تعدد الأصوات في الرواية العراقية

دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/4048)

احمد، هديل عبد الرزاق

تعدد الأصوات في الرواية العراقية دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر / هديل عبد الرزاق احمد:- عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/8/4048).

الواصفات:/ القصص العربية//النقد الأدبي /

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-156-5

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلـــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

تعدد الأصوات في الرواية العراقية

دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر

(1985- 2010)

د. هديل عبد الرزاق أحمد

الطبعة الأولى

2016م – 1437 هـ

الفهرس

المقدمة 7

التمهيد

المقولات والتمثلات التنظيرية لمفهومي تعدد الأصوات، ووجهة النظر في النقد الحديث 11

أولاً: الرواية المتعددة الأصوات مفهوماً وتأسيساً في النقد الحديث 11

ثانياً: مفهوم وجهة النظر وتحولاته في النقد الحديث 23

الفصل الأول

وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي

مدخل..... 43

المبحث الأول: اللاتجانس..... 48

المبحث الثاني: الموقف، والتقويم الأيديولوجي 90

الفصل الثاني

وجهة النظر على المستوى التعبيري

مدخل..... 109

المبحث الأول: التعدد اللغوي 113

أولاً: تعدد اللغات واللهجات..... 114

ثانياً: الأشكال السردية ودورها في التعدد اللغوي..... 129

المبحث الثاني: الأساليب السردية..... 142

الفصل الثالث

وجهة النظر على المستوى النفسي، والمكاني، والزماني

مدخل 165
المبحث الأول: وجهة النظر على المستوى النفسي 171
المبحث الثاني: وجهة النظر على المستوى المكاني والزماني 190
أولاً: المستوى المكاني 190
ثانياً: المستوى الزماني 200
الخاتمة 211
المصادر والمراجع 215

المقدّمة

مهدت دعوات النقاد -التي تمثلت بضرورة التحرر من سلطة الراوي العليم- إلى ظهور الرواية المتعددة الأصوات، بعد أن نبهوا إلى أهمية اختيار وجهة نظر مركزية في الرواية، من خلال وضع الأحداث داخل وعي الشخصيات، وتقديم السرد من خلالها؛ لما لهذه الطريقة من جمالية، تساهم في بعث الإحساس بواقعية الأحداث، ما ساهم في جعل بنية الرواية تنفتح على التعدد والاختلاف، بعد أن تم إقصاء صوت الراوي وإحلال أصوات الشخصيات محله. فانتقلت الرواية من الاكتفاء بالاعتماد على صوتٍ واحدٍ، يستحوذ على السرد برؤاه ولغته وأسلوبه، إلى الاعتماد على أصوات الشخصيات ورؤاها المختلفة والمتضادة، التي تتعايش وتتقاطع داخل النص.

وكان لباختين الدور الأكبر في تحديد هذا المفهوم، وتفصيل القول النقدي فيه، من خلال دراسته لروايات دوستويفسكي. وقد اعتمدنا مقولاته في دراستنا للرواية العراقية التي تحمل ملامح، أو أبعاد تعدد الأصوات، الواقعة ضمن المدة (1985- 2010)، معتمدين منهج بوريس أوسبنسكي، وتقسيماته التي تخص وجهة النظر، ذلك أنها – برأينا - تعدّ الأنسب، لدراسة الرواية المتعددة الأصوات، لما تفترضه الأخيرة، من تعدد في الجوانب الأيديولوجية، والتعبيرية، والنفسية، وتعدد في المواقع الزمانية والمكانية للراوي والشخصيات، فضلاً عن اعتمادنا آراء نقاد آخرين ومقولاتهم، لإثراء رؤى الدراسة وتطلعاتها.

ويأتي اختيارنا لهذه المدة الزمنية تحديداً؛ لوجود بعض الدراسات التي تناولت الرواية العراقية المتعددة الأصوات، أو ما يتصل بها، ضمن المدة التي سبقتها. إذ حفل المنجز الإبداعي العراقي -وتحديداً منذ ستينيات القرن المنصرم- بروايات تعددت فيها الأصوات، وتشابكت وتصارعت، وتنازعت على بنية السرد فيما بينها. وتناول هذا المنجز قلّة من النقاد الذين أبرزوا الخصوصية البنائية، والفنية، والفكرية لهذا النوع من الروايات، مظهرين مديات تأثر الرواية العراقية بنظيرتها الغربية، وإفادتها منها، هذا التأثر الذي لم يقتصر على الجانب الموضوعي فحسب، بل تعداه إلى الجانب التقني- الفني، لخلق روايات تنماز بخصوصية جمالية تنفتح على أصوات الشخصيات ورؤاهم، وتبتعد عن بنى الرواية التقليدية. ومن هذه الدراسات أطروحة الدكتور شجاع العاني (البناء الفني في الرواية العربية في العراق)، إذ تناول في الفصل الأخير منها، هذا النوع من الروايات، مميزاً بين الرواية ذات الصوت الواحد، والمتعددة الأصوات، متمثلاً بنماذج من الرواية العراقية برزت فيها ملامح البوليفونية. وأيضاً دراسة الناقد فاضل ثامر في كتابه (الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي)، فضلاً عن دراسة الدكتور باسم صالح حميد –وهي

رسالة ماجستير في الأصل- المعنونة (الصوت الآخر في الرواية العراقية دراسة في المبدأ الحواري).

وآثرنا في دراستنا هذه، البدء من حيث توقف نقادنا. ويأتي اختيارنا لعنوان (تعدد الأصوات في الرواية العراقية) بهذه الصيغة، بدلاً من صيغة (الرواية العراقية المتعددة الأصوات)، لأنّ الرواية العراقية، حملت في معظمها ملامح لتعدد الأصوات، ولم تستوفِ أغلبها، الشروط الجوهرية التي يجب أن تتوفر عليها الرواية المتعددة الأصوات، إلاّ في نماذج قليلة، لذا انفتحت صيغة العنوان على الروايات التي تحمل ملامح تعدد الأصوات، أو أبعادها -بشكل متكامل- وتتضمن عوالمها مستويات وعي متعددة ومستقلة، فجاءت هذه الدراسة لتحلل مديات تمثل هذه الروايات لشروط تعدد الأصوات. وقد اخترنا منهج بوريس أوسبنسكي، وتقسيماته -فضلاً عمّا أسلفنا من أسباب- لأنه لم يتم اعتمادها سابقاً لدراسة تعدد الأصوات، في الرواية العراقية أو غيرها.

وقد تضمنت دراستنا ثلاثة فصول، يسبقها تمهيد نظري يبحث في (المقولات والتمثلات التنظيرية لمفهومي تعدد الأصوات ووجهة النظر في النقد الحديث)، وقسم على محورين، دار الأول في فلك التنظير للرواية المتعددة الأصوات من حيث المفهوم والتأسيس، أما الآخر فدار في فلك مفهوم وجهة النظر وتحولاته في النقد.

في الفصل الأول تناولنا وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي، وقدمنا له بمدخل يبحث في مفهوم الأيديولوجيا لدى النقاد، وبشكل خاص لدى باختين، وأوسبنسكي. تلاه مبحثان، تناول الأول اللاتجانس ومديات تحققه في الرواية العراقية التي تحمل ملامح تعدد الأصوات وأبعادها، أما الثاني فتناول الموقف والتقويم الأيديولوجي فيها.

وفي الفصل الثاني المعنون (وجهة النظر على المستوى التعبيري)، قدمنا له بمدخل نظري عن أهمية تعدد اللغات والأساليب وتنوعها في الرواية، تلاه مبحثان، تناول الأول التعدد اللغوي في الرواية العراقية، من حيث التنوع في اللهجات، فضلاً عن دور الأشكال السردية في تحقيق جانب من التعدد اللغوي فيها، أما المبحث الثاني فتناول طبيعة الأساليب السردية التي اعتمدتها هذه الروايات.

أما الفصل الثالث، فقد تناولنا فيه (وجهة النظر على المستوى النفسي، والمكاني، والزماني)، وقدمنا له بمدخل، بيّنا فيه طبيعة هذه المستويات، ومديات ارتباطها بالراوي، من حيث موقعه، ودرجة معرفته، وعلاقته بالشخصيات. تلاه مبحثان، تناول الأول المستوى النفسي، وتناول الآخر، في شقين، المستويين المكاني والزماني.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن مسألة مهمة ومعقدة في الرواية العراقية، هي مسألة تعدد الأصوات، ومقدّمة من أجل التعريف بالخصوصية البنائية لها، وهي لا تدّعي الشمولية والاكتفاء، بل هي محاولة تسعى لفتح المجال واسعاً أمام الباحثين

للبحث في هذا النوع من الروايات، التي تضم في نصوصها مستويات وعي متعددة ومستقلة، وتتشظى فيها المركزية أياً كان نوعها. وتترك هذه الدراسة الأبواب مشرعة للباحثين، لأن يدلوا بدلوهم في هذا المجال الواسع، والمليء بالإشكاليات.

تمهيد

المقولات والتمثلات التنظيرية لمفهوم تعدد الأصوات، ووجهة النظر في النقد الحديث

أولاً: الرواية المتعددة الأصوات مفهوماً وتأسيساً في النقد الحديث.

معلوم أن مصطلح تعدد الأصوات، هو استعارة أخذت من مجال الموسيقى، ويعني التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد[1]. وهو يعني اندماج خمسة أصوات مختلفة تسمى بـ (الفوغ) في إيقاع هارموني موحد. فالتجارب الموسيقية المختلفة للشعوب السابقة ظلت مدةً طويلة مونوفونية (ذات صوت واحد)، والصوت هنا هو خط لحني أو طبقة صوتية متميزة عن خط لحني أو طبقة صوتية أخرى، لأن اندماج أصوات عدة من خط لحني واحد أو طبقة صوتية واحدة، لا يغير من الصيغة المونوفونية للموسيقى. ولم يجر الانتقال إلى الموسيقى البوليفونية (ذات الأصوات المتعددة) إلا في وقت متأخر نسبياً أدى إلى انقلاب في فن الموسيقى، فتح أمامه آفاقاً جديدة من الخيال[2].

وقد انتقل المصطلح إلى عالم الرواية، التي بدأت بنى عوالمها تنفتح على التعددية والاختلاف، وتعتمد عليها، وعلى التحرر من سلطة الراوي المستحوذ على السرد، ومن وحدة وجهة النظر، واللغة، والأسلوب. فصار من الضروري ألاّ يتكلم الكاتب بالنيابة عن أبطاله، بل يفسح لهم المجال ليتكلموا بأنفسهم، ويعبّروا عن أفكارهم واختلاجاتهم ومشاعرهم من دون وساطة خارجية، أو قوامة من راوٍ خارجي. وهو ما ساهم في تحقيق التمايز والتعدد الأسلوبي بين الشخصيات في داخل عالم الرواية، فعندما يطغى طابع أسلوبي واحد على مجموع الشخصيات ستدرج الرواية ضمن الاتجاه المونولوجي، أو الرواية ذات الصوت الواحد، أما عندما لا تكون هناك غلبة أو هيمنة لأسلوب ما على حساب أساليب أخرى -أي تتعدد الأساليب وتتمايز وتتباين- فإن الرواية ستكون ذات طابع حواري، ومتعددة الأصوات[3].

وتعدد الأصوات، سمة من سمات الرواية، تنفرد به دون غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، بوصفها –الرواية- جنساً يتسم بالطابع التمثيلي، وتتميز باستيعاب عوالمها للشخصيات المتعددة والمتنوعة، وللفضاءات الزمكانية المختلفة، وللأحداث

---

(1) ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي، وآخرون، ص101.

(2) ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، ص149.

(3) ينظر: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، حميد لحمداني، ص30.

المتشعبة. ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الأمر على التقنيات الفنية التي يتوسل بها الروائي لتقديم عالم نصه السردي، فالكاتب الذي يلجأ إلى التنويع في الأبطال، لا بدّ له أن ينوع في أساليبهم أيضاً، ذلك أنها ستختلف باختلاف مستوياتهم الفكرية والاجتماعية. لذا فالرواية هي الفن الأكثر استجابة لمتطلبات تعدد الأصوات، والآراء، والاتجاهات، وتواشجها فيما بينها مثلما هو في الحياة، فتعدد الشخصيات وأصواتها هو ما يصنع الحياة[1]، حتى لو كانت الحياة المعبر عنها تتمثل في شريحة اجتماعية واحدة، فإن عالم الرواية لابدّ أنه سيحتفظ بالتفاوت النسبي لدى كل شخصية في مستوى التفكير، وفي نوعية السلوك الفردي، فضلاً عن الأساليب التعبيرية. وهذا التفاوت ضروري لقيام أنواع الحكي وأشكاله، التي تستمد جوهرها من الصراع القائم على التعارض والاختلاف[2].

ويبدو أن الدعوة إلى اختفاء صوت المؤلف، ومسرحة الأحداث –التي دعا لها هنري جيمس- كانت من المحاولات التي مهدت لظهور الرواية المتعددة الأصوات، فالأخيرة تعتمد في بنيتها على إقصاء صوت المؤلف، والاعتماد على أصوات الشخصيات المستقلة. ولا بدّ أن نشير إلى أن رواية الرسائل تقترب من بنية الرواية المتعددة الأصوات، لاعتمادها على شخصيات مستقلة ومتحاورة، إلاّ أن استقلال الشخصيات وتحاورها في الرواية المتعددة الأصوات هو الشكل الأكثر تطوراً.

ويعد باختين أول من تحدث عن هذا المصطلح في الرواية، في دراسته لروايات دوستويفسكي، مؤكداً أن المقارنة بين رواية دوستويفسكي وتعدد الأصوات في الموسيقى لا يمتلك سوى معنى مجازياً لا أكثر، وأنه لا يجد اصطلاحاً أدق من هذا، مشيراً إلى وجوب عدم نسيان حقيقة الأصل المجازي للمصطلح[3].

وقد عدّ باختين، دوستويفسكي، مجدداً في ميدان الشكل الفني، ومؤسساً وخالقاً لأنموذج فني جديد هو الرواية المتعددة الأصوات. مؤكداً أن أفضل مثال يتوفر في أعماله، لأنه لم يخلق عبيداً مسخت شخصياتهم بل أناساً أحراراً يقفون جنباً إلى جنب مع مبدعهم، وقد لا يتفقون معه، بل ربما يثورون عليه[4]، منطلقاً في ذلك من عنايته بإبراز وتمثيل وجهات النظر وأشكال الوعي المتعددة، وبالأصوات، ومحاولة فهم كل رأي، وأن يصوغه بطريقة يعبر من خلاله عن إنسان كامل، لذا فإن رأيين عنده

---

(1) ينظر: مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، قراءة في قصص عبد الإله عبد القادر، د. محمد صابر عبيد، ود. سوسن البياتي، ص272، 273.

(2) ينظر: نظرية الأغراض، توماشفسكي، في: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، جاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص185.

(3) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، م. ب. باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، ص32- 33.

(4) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ، ص10.

يمثلان شخصين، ولا وجود لأفكار أفراد، بل كل فكرة أو رأي تمثل إنساناً بأكمله[1].
ويرى أيضاً أن إبداع دوستويفسكي ينتمي إلى نمط صنفي مغاير لمن سبقه من الروائيين، فالبطل، والفكرة، ومبدأ تعدد الأصوات نفسه، الخاص ببنية العمل كاملاً، لا يمكن أن يتموضع داخل الأشكال الصنفية، والتكوينية المحورية، الخاصة بالرواية العائلية، والرواية السايكولوجية الاجتماعية، ورواية السيرة الذاتية، والرواية التي تعنى بتفاصيل الحياة اليومية، وسائر الأشكال التي ظهرت في عصره وعالجها أدباء معاصرون له، مثل تولستوي وغيره، بل تقوم –حسب رأيه- على أساس تكويني آخر، وترتبط بتقاليد صنفية أخرى في تطور النثر الفني الأوربي[2].

ويتخلى باختين عن الربط المألوف بين الرواية والملحمة، ومقولة أن الأولى تطورت عن الأخيرة[3]، ويربط تطور الرواية الأوربية، بأصناف الأدب (المضحك- بجد)، الذي يمثل الطرف المقابل للأصناف الجادة، كالملحمة، والمأساة والتاريخ، وغيرها[4]. ويوضح ارتباط أصناف هذا الأدب -على تنوعها- بالفولكلور الكرنفالي، وهي الحوار السقراطي، والهجائية الميبيية، والكرنفال، مؤكداً أهميتها الحاسمة في صياغة الصنف الحواري، الذي قاد إلى روايات دوستويفسكي[5]. ويقف على عدد من الخصائص الصنفية الخارجية الخاصة بهذا القطاع من الأدب، التي من أهمها، تمثيلها للواقع الماثل وتقويمه وصياغته، من خلال تصوير ما هو جاد في الحقيقة، مع ما هو مضحك في وقت واحد، من دون أي بعد ملحمي أو تراجيدي، بل إن مشكلات العصر الجديد هي مادتها الرئيسة. فضلاً عن ذلك فهي تتميز في عدم تعكزها على الموروث، بل إن لها موقفاً انتقادياً تجاهه، بشكل فاضح وماجن في أغلب الأحيان. والأهم من كل ما تقدم ذكره، هو تميّزها بالتنوع الأسلوبي المتعمّد، وبتعدد الأصوات، إذ ترفض وحدة الأسلوب التي تتوفر في الملحمة، والمأساة، وغيرها، وتنماز عوضاً عن ذلك بالأسلوب القصصي المتعدد النغمات، وبتكافؤية الأضداد، من خلال مزج السامي بالوضيع، والجاد بالمضحك، واستخدامها في نطاق واسع، في

---

(1) المصدر نفسه، ص133.
(2)قضاياالفنالإبداعيعنددوستويفسكي،ص147- 148.
(3) يضع هيجل ولوكاتش الرواية في مقابل الملحمة، فالأول يجعل من الملحمة الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع القديم، في مقابل الرواية بوصفها الصورة التعبيرية لحالة الوعي في المجتمع الحديث، أما لوكاش، فيرى -حسب منظوره الماركسي- أن لكل عصر ملحمته، وأن الرواية هي ملحمة الطبقة البرجوازية، كما أن الملحمة هي نتاج طبقة النبلاء.
ينظر: الرواية كملحمة برجوازية، جورج لوكاتش، ترجمة: جورج طرابيشي، ص33.
وينظر أيضاً: من تاريخ الرواية –دراسة-، حنا عبود، ص10- 14.
(4) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص155.
(5) ينظر: المصدر نفسه ، ص158- 194.

الأصناف الأدبية كالرسائل، والمخطوطات، التي يتم العثور عليها، والحوارات التي تعاد صياغتها، فضلاً عن إدخال اللهجات الحية والرطانة[1]. ويؤكد أن هذه الأصناف هي الأساس التكويني للصنف الروائي الكرنفالي الذي وصل إلى قمته مع روايات دوستويفسكي، فيعدّه المؤسس الحقيقي لتعددية الأصوات، التي لم تكن موجودة ولا بإمكانها أن توجد في جميع أصناف الأدب المضحك بجد، ولا عند شكسبير وبلزاك وغيرهما، ولكن جرى التحضير لها بصورة جوهرية في هذا الخط من تطور الأدب الأوربي، فانبعثت هذه التقاليد وتجددت عند دوستويفسكي بشكل جديد وأصيل[2].

ويضع باختين أسساً وخصائص للرواية المتعددة الأصوات، وشروطاً تتحقق بها، استمدها من خصائص روايات دوستويفسكي، التي يرى أنها لا يمكن حشرها داخل أطر معينة، أو إذعانها لأي قالب أدبي وجد عبر التاريخ، فخصيصتها الرئيسة تكمن في "كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة"[3]، مؤكداً أن ما يجري تطويره في أعماله ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، في ضوء وعي واحد عند المؤلف؛ بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق، غير المندمجة مع بعضها، فضلاً عن هذا فالأبطال الرئيسون ليسوا مجرد موضوعات لكلمة المؤلف، بل لهم كلماتهم الشخصية الكاملة الأهمية والقيمة الدلالية مثل كلمته، ولا علاقة لها بالموقف الأيديولوجي له. وبهذا فهي تتمتع باستقلالية استثنائية، وتتردد أصداؤها جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها، كما تقترن مع أصوات الأبطال الآخرين. ذلك أن وعي البطل يقدّم بوصفه وعياً غيرياً، إذ يظهر البطل في عالمه وقد بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف في الرواية الاعتيادية[4].

ويربط ظهور الرواية المتعددة الأصوات ببنية المجتمع وتحولاته، إذ يرى أنها كانت الابنة الشرعية للعصر الرأسمالي، وتربتها الأنسب كانت روسيا التي ظهرت الرأسمالية فيها بطريقة مفجعة. لكنه لا يغفل دور موهبة دوستويفسكي في خلق بنية روائية تنفتح على أصوات شخصياته، فهو يؤكد أن تعدد البرامج، والنزعة التناقضية عند دوستويفسكي، وعالمه وواقعه الاجتماعي، كانا حقيقة موضوعية من حقائق العصر، التي وجدت في الرواية المتعددة الأصوات ما يجسدها[5]، وأن "هذه الموهبة الخاصة عند دوستويفسكي في أن يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة وفي آن واحد... هي التي مكنته من إيجاد الرواية المتعددة الأصوات. فالتعقد الموضوعي،

---

(1) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص155- 158.
(2) ينظر: المصدر نفسه،ص 262.
(3) المصدر نفسه ، ص133.
(4) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ، ص10- 11.
(5) ينظر المصدر نفسه ، ص28- 29، 40.

وتناقض وتعدد أصوات عصر دوستويفسكي، ووضع المثقف المنحدر من بين صفوف الشعب وغير المستقر اجتماعياً، والتورط العميق والنفسي المرتبط بالسيرة الذاتية الخاص بتعدد البرامج الموضوعي للحياة، وأخيراً القدرة الفطرية على رؤيا العالم متعايشاً ومؤثراً في بعضه- كل ذلك كوّن التربة التي تغذت عليها رواية دوستويفسكي المتعددة الأصوات"[1].

وهو ما يذهب إليه بعض النقاد العرب أيضاً، في تفسيرهم لظهور هذا النوع من الرواية التي تنفتح على أصوات الشخصيات، فمثلاً د. شجاع العاني، يرى أن هذا التحول في أساليب السرد لم يكن نتيجة لمواقف جمالية بحتة فحسب، بل ناجماً أيضاً عن موقف عقائدي من الكائن البشري وحريته، وحقه في أن يرى الأشياء، وأن يعي العالم، برؤيته الخاصة، وهذا الموقف العقائدي وجد تجسيده الجمالي في اختفاء الراوي ولاسيما "كلي العلم". وقاد الإيمان بالنسبية، وتعدد أشكال الوعي للحقيقة الواحدة إلى ظهور الرواية المتعددة الأصوات، التي تقوم على تعدد المنظورات، وعلى التعايش بين الأفكار والعقائد المتناقضة، التي تهدف إلى رؤية الأشياء من وجهات نظر متعددة ومتباينة. ليس من أجل خلق الفوضى أو التعظيم من شأن الأهواء الفردية، وإنما من أجل التوصل إلى معرفة الشيء من مختلف وجهات النظر[2].

أما د. يمنى العيد فتربط بين وجهة نظر الراوي الأحادية والمتعددة، والتطور الحضاري، وتعدّ هذا التوجه الفني نوعاً من الستراتيجية السياسية، يتخذها الراوي تجاه شخصياته، مؤكدة أن "القول السردي يكتسب فنية بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير"[3].

فالمسألة إذن تتعلق بالخلق الفني لدى الكاتب، ورغبته في تطوير أدواته الفنية وتقنياته السردية، بما يتلاءم مع واقعه الاجتماعي، وروح عصره ومتطلباته. وما الرواية المتعددة الأصوات سوى ابنة المجتمع، تحمل ملامحه وتعبر عن تحولاته، وتلتصق بالواقع، مستوعبة أشكال الصراع، وتناقض الآراء، وتحولات الأفكار والأيديولوجيات، وتضادها، واختلاف المفاهيم والقيم. ويجري ذلك من خلال احتوائها على الأصوات المتصارعة على بنية السرد، وانتقال الروائي فيها من الاكتفاء بخلق بنية روائية تعتمد صوتاً واحداً، إلى خلق بنية روائية معقدة، تزدحم

---

(1) المصدر نفسه ، ص44- 45.

(2) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ج3 –بناء المنظور-، د. شجاع مسلم العاني، ص11- 12.

(3) الراوي: الموقع والشكل، يمنى العيد، ص11.

بالأصوات السردية التي تتعايش وتتقاطع داخل فضاء روائي واحد، يجعل النص منفلتاً من تحكم المنظور الواحد، ومتأسساً على منظورات متعددة. وبهذا غادر النص الروائي أحادية المنظور، إلى وجهات نظر ورؤى متعددة، تتنافر وتتقاطع، وتكشف عن مواقف متباينة، إزاء حدث ما في داخل العالم الروائي، أو إزاء العالم الخارجي بشكل عام. فالرواية المتعددة الأصوات تعتمد على التعدد في كل شيء، سواء في المواقف الفكرية، أو اختلاف الرؤى الأيديولوجية، مرتكزة على كثرة الشخصيات، والرواة، والمتقبلين، ومستندة إلى تنوع الصيغ، والأساليب، والمواقف، والمنظورات السردية. ودور المؤلف فيها يكمن في توزيع الأضواء بشكل متساوٍ –إلى حدٍ ما- على شخصياته، وذلك بمنحها حريتها في التعبير عن وجهات نظرها، من دون تدخل منه لترجيح موقف على آخر. فالرواية كما يقول كونديرا، قد حاولت منذ بداية تأريخها التخلص من الخط الواحد وفتح ثغرات في القص المستمر لحكاية ما[1]، مشيراً إلى أن واحداً من المبادئ الأساسية لتعدد الأصوات يقوم على تساويها، أي يجب ألاّ تكون ثمة سيادة لأي صوت، كما يجب ألاّ يقوم أي صوت بمجرد دور المرافقة[2].

وما يميز الرواية المتعددة الأصوات أيضاً، هو أن القارئ يجد نفسه أمام تعارض للآراء، والأساليب، والأيديولوجيات، وتنتهي الرواية من دون أن تفرض عليه رأياً محدداً، ذلك أن الشخصيات في هذه الروايات تكشف عن فضائلها وعيوبها بنفسها، بل إنها لا تدرك موقعها في عالم القيم الإنسانية. وبهذا تنقل حيرتها إلى القارئ، فتثير هذه الروايات الأسئلة أكثر مما تقرر الحقائق[3]. لهذا نجد الشخصيات حاصلة على حريتها النسبية، واستقلاليتها في التعبير عن رؤاها ومواقفها بحرية وصراحة، فتسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، ومن وجهة نظرها، وبأسلوبها الفردي الخاص. فللشخصية أهمية كبيرة في بنية هذا النوع من الرواية، بل هي صاحبة الدور الفعال فيه، وهو ما سنتبينه بشكل أكثر وضوحاً وتفصيلاً، في تحليلنا للنصوص في قادم فصول هذه الأطروحة.

وبالعودة إلى باختين، فهو يرى أن عالم دوستويفسكي هو عالم شخصيات، ذلك أنه يتناول ويصور أي فكرة بوصفها تجسيداً لموقف شخصية ما، مؤكداً بشكل رئيس على الـ(أنا) الغيرية، لا بوصفها موضوعاً object، بل بوصفها ذاتاً فاعلة subject كاملة الحقوق، ومستقلة استقلالاً داخلياً كاملاً. وهو ما يساهم في ظهور أساليب ونبرات متعددة ومتناقضة بغنى، متوزعة على عدد من أشكال الوعي كاملة الحقوق، لا ترد من خلال ذهنية واحدة، بل من خلال عدد من الذهنيات الكاملة

(1) ينظر: فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة: د. بدر الدين عرودكي، ص78.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص79.
(3) ينظر: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ص33.

القيمة[1]. ويذهب إلى أن الرواية المتعددة الأصوات، تتسم بالطابع الحواري على نطاق واسع، مبيناً أن ما يميز النزعة الحوارية لدى دوستويفسكي هو أنها لا تُستنفد بالحوارات الخارجية التي يجريها أبطاله، إنما توجد دائماً علاقات حوارية بين عناصر البنية الروائية جميعها، و"هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي"[2]. ويرى أن الحوار لدى لدوستويفسكي يبدأ حيثما يبدأ الوعي، متوصلاً إلى أن "جميع علاقات العناصر والأجزاء الداخلية والخارجية للرواية، تحمل عنده طابعاً حوارياً، وبنى الرواية بأكملها بوصفها "حواراً كبيراً". وترددت داخل هذا "الحوار الكبير" حوارات الأبطال الداخلية في تكوين الرواية... يغور الحوار إلى الأعماق، متخللاً كل لفظة في الرواية جاعلاً إياها مزدوجة الصوت، وإلى كل حركة إيمائية تصدر عن وجه البطل. بعد أن يجعله عصبياً ومقطع الأنفاس. إنه ذلك الحوار "الحوار المجهري" الذي يحدد خصائص الأسلوب اللغوي عند دوستويفسكي"[3].

ويجدر بنا أن نشير إلى أن الرواية في نظر باختين "هي التنوع الاجتماعي للغات... والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً"[4] فللغة مكانة أساسية في مقولاته، ذلك أن حوارية الرواية تقوم على تنوع الملفوظات واللغات[5]. لكنها ليست اللغة- النسق ذات البنية الثابتة، إنما اللغة- الملفوظ- الكلمة- الخطاب، المحملة بالقصدية والوعي، التي تحتضن معاني المتكلمين، وتكشف عن علاقاتهم، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم[6]. فاللغة الروائية لديه تتجاوز الكلمات القاموسية والألفاظ المفردة إلى بناء النص الروائي، الذي يستند إلى تعدد الأصوات، والمنظورات السردية، والأجناس، وتداخل الخطابات، والأساليب اللغوية. مؤكداً أن "مسلمة النثر الروائي الحقيقي هي في التصنيف الداخلي للغة، وتنوع اللغات الاجتماعية، واختلاف الأصوات الفردية التي تتصادى داخلها"[7]، عاداً استخدام

---

(1) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص23- 24.
(2) المصدر نفسه، ص59.
(3) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص60.
(4) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، ص39.
وينظر أيضاً: الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، ص11.
(5) ينظر: الخطاب الروائي، ص22.
(6) الخطابالروائي،ص16.
وينظر أيضاً: المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، ص34- 35.
(7) الخطاب الروائي، ص40.

الكاتب للغته وأسلوبه الخاص ابتعاداً عن الدقة مرتين، وتشويه جوهر أسلوبية الرواية[1].

وتلا باختين نقاد آخرون في التنظير للرواية المتعددة الأصوات، وأهمهم أوسبنسكي، الذي سار على خطاه ومقولاته في التوجه النقدي، إذ يعرّف تعدد الأصوات من خلال متطلبات يعدّها أساسية، وهي[2]:

أ)حضور وجهات نظر مستقلة متعددة في داخل العمل.

ب) انتماء وجهات النظر في العمل المتعدد الأصوات مباشرة إلى الشخصيات المشاركة في الأحداث المروية (في الفعل). أي يجب ألاّ يوجد موقع أيديولوجي مجرد خارج شخصيات الشخوص.

ج) بدراسة تعدد الأصوات، نأخذ بالاعتبار وجهات النظر التي تتجلى على مستوى الأيديولوجيا فقط، فهي تنكشف في الأساس في الطريقة التي يقوِّم بها الشخوص (حاملو المواقع الأيديولوجية) العالم المحيط بهم.

مؤكداً أن تعدد الأصوات كما أوضحه باختين في أعمال دوستويفسكي، هو حالة ظهور وجهات النظر المتعددة على المستوى الأيديولوجي.

وفي الواقع إن جميع النقاد الذين جاؤوا فيما بعد (وتناولوا البحث في الرواية المتعددة الأصوات) ساروا على خطى باختين، وتمثلوا مقولاته النقدية. فمثلا يفترض د. جميل حمداوي، في دراسة له، تميز هذه الرواية بمجموعة من المقومات، والمكونات، والسمات الدلالية، والفنية، والجمالية، منها وجوب احتوائها على طروحات فكرية متعددة يتجلى فيها الاختلاف والتنوع والجدل، فضلاً عن وجوب احتوائها على شخصيات متعددة تتصارع أصواتها فيما بينها فكرياً، وأيديولوجياً، تمتلك أنماطاً مختلفة من الوعي، تختلف عن وعي المؤلف وأيديولوجيته، وتتمتع باستقلال نسبي، وحرية كاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية بأسلوبها الخاص ولغتها أو لهجتها الشخصية[3].

أما الناقد فاضل ثامر فيورد جدولاً مهماً، يقارن فيه بين البنية السردية المونولوجية، والبنية السردية البوليفونية[4]:

---

(1) ينظر: المصدر نفسه.

(2) شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس أوسبنسكي، ترجمة:سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، ص21.

(3) ينظر: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، د. جميل حمداوي، مادة مرشحة للفوز بمسابقة كاتب الألوكة الثانية.

http://www.alukah.net/Publications_Competitions/0/39038/#ixzz1tB6icip7

(4) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، 47.

البنية السردية المونولوجية (أحادية الصوت)	البنية السردية البوليفونية (متعددة الأصوات)
- تمِيل البنية السردية نحو التمركز نحو بؤرة رؤية أو وعي مركزي للمؤلف الضمني والبطل المركزي. - تميل البنية إلى لون من التماسك النسبي والانسجام العضوي. - تكرس البنية في الغالب إشكالية الفرد. - تكشف البنية عن إمكانية ظهور بعض مستويات السرد الخارجي من منظور الراوي كلي العلم. - تشجع البنية ظهور العناصر المرآتية والفردية في السرد. - تمتلك بنية السرد بنية دائرية حيث تتم العودة إلى نقطة البداية بصورة من الصور. - الثيمات والحبكات المتوازية أو الإطارية تلتقي في الغالب في نقطة التقاء واحدة. - يتخذ النسق الزمني في الغالب مساراً خطياً واضحاً. - البنية المكانية محدودة ومتعينة ومستقرة نسبياً.	- تميل للابتعاد عن المركز والاتجاه نحو المحيط باتجاه قوى جذب متعددة نحو الخارج باتجاه الأصوات السردية المتعددة. - تميل إلى شيء من التفكك والتراخي الحر غير المنضبط. وتكشف بنية النص السردي عن تعدد في الأساليب واللغات الغيرية يعادل عدد الأصوات السردية. - تكرس البنية عادة إشكالية العلاقة بين الجماعة. - انتفاء ظهور مستويات السرد الخارجي في البنية السردية وهيمنة أشكال المنظور الذاتي المعبر عن وجهات نظر متعددة. - تشجع البنية صعود العناصر الملحمية والدرامية في السرد. - لا يشترط في البنية السردية أن تتخذ شكلاً دائرياً بل تميل إلى التوزع إلى محاور متباعدة قلما تلتقي. - الثيمات والحبكات المتوازية أو الإطارية تستمر في العادة في التشظي والتباعد. - هناك مجموعة من الأزمنة التي لا تسير وفق نسق خطي محدد. - البنية المكانية غير محدودة وغير متعينة وإنما تكون متبدلة ومتنوعة وغير مستقرة.

ويلخص هذا الجدول، الجدل القائم بشأن تعدد الأصوات في الرواية، ويقوم بتقنينه، ويمثل خلاصة للأفكار والمقولات والتمثلات التي تخص هذا المفهوم.

أما (التلاوي) فيرى أن هذه الروايات تمتلك خصوصية بنائية تتمثل في[1]:

1. اللاتجانس
2. الحوار والمونولوج
3. التعدد اللغوي

وسنقوم بتفصيل القول النقدي، والتطبيقي عنها، في الفصول القادمة من خلال المستويات السردية التي استخلصها أوسبنسكي، التي تعد العناصر أعلاه، أحد ركائزها المهمة. فهذه العناصر هي ما تشكل الركيزة المهمة لشعرية الرواية التي

(1) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص52- 53.

تحدث عنها باختين -حين حدد القوانين الأسلوبية للرواية- إذ عدّ الرواية ظاهرة متعددة في أساليبها وأنماطها الكلامية، يقع الباحث فيها على وحدات أسلوبية غير متجانسة، تتشكل من خلال كلام الرواة، والشخصيات، التي تُدخل التنوع الكلامي للرواية، فتسمح كل وحدة منها بوجود تعدد في الأصوات الاجتماعية، وتنوع في العلاقات والصلات[1].

ولا بدّ من التذكير، بأن تعدد الأصوات يحدث "حالما تحضر وجهات نظر مستقلة ومتعددة من طرف الشخصيات المشاركة في الأحداث المروية، تكون بحاجة إلى فرصة كافية ووافية فيها قدر من الاستقلالية والتبنين للتعبير عن وجهة نظر معينة تنطوي على قدر من الخصوصية"[2]. فضلاً عن هذا فإن ظهور الرواية المتعددة الأصوات، لا يلغي الرواية ذات الصوت الواحد أو يقلل من قيمتها الفنية، فقد ظهر كثير من روايات الصوت الواحد إلى جانب ظهور الرواية المتعددة الأصوات، وتميزت وكانت لها مكانة بارزة في الساحة الأدبية والنقدية. وهو ما يؤكده باختين أيضاً إذ يرى أن أي صنف جديد لم يلغ بظهوره الأصناف الموجودة قبله، بل يضاف إليها[3].

ثانياً: مفهوم وجهة النظر، وتحوّلاتها في النقد الحديث.

لم تنل التقنية في الرواية، الاهتمام الذي تستحقه من النقاد، إلاّ بعد الحرب العالمية الثانية. إذ دعا البعض ومنهم (شور)، عام (1947)، إلى البحث في شكل الرواية، لا محتواها، وعدّ الحديث عن المحتوى في حد ذاته ليس حديثاً عن الفن أبداً، إنما هو حديث عن التجربة، وأن الناقد لا يكون ناقداً إلا حين يتحدث عن (المحتوى المنجز)، أي الشكل الفني للعمل. مؤكداً أن الفرق بين المحتوى، أو التجربة، والمحتوى المنجز هو (التقنية)، وأن الحديث عن الأخيرة هو حديث عن كل شيء تقريباً[4]. وقد رفض وانتقد، المفردات التقنية الموروثة التي تتعامل مع الرواية بوصفها مركباً من (العقدة، والشخصية، والمحيط، والفكرة المركزية)، مؤكداً أن هذه المصطلحات ليست خاصة بالرواية، بل تنطبق على المسرحية أيضاً، أما التقنيات الخاصة بالرواية، فتتضمن علاقة المؤلف بالسارد، وعلاقة السارد بالشخصية[5].

---

(1) ينظر: الكلمة في الرواية، ص9- 12.
(2) جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي، ص110.
(3) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص387- 388.
(4) ينظر: مقال (التكنيك بوصفه كشفاً)، مارك شور، في: أشكال الرواية الحديثة، مجموعة مقالات، وليام فان أوكونور وآخرون، ترجمة: نجيب المانع، ص15- 23.
(5) ينظر: المصدر نفسه، ص16- 18.

وهذا يعني أن ما يميز الرواية عن سائر الفنون الأخرى، هي أمور تتعلق بوجهة النظر بالدرجة الأساس. فبنية الخطاب السردي تتشكل من "تضافر ثلاثة مكونات هي الراوي، والمروي، والمروي له. فـ (الراوي) هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها... ولا يشترط فيه أن يكون اسماً متعيّناً، فقد يتقنّع بضمير ما، أو يرمز له بحرف. و(المروي) هو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان. أما (المروي له) فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي"[1]. ويختلف الروائي عن الراوي، فالأول إنسان من لحم ودم، أما الأخير فهو شخصية تخييلية يفوض لها الروائي مهمة السرد.

وليس خفياً ما يمتلكه مفهوم، أو مصطلح (وجهة النظر) من أهمية وحراك نقدي وفكري، يرتبط بعلاقة وثيقة مع حقيقة مفادها، أنه لا يمكن للأحداث الروائية أن تقدّم إلاّ من خلال الانطلاق من وجهة نظر محددة. "فالوقائع التي يتألف منها العالم التخيّلي لا تقدّم أبداً في "ذاتها" بل من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر معينة... ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدّم على نحو معين"[2].

ويؤكد والاس مارتن، أن التغيّر الجدير بالملاحظة الذي طرأ على نظرية الرواية في أوائل القرن العشرين "هو التركيز المتزايد على وجهة النظر بوصفها الوسيلة التقنية الأساسية في السرد، واختفت، تقريباً، مناقشة العقدة على الرغم من جهود ر. س. كراين، وآخرين للإبقاء عليها"[3]، مؤكداً في السياق نفسه أن "مفهوم العقدة نفسه مرتبط بالحكايات التقليدية والوسائل الفنية المبتذلة في الحكايات الرائجة بين عامة الناس؛ ومثل هذه الصيغ غير واقعية، ويتجنبها روائيو العصر الحديث عادة"[4]. وهذا يعني ارتباط مفهوم وجهة النظر بغاية هي تحقيق سمة الواقعية في الرواية، ذلك أن المؤلف يسعى نحو تحقيق تمثيل موضوعي وواقعي، من خلال التحرر من التعليق المتطفل.

تناول مفهوم (وجهة النظر) بالنقد والدراسة، مجالات عديدة، منها المجال الأنكلو أمريكي، والفرنسي، والروسي، والألماني، ما أدى إلى الاختلاف في تحديدها، وتحديد أنماطها وتقسيماتها، وأثار إشكاليات عديدة استمدت مقوماتها من اختلاف المجالات التي تناولت المفهوم وتنوعها، فضلاً عن وجود هذه الإشكالية في

---

(1) شعرية الخطاب السردي، محمد عزّام، ص83.
(2) الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ص50، 51.
(3) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: د. حياة جاسم محمد، ص23.
(4) المصدر نفسه.

داخل المجال الواحد نفسه. فلكل ناقد رؤيته التي يحدد من خلالها المفهوم، وتقسيماته، وأنماطه.

ويعد هنري جيمس أول من استحدث مصطلح أو مفهوم وجهة النظر (Point of view)في مطلع القرن العشرين، بوصفه ردة فعل بوجه النظرية الروائية التقليدية، التي اعتمدت رؤى الراوي العليم، وأسندت له دوراً تقويمياً في الرواية التي كانت تتمحور بمجملها حول رؤيته. وقد اهتم في مقدماته النظرية لرواياته بضرورة البحث عن شكل للرواية[1]، بوصفها فناً[2]، فكانت انطلاقته الأولى تكمن في رفضه للراوي الفضولي كلي العلم، لذا نجده يعدّ اختفاءه مقياساً لجودة الإبداع[3]، مؤكداً أن اختفاءه يحقق الإيهام المطلوب بالواقع[4]، فتحقق الرواية درجة عالية من الجمالية والإقناع. لذا دعا إلى ضرورة وضع الأحداث داخل إطار من وعي الشخصيات، عبر إيجاد وعي، أو ذكاء مركزي، أو عاكس، أو نقطة مراقبة، أو وجهة نظر تقدم الحكاية منها، أو عبرها، وهو ما يحقق غايته التي يرجوها في العرض الأمين للحياة الذهنية، ويجعل العمل مكتفياً بذاته[5]. وارتبطت مقولة وجهة النظر عنده بمقولة أخرى تتلازم معها هي (المسرحة)، أو (المشهدية) مفيداً من المسرح والتصوير والموسيقى، لتصبح الرواية أقرب إلى الصورة، أو المسرحية، أو القطعة الموسيقية، التي تستقل

---

(1) يؤكد واتسون، أن هنري جيمس عني بقضية الشكل في الرواية، وحلم أن يكون تقنياً لا يبارى في الرواية. إذ عدّ الرواية من دون شكل، كحلوى سائلة، والشكل وحده هو الذي يمسك مادتها ويحفظها. ينظر: نقاد الأدب، دراسة في النقد الانجليزي الوصفي، جورج واتسون، ترجمة وتقديم وتعليق: د. عناد غزوان اسماعيل، وجعفر صادق الخليلي، ص200- 201.

(2) لا يعني هذا البتّة أن اهتمام جيمس كان شكلانياً، فيجب ألاّ ننسى أنه ينظر إلى الأدب بوصفه يعنى بالشؤون الإنسانية والأخلاقية، ويطلب من الرواية أن تكون أكثر تعبيراً عن الإحساس بالحياة . ينظر: نقاد الأدب، دراسة في النقد الانجليزي الوصفي، ص193.

(3) ينظر: The Art of the Novel, Henry James, 328.

نقلاً عن: المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث، د. يحيى عارف الكبيسي، ص30. وفي الواقع إن سبيلهاكن ومن سبقه من النقاد الألمان –الذين اهتموا بوضع بويطيقا للرواية- قد سبقوا جيمس في الدعوة إلى اختفاء الروائي تماماً لصالح شخصياته وأفعالها، فالأول فضلاً عما سبق أكد أن الرواية البويطيقية هي التي لا تسمح بتسرب أي رأي ذاتي، مشدداً على ضرورة إلغاء تدخلات السارد التي تشكل جانب ضعف للرواية.

ينظر: وجهة النظر أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية، روسوم غيون، في: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، روسوم غيون وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى 19- 21.

(4) ينظر:

نقلاً عن: المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث، ص30.

(5) ينظر: وجهة النظر أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية، ص11.

استقلالاً -يكاد يكون تاماً- عن راويها[1]، وهو ما قام بتطبيقه في روايته (السفراء)، وتبعه في ذلك معاصروه من الروائيين، مثل كونراد وغيره، فضلاً عن النقاد، وأهمهم بيرسي لوبوك. فمنذ ذلك الحين بدأت وجهة النظر تحظى -بوصفها موضوعة- باهتمام النقاد والباحثين.

وعلى الرغم من اتفاق معظم النقاد والباحثين على أن هذا المفهوم هو وليد استحدثه النقد الأنجلو- أمريكي مع الروائي هنري جيمس، وعمقه أتباعه، لاسيّما لوبوك في كتابه "صنعة الرواية"[2]، فإن مؤلِّفَي (عالم الرواية) يذهبان إلى أن جيمس استوحى مراسلات فلوبير المنشورة، التي يؤكد فيها إيمانه بوجوب أن يكون الفنان "في أثره كالله في الكون، غير مرئي وقديراً على كل شيء، بحيث أننا نشعر بوجوده في كل مكان، لكننا لا نراه"[3]. ويذهبان إلى أبعد من ذلك، في أن فكرة التمرد على الراوي العليم، ومسرحة الأحداث، التي دعا لها جيمس وحرص عليها، لم تكن من ابتكاره، بل ترجع جذورها إلى أفلاطون وأرسطو[4]. إذ يميّز أفلاطون في جمهوريته بين صيغتي القصص الخالص، والتمثيل المحاكاتي، في الأولى يتكلم الشاعر بلسان نفسه، وفي الثانية يتكلم بلسان غيره[5]. أما أرسطو فنجده يمتدح أسلوب هوميروس لأنه لا يتكلم بلسان نفسه إلاّ في أضيق الحدود، لذا يعدّه محاكياً –حسب تعبيره- إذ "لا يكاد يفتتح قصيدته بكلمة قصيرة، حتى يتعرض على الفور لرجل، أو امرأة، أو أي شخص آخر؛ ولا يكون واحداً من هؤلاء إلاّ وله أبعاده الشخصية، بل وخصائصه المميزة"[6].

ومهما يكن من شيء فإنّ "صنعة الرواية" الصادر عام (1921) يعدّ المؤطر المنهجي الشامل لمفهوم وجهة النظر[7]، إذ يؤكد مؤلفا عالم الرواية، أنه بعد نشر هذا هذا الكتاب "أصبح التمييز بين (showing/telling) معياراً لتقييم الرواية"[8]. ويعد

---

(1) ينظر: نظرية الأدب، أوستن وارين، رينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، ص291، 292.

(2) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، سعيد يقطين، ص284- 285.

(3) عالم الرواية: رولان بورنوف، وريال اوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي، د. محسن الموسوي ص77.

(4) ينظر: المصدر نفسه.

(5) ينظر: جمهورية أفلاطون، نقلها إلى العربية: حنا خباز، ص84- 86.

(6) فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، ص204.

(7) عدّت دائر المعارف البريطانية هذا الكتاب المصدر، الأول في نقد الرواية؛ لريادة مؤلفه في طرح النظريات النقدية التي عالجت الفن الروائي. ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، ص5.

(8) عالم الرواية، ص77.

لوبوك أقدم من نظّر للسارد بعد توماشفسكي[1]، منطلقاً من تعزيز معظم مقولات جيمس السابقة. وفي ضوء قراءاته لأعمال كبار الكتّاب (تولستوي، وفلوبير، وديكنز، وجيمس، وغيرهم)، توصل إلى إن سبب نجاح تلك الروايات يكمن في الشكل والحبكة والبناء[2]، وفي الأشكال المتنوعة للسرد الروائي -أي الأشكال التي تسرد عبرها الحكاية[3]- وأن "مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية، محكوم بالسؤال عن وجهة النظر- السؤال عن علاقة راوية القصة بها"[4].

وانطلق في كتابه من التمييز بين أنواع عرض أحداث الروايات، وطرائقها، مميزاً بين طريقة العرض (البانورامي/ التصويري/ التلخيصي)، وطريقة العرض (الدرامي/ المشهدي)، أو بين ما يسميه (الإخبار telling) و(الإراءة/ الإظهار showing). ففي الأولى، يواجه القارئ القاصَ الذي يكون عالماً بكل شيء، يتدخل في السرد، ويغوص في أذهان الشخصيات، ليفسر أفعالهم، ملخصاً الموضوع للقارئ، وأنموذجه "الحرب والسلام"، على العكس من الطريقة الثانية، التي يغيب فيها الكاتب، وتوضع الأحداث مباشرة أمام القارئ، بحيث يتجلى المشهد للعيان، وتحتله شخصيات الحكاية، وأنموذجه (مدام بوفاري)، و(السفراء). مؤكداً أن لكل طريقة بعض الإيجابيات والسلبيات.

وعلى الرغم من اعترافه بإيجابيات وجهة النظر العالمة بكل شيء، وبأنها أسهل للقاص -حين يقوم باستخدام معرفته الواسعة، ويغوص في أذهان الشخصيات، مفسراً، وملخصّاً- إلاّ أنّه يفضّل وجهة النظر حيث يكون الراوي ممسرحاً، إذ تكتفي الرواية بذاتها في هذا الشكل، ولا يحتاج القارئ إلى الاستعانة بسلطة خارجية، فـ "فن الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي بأن قصته كمادة لا بد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها"[5]. ويرى أن "فلوبير بشكل عام يعتبر كاتباً "موضوعياً جداً" كاتباً يظل عند الأساس ويرغب في أن نظل نجهل وجوده، إنه يضع القصة أمامنا ويكتم أي تعليق له"[6].

---

(1) تحدث توماشفسكي عن أهمية دور الراوي في تطوير المتن الحكائي بطريقة غير مباشرة، مؤكداً أن الراوي يختلف من رواية إلى أخرى، إذ قد يقدم الحكي بصورة موضوعية، باسم الكاتب، على شكل إخبار، أو باسم راوٍ، أو شخصية معينة. وسواء بوصفه طرفاً يخبر بالأحداث، أو شاهداً، أو مشاركاً في الفعل.
ينظر: نظرية الأغراض، ص198- 190.

(2) ينظر: صنعة الرواية، ص20.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص30.

(4) المصدر نفسه، ص225.

(5) صنعة الرواية، ص65.

(6) المصدر نفسه، ص70.

ولا يعني هذا أن لوبوك يقصد أن تتحول الرواية إلى دراما ومسرحة محضة، كما ظن بعض النقاد ومنهم بوث، بل هو يؤكد أنه "ليس هناك شيء اسمه الدراما في الرواية بكل معنى الكلمة"[1]، إذ ليس هناك رواية تروي نفسها بنفسها، وليس هناك رواية بلا راوٍ، حتى وإن اعتمدت على الحوار، فإن الراوي لا بدّ سيتدخل، ويقاطع، ليجعلنا ندرك كيف برزت الشخصيات، وأين تقف، وماذا تفعل. فهو لا يدعو إلى إلغاء وجود الراوي أو اختفائه بالكامل لأن ذلك غير ممكن، لكنه فقط لا يرغب بالراوي الذي يكون فضولياً إلى أبعد الحدود، فهو حين يصف رواية "السفراء"، يصفها بأن كل شيء فيها قدم بطريقة درامية، على الرغم من اعترافه بوجود المؤلف/ الراوي الصريح.

وعلى الرغم من بغض جيمس لطريقة السرد بضمير المتكلم، فإن لوبوك يعدّه أكثر الوسائل استعداداً لإبراز إحساس الشخصية في الرواية، لكونه البديل لضمير المؤلف، لكنه يعود ليؤكد وجوب مراعاة أن "الموضوع" هو الذي يحدد طريقة السرد، فهو يرى مثلاً أن استخدام ضمير المتكلم في رواية (السفراء) كان سيلحق بها ضرراً كبيراً. وبهذا نلاحظ أن هدف لوبوك هو البحث في اختيار طرائق تقديم الرواية بما يتلاءم مع الموضوع، وهدفه الرئيس هو خلق، وتحقيق الإيهام بالواقع، والتأثير في المتلقي، من خلال خلق عوالم روائية تبدو للمتلقي بشكل موضوعي/ واقعي.

واستمرت هيمنة "وجهة النظر" مصطلحاً، ومفهوماً، وموضوعة، ضمن الحراك النقدي الإنكلو- أمريكي حتى صدور كتاب "فهم الرواية" لبروكس ووارين عام 1943، إذ اقترحا فيه مصطلح بؤرة القص، أو البؤرة السردية، لأداء مفهوم وجهة النظر عند جيمس ولوبوك، ويصنفان أربع بؤر قص أساسية، بحسب أدوار السارد، وأسلوبه في الرواية:

- بؤرة الشخصية التي تروي قصصها بضمير المتكلم، ويدعونها "صيغة المتكلم".
- بؤرة الشخصية التي تروي قصة شاهدتها بضمير المتكلم، "صيغة المتكلم المراقب".
- بؤرة المؤلف الذي يروي ما حدث بحس موضوعي محايد، دون أن يدخل في وعي الشخصيات ودونما تعليق، "صيغة المؤلف المراقب".
- بؤرة المؤلف الذي يروي ما حدث بحرية تامة، متوغلاً في عقل الشخصيات، ومضيفاً إليها تعليقاته الخاصة، "المؤلف كلي العلم".

ووضعها جنيت في جدول بهذه الصيغة أدناه، مؤكداً أن الحد العمودي الفاصل هو وحده الذي يهم وجهة النظر (الداخلية أو الخارجية)، في حين ينصب الحد الأفقي

---

(1) المصدر نفسه، ص108.

الفاصل على الصوت (أي هوية السارد)، من دون أي اختلاف حقيقي في وجهة النظر بين (1، 4)[1]:

	أحداث محللة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج
سارد حاضر بصفته شخصية في العمل	1.البطل يحكي قصته	2.شاهد يحكي قصة البطل
سارد غائب بصفته شخصية عن العمل	4.المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	3.المؤلف يحكي القصة من الخارج

نلاحظ هنا أن اختيار بروكس ووارين لمصطلح بؤرة جاء بديلاً لتسمية وجهة النظر ليس إلاّ، ونلاحظ أيضاً أن الخلط بين المؤلف والراوي لا يزال مستمراً[2]. ونجد هذا الخلط لدى نورمان فريدمان أيضاً. فبعد مشروع لوبوك بثلاثين عاماً أعاد فريدمان الحماس إلى وجهة النظر من خلال دراسته (وجهة النظر في الرواية- تطور المفهوم النقدي)، عام 1955، التي تعد أكثر تنظيماً.

أكد فريدمان أن استبعاد الراوي العليم سيزيد العمل الروائي وضوحاً وقوة، ويحقق الإيهام التام بالواقعية، وأن اختيار وجهة نظر ما في كتابة الرواية، من الأهمية كاختيار شكل النظم في القصيدة[3]. وتشير غويون إلى أن فريدمان يعدّ تدخلات الكاتب في الرواية بأنها تسمح بالسخرية وبالتعميمات الفلسفية، في حين يسمح تقديم الحكاية بضمير المتكلم المشارك، بعرض فكر في طور الاكتشاف. وهنا نرى أن مفهوم وجهة النظر لدى فريدمان هو امتداد لمفهوم ورؤية جيمس ولوبوك.

ويثير فريدمان بعض الأسئلة المهمة حول الراوي، يمكن تلخيصها في[4]:

- من يتحدث إلى القارئ؟ المؤلف ، أم الشخصية، أم ظاهرياً لا أحد.
- من أي موقع (زاوية) ينظر إلى القصة التي يرويها؟
- ما قنوات المعلومات التي يستخدمها المؤلف لنقل القصة إلى القارئ؟
- على أي مسافة يموضع المؤلفُ القارئ في القصة؟

وأهم ما يمكن ملاحظته هنا هو فصله الواضح بين "من يرى"، و "من يتكلم"، وهو ما سيتبنى لاحقاً، تأصيل وتفصيل القول النقدي فيه جيرار جنيت. ويقدم فريدمان

---

(1) ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ص198، 199.

(2) يعد مونرو بردزلي، من أوائل من أشار إلى ضرورة عدم الخلط بين المؤلف والراوي، عام (1958). ينظر: المقولات والتمثلات والأوهام، ص56.

(3) ينظر: وجهة النظر أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية، ص15.
وينظر: المقولات والتمثلات والأوهام، ص62.

(4) ينظر: المقولات والتمثلات والأوهام، ص57.

تصنيفاً -يصفه جينيت بالمعقد[1]- يتكون من ثمانية أطراف، معتمداً على التمييز الأساس بين القول والعرض: نمطين من السرد "العليم" بتدخل المؤلف أو من دونه؛ ونمطين من السرد بضمير المتكلم (الشاهد، أو البطل)؛ ونمطين من السرد "العليم، الانتقائي" أي ذي وجهة نظر ضيقة (متعددة، أو وحيدة)؛ ونمطين من السرد الموضوعي (المسرحي، والكاميرا)[2].

هناك من النقاد من شكك بجدوى وجهة النظر، على الرغم من الحراك النقدي والفكري الخاص بهذه الموضوعة. فالناقد بوث يرى في مقال له، أن وجهة النظر قد كشفت عن لا جدوى، لا تقل عن لا جدوى التصورات الأخرى كـ (التخييل) مثلاً، وأن الباحثين والنقاد في هذه الموضوعة –طوال أربعين عاماً من البحوث المنجزة- لم يقدّموا أي فائدة كبيرة للكاتب أو الناقد، لأنهم لم "يقرروا ما إذا كانت تقنية معينة في عمل أدبي خاص، كفيلة بإحداث أثر محدد"[3]. مبدياً اتفاقه مع أرسطو في علاقة وجهة النظر بالأثر المحدث على القارئ، ويعدّها حيلة تقنية، للوصول إلى أهداف أكثر طموحاً، منها الكشف عن نوايا المبدع الخاصة، والتأثير في الجمهور، لكنه ضد أن يفرض على المبدع مقاييس مجردة مأخوذة من أعمال أخرى[4]. لذا يمكن القول إنّ مشكلة بوث الأساسية تكمن في الأثر المحدث على القارئ.

وما يعترض عليه بوث هو قضية اختفاء الكاتب، إذ يرى أن بإمكانه أن يختار التنكر لكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبداً[5]، مؤيداً ما يذهب إليه أرسطو من أن الحضور المفرط للكاتب ظاهرة غير بويطيقية، لكنه يتساءل عن قاعدة مجردة، تحكم كمية الحضور وتحدد ما إذا كان مفرطاً[6]. مشيراً إلى أن أصوات الكاتب التي يجب إلغاؤها إذا أردنا أن نطرده من العالم المتخيل هي، التوجيهات المباشرة للقارئ، والتعليقات والأحكام بشأن الشخصيات، وتغييرات وجهات النظر داخل العمل الأدبي، أي بشكل عام إلغاء كل ما يجعل القارئ يعرف بأنه يقرأ رواية[7]. ولا يعني هذا أنه يسعى إلى تحقيق الإيهام بالواقع، أو يدعو إلى المقولات نفسها التي نادى بها جيمس ولوبوك.

---

(1) ينظر: خطاب الحكاية، ص199.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص199- 200.
وينظر: وجهة النظر أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية، ص13- 15.
(3) المسافة ووجهة النظر محاولة تصنيف، واين بوث، في: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ص37.
(4) المسافة ووجهة النظر محاولة تصنيف، ص38.
(5) ينظر: وجهة النظر أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية، ص16.
(6) ينظر: المسافة ووجهة النظر محاولة تصنيف، ص39.
(7) ينظر: وجهة النظر أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية، 16.

ويبدي بوث اعتراضه على بعض المسائل منها:

- الأحكام المطلقة حول الحكي. إذ يؤكد أن اطلاعه على كبرى الروايات أثبت استحالة أن تكون الرواية عرضاً خالصاً[1].
- وجوب استخدام وجهة نظر منسجمة، لتحقيق الإيهام بالواقعية. يؤكد بوث أننا إذا طبقنا الوسائل التقنية من أجل أهداف تبسيطية بهذا الشكل، فليس غريباً أن تصبح هذه الوسائل نفسها تبسيطية[2].
- تصنيف الروايات بحسب الضمير. يؤكد أن تصنيفها بحسب كونها محكية بضمير المتكلم أو الغائب لن يعلمنا شيئاً، إلاّ إذا أصبحنا أكثر دقة ووصفنا الميزات الخاصة للساردين في علاقتها بتأثيرات مرغوبة معينة. فضلاً عن معرفة الخصال الأخلاقية والثقافية للسارد، وكونه جديراً بالثقة –أي يتحدث بشكل موافق لمعايير العمل الأدبي- أو ليس كذلك[3].
- وصف جزء ما بأنه "مشهد". مؤكداً أننا بهذا لا نقول شيئاً مهماً بشأن مستواه الأدبي. فالتعارض بين (المشهد/ التلخيص) و(العرض/ الحكي) ليس إلزامياً ولا معيارياً، بل هو وصفي فقط بشكل فضفاض، لا يقول إلا الشيء القليل عن هذا الحقل إلا إذا حددنا بدقة النوعية التي ينتمي إليها السارد المسؤول عن المشهد والتلخيص[4].

إن أهم ما يتميز به عمل بوث هو تمييزه بين المؤلف، والراوي، فضلاً عن ابتكاره لمفهوم (الأنا الثانية) أو (الكاتب الضمني) الذي يتوسط بين المؤلف والراوي، مؤكداً أنه حتى الرواية التي لا يمثل فيها أي سارد فإنها تفترض وجوده، ومن الخطأ أن يظن القارئ غير العارف أن الحكاية تصله من دون وسيط، مؤكداً أن أحد عيوب القراءة الأكثر انتشاراً تتمثل في المماثلة الساذجة بين السارد والمؤلف الذي خلقه[5].

ويقسم بوث الساردين إلى نوعين، الأول: ينتمي إلى العالم المتخيل (ممثلون)، والثاني: يوجدون خارجه (غير ممثلين)، وهم جميعاً يختلفون عن الكاتب الضمني الذي ينهض بمسؤولية وجودهم[6]. ويميز من الساردين الممثلين نوعين، (ملاحظين، وفواعل ساردين) مؤكداً أنه نادراً ما يُنتبه إلى هذا الفرق عند الحديث عن وجهة النظر[7]. ويؤكد أن الساردين و"العاكسين" أياً كان نوعهم مختلفون بحسب درجة

---

(1) ينظر: المسافة ووجهة النظر محاولة تصنيف، 39.
(2)المصدر نفسه، ص39.
(3)المسافة ووجهة النظر محاولة تصنيف، 41، 49- 50.
(4) ينظر: المصدر نفسه، 45.
(5) ينظر: المصدر نفسه، ص41- 43.
(6) ينظر: المصدر نفسه.
(7) ينظر: المصدر نفسه، ص44.

المسافة، ونوعها، التي تفصلهم عن الكاتب، والكاتب الضمني، والقارئ، وشخصيات الحكاية الأخرى، وكذلك الحال مع الكاتب الضمني الذي قد يكون على مسافة طويلة أو قصيرة من القارئ والشخصيات[1]. ويسمي هذه المسافة بـ "المسافة الجمالية"، وهذه المسافة قد تكون أخلاقية، أو زمنية، أو فيزيائية، أو ثقافية، أو انفعالية[2].

وبازدياد العناية بدراسة تقنيات السرد والخطاب الروائي، وازدياد التنظير الخاص بأوضاع الراوي، ووسائل السرد، والتقائها مع مصطلح وجهة النظر في بعده الفني، أدى هذا إلى انتقاد بعض النقاد لهذا المصطلح ومحاولة الكشف عن بعض القصور الذي يعتريه، فضلاً عن محاولاتهم تقديم بعض البدائل الاصطلاحية، التي قد لا تخلو هي أيضاً من بعض القصور. من هؤلاء الناقد الفرنسي جون بويون، الذي اعتمد في كتابه (الزمن والرواية) (1946) المقاربة السيكولوجية في تحديد (الرؤية) في الرواية، إذ لخص وجهة النظر في رؤية محددة اعتماداً على علم النفس[3]. وعلى وعلى الرغم من هذا -فضلاً عن عدم تفريق بويون بين المؤلف والراوي- نتفق مع غويون في أن نظرية الرؤى لديه ليست فقط ممكنة للتطبيق، بل وموضحة إلى حد كبير، وهي على الرغم من عدم اعتراف بويون؛ فإنها تحيل على تقنية الرواية[4].

---

(1) ينظر: المسافة ووجهة النظر محاولة تصنيف ، ص46- 48.

(2) المصدر نفسه.

(3) إن ما يهم بويون ليس التقنية، وإنما السيكولوجية، فهو يرى أن الأسلوب والشكل والتقنية عموماً أمور ثانوية، ويمكن إهمالها، أما المهم فهو الدلالات، والأنثروبولوجيا التي تكشفها أو تقترحها أو تثيرها الرواية، وأن لا قيمة للرواية ما لم تحترم شروط الواقعية. ينظر: وجهة النظر أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية، ص29.

(4) ينظر: وجهة النظر أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية ،30.

ويميز بويون بين ثلاثة أنواع من الرؤى[1]:

1. الرؤية من الخلف، حين يعلم السارد أكثر مما تعلمه الشخصية عن نفسها.
2. الرؤية مع، حين تتساوى معرفة السارد مع معرفة الشخصية.
3. الرؤية من الخارج، حين تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية.

أما جينيت، الذي يمثل الاتجاه البنيوي، فيعد من أهم الدارسين في هذا المجال كما هو معلوم. وقد انتقد وعارض مصطلح وجهة النظر، مؤكداً أن معظم الأعمال النظرية التي تناولت موضوع وجهة النظر، عانت من خلط مزعج بين ما يسميه (الصيغة)، و(الصوت)، أي بين الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي، والسارد، وبعبارة أدق بين من يرى، ومن يتكلم[2]. ويعرض هذا الخلط والتداخل، لدى من سبقه من النقاد، منتقداً، ومعترضاً على بعض مقولاتهم وتصنيفاتهم[3]. ويتبنى جنيت مصطلح (تبئير) "تحاشياً لما لمصطلحات رؤية وحقل ووجهة نظر من مضمون بصري مفرط الخصوصية"[4] مؤكداً أن هذا المصطلح أكثر تجريداً، ويتجاوب مع تعبير بروكس وارين "بؤرة السرد"[5]. ويقدم تصنيفه الثلاثي لأنواع التبئير في الرواية كالآتي:

1. التبئير الصفر، أو السرد غير المبأر، وهو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية عموماً.
2. الحكاية ذات التبئير الداخلي، سواء أكان ثابتاً، أم متغيراً، أم متعدداً –كما في الرواية الترسّلية التي يروى فيها الحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر عدة شخصيات مترسّلة-.
3. الحكاية ذات التبئير الخارجي، "التي يتصرف فيها البطل أمامنا من دون أن يُسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه"[6].

ويرى أن "التحيز للتبئير ليس ثابتاً بالضرورة على مدى حكاية بأكملها... فعبارة التبئير لا تنصب على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سردي محدد، يمكن أن يكون قصيراً جداً"[7]، مشيراً إلى أن التبئير الداخلي قلّما يطبق بصرامة تامة، ولا يمكن تحقيقه إلاّ في الحكاية ذات "المونولوج الداخلي"[8].

---

(1) ينظر: الأدب والدلالة، ت. تودوروف، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، 77- 79.
(2) ينظر: خطاب الحكاية، ص198.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص198- 201.
(4) المصدر نفسه، ص201.
(5) ينظر: المصدر نفسه.
(6)خطاب الحكاية، ص202.
(7) المصدر نفسه، 202- ص203.
(8)المصدر نفسه، ص203- 204.

وقد نال مصطلح (التبئير) حظه من انتقادات بعض النقاد[1]، ومنهم ميك بال، التي رأت أنه لا يقدم جديداً عمّا اقترحه جورج بلان في مصطلحه (حصر المجال)[2]، ما جعل جينيت يعيد النظر بمصطلحه في كتابه (عودة إلى خطاب الحكاية) ليبين أن (المبأر) هي الحكاية نفسها، و(المبئر) هو الذي يبئر الحكاية، أي الراوي، أو المؤلف إذا أردنا الخروج عن أعراف المتخيل -بحسب تعبير جينيت- أما (التبئير) فهو تقييد الحقل، أي انتقاء الخبر السردي، ومغادرة التقليد (كلي العلم)[3].

نلاحظ أن مفهوم وجهة النظر اختلف كثيراً وتطور طوال مسيرته، فحمل في داخله منذ البداية بذرة التوسع، والشمول، والتطور، إذ كان في البدء مجرد مفهوم فني- تقني، يسعى إلى اختفاء الراوي العليم، ووضع الأحداث داخل وعي الشخصيات، والاعتماد على مسرحة الأحداث، لتكون الناظر الذي نرى، بعينيه، "الفعل القصصي"[4]. ثم ليعني أداة تقنية تختص بالطريقة التي يقدم من خلالها السرد. ثم يعنى به، الوضع التصوري والمفهومي الذي يتم وفقاً لشروطه عرض المواقف والوقائع[5]، والزاوية التي ينظر منها الراوي إلى الأحداث والشخصيات. أو المنظور الذي تروى من خلاله القصة، سواء كان ضمير المتكلم أو الغائب، وسواء كان الراوي محدوداً أو عليماً. ثم لينفتح بعدها إلى البحث في علاقة الراوي بالمروي، محيلاً على مجموع المشاكل التي تثيرها علاقات الراوي بما يحكيه وعلاقاته بقارئه، فضلاً عن أدوار الراوي وأنواعه وموقعه، فالراوي يستطيع أن يتناول شخصياته من الداخل، ويستبطن وعيها، ويستطيع أن يكتفي بوصف أفعالها من الخارج، كما يستطيع أن يمازج بين الحالتين، فيصف إحدى الشخصيات من الداخل، وباقي الشخصيات من الخارج. أي أنه يمثل هنا مفهوماً بصرياً ونفسياً. وكل هذا يهدف إلى جملة من الأمور تتلخص في تحقيق الإيهام بالواقع، إذ يجب أن تتوافق معلومات الراوي مع موقعه من الأحداث، وكيفية مشاهداته لها.

ولم يكتف المصطلح بهذا فقط بل اتسع ليشمل الجانب الفكري الأيديولوجي أيضاً. فهناك من يعدّه مفهوماً يؤدي معانياً تتجاوز المعنى التقني إلى المعنى الأيديولوجي، ومنهم على سبيل المثال فاولر، الذي يشير إلى أن عبارة "وجهة النظر" تستخدم بمعنيين، الأول جمالي/ إدراكي aesthetic/ perceptual، مشابهاً

---

(1) ينظر: المقولات والتمثلات والأوهام، ص153- 154.
(2) ينظر: عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، ص95- 97.
(3) ينظر: المصدر نفسه.
(4)الوجيز في دراسة القصص، لين أولتبنيرند، وليزلي لويس، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، ص143.
(5) ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ص151.

لموقع الرؤية viewing position في الفنون البصرية، الزاوية التي يرى منها الموضع الممثل. والآخر وهو الأكثر جوهرية، أيديولوجي ideological[1].

إلاّ أن الناقد الروسي أوسبنسكي كان أكثر دقة وتوسعاً في تناول هذه المسألة، في كتابه "شعرية التأليف" الذي يعد أحد أهم وأوسع الأعمال النقدية الحديثة التي تناولت موضوعة وجهة النظر[2]. إذ استوعبت نظريته وشملت جميع التمثلات والمقولات النقدية التي سبقته في هذا المجال. ويلاحظ أن وجهة النظر لديه ترتبط بمرجعيات خارج نصية، فهو يتناولها من خلال المواقع التي يحتلها المؤلف، فضلاً عن الراوي والشخصيات، وهذه المواقع تقع ضمن أربعة مستويات، يدرس كل منها في فصل مستقل، وهي:

1. وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي: ويعده أكثر جوانب وجهة النظر أهمية، وأقلها خضوعاً للصياغة الشكلية، لاعتماد التحليل فيه على الفهم الحدسي، أي البنية التأليفية العميقة له، وتقويم العالم المدرك والموصوف أيديولوجياً، من قبل المؤلف، أو الراوي، أو إحدى الشخصيات. مؤكداً إمكانية تضمين النص عدداً من وجهات النظر الأيديولوجية المختلفة[3].
2. وجهة النظر على المستوى التعبيري: ويعني المستوى اللغوي، والأسلوبي، أو مستوى الخصائص الكلامية، للمؤلف، والراوي، والشخصيات[4].
3. وجهة النظر على المستوى المكاني والزماني: أي الإحداثيات المكانية والزمانية لموقع الراوي، التي يدار من خلالها السرد، والذي قد يتطابق أو لا يتطابق مع موقع الشخصية[5].
4. وجهة النظر على المستوى النفسي: وتعني طريقة المؤلف في بناء وتقديم أحداث السرد وشخصياته، سواء أمن خلال وجهة نظر ذاتية –استخدام المؤلف وعي شخصية أو أكثر-، أم موضوعية –تقديمه الحقائق كما يعرفها-، مؤكداً إمكانية الدمج بين الأسلوبين، أو المناوبة بينهما[6].

---

(1) ينظر:linguisticsand the novel, 72، نقلا عن المقولات والتمثلات والأوهام، ص165.

(2)طرح المؤلف في هذا الكتاب آراءه من خلال تطبيقها على نصوص سردية، وشعرية، ومسرحية، وتأريخية، وتشكيلية، وإعلانية، وصحفية، وغير ذلك، مع إيلاء السرد اهتماماً خاصاً. مؤكداً أن مشكلة وجهة النظر تشترك فيها مختلف الفنون، وليست خاصة بالعمل الفني التأليفي، لأنها تخص كل فن يرتبط مباشرة بعلم الدلالة. ينظر: شعرية التأليف، ص11.

(3) ينظر: شعرية التأليف ، ص19.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص29- 31.

(5) ينظر: شعرية التأليف، ص69- 73.

(6) ينظر: المصدر نفسه ، ص93.

وتعد هذه التقسيمات، الأنسب بين الطروحات جميعها، لدراسة الرواية المتعددة الأصوات، لما تفترضه الأخيرة، وتشترطه، من تعدد في الجانب الأيديولوجي والتعبيري، والنفسي، وفي المواقع المكانية والزمانية للراوي والشخصيات، وطبيعة علاقة الراوي بشخصياته. وهو ما سنوضحه ونفصل القول فيه، في الفصول القادمة.

ومما تقدم، نجد أن تقنيات السرد التي حظيت -ولا زالت- بالعناية والدراسة من النقاد الذين سعوا إلى تطويرها، عبر حراك نقدي وفكري امتد طويلاً ولما يزل، فإن هذا بدوره شمل أهم تقنية ومفهوم، ونعني هنا (وجهة النظر) التي حظيت بدراسات عديدة منذ بداية القرن الماضي وإلى يومنا هذا، فنالت نصيباً وافراً من البحث، والإضافات الجديدة في الكم والنوع، والتنقيح، ما جعلها عسيرة على الدارس الذي عليه أن يتعامل مع هذا الخليط النقدي المتشابك، والمليء بالإشكاليات. ولعلنا لا نبالغ إذا ما قلنا بأنها من أكثر المفاهيم جدلاً وإشكالية في النقد، بسبب تعدد المجالات والنقاد الذين تناولوها بالدرس كما أسلفنا في بدء حديثنا. فانفتح على مصطلحات أخرى، مولّداً عناصر بديلة، أصبحت فيما بعد عناصر موازية له انشقت عنه وكونت خصوصية جديدة متمايزة، من دون أن تلغي المفهوم/ المصطلح الأصل (وجهة النظر) على الرغم محاولات النقاد الذين اقترحوا هذه البدائل، وسعيهم لتحقيق ذلك الغرض.

وهي إذ تنفتح على جوانب عديدة، الفنية- التقنية، والبصرية، والنفسية، والأيديولوجية، توجب على الباحث فيها ألاّ يغفل الدلالة المزدوجة التي تؤديها، ونعني بذلك الدلالة الفنية والفكرية معاً. وهو ما يجعل من هذا المفهوم مساراً طوّر من الفن الروائي ونهض به، حين جعل منه فنّاً لا ينهض ببعده الفكري فقط، كما كان سابقاً في الروايات الكلاسيكية الوعظية، والأخلاقية، والتاريخية، بل يقاس بحجم تناسب البعد الفني مع البعد الفكري في عالم الرواية. فلم تعد وظيفة الكاتب تأكيد ثوابت وقيم فكرية واجتماعية، بقدر انشغاله بإعادة توزيع الأضواء على القيم المتصارعة والمتحولة، التي تُحدث قلقاً مقصوداً داخل العالم الروائي، وهذا ما نجده متحققاً بصيغته المتكاملة في الرواية المتعددة الأصوات.

الفصل الأول

وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي

الفصل الأول

وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي

مدخل

يعد مفهوم الأيديولوجيا من أكثر المفاهيم تعقيداً في مجال الدراسات الإنسانية بشكل عام، فهناك شبه اتفاق بين الباحثين على عدم وجود تعريف جامع مانع له[1]، شأنه في ذلك شأن كثير من المفاهيم في العلوم الإنسانية والاجتماعية، فضلاً عن ذلك فإن الكلمة في حد ذاتها غربية الأصل وليس لها مرادف دقيق في العربية.

وتعني (Ideology): علم الأفكار، أو العلم الذي يدرس ما هو متعلق بالفكر. ويعرّفها أحد الباحثين بـ "نسق الأفكار والمعتقدات في مجتمع ما، أو الاتجاه الفكري الذي يتبناه الفرد أو المجتمع"[2]. وهي أيضاً "نظام من الأفكار والمفاهيم الاجتماعية... أي مجموعة من التصورات التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالعالم الطبيعي وعلاقته بالعالم الاجتماعي"[3]. فهي عموماً تنطوي على مجموعة من العقائد، والأفكار، والتصورات، والمشاعر، والتقاليد. فالعروي الذي يذهب إلى أن المفهوم دخيل على كل اللغات الحية، يؤكد أيضاً أنه لم يحتفظ بمعناه اللغوي (علم الأفكار)، وأن ما يقابله من عبارات مثل:

---

(1) تتداول هذا المصطلح مجالات كثيرة لذا تكثر حيثيات تحديده تبعاً للمنظور الفكري لهذا المجال، فالماركسيون ينظرون إليه من خلال علاقة البنى الفوقية للمجتمع (المتكونة من أشكال الوعي الاجتماعي، السياسية، والدينية، والأخلاقية، والجمالية، وغيرها) بالبنى التحتية (الأساس الاقتصادي)، عادّين الفن جزءاً من البنية الفوقية أو جزءاً من أيديولوجيات المجتمع، لذا فإن فهم الأدب يعني فهم العملية الاجتماعية التي تشمله. وفي مجال الرواية اتخذ النقد الماركسي طابعاً أيديولوجياً صريحاً؛ لأن هدفه الوصول للمدلول الاجتماعي والأيديولوجي للأعمال الروائية من دون النظر إلى الجانب الجمالي ووظيفته في تحديد الدلالة الاجتماعية والأيديولوجية في الرواية، لذا كانت الرواية في نظرهم وثيقة اجتماعية وأيديولوجية ذات صبغة جمالية، لا تختلف في مضمونها عن أي شكل من أشكال الأيديولوجيات الأخرى (الدين، الفلسفة، الوثائق السياسية). وهو ما سمي فيما بعد بنظرية الانعكاس.
ينظر: الماركسية والنقد الأدبي، تيري إيجلتون ، تقديم وترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول مج 5 ،ع3 ، 1985م، ص23.
وينظر أيضاً: النقد الروائي والأيديولوجيا، حميد لحمداني، ص 56.

(2) الموسوعة الميسرة للمصطلحات السياسية، د. إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، ص66. من خلال الرابط http://www.4shared.com/office/EcN3rHdn/___.htm

(3) في نظرية الأدب، د. شكري عزيز الماضي، ص103.

منظومة فكرية، عقيدة، ذهنية، وغير ذلك، لا تشير إلاّ إلى معنى واحد من معانيه[1]، مميزاً للمصطلح ثلاثة مجالات ومعانٍ، هي[2]:

1. مجال السياسة: وتعني الأيديولوجيا كل تفكير خادع.
2. المجال الاجتماعي: وتعني مجموعة الأفكار والقيم والمثل التي تتبناها وتتفق عليها جماعة ما، التي تحدد لها رؤيتها للواقع الاجتماعي وللتاريخ وفق منطق واحد.
3. المجال المعرفي: وتعني المعرفة السطحية في مقابل المعرفة العلمية العميقة بالأشياء.

وهذا يعني أن الأيديولوجيا ظاهرة سياسية، واجتماعية، وثقافية، ومعرفية، وسايكولوجية، وغير ذلك، لدخولها وتداولها في مختلف المجالات الإنسانية، مؤدية معنى تكتسبه من نوع ذلك المجال وتوجهاته.

وليس خفياً تداخل الجنس الأدبي مع حقول المعرفة الإنسانية بأشكالها وإشكالياتها كافة، ومن أهم ما يمثل مرجعية كبرى للأديب ويسهم في إنتاج نصه وتطويره هي الحمولة الثقافية والفكرية والأيديولوجية لهذا الأديب المبدع. فكل نص محمل برؤى الكاتب وتطلعاته مهما حاول إضفاء أو منح سمة الغيرية على ما يكتب، ومهما كان انفتاح النص الروائي على المجتمع بكل ما فيه من كم هائل من تباين في الأفكار والأمزجة. فالأدب مهما تباينت الآراء حوله، هو مخلوق اجتماعي، يشكله المجتمع وينتجه الأديب المبدع صاحب الآفاق المتعددة. فالأيديولوجيا هي مجموعة مواقف محددة، أما الأدب فهو التعبير بالكلمة عن موقف الأديب من المجتمع، والحياة من حوله.

وعلى الرغم مما في الرواية من منطق جمالي متكامل خاص بها، فإنه لا بدّ له من أن يرتبط بعلاقات مع منطق المجتمع، وهذا ما يفسر لنا بطبيعة الحال حضور البعد الاجتماعي والتاريخي دائما في الأعمال الروائية. فشكل الرواية ومضمونها مستمدان من الظواهر الاجتماعية بشكل مباشر أكثر مما هي الحال في الفنون الأخرى، وعالم الرواية يكون مرتبطاً في الغالب بلحظات معينة في تاريخ المجتمع[3].

ويعد باختين أحد أهم النقاد الذين تحدثوا عن المكونات الأيديولوجية في النص الروائي، ويؤكد د. لحمداني أنه ما من ناقد درس هذا الموضوع بطريقة عميقة كما

---

(1) ينظر: مفهوم الأيديولوجيا، عبد الله العروي، ص9.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص10- 11.

(3) ينظر: الأدب القصصي الرواية والواقع الاجتماعي، ميثيل زيرافا، ترجمة سما داود، مراجعة: د. سلمان الواسطي، ص7.

فعل باختين[1]. فباختين يعدّ الأيديولوجيا مادة أولية من مواد بناء الرواية وليست مقتبسة من الواقع[2]، ولكنها تجسيد لواقعية الأيديولوجيا، فدراسة الأيديولوجيا في النص الروائي ليست بها حاجة إلى الإحالة إلى ما هو خارج النص، ذلك أن النص ليس موجوداً خارج الواقع الأيديولوجي ولكنه منغمس فيه، لذا فليست به حاجة إلى أن يعكس الأيديولوجيا ما دام يوجد في مجراها الطبيعي. فالنتاج الأدبي مكتمل بذاته –ببنيته الذاتية- ولا يحتاج إلى أن يُنظر إلى علاقته بالواقع الخارجي.

تتجلى صياغة الحبكة لدى باختين في الاختلاف الأيديولوجي بين الشخصيات، فكل شخصية أو مجموعة من الشخصيات تمتلك وجهة نظر خاصة مخالفة لوجهة نظر الشخصيات الأخرى، فلكل منها صوتها وأيديولوجيتها الخاصة في الرواية. فمن الناحية الأيديولوجية؛ تتمتع الشخصية باستقلاليتها ونفوذها المعنوي وينظر إليها بوصفها خالقاً لمفهوم أيديولوجي خاص وكامل القيمة لا بوصفها موضوعاً لرؤيا الكاتب[3]. فالكاتب يمنح شخصياته حرية التعبير عن أنفسها، فتكون الكلمة لها، ومستقلة عن المؤلف وأيديولوجيته، وهذا أمر في غاية الصعوبة على الكاتب الذي يخلق عالماً لا ينتمي له بل ينتمي للغير (الشخصيات).

يعدّ باختين الشكل والمضمون شيئاً واحداً داخل الخطاب، ويؤكد وجوب التخلص من الشكلانية المجردة، والأيديولوجية التي ليست أقل تجريدا[4]، فهو يرفض التصور الشكلاني الذي يختزل النص في تقنياته وأساليبه وبناه الوظيفية الداخلية، كما يرفض أن يختزل النص في وظيفته الأيديولوجية كأنه مجرد وثيقة محسنة الصياغة.

ومعلوم أن أوسبنسكي قد أفاد كثيراً من التراث الباختيني، وتحديداً في كتابه شعرية التأليف، إلاّ أنه كان أكثر شمولية في تنظيراته من باختين، لأن اهتمام الأخير ينصب على (الرواية متعددة الأصوات)، أما أوسبنسكي فيشمل اهتمامه كل فنون التعبير، سواء أكانت نصوصاً سردية، أم شعرية، أم مسرحية، أم تاريخية، أم تشكيلية، أم صحفية، أم إعلانية، أم غير ذلك.

---

(1) ينظر: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص32.

(2) يفرق الناقد لحمداني بين اتجاهين فيما يخص علاقة الأيديولوجيا بالرواية، الأول (الأيديولوجيا في الرواية) ويمثله باختين، وباختصار فإنها تتصل بصراع الأبطال. أما الثاني (الرواية كأيديولوجيا) ويمثله لوسيان غولدمان، فإنها تعني موقف الكاتب بالتحديد، وليس موقف الأبطال كل على حدة، وتعبر عن تصورات الكاتب بواسطة الأيديولوجيات المتصارعة.
ينظر: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص32- 37.
وينظر أيضاً في هذا الصدد: تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي، د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي، ص16- 23.

(3) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص9.

(4) ينظر: الخطاب الروائي، ص35.

ويعدُّ أوسبنسكي الجانب الإيديولوجي أو التقويمي أكثر جوانب وجهة النظر أهمية، وأقلها خضوعاً للصياغة الشكلية، لاعتماد التحليل فيه إلى حد ما على الفهم الحدسي، إذ يكون الاهتمام في هذا الجانب منصباً على البحث في وجهة النظر التي يتبناها المؤلف حين يقوّم العالم الذي يصفه ويدركه أيديولوجياً، سواء أكانت مستترة أم مصرحاً بها، وسواء انتمت للمؤلف أم الراوي أم إحدى شخصيات الرواية. مؤكدا أن الحديث عن نظام الأفكار التي تشكل العمل، هو حديث عن البنية التأليفية العميقة له، في مقابل البنية التأليفية السطحية التي يمكن تتبعها على الصعيد النفسي، أو التعبيري، أو المكاني- الزماني[1]، مولياً أهمية أكبر للرواية التي تحضر فيها النظرات التقويمية المتعددة، ويعدّها أكثر الحالات تعقيداً من الناحية التأليفية، إذ يذهب إلى أن تعدد الأصوات هو حالة ظهور وجهات النظر المتعددة على المستوى الأيديولوجي[2].

وسيكون تركيز بحثنا -في المجال التطبيقي- على ميدانين، هما ميدان التعدد الأيديولوجي الذي يكون ضرورة واجبة في الرواية المتعددة الأصوات، لتحقيق عنصر اللا تجانس، والميدان الذي يصبّ في محور التقويم والموقف الأيديولوجي المُتبنى في الرواية.

---

(1) ينظر: شعرية التأليف، ص19.

(2)المصدر نفسه، ص19- 21.

المبحث الأول

اللاتجانس

يعد اللاتجانس[1] أهم سمة من سمات الرواية المتعددة الأصوات، فخلق عالم روائي متعدد الأصوات يتطلب تحطيم الأشكال القائمة للرواية المونولوجية المتجانسة، والتخلي بطريقة فنية عن البطولة الفردية المطلقة والرأي الواحد، وخلق عالم تتعدد فيه الأساليب، والنبرات، والأفكار المتناقضة، الموزعة على عدد من أشكال الوعي الكاملة الحقوق، "فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته، لا بد من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلاً من جماليات الوحدة والتناغم"[2]. ومهمة الكاتب هنا، تكمن في تأكيد استقلالية الأنا الغيرية بوصفها ذاتاً فاعلة، فالحدث الروائي في هذا النوع من الروايات لا يذعن لتفسير أحادي مشدود لمركزية محورية واحدة، بل يتم تقديم الحدث الواحد من خلال أصوات عدة، لذا تعتمد الرواية من هذا النوع على الاختلاف، والتنافر، والتباين في وجهات نظر الشخصيات. وهنا يكمن عنصر اللاتجانس الذي كلما ازداد كلما تحقق النجاح للرواية المتعددة الأصوات، ذلك أن التعددية الجوهرية لأشكال الوعي هي التي تخلق التعددية الصوتية وتجسد صراع وجهات النظر على المستوى الأيديولوجي.

إن كل عمل أدبي ينطوي على موقف ما، فالكاتب يقدم في روايته رؤية محددة عن المجتمع والحياة من حوله، وكلما جسدت هذه الرؤية التناقضات الماثلة في المجتمع، كان العالم الفني ممتلئاً بالحركة والحيوية، وهو ما يوفر للعمل الأدبي القدرة على الإقناع والإيصال، ويرتقي بالعمل الأدبي من الناحية الفنية والجمالية[3]. والرواية المتعددة الأصوات تتميز بأنها مشدودة إلى الواقع، الذي يسمح للفن بالتطور الحر، حينما يتم التركيز على كل جوانب الحياة، حتى ما يبدو تافهاً أو غير ذي

---

(1)وجدنا المفهوم بمعناه، متبلوراً في كتب باختين، لاسيما كتابه (قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي) وفي أكثر من موضع، فضلاً عن استخدامه بمعناه من الناقد أوسبنسكي في حديثه عن تناقض وجهات النظر أو تطابقها أيديولوجياً في الرواية، وقد استخدمه أيضاً الناقد د. التلاّوي، لذا آثرنا اختياره، لأنه يؤدي الغاية المطلوبة للتحليل على وفق المستوى الأيديولوجي، وفيما يخص موضوعة التعدد والتنوع الأيديولوجي تحديداً.
ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، مثلاً ص 10- 34.
وينظر: شعرية التأليف، ص 20.
وينظر أيضاً: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص53- 57.

(2) أنماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز الماضي، ص15.

(3) ينظر: في نظرية الأدب، ص105.

أهمية[1]. وهو ما يجعلها تحفل بالمتناقضات المتعايشة في الحياة، ويجعل بناءها وتذوقها يختلف عن الرواية التقليدية المحتفظة بجمالية التجانس.

أما حرصها على اللاتجانس فيعد أهم أساسيات إنجاحها، وينبع من حقيقة الواقع المليء بالتناقضات والحركية. فكل صوت يحتفظ بمساحة من الحرية من دون تدخلات من المؤلف، أو توجيهات نحو غاية فكرية أحادية. لذا كلما كانت الأصوات مختلفة في توجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية، أدى ذلك إلى إبراز مديات مساحة الحرية، التي يتحرك فيها الصوت بوجهة نظره، من دون وجود سلطة عليا – المؤلف- تملي عليه أفكارها وتوجهاتها. أما إذا اقتربت الأصوات من التجانس فإن فاعلية تعدد الأصوات ستقلّ، ويؤثر في المستوى الفني للرواية بشكل عام، فتصبح الشخصيات مجرد أدوات لكلمة وأيديولوجية واحدة، هي في الغالب كلمة المؤلف وأيديولوجيته.

إلاّ إن الباحث في النتاج الروائي العراقي بشكل عام، ستلفت انتباهه ظاهرة توفر نصوص روائية كثيرة، تنتفي فيها البطولة الفردية، ويتم تقديم الأحداث من خلال أصوات، ووجهات نظر متعددة، إلاّ إن الاختلاف، والتنافر، والتباين فيما بينها، قد لا يتوفر بشكل كامل. فقد ينتفي، أو يظهر بشكل جزئي بسيط. أو قد تبدو الرواية كأنها غير معنية بإبراز هذا الجانب، فتبدو الأصوات متجانسة، وكأنها صوت لشخصية واحدة، قد لا تمثل إلاّ فكرة المؤلف وصوته. وهذه الروايات لا تختلف عن رواية الصوت الواحد (المونولوجية) سوى في هذه اللعبة الفنية التي تتمحور في جعل الفكرة الواحدة تتوزع على أكثر من شخصية، وتكون هذه الشخصيات حاملة لمستوى وعي واحد، وتتشابه في ظروفها النفسية، والاجتماعية، والفكرية –وهي الأهم- فـ "الرواية المونولوجية قد توهم بالطابع الحواري عندما تترك... حرية نسبية للأبطال لكي يعبروا عن آرائهم الخاصة. إلاّ إن الكاتب... لا يلبث أن يعمل في الخفاء على توجيه القارئ نحو مركز واحد للرؤية عاملاً بذلك على طمس معالم التوزيع المتكافئ للمواقف، ذلك الذي كان قد بدا مهيمناً خلال قسم كبير من العمل وفي هذه الحالة تكون الرواية ذات بنية سطحية ديالوجية، غير أنها تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي"[2]. ولعلّنا لا نبالغ إذا ما قلنا إن هذه الظاهرة تبرز في معظم النتاج الروائي العراقي ضمن المدة التي نسلط أضواءنا البحثية عليها.

فابتسام عبد الله مثلاً في روايتيها (فجر نهار وحشي) و(ميسوبوتاميا "بين النهرين") لا تبدو معنية بتنويع شخصياتها، أو التركيز على خلق عالم تتنوع فيه الشخصيات وتتباين وتتصارع وتختلف فيما بينها، لذا لم تتحقق فيهما سمة اللاتجانس، إذ جاءت الشخصيات

---

(1) ينظر: الأدب وقضايا العصر، مجموعة مقالات نقدية، شكلوفسكي وآخرون، ترجمة: عادل العامل، مراجعة: يوسف عبد المسيح ثروة، ص80.

(2) أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ص42.

متشابهة ومتجانسة، وتنتمي إلى المستوى، والوسط نفسه، وتفكر بالطريقة نفسها في أغلب الأحيان.

ففي (فجر نهار وحشي)، التي تعتمد في بنيتها على المذكرات، واليوميات، يتم تقديم الأحداث من خلال، نادية، وزكريا، وربيع. ويلاحظ انتماءهم جميعاً إلى المستوى الفكري، والأخلاقي، والعمري، والاجتماعي نفسه، فضلاً عن حديثهم عن الموضوعات نفسها بطريقة واحدة تقريباً، وكما يتمثل في موقفهم الموحد، والمعاصر، والمؤيد لحركة الشواف التي حصلت في مدينتهم الموصل، إذ يتحدثون عما حدث في فجر ذلك اليوم، بمواقف متشابهة، ومتداخلة مع بعضها[1]. إذ نجد أن الكاتبة تضع على لساني (نادية) و(ربيع) الوصف نفسه لفجر ذلك اليوم، فـ(نادية) تقول "رائحة الموت تنتشر في ثنايا فجر وحشي. وتنبت في نهاره"[2] و(ربيع) يقول في موضع آخر "لم تكن تعرف أنني راحل عنها وعن الموصل، ذات فجر وحشي"[3]، ويقول زكريا "منذ أعوام بعيدة، والفجر ملتصق في ذاكرتي بما حدث ذات فجر من نهار وحشي"[4].

وهذا قد أحدث إرباكاً فنياً، يضاف إليه تحميل الكاتبة شخصياتها الرؤى، والتوجهات، والأفكار عينها، فلم تختلف شخصية عن أخرى حتى في الصيغ الكلامية، فضلاً عن الأبعاد الأيديولوجية التي لا يظهر فيها أي سمة من سمات التباين أو الاختلاف أو التناقض، التي تقوم عليها الرواية المتعددة الأصوات. بل نجد أنها تعبر من خلال شخصياتها عن فكرة واحدة هي فكرة (الثورة القومية والعروبة). فـ(زكريا) الذي يميل إلى الغموض، والانطواء، وتبنّي بعض الأفكار الفلسفية أحياناً، نجد أن هذه الأفكار لا تصب في مجملها إلاّ في الفكر القومي والاشتراكي. والإرباك الفني الواقع هنا هو أن هذه الفكرة لا تظهر من خلال زكريا، بل من خلال رد فعل شخصية ثانوية (نزار)، الذي يهاجمه أثناء حوارهما وينتقد أفكاره التي لم توضحها الكاتبة أو تجعل زكريا يصرّح بها بنفسه[5]. لذا فإن الجدل والصراع الفكري بين الشخصيات غير مشبع، وهو لا يظهر ولا يبدو متبلوراً في سياقه الصحيح داخل الرواية، فليس هنالك فكرة يتجادلان حولها، بل إن الجدل تبرزه الكاتبة بشكل ناقص -من جهة واحدة- وتفصح من خلاله عن أيديولوجيا الشخصية، بلا صراع حقيقي يخلق تعددية صوتية مقنعة.

---

(1) ينظر: فجر نهار وحشي، ابتسام عبد الله، 95- 102، 120- 121.
(2) المصدر نفسه، ص 95.
(3) المصدر نفسه، ص 120.
(4) المصدر نفسه، ص156.
(5) المصدر نفسه، ص67.

فضلاً عن هذا تتساوى الشخصيات في داخل العالم الروائي، حتى من الناحية السلوكية، فمثلاً نجد أن تطور الصراع، الداخلي –فيما يتعلق بالجانب العاطفي والحياتي- للشخصيات على مدار الرواية، لم يخلق بعداً يحفل بالتعددية، والاختلاف، فالشخصيات كلها محبطة، ومتأزمة، وتخفق عاطفياً، وتنتصر إرادتهم في التخلص من الغرام. فـ(نادية) التي أحبّت (ربيع) لاثني عشر عاماً، تتغير مشاعرها تجاهه فجأة لتردده، ولمواقفه غير المسؤولة تجاه علاقتهما، ويرفضها (زكريا) احتراماً للعادات والتقاليد، وتنتصر إرادته ويتغلب على حبها وينساها، والشيء نفسه يحدث معها، حين تتحول مشاعرها نحو (زكريا) من الحب إلى الكراهية، ثم إلى النسيان والجمود، وتنتصر إرادتها.

وفي (ميسوبوتاميا "بين النهرين") نواجه الأمر نفسه، إذ تتشابه الشخصيات في أفكارها، وعاداتها، واهتماماتها، وتعيش في مستوى واحد تقريباً، لاسيّما (ميّا) و(داليا)، فهما صديقتان تخرجتا في الكلية نفسها، وتفكران وتخططان للمستقبل بطريقة متشابهة[1]. وكذلك الحال مع (هاني) و(أحمد). فالشخصيات في الرواية جميعها مثقفة وتمتلك وعياً موحداً، يبرز من خلال اهتمامها بالتحف والآثار وتاريخ العراق القديم، لعملهم في هذا المجال. وهي جميعاً تعاني الاضطراب، والتأزم، والشعور بالضياع، والإخفاق، وهذا لم يخلق عالماً متعدداً -وإن تعددت شخصياته- بل خلق عالماً متجانساً، تساوت فيه الشخصيات وتشابهت في اهتماماتها، ومعاناتها، وحياتها، لدرجة أن حديث أي شخصية، وفكرها، وحياتها، وموقفها يمكن أن يلائم الشخصيات الأخرى. وفضلاً عن هذا هيمنت ثيمة (الحصار) على الرواية بمجملها وأثرت في نفسية الشخصيات، ولم يقتصر هذا الحصار على جانبه الاقتصادي، بل تشعب في الرواية مكوناً أشكالاً متعددة، تمثلت بالحصار النفسي، والعاطفي، فتجسد بكل أشكاله لدى جميع الشخصيات في الرواية[2].

ولا يختلف الأمر عما سبق، في رواية (ذلك الصيف في اسكندرية) لبرهان الخطيب، و(المنعطف) لحنون مجيد، و(مستعمرة المياه) لجاسم عاصي. ففي الأولى تبدو الشخصيات (ابراهيم ومنى وحازم) متشابهة إلى حد يجعل المتلقي يراها شخصية واحدة، فمصير الشخصيات الذي ينتهي بالفشل العاطفي، والحياتي، الذي يتزامن مع الفشل السياسي، ويعبر بشكل مجازي عن فشل مشروع وحدة العراق ومصر، في أيام قاسم وعبد الناصر، هو الموضوع الأبرز في الرواية. ونلاحظ أن الشخصيات كلها ذاهبة إلى مصر –للعمل- من مكان واحد هو العراق، وتحمل أفكاراً واحدة وتعاني الخيبة والفشل. ويبدو واضحاً أن الكاتب غير معني بفكرة اللاتجانس،

---

(1) ينظر: ميسوبوتاميا "بين النهرين"، ابتسام عبد الله، ص26- 27.

(2) المصدر نفسه: 20- 23، 41- 45، 50- 56، 181- 188.

فهو في الأصل لم يعمد إلى إحداث صراع داخل عالم الرواية بين الشخصيات، إذ لم يجعل من رابط فيما بينها سوى المكان، والزمان، والظروف الحياتية المتشابهة. بل يبدو متعمداً إظهار هذا التشابه، الذي يعد فلسفة يعتمدها الكاتب، لإبراز فكرة يريد أن يوصلها ويؤكدها، وهو ما يوضحه الناقد صالح الرزوق، إذ يشير إلى أن الرواية تتوزعها ثلاثة محاور هي "حركة الحوادث الدائرية، المتكررة، التي تؤكد أن التشابه هو قدرنا في هذا العالم المحكوم عليه بالنهايات الغامضة. نهايات ما قبل الموت أو النزع الأخير الذي يضعنا مباشرة أمام عرينا الأخلاقي وأفكارنا العزلاء والمحرومة من روح المبادرة"[1].

وكذلك في (المنعطف) نلاحظ تعبير الأصوات الفاعلة والمشاركة في بنية السرد الروائي عن أزمة وتجربة مشتركة بينهم، إذ تجمعهم رغبة الوصول إلى مدينة سعادتهم (سرمارا) التي يعيش الناس فيها بلا حروب أو تمييز، ليحققوا أحلامهم في الحصول على عيش كريم، وليستعيدوا في مستشفياتها، أعضاءهم التي فقدوها في الحرب[2]. ونلاحظ أن الشخصيات في الرواية تنحدر من مستوى وعي موحد، فهي مثقفة ومتعلمة، فسليم ناصر معلم، وطالب مهندس زراعي، فقد ذراعه في الحرب، وسالم داود مهندس معماري، فقد ساقه وذراعه بعد انفجار لغم، وغير ذلك. وفيما عدا سليم والراوي، فإن الشخصيات جميعها تعاني فقدان عضو أو أكثر من جسدها بسبب الحرب. لذا تغلب بنية التجانس على الرواية لتشابه وضع الشخصيات، ومصيرها ومواقفها وأفكارها، إذ تخفق في الوصول إلى حلمها بسبب سائق العربة سيء الخلق والمتهور، الذي ينعطف بهم نحو الصحراء بدل الطريق العام. ويلاحظ أن الكاتب لم يمنح السائق حيزاً في السرد كما فعل مع الشخصيات الأخرى، إذ لم يسلمه مقاليد السرد، ليبلغ رتبة صوت، وربما لو منحه هذا الأمر لتمكن من تقليل التجانس الذي هيمن على الأصوات.

وتعبر الرواية عن فكرة سياسية من خلال السائق والركاب، بوصفهم رموزاً لدلالات أبعد مدى مما تبدو عليه، إذ يبدو السائق رمزاً للقائد غير المسؤول، والمجازف برعيته، والمغامر بمصائرهم، والرافض لأي اعتراض او تدخل من الآخرين، بشأن طريقة قيادته المتهورة. وتعبر الشخصيات عن فكرة العجز والنقص والفقدان، بيد أن عجزهم لم يمنعهم من الانتقام من السائق الذي أودى بهم إلى التيه

---

(1) قراءة في رواية برهان الخطيب «ذلك الصيف في اسكندرية» قدر التماثل في عالم النهايات الغامضة، صالح الرزوق، من خلال الرابط:

http://www.al-binaa.com/index.php?option=com_content&view=article&id=72924

(2) ينظر: المنعطف، حنون مجيد، ص11- 22.

والتهلكة في عرض الصحراء، ليلقى معظمهم مصير الموت قبل أن يتم إنقاذ بعضهم على يد (البدوي) الخبير بمجاهل الصحراء[1].

أما (مستعمرة المياه) التي تتشكل في بنيتها العوالم الأسطورية المليئة بالمغامرة والغموض، وتعتمد الوصايا المتوارثة بين الأسلاف[2]، والطقوس والشعائر الشعبية بوصفها مقدسات تمارسها وتعتنقها شخصيات الرواية، التي تعد ركيزة الرواية وفكرتها التي تتبناها كل الشخصيات وتسعى إلى عدم الحياد عنها، على اختلاف مستواها الفكري والاجتماعي، فنلاحظ أن شخصياتها تدور في فلك واحد هو كوت حفيظ –الذي يشكل هنا رمزاً للموت- وفي فكرة واحدة هي ضرورة مواجهته، والإبحار نحوه، والدخول فيه وقهره، لإسكات ندائه[3].

إذ يحيا (مردان) وابنه (سامح) المصير نفسه، في ترك أرض الآباء والأجداد، وعاداتهم وتقاليدهم، ومغادرة قرية الشويعرية والهور إلى المدينة والتعلم، مكتشفين فيما بعد ضرورة العودة إلى الجذور، فتتنازعهما المشاعر والأفكار نفسها، في الإصرار على مواصلة ما سار عليه أسلافهم، على الرغم من رفضهما لهذا الأمر في البداية. وتحضر في عالم الرواية ثيمات متعددة تتجاذب بنية السرد بشكل ثنائيات متصارعة، حيث (الموت، والحياة) والبحث عن الخلود، الذي يكمن في وجوب حفظ النسل، وصراع (الذات) المتمثلة بشخصيات الرواية، مع (المكان) ومحاولة التغلب عليه، وعدم الانجراف وراء وهجه الباهر والسقوط في إغراء بريقه، المتمثل بـ (المدينة، وكوت حفيظ). ولاتفاق رؤى الجدة، وزليخا زوجة مردان، مع سامح، وأبيه، تحقق التجانس بين الشخصيات، وتمثلت أدوارهم في الرواية بوصفها أدوات لفكرة واحدة، مرجعها المؤلف.

وأيضاً نجد الأمر نفسه لدى ناصرة السعدون، وعالية ممدوح، في روايتيهما (ذاكرة المدارات)، و(غرام براغماتي)، اللتين تعتمدان بنية الرسائل. في هاتين الروايتين تعتمد البنية الروائية على تبادل الرسائل بين متحابَّين يعيشان خارج الوطن، ويبرز الجانب العاطفي في الروايتين، إلى جانب موضوعات أخرى سنتحدث عنها في التحليل. وينتفي عنصر اللا تجانس بين شخصيتي كل رواية، إذ يبدو واضحاً سعي كل كاتبة لترسيخ فكرة معينة، والتعبير عن معاناة موحدة، وأزمة إنسانية مشتركة. ففي (ذاكرة المدارات) نجد أن (أدهم)، و(شعاع) هما من مستوى فكري، واجتماعي، وأخلاقي واحد، وحديثهما في رسائلهما، يدور حول مرحلة زمنية واحدة، وموقفهما وموقعهما منها، وهي مرحلة ما قبل ثورة 1958، في العراق، وما

---

(1) ينظر: المنعطف، ص110- 131.
(2) ينظر: مستعمرة المياه، جاسم عاصي، على سبيل المثال ص 10- 12.
(3) ينظر: المصدر نفسه، على سبيل المثال ص 26- 31، 87، 123- 135.

بعدها، والأحداث والتحولات التي تلتها[1]، وتبدو مواقفهما موحدة، في الانتصار للفكر القومي العربي، فضلاً عن اشتراكهما في المظاهرات، وتوزيع المنشورات، وقراءة البيانات، وغير ذلك[2]. ويتضح انصراف الكاتبة وانتصارها لفكرة واحدة جسدتها من خلال الشخصيات في الرواية، من دون خلق أي صراع فكري، أو اختلاف حقيقي في وجهات النظر، فيما عدا اختلافهما مع بعض الشخصيات الثانوية في الرواية، كاختلاف أدهم مع أروى المؤيدة للشيوعية، إلاّ أن الكاتبة لم تسمح للأفكار المضادة بالظهور، فلم نجد موقف أروى أو صوتها في الرواية، بشكل يمكن أن نشخصه، بوصفه فكراً، وصوتاً مضاداً، وموازياً لفكر ووعي أدهم، فالكاتبة سمحت لبروز وانتصار فكرة واحدة قسمتها بين الشخصيتين، على حساب سائر الأفكار الأخرى.

وفي (غرام براغماتي) تسعى الكاتبة إلى معالجة فكرة (أزمة وصراع الهوية) من خلال شخصيتين، (راوية) نصف العراقية التي تعيش في باريس، (وبحر الخليل) أو(رالف) نصف العراقي الذي يعيش في بريطانيا. ويُلاحظ أن الشخصيتين تشتركان في المعاناة نفسها من التصدع، والتأزم، والتزعزع النفسي، والخراب الذاتي الذي يخلفه خراب الوطن، والاغتراب عنه، فضلاً عن الإحساس بالوحدة وعدم الانتماء[3]، فضلاً عن تعبيرهما المشترك عن رغباتهما، وحاجاتهما الحسية، وشبقهما، إذ تشكل بمجموعها ثيمة بارزة في الرواية، يفصح عنها العنوان، ويشير إليها بوضوح، كما يتجلى مثلاً في هذا النص الذي يرد من خلال سرد راوية، في مناجاتها حبيبها بحر "في كل مرة يتضاعف إحساسي بأن صوتك يملك ضميراً مرتاحاً، فأمتصه وأنظر إلى لعابي، وأنا أسمح لك بالتجوال ما بين فكيّ الأعلى والأسفل، فلا أستطيع اختزال طبقاته. الكلمة الأولى كم تبعد عن الكلمة الثانية، كما نحن الاثنين في الاقتراب والابتعاد، وهذه الآلة وأنت تطعمني صوتك باليد قطرة وراء قطرة. جنّية الأذن البشرية التي تجعلني أصغي جيداً، فأعتدل في جلستي لكي يسهل مرور الصوت لمجرى الدم"[4]. وهذا لا يختلف في شيء عن خطاب بحر ومناجاته لها، كما في هذا النص على سبيل المثال "عندما تنتهي الدقائق ويتوقف صوتي لا أتذكر ماذا قلت لكِ، فأعاود وأخاطبكِ بضمير الغائب هي، أو بضمير المخاطب أنتِ... صوتك يضعني في حالة من الاستنزاف، فأحتاج إلى وقت طويل من الترميم... تصوري يا راوية، هي المرة الأولى التي أقول فيها أحبكِ بالعربية، ربّما لم تسمعيها بوضوح، فقد قلتها بعد أن أغلقت الهاتف. نقلت السماعة من اليد اليمنى إلى اليسرى، أخذت نفساً طويلاً

---

(1) ينظر: ذاكرة المدارات، ناصرة السعدون، مثلاً ص55- 57، 78- 83.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 100- 119.
(3) ينظر: غرام براغماتي، عالية ممدوح ص 25- 31.
(4)الشاهدة والزنجي ، ص11.

من السيجارة وقررت أن أقولها، كنت أريد أن أحبك بسرعة واحد من ألف من الثانية، هذه هي المدة التي تستغرقها الصورة لتثبت على الشريط الحساس"[1].

وفي (المحبوبات) أيضاً تعالج الكاتبة موضوعة أزمة الهوية وصراعها، وتأزم المغترب واغترابه وموقفه من الآخر الغربي. وتجسّد هذه الفكرة من خلال شخصيات الرواية، متعددة، ومتنوعة الجنسيات، والهويات، والاهتمامات، إلاّ أنها جميعها تعاني الغربة، والحنين إلى الوطن، الذي تحول إلى خراب[2]. فلا نجد أي اختلاف بين شخصية وأخرى.

ولا يختلف الأمر نوعاً ما، لدى لطفية الدليمي في (حديقة حياة)، و(سيدات زحل)، وميسلون هادي في (الحدود البرية)، فعلى الرغم من حرصهما على تعدد الشخصيات وتنوعها، وتقسيم العالم الروائي بين الأبطال وعوالمهم وأفكارهم؛ بيد أن ذلك لم يؤدِ إلى إبراز عنصر اللاتجانس بالشكل المطلوب. فالشخصيات في (حديقة حياة) من وسط اجتماعي واحد –باستثناء سوزان، فهي ثرية مادياً إلاّ أنها في اهتماماتها وأفكارها ومواقفها لا تختلف عن الشخصيات الأخرى- وتعاني جميعها من الإحساس بالوحدة، وفقدان الشريك وانتظار عودته، (حياة، وابنتها ميساء) وتتماز بأنها مثقفة وتمتلك وعياً فكرياً مشتركاً.

وكذلك الحال في (سيدات زحل)، التي تعاني فيها الشخصيات جميعها من أزمة وصراع الهوية في العراق، الذي تتعدد فيه الأعراق والطوائف، وتتصارع فيما بينها، إذ تقول حياة البابلي "ما عدنا نمتلك براهين لإثبات من نكون حقيقة... كل الأنساب عرضة للطعن وكل الأعراق مرصودة... حملنا هويات مزورة... لنراوغ القتلة... حمل ابن خالي هوية باسم عمر وانتحل عباس... اسم عثمان... وما كان ذلك ليجدي نفعاً، فكنا نقع بين أيدي فريق لا يعترف بأية هوية سوى أن تكون جثة محكوماً عليها بقطع الرأس وإقامة حد الشرع"[3]. فالكاتبة عبرت من خلال شخصيات عدة -منحت شخصية حياة البابلي سلطة أكبر من غيرها في الاستحواذ على بنية السرد، إلاّ أن ذلك لم يلغِ دور سائر الشخصيات في التعبير- عن فكرة أزمة الإنسان العراقي في ظل الفوضى والقتل، وما ساد البلد من تحولات واضطرابات، إذ تقول حياة "هذه كراساتي التي... دونت فيها... حكاية عشقنا الصاعق، قصص الفقد وأوجاع السجن والإختفاءات، عار الخصاء وبتر اللسان، خزي اغتصاب البنات، دونت أكثر من ثلاثين كراسة طوال كارثة الحصار وحرب الاحتلال... أعطتني

---

(1) المصدر نفسه، ص77- 78.

(2) ينظر: المحبوبات، عالية ممدوح، ص13- 15، 160- 162، 225- 234 مثلاً.
وينظر: العالم الروائي لعالية ممدوح (دراسة تحليلية)، هديل عبد الرزاق أحمد، رسالة ماجستير، ص 86- 92، 95- 89.

(3) سيدات زحل، لطفية الدليمي، ص28.

البنات في لقائنا الأخير عند مفوضية اللاجئين في عمان ما سجلنه من قصصهن في أوراق مبعثرة أضفتها إلى كراساتي"[1].

وفي (الحدود البرية)، على الرغم من حرص الكاتبة على خلق عالم يضطرب في داخله عنصرا (السكون، والجمود)، و(الحركة، والتغيير)، ممثلة كل عنصر بشخصية، فتمثل (بيان) عنصر الجمود والاستسلام للقدر، والركود أمام أي قادم، وتغلف حياتها بعزلة، وانتظار، ورفض أي تغيير يمكن أن يحدث في حياتها؛ على العكس من (خالد) الذي على الرغم من حبه لها إلاّ أنه يغادر البلد، سعياً نحو تغيير حياته وتصحيح مسارها، بعد أن يضيق به الحال في مرحلة الحصار، فتتحول حياته عدة تحولات؛ نقول على الرغم من هذا فإن ما يسود عالم الرواية هو غلبة عنصر الخيبة، والفشل، والسوداوية، والبحث عن الذات، والآخر –الشريك- وإحساس الشخصيات بالضياع والاضطهاد والتشتت والتأزم، وهذا أدى إلى عدم تجلي عنصر اللاتجانس فيما بينها، لاسيّما أن الشخصيات تنتمي إلى الوسط الفكري والاجتماعي نفسه. ويبدو أن الكاتبة لم تكن تسعى إلى إبراز عناصر الاختلاف والتناقض بين الشخصيات فكرياً وأيديولوجياً، بل سعت إلى ترسيخ فكرة واقع الحال العراقي وأزمة الإنسان فيه، بعد التحولات التي حدثت، فاختلطت أحداث الرواية بالوهم، والخيال، والأحلام، لذا جاء استثمار الكاتبة لعنصر (الإيهام)[2] بشكل واضح[3]، ليعبر عن ضبابية الأحداث والتحولات في البلد، وشدة تأزمها، وعدم القدرة على استيعاب وتصور ما يحدث، ولتكشف مديات الاضطراب والقلق الذي يشكل صور الحياة داخل عالم الرواية.

وقد تتآزر الأصوات السردية في الرواية مع بعضها وتتجه صوب الحديث عن حياة شخصية واحدة، تكون هي محور الحكي، بتأزماتها، وظروفها، للتعبير عن فكرة بعينها. كما في روايتي (شلومو الكردي وأنا والزمن) لسمير نقّاش، و(غسق الكراكي) لسعد محمد رحيم. ففي الأولى يتناوب الساردون (شلومو، وصديقه الراوي، والزمن) في قص حكاية (شلومو) اليهودي الكردي الفارسي، التاجر الكبير، الفارّ مع يهود (صبلاخ) بهويته وما تبقى من عائلته -بعد مقتل زوجته الثانية (إستير) وأولادها- نحو بغداد، هرباً من زحف العثمانيين نحوهم في الحرب العالمية الأولى،

---

(1) المصدر نفسه، ص20- 21.

(2) استعرنا هذا المصطلح من الناقد والروائي جاسم عاصي، في مقال له عن قصص الكاتبة (بنية البحث والإيهام في قصص "رجل خلف الباب").
ينظر: الفراشة والعنكبوت، دراسات في أدب ميسلون هادي القصصي والروائي، د. نجم عبد الله كاظم، ص 24- 27.

(3) ينظر: الحدود البرية، ميسلون هادي، 133- 134، 145- 155.

ومن اتهام الشاه لهم بالتعاون مع الغرباء، وقراره تنفيذ حكم الإعدام بهم[1]. فلا نعرف عن الشخصيات الساردة (الراوي، والزمن) شيئاً، فتبدو مجرد أداة تقنية مبتكرة تعبّر -من خلال عرضها حياة شلومو- عن فكرة واحدة هي أزمة الهوية، وأزمة الوجود الإنساني، والظلم الذي تعرض له اليهود على امتداد التاريخ، وصراعهم مع الآخر الرافض لوجودهم. فيتمثل الصراع بأكثر من صيغة عندما لا تقف تأزماته عند هذا الحد، بل تمتد إلى مديات زمنية ومكانية أخرى، فشلومو وعائلته بعد استقرارهم في بغداد، وصراعهم مع اللغة الجديدة، واضطراره إلى العمل في تنظيف المراحيض في معسكر الجيش البريطاني، وعمله فيما بعد في تجارة الملابس المستعملة؛ يواجهون فاجعة الفرهود، وما يحصل لليهود في بغداد، يومي العيد، من نهب وقتل واغتصاب، فيفقد شلومو في هذه الحادثة زوجته أسمر، ويتم إعادة ترحيله مع اليهود الإيرانيين إلى إيران[2]. ويأتي تجانس الأصوات وانصهارها في بوتقة واحدة، من أجل التعبير عن فكرة مديات الاضطهاد الذي لحق باليهود. وهو ما يشير إليه الناقد صباح هرمز أيضاً، إذ يذهب إلى أنه "إذا كان صوت المتكلم في الرواية كما يقول ميخائيل باختين هو دائماً وبدرجات مختلفة منتج أيديولوجيا وكلماته هي دائماً عينة أيديولوجية فإن الراوي في شلومو الكردي يحدد موقفه المناهض للحرب والمتعاطف مع اليهود"[3].

أما في (غسق الكراكي)، فيقوم (محمد) بمحاولة كتابة رواية عن ابن عمه الشهيد (كمال)، من خلال الاعتماد على ذاكرته ورؤيته، فضلاً عن دفتر يوميات (كمال)[4]، ورسائل (مها) الموجهة له[5]، التي تعد عنصراً مساعداً في الكشف عن جانب من ماضي شخصية (كمال). وهذا الأمر يقف على التضاد من اللاتجانس الذي لم يتحقق، على الرغم من توفر أكثر من شخصية تتبنى فعل السرد بطرائق متنوعة، لكنها تسهم جميعها في خلق حكاية كمال، وتعبر عن فكرة واحدة هي أزمة الوجود الإنساني في ظل الحروب.

وتقترب رواية (الغلامة) لعالية ممدوح من بنية هذه الرواية، في اعتمادها على المخطوط، إذ يكتشف القارئ بعد وصوله إلى الفصل الأخير المعنون (الرواية)، أن الفصول الثلاثة عشر، هي نص مخطوطة الرواية التي كتبتها (صبيحة) عن حياتها، وما تعرضت له، لتشارك بها في مسابقة صحيفة (الغد)، وأرسلتها للناقد (عبد

---

(1) ينظر: شلومو الكردي وأنا والزمن، سمير نقاش، ص 348- 360.

(2) ينظر: شلومو الكردي وأنا والزمن، ص45- 61، 64- 67.

(3) (شلومو الكردي.. بين توظيف الاسطورة.. وعنصري التوقع والربط)، صباح هرمز، من خلال الرابط:

http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=418365.0;wap2

(4) ينظر: غسق الكراكي، سعد محمد رحيم، ص49- 70، 84- 97.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص35- 40، 148-149.

الجبار)، الذي نجده يتحدث في الفصل الأخير عن كيفية وصول الرواية إليه، وليكمل سرد حكاية صبيحة التي تنتهي بعثورهم على جثتها طافية في دجلة وعليها آثار تعذيب. ولكن على الرغم من استحواذ صبيحة على بنية السرد طوال اثني عشر فصلاً، ومنح مسلم التقي، والناقد عبد الجبار، لكل منهما فصلاً واحداً، فإن التجانس يقل فيما بينهم نسبياً. فعلى الرغم من كون الشخصيات قادمة من قرى الجنوب إلى بغداد، وتحمل وعياً ثقافياً وفكرياً، فإنه يختلف في الدرجة فيما بينهم، فضلاً عن اختلافهم في الإيمان بفكرة أو أيديولوجية ما. فصبيحة مثلاً غير مؤمنة بأية أيديولوجيا، بل تؤمن فقط برغبتها وجسدها، الذي تعدّه الحقيقة الوحيدة في الوجود[1]؛ لذا تتعدد علاقاتها الجنسية وتتنوع، فتارة تكون مع (هدى)، وأخرى مع (بدر)، و(مصعب)، و(مسلم التقي)، وغيرهم[2].

إن (صبيحة) التي تتعرض للاعتقال والتعذيب والاغتصاب على يد الحرس القومي بعد انقلاب (8 شباط 1963)، بسبب علاقتها بحبيبها (بدر) الشيوعي، وتعيش بعد خروجها ملاحقة من رجال السلطة، فتضطر إلى انتحال أسماء عديدة؛ تقف على التضاد من (مسلم التقي) المفكر القومي والمناضل الثوري، الذي يشغل مناصب إدارية مرموقة في السلطة، لكنه يقال من منصبه ويصبح مطارداً من رجال السلطة، بسبب كتبه ودراساته التي تنظّر للشعر والأدب وتمتلئ بآراء وأفكار مبطنة ومتحاملة على السلطة الحاكمة[3]. أما (عبد الجبار)، الناقد، الذي يعيش حياة متصعلكة وفوضوية، فيتضاد معهما أيضاً. ولكن يمكن القول إن الرواية تعبر من خلال الشخصيات وأصواتها، عن مديات الفوضى، والتخريب الإنساني الحاصل بعد التحولات والانقلابات السياسية، وحجم الظلم والاضطهاد في ظل حكم الأنظمة الشمولية، التي تلغي الرأي الآخر وتنسفه بأقسى الوسائل.

وقد يعمد الكاتب إلى إبراز وجهات نظر، وأيديولوجيات مختلفة، متصارعة فيما بينها، لكنه ينتصر بوضوح لفكرة بعينها، لاسيّما عندما يقوم بتمثيل هذه الفكرة الواحدة، من خلال عدة شخصيات (متشابهة) إلى حدٍ يجعلها تبدو كأنها شخصية واحدة، فتبدو بشكل واضح حاملة لفكر المؤلف وأيديولوجيته، كما في رواية (عين الدود) لنصيف فلك. إذ يعمد من خلال جدلية (الضحية/ الجلاد)، إلى خلق عالم يبرز فيه عنصر التناقض والاختلاف بين الشخصيات، وصراعها فيما بينها، وتبرز الأصوات في الرواية تحمل أفكارها، ولها كلمتها، ووعيها الذاتي المستقل، بيد أن هذا لم يجعل الكاتب يتخلى عن انتصاره لفكرته من خلال شخصياته، حتى عندما أفسح المجال للرأي المضاد بالتعبير عن أفكاره وأيديولوجيته بحرية، فلم يخلق التوازن

---

(1) ينظر: الغلامة، عالية ممدوح، ص129- 130.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص60- 61، 141، 150- 152، 188- 195، 209- 210.
(3) ينظر:المصدر نفسه، ص46- 47.

المطلوب بين الرؤى والأفكار المتصارعة، مهملاً لجانب مهم، هو تسليط الأضواء بشكل حيادي ومتساوٍ بين الشخصيات، وهو ما كان بإمكانه أن يؤدي دوراً في التقليل من هيمنة فكرة، ورؤية معينة على بنية العمل، لو أنه وفّر توزيعاً متكافئاً –إلى حد ما- للمواقف والمواقع.

وعلى الرغم من أن الرواية تبدو كأنها روايتان متداخلتان أو أكثر –من خلال اعتماد بنية السرد على مذكرات (ثامر) و(روضان)- فإن هذا لم يسهم في خلق عالم يحفل بالتناقض، والتعدد، والتباين الفكري ليحقق اللاتجانس المطلوب، على الرغم من منحه (داود) –الذي يمثل جانب الجلاد في طرفي المعادلة- الحرية المطلقة في التعبير عن أيديولوجيته وأفكاره، إلاّ أن مساحة (داود) كانت ضئيلة مقارنة بسائر الشخصيات -التي تمثل طرف الضحية داخل بنية السرد- التي تتشابه من حيث الظروف الاجتماعية، والنفسية، والفكرية، والحياتية، فضلاً عن طبيعة نشأتها والظروف التي تحكمت في حياتها، وموقفها من الكون والوجود. فنلاحظ أنها جميعاً تعاني كونها ضحية للحروب وتجارها، وللطغاة والانتهازيين، وتحيا في ظل ظروف قاهرة واستثنائية، في عالم يسوده الظلم والاستبداد السياسي والفكري، وتفكر بالطريقة نفسها، ولها موقف واحد في الدفاع عن القضايا نفسها. فيبدو (ثامر) و(روضان) كأنهما شخصية واحدة؛ ذلك أن كليهما هارب من الحرب إلى إيران، ويعاني المصير نفسه في مخيمات اللاجئين هناك. وكذلك (اسكندر) الذي ينطلق من مدة زمنية لاحقة لهما، يبرز بوصفه ضحية هو أيضاً، من خلال تعرّضه للتأزمات الحياتية العديدة، منها فقدانه لحبيبته في أحد التفجيرات، وملاحقته واختطافه من إرهابيين، يأخذونه إلى جلاد أكثر طغياناً يلقب بـ (الإسكافي) فتحرره القوات العراقية والأمريكية. فهذه الشخصيات لا تختلف عن بعضها، بل تبدو كأنها جميعاً شخصية واحدة.

وما يحسب للكاتب حقاً، ويمنح الرواية بعداً فنياً عالياً، ويبرز جزءاً من التعددية، المرتكزة على أساس التناقض، والاختلاف في الرؤى والطروحات؛ هو أنه جعل (داود) –الممثل للسلطة ورجالها وطغيانهم- صوتاً معبراً بوعي مستقل عن نفسه، ومدافعاً عن أفكاره، وأيديولوجيته، وتناقضاته التي لا يعدّها تناقضات أو ازدواجية، عادّاً عمله عميلاً استخباراتياً لدى العراق وإيران وموسكو خدعة لهم لكنه لا يشعر بأنه منافق، لأن هذه الأنظمة حسب رؤيته "بجوهرها آيديولوجية واحدة بثلاثة زعانف. لا أجد فرقاً حاسما بين لون ثياب موسكو وثياب طهران وثياب بغداد. دائماً أراها لوناً واحداً لذلك لم أشعر بالنفاق ولا بالتناقض ولا بالازدواجية. كلهم يطوفون حول آيديولوجية واحدة تسعى إلى كرسي الحكم وإبادة المعارضين والخصوم لحد اقتلاع جذورهم وأسلاف أسلافهم وصولاً إلى آدم"[1].

(1) عين الدود، نصيف فلك، ص123.

إن أيديولوجية (داود)، وفكره، ونشأته تختلف كلياً عن سائر الشخصيات في الرواية، ولاسيما أن جهله لنسبه وأصله، وطفولته القاسية، جعلت منه شخصية سادية تكره البشر، وتعشق سفك الدماء، مستخدماً الأيديولوجيات وسيلة للوصول إلى غاياته في حكم العالم، والتحكم بمصير الشعوب، والاستيلاء على مراكز القوى؛ لذا نجده، بعد فشل الشيوعية ونظامي العراق وإيران، يتوجه إلى جبال أفغانستان، سعياً نحو إخراج النبي الذي في داخله؛ ليغزو العالم بأتباعه الذين احتال عليهم بدهائه[1]. وهذا حقق مظهراً تعددياً في الرواية، عزز من سمات اللاتجانس بشكل نسبي، وخلق تناقضاً واختلافاً في الرؤى والأفكار والآيديولوجيات، محققاً بذلك صراعاً فيما بينها، لكنه كان بإمكانه أن يكون في أوَجِه لو أن الكاتب زاد من هذا اللاتجانس بتعدد رؤى سائر الشخصيات الأخرى، بمنحها أفكاراً متنوعة ومتباينة فيما بينها، لا أن يجعلها تبدو جميعاً شخصية واحدة لا اختلاف فيما بينها سوى الاسماء.

ومعلوم أن ما يفترض في الرواية المتعددة الأصوات هو أن لا تهيمن فكرة أو يطغى رأي على حساب سائر الرؤى والأفكار، وأن تتمكن الشخصيات جميعها من طرح منظورها الخاص الذي يساهم في خلق رؤى متعددة لمستويات وعي مستقلة، كاملة التكون، والتشكل، ومتباينة، ولسنا نقصد بهذا سلوك الشخصية الخاص وتحركاتها داخل الفضاء السردي، بل ما يُرصد، ويهم جوهرية البحث هو مستوى الوعي، والتحولات الطارئة في أفكار الشخصية، وحياة الفكرة المصطدمة في داخل وعي الشخصية نفسها، وفيما بين الشخصيات المتصارعة داخل العالم الروائي، بوصفه بنية متكاملة. وفي هذه الرواية نجد الشخصيات التي تتمثل بالضحية، وتبدو كأنها شخصية واحدة، نجد أن فكرتها هي التي تطغى وتهيمن على مجمل البنية السردية. فمثلاً في قضية انتشار وباء الدود بين الإرهابيين والقتلة، نجدها تتفق جميعاً في هذا الأمر، فتؤكد (تدوّد) دمائهم من خلال مشاهداتها لإرهابيين يُقتلون أمامها، فيخرج الدود الأحمر من أجسادهم بدل الدم، فتتشابه تساؤلاتهم حول هذه الظاهرة ومحاولات تفسيرهم لها[2].

وفي رواية (التشهي) لعالية ممدوح، نجد هذا الأمر أيضاً، إذ يبرز الفعل الجنسي عنصراً إنسانيا فعالاً في استراتيجيات السرد، ويساهم في صنع المعاني المختلفة، السياسية، والاجتماعية، والأيديولوجية. فتتوازى السياسة مع الجنس وتتداخل معه، عبر ذاكرة أبطال الرواية، وعبر تماهي سرمد مع أزمته في ضمور ذكَره واختفائه، بسبب سمنته المفرطة. ولكن يبدو للمتلقي أن الكاتبة تعبر من خلال شخصياتها عن فكرة واحدة هي موت الأيديولوجيات، واكتشاف زيفها وعدم جدواها

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 133- 135.

(2) ينظر: عين الدود، ص8، 79، 81- 82، 104، 115- 116، 313- 315.

- الشيوعية واليسار تحديداً- فتجعل من العجز الجنسي، واختفاء ذَكَر (سرمد) معادلاً رمزياً للعجز، والفشل، والإخفاق السياسي. إلاّ أن الحكم على الرواية وفقاً لهذه الرؤية غير كافٍ. فعلى الرغم من منح (سرمد) مساحة واسعة من السرد على حساب سائر الشخصيات، وجعله محور السرد؛ فإن ذلك لم يمنع بروز أفكار الشخصيات الأخرى ورؤاها المتصارعة والمتقاطعة مع رؤية سرمد وأفكاره، فنجد اختلافاً نسبياً فيما بينها، وبعض التباين في أفكارها، وهو ما يقلل من التجانس.

وعلى الرغم من تشابه أغلب الشخصيات (لاسيّما الرئيسة منها) في الاهتمامات، والأفكار، والمصير، وتحقق بعض التجانس فيما بينها، إذ يعمل معظمها في الترجمة (سرمد، وألف، والبيضاوية) ويتعرضون لملاحقات وانتهاكات رجل المخابرات (مهند)، مثل (سرمد، وحبيبته ألف) -التي تزوجها (مهند) رغماً عنها بعد قتله والدها واختطاف أخيها- وصديقه يوسف الطبيب النفسي؛ إلاّ أنهم يختلفون عن بعضهم وعن سائر الشخصيات قليلاً، فسرمد إنسان غير منتمٍ لأيديولوجية لكنه كان مؤيداً ومؤمناً بالشيوعية واليسار، يكتشف فيما بعد زيف الأيديولوجيات، من خلال سلوكيات بعض الشيوعيين الانتهازيين –مثل (أبو مكسيم) وغيره- والبعثيين –مثل أخيه مهند- ويتفق في رؤاه وأفكاره مع (كيتا)، الشيوعية الألمانية السابقة. أما (البيضاوية) فهي غير مهتمة بالسياسة، بل بالمجازفات الجنسية، ويصفها (سي الهادي) بـ"زيرة رجال"[1]. وتختلف عن (سرمد) في موقفها من الترجمة، فهو يعدها عملاً مفروضاً عليه، ينجزه من دون رغبة[2]، أما هي فتقول "كنت أترجم كما أتلمظ لعاب شريكي... تدعني أتملص من تبجح شهواتي الرهيبة"[3].

غير أن ما يؤخذ على الكاتبة، هو عدم منح الشخصيات، التي تحمل رؤى مغايرة ومضادة، (مهند، وأبو مكسيم) مساحة موازية للشخصيات الرئيسة، للتعبير عن رؤاها بنفسها، إذ تُبرز الكاتبة التضاد الفكري بين هاتين الشخصيتين وسائر الشخصيات، والصراع الحاصل بينهم، من خلال الشخصيات الأخرى في الرواية وليس من خلالهما هما[4]، فلا تمنحهما مساحة موازية لطرح أفكارهما. وهذا الأمر لو تحقق كان بإمكانه أن يحقق انعداماً للتجانس، وتعدداً صوتياً، يرتكز على تنوع الشخصيات، من حيث كونها خليطاً من الأفكار، والانتماءات المتناقضة.

وقد يحرص بعض الكتّاب على إنتاج فن روائي يحتفظ للواقع بكل تنوعه، وحركيته، وإشكالياته، ويحفل بالتعددية الصوتية المتساوية إلى حدٍ ما، من خلال منح كل شخصية مساحة واسعة من الحرية، داخل عالم الرواية، سعياً نحو تشتيت

---

(1) التشهي، عالية ممدوح، ص73.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص12.
(3) المصدر نفسه، ص78.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص47- 50، 89- 93.

التجانس، عبر تنويع الشخصيات، بجعلها تتفاوت وتختلف في مستويات الوعي الفكري، وواقعها الاجتماعي. إلاّ أن ما يخل بهذا اللاتجانس هو أن مواقف هذه الشخصيات تتوحد حين توضع جميعها في إطار تجربة واحدة، فتعبر الرواية عن كلمة أيديولوجية واحدة، على الرغم من تعدد الشخصيات واختلافها فيما بينها. وكمثال على هذا رواية (الشماعية) لعبد الستار ناصر.

إذ تقدم الأحداث من خلال سرد خمس شخصيات، تتفاوت فيما بينها في المستوى الاجتماعي، والوعي الفكري، يخضعون ويتعرضون للممارسات غير الإنسانية للمنظومات المجتمعية والسياسية وفسادها. ويحضر صوت المؤلف إلى جانب أصوات أبطاله، من خلال المقدمة، حين يبتدئ الرواية بإشارة إلى واقعية أبطالها والأحداث التي تجري في عالمها، وأنه لم يفعل شيئاً سوى منحهم أسماءَ بعيدة عنهم حفاظاً على أسرارهم لما لاقوه من إهانات وقمع[1]، وكذلك في آخر الرواية، في فصل (النهايات) نجده يروي للمتلقي النهاية التي آلت إليها حياة كل شخصية[2]. ويتضح سعي الكاتب نحو فكرة واحدة هي إبراز مديات الظلم الذي ألحقه فساد الأنظمة بمكونات الشعب على اختلافها وتعددها، فنجد في الرواية شخصيات كانت لها مكانة مهمة وبارزة في الدولة، مثل شخصية (أمين هاشم بيطار)، أمين سر الحزب الشيوعي، و(عمار مظهر الشيخ)، أحد كبار رجال جهاز المخابرات.

تحاول الرواية تعرية حقبة زمنية كاملة، وكشف السلطة وممارساتها غير الإنسانية والشاذة، وتأكيد فكرة تحول الوطن إلى زنزانة، يلقى فيها أفراده أبشع أنواع التعذيب، بالتركيز على عالم مصغر، واتخاذه أنموذجاً تعبيرياً لمقدار الامتهان الإنساني، من خلال شخصيات تنازعت السرد، وقامت بينها علاقات حوارية، تتعرض أغلبها للمصير نفسه تقريباً. إذ يتحول مستشفى (الشماعية) الخاص بمرضى الأمراض العقلية، إلى مكان يمتلئ بأطباء وعاملين منحرفين، يمارسون شتى أنواع الإذلال، والتعذيب الوحشي بالكهرباء، وحبوب الهيستيريا، وغيرها، فيتحول فيها البشر الأسوياء إلى مجانين، بسبب ما يتعرضون له.

ونلاحظ أن لكل شخصية داخل هذا العالم المصغر قصة تسببت بدخولها إليه، ومنظومة تولت زجها فيه. فالمنظومة السياسية هي من ألقى بـ(أمين بيطار) وقريبه (أسعد) داخلها. فبيطار الذي ألف كتباً حول الحكم والسياسة، ورفض الأموال والمناصب، يُرغم -بعد سهرات التعذيب وحبوب الهلوسة والحقن والإجبار على الاقتناع بجنونه- على الظهور في شاشات التلفاز ليقول "إن الحزب الشيوعي صار من الماضي، وعلى الرفاق تسليم أنفسهم دون مشاكسات سخيفة فقد انتهى كل

---

(1) ينظر: الشماعية، عبد الستار ناصر، ص5.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص173- 181.

شيء"[1]، وليصبح أحد نزلاء الشماعية، وتتوالى عليه عمليات التعذيب، والامتهان بشكل يومي، بإشراف وحضور رجال السلطة الذين كانوا يلهون به. فيسرد بتأزم، أدق التفاصيل التي كان يعيشها في ذلك المكان، وما كان يتعرض له هو، وغيره، من أذى وامتهان، استمر حتى هروبهم من الشماعية، عام 2003. أما (أسعد سعيد فرحان)، الذي يسخر من اسمه؛ لأنه لم يلقَ إلاّ الشقاء، فيسرد عن نقلهم له مثل كيس حنطة، من معتقل، ثم إلى غرفة انفرادية تحت الأرض، ثم إلى مستشفى الشماعية، ثم إلى مكان لا يدري أين هو، ويعذب ويغتصب، لا لذنب ارتكبه، سوى أنه من أقارب (هاشم بيطار)[2].

يؤكد باختين "إن القول بوجود حقيقة وحيدة لا يعني أبداً ضرورة أو حتمية وجود وعي واحد وموحد. من الممكن تماماً الافتراض والاعتقاد بأن الحقيقة الوحيدة تتطلب أشكال وعي متعددة، وأنها لا تستوعب من حيث المبدأ في حدود وعي واحد، وأنها بحكم طبيعتها حادثية وتتولد من تماس أو احتكاكمختلف أشكال الوعي. إن كل شيء يتوقف على الطريقة التي يتصور بها المرء الحقيقة وعلاقاتها بالوعي"[3]. لذا نجد في هذه الرواية شخصيات تخضع لتجربة واحدة، من خلال تواجدها في عالم هذا المستشفى، وتعاني الظلم والاضطهاد من دون ذنب ارتكبته، لتعبر من خلال تآزرها في السرد، عن مأساة موحدة، تعرضت لها، ولتؤكد فكرة موحدة تتلخص في مقدار حجم الجرائم الوحشية التي ارتكبت بحقها في ذلك المستشفى الذي تحول إلى معتقل، وبؤرة للتعذيب والانتهاك. فالمنظومة السياسية التي زجت بـ(بيطار) و(أسعد) في الشماعية، تتآزر معها المنظومة المجتمعية التي أرغمت والد صفية على زج ابنته داخل أسوار المستشفى، ليتخلص من عارها -لأنها أحبت ابن الجيران- بعد رؤية أخيها الوصولي والانتهازي لها وهي برفقته.

ما تتعرض له (صفية) فيما بعد من اغتصاب طبيبها لها، واكتشافه عذريتها، ومعرفته قصتها، واقتراحه عملها معه في المستشفى، هو أنموذج إضافي يؤكد فكرة فساد وتفسخ منظومة القيم لمعظم المؤسسات، التي تدار بأيدٍ استخباراتية، تتفنن في تشويه الإنسان وإذلاله وانتهاكه، وهي الفكرة التي سعت الرواية إلى تأكيدها من خلال الشخصيات، وكما يتضح في قول (صفية) "أصابني الحقد على أبي المرعوب، وعلى أخي الذي باع كل شيء على فخ التقاليد التي صرت ضحيتها... رموني إلى أجساد... لا تشبع من قذف حيامنها في أحشائي، نزيز لا يكف عن الفرز طوال الليل

---

(1) الشماعية، ص11.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص27- 29.
(3) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص115.

والنهار، بينما الطبيب المقيم يحمي نفسه بالصمت، بل ينفذ لهم كل ما يطلبونه من نساء وخمرة وحبال وأدوية"[1].

ونجد تظافر أشكال وعي أخرى، تضاف إلى ما سبق، فـ(عمار الشيخ) رجل الاستخبارات، يتآزر ويتجانس سرده مع سائر الشخصيات للتعبير عن مديات الاعتداء والامتهان التي يلاقيها من النظام السياسي. فعمله في هذا الجهاز وتجنيده جاء بناءً على رغبة رجال السلطة، وتهديدهم المبطن له، واستُخدم اسمه قناعاً لممارساتهم، وقُتل وعُذّب باسمه الكثيرون[2]. فيسرد ما كان يحدث أمامه، ومن خلفه، من قتل وتعذيب للمعارضين، وإعدام مجانين بدل أبناء المسؤولين[3]، ما يضطره إلى اللجوء في إحدى مهامهم في السليمانية إلى الأكراد لإنقاذ ضميره، وما تبقى من اسمه وسمعته[4]. وكذلك الحال مع (محمد السويركي)، الفلسطيني القادم مع زوجته من مخيمات اللاجئين في لبنان إلى العراق، للدراسة، بتوسط من البعث اللبناني، إذ يبين أساليب السلطة القمعية التي عبثت بحياته، وتتمثل السلطة هنا بـ(مجيد السعدون) أحد مسؤولي الحزب، الذي يحاول استغلال زوجة السويركي جسدياً، وبسبب رفضها له، يتم إلصاق تهمة التجسس لصالح البعث السوري بزوجها، فيسجن وتصبح هي بيد السعدون ورجاله[5]. ولا يختلف موقف (السويركي) عن سائر الشخصيات، فبعد خروجه من المعتقل بعفو عام، وعودته وزوجته إلى المخيم، يبقى يعاني، ويلعن، ويخشى كل الدول العربية وأنظمتها، مستغرباً خلاصه من بين أيديهم.

وبهذا نقول إنه على الرغم من تعدد أشكال الوعي المختلفة، والمتنازعة فيما بينها سلطة السرد، واحتلالها مرتبة البطولة وانتفاء حيازة أي شخصية بمفردها هذا الامتياز، وإقامة علاقات حوارية فيما بينها، بيد أن اللاتجانس لم يتحقق بشكله الكامل، لتبني الرواية فكرة واحدة، تجسدت من خلال وعي، وتجربة عدة شخصيات.

وفي (المرتجى والمؤجل) لغائب طعمة فرمان، يركز الكاتب على مجموعة من الأصدقاء تجمعهم الغربة والابتعاد عن الوطن، لأسباب مختلفة، سواء أطلباً للعلم، أم للرزق، أم هرباً من ظروف سياسية. وتتوحد معظم الشخصيات في مشاكلها الحياتية، وحنينها إلى بلدها، وتنتمي إلى الشريحة المثقفة، فلا نجد اختلافاً بين الشخصيات الرئيسة، لاشتراكها في نوع التجربة، واقتراب درجة الوعي فيما بينها، فتعاني جميعها من الوحدة والاحساس بالقلق والتأزم والضياع واللاجدوى، ما يجعل التجانس واضحاً بين أفكار (ثابت حسين)، و(يحيى سليم)، و(صالح جميل)،

---

(1) الشماعية، ص22.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص69- 71.
(3) ينظر: المصدرنفسه، ص109.
(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص142- 145.
(5) ينظر: المصدر نفسه، 79- 83.

والآخرين. وما يقلل من هذا التجانس نسبياً، هو الحضور القليل لصوت الطفل (حسان)، الذي يختلف عن سائر الشخصيات الأخرى، في أفكاره التي تنتمي إلى مستواه العمري، فضلاً عن حضور صوت (رسمية) المتحررة، ذات الثقافة المحدودة، وصراعها الفكري مع زوجها (علوان)، المثقف، وطالب الدراسات العليا، وكما يبدو في هذا الحوار بينهما: "أهلّ علوان من باب الرواق... وكان أصفر الوجه، غائر الوجنتين، يرتعش طرفا شاربيه. قالت بصوت صاف واثق:

- سلم على الأقل.
عاجلها: - من أين لك أبو بريص هذا؟
قال الشاب: - هالو! ...
- لم تقولي لي بعد: من أين جئت بأبو بريص هذا؟
- أو، تأدب، ولا تسمه أبو بريص، إنه مرآة ذهب مجلوة إذا قورن بخلقتك المزنجرة.
- عاهرة.
- أيها الزنيم، لا تتكلم بلغة سلوكك اليومي.
- لماذا لم يأخذك إلى بيته؟
- لأني عرضت عليه أن يأتي إلى بيتنا لشرب الشاي.
- حقيرة! تريدين أن تستفزيني؟
- لا، أريد أن أتمتع بشبابي. بس أنت وحدك؟
- أنا أضحي بشبابي في سبيل العلم والمعرفة.
- الله! من يسمعك يقول: أبو حيان الجاحظ.
- أنت أمية، وستظلين أمية."[1]

ولا نبالغ إذا ما قلنا –والكلام هنا يشمل معظم النتاج الروائي العراقي- إن تركيز الكتّاب على التصوير الفني للفكرة، والكلمة الأيديولوجية الواحدة، والحقيقة المطلقة، أدى بهم إلى خلق شخصيات متشابهة، وهو ما جعل أبطال الرواية حاملين لفكر الكاتب وتوجهه. فأصبحوا أداة بيده ينتصرون لفكرة واحدة، ويحملون وعياً مشتركاً، فخلت الرواية من الصراع الذي ينشأ عبر تعدد الآراء، وتباينها، وتناقضها، بتعدد الشخصيات الحاملة لوعي يفترض أن يكون مخالفاً –ولو في بعض جوانبه- لوعي المؤلف. إذ تفترض الرواية المتعددة الأصوات وجوب أن يقترن تعدد الوعي باختلافه وتباينه، وأن يكون "البطل... حاملاً للكلمة الكاملة القيمة، وليس مجرد عنصر صامت وأبكم من عناصر كلمة المؤلف"[2]. فمعلوم أن "مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنما في أن يتوسع إلى أقصى حد وأن يعمق إلى أقصى حد أيضاً في إعادة تركيب هذا الوعي ... وذلك

(1) المرتجى والمؤجل، غائب طعمة فرمان، ص126- 127.
(2) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص90.

من أجل أن يصبح قادراً على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق"[1].

إلاّ أن هذا لم يتحقق في معظم النتاج الروائي العراقي الذي لم يحمل ملامح البوليفونية إلاّ بشكل ظاهري. ولم يتحقق الجانب الجوهري، أو أحد أهم شروط التعددية الصوتية فيه، التي توجب تعدد أشكال الوعي واختلافها وتناقضها، وتعتمده؛ وتبرير كل وعي لوجهة نظره المستقلة والدفاع عنها، لخلق صراع بين الشخصيات داخل عالم الرواية، يتحقق من خلال اللاتجانس في المستوى الفكري، والاجتماعي، وغير ذلك، لتحقق جانباً فنياً يحسب لبنية الرواية شكلاً ومضموناً، ويؤسس لصراع ضروري، يزيد من سمة الإحساس بالواقعية والاقناع في الرواية، ويجعلها في منأى عن البنية الأحادية الفكرة، التي هي ليست سوى كلمة المؤلف، وفكرته، وموقفه. ونحن نعلم أن "أيديولوجيا الكاتب تؤثر في رؤيته للأدب، ودوره، ووظيفته وتنعكس على العمل الأدبي موضوعاً، ومضموناً وبناءً"[2]، لكن كان يجدر بالروائي العراقي أن ينأى بنفسه قليلاً -أن يذلل (الأنانة)[3]- وأن يفسح المجال أمام كل واحدة من وجهات النظر المتصارعة، لأن تبلغ أقصى قوتها ومداها، لتبلغ أقصى درجات الإقناع الذي تتطلبه الرواية[4]، وذلك بتمثيل أفكار عدة داخل الرواية، من خلال الشخصيات، فتكون كل شخصية ممثلة لفكرة مختلفة.

ولكن لا يعني هذا عدم وجود روايات تتعدد فيها الأصوات السردية وتتنوع، وتبنى بناءً ينعدم فيه عنصر التجانس أو يقل نسبياً. فقد نجد في بعض الروايات تعدداً للأصوات السردية المستقلة، ذات الملامح الواضحة، التي توفر في النص جانباً مهماً من اللاتجانس، لكن قد يعمد الكاتب إلى تقديم عالم يضج بالأصوات، بيد أنها تدور في فلك شخصية واحدة -تعد هي مركز عالم الرواية وبؤرتها وصاحبة الحدث فيها- وهذه الظاهرة تبرز لدى (مهدي عيسى الصقر)، الذي يبني عوالمه بجعل بؤرتها امرأة، تدور في فلكها سائر الشخصيات الأخرى، وتتنازع حولها، وتتصارع.

ففي (إمرأة الغائب) نجد السيدة (رجاء) المنتظرة عودة زوجها المفقود -ضمن قوافل الأسرى العائدين- هي مركز الحدث في الرواية، فتمثل فكرة المرأة الوحيدة التي تتعرض لأطماع من حولها من الرجال، ومحاولات بعضهم استغلالها، لكنها تجابه كل من حولها بالقوة والصدود. ويمكن القول إنها تمثل فكرة (الرجاء) بعودة زوجها. أما ابنها (سعد) فيمثل الشعور المضاد لها، برفضه تصديق فكرة عودة أبيه

---

(1) المصدر نفسه ، ص 97.
(2) في نظرية الأدب، ص105.
(3) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص143.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص97- 98.
وينظر أيضاً: السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، ص 218- 219.

""لا أظن أبي يرجع!"... يقول بعد لحظات إن أمه وجدّته فقط تعتقدان هذا!... "إنهما امرأتان مخبولتان""[1].

ويمثل المهندس (وجدي)، وصاحب المقهى (مؤمن الأعمى)، وقريب زوجها المتسكع، الأطراف المتنازعة عليها. فيمثل (وجدي) الشاب العاشق لها، والمعبر عن فكرة (الوجد) الحقيقي، المتمني عدم عودة زوجها. أما (مؤمن) فهو شخصية معقدة، عمل مدرساً قبل تعرضه للعمى أثر حادث، فيمتلئ بالعقد بعد فقدانه لبصره، ويتخذ موقفاً عدائياً من كل من حوله، ويكره رؤية سعادة الآخرين، أو الإحساس بها[2]، وينظر إلى كل النساء بشهوانية، وبضمنهن السيدة (رجاء).

وكذلك الحال في (الشاهدة والزنجي)، إذ تدور الأصوات حول عالم (نجاة) الذي يتوزع باتجاهات مختلفة، وفي عوالم متباينة، منها ما يكون ظاهراً في بنية السرد ومشاركاً فعالاً فيها، (حميد ابن المخبولة، وحسون، وسيد مجيد الأعمى، وإبراهيم ابن الخبازة)، والآخر مغيباً (توفيق المترجم، والأمريكان)[3]. فتمثل (نجاة) طرف الضحية في الرواية، بين عالمين يدينانها: الأول المجتمع، والآخر الأمريكان. وتمثل فكرة الفتاة الطائشة، التي تتصرف بصبيانية، وتبحث عن المغامرات والعبث والإثارة، ما يقودها إلى مغامرة حب (إبراهيم ابن الخبازة)، على الرغم من زواجها من (حسون)، لتقع ضحية للأول، الذي يستدرجها إلى البساتين في إحدى الليالي، بدافع من طيشه وجشعه للمتاجرة بجسدها لدى الجنود الأمريكان، فتتعرض لهجوم زنجيَين يغتصبها أحدهما، ويقوم بقتل أحد رجال البوليس العسكري الذي يداهمهم، ويفران

---

(1) إمرأة الغائب، مهدي عيسى الصقر، ص 18.

(2) ينظر: امرأة الغائب، ص78- 80.

(3) يشير د. سلمان كاصد في كتابه إلى أن تغييب صوت المترجم –الذي ينتمي إلى عالم الأمريكان ويمثل صوتهم- والأمريكان كان ضرورياً للمحافظة على رمزية الرواية، إذ لا أمريكان دخلوا المدينة إنما هم بدائل للانكليز، لذا كان تغييب أصواتهم ضرورة فنية ليبقى الرمز مغيباً في البنية العميقة للنص، لأن حضور صوتهم يجعل الرمز ظاهراً في البنية السطحية، متوصلاً إلى أن هذا أسهم في انسجام البنية الإيقاعية للرواية في ترتيبها وهندستها وتواصلاتها الظاهرة والخفية. ينظر: الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي (دراسة لأدب مهدي عيسى الصقر.. فنية وموضوعاتية)، د. سلمان كاصد، ص304- 306.
ولا نتفق معه في هذه المسألة، وخصوصاً فيما يتعلق بموضوع بحثنا، إذ نظن أنه لو تحقق حضور الأصوات المغيبة، وتم إشراكها في العملية السردية، لتوفر لبنية النص خليطاً غير متجانس –بشكل أكبر- من الآراء المتعددة، والأفكار المضادة، التي تمثل الطرف الآخر من حياة نجاة ومحيطها، ولأدى ذلك إلى تقديم نص يحفل بالتعددية الصوتية الأيديولوجية، التي هي أهم شروط اللاتجانس.

هاربين. وقبل تمكنها من الهرب يتم الإمساك بها من رجال البوليس الآخرين[1]، لتُعامل في البدء على أنها من بنات الهوى، ثم شاهدة، يتم التحقيق معها حول الحادث، وعرض الجنود أمامها كل فترة للتعرف على القاتل.

وتقترب الأصوات الأخرى من بعضها، فيمثل (حميد) الفقر، والضعف، والطيبة، مضمراً حبه لـ(نجاة) ويتعامل معها كطفلة، وكذلك يمثل (حسون) زوج نجاة، الطيبة والضعف أيضاً في مواقفه وحبه لزوجته، فضلاً عن الإحساس بالعجز عن اتخاذ المواقف، وصراعه بين حبه لنجاة وإحساسه بالخيبة والعار مما ألحقته بنفسها وبه. أما (إبراهيم ابن الخبازة) فيمثل التدهور الأخلاقي، الذي يعتاش مع أصدقائه على نصب الكمائن للسماسرة القادمين ببائعات الهوى للجنود الأمريكان، فيسلبون أموالهم ويغتصبون النساء[2]، ويتعدى الأمر به إلى محاولته المتاجرة بنجاة واستغلالها. ويتضح في الروايتين خليط الشخصيات والأفكار المتضادة التي تتوفر على مقدار واضح من اللاتجانس.

وهناك نتاج روائي عراقي يحفل بالتعددية الصوتية التي تحمل في داخلها عوالم متضادة، مثل: ثلاثية (الراووق) لعبد الخالق الركابي، التي تبرز فيها جدليتان متنازعتان ومتضادتان عبر منظومتين للقيم، هما الخير والشر، ويصف أحد النقاد هذا الأمر بالصراع التقليدي، الذي كان بالإمكان "عرضه في رواية ملحمية لا تهتم بتعدد زوايا النظر"[3]، إلاّ أننا نلاحظ أن تعدد زوايا النظر، عزز من إبراز حدة الصراع، وكشف عنه بشكل مباشر، من خلال استبطان الشخصيات، وهو ما كشف أيضاً عن جانب واضح من اللاتجانس، حتى مع انضواء الشخصيات على كثرتها وتعدد أجيالها، ضمن منظومتي الخير والشر فقط.

ونلاحظ تمثل أفكار عدة، متصارعة داخل الثلاثية، إذ يمثل (ذاكر القيم) مثلاً، رجل الدين والإصلاح، وأحد رواة مخطوطة الراووق -التي تسرد تاريخ عشيرة البواشق- وصاحب الموقف المضاد لـ (فزع) المنتزع للمشيخة، بعد دسه السم للشيخ (عاصي) وقتله، وقيامه ببناء قلعته فوق (تل الأربعين)، على الرغم من رفض وتحذير (ذاكر) له بخطورة الأمر وجلبه للكوارث، لأنها تعد بمثابة مقبرة[4]، وهو امتداد للصراع القديم بين (مطلق) جد البواشق – المتمرد على أحوال قريته والمتذمر من معيشته- و(السيد نور) –رجل الدين وأحد رواة المخطوطة- الرافض لجشع (مطلق)، وطموحه، وعناده، وإحساسه بعدم الرضا والقناعة، الذي يرفض أيضاً قيامه ببناء قلعته فوق تل يضم باطنه "قطع خزف وتماثيل آدمية بدا من الواضح أنهم

---

(1) ينظر: الشاهدة والزنجي، مهدي عيسى الصقر، ص 91- 99.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص46- 51.
(3) ثلاثية الراووق، الرؤية والبناء، قيس كاظم الجنابي، ص87.
(4) الراووق، عبد الخالق الركابي، ص40- 43.

كانوا كفرة مسخهم الله إلى حجارة!"[1]، متنبئاً له بحلول غضب الله، وانقلاب الحال، وتكالب الكوارث والنحس، وانتهاء حياة الدعة والأمان، وبدء الشقاء والنصب[2].

وعلى الرغم من الاختلاف بين شخصيتي (مطلق) و(فزع)، بوصف الأول كان يعمل لإعلاء شأنه وعشيرته، في حين أن (فزع) يتواطأ مع السلطات العثمانية والبريطانية لإعلاء مكانته وتوسيع نفوذه ومصالحه، على حساب أبناء عشيرته؛ فإن حياتهما تنتهي بدراما مأساوية، تبدو متشابهة إلى حد ما، فالأول يُقتل، ويدفن في موضعه، هو وبعض أبنائه ورجاله الأربعين في قلعته، التي تُضرب بمدفع السلطة العثمانية، بعد أن تتهمهم هذه السلطة بالعصيان ضدها[3]، أما (فزع) فيُقتل في قلعته على أيدي أبناء ديرته من الثوار الغاضبين[4].

أما (مانع) ابن الشيخ عاصي، فيمثل فكرة الصراع الحضاري بين القرية والمدينة. فبعد عودته إلى قريته، قادماً من بغداد التي درس وتعلم فيها، يتبوأ منصب مدير ناحية الأسلاف، ويفصح عن حماس، ومستوى وعي مختلف، فيحاول تغيير واقعهم، بتطبيق أفكاره الإصلاحية، خدمة لقريته، وتطويرها، وانتشالها من طابعها الفلاحي، عادّاً نفسه مدحت باشا بلدته[5]. لكنه يصطدم بمضايقات (فزع) ورجاله لكل ما ينوي تقديمه لها، وبواقعها وأهلها، مقارناً بين تقدّم بغداد وتحضرها، وبين بؤس أزقة قريته المتأخرة[6]، مستشعراً خيبة مشروعه وفشله -الذي جاء من أجله وكافح وسعى في سبيل تحقيقه- لاسيّما بعد بيع (نيازي أفندي) بعضاً من البضائع والحيوانات المصادرة من أهل القرية -لتمويل الجيش العثماني- إلى المرابي (فرهود) وتقاسم أموالها مع رديف بك، مكتشفاً أنه كان مجرد أداة بيد قوة عاتية، استخدمته لإذلال أبناء قومه، وأن ما قدمه لهم كان بدافع شخصي بحت، وحباً منه للمظاهر[7].

ويعتنق (مانع) أفكاراً سياسية وأيديولوجية، فيؤيد الدولة العثمانية بوصفها دولة المسلمين، منتمياً (لجمعية الاتحاد والترقي)، وبعد سقوطها ومجيء الاحتلال الإنكليزي، يعتنق أفكار الثورة العربية، ويترأس أبناء عشيرته في ثورة 1920. ونجد شخصيات أخرى في الرواية تمثل أصواتها امتداداً لصوته مثل (وثيج) الذي يمثل شريحة الشباب الطامح والمعتنق لأفكار الثورة العربية، فضلاً عن (ممدوح أفندي)، المدرس القادم من بغداد، الذي أيقظ في نفس (مانع) و(وثيج) هذه الأفكار. فتبرز

---

(1)الراووق، ص10.
(2) ينظر: سابع أيام الخلق، عبد الخالق الركابي، ص56- 95.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص407- 425.
(4) ينظر: قبل أن يحلق الباشق، عبد الخالق الركابي، ص501- 505.
(5)المصدر نفسه، ص10.
(6) ينظر: المصدر نفسه، ص44- 46.
(7)قبل أن يحلق الباشق، ص 213- 216.

شخصيات كثيرة في الرواية، لكنها تنقسم بشكل عام إلى جبهتين، الأولى تؤيد (مانع) وموقفه ضد الإنكليز، والأخرى تؤيد (فزع) وصاحبه الإنكليزي (الكابتن فوكس وايت).

ويبدو جلياً تعبير الرواية عن صراع منظومتي قيم الخير والشر، فنلاحظ فضلاً عما سبق، بروز شخصيات أخرى -سنقتصر على أهمها- تمثل أفكاراً مختلفة لكنها لا تخرج عن منظومتي القيم هاتين. فنجد مثلاً (نافع ذئب الديرة) و(مشعل) يؤمنان بضرورة سرقة أموال الأغنياء وأخذ الأتاوات منهم، لاستغلالهم خيرات فقراء القرية[1]، في حين نجد (فرهود الطارش) -الانتهازي المحتكر والمرابي- يمثل صورة الجشع والبخل، والذي يتمنى حلول القحط ليتمكن من مضاعفة ثروته بإقراضه الفلاحين لقاء ما يفرضه من ربح[2]. وغير ذلك من الشخصيات الأخرى التي لا تخرج عن هاتين المنظومتين، فتكتسب الرواية بهذا فيضاً من تصارع المصالح والأفكار، محققة جانباً من اللاتجانس ضمن هذا الإطار.

وتنبني بعض الروايات وفقاً لمنطق تنكسر فيه البيروقراطية إلى حد ما، فلا نجد تعدداً للأصوات السردية فحسب، بل نجد أحياناً تنوعاً وخليطاً مجتمعياً، وصراعاً فكرياً يتولد بين الشخصيات سواء مع نفسها أم مع سائر الشخصيات الأخرى، ولا يكون مجرد حيلة فنية، أو تقنية جمالية تحسب لصالح الشكل، تتقاسم الشخصيات فيه كلمة المؤلف وتعبر عنها، بل نجد أن "كلمة البطل يكونها المؤلف، إلاّ أنها مكونة بطريقة تتيح لها فرصة تطوير منطقها الداخلي واستقلاليتها على طول الخط، بوصفها كلمة الغير، بوصفها كلمة البطل نفسه"[3] كما يقول باختين.

ففي رواية (المركب) لغائب طعمة فرمان، ورواية (الولع) لعالية ممدوح، وبعض روايات سمير نقاش، تقدّم الأحداث من خلال الشخصيات، التي تطرح أفكارها وتتصارع فيما بينها، فتبدو عوالم الرواية معنية لا بالتعبير عن فكرة ما، بل بإظهار التعدد والصراع الأيديولوجي، والتضاد، واللاتجانس الفكري بين الشخصيات. لذا تتجلى أفكار عدة تتصارع داخل بنية الرواية، تحملها الشخصيات التي تمتلك معظمها الحرية الداخلية في التعبير عن الذات والموقف من الآخر، فـ "صورة البطل ترتبط ارتباطاً محكماً بصورة الفكرة ولا يمكن فصلها عنها. إننا نرى البطل في الفكرة ومن خلالها، ونرى الفكرة في البطل ومن خلاله"[4]، لذا ينتفي مفهوم الحبكة التقليدية في هذه الروايات.

---

(1) ينظر: الراووق، ص155- 166 على سبيل المثال.
(2)المصدر نفسه، ص 61- 63.
(3) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص92.
(4) المصدر نفسه، ص124.

تتعدد مستويات الوعي في (المركب)، ويقدّم الكاتب خليطاً من الأفكار، والرؤى المتضادة، من خلال شخصيات يجمعها مكان واحد، وزمان واحد، وتجمعها علاقات الصداقة، أو التنافس، غير أن لكلٍ منها منظورها الفكري، وفلسفتها الحياتية، فتمثّل كل شخصية صوتاً مستقلاً، وفكرة معينة، تضطرب وتصطرع داخلياً لدى الشخصية نفسها، وخارجياً مع سائر الشخصيات الأخرى، التي تحمل أفكاراً تقف في الجانب الآخر منها. فيمثل (عصام)، فكرة الإنسان العبثي، غير العابئ بمسؤولياته، فلا يمتلك طموحاً، أو عمقاً في التفكير، وهو على العكس من (شهاب)، الذي يمثل فكرة الإنسان الوصولي، المتسلق للمراكز والغنى والجاه، من خلال الارتباطات الواسعة، وهو صنيعة والده الذي يحثه على وجوب أن يسعى نحو مصالحه الشخصية، وأن يكون له ظهر قوي يحميه ويتكل عليه، فتتجلى من خلاله صراع المصالح، والغش، وانتهاز الفرص وسرقتها من كل من حوله. ونجد أيضاً (رائد) الصحفي الشيوعي، المحب لتقصي الفضائح، وجمع الأخبار من مصادر متعددة، والمنقلب على حزبه وعقيدته، وأفكار الكفاح الطبقي، لأنّه يجد أنّ من يعلمهم الزهد والتقشف وأن يكونوا فقراء، يقوم في المقابل بنهب خيرات هذا العالم[1]. وكذلك نجد (خليل) الرسام، الذي يمثل الفنان القلق والمضطرب دوماً، العاشق للطبيعة، والرافض لمظاهر الترف، إذ يرى أن الأولى هي الأصل، وأن الأخيرة تشوه جمال اللوحات الفنية. أما (الشيخ عبد المنعم) فيمثل فكرة الصراع بين التقوى، والالتزام الديني، وبين الانجراف نحو الصبوات، والتلصص في النظر إلى نساء الغير. وغير ذلك من شخصيات أخرى تتضاد فيما بينها وتتصارع، كما في شخصية (عطا) الذي يمثل الرضوخ والاستسلام والصمت الدائم، في مقابل زوجته (شروق) التي تمثل المرأة القوية التي تفرض ما تريده بتحدٍ على كل من حولها، وهذا كله قد أسهم في تحقيق عنصر اللاتجانس داخل هذه الرواية.

وفي (الولع) نجد أن لكل شخصية وعياً وفكراً مستقلاً، يختلف عن البقية وأحياناً لا يتفق معهم ويناقضهم ويقف في الجانب الآخر منهم. ومنذ الصفحات الأولى تُبرز الكاتبة، التنافر الفكري، والأيديولوجي، والسلوكي بين الشخصيات. فـ(هدى) التي تستقبل -في مطار هيثرو- زوجها (مصعب) القادم إلى إنكلترا بصحبة زوجته الرابعة (وداد)، تقف على التضاد من الشخصيات الأخرى، فهي متمردة، وترفض الخضوع لمصعب، ومبادرة، فضلاً عن كونها سحاقية[2]، إذ تقول عن نفسها "أعج باللطمات والعواصف الجوانية... لا أكف عن الابتسام من شدة الغيظ والكمد، من شدة الحيوية والكبرياء... كنت أسير وأرطن بلكنتي الخاصة، وبيدي

(1) ينظر: المركب، غائب طعمة فرمان، ص245.
(2) ينظر: الولع، عالية ممدوح، ص30- 31، 136- 137.

الحجارة وفي دمي استعداد لضرب أي أحد إذا ما تجرأ وتوعدني، أعيش في عالم وثني وكل ما حولي أشجار وصخور وبراكين وألغام. فأزداد ضراوة كلما ازدادت استقلاليتي، فأتبع وجهي الجهير. أمشي والكلمات الكبريتية تحت لساني"[1]، "لا أحد استطاع كسر عنقي. لا مصعب ولا الدسائس. أنا ذات العينين الضيقتين... ها هي قامتي أمام المرآة كنبات تخصب على مهل فتشقق من مسامه الماء المقطر"[2].

وهي على العكس من (وداد) التي تتسم بالتردد والسطحية، وتبدو مستسلمة، وتابعة مطيعة لمصعب، وتنحصر دائرة اهتماماتها في السياحة، والموضة، والمطبخ، ومجلات الفضائح[3]، إذ تقول (وداد) "كلماتي عادية، مفرداتي لا أخرجها من تحت الطيات ولا ألقي بها بثقة... أبدو كالساقي، أحضر الثلج والماء... أقوم وأنا أردد أمام الجميع: (سأعود حالاً) أندفع إلى الحمام وأتخذ لوجهي مظهر الثقة"[4].

ويلاحظ أن كل شخصية تمثل فكرة مستقلة في داخل الرواية، أو مجموعة أفكار، فـ(هدى) فضلاً عما أسلفنا، تمثل الفكر الرافض للسياسة، وكل أشكال الأيديولوجيا، وتقف على التضاد في هذا مع (مصعب)، صاحب الفكر، والموقف، والتاريخ السياسي، فتقول له "أرجوك لا تمت لا من أجل الله أو الحزب، لا من أجل هدى أو الوطن... نموت ويحيا الوطن... لماذا نموت نحن ويحيا غيرنا"[5]. ويؤكد (مازن) اختلافهما بقوله "كانت السياسة والنقاشات التي تنتهي بالشجارات والتي تصل أحياناً إلى حدود القطيعة بين الوالدين، أبي في الجانب العقلي والعملي، الشكّاك في كل شيء، حتى في نفسه، وأمي التي كانت تنظر عبر الثقوب وتضع أذنيها على الجدار وتمد بصرها إلى الداخل كأنها أمام نوع من الفرجة"[6].

ويمثل مصعب، الرجل العاشق للنساء، الذي لا يكتفي بامرأة واحدة[7]، فضلاً عن تمثيله فكرة المناضل السياسي، المعتنق لفكرة القومية العربية[8]، إذ يقول "جربت "جربت جميع المذاهب في بداية يفاعتي، فكنت أبغض الإقليمية ولم أكن عاشقاً للأممية. وحدها الوحدة العربية كانت مخصصة للأجيال... العربية، القادمة"[9]، فيلح

---

(1) الولع ، ص49.
(2) المصدر نفسه ، ص77.
(3) ينظر: المصدر نفسه ، ص158.
(4) المصدر نفسه ، ص 40- 41.
(5) المصدر نفسه ، ص101. وينظر أيضاً ص87- 88.
(6) الولع، ص60.
(7) المصدر نفسه، ص19.
(8) ينظر: المصدر نفسه ، ص72- 73، 80، 87.
(9) المصدر نفسه، ص99.

على تأكيد فكرة زيف الأحزاب، وفساد السياسيين، وعملهم لمصالحهم الشخصية فقط[1].

أما (مازن) فيمثل فكرة تأزم الهوية، واضطرابها، التي تتفرع أيضاً إلى تأزمات ومشكلات حياتية كثيرة، نشأت بسبب تنقله مع أهله، ودراسته في أماكن كثيرة[2]، ما يجعله غير قادر على الشعور بالاستقرار والانتماء الحقيقي. فهو يشعر أنه إنسان بلا جذور، لذا يلجأ إلى الإيمان بالعلم فقط والانتماء إليه "أنا الطير العراقي الذي تعلّم السرعة وعدم التردد، تعلّم الانتساب للعلم والعقل والتغلغل الى نوع من البرودة في الاتصال بالآخرين... أنا نبات تمتدّ جذوري في الأكوان، والعوالم والفضاءات الأخرى.. إنها موجودة أنا أحدس بوجودها، لكنّي لم أتأكد من ذلك بعد.. وما علي إلاّ إثبات ذلك في يوم ما"[3]، "لا أعرف إلى أين أنتمي. فكل شيء ملتبس وغامض ومتحرك أمامي. حتى العلم الذي سأكرس له بقية حياتي، سيبقى لغزاً من الألغاز"[4].

ويبرز موقفه من الآخر الغربي، وموقف الأخير منه، مجسداً بذلك فكرة الصراع بين الشرق والغرب، ونظرة كل منهما إلى الآخر، وتأثير ذلك في حياته، وفكره، وموقفه، لا سيّما أنه يُبرز الموقف السلبي للآخر، وعنصريته، ونظرته الدونية له، وتعرضه للطرد من عمله بعد حرب الخليج الثانية[5]. لكنه على الرغم من من هذا، يظهر انبهاره بالغرب، بوصفه عنواناً للنهضة والتقدم التقني، والفكري، والثقافي، وغيره[6].

مما تقدم، نجد أن تعدد الأصوات بعث فيضاً من صراع أفكار متعددة، لم تقف عند حدود الصراع الحضاري، والثقافي بين الشرق والغرب، والذات والآخر فقط، لذا فوضعها في خانة الروايات المعبرة عن الواقع الإنساني لعراقيي المنفى، وصراعهم مع الآخر الغربي، هو تصنيف أحادي الجانب، ومجحف بحق بنيتها ومضمونها، فالتنوع الأيديولوجي، وتضاد، وتصارع الرؤى والأفكار في داخلها، وتعبير كل شخصية فيها باستقلال، عن فكرة، أو مجموعة أفكار مختلفة، يمنح الرواية تعدداً يتحقق فيه اللاتجانس المطلوب، بوصفه أحد أهم سمات تعدد الأصوات في الرواية.

---

(1) ينظر: المصدر نفسه ، ص66- 67، 165.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص182.
(3) المصدر نفسه ، ص29
(4) المصدر نفسه، ص110.
(5) ينظر: الولع، ص10، 168- 170.
(6) ينظر: المصدر نفسه ، ص180.

أما (سمير نقاش)، فهو من أكثر الكتّاب عناية بتنويع شخصياته، ومنحها أفكاراً مستقلة، وجعلها تعبر عنها بحرية استثنائية. فنلاحظ أن الذات وأيديولوجيتها تحتلان موقعاً مهماً، وتعدان المحور والركيزة الرئيسة في رواياته، ذلك أن بناء الأحداث في روايتي (فوة يادم)، و(نزولة وخيط الشيطان) يتجلى من خلال مواقف الشخصيات جميعها وأفكارها ووعيها، ويعتمد على إشكالاتها، وتأزماتها، وتناقضها، وصراعها فيما بينها. وتنتفي البطولة الفردية، وتتوزع الأضواء على شخصياته بالتساوي تقريباً، ما يجعل النص يبلغ أعلى سمات ومراحل تعدد الأصوات، فنجده مثل (دوستويفسكي) "لا يخلق عبيداً مسخت شخصياتهم... بل أناساً أحراراً مؤهلين للوقوف جنباً إلى جنب مع مبدعهم، قادرين على ألاّ يتفقوا معه، بل وحتى على أن يثوروا في وجهه"[1]، ويؤكد (النقّاش) هذا الأمر في قوله "إني أتقمص الشخصية وأتكلم بلسانها وهذا مطلوب من الكاتب ولذا فلا يعني كل ما تقوله شخصياتي تعبر عن رأيي بل هناك من أعارضه معارضة كاملة لكن الشخصية يجب ان تعبر عن أفكارها وإلاّ فالكتابة تصبح مجرد تجنيد لآراء الكاتب"[2]. وتعد هاتان الروايتان الأنموذج المثالي للرواية المتعددة الأصوات.

في رواية (فوة يادم) يقدّم الكاتب خليطاً مجتمعياً، تختلف شخصياته فيما بينها وتتنوع من حيث مستوى الأفكار، والسلوك، والرؤى -وسنوضح هذا بشكل أكبر في الفصول القادمة الخاصة بالمستويين التعبيري والنفسي- فـ(بابا ليوي النزّاح)، يمثل الرغبة المكبوتة، ذلك أن صراعه مع زوجته، واحتقارها له، ورفضها معاشرته، وإجباره كل ليلة على النوم وحيداً منبوذاً قرب المرحاض، يجعله ممتلئاً بالتأزم والاضطراب النفسي، فيتجاوز في رغبته إلى ابنته أيضاً[3]. وينصاع لإغواء (زكية الآثورية) التي تفقد معه عذريتها، ما يزيد من حدة تأزمه، إذ يشعر أنه دم ابنته (صبيحة). أما (حجي حمزة أبو الجص)، فيمثل فكرة الحصول على ما يشعر أنه حق له بأية وسيلة، إذ يعيش صراعاً مع شريكه البخيل (عزوري)، الذي يرفض إعطاءه خمسة دنانير، لشراء الحمارة الحساوية، التي تعجب حمار حجي حمزة، لذا ينتهز الحجي موت شريكه، ليدعي أمام أرملته، أنه مدين له بهذا المبلغ، ليتضاعف صراعه تأزماً حين تستعين بأخيها الذي يكشف زيف ادعائه أمام أحد العرافين، فيصاب بالذهول والرعب لسماعه صوت شريكه هناك[4]. وهما يختلفان عن (متانة سبير)، الثلاثيني الذي يعيش حياةً قاسية، ويمثل العجز المطلق أمام والده الذي يسيء

---

(1) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص10.

(2) ادب الكاتب العراقي اليهودي سمير نقاش، نيران العبيدي
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=220513

(3) ينظر: فوة يا دم، سمير نقاش، ص18- 22، 82- 83.

(4) ينظر:المصدر نفسه، ص59- 63، 153- 155، 157- 160، 193- 195.

معاملته، ويسلبه إرادته وحقه في أن يعيش كأي إنسان، إذ يوقظه كل ليلة قبل الفجر ليذهب إلى المسالخ، لجلب صوف الخراف المنحورة، فيعيش (متانة) صراعاً بين رغبته في أن يتعلم، وأن ينام الليل، وأن يتزوج من خاتون التي يحبها، وبين الانصياع لرغبات والده التي تلغي إنسانيته، فيحيا تضاداً داخلياً بين أن يستسلم لقدره، أو أن يرفضه ويتمرد عليه ، بالوقوف في مواجهة والده، كما يعلمه (سفاني) كل يوم.

وعلى الرغم من استسلام هذه الشخصيات لأقدارها في البداية، ولجوئها لـ(سفاني) لأخذ المشورة، فإن التباين واضح فيما بينها، فضلاً عن وجود شخصيات أخرى تختلف عنها، وتقف على التضاد منها. فـ(سفاني) مثقف ثوري ومتمرد، يحث من حوله على التمرد وتغيير واقعهم، ويعظهم "ويحدثهم عن بلد أسطوري يحيا الناس فيه سواسية كأسنان المشط"[1]. يقول لليوي أن لا يكبت ما بداخله وأن يذهب إلى الميدان[2]، ولحجي حمزة أن يسرق شريكه البخيل من أجل الحمار[3]، وغير ذلك من مواقف أخرى، كما يظهر في قوله لهم "أشكون انتم؟!... الحجاغ احسن منكم. خلو حجاغه هوني صوب الجايخانه، وتالو غدا، ليش تلقوها بمكانا؟!... م تلقوها غيغ ساغت بالميدان"[4]. وهو يختلف عن أخيه (خليف الجايجي)، الإنسان البسيط، والقانع بما لديه، الذي يرجوه دائماً أن يبتعد عن السياسة ويلازم دراسته ليرفع رأسه.

وتبرز أيضاً شخصيتا (الحاخام جدليا) وابنه (حزاقيل)، اللذان يقفان على التضاد في أفكارهما وسلوكهما، فالأب يمثل رجل الدين الملتزم، والابن يمثل العبث، والتسكع، فيطلب كل حين من مسعود الشرطي، أن يذهب لأبيه (جدليا)، يخبره بمثابة التهديد، أن "حزاقيل يريد جنسيته. يريد يروح يسلم"[5]، ليأخذ منه مالاً يتقاسمانه، لكي ينفقه على عبثه ومجونه. وهو يسعى بتصريحه بأفكاره إلى إحراج والده دائماً أمام المصلين خلفه، وذلك باستهزائه بدينه وسبه وإعلان البراءة منه[6]، فيرى أن "المتعة، إن كانت من صنع الشيطان فالشيطان الأقوى، وأنا أعبد من يفتح بوجهي مسرات هذا العالم... لم آت الدنيا كي أحرم نفسي من أكل الثمرات المحظورة.. وأبي المأفون يقول إن الثمرة المحظورة كانت بالجنة، وإن الأرض هي اللعنة المكتوبة على آدم.. زين يا دماغ سز، إذا صدك الله طرد آدم من الجنة جيف أكل التفاحة، يعني هنايا يكدر ياكل كل شي.. وإذا م يصير... م خلي يطرده مرة اللخ ويوديه للجنة. مخيفة فكرة عودة الإنسان هذه للجنة، فجحيم إبليس أحلى.. الأرض جنة

---

(1) فوة يا دم ، ص18.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص82- 83.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص61.
(4) المصدر نفسه ، ص28.
(5) المصدر نفسه، ص104.
(6) ينظر: المصدر نفسه، ص100.

الشيطان، لعنة آدم العذبة"[1]. فهو لا يرى أي شيء في الحياة سوى العبث واللهو، لذا يقف على التضاد من (سفاني)، صاحب التوجهات والمقولات الثورية، ويسخر منه لموقفه ضد الحكومة ووصفها بالرجعية، ذلك أنه لا يعترف بوجودها في الأساس ويعدها خرافة[2].

ويجدر القول إننا نجد أن الراوي هنا لا يتحكم في الأصوات السردية، أو يقوم بإضعاف وجودها، بل يبدو مخلصاً لمستوى وعيها، وأفكارها، لذا ابتعدت بنية الرواية عن التقليدية لأن الشخصيات تحضر بقوة، ولا تنصهر في فكرة واحدة متجانسة، بل تختلف فيما بينها، وتتناقض وتتصارع، ففرضت وجودها على التقنية، فلم يؤثر نوع السرد، بضمير الغائب، في حضور أصوات الشخصيات.

وفي (نزولة وخيط الشيطان) يقدم الكاتب عالماً تجتمع فيه المتضادات وتتصارع، من خلال شخصيات تسكن مع بعضها (نزولة في بيت واحد). ونلاحظ أنها تتنوع في المستوى الاجتماعي، وتحمل وعياً وأفكاراً مستقلة، تختلف فيما بينها، تتنازع مهمة السرد ليس لإثبات رؤية أحادية، وإنما لإقرار وجهات نظر متباينة، يتحقق من خلالها اللاتجانس بشكله الحقيقي. وتعد هذه الرواية الأنموذج المثالي للرواية المتعددة الأصوات، إذ تحمل كل الشروط والأبعاد التي يتطلبها التعدد الصوتي. فالشخصيات، على الرغم من كثرتها، تشكل مجموعة من وحدات مستقلة، تختلف فيما بينها في الانتماء الفكري، والطبقي، والسلوكي، والحياتي، وفي العقائد، والعادات، وغير ذلك. فتبرز الفكرة ونقيضها المضاد، مشكلة عالماً من خليط متنافر الأجزاء، فكل شخصية تحمل وتمثل -في الوقت نفسه- فكرة تنفرد فيها عن البقية، وتعرض عالمها الداخلي بنفسها "فتتمكن الفكرة من الشخصية، حتى تتحول الأخيرة إلى فكرة مشخصة"[3]، وهو ما يتطلبه تعدد الأصوات.

فـ(جميل ربيع)، و(سلمان حشوة)، و(ناجي الجندي)، يعانون وجودهم في بلد يرفضهم لكونهم يهوداً، إلاّ أنهم يقفون على التضاد من بعضهم، في الفكر، والسلوك، وغير ذلك. فالأول يمثل الشيوعي المتمرد الملحد، والمتذمر من كل ما حوله، ولا يشعر بالانتماء، ويعاني من تصارع الأضداد في داخله ومحيطه، ويرى نفسه الضد الأكبر في العالم والضائع بين تشابك الأضداد، وبين سياسة الفوضى والإبادة التي تقودها الحكومات، التي تؤزم وجوده، وتفرض عليه تهمة الصهيونية، والتآمر على البلد[4]. أما (سلمان حشوة) فيمثل اليهودي المتدين، العاشق لصهيون[5]، والمنتظر

---

(1)فوة يا دم ، ص102.
(2)المصدر نفسه، 105، 110- 113.
(3) الصوت الآخر في الرواية العراقية، دراسة في المبدأ الحواري، د. باسم صالح حميد، ص58.
(4) ينظر: نزولة وخيط الشيطان، سمير نقاش ص445، 666- 669.
(5) ينظر: المصدر نفسه، ص83.

بشغف قيام دولة اليهود في أرض الميعاد[1]، لاسيّما بعد أحداث الفرهود التي لا يتمكن من نسيانها ويسميها كربلاء الجديدة[2]. ويمثل (ناجي الجندي) الإنسان البسيط، الرافض لكل الأفكار والأحزاب، والمنتمي للفن وحده بكل أنواعه، والمحب لكل المخلوقات، من البشر والحيوانات من دون استثناء.

وهم يفترقون عن سائر الشخصيات الأخرى التي تختلف هي الأخرى فيما بينها، فتمثل كل شخصية صوتاً وأيديولوجية وفكرة مستقلة ومختلفة عن غيرها، فـ(جودي القراوجي) المجنون الذي يرفض عالم العقلاء؛ لامتلائه بالحروب والدماء والسرقات، يمثل المنظور العبثي لوجود الإنسان وتفسير الوجود برؤى تقلب جميع المسلمات، فيرى العقلاء مجرد حمقى ومرضى، تستهويهم الفكرة الثابتة، ويستخدمون عقولهم في الأوهام، وقلب الأمور، ووحده هو من يعلم أسرار الكون، والحكمة، لأنه غادر عالمهم[3]. أما أمه (عطية القراوجي) فتمثل الحيرة، والعجز المطلق أمام القدر وحكمه، الذي تراه ظالماً لها، فيشكل حلمها بحياة هانئة، وعودة المهدي لرفع الظلم، وبسط العدل هاجساً لها بعد موت ابنتيها، متذمرة من بقاء ابنها المجنون حياً، ورحيل من يجب ألاّ يرحل. وهي أيضاً تمثل الطبقة المسحوقة اجتماعياً، التي لا تجد قوت يومها، وتتخذ من المزابل مصدراً لطعام ابنها.

وتحضر شخصيات أخرى، مثل (عزيز غاوي) الذي يمثل التحول من الفشل إلى النجاح، بعد إخفاقه المستمر في دراسته، وعدم الإحساس بالمسؤولية، ومن ثم محاولة البحث عن الذات، وصنع طريق النجاح. فيعيش صراعاً بين رغبته في الزواج، وبين رغبة أمه في إكمال دراسته، وبين تعيير الناس له. لينتهي -بعد تسكعه في البارات وتبذير أموال أمه وأخواته على سليمة جوكا بوكا- إلى طريق النجاح بعد ترك أهله، والعمل مع خطاط. بينما يمثل (يعقوب بن عمام)، اليهودي الوطني العاشق لتراب بلده، والحالم بامتزاج رفاته بها، رافضاً تركها بسبب اللعبة السياسية التي يسميها المومس القذرة، ويعدها هي، والباطل، والخيانة، والعملاء، العناصر المنتصرة في هذا العالم، لاسيّما بعد قيام أمه وأخته بتسقيط الجنسية، بضمنها جنسيته. وهو يمثل أيضاً التحول الاجتماعي، من الغنى إلى الفقر، وتعثر حظه وإفلاسه بسبب القمار، وتراكم الديون عليه، بعد قيام شريكه في المحل بسرقة (بازباندە) الذي كان يعدّه جالباً للحظ.

أما الشخصيات النسائية، فنلمح تعدداً، وتنوعاً، وانعداماً للتجانس فيما بينهن. فمثلاً تمثلان (نعيمة مرة المزين)، و(آمنة بنت شكر) مفاهيم التمرد ضد الرجل، فالأولى تسعى أن تكون امرأة عصرية، فترفض ارتداء البوشي والعباءة، فضلاً عن

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص87.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص287- 290.

(3)نزولة وخيط الثيطان، ص56- 58، 269- 271، 522- 524، 680- 688.

كونها مبذرة، لا همّ لها سوى منح خدماتها، وأموالها لكل من تعرف، موصلة زوجها إلى الإفلاس وبيع المحل وترك المنزل. أما (آمنة) فتعلن تمردها تجاه هيمنة، وتسلط مفاهيم الذكورة على الأنثى، فتنال من أخيها المتسلط جبار، بالذهاب إلى محله متنكرة بعباءة، محاولة إغواءه، واستدراجه ليتحرش بها، لتهينه وتضربه أمام الناس فيشاركونها ضربه، من دون أن يكتشفها[1]. وتتوعده في سرها بالفضائح والدم، وتقابل خضوري في بيتها، وحين يكتشفها جبار، تنكر الأمر، وتهرب من سكينه بالقطار الذاهب إلى البصرة[2]. أما (لولو بت موشييا)، صاحبة البيت، فتمثل الأم المهووسة بالخوف على ابنها الوحيد (مرودي) وتدليله، عاكفة بعد غرقه، على ملازمة قبره، ورفض مغادرة المكان، ويعدها البروفيسور موريه في مقدمته للرواية "رمزاً للقلة التي مكثت بين الأطلال، متمسكة بأنقاض حضارة وتراث عريقين، تهدما فجأة، وعادا مجرد ذكرى تشعل الشموع لها"[3].

ونجد كذلك (كرجيي ناتي)، التي كانت راقصة، ومومساً، مخصصة لثلاثة رجال: يهودي، ومسلم، وهندوسي، يضيع بينهم نسب ابنها (عيبه) الذي يناديه الناس بالنغل، فتعيش صراعاً بين ماضيها المليء بالعز، وبين حاضرها وعملها غسالة في البيوت، وتقطن في عليّة مع نزل، وبين (خوشي الإيراني) البخيل الذي تتزوجه وتكتشف عجزه، وبين عشاقها القدامى، فتترك ابنها، وتسافر إلى فلسطين، مع عشيق يصغرها بأعوام، بعد فرار (خوشي) منها، لظنه أنها تنوي سرقة أمواله التي يلفها على بطنه[4].

وفي الواقع تمتلئ الرواية بالشخصيات النسائية الكثيرة، التي تأخذ أدواراً متباينة في حجمها وفي تأثيرها في مضمون الرواية وبنيتها، وخلق تضاداتها، ومنحها سمات الصراع الداخلي، والخارجي، وسنلخص الأمر بشأن أبرزها. فمثلاً (صبرية بنت عبدوش) و(سعيدة غاوي) تعيشان صراعاً بين عالمين، (الأهل، والزوج)، ولكنهما صراعان مختلفان، فالأولى تتخلى عن برجها العاجي من أجل (أفرايم) المعدم، فتترك أهلها، وعيشها المترف لتتزوج منه، أما (سعيدة) فتتخلى عن أهلها، ودينها من أجل كريم –المسلم- لعدم رغبة (يعقوب) أو أحد أقاربها الزواج منها، فتعيش الاضطراب، والتشتت والتناقض في حياتها، والتأرجح بين مفاهيم أهلها، ومفاهيم كريم، ونظرته، ونظرة دينه لليهود.

ومن هذا نلاحظ، أن هذه الرواية لا تعبر عن شريحة اجتماعية معينة، ولا تحمل فكرة واحدة متجانسة، تتبنى الشخصيات التعبير عنها، بوصفها كلمة المؤلف،

---

(1) ينظر: نزولة وخيط الشيطان، ص134- 138.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص415- 421.
(3) المصدر نفسه، ص11.
(4)المصدر نفسه، ص380- 395.

بل نجد تنوعاً في الأفكار، وتضاداً واضحاً، من دون أن نلمح وجوداً أو حضوراً للكاتب، أو تدخلاً منه في إملاء منظوره الحياتي، والأيديولوجي على شخصيات الرواية، بل يعمد إلى إعطائها حرية أكبر لتقرير مصائرها، ويطلق العنان للرؤى والتصورات الذاتية لها، لترسم المجال الخاص بوعيها، وحركتها، وسلوكها. فنجدها تتحاور، وتتقاطع، وتتصارع داخل فضاءاتها الأيديولوجية، وقناعاتها، وتجاربها الحياتية، والاجتماعية الخاصة، وهو ما يحقق أعلى درجات انعدام التجانس، الذي يسهم في خلق التعدد الأيديولوجي، الذي تركز عليه الرواية المتعددة الأصوات.

ومن كل ما تقدم، يمكن القول إن الرواية العراقية التي سعى كتّابها إلى التخلي عن مفهوم البطولة الفردية، ومحاولة خلق عالم روائي تتنازعه أصوات سردية عدة، نجد أن هذه العوالم بقيت -في أغلبها- محتفظة بالوحدة، وبالتناغم بين الأصوات، فلم نلحظ تعدداً أيديولوجياً، حقق لبنية النص انعداماً للتجانس إلاّ في نماذج قليلة. إذ كان يتوجب على الكاتب أن يصور أفكار شخصياته محافظاً على قيمتها الدلالية الكاملة، ومحافظاً في الوقت نفسه على المسافة الفاصلة، من دون أن يقرّها، أو يدمجها مع أيديولوجيته الخاصة التي يعبر عنها، أي أن تصبح الفكرة مادة للتصوير الفني[1]. إلاّ أن أغلب النصوص جاءت معبرة عن فكرة واحدة، تحملها جميع الشخصيات التي تبدو صوتاً واحداً، هو في الحقيقة صوت المؤلف نفسه.

(1) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص120.

المبحث الثاني

الموقف، والتقويم الأيديولوجي

يهتم هذا المبحث في الإجابة عن سؤال "وجهة نظر من يتبناها المؤلف حين يقوم العالم الذي يصفه ويدركه أيديولوجياً"[1]؟. فمعلوم أن كل رواية تنبني على موقف أيديولوجي أو أكثر، قد يتبناه المؤلف ويعبر عنه، من خلال راوٍ خارجي، أو شخصية تنتمي إلى عالم ومجتمع الرواية. أو قد تتعدد المواقف الأيديولوجية، بتعدد الأصوات السردية داخل العالم الروائي، لاسيما أن المجتمع ليس كلاً متجانساً لذا نجد في داخله أيديولوجيات متعددة، تعبر عن تباين القوى الاجتماعية، ومصالحها المتعارضة[2]. وكذلك طبيعة الحال في داخل مجتمع الرواية. فقد تخضع الأصوات والأحداث لصرامة منطق الكاتب، ولتصوراته، وأيديولوجيته، وفلسفته في الحياة[3]، فيتبنى فعل التقويم بنفسه، أو قد يترك الأمر لرؤى الشخصيات.

ويؤكد باختين وجوب أن يكون للبطل في الرواية أفقه الخاص والمستقل عن أفق المؤلف، وأن يتمايز موقفه الأيديولوجي عنه، وألّا تندمج رؤيتاهما معاً، مطالباً المؤلف بفسح المجال أمام أبطاله ليقولوا كلمتهم المباشرة والمستقلة[4].

ويفصّل أوسبنسكي في هذه المسألة، مشيراً إلى أن أبسط حالة للتقويم الأيديولوجي، حين يكون من وجهة نظر مفردة مهيمنة، وأن أكثرها تعقيداً –من الناحية التأليفية- حين تحضر نظرات تقويمية متعددة، موليا الأخيرة الأهمية الأكبر في دراسته[5]، مميزاً بين التقويمات التي تتم من خارج العمل، وبين التقويمات التي تتم من موقع الشخصية الممثلة مباشرة فيه، مؤكداً أنه في كلتا الحالتين يمكن أن يكون هناك موقع أيديولوجي مختلف أو أكثر في العمل نفسه، أو قد يكون هناك تناوب بين وجهة نظر شخصية معينة، ووجهة نظر المؤلف[6]، موضحاً أنه لا يقصد بوجهة نظر المؤلف؛ رؤيته للعالم عموماً بشكل مستقل عن عمله، بل يقصد وجهة النظر التي يتبناها لتنظيم السرد في عمله[7].

---

(1) شعرية التأليف، ص19.
(2) ينظر: في نظرية الأدب، ص103.
(3) ينظر: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، د. عبد الملك مرتاض، ص75- 76.
(4) ينظر: الكلمة في الرواية، ص 110- 113.
(5) ينظر: المصدر نفسه، ص19.
(6) الكلمة في الرواية، ص21.
(7) ينظر: المصدر نفسه، ص21- 22.

ويشير إلى بعض الوسائل الخاصة التي تعبر عن وجهة النظر التقويمية، وإحداها هي الإفادة من الألقاب والنعوت، مبيناً حجم العلاقة بين المستويين الأيديولوجي والتعبيري، لإمكانية الوسائل اللغوية، التعبير عن وجهة النظر، من خلال تحديدها سمات من يتبنى التقويم الأيديولوجي، وتحديد رؤيته للعالم[1].

لهذا نفترض وجوب أن تكون للشخصيات منطقتها الخاصة في داخل الرواية، وأن يتوازى نفوذها مع نفوذ المؤلف أو يتجاوزه، أي تتجاوز كلمة المؤلف وأيديولوجيته، وألّا تكون هناك مركزية في التقويم الأيديولوجي، بل تعدد في المواقف وتنوعها بتعدد الأصوات داخل الرواية، لأن الرواية المتعددة الأصوات جاءت "لتحطيم التفكير الإستاتيكي والرؤية الموحدة التي تنطلق من المؤلف إلى بطله إلى أحداثه ليظفر المؤلف بوجهة نظره الكلية التي خطط لها سلفاً. أما في رواية الأصوات فالمؤلف بعيد عن أصواته المستقلة الأمر الذي يتيح مساحة من الحرية لمساحة من تعدد وجهات النظر"[2]. وهذه مسألة مهمة، تبين القدرة الفنية للكاتب، ومن الضروري أن يدركها النقد ويسلط أضواء بحثه عليها.

ومعلوم أنه لا تخلو رواية من موقف أيديولوجي، قد تبقى الكلمة السلطوية المهيمنة والمؤطرة لعالمها، للمؤلف وموقفه الفكري من الأحداث، أو قد يكون لكل شخصية صوتها، وموقفها، وتقويمها المستقل، إلاّ أننا سنركز هنا على بعض الروايات التي شكل فيها التقويم، والموقف الأيديولوجي ظاهرة بارزة، فنتخذ منها أنموذجاً لدراستنا.

ونلاحظ أن هناك من يخلط بين نوع الضمير الذي يتوسله الكاتب، وبين تحديد الموقف الأيديولوجي في الرواية، فيعدّ الضمير الغائب "وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد، فيمرر ما شاء من أفكار وأيديولوجيات، وتعليمات وتوجيهات وآراء"[3]، فبنية الرواية التقليدية التي تعتمد راوياً خارجياً –لاسيّما إن كان مطلق المعرفة- تجنح في الغالب نحو الإكثار من السرد على حساب الحوار، والمناجاة، والأسلوب غير المباشر الحر، وتنطلق من رؤية أيديولوجية تهيمن على بنية الخطاب على حساب سائر الرؤى والأيديولوجيات. إلاّ أن هذا الأمر لا يمكن تعميمه، فدستويفسكي الذي يعده باختين خالقاً للرواية المتعددة الأصوات[4]، قدم رواياته بواسطة ضمير الغائب، ومنها (الإخوة كارامازوف) التي عدّها باختين الأنموذج المتكامل للرواية البوليفونية.

---

(1) ينظر: المصدر نفسه ، ص23- 25.
(2) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص57.
(3) في نظرية الرواية، ص177.
(4) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص11.

وكذلك الحال في الرواية العراقية، فهناك روايات عدّة، قدّمت من خلال سرد الراوي بضمير الغائب، فتباينت فيها السلطات المهيمنة، والمتبنية لفعل التقويم الأيديولوجي، والموقف من الأحداث، والشخصيات. ونلاحظ أن الراوي في هذه الروايات التي بين يدي البحث، هو بحسب تصنيف نورمان فريدمان، راوٍ ذو معرفة كلية انتقائية متعددة، أو متعدد الانتقاءات (multipile selective omniscience)، ويعرّفه بأنه: الراوي الذي يختفي ويُستبعد تماماً لصالح شخصياته، فلا يبقى هنا أي سارد، بل تُقدّم الحكاية بشكل مباشر من خلال عقول الشخصيات، وكما تعاش من طرفها، وكما تنعكس في وعيها، لذا يكون المتلقي أمام مشهدية مهيمنة، لأن الراوي هنا يرينا الحالات الداخلية للشخصيات، فيحدق في داخل عقولها ليروي ما يجري هناك، وهذا الراوي لا يتموضع في وعي شخصية واحدة، بل في أغلب شخصيات المتن الروائي، مقدّما للأفكار، والرؤى، والمشاعر، كما تقع بالتعاقب في وعي كل منها، فيتابع المتلقي تطور أحداث النص، من خلال وعي الشخصية الوسيطة التي يتخذها الكاتب، الذي تكون معرفته هي معرفة ووعي هذه الشخصية[1]. وهو ما ساهم في تحقيق حضور واضح للشخصيات وأصواتها في هذه الروايات.

ففي (الراووق) مثلاً، على الرغم من استحواذ هذا الراوي على بنية السرد، واتخاذه منظور المؤرخ، والإخباري، لسيرة عشيرة البواشق، بيد أن تقويم الأحداث والشخصيات يجري من خلال رؤى الشخصيات نفسها، ووفقاً لمنظورها الأيديولوجي، وهو ما يسمح بتوالد الصراعات، والتوترات، ضمن منظومتي قيم (الخير، والشر). فنجد أن النعوت التي يوردها الراوي تعود للشخصيات التي يستبطن وعيها، فيكشف بذلك عن موقفها من سائر الشخصيات الأخرى.

فالنعوت والتقويمات التي ترد، هي أقرب لمنظور الشخصية منها إلى منظور الراوي، ذلك أن الشخصيات تتخذ مواقف مضادة من بعضها، ترد على لسان الراوي، لكنها تتوافق مع رؤية هذه الشخصية ومنظورها الأيديولوجي، كما في هذا النص على سبيل المثال "تلكأ (ذاكر القيم) قرب باب المضيف وقد هالته كثرة الحضور: فعلى أضواء القناديل... استطاع أن يشخص العديد من رؤساء الحمايل والأفخاذ والفلاحين... شعر بعينيه وقد تندتا بالدموع، ففكر بضرورة العودة إلى المزار قبل أن يبدر منه ما لا يحمد عقباه... غير أن الأصوات التي انطلقت... داعية إياه (بالتفضل والدخول) أجبرته على التراجع عن قراره... فوجئ الجميع بصياح رجل سبق دخوله المضيف عرف فيه (ذاكر) (فرهود) أحد أكثر أقارب (فزع) غنىً وجشعاً رغم كونه عقيماً حرمه الله من التمتع بذريته. وعقبه (فزع)... يحيط به

(1) ينظر: وجهة النظر أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية، ص14.
وينظر: المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث، ص60- 61.
وينظر أيضاً: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص189.

حوشيته. وراءهم دلف (زناد)... وثمة زبون قمّط جسده لا شك أنه واحد من مخلفات سيده له... وترددت (مساكم الله بالخير) من كل جانب، و(فزع) يرد عليها وهو يجول بوجهه حوله، حتى إذا ما التقت عيناه الثعبانيتان بعيني (ذاكر) عقف شاربه المتهدل بابتسامة مصطنعة... زأر (فرهود) فاتحاً شدقه الواسع على مداه"[1].

ويبدو واضحاً أن الراوي ينقل لنا تقويم (ذاكر) للشخصيات من حوله، فيتجلى موقف الشخصية، المضاد من (فزع) و(فرهود)، بوصفهما يمثلان منظومة الشر.

وكذلك في (الشاهدة والزنجي)، و(فوة يا دم)، إذ يحضر تقويم الشخصيات من خلال سرد الراوي (ذو المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات). ففي الأولى تعتمد بنية الرواية على خط الصراع الأساس بين (نجاة) والمجتمع -بضمنهم الأمريكان والمترجم توفيق- فتبرز تقويمات الشخصيات لبعضها. إذ تتخذ (نجاة) مواقف أيديولوجية من كل من حولها، بسبب تعرضها للخديعة والاغتصاب، وتفقد ثقتها بالجميع، وتقومهم وفقاً لنظام مضاد، يعكس منظومتها الفكرية الجديدة، المتحولة من الطفولة والطيش وحب المغامرة، إلى الخراب النفسي، والإحساس بالضياع. فنجدها مثلاً تقوّم توفيق بأنه كغيره يريد أن يختلي بها "الكولونيل! رجل غريب هذا! الوحيد الذي لم تلمح في عينيه تلك النظرة المفترسة التي اعتادت أن تراها في عيون الآخرين من الرجال وهم يتطلعون إليها. يقول توفيق انه أمر أن تجلب لوحدها. هذه كذبة طبعاً.. أكيد.. فهو يريد أن يختلي بها بعيداً عن نظرات أمها المرتابة... كل واحد يريد أن يختلي بها"[2]. فهذا التقويم الذي قد يبدو للوهلة الأولى أنه صادر من الراوي، هو في الأصل يعود لـ(نجاة).

وتكثر التقويمات وتتعدد بتعدد الشخصيات، فتحضر تقويمات (إبراهيم) وفقاً لشعوره بالذنب تجاه نجاة، لأنه المتسبب في مأساتها، التي تعد الحدث الرئيس الذي تحوم حوله الشخصيات، وأفكارها ومواقفها، كما في هذا النص "وعدها بأنه سوف لن يقوم بمثل هذه الحماقة مرة أخرى. وصدقت وعده.. كانت تصدق كل شيء.. المسكينة الغبية"[3]. فعبارة كانت تصدق كل شيء الغبية المسكينة هي أقرب لمنظور إبراهيم منها إلى منظور الراوي.

وتتجلى هذه الظاهرة بشكل أكبر في رواية (فوة يا دم)، إذ تحضر الشخصيات بقوة، وتفرض وعيها، فيمتزج سرد الشخصيات مع سرد الراوي الذي يتبنى منظومة وعيها ورؤيتها بشكل كامل، سواء حين يقوّمها، أو حين ينقل موقفها الأيديولوجي من الأحداث والشخصيات الأخرى، فلا يشعرنا بوجوده، بل يجعل المتلقي يرى من خلال سرده وتقويمه؛ عوالم مختلفة ومتناقضة تكون مرجعيتها الشخصية وليس الراوي،

---

(1) الراووق، ص37- 39.
(2) الشاهدة والزنجي، ص57.
(3) الشاهدة والزنجي، ص82.

وهذه ظاهرة فريدة تسجل للكاتب الذي تعد روايته هذه، و(نزولة وخيط الشيطان) الأنموذج المتكامل للرواية المتعددة الأصوات.

ومعلوم أن لكل شخصية وجهة نظرها من الكون والوجود وهي تمثل موقفاً فكرياً وتقويماً يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات، وتجاه الواقع الذي يحيط به، وفي هذه الرواية نجد الكاتب في تقويماته ينطلق من منظومة رؤى الشخصيات للعالم ووجهة نظرها وموقفها منه. فمثلاً نجد أن (متانة) يرى العالم عبارة عن مسلخ نتن، مليء بالخراف المنحورة وصوفها المنتوف، وبرائحة الأرواح المزهوقة[1]. في حين يرى (بابا ليوي النزاح) العالم؛ بالوعة مليئة بروائح المياه الآسنة، والقذارات، وتقويمه للعالم والأشخاص من حوله ينطلق من هذا المفهوم ووفقاً له، فيصف زوجته مثلاً "كانت رجينة رفيعة وسمراء كقصبة النزاحين"[2].

وفي حديثه مع حجي حمزة، يستبطن الراوي وعيه، فتصدر التقويمات وفقاً لرؤاه –رؤى بابا ليوي- كما هو مبين:

"-يعني مو بس آني.. إنته يا بابا ليوي، هم شفت الدم؟!

فقال بحماس العاثر على ضالة مفقودة أو كنز ليس بالحسبان.

-خليها القضية مستورة... لعد صدك الدنيا صارت طهارة مليانة دم ودتطوّف؟!

-يعني... الميت يكدر يحجي؟!...

وكان يتساءل بحدقات منفرجة كفوهة البالوعة"[3].

ويقوّم (حجي حمزة) العالم وفق منظوره، فيرى نفسه والآخرين من حوله حميراً، يختلفون في الألوان فقط "-إحنا كُلياتنا زمايل.. إنته أغاتي مِنِ انتا يا بابا ليوي زمال أسود.. ومتّانه المسكين زمال أحمر، واني وعزوري شريكي زمايل بيض.. يعني سيان ودم وجص"[4].

ومعلوم أن وجهات النظر الأيديولوجية، تتجلى أساساً في سلوك الشخصيات، وفي الطريقة التي يبدون بها رأيهم، من خلال ما يقولونه عن العالم المحيط بهم، ليعبروا عن موقفهم الأيديولوجي، ولما كانت الرواية المتعددة الأصوات تعتمد البعد الاجتماعي أساساً مركزياً، يقوم بناءً على الائتلاف والاختلاف، والتعايش والصراع، مع التشديد على البعد الاختلافي؛ لذا نجد أن هذه الرواية تمثل في داخلها أكثر من موقف فكري، وأكثر من بؤرة للتقويم والصراع، ولا نجد فكر الراوي وتقويمه

---

(1) ينظر: فوة يادم، ص13، 35.

(2) المصدر نفسه ص165.

(3) فوة يا دم ، ص 24- 25، وينظر: ص9- 10.

(4) المصدر نفسه ، ص29- 30.

حاضرَين، بل يتخفيان وراء مواقف الشخصيات، ورؤاها، ومستوى وعيها، وأفقه؛ من دون أن يتحيز لفكرة ما.

إن التشديد على البعد الاختلافي في أيديولوجيات الشخصيات، ومستويات وعيها المستقلة، وتباين مواقفها، وتقويماتها لنفسها، ولمحيطها المتكون من أفراد ومجتمعات، يَفترض أن تتوفر الرواية على أكثر من بؤرة للسرد، يتمتع كل سارد فيها برؤية خاصة، تعبر عن وجهة نظره، دونما تدخل سافر من المؤلف، لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل صوت يعلن عن منظوره تجاه الحدث والموقف، كأن تعبر شخصية ما عن رؤية دينية، إلى جانب شخصيات أخرى تعبر عن رؤى تحررية، أو أرستقراطية، أو اشتراكية، أو شيوعية، أو غير ذلك.

ولكن قد تتعدد بؤر السرد، في حين تبقى المواقف الأيديولوجية موحدة، فيجد القارئ أمامه (تقويماً، وموقفاً أيديولوجياً جمعياً) إذا صح التعبير، فيبرز موقف واحد، وفكرة وحيدة، تعبر عن رؤية الشخصيات للعالم، على الرغم من تعدد مستويات الوعي الكاملة الاستقلال، لاسيّما حين تخضع جميعها، أو أغلبها لتجربة واحدة ومشتركة، كما في (المنعطف)، و(الشماعية) مثلاً. إذ نجد في الأولى تقويماً جمعياً تصدره شخصيات الرواية، عن مدينتهم التي يغادرونها، وعن مدينة أحلامهم التي يتجهون إليها، فتطغى رؤيتهم على بنية السرد، مقوّمين بشكل جمعي ما يحدث خلال رحلة الطريق من مواقف، وامتعاضهم من السائق، الذي يرون أنه لا يحتكم إلى ضمير، أو قانون، أو حكمة[1]. وفي الثانية تقوّم الشخصيات جميعها منظومة النظام السياسي، وتتخذ منها موقفاً مضاداً، لما لاقوه من حبس، وتعذيب، واضطهاد. فتبدو الشخصيات صاحبة الوعي المستقل، حاملة لموقف أيديولوجي وتقويمي موحد –بوصفها تمثل جانب الضحايا- ضد رجال السلطة الحاكمة.

ولكننا في المقابل، نجد روايات تتوفر فيها مجموعة من المواقف الأيديولوجية، والآراء الفكرية المتعارضة، والمتصارعة، تبرز من خلال الشخصيات السردية، التي تشكل رموزاً، وأقنعة، ورؤى للعالم. فلا يكون هناك موقف واحد، أو فكرة واحدة مهيمنة داخل المحكي الروائي، بل مواقف، وأطروحات جدلية متعددة، تعود للشخصيات التي تتولى السرد بنفسها. وتتجلى هذه الظاهرة بشكل أكبر في معظم روايات عالية ممدوح، لاسيما (الولع، والتشهي)، ورواية (نزولة وخيط الشيطان) لسمير نقاش.

إذ تتعدد في هذه الروايات بؤر التقويم، فتنتفي المركزية في عالم السرد، فلا نجد تقويماً أحادي الرؤية، يمكن أن يكوّن كلمة واحدة، مرجعها المؤلف، بل نجد مجموعة من الأفكار المتصارعة، مرجعها الشخصيات السردية، التي تختلف فيما

(1) ينظر: المنعطف، ص17- 18 مثلاً.

بينها، ما يؤدي إلى خلق تعددية أيديولوجية، تبرز من خلال مراكز، ومستويات عدة، للتقويم، والموقف الأيديولوجي، سواء أكان هذا الموقف، أو التقويم مرتبطاً بالذات أم بالآخر أم بكليهما معاً.

ففي (الولع) تستند الرواية إلى تعدد الشخصيات التي تتمتع بالاستقلالية الصوتية، فتعبر عن أفكارها، وتفصح عن مشاعرها الوجدانية، وتدافع عن معتقداتها الشخصية بكل حرية. فتعرض أطروحتها ومواقفها الإيديولوجية التي تختلف وتتعارض مع بعضها. وتبرز تقويمات عدة من زوايا متعددة في عالم الرواية، تسهم في إظهار المواقف الجدلية لدى كل صوت، فنجده يقوّم نفسه ومحيطه في آن واحد.

فمثلاً نجد أن (مازن) يتخذ موقفاً أيديولوجياً من نفسه، وأهله، ومحيطه، لاسيّما الآخر الغربي -الذي يشكل جزءاً كبيراً من مساحة تقويمات الشخصية- فتعكس تقويماته، مديات تأزم شخصيته، وتشتتها، وموقفه السلبي والمضاد لكل من حوله، عادّاً نفسه ضحية أبويه، وأنهما السبب في فشله وضياعه. فيقول "ها هي الخيوط تتكوم بين أصابعي، بين لبنان وبغداد، الرباط وباريس ثم في إنكلترا. خمس دول، وخمسة مناهج دراسية، وأنا أشبه حقيبة السفر، ووكالات الأسفار التي تعلو واجهات محلاتها ملصقات كبيرة... وأنا أذرع تلك الأماكن جيئة وذهاباً، ولا أجد مكاناً لنفسي... اخترعت خطاً أفقياً وفشلت عاماً وعامين"[1]، ويُظهر في تقويمه لنفسه، موقفاً أيديولوجياً يُبرز من خلاله تقويمه لوالديه "لا أملك وساوس أمي في الوجد والجمال والشعر. ولا أحكام أبي، تلك التي يطلقها ولا يقاومها على عموم المخلوقات البشرية"[2].

وتعكس هذه التقويمات محاولات (مازن) الانسلاخ من عالم والديه، وصنع شخصية مغايرة، ومستقلة، لا تتفق معهما، متخذاً طريق العلم ملاذاً له، ومصدراً للقوة التي يستشعرها في ظله. ويُظهر من خلال مواقفه الأيديولوجية تجاه الآخر الغربي، مواقف هذا الآخر معه، ومديات الصراع الفكري والحضاري والسياسي بينهما، مبدياً موقفاً مضاداً لمواقف هذا الآخر، التي تتسم بالعدائية والنفور "كانوا يشعرون بلذة طردنا من الشركات التي كنا نتدرب فيها للسنة الثالثة من الجامعة، وطوال تلك الشهور التي مرت علينا وقبل بدء الحرب لم نكن نجرؤ على النظر إلى ذواتنا بصورة طبيعية، لدرجة أن الحياة ذاتها بدت لي زائدة... حتى إتقاني للكنة الإنكليزية الصحيحة والنظيفة كرهته"[3].

وكذلك تبرز تقويمات (هدى) لـ (مصعب)، التي تتخذ منحىً يبدو أسطورياً إلى حدٍ ما، ويعكس منظورها، وموقفها المضاد منه، والمعبر عن مديات استبداده،

---

(1) الولع، ص121.
(2) المصدر نفسه، ص29.
(3) الولع ، ص169- 171.

وطغيان نزعة الفردية لديه، "كان مضيافاً من الطراز الآسر، ذكياً بطريقة تعطب الآخر، وكريماً إلى حد أن بمقدوره شراء سيارة لإحداهن، أثاثاً، ملابس، مصوغات، يجملها ويدفعها أمامه، لامعة، مصقولة ليقول: (أنا الصانع وهذه هباتي. هذه أحواض زهوري وهؤلاء قططي... هن في قبضتي... إنني الإمبراطور) إنه الباقي، الباقي وحده، وما نحن جميعاً إلا الحاشية، حاملو الراية لمقدم القيصر"[1].

وتمتلئ الرواية بتقويمات ومواقف أخرى عديدة، تفصح عن أفكار الشخصيات ورؤاها، وتظهر مديات قوة هذه الشخصية، أو ضعفها، كما هو الحال لدى (وداد)، التي تقوّم نفسها بالسطحية، والتبعية المطلقة لمصعب[2].

ويمكن القول إن تعدد مصادر التقويم وتنوعها، التي تنطلق من وعي الشخصيات بشكل مباشر؛ أسهم في تحطيم الفكرة الواحدة، وانتصارها، ومنح السرد أبعاداً جعلته يحفل بالصراعات الفكرية الطبيعية. فكل شخصية تعد صوتاً متكاملاً له قيمه الخاصة ورؤاه ومواقفه الأيديولوجية، مكوناً صراعاً بين عدة منظومات مختلفة.

وهذا الأمر يظهر في (التشهي) أيضاً، التي تنتزع موضوعة الصراع الجنسي المندغم مع الصراع السياسي، سائر الموضوعات في الرواية، وتذيبها وتضمها إلى هاتين المنظومتين المتداخلتين. فنجد (سرمد) في تقويماته ينطلق من رؤيته الأيديولوجية، التي يمتزج فيها عنصر السياسة بالجنس. فمثلاً في تقويمه للآخر الغربي وموقفه منه، يتخذ من علاقته بـ(فيونا) دلالة على تفوق الغرب على الشرق "من قال لنا وكذب علينا بأننا كذا وكيت.. كل هذا وذاك هراء. انا كنت في الحدود السفلى وفيونا بلا حدود، تلك الاسكتلندية... كانت تضاجع لكي تستمر في العالم، وأنا، وكأنني أغادر الدنيا"[3]. وفي تقويمه لـ(كيتا) الشيوعية يقول موجهاً بعض كلامه لها "حين نعجب بإحدى الفتيات نطلق عليها اسم أكلة يحبها الصغار والكبار: كيكة... أنت كيكة يا كيتا. حروف اسمك نستطيع قلبها فتتحول وها أنت وأبو مكسيم وأنا استطعنا تكسير وترميم وتفكيك كل تلك الأسماء والرموز بدون وازع ضمير لا ثوري ولا أخلاقي ولا إنساني أو أنثوي نحسد عليه وأمام عناترة الشيوعيين العراقيين، الآباء الفعليين للتضرع واللعنة والتوسل والبكاء... رفعت كيتا رأسها وابتسمت... كنت أشاهد في تلك الابتسامة مبيضها ومهبلها"[4].

وبهذا يمكن القول إن امتزاج هذه الأفكار معاً تمثل رؤية (سرمد) للعالم، التي تنحصر لديه في الانصراف الدائم للجنس والتهام الطعام، وهذا الانصراف يمثل موقفاً فكرياً ونفسياً، لجأ إليه بعد ضياع بلده، وطرد أخيه رجل الاستخبارات له من

---

(1) المصدر نفسه ، ص52.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص67- 68.
(3) التشهي، ص44.
(4) المصدر نفسه، ص51.

البلد، واكتشافه زيف الشيوعيين وسلوكياتهم المنحرفة، متخذاً موقفاً مضاداً من اليسار –بشكل عام- بعد تعرضه لخيبة الأمل منه، فيقوّمه وفقاً لموقفه منه فيصفه بالمبتذل، والسوقي "ولم يتورع من استخدام أوسخ الوسائل في النفاق والتدليس، في الفساد والنذالة"[1].

وتتقابل الآراء، وتتصارع المواقف في عالم هذه الرواية، التي يبرز فيها الجدل غير المحسوم بين الشخصيات صاحبة المواقف الأيديولوجية، والأفكار، والتقويمات المتناقضة والمتصارعة، فنجد حضور الأصوات المدافعة عن أفكارها. فـ (كيتا) مثلاً تتخذ موقفاً مضاداً من الشيوعيين، على الرغم من كونها شيوعية سابقة، لكن موقفها يخص الأشخاص وتطبيقاتهم، فتنتقد لينين وكتاباته وتصفه بالفاشل. وتؤكد موت الشيوعية نتيجة انفجار داخلي، مدافعة عن رأيها أمام (أبي مكسيم) الذي يجابه موقفها باتخاذه موقفاً مناصراً للشيوعية عموماً، وللماركسية اللينينية، التي يعدّها أحد أعمدة مناهضة الإمبريالية الأوربية والأمريكية[2]. وتتخذ (البيضاوية) موقفاً مليئاً بالحيرة والصراع تجاه (أبي مكسيم)، فتراه "لطيف ووسيم لكن به شيء غير قادرة على تحديده؛ السفالة والشر"[3]. وغير ذلك من تقويمات تمتلئ بها الرواية، وتعكس تعدداً في بؤر التقويم الأيديولوجي.

ويؤكد باختين على "إن الإنسان في الرواية هو، جوهرياً، إنسان متكلم؛ فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين يحملون كلمتهم الأيديولوجية المتميزة، يحملون لغتهم الخاصة"[4]، وفي هذه الرواية تنماز الشخصيات بامتلاكها لوعيها وكلمتها المستقلة، فتشكل في عالم الرواية صوتاً واضح المعالم، له فكرته وكلمته المعبرة، فنجد امتلاء الرواية بالتقويمات والمواقف، لتعدد الشخصيات، والأصوات السردية، التي تمتلك حضوراً واضحاً، فتقوّم بعضها الآخر، وفقاً لمنظومة وعيها، وفكرها فـ "فعل البطل في الرواية وسلوكه ضروريان لكشف موقفه الأيديولوجي"[5].

إن أفكار الشخصيات في العالم الروائي هي التي تشكل ملامح أصواتها، وتحدد رؤيتها للعالم، وموقفها منه ومن سائر الرؤى المطروحة. والرواية المتعددة الأصوات، هي جماع الأفكار المتعارضة، والمتصارعة، والمتناقضة جدلياً، فهي تعبّر عن صورة الإنسان، وتصوّر تنوع الحياة، وتعقّد المعاناة البشرية. لذا ما هو مهم توافره ليس الأبطال أو الشخصيات، بل الأفكار التي تتقابل وتتآلف وتتعارض مع موقف الكاتب أو الراوي الخارجي. وهذا ما يبرز واضحاً في رواية (نزولة

---

(1) المصدر نفسه ، ص71.
(2)التشهي، ص48- 50.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص73.
(4) الكلمة في الرواية، ص109.
(5) المصدر نفسه، ص 111.

وخيط الشيطان)، إذ إن تعدد الشخصيات فيها، وامتلاكها للوعي والفكر المستقلَين، وتبني كل شخصية أفكاراً، وطروحات، وتقويمات عدة للعالم، ومواقف منه، ومن الشخصيات الأخرى، يجعل هذه الرواية تحفل ببؤر عدة للتقويم الأيديولوجي. فهي كما أسلفنا تمتلك كل مقومات الرواية المتعددة الأصوات، لذا تتوزع فيها الأضواء بشكل متساوٍ، وتنطلق منها التقويمات المعبرة عن مستويات الوعي الخاصة بالصوت. فنجد فيها مثلاً تقويمات (جميل ربيع)، لنفسه ولأهله ولمحيطه، وموقفه من العالم بشكل عام، ومن الله والكون. وهي تبين توجهه الفكري وأسباب هذا التوجه، وتوضح مديات التأزم والتعقد الحياتي لديه. فاتخاذه موقفاً مضاداً من أهله الذين جاؤوا به إلى الدنيا، يهودياً مُتهماً بالصهيونية من جميع من حوله، وفقيراً، وضعيفاً، هو موقف طبيعي، ورد فعل غير مقحم أو مفتعل. فنعته لأبيه بالمتوحش الجاهل، ولأمه بالهمجية، يعود إلى تسببهم بعماه من خلال جده (ملزق القرعان)، الذي داوى عينيه بالكُبّلي[1]. وكل هذا يبرز التراكم الذي صنع هذه الأفكار الوجودية، التي كانت من منطلق إحساسه بعبثية الحياة، وبالغثيان من كل ما حوله، كما يتجلى في قوله "إني أهرب... إلى غثيانات حيوانات صنعتني.. جلبتني للعالم غصباً عني.. ألقت بي في مستنقعات طافحة بصديد الجهل.. في أهوار شاسعة من فاقة.. بسراديب نزيز منتن من همجية.. ثم لم يكفها، فما جازت لما أعمت لي عيني"[2]، مطلقاً على أهله (الغثيان الطازج)[3]. وما هذه التقويمات، إلاّ تعبير عن موقفه منهم، وتحميلهم كل خساراته الحياتية.

ونلاحظ أن (جميل) يمثل صوتاً معقداً، مليئاً بأفكار كثيرة قد تبدو أحياناً متناقضة، وصادمة لجرأتها، ولغرابتها في أغلب الأحيان، فنجده مثلاً يتخذ موقفاً مؤيداً لهتلر في إبادته للضعفاء "الضعف لا بدّ وأن يجتث من العالم. وأنا في رأس طوابير الضعفاء اللي لازم الموت ايلفهم... فلماذا لم أخلق في ألمانيا النازية، فكنت سأساق حتماً مع ضعفي إلى أفران الإنقاذ. مع ذلك كان سيختلف ثمة الأمر... الحيوانات البشرية في ألمانيا النازية كانت من نوع آخر يختلف عن حيوانات تلزق للقرعان وتداوي بالكبّلي... يعني أكيد جان أكون امفتح.. وإذا امفتح وداعيش مثل الأوادم الويش أموت؟!"[4].

فنلاحظ أن تقويمه له يرجع به إلى المتسبب الأول لأزمته الحياتية المتمثلة بعماه، وبيهوديته التي تجعله موضع إدانة من الجميع، وتجعل حياته مهددة كل حين. وهو ما يسهم في إثراء جانب الصراع الداخلي لديه، بين قيمة الحياة ورغبته فيها،

---

(1)نزولةوخيطالشيطان، ص20- 21.
(2) المصدر نفسه، ص96.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص97.
(4)نزولة وخيط الشيطان ، 358.

وبين إحساسه بعبثيتها في الوقت نفسه. ووقوف هذه التقويمات إلى جانب التقويمات الأخرى لسائر الشخصيات في الرواية، ساهم في تحقيق تعدد في مصادر التقويم الأيديولوجي، وهي السمة التي يتوجب توفرها في الرواية المتعددة الأصوات.

ويأتي حادث وفاة (مرودي) غرقاً ليحاور موقف (جميل) من الله، ومن (يعقوب ابن عمام)، فنجده يقوّم الحدث وفقاً لمنظوره الاعتقادي، "طلعتو وياهم البغه.. وسمعتونو اليعقوب، يمدح ويمجد في الخالق.. يشكره على فعلته السوداء.. القدّيش على روح مرودي!.. فليتبارك اسم الله، وليعلُ.. وليسمُ، وليتمجد!.. فقلت "لا" أبداً لن أقول "آمين"... أكو فد قوة ظالمة وعدوة للإنسانية.. والبجي مو عالماتو، عالبقو"[1].

ويتخذ موقفاً من الشخصيات الأخرى، فنجده يتضاد في الرؤى مع (سلمان حشوة) المتدين، فيعدّه مجرد طفل، مطلقاً عليه تقويماته الأيديولوجية "الله!.. ما زال يقشمر سلمان حشوة، ويقشمره سلمان حشوة!"[2].

ويتبادل التقويم معه (سلمان حشوة)، بشكل غير مباشر، فيقومه وفقاً لمنظومته الدينية المتشددة، فيفصح من خلال تقويمه، عن رؤيته لذاته وللآخر –جميل- وموقفه الأيديولوجي منه، وكما يتضح في قوله "إي أشقيغيد جميل ربيع؟!.. ابداً لا يمكن أن تعلم ماذا يبغي. ولماذا يزعجه صومي وصلاتي.. ويثيره أنني متطابق مع نفسي.. وأفكر مثل يهودي... كلا يا ابن ربيع. أنا لست مثلك أكوم من حولي العتمة وأكثفها بشعور من نقص أعمى.. أنا كالناس العاديين تماماً.... لست أعاني من عقدك النفسية... أنا أش وهدّني وقعدتو ويّانو؟.. يعني كيف كنا بفغد مدرسه؟.. زين حتّي بالمدرسة هم كان يصنّف عليّي. هذا اشقيخمّل نفسو؟ يشغَبَه الجكارة قبالي يوم الشبات وياكل لحِم طريف، وهمزيدي يكفغ إبأله.. لا.. هذا مَ يهودي.. ليش الشيوعي عندو دين؟.. أومَبَس معندو.. يغيد يجوّزم لكل لوادم من دينم.. لو يسيغون مثلو.. لو.."[3].

وكذلك نجد الكثير من التقويمات الأخرى، للشخصيات التي تمتلئ بها الرواية، فمثلاً نجد (آمنة بنت شكر)، التي تتخذ موقفاً مضاداً من الرجل، وخاصة أخيها الذي يضيق عليها فتتمرد عليه. فضلاً عن تقويمات (جودي) المجنون، التي تنطلق من أفق ورؤى مغايرة للبقية، فصوته ومنظوره الأيديولوجي يقف على التضاد من الأصوات الأخرى المتصارعة داخل بنية الرواية، إذ يتخذ موقفاً من العالم المحيط به (الله والكون والإنسان)، "أتمرغ بين قمامات الإنسان الغافل الساهي.. الأحمق. يدعوني مجنوناً.. يعدو ورائي بحشوده.. يرميني بنفاياته. وأنا أعلم بالأسرار. وحدي

---

(1)المصدر نفسه، ص600.

(2)المصدر نفسه، ص299.

(3) المصدر نفسه ، ص30- 36.

أعرفها... استأثرت لنفسي بحكمة هذا العالم... هدفي. "لاهدف الإنسان". يضحك مني.. أسخر منه. ليس له عندي إلاّ كلمة تشبه من سوّاني وصنعني. واحدة.. غامضة.. مبتورة. أبداً لن تحظى البشرية بسواها مني.. حتى أفنى... ده!.. ده!.. ده!"[1].

ويختار بإرادته عالم المجانين بدلاً عن عالم العقلاء، الذي يراه مليئاً بالمرض والدود، كما يتضح في قوله "دعيني أعود إلى دنياي الخالية من أسقام العقلاء يا أماه.. الكل مريض في دنياكم... فأنا اصطدت هدفي... هدف الإنسانية الضائع في أرجاء حرب كبرى تلتحم فيها ذرات غبار. دنياكم تمطر سياطاً دودية حشرية... فدعيني أنجو من دنيا العقلاء"[2].

إن هذه الأمثلة التي اخترناها تمثل جانباً من التضاد الأيديولوجي، القائم على التقويمات والمواقف، التي تستند إلى الأفكار وتعتمد الألفاظ والنعوت وسيلة للتعبير. وهي أيضاً من تبنت تحقيق الصراع المطلوب في داخل بنية الرواية، وصدوره بهذه الطريقة، وفقاً لتقويمات من مستويات وعي متعددة ومتناقضة، أغنت الجانب الفكري. فلم تنتصر فكرة على أخرى، ولم يتم تطويع إحداها لخدمة رؤية معينة، بل إن ما توافرت عليه هذه الرواية، هو صراع أفكار، لا يمكنها أن تمتزج مع بعضها، أو أن توضع في إطار واحد، سوى أزمة الوجود الإنساني، وموقف هذا الإنسان من العالم المحيط به. ولما كانت هذه المواقف صادرة عن أكثر من بؤرة، وتقف على الجانب المضاد من بعضها، من دون حضور صوت المؤلف، لذا يمكن القول إن هذه الرواية حققت أهم جوانب الصراع التقويمي الأيديولوجي.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن المرجعية الفكرية تتناسب عكسياً مع المرجعية الفنية، فبازدياد الأولى وبروزها، تقل الثانية وتضمر، وبالعكس. ونعني بهذا أن الغاية الفنية هي الأقدر على إبراز وجهة النظر في العمل الروائي، من خلال إقصاء الغاية الوعظية، والقصدية، الفكرية، ومنح العالم المتخيل، داخل المعطى السردي، فرصة للصراع الداخلي الطبيعي، دونما منح فرصة لإبراز التوجهات القيمية، أو الفكرية، أو أدلجة السرد بقصدية مسبقة، لصالح فكرة ما بعينها. وهذا يعتمد في الأساس على تخلي الروائي عن صوته، واختياره للاختفاء، لصالح المعطى أو الجانب الفني، والذي يعني بروز أصوات متعددة في داخل السرد، وعدم الاكتفاء براوٍ أو رواة يحتلون العالم السردي ويعملون لصالح إثبات فكرة وحيدة، تبعاً لتوجه قيمي يكون مرجعها المؤلف نفسه، بتسليط الضوء على فلسفة معينة، ليست سوى فلسفته ورؤاه الفكرية.

---

(1) نزولة وخيط الشيطان ، ص57.
(2) المصدر نفسه ، ص398.

الفصل الثاني

وجهة النظر على المستوى التعبيري

الفصل الثاني

وجهة النظر على المستوى التعبيري

مدخل

تتبعنا في الفصل السابق، وجهة النظر في إطار المستوى الأيديولوجي، المتمثلة بمنظومة الأفكار التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها. أما هنا فسنتتبع وجهة النظر في إطار المستوى التعبيري، المتمثلة بالأسلوب الذي تعبر الشخصية من خلاله عن نفسها وعن العالم المحيط. وليس يخفى تداخل المستويين مع بعضهما، وارتباطهما بعلاقة وثيقة. فمن خلال الوسائل اللغوية يتم التعبير عن وجهة النظر، فتتحدد سمات الراوي أو الشخصية ورؤيتهما للعالم، كما يمكن معرفة "وجهة نظر أي شخصية يتبناها المؤلف في ما ينقله من سرد. فاستعمال الكلام شبه المباشر (في نص المؤلف)، مثلاً قد يشير بتحديد دقيق إلى استعمال المؤلف لوجهة نظر شخصية معينة"[1] إذ إن "تحديد وجهة نظر أيديولوجية معينة من خلال المستوى التعبيري قد يحدث في أي شكل فني يتخذ اللغة وسيطاً"[2]، فمعلوم أن اللغة هي تجسيدٌ للفكر، ومن ثم فهي صورة له[3] في أحد وجهاتها.

ويجدر أن نشير إلى أن هذا المستوى، أكثر خضوعاً للصياغة الشكلية، على خلاف المستوى السابق. ويعرّفه أوسبنسكي بـ "مستوى الخصائص الكلامية"[4]، ويعدّه أكثر المستويات التي يتم من خلالها ضبط تغيّرات موقع السارد في داخل العمل الأدبي. فقد يتولد السرد باستخدام المؤلف لغة مختلفة لوصف الشخصيات المختلفة، أو قد يفيد من الكلام المنقول في وصفه؛ فقد يصف إحدى الشخصيات من وجهة نظر شخصية أخرى، ثم يستخدم وجهة نظره الخاصة، متحدثاً بصوته، ثم يلجأ إلى وجهة نظر أخرى، أو غير ذلك من طرائق كثيرة.

فكل قص، قائم على سرد الأحداث من خلال راوٍ، أو إحدى الشخصيات، أو جميعها -كما في معظم الروايات المتعددة الأصوات- أو قد يتداخل صوت الراوي وكلامه مع أصوات الشخصيات وكلامها. ويكون تعبير الراوي عن الشخصية

---

(1) شعرية التأليف، ص25.

(2) المصدر نفسه.

(3) ينظر: فلسفة اللغة، سيلفان أورو، وأخرون، ترجمة: د. بسام بركة، ص306.

(4) شعرية التأليف، ص29.

وأفكارها ومشاعرها إما من خلال منظومة قيمه، فيصطبغ السرد بصبغته الخاصة، أو ينقل كلامها ويعبر عن أفكارها ورؤاها وفقاً لمنظومة قيمها. ويؤكد أوسبنسكي على أهمية التركيز في السرود التي تحضر فيها وجهات نظر متعددة، أي حيث يمكن متابعة تغيّر بيّن في مواقع السرد[1]، موضحاً بتفصيل أهمية التسمية والألقاب في التعبير عن المواقف، والكشف عن وجهة النظر، فقد يشار لشخص ما بأسماء عدة، وألقاب مختلفة في جملة، أو في مقاطع معينة، أو في النص بشكل عام، وهذا ناتج عن حضور وجهات نظر متعددة واستخدامها في النص، تشير إلى الشخصية من مواقع مختلفة، ومتفاوتة، تنتصب كل واحدة منها في علاقة مختلفة بالشخصية التي أسمتها[2].

ويوضح أيضاً أهمية تضمين عناصر من كلام الشخصيات –وأهمية تمايز أسلوب ونبرة كل شخصية- إلى جانب صوت الراوي وكلامه، ويعدّ هذا الأمر أحد أهم الوسائل للتعبير عن وجهة النظر على المستوى التعبيري، فضلاً عن أهمية تعدد اللغات، واللهجات، والأساليب، التي تمنح السرد أبعاداً مهمة من التعدد في وجهات النظر التعبيرية[3]. ومهما يكن من شيء فبنية الرواية المتعددة الأصوات، تقوم على هيمنة، وعلو أصوات الشخصيات، وتباينها، على حساب صوت الراوي -إن وجد- الذي يخفت، ويتلاشى لحسابها.

وهذا يحيلنا إلى باختين ومقولاته –التي نجد انعكاساتها واضحة في رؤى أوسبنسكي وطروحاته بوصفه تلميذاً لتراثه- لاسيّما ما يخص منها مسألة التعدد الكلامي، إذ يعد أهم من تناول هذا المستوى، لاسيّما في كتابه (الكلمة في الرواية)[4].

ويكمن شرط النثر الروائي الحقيقي لدى باختين، في التفكك الداخلي للغة، وتنوعها الكلامي الاجتماعي، فضلاً عن أهمية حضور جانب التباين الفردي للأصوات[5]. واللغة المقصودة هي اللغة الممتلئة أيديولوجياً، بوصفها نظرة إلى العالم، ورأياً مشخصاً، والمفككة إلى لغات اجتماعية أيديولوجية: لغات فئات

---

(1) ينظر: شعرية التأليف، ص29- 31.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص31- 36.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص43- 57.

(4) يشير أحد النقاد إلى أهمية نظرية باختين اللغوية في الرواية، وفرادتها، بوصفها فلسفة سوسيو- لفظية، تقوم على أساس التفاعل اللفظي بين مناطق الشخصيات من جهة، ومحيطها الإجتماعي من جهة أخرى، فتدمج اللساني في الاجتماعي.
ينظر: الرواية الدرامية، دراسة في تجليات الرواية العربية الحديثة، د. باسم صالح حميد، ص236.

(5) ينظر: الكلمة في الرواية، ص13.

اجتماعية، ومهن، وأجناس أدبية، وأجيال، وغير ذلك، التي تساهم في تحقيق التنوع الكلامي داخل الرواية[1]. فالرواية حسب رؤيته هي "ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة"[2]. مؤكداً أن أسلوبية الرواية وتميز جنسها عن جنس الشعر، يكمن في هذا التعدد اللغوي والأسلوبي، وضرورة مغادرة الكاتب لذاتيته، وفردانيته، ونسق اللغة الأحادي؛ فـ "مسلمة النثر الروائي الحقيقي هي التقسيم التصنيفي الداخلي للغة، وتنوع اللغات الاجتماعية، واختلاف الأصوات الفردية التي تتصادى داخلها. لأجل ذلك، فإن تعويض أسلوب الرواية بلغة الروائي المفرَّدة... معناه الابتعاد عن الدقة مرتين، وتشويه جوهر أسلوبية الرواية نفسه"[3].

لذا على الكاتب أن يعمل على تقوية، وتعميق هذا التنوع الكلامي، واللغوي، والأسلوبي في الرواية، وأن لا يخلّص الكلمات من المقاصد الغيرية، والأصوات الغريبة عنه، ولا من النبرات والأساليب المتنوعة في أنماطها، التي تعمل على إغناء الجانب التعبيري المرتبط بالبنية المجتمعية للشخصية، والمعبّر عنها، وعن نفسيتها. ويؤكد باختين على ضرورة استقلال كلمة البطل ولغته، مشيراً إلى أهمية دوره في تفكيك لغة الرواية، وحمل التنوع الكلامي إليها، بحكم دائرة نفوذه التي يجب أن تتجاوز نفوذ المؤلف[4]. ولما كان انتفاء البطولة الفردية أحد أهم شروط الرواية المتعددة الأصوات، لذا فمن الضروري أن تحفل بالتعدد اللغوي والأسلوبي، بحكم تعدد الأبطال، الذين يفترض أن يمتلكوا نفوذاً مستقلاً داخل الرواية، يمكّنهم من التعبير من خلال لغاتهم، أو لهجاتهم، وأساليبهم، عن مواقفهم ورؤاهم، وفقاً لمنطقهم ووعيهم الثقافي، المنطلق من بيئاتهم الاجتماعية، والمرتبط بها، وهو ما يسهم في تفكيك وحدة الرواية، ويمنحها سمة التعددية المطلوبة.

وبهذا ستكون المحاور الآتية من بحثنا، حول مسألة التعدد اللغوي، أو ما يمكن أن نطلق عليه أيضاً (اللاتجانس اللغوي)، فضلاً عن تركيزنا في مسألة الأساليب السردية، والتعبيرية، التي تتوفر عليها الروايات المتعددة الأصوات، التي نحن بصدد دراستها في بحثنا هذا، لنتفحص من خلال هذين الجانبين، مديات تحقق

---

(1) ينظر: الكلمة في الرواية، ص21- 23.

(2) المصدر نفسه، ص9.

(3) الخطاب الروائي، ص40.

(4) ينظر: الكلمة في الرواية، ص92.

الأصالة الأسلوبية التي نادى بها باختين، وأوسبنسكي، التي تمنح الرواية أبعاداً من التعددية المطلوبة، في إطار الجانب التعبيري.

المبحث الأول

التعدد اللغوي

قلنا سلفاً إن الرواية المتعددة الأصوات تتسم بابتعادها عن المركزية، واعتمادها على التعددية، فهي ليست صوتاً لمبدعها، أو لشخصية، أو فكرة معينة، أو تتبنى فعل التعبير عن مستوى أحادي بشكل عام، بل تنصرف للتعبير عن مستويات، واتجاهات فكرية، واجتماعية متعددة، وهذا ينعكس على الجانب اللغوي أيضاً. فاللغة في الرواية لا بدّ أن تخضع بشكل مباشر للأفراد، ولظروف حياتهم، وأمزجتهم، ومستويات ثقافتهم، وأعمارهم، وأجناسهم، وغير ذلك من عوامل أخرى[1]، لتُحقق سمة الواقعية، فضلاً عن الإقناع. لذا تتحول اللغة في الرواية إلى (مؤسسة اجتماعية) تحمل أذواق الشخصيات وأفكارها وعواطفها وانتماءاتها، بوصفها الأداة المباشرة للتعبير عن التجارب الحسية والحية، والمواقف الحياتية[2]. ذلك أن "القول نشاط نطقي مشدود، إلى حاجات الناس ومصالحهم، إلى رغباتهم وأحلامهم. في تكوّنه يمارس المتكلم فعل تملّك اللغة، أي فعل إعادة انتاجها، وبالتالي نموّها وتحولها"[3]. فتكتسب الرواية قيمتها وتميزها عن سائر الأجناس الأخرى من خلال اللغة، التي تؤدي دوراً مهماً في إظهار جوانب التنوع والتباين في مستويات الأصوات بكل فئاتها، فمعلوم أن الرواية المتعددة الأصوات ينبغي أن تضم مستويات وعي متعددة ومستقلة، لذا فمن الضروري أن تتعدد تبعاً لذلك المستويات اللغوية، والأسلوبية أيضاً.

وهناك وسائل عدة، ومقومات، وأساليب تدخل ضمن المجال التعبيري، تتولى إدخال التعدد اللغوي لبنية الرواية وخطابها، فتضمن جانباً مهماً لها، يعمل على تدعيم عنصر (اللاتجانس)، الذي ترتكز عليه الرواية المتعددة الأصوات. ومن هذه الأساليب، والوسائل هي تعدد اللغات، واللهجات؛ فضلاً عن الأشكال السردية،

---

(1) ينظر: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، ص13.

(2) ينظر: الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: د. منذر عياشي، ص36.

(3) الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ص21.

والأجناس التعبيرية، التي تدخل في الرواية، ويفترض أن تكون حاملة للغات متعددة وأساليب متباينة، ترتبط بوعي الشخصية وتعكس مستوى ثقافتها وبيئتها الاجتماعية، فتعمل بهذا على تنويع اللغة في الرواية، لتحقق مكسباً فنياً، يرفد عنصر (اللاتجانس) في الإطار التعبيري بشكل عام.

أولاً: تعدد اللغات واللهجات.

يؤكد باختين في تنظيراته على المكانة المهمة للغة في الرواية، بوصفها (خطاب، وكلمة) البطل المحملة بالقصدية والوعي[1]، مشيراً إلى أن الرواية قبل كل شيء هي "تنوع كلامي (وأحياناً لغوي) اجتماعي منظّم فنياً وتباين أصوات فردية"[2]، مؤكداً أهمية التفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية، تعبر عن فئات، وأجيال، وأعمار متفاوتة، واتجاهات بعينها.

وينظر باختين إلى اللغة في الرواية، بوصفها حاملاً لأيديولوجيا الشخصية، وليست مجرد أسلوب، أو بوصفها تركيباً نحوياً، أو صرفياً، أو شكلاً جمالياً، أو تلاعباً لفظياً خالياً من أي عمق أو دلالة، بل ينظر إليها بوصفها فضاءً ورؤية للعالم، ووعياً متشبعاً بجدلية التجارب الحياتية في بعدها الإنساني[3]، بوصف اللغة جزءاً من حياة الإنسان والوسيلة المعبرة عن وعيه، والواسطة التي يتفاعل بها الناس في المجتمع. لذا فلا بدّ للرواية المتعددة الأصوات أن تنفتح لغوياً، لتستوعب جميع مستويات الوعي المختلفة، وطبقات المجتمع المتباينة، فتُدخل إليها لغات المهن، والفئات الاجتماعية، مثل لغة الرجل النبيل، والفلاح، والمزارع، والبائع، والخادم، وغيرهم، لتحقق مكسباً فنياً آخر يضاف إلى جمالية اللاتجانس الأيديولوجي.

وعلى هذا الأساس يتوجب على الكاتب أن يغادر ذاتيته هنا أيضاً، ويتخلى عن لغته، وألّا يعمل على توحيد لغة روايته، بل يفترض أن يجسد الفروق اللغوية والصياغية للأصوات السردية، لإبراز خصوصية الفروق الاجتماعية والثقافية، لتحقيق جانب من الاقناع بأحداث الرواية، التي تقوم على عنصر اللاتجانس بأشكاله كافة.

ونجد الرواية العراقية، التي تحمل ملامح أو أبعاد التعدد الصوتي، تنبني في معظمها على مستويات وعي متعددة، وتعبر عن شرائح اجتماعية وثقافية مختلفة، وتضم أصواتاً مستقلة، يسعى الكاتب من خلالها إلى إضفاء معالم الديمقراطية في سرده؛ غير أن هذا قد لا يكون كفيلاً، أو كافياً لتحقيق التعدد الصوتي، والتباين

---

(1) ينظر: الخطاب الروائي، ص16.

(2) الكلمة في الرواية، ص11.

(3) ينظر: الخطاب الروائي، ص44.

المطلوب ضمن المستوى التعبيري، لاسيّما ما يخص الجانب اللغوي منه. فليس شرطاً أن نعثر في رواية تضم وجهات نظر متعددة ومتناقضة، على تباين ملحوظ في المستوى الكلامي واللغوي.

ففي (شلومو الكردي وأنا والزمن)، و(الحدود البرية)، و(ميسوبوتاميا (بين النهرين))، و(الشماعية) مثلاً، على الرغم من تعدد مناطق الأبطال في كل منها، وعلى الرغم من عدم حضور الراوي المهيمن بسلطته المطلقة على السرد، فإن لغة السرد تبدو واحدة، فلا نعثر فيها على فروق جوهرية بين الأصوات المتنازعة على السرد، وهذا ما يجعلنا نحكم عليها بأنها لغة المؤلف نفسه، لكونها تحمل مستوى وعيه وتعبيره الخاص. ففي الأولى يتم تقديم الأحداث من خلال شلومو وصديقه الراوي والزمن، فيبدون كراوٍ واحد، يحمل الرؤى والتصورات، واللغة عينها – المتأثرة في بعضها بكتاب التوراة- كما يتضح في قول شلومو "يكفي يا زمن! قد نعيت الغالية المحبوبة "أم البنين" فدع من هو أولى وأجدر منك ينوح عليها. أبداً يندبها ويبكيها... أسمر كبش فدائي منذ أيام الصبى، بمشاعرها افتدتني وبحليها"[1].

وقول الزمن "النبي ناحوم يبكي! القوشي الصديق ساكن الجنات يذرف العبرات... والدم بقناديله وقراياته وهي تشتعل بالدم، وتنير المرقد! بالدم لا بالزيت تنير"[2].

وقول الراوي عن شلومو موجها سرده له "قبرها محفور في قلبك وذكراها تملأ نفسك وهي معك، سواء ببغداد حللت أو في طهران"[3]، "إنه اليوم عاد إلى لقاء الأحبة بعد طول غياب. وغانماً سالماً عاد"[4].

وكذلك الأمر في (الحدود البرية)، و(ميسوبوتاميا)، إذ لا نجد تبايناً بين لغات الشخصيات، والراوي، سواء اجتماعياً أم ثقافياً، ولعل السبب يكمن في انحدار الشخصيات من طبقة اجتماعية واحدة، هي الطبقة الوسطى المثقفة، وهو ما يجعل المستويات الكلامية للشخصيات متساوية. وفضلاً عن هذا تبدو لغة السرد في الروايتين، أقرب إلى اللغة الشعرية، وهو ما يفصح بوضوح عن هيمنة لغة الروائي على السرد، أو هيمنة لغة مفردة بشكل عام.

ففي (الحدود البرية) تتساوى السياقات اللغوية والأسلوبية للراوي، ولشخصيتي (بيان)، و(خالد)، فلا نعثر على لغة محملة بأيديولوجية متمايزة، تمنح

---

(1) شلومو الكردي وأنا والزمن، ص59.

(2)شلومو الكردي وأنا والزمن ، 49.

(3) المصدر نفسه، ص 72.

(4) المصدر نفسه، ص93.

الشخصية تفرداً أسلوبياً. وكذلك في (ميسوبوتاميا)، لا نجد فرقاً بين سرد شخصية وأخرى، بل يطال التشابه حتى العبارات التي توردها الشخصيات، فـ (ميّا) تقول "الضباب غدا في الذاكرة مرتبطاً بتلك الأيام المتشظيات وبليالي الصواريخ عابرة القارات وقذائف اللهب والنار والحرائق وهدير طائرات تنطلق مزمزمة من بلدان قصية كي تدك بلدي دكاً"[1].

وأحمد يقول "سماء صافية زرقاء ممتدة أمامي، سرعان ما تتلبد وتكتسي غيوماً، لا إنها ليست بغيوم، بل قطيعاً من غربان سود كبيرة... لا إنها ليست قطعان غربان، بل طائرات تلقي قنابلها، قذائفها كيفما اتفق، تشتد العتمة من حولي، إلاّ من ألسنة اللهب، إنها ليست قنابل وقذائف فحسب، بل صواريخ تجتاز البحار والجبال والسهول، تعبر مدناً وقرى، ثم تنفجر في بلدي، تهتز مبانٍ وتتداعى، تسيل دماء، ويتصاعد عويل"[2].

إن هذا التشابه في لغة الأصوات المتنازعة بنية السرد قد يعلل بانحدارها من مستوى فكري واجتماعي وثقافي واحد. إلاّ أن هذا برأينا غير كاف، فهيمنة الكاتب بلغته وأفكاره على عالم روايته، يجعله ينطق نيابة عن الشخصيات، فتكون مجرد أدوات تحمل أسماء متعددة، تتكلم بصوته. لا سيّما حين يعمم الفكرة على جميع الشخصيات، فيضعها في إطار تجربة واحدة، كما في (الشماعية) تحديداً، وكذلك سائر الروايات التي ذكرناها، وهذا أمر إيجابي كان بإمكان الروائي استغلاله، من خلال تمرير الفكرة الواحدة على الأصوات المختلفة، فيأتي كل صوت ليمنحها رؤيته، وأسلوبه، ومستوى وعيه الخاص، فتبرز من خلال هذه الطريقة إمكانات الكاتب الغيرية التي يحقق من خلالها تعدداً للأساليب والنبرات داخل الرواية، فيضاف للنص السردي جانب مهم هو التمايز الصوتي، كما نجد في روايات دوستويفسكي. غير أن هذا لم يتحقق، فمعظم الروايات التي نحن بصدد دراستها تتوحد فيها اللغة والأسلوب، ويكشف لنا تسليط الضوء على مسألة عمق ارتباط اللغة بالفكرة، عن قضية انعكاس فلسفة الكاتب الحياتية، ونظرته للإنسان على بناء الكلام عنده، ولاسيّما عند استخدامه لكلام معين دون غيره، أو لغة ما أو لهجة معينة[3].

ومن المفترض في الرواية المتعددة الأصوات أن تغيب لغة المؤلف وكلمته، وأن يختفي أسلوبه لصالح لغات شخصياته المتعددة، وأن ينتمي الكلام والأسلوب للشخصية نفسها، بعيداً عن الأسلوب الأدبي العالي والمنمق للكاتب، أو أن يظهر إلى

---

(1) ميسوبوتاميا (بين النهرين)، ص 15.

(2)ميسوبوتاميا بين النهرين، ص 141.

(3) ينظر: الأفكار والأسلوب، أ. ف. تشيتشرين، ترجمة: د. حياة شرارة، ص 25.

جانب شخصياته من خلال راوٍ خارجي، أو يمنح لغته، وأسلوبه لأحدى الشخصيات، ويمنح البقية مساحتها الحقيقية من الحرية، لتعبر عن رؤيتها للعالم، بلغتها المتشبعة بثقافتها الاجتماعية والنابعة منها، وبهذا يمنح الكاتب روايته المصداقية، والإقناع الفني بأحداثها وشخصياتها، التي تختلف في مستوياتها الاجتماعية والثقافية.

ولكن لا يعني هذا أن الرواية العراقية تفتقر إلى هذا الجانب، بل هناك روايات تحفل بالتعددية اللغوية، من خلال إدخال الكلام العامي، واللهجات، واللغات المتعددة، التي تسهم في تحقيق جانب مهم من التعدد الكلامي، واللغوي داخل بنية السرد، فتمنح سرد الشخصية خصوصية أسلوبية، وتمايزاً يمنح البنية التعبيرية للرواية سمات التعدد المقترن بالتباين واللاتجانس. لكن قد تدخل هذه اللهجات بشكل عفوي، وتسجل حضوراً قليلاً، وتتداخل مع السرد، كما في (الغلامة)، و(التشهي)، و(المركب) مثلاً. ففي الأولى تدخل الأشعار الشعبية والدارميات والأبوذيات من خلال (صبيحة)، وخالتها التي تبكيها بعد خروجها من المعتقل.

فعلى الرغم من هيمنة الشخصية الرئيسة (صبيحة) ولغتها، وتجلي سياق السرد من خلالها، في الغالب، فإن حضور هذه الأشعار بصيغتها الشعبية، المعبرة عن صيحة حزن وغضب تجاه الواقع، وعن رفض ظلم أنظمة الحكم، عبّر بشكل واضح عن ثقافة مجتمع الشخصيات، التي تنتمي إلى بيئة الجنوب، فسعت الكاتبة من خلالها إلى تحقيق نوع من المصداقية الفنية. فتنعى خالة صبيحة وتعول منشدة:

"سباعنة بالجول نامت
ودنياتنة للنذل دامت
وحريم المعزة وين هامت؟
صعدت على العالي وتعلت
وبطاسة الحنة تحنت
حديثة وبعدها ما تهنت"(1)

وتنشد صبيحة في إحدى الحفلات، مستذكرة حبيبها بدر:

"شبه البدر وضاح بخدوده شامات
يهل الهوه اتلومون
ها شخصي لو مات"(2)

وكذلك الحال في (التشهي)، إذ تدخل اللهجة المغربية من خلال (البيضاوية)، واللهجة الفلسطينية الممزوجة باللبنانية من خلال (أبو العز)، فمثلاً في إحدى حواراتهما عن أبي مكسيم، يقول أبو العز: "-ولك يا عيوني هو راح يجي للشركة

---

(1) الغلامة، ص 77، وينظر أيضاً: ص76- 77.

(2) الغلامة، ص193.

كتير وراح تشوفيه، ولك شو لتكوني مغرومة، ومسيو سرمد وسي الهادي بعد ما نشف دمع عيونه. ولك شو بدي اخبرك، بس، أوعي هيدا مش تعبان أو شيطان هيدا أخطر...

-لك لا لوين رحت كتبالغ عاد. غير حرك فضولي وكما تقولوا عندكم حشريتي. يعني كنحب الناس اللي يضعون حجاباً وقناعاً إيه باتسلى"[1].

وتتجلى في هذه الرواية القدرة الغيرية –نسبياً- للكاتبة من خلال تنحية نفسها، ولغتها، وأسلوبها لصالح أصوات الشخصيات، التي تتمتع بمساحة واضحة داخل الرواية. ففضلاً عن استقلالية حضور الأصوات المتعددة فيها، نجد أن هذه الأصوات تتماز نوعاً ما بملامح التعددية اللغوية، فكل صوت يعبر عن أفكاره، وفقاً لمنظوره الخاص، ومستوى وعيه وانتمائه الاجتماعي، والثقافي. وعلى الرغم من عدم حضور التفاوت الكبير في هذه المستويات بين الشخصيات، والأصوات الساردة، لانحدارها من مستوى متقارب، ودورانها في فلك واحد، يمتزج فيه عنصرا السياسة والجنس، في الغالب، فإن هذا لم يمنع من أن يتعدد الصوغ اللغوي نسبياً بين الشخصيات. فمثلاً (كيتا) الشيوعية، لا تغادر مفرداتها مفاهيم السياسة، والنضال، والحزب، فيصطبغ خطابها بالصبغة السياسية على طول امتداد الرواية، مميزاً أسلوبها، ومحدداً نبرتها الخاصة. فتقول مثلاً عن (نسيم) "حين اختفت زوجته اختفى وراءها. لم يكن يحبها كما أحبني... حبه لها به شيء من الرفاقية والأمومية بحسب ما أزعم، كيف نقول، لديهما – كانت - أهداف مشتركة، ربما غير واقعية لكنهما ينتميان للآخر"[2].

أما (سرمد) فمعجمه اللغوي مرتبط بمفردات السخرية من السياسة، وخيبة أمله بكل الأفكار والأيديولوجيات، فضلاً عن الانصراف للّذات (الجنس، والتهام الأطعمة)، هرباً من واقعه الحياتي الذي فرضه عليه أخوه مهند رجل المخابرات، ومعاناته من أزمته التي تشغل معظم مساحة الرواية. إلاّ أننا في المقابل لا نجد اختلافاً كبيراً بينه وبين صديقه الطبيب (يوسف) مثلاً، فتعبيراهما عن الأفكار يبدو موحداً حتى في الصوغ اللغوي، إذ يقول يوسف "غريب، في الكوارث والحروب تتضاعف شهواتنا للطعام والمضاجعة والنميمة والأكاذيب والتجسس والخيانة والخبث"[3].

وفي الواقع إن وحدة المستوى التعبيري، عن التجربة الحياتية الموحدة لشخصيات الرواية، أربك جانب التعدد اللغوي المطلوب، فحتى لو أُخضعت

---

(1) التشهي، ص 82- 83. وينظر: ص78- 86.

(2)التشهي، ص65. وينظر: ص57- 66.

(3)المصدر نفسه، ص144.

الشخصيات لأزمات واحدة، وتعرضت لمواقف متشابهة، فهذا ليس مسوغاً للكاتب، أن لا يعمل على إبراز اللازمات[1] التعبيرية مثلاً، التي تعمل على خلق نبرات تُحدَّد من خلالها الشخصية، أو التركيز على صياغات تنتمي إلى بيئة الشخصية وثقافتها، وتكون لصيقة بهما. فـ(يوسف) مثلاً طبيب نفسي، وكان يفترض أن يبرز في خطابه ما ينتمي لمهنته، على العكس من (سرمد) الذي كان خطابه مميزاً ولصيقاً به وبعمله مترجماً، ومعبراً أدق تعبير عن نفسيته، وعن أزمة اختفاء ذكره، فجاء خطابه مليئاً بتعابير تربط الجنس، والطعام، والسياسة ببعضهم.

أما رواية (المركب) فتمتلئ بالحوارات التي تحتل مساحة أكبر من السرد، وتأتي حاملة لأفكار الشخصيات، ومعبرة عن رؤاها بشكل مباشر. وتتسم لغة هذه الحوارات بالتنقل، والتأرجح، بين العامية والفصحى، وهي ربما محاولة من الكاتب في تحقيق الاقناع بالشخصية، من خلال تسلل بعض الكلمات العامية إلى حوار الشخصيات، كما في هذا المثال "رفع رأسه ورأى حسنة مستندة إلى باب المطبخ تراقبه، وشعرها الأسود يشع مثل عمامة سوداء. حدق فيها ناعساً ذابلاً. وردد:

- ليش، ليش! لماذا فعلت هذا؟

- ماذا؟

- خبأت نفسك عني.

تريثت قبل أن تقول:

- حتى أعرف شيصير بيك إذا جيت للبيت وأنا ما موجودة

- وتجسرين؟"[2]

قلنا في الفصل السابق، إن روايتي سمير نقاش (فوة يا دم)، و(نزولة وخيط الشيطان)، هما الأنموذج المتكامل للرواية المتعددة الأصوات، لما حققه الكاتب فيهما من تعدد لأيديولوجيات متصارعة ومتناقضة، بفضل الشخصيات المتنازعة على بنية السرد، فتجلى اللاتجانس بأعلى مستوياته في عوالمهما، وبرز التقويم الأيديولوجي المتعدد، والمتلائم مع منظور كل صوت ومستواه. غير أن الحال فيما يخص الجانب التعبيري بعناصره ومستوياته كافة، سواء اللغوية، أو الأسلوبية يبدو هنا بشكل أكثر وضوحاً، فالتباين فيما يخص هذا الجانب يتجلى بأبرز أشكاله في هاتين الروايتين.

إذ تتمتع كل شخصية فيهما بمساحتها الواضحة وبمعجمها المنفرد، فهي تمتلك لغتها، ولهجتها الخاصة، ولازماتها، ونبراتها، وأساليب تعبيرها، التي تعكس، أو

---

(1)اللازمة leitmotif: حافز يتكرر كثيراً ذو علاقة بـ ويعبر عن شخصية، موقف أو حدث.
ينظر: قاموس السرديات، ص103.

(2) المركب، ص24.

ترتبط بهويتها وثقافتها، وبيئتها، ومستواها الاجتماعي، ومهنتها التي تزاولها. فتبرز اللهجة العامية الخاصة بكل شخصية، وترد مفرداتها وتعبيراتها وفقاً لبيئتها وثقافتها، فتعمل على تعميق التأثير في القاريء، من خلال زخم المعاني التي توحي بها وتشير إليها، وهو ما يؤدي إلى تحقيق الإقناع بأحداث، وشخصيات الرواية. ولجأ الكاتب إلى أسلوب الهوامش ليوضح فيه معاني المفردات والعبارات غير المتداولة في الفصحى، التي تختص بفئة معينة، كلهجة يهود العراق مثلاً، لذا أثقل هوامشه بتفسير الأمثال الواردة، والعبارات، والمفردات الغريبة، لتصل دلالتها إلى المتلقي العربي بسهولة، ولتتجاوز رواياته حاجز المحلية.

ولا نعني أن نجاح روايتيه -فيما يخص الجانب التعبيري- متأت من استخدامه للهجات العامية، ومزاوجتها مع اللغة الفصحى، سواء في سرد الشخصيات أو حواراتها، ولكن الأمر يتعلق بانتقاء الكاتب للّغة المناسبة لكل شخصية، لتعبر مفرداتها عن مستوى وعي، وأسلوب كل منها، وبما يتلاءم مع أجواء عملها وطبيعته بشكل عام[1].

ففي (فوة يا دم) يقدم السرد من الراوي (ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات)، لذا نجده لا يستولي على بنية السرد التي تضم شخصيات متعددة، ومتنوعة في أفكارها، ولغاتها، ولهجاتها، وأساليب تعبيرها، ولا يصادر حقوقها، بل يسمح للهجات المتعددة بالدخول إلى الرواية، وتحقيق الصراع، الذي يمنحها سمة التباين واللاتجانس اللغوي. فتبرز لهجة يهود بغداد، ومسلميها، ومسيحييها، إلى جانب بعضها من خلال الشخصيات التي تتعدد انتماءاتها. وفضلاً عن هذا فلكل شخصية معجمها الذي يتلاءم مع مهنتها، وطبيعة حياتها. فـ(بابا ليوي النزاح) الآثوري، يتكلم بلهجته الخاصة، فضلاً عن أن معجمه لا يغادر مفاهيم ومصطلحات عمله، فينظر إلى العالم من خلال واقعه المرتبط بتنظيف البالوعات، وينطلق منه مستوى التعبير الخاص به، وكذلك الراوي، الذي يلتزم منظور الشخصية ويتبنى مستوى وعيها وتعبيرها، لا يغادر سرده وعي الشخصية، كما سنلاحظ في هذين النصين "ويرد عليها بالصوت العقروقي الجاعر وهو يعلم حق العلم أن هذا الصوت أكثر تنفيراً من رائحة مكروهة وهمية تفتريها عليه بمخيلتها الشاطة الهائمة بين مراحيض الناس، زوجته هذه رجينة.

- ولِك أشلون وِيّاكي؟!.. مَ غسَلتو بليفايي وصابون، وحِكّيتونو الجلدي بحجاغِة غِجِل وبحجاغ سِكغي همزيدي.. ولِك بعد اش فَضَل من الغيحي أشو غيغِك مَ قالا؟!...

(1) ينظر: مشكلة الحوار في الرواية العربية، د. نجم عبد الله كاظم، ص10.

- حتى لو تغِسلو بماي وغد، وتحكّو بكاغد جام، هم مَ تغوح الغيحي منَّك. أنا أعغِف اش شاقِلِم من نِزّاح، جابوني ولطشوني بينو!"[1].

"ويجتمع الوسواس بالوسواس ويطعن فيه، يثخن ذاته الصرصورية جراحاً. لقد كان يرحب بحياته الحشرية ويحقق ذاته في أعماق مجاري القاذورات"[2]

وكذلك الحال مع سائر الشخصيات، التي تعمل مجتمعة، على تفكيك الوحدة اللغوية للرواية، فتمنحها ميزة جمالية، ناتجة من قدرة الكاتب العالية على تصوير اللغات بشكل فني، من خلال تعدد اللهجات، والأساليب، التي تنتمي إلى الشخصيات وتلتصق بها. فتبرز لهجة (حجي حمزة) أيضاً، لتضيف إلى النص تبايناً ملحوظاً، يقوم على التغاير التام في اللهجة والأسلوب "يقبّل ظاهر كفه وباطنها ويتمتم "الحمد لله والشكر..." ويلقي بنظرته الراضية المرضية إلى الطّولة، إثر نهيق تناهى إليه منها وإذا بحميره تأكل وتبربع وتتحكك بالأرض وتتمرغ فيها بهناءة، فيقول لنفسه بهناءة تضاهي هناءة حميره "حتى الزمايل هم دتجر نفس" لكنه يتحسر فجأة "بلاكت ناقصهم زمالة.. يعني بس احنا أوادم والله خالقنا؟ لعد هذولة المساكين مو الله خالقهم"؟!"[3].

ومن جهة أخرى تبرز لهجة (متّانة سبير) التي تنطلق من بيئته المرتبطة بواقعه الاجتماعي ومهنته -متردداً على المسالخ لجلب صوف الخراف المنحورة- ليمتلئ خطابه، بمفردات الدم وأشلاء الخراف المنحورة وصوفها المنتوف[4]. وكذلك الحال مع شخصيات الرواية جميعها، التي تميزها لهجاتها، ونبراتها، المرتبطة بواقعها الاجتماعي، والملتصقة بمهنتها وطبيعة معيشتها، فتعكس الرواية مستويات تعبيرية متعددة، ومتنوعة بتعدد الأصوات وتباينها. فضلاً عن بروز اللزمات التعبيرية التي تنتمي إلى الشخصية، كما يظهر في كلام (حزاقيل)، إذ يكرر عبارة "آني مو مقرباز" في أكثر من موضع في الرواية[5]، وهو ما يميز خطابه ويمنحه خصوصيته، ويحقق حراكاً في منظومة التعبير اللغوي للنص بشكل عام.

أما (نزولة وخيطان الشيطان) فيبرز التعدد اللغوي والتنوع الكلامي فيها بشكل أكبر من الرواية السابقة، لأن الشخصيات هي التي تتولى مقاليد السرد، فتفصح عن نفسها ولهجتها وأسلوبها بشكل مباشر، فنكون أمامها من دون وسيط. بل إننا نجد

---

(1) فوة يا دم، ص 19.

(2) المصدر نفسه، ص 83.

(3) المصدر نفسه، ص 48.

(4) فوة يا دم، ص 132- 151.

(5) ينظر: المصدر نفسه ، ص 121، 178، 236.

في هذه الرواية تحديداً أن ما يميز شخصية عن أخرى –فضلاً عن أفكارها المتباينة- هو لهجتها الخاصة بها، التي تلتصق مفرداتها بواقعها، وتكون تعبيراً عن بيئتها، ومستوى وعيها، وانتمائها وثقافتها، فـ"الوضع المجتمعي الأكثر مباشرة والبيئة المجتمعية الأوسع يحدّدان كلياً... بنية التحدث"[1].

وللمتلقي أن يعجب من زخم هذه اللغات، واللهجات، والنبرات الخاصة، المصطرعة في داخل النص، ومن تمكن الكاتب من تحقيق هذا الصوغ اللغوي المتعدد، والمتباين في داخل بنية السرد، ولا نبالغ إذا ما قلنا بأن عالم نقاش مثل عالم دوستويفسكي، هو عالم شخصيات، يقوم بتناول أية فكرة وتصويرها بوصفها تجسيداً لموقف شخصية ما[2]، ويعرض الشخصيات بوصفها تخص الغير من دون أن يمتزج صوته معها، فيمنحها الاستقلال المطلق في اختيارها لتعبيراتها، بما يتلاءم مع وضعها النفسي، فتعكس انتماءها ووضعها الاجتماعي، ويمنحها نبرتها الخاصة التي تزيدها وضوحاً واستقلالاً. فالكاتب جسد الاختلافات الاجتماعية، والثقافية من خلال لغات الشخصيات، محققاً من خلالها جانباً كبيراً من الإقناع. فنجد لهجة يهود بغداد ومسيحييها –العربية المختلطة بالعبرية، والسريانية أو الآشورية- إلى جانب اللهجة البغدادية العامية الخاصة بالمسلمين، فضلاً عن لهجة الجنوب، من خلال الأصوات المتنازعة على بنية السرد، فتعبر بهذا عن الخليط غير المتجانس الذي يقف إلى جانب بعضه، لبناء نص يحفل بالتعددية الكلامية، والنبرات، واللهجات المتفاوتة التي تصور أدق تصوير، نفسية الشخصية وواقعها الاجتماعي ومستواها الثقافي.

فمثلاً (عطية القراوجي) المرأة البسيطة، والمغلوبة على أمرها، يفصح خطابها عن واقعها، ومستواها الثقافي والمعيشي، فتمتلك مفرداتها التي تختص بها، فتعبّر عن بؤسها وعمق مأساتها ومعاناتها، بنبرة منكسرة. ففضلاً عن فقرها، تفقد ابنتيها، وعينيها، ولا يبقى لها سوى ابنها المجنون جودي، لذا يمتلئ خطابها بالعتب على القدر، والسخرية والتهكم منه، لما نالها من ظلمه، كما نجد في هذا النص على سبيل المثال "لك جودي؟!.. لك جودي!.. إنته؟!.. تعال انجِطِل عاد وييزيك تسِكلِك بالدروب، والناس إتطِرّك حجار وكشور ركي وطماطه وخيار جايف.. لك جودي!.. هذا مو انته؟!.. لَع.. هذا مو انته.. انته نايم.. كمكشت بالعمياوي ولكيتك والفايت يمكن فد واحد من بيت الجيران.. نام خايب نام! لك ظالمك الله ظليمة الحسن والحسين... أريد أحجي أخاف أروح أكفر.. والماحجيت يكتِلني القَحَر والهضم والضيم... ليش هيجي ليش؟!... هوه يرضى العاقلات الفاهمات الحلوات، إيولّن،

---

(1) الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد البكري، ويمنى العيد، ص117.

(2) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص15.

وابكي وحدي آني وهالِمخبل؟!.. ليش ما اِخَذ جودي وخلالي العزيزات؟!"[1]. وهو خطاب يحمل معه نبرة الشخصية ورؤيتها الخاصة، ويعبر عن مستوى وعيها وواقعها، ويتلاءم معهما. ونلاحظ أن خطابها يمتد على هذه الوتيرة طوال صفحات الرواية.

وكذلك الحال مع سائر الشخصيات الكثيرة التي تمتلئ بها الرواية، إذ تتآزر لهجات عديدة في داخل النص، تعمل مجتمعة على تحقيق التعدد اللغوي، وتحرك الرواية باتجاه مستوى عالٍ من الاقناع بالأحداث، وبالشخصيات التي يُسمعنا الكاتب أصواتها، بأسلوب يتوافق معها، مانحاً حديثها اللزمات التعبيرية التي تعكس توجهاتها، إذ "يجب أن تُمثّل في الرواية أصوات العصر الاجتماعية الأيديولوجية كلها، أي كل لغات العصر الجوهرية إلى حد ما، على الرواية أن تكون مجهر التنوع الكلامي"[2]، وهو ما تتوفر عليه هذه الرواية، فللغة مكانة متميزة في النص، وقد عمد الكاتب إلى تنويعها وتنظيم تعدديتها، وهو ما أسهم في إثراء النص بما استوعبه من لغات ونبرات.

فنجد أن خطاب (جميل ربيع) الشيوعي اليهودي، يختلف في مفرداته عن خطاب (سلمان حشوة) اليهودي المتدين، ذي الفكر الصهيوني، وهما يختلفان عن (يعقوب ابن عمام) اليهودي التاجر، والوطني المحب لبلده، وعن (ناجي الجندي) اليهودي المحب للفن؛ فلكل منهم مفرداته التي ترتبط بواقعه الاجتماعي وبأفكاره ومهنته وتعبر عنها. فيمتلئ خطاب جميل بالكفر والإلحاد، واليأس، وصراعه مع الأضداد، وتمرده على الواقع، والله، والكون، والحكومات الرجعية، وأهله الذين تسببوا بعماه. فيقول في أحد النصوص "المفتاح كلمة. تنمو إلى ثورة، تنمو إلى ضياع العالم.. يختلط الحابل والنابل في الأضداد.. لوصة.. هوسة يا ريمه!.. يتمرغ العالم بدمائه. الحمر يموتون. السود يموتون.. الكل يموت.. لايبقى إلاّ الأحمر. والأحمر دم. لا يلبث وينقلب أسود.. والأسود حداد. أيتام وأرامل.. والأصل، الأضداد وإرادات الإنسان... انته أتريد ينكضي الليل بساع حتى تروح لبيتك ولمرتك وولدك. وليلك يختلف عن ليلي... كليل كثيرين. هم تعساء بإرادات ليست مثل إراداتك تتحقق، مع ذلك لا يرتدعون. ضعفاء أو جبناء أو حمقى يهفون لسرابات"[3] ويكرر لفظة الأضداد كثيراً وتعد لازمة يستخدمها في كل موضع يتكلم فيه، فتميز خطابه، وتمنحه سمة الخصوصية التعبيرية عن انتمائه وما يؤمن به.

---

(1) نزوله وخيط الشيطان، ص23- 24.

(2) الكلمة في الرواية، ص215.

(3) نزولة وخيط الشيطان، ص353- 354.

أما (سلمان حشوة)، فيمتلئ خطابه بالعبارات الدينية والصلوات، ومناجاة الأرض الموعودة التي تحتل جلّ خطابه فتشكل لازمة تعبيرية يكررها باستمرار، كما في هذا النص مثلاً "غَزِل!... شياش!.. إبَغ!.. دنابيس... صبرية!.. مشاط!... يروشلايم!.. غَزِل.. صبرية.. شياش.. يروشلايم.. مشاط.. صبرية.. إبَغ.. يروشلايم.. شِخّاط، صبرية.. جويت.. يروشلايم.. إن أنساك يا أورشليم، تنسى يميني!.. وإن أنساك ياصبرية، ينساني إيماني، وكياني ينكرني... لو كان عشقي لصبرية طعاماً.. لو أن حبي لصهيون أكل يؤكل، كان إنتخمت بطني وانغادلي مستشفى"[1].

وفي الواقع إن هذه الرواية تمتلئ بالشخصيات التي تتباين في خطاباتها، وعباراتها، التي تستمد خصوصيتها وشكلها من ثقافة الشخصية ومجتمعها، فلثقافة الأمة والمجتمع دور وتأثير ملموس في اللغة[2]، وفي الصياغات التعبيرية، أما من حيث الأفراد فيظهر التباين الفردي بين الأصوات الحاملة للهجات، حين يوظف الكاتب هذه التعددية توظيفاً فنياً، يبرز من خلاله خصوصية كل شخصية وخطابها الحامل لأفكارها، والعاكس لوعيها المرتبط بالثقافة المكتسبة وببنية المجتمع. لذا نجد أن خطاب بعض الشخصيات يتغير في داخل السرد بعد التحولات التي تطالها، فمثلاً (سعيدة غاوي) تتحول لهجتها من اليهودية البغدادية، إلى لهجة مسلمي بغداد العامية، بعد زواجها من كريم، وخضوعها لمؤسسة اجتماعية مختلفة، تحمل عادات وديناً ولهجةً تختلف في أبعادها عما اكتسبته في السابق[3]. فالكاتب بشكل عام لا يهمل لغة أو لهجة أي شخصية تسهم بصوتها في بناء السرد، على الرغم من كثرة الأصوات المتصارعة والمتنازعة، فتبرز لدينا أيضاً لهجة (خوشي الإيراني) التي تمتلئ بكلمات وعبارات من اللغة الفارسية، فتزيد الرواية إقناعاً وبعداً فنياً عالياً، كما في هذا المثال "منم.. منم..! وحدة حياتية تدعى منم... تدعى انا. منم.. منم... منم.. منم.. بول دارم.. بول ميخواهم.. بول ميكيرم.. منم"[4].

وبهذا نجد أن الكاتب مصرّ على خلق هذا التعدد المتباين والمتعايش في الآن نفسه، في داخل مجتمع الرواية، فهو لم يكتف بتجاوز الوعي الموحّد والرؤية من زاوية واحدة، بل تجاوز ذاتيته بشكل كامل حين منح مستويات الوعي المتعددة

---

(1)نزولة وخيط الشيطان، ص82- 83.

(2) ينظر: علم اللغة العام، فرديناند دي سوسور، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: د. مالك يوسف المطلبي، ص39

(3) ينظر: نزولة وخيط الشيطان، ص 627- 631.

(4)نزولة وخيط الشيطان، ص381- 382.

للأبطال، خصوصية في الخطاب، واستقلالية في مستوى التعبير بشكل عام. كما إنه ارتقى بروايته نحو مرتبة فنية عالية بشكل أكبر، حين تقمص أسلوب المجنون من خلال (جودي القراوجي)، معبّراً بلغة مليئة بالعبارات العبثية، واللزمات الخاصة، عن رؤيته للكون، وموقفه من الوجود، كما في قوله مثلاً "قلت لصديقي صاحب قرن الديك

- لماذا الناس عقلاء؟!..

فأجاب صديقي ذو عرف الخروف:

- لا تقل لأحد!... فهم عقلاء كي يستخدموا العقل في نقل عرف الخروف إلى رأس الديك، ولكي يضعوا قرن الديك، في موضع عرف الخروف...

وألبسني طفل عاقل، بالقرب مما يدعوه العقلاء بـ"خرابتنا"، تاجاً... مصنوعاً من "ألماس وليلو"، والطفل العاقل يحسبه "مكيّة ركي مليانة سيان". ورمقتني أمي بالعين العمشاء، فراحت تصرخ:

- يابو!.. يابو!..

ودخلت إيوان القصر الفخم وهي تراه خرابة... وهيّجني أن المسكينة تتألم من غير داع... وغضبت من أوهام الناس، فمضيت أشرع كفي.. أصرخ دون هوادة:

- ده!.. ده!.. ده!.."[1]

وقد حقق الكاتب من خلاله إضافة نوعية إلى الرواية ولغتها وبنائها ومستوى تعبيرها، متخلياً بشكل كامل عن ذاتيته لحساب شخصياته، فتخلى هنا عن لغته، واستبدلها بلغات الشخصيات ونبراتها ولهجاتها العفوية، موافقاً بين أصواتها ومنطوقها، فأعلى من قيمة التعدد اللساني وألغى المركزية الثقافية والاجتماعية والسياسية، فجعل الرواية تحفل بخطابات متعددة، ومتباينة، تختلف فيما بينها وما من رابط يربطها سوى وجودها في عالم روائي واحد. فلكل منها منظورها الخاص وخطابها ولهجتها ومفرداتها الخاصة وأسلوبها، وهذا أحدث صراعاً نشأ من تعدد الصيغ التعبيرية، وتنوعها داخل الرواية، أضيف إلى الصراع الأيديولوجي.

وأخيراً، فالتعدد اللغوي هو من أكثر الأمور أهمية وتأثيراً في العمل الأدبي، وهو مهم لأية رواية بشكل عام، ولما كانت الرواية المتعددة الأصوات تعتمد اللاتجانس عنصراً رئيساً، صار التعدد اللغوي أحد أهم المطالب الأساسية لبناء الرواية، وبغير توفره، يفقد العمل أهم عناصر تميّزه التي تكمل له حلقات اللاتجانس. فالروائي مطالب بتوفير التباين الطبقي والثقافي بين الأصوات، ومنحها الاستقلالية الكاملة، فضلاً عن منحها خطابها الخاص، الذي يمنح بنية السرد تعددية في الصوغ

---

(1) نزولة وخيط الشيطان، ص141- 142.

اللغوي. فـ "اللغة كون أيديولوجي، فضاء من العلامات، فيه وبه يتكون التعبير: فالناس الذين يعيشون في مجتمع، يمارسون نشاطهم التعبيري في هذا الفضاء الذي تستقل فيه العلامات والذي يشكل، بحكم هذا الاستقلال، مستوى معيناً من مستويات المجتمع"[1].

ثانيا: الأشكال السردية ودورها في التعدد اللغوي.

معلوم أن كلام المؤلف والرواة، والشخصيات، والأشكال السردية، والأجناس التعبيرية المتخللة لبنية الرواية، هي وحدات التأليف الأساسية التي تتولى إدخال التنوع الكلامي إلى الرواية، وتسمح بخلق تعددية في الأصوات الإجتماعية[2]، ومن تلك النماذج الأساسية لوحدات التأليف المكونة لمختلف أجزاء الكل الروائي -فضلاً عن أساليب السرد المباشرة التي ذكرناها- هي أشكال السرد المكتوب، كالرسائل، والمذكرات الخاصة، والأشكال الأدبية المتنوعة، مثل الكتابات الأخلاقية والفلسفية، والخطب البلاغية، والوصايا وغيرها، التي تكون إلى جانب صوت الرواة، والشخصيات -المفرّد أسلوبياً- فهي تحمل إلى النص الروائي لغاتها، وأساليبها، وبهذا تعمل على تفكيك الوحدة اللغوية للرواية، وتعمّق تنوعها الكلامي[3]. وبهذا يمكن القول إن الرواية هي تجميع لأساليب متعددة، تتآزر وتتفاعل مع بعضها، وتنصهر لتكون بنية النص السردي، أما لغتها فهي نسق من مجموعة متعددة من اللغات التي تتوفر على الملامح الاجتماعية، التي تنتمي إليها الشخصيات، وتجسد وجهة نظرها، وتعبر عن أسلوبها الخاص[4].

والرواية العراقية المتعددة الأصوات ضمت نماذج عديدة، توافرت على أشكال سردية متنوعة، ووسائل، ومستويات عديدة، لتمثيل الصوت وتشكيله في داخل بنية السرد، أسهمت في تقديم الأحداث الروائية وصنعها، وكشف خبايا الشخصيات، ونفسياتها، وعبرت بشكل مباشر، عن مستوى وعي الشخصية، وأفكارها. لأننا من خلال هذه الوحدات يفترض أن نكون مباشرة أمام الشخصية التي تقدم السرد بلغتها، ونبرتها الخاصة-. لكن لم نعثر على نماذج أسهمت الأشكال السردية المتنوعة في تحقيق التعدد اللغوي فيها.

---

(1) الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ص21- 22.

(2) ينظر: الكلمة في الرواية، ص11- 12.

(3) ينظر: المصدر نفسه ص94.

(4) ينظر: الخطاب الروائي، ص38- 39.

فمثلاً في روايتي (ذاكرة المدارات)، و(غرام براغماتي)، اللتين تعتمدان في بنيتيهما على الرسائل المتبادلة بين البطلين، نلاحظ أن الروايتين تخضعان للخطاب المبني من خلال الشخصيات –وفي الأولى نجد سرد الراوي إلى جانب سرد الشخصيات- فتتعدد مناطق القول السردي، ولكن يطغى على هذا القول الأسلوب الخطي، فتبدو كل رواية أقرب إلى روح الكاتبة ونَفَسها وتجربتها الشخصية، فتفتقدان التعدد اللغوي، لأن الأبطال يتحدثون بلغة واحدة وفي الموضوعات نفسها، مفصحين عن امتلاكهم مستوى عالياً من الوعي والثقافة.

ويطغى في الروايتين موضوعا الحب والسياسة، وتتميز لغة الشخصيات بالبلاغة العالية، وباقترابها من اللغة الشعرية، وهو ما دفعنا إلى الحكم على هذه الروايات بأنها تحمل لغة الكاتبة ووعيها، التي أهملت مسألة تعدد اللغات الاجتماعية، فركزت على جمالية اللغة المعبرة عن الأفكار المطروحة. وهو ما يبدو واضحا في قول الراوي في (ذاكرة المدارات) "ساد السكون إلاّ من حفيف الأغصان التي تداعبها النسمات الخفيفة، تتخللها شمس الظهيرة. موج البحيرة يتدافع أمامهم برقة. طيور خريفية تطير جماعات جماعات مهاجرة إلى بلاد الدفء والشمس"[1].

وقول (شعاع) "أجدني حائرة مشلولة الحركة والفكر أمام الورقة البيضاء، إذ تخطر في ذهني مليون فكرة، وما أن أمسك بالقلم حتى تتبخر الأفكار وتهرب خوفاً من برودة بياض الورق. وحين أبدأ الكتابة أعجز عن التوقف فأظل ألهث وراء القلم الذي يتحرر من سطوتي ويصير كائناً مستقلاً علي إطاعته ليقول ما يشاء"[2].

وقول (أدهم) "تمنيت لو امتلكت قلمك المستقل ليقود أفكاري ويثور على سلطة عقلي، لكنه يصطدم دوماً بالسد الذي يمنع الأفكار من الانطلاق. وإن انطلقت أفكاري كلمات خرجت ناقصة"[3]. ولا يختلف الأمر في (غرام براغماتي) أيضاً.

وكذلك الأمر في (الولع)، و(المحبوبات)، فتخلل الأولى لرسائل (هدى) الموجهة إلى صديقتها (بثينة) لم يقدم شيئاً يدفع باتجاه تحقيق التعدد اللغوي، فلهدى مساحة واضحة في بنية السرد، ولها صوتها المستقل وحضورها بوصفها أحد الأبطال المسهمين في تقديم السرد، وليست بها حاجة إلى وسيلة أخرى تفصح من خلالها عن طبيعة خطابها، فضلاً عن أن هذه الرسائل موجهة منها فقط، وليست لها ردود من (بثينة) لنتعرف خطابها الذي ربما لو وجد لكان بإمكانه أن يحقق نوعاً من التعدد اللغوي في الرواية.

---

(1) ذاكرة المدارات، ص34.

(2) المصدر نفسه، ص42.

(3) المصدر نفسه، ص43.

وعلى الرغم من حضور التباين الأيديولوجي بين الشخصيات، إلاّ أن التباين في لغاتها يقل نسبياً، لاقتراب لغة السرد من اللغة الشعرية، إلاّ أننا نجد أن ما يميز خطاب الشخصيات عن بعضها، هو بعض العبارات التي تحتوي على توجهها، وانتمائها، وواقعها الطبقي، التي تحدد سمات الخطاب وتجعله مرتبطاً بها. فنجد طغيان النبرة السياسية في معظم خطاب (مصعب)، وامتلاء معجمه بمفرداتها، وهو ما يفصح عن توجهه وعقيدته، ويرتبط بهما، فنجده يقول مثلاً "أول ما شاهدت هدى، حدثتها عن العروبة ونحن في طريقنا إلى الفندق. شربتها خمر القومية المقدّسة، وقرعت أجراس الوحدة العربية في تلك الظهيرة. حادثتها على مهل، ونسجت جبتي لكنني لم أبذر بذوري.. كنت أغطسها بماء العرب، فأجلسها على ركبتي وهي بكامل ذعرها كالعجينة"[1].

أما خطاب (هدى) فيتسم بالتمرد، والامتلاء بالتجارب المؤلمة، وتتميز لغتها بالجرأة والروح الاقتحامية، كما يظهر في قولها مثلاً "لا أتحاشى الألم، على العكس، أتورط معه، لا أبتره... يتعين علينا بلوغ آخر الشوط، ومهما كانت الغصات... أبلينا بلاءً حسناً في جميع معاركنا وحروبنا، لسنا محاربين قدماء، ولا نعرف أصلاً أي طريق للنجاة، حتى الزمن لم يقهرنا، ودائماً نتطلع. وللعجب، أننا نستطيع بسبب الإصرار، لا أدري حتى الساعة على ماذا، أن نتطلع إلى معركة جديدة"[2].

في حين يفصح خطاب وداد عن ارتباكها، وضعف شخصيتها، وخوفها وعدم ثقتها بنفسها، فتمتلئ عباراتها بمفردات توحي بالاهتزاز، والارتباك، واهتمامها بتفاصيل ليست ذات أهمية، كما نجد في قولها مثلاً "أشعر بالنعاس. لكن هذا المطر القاسي، العنيف المقلق لا يدعني أستقر في أحلامي. يدق النوافذ وسقف العربة. إنني خائفة قليلاً. لماذا لا يلتفت صوبي. الغبار في بغداد كان عدوي اللدود. لا أعرف كيف أبدأ ومن أين؟ غبار ناعم يبعث الشلل في يدي وقدمي، كأنه موصى عليه من الله. إذا ما فتحت النافذة، إذا ما شددت إحكامها، فهو موجود، قادم لا يتأخر، ولا يتردد، يضرب الأرض بأرجله الرقيقة ويفترس نظافة الموجودات"[3].

وخطاب (مازن) كذلك يتسم بالارتباك والتشتت، الذي يعكس حياته ويعبر عن أفكاره، التي لا تجد طريقها، فيهيمن عنصر التيه والخيبة والتردد على مجمل خطابه، ولا ندّعي أنه بهذا يعمل على تنويع الكلام داخل الرواية، لأن خطاب الشخصيات الأخرى يتسم بالشيء نفسه، ولكن ما يميز خطابه قليلاً، هو انصرافه إلى العلم،

---

(1) الولع، ص73.

(2) المصدر نفسه، ص8.

(3)الولع، ص27- 28.

وموقفه من الآخر الغربي، وبحثه عن نفسه، ومحاولة تحقيق وجوده من خلال هذا الآخر، فيمتلئ معجمه بألفاظ تختص بهذا الجانب، فمثلاً نجده يقول "لا أثق بجميع ما يجري أمام بصري من تقدم تكنولوجي وعلى الأخص بدراستي. فأنا لم أدرس الصراع الطبقي ولم أفهم جيداً ماذا تعني إعادة الانتاج في المرحلة ما قبل الرأسمالية. كانت تعوزني العزيمة لتلك الفلسفات المعقدة. عندما اخترت دراستي الهندسية كنت أعرف أمراً واحداً، أنني لن أرتكب أخطاءً فادحة أمام هذه الآلات... كان الحدث الجديد بالنسبة إلي أن جهدي لم يكن يعتمد على العضلات والحواس التي كنت شكاكاً بها، وإنما أصبح يعتمد على رأسي... فأنا أملك سلاحاً علمياً علي تغذيته وتنميته كي أستطيع به مواجهة الجميع، وأولهم الوالدان. فأنا مهندس تقني... مخيلتي رهينة الأرقام والعلوم التطبيقية، وها أنا أكتشف أن الصراع العلمي باستعمال التكنولوجيا الحديثة قد قلب المفاهيم كلها وحل هو محل الصراع الطبقي الذي سبق أن قرأت عنه ولم أفهمه"[1].

وبهذا يمكن القول إن التنوع الكلامي في هذه الرواية، لم يظهر إلاّ بنسبة قليلة، ويعود السبب في عدم ظهور التنوع إلى توجه الخطاب –في معظمه- نحو اللغة الشعرية، التي لم تسمح بظهور التعدد اللغوي، أما الرسائل فلم تسهم كذلك - بوصفها شكلاً سردياً- في تحقيق التعدد اللغوي وتنوعه.

ويبرز الأمر نفسه في (المحبوبات)، التي تعتمد في تقديم السرد على (نادر) الذي يهيمن بسرده على المساحة الأكبر من الرواية، وتتضمن البنية السردية يوميات (سهيلة)، فضلاً عن رسائلها مع صديقاتها المحبوبات، ورسائلهن إليها. وعلى الرغم من كثرة الشخصيات، وتعدد الخطابات التي تتخذ من الرسائل وسيلة لها، فإن هذا لم يحقق التعدد اللغوي الذي تفترضه الرواية المتعددة الأصوات وتلح على توافره. فيوميات سهيلة[2]، ورسائل كارولين[3]، وفريال[4]، وبلانش[5]، ورباب، ونرجس[6]، تشابهت في ملامحها اللغوية، ولم نجد فارقاً من خلال حضور لازمات تعبيرية مثلاً، أو مفردات عامية، أو ألفاظ أجنبية، كان بإمكانها أن تعمل على تحقيق خصوصية تبرز خطاب هذه الشخصية وتمنحه استقلالية تعبيرية، سوى رسالة (فريال) التي

---

(1)المصدر نفسه، ص110.

(2) ينظر: المحبوبات، ص205- 234، 241- 266، 280- 285.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص19- 21.

(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص43- 49.

(5) ينظر: المصدر نفسه ، ص234- 238.

(6) ينظر: المصدر نفسه، ص266- 280.

تتضمن هجوماً على سهيلة وسخرية من أفكارها، بيد أن هذا ليس بالجوهري، فهو خطاب إلى جانب خطابات عديدة مهيمنة على بنية السرد، تتشابه فيما بينها، أسهمت في عدم توفير التنوع الكلامي. وهو ما أفقد الرواية صورتها الحية التي كان من الممكن أن تكون عليها، لاسيّما أن الشخصيات من أجناس متعددة، وأعراق، وثقافات مختلفة، وكان بالإمكان استغلال هذا الجانب وتوظيفه فنياً عبر اللغة، من خلال تميّز خطاب الشخصيات بما يجعله خاصاً بهذه الشخصية دون غيرها، يحمل ملامح مجتمعها، ويكون انعكاساً وتعبيراً عن ثقافتها، ومستوى وعيها.

ولسنا هنا بصدد مطالبة الكاتب بأن يترجم الواقع بحرفيته في الفن، من خلال التسجيل المباشر أو التوثيق الصارم للغة الحياة اليومية، إذ مهما يكن من شيء فالرواية تبقى جنساً أدبياً له خصائصه الجمالية والمعرفية، ولكننا نطالبه بأن يعزز التباين بين لغات الشخصيات، وأن يمنح كل صوت لغته الخاصة به، والمعبرة عنه، والمنتمية إليه، فهذا يعلي من قيمة الجانب الفني في الرواية.

ولا يختلف الأمر كثيراً في الروايات الأخرى التي تتداخل في عوالمها أجناس متعددة، تتنازع بنية السرد، مثل رواية (فجر نهار وحشي، وغسق الكراكي، وحديقة حياة، وسيدات زحل، وعين الدود) المتضمنة في بنيتها المذكرات واليوميات، التي تقف إلى جانب خطاب الراوي والشخصيات -المفرّد أسلوبياً- بوصفها وسيلة لنقل خطاب الشخصيات المباشر، الذي تعبر من خلاله عن أفكارها ونظرتها إلى العالم وموقفها منه، من خلال لغتها التي يفترض أن تنماز بنبرة تمنحها سمة التفرد والخصوصية، فضلاً عن رواية (مستعمرة المياه)، المتضمنة للوصايا في داخل بنية السرد. بيد أننا نلاحظ أنه على الرغم من تعدد مستويات الوعي في هذه الروايات، واستقلالها، وتضمنها لهذه الأجناس التعبيرية، والأشكال الأدبية المتنوعة، التي يفترض أن تحمل لغات، ولهجات، ونبرات أصحابها، إلاّ أنها سارت على نمط خطي واحد، وجاءت اللغة في كلٍ منها في سياق سردي موحد، يحمل الملامح نفسها.

ففي (فجر نهار وحشي) تهيمن لغة وحيدة على بنية السرد على الرغم من تعدد مستويات الوعي المستقلة، إلاّ أن لغات الأبطال لا تحمل نبرات متباينة، أو مفردات تختص كلٌّ منها بشخصية معينة فتعكس انتماءها الطبقي أو الثقافي أو غيره، ولعل السبب يكمن في انحدار الشخصيات من بيئة ثقافية واجتماعية واحدة، واخضاعها لتجربة مشتركة، تتمثل في الموقف من حركة الشواف، فضلاً عن الغرام المتبادل -الذي يخفق- بين الشخصيات، والذي يرمز إلى فشل هذه الحركة. وتقترب لغة الرواية من لغة الشعر، وتسير على نسق خطي واحد يتكشف لنا من خلال اليوميات التي تدونها الشخصيات، التي كان بإمكان الكاتبة توظيفها لخدمة المستوى التعبيري ،من خلال منح الشخصيات لغات، ونبرات خاصة تميزها عن بعضها، تسهم في تحقيق التعدد اللغوي المطلوب، إلاّ أن هذا لم يحدث، فنجد لغة (نادية) تشبه

لغة (ربيع)، و(زكريا)، فضلاً عن أن أسلوبهم التعبيري متقارب، ويحمل معايير فنية عالية تجعله قريباً من لغة الشعر، فتقول (نادية) مثلاً "أبقى معلقة ما بين صحراء زكريا الجليدية وتيه ربيع وترددده، وخيوط كثيرة متشعبة تلتف حولي، أدور في شرنقتي، تتشابك خيوطها وتتعقد، ينقطع بعضها، يشتد غيرها وأنا مشدودة في نقطتين أصبحتا مركزاً لحركتي"[1].

ويقول (زكريا) "للذاكرة أناشيدها وأغانيها، وللذاكرة رحم تتوالد فيه الأشياء وتنمو، وللذاكرة قاموسها وخصوصياتها و(يحيى) مزروع فيها نخلة سامقة ومرتبط بأبهى صورها. قد تبهت الصور مع الأيام، تفقد ألوانها وقد تخفت حدّة بعض ملامحها ولكنها تبقى راسخة في الوجدان. صور وصور وذاكرة تأبى إلاّ أن تستعيد ما فات، تغوص في البئر العميق المظلم، كي تعثر على بقع مضيئة في دهاليزه وممراته السرية، تلتمع بشعاع خفي مسحور"[2].

وكذلك الحال في (حديقة حياة)، و(سيدات زحل) للطفية الدليمي، إذ لم توظف الكاتبة مستويات السرد المتعددة في خدمة المستوى التعبيري لإغناء التعدد اللغوي، فهيمنت اللغة الشعرية في الأولى، ولم يخدم تضمنها لأوراق (ميساء)، وسرد الشخصيات الأخرى إلى جانب سرد الراوي، بنية السرد ويمنح اللغة سمة التعدد، إنما جاءت جميعها وفق نظام واحد. ففي أوراق (ميساء) التي تضم يومياتها نجدها تقول "لعبة الحرية المؤقتة تعرضها الحمائم المدجنة في هواء النهار، أراقبها من النافذة وأتابع ألعابها المرحة.. ذات نهار ستراقبني الحمائم. سرب الحمام يرسم قوساً مائلاً ثم يستقيم ويتجه مثل سهم إلى الأعالي فلا أعود أراه في وجه الشمس، بعد برهة يظهر السرب في قوس أبيض يلتمع في الشمس وينحدر نحو الأفق متجاوزاً رؤوس النخل لينطلق ثانية"[3]، ولا نجد من فارق بين خطابها وخطاب الراوي كما في قوله مثلاً "القمر مقتحم بغمائم زرق... خطوط من غمامة رمادية تشطر البدر النحاسي وحياة تحمل طبقاً بلورياً صغيراً فيه بضع ثمرات من المشمش، إحدى الثمرات لها لون كهرمان مضيء وبها أخدود فاتن الاستدارة مرقط بنقاط ارجوانية"[4].

وكذلك الحال في (سيدات زحل)، التي يهيمن خطاب الشخصية الرئيسة (حياة) على الرواية، ما يجعلها تفتقد ميزة التعدد الكلامي، على الرغم من تعدد

---

(1) فجر نهار وحشي، ص10.

(2) حديقة حياة، ص157.

(3)حديقة حياة، ص219.

(4)المصدر نفسه، ص202.

هويات الشخصيات، فهي تفكر وتتحدث بالمنطق عينه. لذا لم تمنح هذه الأساليب والأشكال السردية بنية الرواية التعدد اللغوي الذي تتطلبه.

وفي (عين الدود) نواجه الأمر نفسه، فعلى الرغم من تنوع وسائل السرد، وأشكاله فيها، التي تضعنا أمام وعي الشخصيات بشكل مباشر، فنجد سرد (إسكندر)، و(داود)، ومذكرات (روضان)، و(ثامر)، فإننا نجد أن المستوى التعبيري في الرواية يسير على نمط واحد، ويتخذ لغة موحدة، وعبارات مشتركة، على الرغم من عدم توافق أيديولوجية (داود) مع باقي الشخصيات، بيد أن هذا اللاتوافق لم يقتحم لغة الرواية ليحقق التعدد اللغوي، ومعلوم أن "كل لغة في الرواية هي وجهة نظر، هي أفق اجتماعي أيديولوجي لمجموعات اجتماعية فعلية وممثليها المجسدين... ومن ناحية أخرى، كل وجهة نظر جوهرية بالنسبة إلى الرواية يجب أن تكون وجهة نظر مشخصة، مجسدة اجتماعياً، لا أن تكون موقفاً معنوياً مجرداً خالصاً، ومن ثمّ يجب أن تكون لها لغتها الخاصة التي تتحد بها اتحاداً عضوياً"[1]، غير أن لغة الرواية سارت في نمط واحد، ولم يتحقق فيها التباين والاختلاف، وهذا يعود إلى هيمنة الكاتب على عالم روايته، وعدم تخليه عن ذاتيته، ويبرز هذا تحديداً من خلال محاولته ترسيخ فكرة انتشار الدود بين القتلة والإرهابيين، من خلال جميع الشخصيات بلا استثناء.

ولا يختلف الأمر في (مستعمرة المياه)، التي تمتلئ بالوصايا، وبالعوالم الأسطورية، إذ تتحدث جميع الشخصيات باللغة والأساليب التعبيرية نفسها، بصرف النظر عن المستوى الثقافي، فـ(الجدة)، و(مردان)، و(زليخا)، و(سامح)، و(الراوي) يتحدثون بلغة أسطورية، تتلاءم مع موضوع الرواية وعالمها، إذ يقول (مردان) لـ(سامح) "أوصيك. فأنت المخيّر لا المجبر، وأهديك، وأنت الباحث عن السر. وها أني أخبرك، وأنت الواعي كل شيء. قم.. واترك ما فعلت واتخذت، فأنت من يستجيب للنداء من بعدي والاستجابة حق.. اليوم أو بعده"[2]، ونجد في المثال الآتي صوت (الراوي)، و(سامح)، و(الجدة)، وخطابهم الحامل للغة تمتلئ مفرداتها بالغرابة، والغموض، والحكمة، والاقتراب من لغة الأساطير "حدق سامح بوجه جدته، كأنه يجدها تسرد ما تراه في قاع ذاكرة مضيئة جداً... كيف تشكلت لديها مثل هذه المعرفة..؟ أيعقل أن تكون المستعمرة وحفيظ درساً علمهم كل هذه المواقف والحكم..؟ إنه كبد السماء ومسيله... ينظرون بهيبة رغم ما يرفدهم به حفيظ من قسوة مدمرة، غير إنهم يشرعون في الدخول إليه كمن يقلب كتاباً في السحر والتقوى... قالت الجدة:

---

(1) الكلمة في الرواية، ص215- 216.

(2) مستعمرة المياه، ص10.

- ستراه، لا تتعجل.

- لا بدّ أن أقف أمامه كي أدركه قبل إدراك أسراره.

- ستكون رحلتك إليه طويلة وبعد تمعن في جسده لا تتعجل الدخول، خذ من درس المكاصيص عبرة، نحن ننتظر وننتظر، ونحدق أكثر ونتأمل طويلاً قبل الخوض باتجاهه، وفيه. إنه نور كلما انتظرناه زاد من نوره وفيضه وإغرائه، ثمة لغة تمتد بيننا ندركها دون غيرنا"[1].

ونلاحظ في حوار (البلاّم) مع (سامح)، أن كلام هذا (البلام) لا يتناسب مع مستوى وعيه، فيفصح عن أن المتحدث هو أحد الحكماء، وهذا يحدث خللاً وإرباكاً في منظومة الرواية، لأنها تعبر عن أفكار عميقة، وبمستوى تعبيري عالٍ، من خلال شخصيات بسيطة، فلا يتلاءم حديثها مع مستوى وعيها المفترض، كما نجد في المثال، إذ يقول (البلام):

"- أبداً، ليس هذا ما قصدت، بل لا بدّ في مثل هذه البيئة من المعرفة وبعكسه لا تدرك شيئاً، إنها بيئة المستعمرات، لا تمنح نفسها لغير الذي لا يعرف ولا ينوي المعرفة.

- وأنا واحد ممن ينوون المعرفة.

- إذاً عليك بطرح السؤال.

- وعندي منه الكثير.

- والسؤال يبدأ بالمعرفة الجزئية، وإلاّ ما كان سؤالاً للمعرفة."[2].

وبهذا لا نظفر في إار المستوى اللغوي، والأسلوبي، باختلافات بين الأصوات المتنازعة على بنية السرد، على الرغم من حضور التباين، والفارق الثقافي فيما بينها، وهذا يمتد طوال الرواية. ويمكن أن نعزو هذا إلى تسليط الكاتب الضوء على فكرة وحيدة، أراد أن يظهرها من خلال شخصياته، التي لم تكن سوى وسيلة وأداة لحمل فكرته، فجاءت حاملة للغته أيضاً. وبشكل عام لا يمكن للرواية أن تتبنى صوتاً واحداً، ولغة وحيدة حتى لو كانت رواية مونولوجية، وحتى لو تبنت التعبير عن فئة معينة، تخضع لتجربة واحدة، لأنها لا بدّ لها أن تتبنى مهمة التعبير عن صراع يتجلى بين الأفكار، والشرائح، والقيم المختلفة، ولا بدّ أن يكون لكل صوت حضوره، ولكل فكرة تجسيد ما، ولا يتم ذلك إلاّ من خلال اللغة، فهي وسيلة التعبير الرئيسة، لذا لا بدّ للغة أن تحمل خصائص الصوت، المتمثلة بوضعه الثقافي، والاجتماعي،

---

(1) مستعمرة المياه، ص127- 128.

(2) المصدر نفسه، ص 70- 71.

وبهذا فمن الضروري أن تتعدد اللغات داخل الرواية، التي تكون مسرحاً لفئات، وجماعات، وشرائح اجتماعية متعددة، ودور الروائي هنا هو تجسيم صور هذه اللغات، داخل النص ووضعها إلى جانب بعضها، لتحقق الاقناع المطلوب، والأمر مع الرواية المتعددة الأصوات يتطلب توفير أعلى مستويات التعدد اللغوي.

وبهذا نرى أنه على الرغم من حضور الأشكال السردية، والأجناس التعبيرية المختلفة، في الروايات التي تحمل ملامح التعدد الصوتي وأبعاده، فإنها لم تعمل على تحقيق التعدد اللغوي الذي تفترضه الرواية المتعددة الأصوات، فالكتّاب العراقيون لم يتخلصوا من ذاتيتهم، إذ منحوا الشخصيات أصواتهم ولغاتهم الذاتية المفتعلة، فجاء الخطاب على نسق واحد من دون أي تباين، وهذا التجانس لم يشمل اللغة فقط، بل وجدنا في الفصل السابق، أن هناك أيديولوجيا واحدة مهيمنة في هذه الروايات، وفكرة وحيدة عبرت عنها شخصياتها. واختيار لغة اجتماعية ما، أو نبرة تعبيرية معينة يعكس وجهة نظر متكلمها على المستوى الأيديولوجي، ذلك أن الرواية "تمييزاً لها عن الشعر تعزز الاختلاف والتنوع؛ لأن التنوع والاختلاف هما من صميم تمثيل اللغة، وهما مظهران من المظاهر الأساسية المشكلة للرواية"[1] لاسيّما الرواية المتعددة الأصوات التي تلح على وجوب تحقيق عنصري التنوع والاختلاف.

فقد تسعى الرواية إلى تصوير التنوع الاجتماعي، لكنها تهمل مسألة اللغات الاجتماعية المتعددة التي يجب أن تتوفر في أية رواية تحاول إبراز وجهات نظر عديدة، من خلال زوايا ووسائل مختلفة، عبر شخصيات وأصوات متباينة في مستوياتها بالأشكال كافة. وهنا يبرز دور الكاتب الذي عليه أن يصور ويبرز هذا الصراع اللغوي الناشئ من التعدد المبني على التباين والاختلاف، وعليه أن يحقق هذا الاختلاف ويعبر عنه من خلال الأفكار واللغات، غير أن هذا لم يتوفر في الرواية العراقية، التي نحن بصدد دراسة بعض نماذجها، التي تتوفر على انتفاء المركزية والبطولة الفردية كما لاحظنا في هذا المبحث، إذ لجأ بعض الكتاب إلى عدم تحميل لغات الشخصيات أيديولوجياتها الخاصة ونبراتها، فضلاً عن تقديم عالم الرواية من خلال شخصيات متشابهة، تنحدر من مستوى اجتماعي، وثقافي، وحضاري واحد.

---

(1) المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ص80.

المبحث الثاني

الأساليب السردية

يشير أوسبنسكي إلى مسألة التعالق بين كلام الراوي، والشخصيات في النص السردي، وإلى أهمية تضمين العناصر الغيرية داخل بنية النص، فمن خلالها يتضح التغير في وجهة النظر فيما يتعلق بالمستوى التعبيري، وذلك حين تنفذ عناصر من كلام الشخصية -الذي تتميز به- في النص السردي وتقتحمه، فتكون إلى جانب كلام الراوي -الذي ينقل كلامها بوسائل وطرق مختلفة- أو أية شخصية تتولى فعل السرد، لاسيّما في حالة الخطاب شبه المباشر، حين يتبنى المتكلم عفو الخاطر، وجهة نظر الشخص الذي يتحدث عنه، فيجتمع في الجملة منطوقان ينتميان إلى شخصيتين مختلفتين، كما في هذه الجملة على سبيل المثال (قال نادل الحانة أن لن أعطيك أي شيء تأكله حتى تدفع ما أنت مدين لي به)[1].

ويستعمل الكاتب وسائل تعبيرية عدة لتقديم الرواية، وما تتضمنه من عوالم، وأحداث، وشخصيات، وأفكار، تتصارع في داخل بنيتها لتحقق وجودها وكينونتها. ومن خلال هذه الأساليب يتم الكشف عن وجهة النظر التعبيرية، التي يتخذها الكاتب في سرد أحداث روايته، وتقديم عالمها.

وفي الرواية المتعددة الأصوات، تكون مقدرة الكاتب الغيرية هي إحدى أهم الركائز التي تعتمد عليها، وهي التي تبين مديات الخلق والابتكار لديه. فالعالم الروائي بشكل عام، والمتعدد الأصوات بشكل خاص، لا يحفل بأسلوب وحيد ينتمي للكاتب ويكتفي به، بل يجب أن تتوفر الرواية على أساليب عديدة، تتناسب مع مستوى وعي الشخصيات، وتعبر عنه. فسمة الرواية أن "لا تبنى على اختلافات معنوية مجردة ولا على صدامات خالصة في الحدث، بل على تناقض اجتماعي مشخص"[2]. وعلى الكاتب أن يعبر عن هذا التناقض بأساليب متباينة، ومناسبة لما تقتضيه الرواية، وبوسائل سردية، تمكنه من تقديم عالمه الروائي، فهو"لا يكتب بأساليب متعددة ولكنه على الأصح يوظف هذه الأساليب، ويتقمصها. ويمكن أن يُدخل أسلوبه الخاص إلى الرواية في السرد غير أنه سيكون واحداً من الأساليب الموجودة في الرواية، ولا يتحدد معناها أيضاً إلاّ ضمن علاقته بمجموع الأساليب الأخرى"[3].

---

(1) ينظر: شعرية التأليف، ص43.

(2) الكلمة في الرواية، ص216.

(3) أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ص22.

فالخصيصة الجوهرية في النوع الروائي بشكل عام تتعارض بمستويات مختلفة مع أي توجه أسلوبي أحادي وفردي مباشر، لأن الفن الروائي يقوم بالضرورة على مبدأ التعددية الأسلوبية، وبهذا يحدث صدام حاد في الرواية بين نزعة الكاتب الفردية وأسلوبه الخاص، وبين تعددية الأصوات التي تفرضها طبيعة الرواية[1].

الرواية (أسلوب الفرد) يتعارض مع (أسلوبالنوع) ←

ووفقاً لهذا تشترك الرواية مع المسرح في خصيصة إعطاء "الفرصة للذوات الأخرى لكي تعرض نفسها بأمزجتها المختلفة وأساليبها المتميزة، وهكذا فالكاتب (أو الراوي الذي ينوب عنه) يتقمص كل هذه الأدوار ويصطنع أساليب الشخصيات المؤدية لها. ومن الطبيعي أن تكون هذه الأساليب المستخدمة هي غير الأسلوب الخاص للكاتب"[2].

ويشير أوسبنسكي إلى طرائق مختلفة لنقل كلام الغير، أي الجمع بين كلام الغير –الشخصيات- والكلام الخاص بالراوي؛ فإما أن يكون بتعديل نص الراوي، في ظل تأثير كلام لا ينتمي للراوي نفسه، وهو كلام الغير، أو بتعديل نص منتمٍ لإحدى الشخصيات، في ظل تأثير إعادة صياغة الراوي[3].

وتتخذ الحالة الأولى أشكالاً عدة، منها أن يعمد الكاتب إلى تمييز كلام الشخصيات طباعياً، أو باستخدام أسلوب الخطاب شبه المباشر، الذي يجمع بين وجهات نظر متعددة في إطار جملة واحدة، فيجتمع فيها منطوقان ينتميان لشخصيتين مختلفتين، أو من خلال الجمع بين وجهات النظر في جملة بسيطة، بدمج وجهتي نظر المتكلم والمستمع[4]. أما الحالة الثانية التي يقوم الراوي فيها بإعادة صياغة كلام الشخصيات، فيتجلى تأثير الراوي في كلام الشخصية بشكل أقل في حالة المونولوج المروي، وبشكل أكبر في حالة الخطاب المباشر البديل، أي حين يتحدث الراوي نيابة عن الشخصية، ففي هذه الحالة يكون تأثيره أقوى[5].

ولابدّ لنا أن نوضح، أن المونولوج المروي، أو ما يطلق عليه بعضهم (المونولوج المسرّد narrated monologue)، هو تقنية من تقنيات تمثيل الحياة الداخلية في القص بضمير الغائب، شأنها في ذلك شأن القص النفسي، ويتجلى في تكفل خطاب الراوي بنقل الخطاب الذهني لشخصية ما، وهذا يعني أنه لا ينتهي إلى

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص54.

(3) ينظر: شعرية التأليف، ص43.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص43- 49.

(5)المصدر نفسه، ص50- 53.

المتلقي مباشرة، وإنما ينتهي إليه عن طريق الراوي. ويتصل المونولوج المروي بالخطاب غير المباشر الحر ذلك أنهما يعبران عن الحياة الداخلية للشخصيات، بمحاكاة لغتها الخاصة، فتنتمي الأفكار للشخصيات، في حين أن الصياغة تنسب إلى الراوي[1] . فالخطاب غير المباشر الحر، تقدّم فيه أقوال الشخصيات أو أفكارها، ويجلو هذا الأسلوب بعضاً من مظاهر تلفظ الشخصية[2]، فهو خطاب ملتبس، يرد على لسان الراوي، ولكنه مشبع بالسمات الذاتية العائدة على الشخصية المتكلمة بكلام غير منطوق[3]. وبهذا نقول إن هذين المفهومين يؤديان المعنى نفسه تقريباً، إذ لا يختلفان إلاّ في كون المونولوج المروي يختص بالأفكار من دون الأقوال المنطوقة، أما الخطاب غير المباشر الحر، فهو أكثر شمولية منه، إذ يختص بأقوال الشخصية وأفكارها.

وإذا ما تفحصنا الرواية العراقية، التي تحمل ملامح تعدد الأصوات وأبعادها بشكل عام، سنجد الراوي فيها مختفياً في الغالب، لصالح حضور الشخصيات التي تتولى مقاليد السرد بنفسها، فتعبر عن ذواتها، وأفكارها، وتعكس ما يعتمل في نفسها بشكل مباشر، من دون حاجة لوساطة معينة. واختفاء الراوي لصالح الأصوات هو أمر محمود، بل ضروري أيضاً، لأن تعدد الأصوات يحتاج إلى حرية واستقلالية الشخصيات التي تكون هي مركز الأهمية في بناء الرواية من هذا النوع. ذلك أن حضور الراوي قد يقوم أحياناً بإرباك بنية التعدد المعتمدة على قدرة الكاتب الغيرية، وتجاوزه لذاتيته، بمنح الأصوات وجودها الحقيقي، لتتولى فعل التعبير بنفسها من دون الحاجة لوساطة خارجية.

---

(1) ينظر: معجم السرديات، ص438- 439.

(2) الأسلوب المباشر، يكون حين ينقل الراوي كلام غيره كما هو، أما غير المباشر، فيكون إذا أدخله في سياق كلامه. والأسلوب غير المباشر الحر هو الذي يجمع بين خصائص الأسلوبين السابقين، معطياً الكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي. وعرف فيما بعد بالمونولوج الداخلي، لأنه يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها. ويختلف عن الأسلوب المباشر بخلوه من علامات التنصيص والشرطة التي تقدم الجملة المحكية، وبعدم اشتماله على صيغة المتكلم والمخاطب. أما اختلافه عن الأسلوب غير المباشر، فيكمن في خلو التركيب من فعل القول أو ما يأتي في معناه، وظهور بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب والاستفهام، وظهور بعض المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الآراء والمواقف التي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوي.
ينظر: قاموس السرديات، ص76- 77.
وينظر أيضاً: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، ص159- 160.

(3) ينظر: معجم السرديات، ص181.

ولا يعني هذا أن الحاجة للراوي انتفت، أو أننا نجد اختفاءه الكلي من الروايات المتعددة الأصوات، بل يمكن القول إن حضور الراوي أصبح محدوداً ولكنه ليس معدوماً، لأن هناك كتّاباً قاموا بتقديم رواياتهم من خلاله، وتتجلى هذه الظاهرة في بعض روايات هذه المرحلة التي نقوم بدراسة نماذجها. ففي معظم الروايات نجد حضور الشخصيات التي تقدم عالم الرواية من خلال سردها المباشر، أي سرد المتكلم first person narrative: الذي يكون فيه الراوي شخصية في المواقف والأحداث المروية، ويتميز بضمير الـ (أنا)[1]. وبشكل عام فإن الروايات التي يسجل الراوي فيها حضوراً، لا يكون محتفظاً بالوعي المثالي لنفسه، بل يقوم في الغالب، بتوزيعه على الشخصيات بحيادية تامة ليبرز أصواتها، فيكون السرد لصيقاً بها، وليس بالراوي.

في (المرتجى والمؤجل)، و(المركب)، تقدّم الأحداث من خلال الراوي (ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات)، الذي يستخدم أساليب سردية متنوعة، كأسلوب الخطاب المباشر وغير المباشر، فضلاً عن اعتماد الرواية الواضح، على حوار الشخصيات فيما بينها، وأسلوب الخطاب غير المباشر الحر، وكل هذا قد أسهم في تقديم عالم روائي مكتظ بالشخصيات التي يتم الكشف عن أفكارها ومواقفها. ويبدو في الأولى التركيز واضحاً على شخصيتين بشكل أكبر من غيرهما، ونعني (ثابت حسين، ويحيى سليم)- كما نجد في هذا المثال الذي يورده الراوي من خلال وعي (ثابت) وذاكرته، باستخدام أساليب متعددة في نقل أفكار الشخصية وأقوالها، فيلتحم خطاب الراوي بخطاب الشخصية، "وزفر الآن –وهو مستلق على فراشه في الفندق- وقال لنفسه: تحقق وعد البروفسور كوزين. جاء به مقعداً بل ولا يوازن نفسه إذا وقف، ولا يذكر أي شيء تقريباً من حياته الماضية، وحتى أبوه الذي جاء به كان ينظر إليه نظرات متسائلة مستفسرة، وكأنه يعدّه من أولئك الغرباء الذين يعينونه في إخراجه من محنته. وقال له البروفسور: عد إلى بلادك الآن، وغب ثلاثة أشهر واترك الصبي لنفسه، حتى يداري جروحه، وبعدها تعال، فقد تنفع مساعدتك له... وها قد جاء. تقلب الرجل، ونظر إلى ساعته في ضوء النافذة الثلاثية المكشوفة. الرابعة والنصف. يارب القدرة، أما أن تجعلني أنا، أو تجعل الصبح يأتي قبل الأوان. ولم تتحقق أية من المعجزتين"[2].

فالراوي هنا يتموضع في وعي الشخصية ليقدّم السرد من خلال منظورها التعبيري، مورداً جزءاً من أفكارها وأقوالها، ليضعنا أمامها بشكل مباشر، وكذلك الحال مع سائر الشخصيات، كما في هذا المثال الآخر، الذي يرد من خلال وعي (يحيى) "كان الضيق يترسب في نفسه شيئاً فشيئاً كالرصاص المذاب. بدا له الجلوس

---

(1) ينظر: قاموس السرديات، ص68- 69.

(2) المرتجى والمؤجل، ص 26.

على طاولة الكتابة كالغوص في لجة كابوس ثقيل ينزل به أعمق فأعمق إلى الاختناق والتيبس... والموت، وربما، إذا لم يقاوم ويهب من على الكرسي اللعين، ويثبت لنفسه أنه حي ما يزال قادراً على الحركة، والمغامرة، والاكتشاف. أغلق قلم الحبر... وقال لنفسه: "هكذا يقرعني ثابت حسين؟ وكأنني لا أعرف أن العراق بلاد النخيل، وأن في البصرة وحدها عشرون مليون نخلة. أعرف هذا، وأعرف أشياء أخرى يحاول ثابت أن يتغاضى عنها. وهذا هو الفرق بيني وبينه... هو يغلبني فقط في اتخاذ القرار.. وعلي الآن أن أتخذ قراراً". وراح وجاء في الغرفة وقال لنفسه فجأة: انتهى! يجب أن أذهب إليها... لابدّ أن أغامر."[1].

وتبرز هذه الظاهرة بشكل أكبر في (المركب)، إذ يعمد الكاتب من خلال استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، إلى الكشف عن بواطن الشخصيات، وتقديم أفكارها ومنطوقاتها للمتلقي، وهذا الأسلوب، يجعل السرد وما يضمه من عبارات أقرب إلى الشخصية منه إلى الراوي، الذي يتوارى خلف شخصياته، التي تعد هنا (أصواتاً) لها قيمتها وحضورها داخل بنية السرد، فيتداخل منطوق الراوي، مع منطوق شخصياته، كما في هذا المثال الذي يلتحم فيه منطوق الراوي و(عصام)، فيكون المنطوق أقرب لعصام منه إلى الراوي "فكر في مرض إبنه المفاجئ. في صبيحة الجمعة الماضية جاء إليه قاطعاً مسافة طويلة، لأن أباه تأخر عنه، فسقط طريح الفراش، من التعب ربما ومن خيبة الأمل، وخذلان أبيه له، ونسيانه للموعد المتفق عليه وحتى لتركه أسبوعيته، عند عمته. بينما كان الأب يركض وراء أمل سرابي، ومتعة رخيصة، ولم يخطر ابنه على باله... فيا لهشاشة هذه الأبوة، وهوان النفس المخذولة. لم يطلع لي أحد من كبارهم، واكتفوا بإرسال طفلة تقضم أظافرها، وتستحي من النظر في وجهي. وتحيرت أنا لا أعرف ماذا أقول. أمامي جدار لا أستطيع تجاوزه، وبيت محرم علي دخوله، تسكنه امرأة تغزلت بها، ونلت منها وطراً، ونبذتها فجأة لألحق شهادة حسبتها ستجعلني احتل الموقع الذي أبتغيه وأرتضيه لنفسي"[2].

وفي (الراووق) يسهم استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، في إحداث حراك وتأثير واضح في المنظومة التعبيرية للرواية. ولا يعني خلو الرواية من الأسلوب المباشر وغير المباشر، إلاّ أن الأسلوب غير المباشر الحر كان له حضوره الواضح في بنية الرواية، وهو ما أسهم في تعدد مستويات التعبير؛ لتعدد مواقع الراوي. إذ ينتقل في سرده بين منظوره التعبيري، وبين منظور الشخصية التي يستبطن وعيها، أو ينقل كلامها وأفعالها. فهو لا يستخدم طرق القول التقليدية في نقل

---

(1) المصدر نفسه، ص95.
(2) المركب، ص57- 58.

أفكار الشخصيات وأقوالها، فلا تظهر في السرد عبارات القول، مثل (قال في نفسه) أو (تحدث في نفسه)، ليتم بعدها تقديم عبارات الشخصية، وتأملاتها، وخواطرها، بل يضعنا الكاتب أمام وعي الشخصية بشكل مباشر، من خلال التحام سرد الراوي ومنظوره التعبيري، بسرد الشخصية ومنظورها التعبيري، وتماهيهما معاً.

فمنذ بداية الرواية يطالعنا التحام سرد الراوي، بأقوال (ذاكر القيم) التي تحمل مشاعره وأفكاره، فنجد الراوي يتوقف قليلاً ليعطي الفرصة للشخصية لتعبر عن وجهة نظرها، وما يعتمل في داخلها "إنها لفترة مديدة تصيبه بالذهول، فقد مات خلالها المئات من عشيرة (البواشق) وطواهم النسيان، بينما لا تزال هذه المخطوطة المركونة في حجره سليمة، اللهم إلاّ من اصفرار دبّ في رقوقها، فغدت يابسة، لملمسها صرير وقعقعة، تكاد تستحيل إلى غبار مع أدنى حركة غير دقيقة. هكذا هي الحياة: ليست أكثر من طيف خاطف، وما المرء إلاّ عابر سبيل سرعان ما يشد الرحيل: فكم من شيوخ جبابرة تحكموا في العشيرة ودوّى صيتهم عبر الآفاق؟ وكم من رؤساء حمايل وأفخاذ وسادة وأجاويد وحوشية ووكلاء ملأوا مضايف العشائر بحكايات سخائهم أو بخلهم، وشجاعتهم أو جبنهم، وتسامحهم أو ظلمهم، لينتهي كل ذكر لهم بعد موتهم بأعوام؟!"[1].

ونلاحظ هنا أن كلام الشخصية جاء بصيغة مندغمة مع قول الراوي وجزءاً منه، ويظهر من النص أنه أقرب إلى مستوى وعي الشخصية التعبيري، منه إلى وعي الراوي. وكذلك الحال في سائر فصول الرواية، التي تمتلئ بالشخصيات الكثيرة، التي يتوارى صوت الراوي خلفها ليستأنف السرد.

ونجد هذه الثنائية الصوتية على طول امتداد الرواية –صوت الراوي والشخصية معاً- وهي تسهم في رسم المعالم الداخلية للشخصيات، فيبدو الراوي متقمصاً لأفكار الشخصية ومخيلتها، ومقدماً السرد بصوتها، فلو استبدلنا ضمير الغائب بضمير المتكلم مع الحفاظ على الترتيب والأزمنة، لأمكن تحقيق أسلوب سرد المتكلم الخاص بالشخصية المستبطنة، كما في هذا المثال "لم يأبه (الملاّ) لأن يغلب لقب (السلام عليكم) على اسمه الحقيقي (دخيل)، فجلّ ما يشغله هو مطامنة مخاوفه الغامضة بالمبالغة في التودد إلى الفلاحين، ملحاً في إلقاء السلام عليهم غير مبال بما أشيع عنه بأنه عند مروره بإحدى مزارع الخضر حيّا فزّاعه كانت تتوسطها ظنها رجلاً! ليسخر منه رجال العشيرة قدر ما يشاؤون؛ فما سمع بامرئ مات في يوم ما بسبب السخرية!"[2].

---

(1) الزاووق، ص8.

(2)المصدر نفسه، ص96.

فهذا النص يمكن إعادة صياغته بصوت (دخيل)، وليس به حاجة إلى وساطة الراوي الذي ينقل كلامه ومشاعره ومواقفه، فيمكن أن يصبح مثلاً { لم آبه لأن يغلب لقب (السلام عليكم) على اسمي الحقيقي (دخيل)، فجل ما يشغلني هو مطامنة مخاوفي الغامضة بالمبالغة في التودد إلى الفلاحين، ملحاً في إلقاء السلام عليهم...}. فالراوي هنا يدخل إلى وعي الشخصية، مقلداً صوتها، ومتماهياً معها من خلال أسلوب (المونولوج المروي) الذي أكد أوسبنسكي أهميته بوصفه أقرب في الصياغة إلى الشخصية منه إلى الراوي[1].

إن استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، مكّن الراوي من تقديم وعي الشخصية للمتلقي، باستبطان أعماق النفس الداخلية لها، فتبنى منظور الشخصية، وقدم سرده من خلال وعيها، فتعددت المنظورات في النص، وتغيرت المواقع التي يتخذها الراوي فيه، وهو ما جعل الرواية تتجه صوب التعددية الصوتية، لما تحقق للأصوات من حضور، وإن كان بشكل غير مباشر. ويؤكد باختين أهمية هذا الأسلوب في نقل خطاب الغير؛ لأن الكاتب هنا لا يعطي الكلام للشخصية بل يسمعها وهي تتكلم[2]، مؤكداً أنه "باستعمال الكاتب لهذه الأشكال، إنما يتوجه فقط إلى مخيلة القارئ. وما يبحث عنه الكاتب ليس سرد بعض الوقائع، أو بعض نتاج فكره، بل إيصال انطباعاته، وإيقاظ صور وتمثلات حية في نفس القارئ. إنه لا يتوجه إلى العقل، بل إلى المخيلة. إن الخطاب غير المباشر الحر هو، من وجهة نظر العقل المفكر، والمحلل يصدر، فقط، عن المؤلف. أما بالنسبة للمخيلة الحية، فإن المتكلم هو البطل. إن المخيلة هي أُم هذا الشكل"[3].

في (قبل أن يحلق الباشق)، يحرر الكاتب شخصياته من سلطة الراوي قليلاً، فنجد أن بعضها تعبر عن نفسها وأفكارها بصوتها وسردها –من خلال أسلوب سرد المتكلم- إلى جانب سرد الراوي (ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات). فتعددت مستويات التعبير، لأن الكاتب هنا اهتم بتبئير بعض الشخصيات داخلياً، فاختفى الراوي، وعبرت الشخصيات عن نفسها بشكل مباشر، من خلال حوارها الداخلي، الذي يتضمن أيضاً حوارها مع سائر الشخصيات الأخرى. ولهذا فإن سرد (مانع)، و(فزع)، و(وثيج)، فضلاً عن الراوي، أغنى الأسلوب التعبيري، وأسهم في تحقيق مستوى سردي متعدد.

---

(1) شعرية التأليف، ص50- 52.

(2) ينظر: الماركسية وفلسفة اللغة، ص199.

(3)المصدر نفسه، ص199.

وكذلك الأمر في (الشاهدة والزنجي) و(امرأة الغائب)، لمهدي عيسى الصقر، نجد أن الراوي لا يحتفظ بالوعي المثالي لنفسه، ولا يحتكر بنية السرد، لتهيمن رؤاه، وتعليقاته، وتقويماته عليها. ففي الأولى يتم تقديم السرد من خلال وعي إحدى الشخصيات، في اثني عشر فصلاً، إلاّ أن السرد وما يتضمنه ينتمي للشخصيات وليس للراوي، الذي يستبطن وعيها، ويعبر عن دواخلها من خلال المونولوج المروي، بل ونجده يتحدث نيابة عنها بأسلوب (الخطاب المباشر البديل)، فيصوغ كلام الشخصية ليدخله في سرده عنها. وتآزر الأسلوبين (المونولوج المروي، والخطاب المباشر البديل) ينتجان معاً أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، الذي تميزت به الرواية المتعددة الأصوات، المقدّمة بواسطة الراوي ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات.

فالكاتب يحاول أن يُسمعنا صوت الشخصية من خلال إعادته لصياغة خطابها، وهذا أسهم تعبيرياً في الكشف عن خصائص أصوات الشخصيات، وحقق تعددية في القول، وفي مستويات التعبير، فيبدو صوت الشخصية حاضراً، ومعبراً عن قناعاتها، التي يكشفها الراوي بشكل مباشر، كما في هذا المثال -عن نجاة مثلاً- الذي يذوب فيه كلام الشخصية في كلام الراوي "نفض الكولونيل ذراعها في حنق، فتحركت من جديد. حاولت أن تجبر نفسها على السير في أناة، كم يحقد عليها هذا الكولونيل! يحتقرها ويعاملها كواحدة من بنات الهوى. ولكن كيف تريده أن يعاملها!؟ هل نسيت هي أين عثروا عليها!؟ واشتعل في ذهنها الوجه المرتعب الذي تكشف لها في لحظة خاطفة، بكل ملامحه، تحت ضوء المصباح اليدوي لرجل البوليس العسكري، في بساتين النخيل، في تلك الليلة السوداء. ياربي لا تجعلني أرى ذلك الوجه مرة ثانية! لا تجعلني أراه! وتابعت، مرغمة، سيرها المتأني أمام صف الوجوه الطويل"[1].

فالراوي هنا استنطق (نجاة) {ياربي لا تجعلني أرى ذلك الوجه مرة ثانية! لا تجعلني أراه!} ونقل عنها قولها، فتداخل كلامه مع كلامها، وهذا يفصح عن مديات احتفاظه بوعيها، وحرصه على تجسيد واقعها النفسي، من خلال تكرار المفردات، الذي يعكس أسلوب الشخصية ويتناسب مع مستوى وأفق تعبيرها، في ظل أزمتها.

وكذلك الحال في الفصول الأخرى، التي يقدّمها الراوي من خلال وعي الشخصيات (حميد، وسيد مجيد، وحسون، وإبراهيم)، إذ يتخذ الأسلوب التعبيري نفسه، مستبطناً وعيهم، ومعبراً عن أدق تفاصيل ما يشعرون به ويفكرون فيه، بأسلوب (المونولوج المروي) المتداخل مع أسلوب الخطاب المباشر البديل، الذي يتيح للراوي إمكانية نقل خطاب الشخصيات وأقوالها، بالتحدث بالنيابة عنها، إذ

---

(1) الشاهدة والزنجي، ص35.

يوقف سرده الذي ينقل تداعي أفكار الشخصية، لينقل لنا أقوالها، بوعي منه، لتثبيت الفكرة التي يلح على طرحها في الرواية، فهو يقوّم، ويشخص، ويدين من خلال الشخصيات. كما نجد في هذا النص مثلاً، الذي يتحدث فيه الراوي عن (حميد)، وينقل كلامه "وخفق قلب حميد عندما رفعت نجاة رأسها كأنها تستيقظ من غيبوبة، وأدارت وجهاً ذاهلاً صوب النهر... ومرت نظراتها عليه، ولكنها لم تبتسم له كما اعتادت أن تفعل... مرت نظراتها عليه كما تمر على شيء لا يعنيها... وتابع بنظرات كئيبة، السيارة الصغيرة المبتعدة، تستبد به الحيرة. لماذا هي ساهمة وحزينة بهذا الشكل!؟ وإلى أين يذهب بها هؤلاء!؟ ودّ لو يعرف... هؤلاء الناس قد يؤذون نجاة حتى لو ذهبت أمها معها. ماذا تستطيع أن تفعل أمها غير إثارة الضجيج! وتناول حميد إحدى السيجارتين من وراء شحمة أذنه"[1].

وما لا شك فيه أن الكاتب من خلال هذا الأسلوب، جعل السرد وما يضمه من عبارات تنقل سلوك الشخصيات، وأقوالها، ووعيها الداخلي؛ جعله أقرب إلى الشخصية وملتصقاً بها. أما الراوي فيبدو متوارياً خلف الشخصيات، التي تعد هنا (أصواتاً) لها قيمتها وحضورها داخل بنية السرد، وإن كان هذا الحضور متجلياً بوساطة الراوي، إلاّ أن الراوي هنا لم يضعف وجودها أو يصادر أفكارها لتحل محلها أفكاره هو، بل هو موجود ليحقق وجود الأصوات التي تكون لها مساحتها وساحتها الواضحة في الرواية، بتداخل صوته مع أصواتها. فتتلون النصوص بأكثر من نغمة (غيرية)، تنبثق من وعي الشخصيات المتصارعة، لأن الراوي في تقديمه للسرد يتبنى وجهات نظرها التعبيرية.

ولا يختلف الأمر في (امرأة الغائب)، إلاّ في أن تقديم السرد يتم من خلال (وجدي)، ومن خلال الراوي الذي يستبطن وعيه، ووعي سائر الشخصيات. فيتخذ الراوي من أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، وسيلة للتعبير عن الشخصيات التي يستبطنها، فتغيب القطيعة اللفظية بين كلام الراوي وكلام الشخصيات، إذ أن الراوي ينطق شخصياته من دون إعلان عن القول، ومن دون تسليم القياد لها لتتكلم ضمن استرسال سردي، ما يحقق للرواية أبعاد التعدد الأسلوبي. كما في هذا النص الذي سنتخذه أنموذجاً يؤيد ما نذهب إليه، وهو يعبر عن المنحى الأسلوبي، الذي يطغى على النص الروائي بشكل عام، فنجد استبطان الراوي لوعي (وجدي)، الذي يضطرب داخلياً بمشاعر تجاه (رجاء)، المتنظرة عودة زوجها الغائب "ليس من المعقول أنها لم تكتشف، حتى الآن، من نظراته الوالهة، واضطراب كلامه، وارتجاف صوته، وهو يتحدث معها، أنه يعشقها بجنون، فالمرأة -كما يسمع- تمتلك حساسية أنثى الحيوان.. تستشعر، في الحال، ما يحس به الذكر نحوها! لعلها اعتادت

---

(1) المصدر نفسه، ص11.

رؤية نظرات الإعجاب في عيون الرجال الذين تصادفهم في طريقها، فلا تكترث لها.. تنفضها عنها كما تنفض الشوائب عن ثيابها النظيفة! حياتها، برمتها، رهنتها هذه المرأة لرجل واحد! ولكن ما الذي منعها من المجيء!؟ بائع الشاي يقف الآن أمام دكانه يصغي لكلمات العابرين... يراه يخطو نحوهما، فيشعر بالضيق"[1].

فالراوي هنا توارى خلف الشخصية، التي يبدو السرد أقرب إليها منه، لأنه يقدم سرده من وجهة النظر التعبيرية للشخصية، وإن كانت لغة السرد واحدة، والأسلوب الذي يتخذه الراوي في تقديم عالم الرواية موحد، إذ يطغى على الأسلوب واللغة الجانب الشعري، فلا نعثر فيه على تباين ملحوظ. فالراوي الذي ينقل لنا كلام الشخصية، ووعيها، لا يعمل على التمييز بين الأصوات، فتظهر في الرواية بأسلوب وحيد، تنتمي صياغة مفرداته للراوي أكثر من انتمائها إلى الشخصيات، كما نجد في هذا النص مثلاً، الذي يستبطن فيه الراوي وعي شخصية (سعد) "ينزل من الحافلة، حقيبته المعبأة بالكتب تثقل ظهره. عندما يدنو، من محل الأستاذ، يرى دكان بائع الشاي مغلقاً. غريب! الأعمى لا يغلق دكانه، إلاّ في أيام العطل! لعله مريض! أو ربما عزل، من هذا المكان. أحسن! فهو يكره الأعمى"[2].

ويبدو واضحاً دخول كلام الشخصيات المباشر إلى كلام الراوي من دون وجود أقواس تميزه، أو أفعال القول التي تشير إلى حضوره، فتعكس النصوص وجهات نظر الشخصيات التعبيرية التي يلتزمها الراوي، فيشعرنا بأننا أمام الشخصيات بشكل مباشر دونما حاجة إلى وسيط.

وكذلك في (ذلك الصيف في اسكندرية)، إلاّ أن هيمنة الراوي تبرز هنا بشكل أوضح –نسبياً- مما في الروايات السابقة، فهو إذ يقدّم السرد من خلال تسليط أضواء سرده على ثلاث شخصيات (إبراهيم، ومنى، وحازم)، يكون حضوره أبرز من خلال السرد، والتعليق، والتفسير، مستبطناً وعي الشخصيات، ومتحدثاً بالنيابة عنها، فيعمد الراوي إلى أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، في تقديم السرد فيبدو أشد التصاقاً بالشخصية، على الرغم من حضوره الواضح، لكنه لا ينسى أن يتبنى وجهة النظر التعبيرية للشخصية في سرده -كما في الروايات السابقة- وكما يظهر في هذا النص "دهشت منى، منذ وصولها مطار القاهرة وخروجها منه إلى السيارة... لأنها وجدت جميع المصريين يتكلمون المصرية! أجل، إنها تعلم بالطبع أن أشقاءها هؤلاء مصريون، ومن المحتم أن تسمعهم وتراهم يتكلمون بهذه العربية الدارجة... ولكن، ياربي، ليس بهذا اللحن اللذيذ العجيب المطابق تماماً لما سمعته وعرفته من أفلامهم التي استأثرت باهتمام عائلتها حد الإدمان على مشاهدتها... لم تكن مصادفة أن

---

(1) امرأة الغائب، ص71- 72.

(2)المصدر نفسه، ص195.

تحصل على عملها هنا في فرع الشركة الجديد... فقد ظلت منى تحلم ، استمراراً لحلم قديم لوالدها، بالحصول على هذا العمل طيلة أعوام انتظار عودة العلاقات والتفكير بفتح هذا الفرع هنا"[1].

وكما يبدو أيضاً في هذا المثال الآخر، الذي يتضح فيه تعالق كلام الراوي مع كلام الشخصية، ومنولوجها الداخلي الذي يشرح أفكارها، ويعبر عن وعيها، والذي يتولى الراوي نقله لنا، "المرة الأولى التي جاء إبراهيم فيها إلى الإسكندرية كانت من البرّ، لهذا السبب يجد وجه المدينة الآن غريباً عليه ربما، حتى ليخيل أنه سينزل مدينة أخرى غير تلك المدينة الألم، اللذة، التي عرفها من قبل... لكنه لا يريد أن يفترض شيئاً الآن، كل شيء مؤجل حتى النزول من الباخرة، يجب أن يسمحوا له بالنزول، أما إذا كان المنع يشمله فهو لا يعرف كيف سيتصرف، يغمى عليه؟... يرمي نفسه في البحر؟... يضرب رأسه بقنينة أمام ضابط الجوازات... لا يدري، لا يدري، ولا جدوى من التفكير الآن... هذه هي الاسكندرية إذن أخيراً، تلك هي بناياتها، ستة طوابق، سبعة، مطلة على الكورنيش الطويل"[2].

ونلاحظ هنا أن العبارات يتنازعها صوتا الراوي والشخصية، فالراوي يصور ذهن الشخصية من خلال الأسلوب غير المباشر الحر، ويقوم بإعادة تحرير وصياغة خطاب الشخصية الخاص، عاكساً أفكارها وتأملاتها، مركزاً على جوهرها، لا على شكلها.

وعلى الرغم من هيمنة سرد الراوي، ووضوح صوته وأسلوبه، وعدم حضور التباين الأيديولوجي والتعبيري بين الأصوات الحاضرة في بنية السرد، إلاّ أن ما يميزها، ويمنحها حراكاً داخلياً، هو تخللها للحوارات العامية باللهجة المصرية بين الشخصيات. ويشير أوسبنسكي إلى أهمية استعمال الكلام العامي داخل السرد، مبيناً أنه "يمكن العثور على استعمالات خاصة لعناصر كلام الغير... بشكل رئيسي، في الأسلوب العامي" لأنه "أكثر تطوراً وتقدماً فيما يخص التغيرات اللغوية"[3] فنجد مثلاً في هذا النص، حواراً بين (حازم) والكنّاس، باللهجة العامية "وسأل الكناس عما إذا كانت "الست بهية حسني" تقدم عرضاً ذلك اليوم وفي أي ساعة فتوقف الرجل، وكان هذا يشبه ثعلباً بوجهه الممصوص، عن عمله وأطرق قليلاً ثم أجاب:

- آآآآآ... التاسعة... أحياناً... العاشرة... قدامك شباك التذاكر...

أراد حازم إطالة الكلام معه:

---

(1) ذلك الصيف في اسكندرية، ص73- 74.

(2)المصدر نفسه، ص27.

(3) شعرية التأليف، ص48.

- هي بتشتغل هنا من زمان؟
- لا... مش من زمان الوصل بالأندلس...
- الرجالة بيحبوها؟...
استيقظت عينا الرجل الثعلب ونظر إلى حازم بإمعان:
- هو حضرتك مباحث وإلاّ... إيه..."[1].

أما في رواية (حديقة حياة)، فتبدو سلطة الراوي مهيمنة بشكل أكبر على بنية السرد. إذ يتولى الراوي مهمة تقديم السرد، إلى جانب أوراق (ميساء) التي تضم يومياتها، فضلاً عن سرد رويدة الميتة، وهذا نوع من التجريب، حين تسند الكاتبة مهمة السرد لشخصية من عالم البرزخ[2].

وتظهر سلطة الراوي مهيمنة على بنية السرد، مستبطناً وعي الشخصيات، ومقدماً عالم الرواية بلغة أقرب إلى لغة الشعر منها إلى النثر، ونلاحظ عدم اختلاف لغة الراوي عن لغات الشخصيات الأخرى، على الرغم من تعدد مواقع السرد، وتعدد مستويات الوعي التي يتم استبطانها، إلاّ أن الفارق ينعدم فيما بينها، فيظهر واضحاً تركيز الكاتبة على جمالية السرد، أكثر من اهتمامها وتركيزها على التباين الأسلوبي، الذي تفرضه بنية التعددية.

ويتنقل الراوي بين أساليب عديدة في تقديم الخطاب الروائي، مازجاً بين أسلوب الخطاب المباشر، وغير المباشر، فضلاً عن غير المباشر الحر، والخطاب المباشر البديل اللذين يظهران بشكل أقل. فنجد الراوي حاضراً بتعليقاته ومهيمناً على السرد، ومركزاً أيضاً على إبراز دواخل الشخصيات، بأسلوبه الخاص، كاشفاً عن فكرة أثر الحروب والفقدان على مجموعة من الشخصيات، فيتم تقديم السرد من خلال وعيها الاستذكاري، ولكن بهيمنة واضحة لحضور الراوي، فيُبرز مواقفها، ويتبنى مستوى وعيها، وينقل كلامها من خلال اعادة صياغته، فضلاً عن حواراتها فيما بينها. كما في هذا المثال "كل شيء يسقط من الزمن ولكن أين يسقط الزمن؟ من يجمع شتات الأيام والسنوات والدهور. كيف يقيس الحزانى مادة زمنهم... تقيس الست حياة أيامها بالمرارة أو بسلامة العقل الذي يتحمل ما لا يطاق، وتقيس الليالي بثبات القلب وقدرته على احتمال المصاعب ومراوغة العوز أو مغالبة الجوع.. تحسب عمر ابنتها التي بلغت الرابعة عشرة بسنوات الفقدان. ما عادت بحاجة إلى أدوات قياس الزمن... قلبها وحده، قلب المرأة هو الذي يحسب الزمان على وفق

---

(1) ذلك الصيف في اسكندرية، ص131- 132.

(2) ينظر: حديقة حياة، 169- 189.

إيقاع خاص لا تدركه الآلات ولا روزنامات القرون الجديدة ولا يمكن لسواه أن يلاحق نبض الزمان الخفي...

كان يقول لها: كل شيء يحدث بالتناقل..
كيف؟
إذا تعرضت لكارثة، فاعلمي أن أناساً في الجانب الآخر من العالم قد نالوا رفاهاً أو حظوا بثروة على أنقاض ما فقدت..
أكاد لا أفهم.. ما معنى كل هذا؟"[1].

إن الكاتبة في هذه الرواية سعت نحو تتويج فكرة واحدة، ألقت عليها ظلالاً من وعي الشخصيات (حياة، وابنتها ميساء، وسوزان، وغسان، ورويدة)، فجاءت الشخصيات مؤكدة للفكرة أكثر من كونها معبرة عنها، أي أن الشخصيات اختيرت ونظمت لإبراز وجهة نظر الكاتبة، ومحاولتها التعبير عن أزمة الحروب، وما تنتجه من دمار، وقتل، وفقدان، وخيبات، ووحدة، وغير ذلك. ولهذا لم يتوارَ الراوي خلف شخصياته، كما اعتدنا أن نلاحظ في الروايات السابقة، بل كان هو المعبر عنها والملازم لها، الذي يقود السرد ويوضح، ويفسر، ويحكم على عالم الشخصيات. ونورد هذا المثال أيضاً لتتوضح الفكرة بشكل أكبر "كما ينث المطر الناعم على الوجه شهياً يبعث الري في الجسد كله، تتعالى نغمة صادحة من كمان ميساء فتجعل الليل الخامد بهياً، والعالم مكاناً آمناً، يتيح للنساء أن يحلمن بحياة حقيقية يعثرن فيها على حب حقيقي منزه عن الأغراض ويلتقين برجال حقيقين لم يعبروا طوق النار الذي ترك سحجات حريق على أرواحهم وثقوباً سوداء في أفئدتهم.. تسحب النغمة الشجية تعب الحياة من جسد حياة، وتمحو عن وجنتيها ملح الدموع المؤبدة.. وآنئذ سوف تنظر إلى رحابة العالم وتناجي شجرة التين الضخمة بجذعها الفضي وتحاورها كما تحاور صديقة قديمة... تغير ميساء النغمة مثلما علمتها (ست غادة) مدرسة الموسيقى التي تعطيها درسين أسبوعياً لتحقق حلم زوجها المفقود: أن تصبح ميساء عازفة كمان شهيرة تقدم حفلاتها على مسرح قاعة الرباط في شارع المغرب ببغداد"[2].

أما المنظورات التعبيرية المتعددة والمتنوعة، فنجدها متجلية بأعلى مستوياتها، في (فوة يا دم)، فالراوي فيها يلتزم ويتبنى المنظور التعبيري لكل شخصية، حتى لا نشعر بوجوده، لأنه يتماهى مع منظور الشخصية، ويقدم السرد بما يتلاءم مع مستوى تعبيرها بكل اشتراطاته الثقافية، والاجتماعية، والحضارية، وغيرها. كما نجد في هذا النص الذي ينقله الراوي من خلال وعي (حزاقيل)، على سبيل المثال، "واستغرب، وهو يستعرض مزهواً غزواته المشهودة بين الأمس واليوم، أن يحوي الشيء الواحد الضد وضده، فهو مثلاً قد جاء قميئاً مثل أبيه يابساً

---

(1) حديقة حياة، ص38- 39.

(2)حديقة حياة، ص67- 68.

جلده على عظمه... ومع ذلك يتحاماه الناس ويخافون عضلة في فمه تتحول فوراً حين يشاء، إلى مدفع رشاش، تتوالى صلياته الفتاكة وتقتل كل من يعترض دربه دون استثناء "سفاني ابن العاهرة، صانع خليف الجايجي، هم ديحسب نفسه بني آدم ويكعد يخطب للناس.. مثل ابويا من يدرش بالتوراة ويقشمر العالم".. ولو لم يكن الناس بأرذل منهما لما استمعوا إليهما وإلى هذيانهما العفن المنتن"[1].

فهذا النص ليس للراوي فيه من شيء، فهو ينتمي إلى خطاب وفكر الشخصية، أما الراوي فقد التزم منظورها التعبيري في نقله، وهو ما أظهر مقدرة الكاتب الغيرية على تمثيل وتجسيد الأصوات المتصارعة والمتباينة، وإظهار أساليبها الخاصة ونبراتها الشخصية التي تنتمي إليها من دون غيرها، فتميزها، وبهذا يضمن النص حراكاً داخلياً، يوفر له التعددية في المنظورات التعبيرية، التي تكون أحد أهم اشتراطات التعددية الصوتية.

وكيما نظهر هذا الجانب، ونؤكد شمولية تعدد وجهات النظر التعبيرية في هذه الرواية، نورد مثلاً هذا النص الذي يقدمه الراوي مستبطناً وعي (متانه)، الذي ينغلق مستوى وعيه على المسالخ وما تتضمنه من خراف منحورة، ودماء، وصوف منتوف، وعلى رضوخه المطلق لوالده، ومحاولات سفاني معه في جعله يتمرد على واقعه الذي يفرضه والده عليه "وتلاشت الأطياف في زجرة والده الهمجية. صوت خشن وأجش يمتص منه بقايا نبضاته الحية... وقال سفاني له.. "تمردا!" وركب حماره وتوحد فيه... وألح سفاني مرة أخرى "قل لا!.. أنا ما أغوخ.. قوم غوح انته" لكنه قال "نعم"... كان أبوه من صاح به "ديخ!"، فأسرع. وصاح بحماره "ديخ!" فعدا. وهما وحدهما يخترقان قلب الليل. وظل يضحك حتى اختنقت عيناه بالدمع... وتبين أيضاً أن عبراته تنهمر من قاع رأسه كرشاش يتدفق من أنبوبة مطاط متصلة بحنفية مفتوحة، فيسح فمها مثل أعناق خراف المسلخ المذبوحة... ينساق كحماره المسرع نحو المسلخ. وكان هناك مسلخ آخر شامخ البنيان بقرارة عقله. مسلخ تنحر فيه أطياف بشرية وإرادات. وهو الأول في طابور رجال تذبح من أعراف رجولتها، والجزار أبوه. إنه يطرحه أرضاً ويدو بإحدى قدميه على كراعه ويضع القدم الأخرى على صدره، وتشهر يده السكين وهو يثغو ويحاول ان يرفع رأسه"[2].

وختاماً نقول إن معظم الروايات التي بين يدي الدراسة، التي اتخذت من الراوي وسيلة لتقديم عوالمها، ركزت على عالم الشخصية من الداخل ومن الخارج، فكانت وجهة نظر الشخصية هي غايتها التي سعت إلى إظهارها، وعملت جاهدة في التعبير عنها. لذا لجأ الكتّاب إلى أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، واتخذوا من

---

(1) فوة يادم، ص103.

(2)فوة يا دم، ص133- 134.

المزاوجة بين أسلوبي المونولوج المروي، والخطاب المباشر البديل؛ وسيلة في كشف جوانب مهمة من الشخصية. فعالم الرواية المتعددة الأصوات يزخر بالشخصيات، التي تمتلك منظورها التعبيري الخاص، لذا على الكاتب أن يسمح لهذه المنظورات بأن تسهم في تشكيل بنية الرواية وعالمها، وأن يستوعب لغات هذه الشخصيات، وأساليبها، ونبراتها الخاصة لتحقيق التعدد الصوتي، الذي يعد أحد أهم اشتراطات الرواية، التي غادرت المركزية واتجهت نحو التعددية. فـ"الرواية والأجناس الخاصة بالنثر الأدبي والتي تلتصق بالرواية قد أخذت شكلها، تاريخياً، في تيار القوى الطاردة خارج المركز. ومن هنا فإن المراحل التي تنتعش فيها الرواية وتزدهر هي المراحل التي تضعف فيها السلطة المركزية"[1]. لذا على الكاتب أن يعزز من التمايز والتباين الأسلوبي، وأن يمنح الشخصيات حقها في تقديم عالم الرواية، من دون وساطة، أو وصاية من قوة مهيمنة تفرض وجهة نظرها التعبيرية على النص، وتقوم بمصادرة أصوات الشخصيات المتمثلة بالمستوى الكلامي والفكري.

(1) المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ص80.

الفصل الثالث

وجهة النظر على المستوى النفسي، والمكاني، والزماني

الفصل الثالث

وجهة النظر على المستوى النفسي، والمكاني، والزماني

مدخل

تتعلق هذه المستويات الثلاث بالراوي، من حيث درجة معرفته، وموقعه في داخل السرد، ومن حيث علاقته بالشخصيات، وكيفية تقديمها، ومديات خضوع السرد لإرادته. فمعضلة معرفة المؤلف (والمقصود الراوي) كما يرى أوسبنسكي "مركزية بالنسبة إلى وجهة النظر النفسية. وفي بعض الأحيان قد تكون ملائمة لوجهة النظر الزمانية والمكانية أيضاً، غير أنها لا تبدو مهمة بالنسبة للمستويات الأخرى"[1]. وبشكل عام فإن هذه المستويات ترتبط جميعها بانطلاقها من العلاقة التي تجمع الراوي، بالعالم الممثل، وتصب في الجانب الإدراكي لفعل السرد.

وفيما يتعلق بالمستوى النفسي، الذي يبحث في وسائل وصف سلوك الشخصيات، ووعيها الداخلي، يرى أوسبنسكي أن أمام المؤلف طريقتين لبناء وتقديم أحداث السرد وشخصياته، فقد يتم من خلال وجهة نظر ذاتية مقصودة لوعي فرد محدد، أو أفراد، باستخدام معطيات إدراك وعي واحد أو أكثر من الشخصيات؛ أو تقدّم على نحو موضوعي، باستخدامه الحقائق كما يعرفها، وقد يناوب بينهما، أو يمزجهما بطرق وأساليب مختلفة، مؤكداً أن وجهة النظر النفسية تتجلى في الحالات التي تعتمد وجهة نظر المؤلف، على وعي الفرد[2]. ويفصّل في شرح وسائل وصف السلوك الإنساني على المستوى النفسي، مقدّما لطريقتين رئيستين لذلك، هما[3]:

1. الرؤية الخارجية: وفيها يوصف سلوك الشخصية من وجهة نظر مراقب خارجي، لا يستطيع أن يصف إلاّ السلوك الذي يمكن أن يراه المشاهد، وهي تقابل الرؤية من الخارج عند بويون إذ يعرف الراوي أقل من أي من الشخصيات، ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه[4]، وتقابل أيضاً

---

(1) شعرية التأليف، ص109.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص93.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص94- 98.

(4) ينظر: الأدب والدلالة، ص79.

التبئير الخارجي عند جينيت، إذ يتصرف "البطل أمامنا دون أن يُسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه"[1]. ويتم الوصف بطريقتين:

الأولى: يكون بالإشارة إلى حقائق محددة ومن دون الاعتماد على الشخص الواصف، ويكون موقع المراقب غير محدد زمانياً ومكانياً، ويتم التركيز على موضوعية الوصف وحيادية الراوي، وبعده عن المشاركة، إذ تستعمل عبارات مثل (فعل، قال، أعلن) بدلاً من (فكّر، شعر، كان خجلاً).

الثانية: بالإحالة إلى رأي مراقب ما، يستعمل عبارات مثل (يبدو أنه فكر)، (من الواضح أنه عرف)، (يبدو عليه الخجل)، وغير ذلك. فتكون وجهة نظر المراقب إما ثابتة، من خلال راوٍ مشارك في الحدث أو غير مشارك، أو متنقلة، وذلك باستخدام وجهة نظر شخصية ما، ثم الانتقال إلى شخصية أخرى.

2. الرؤية الداخلية: وفيها توصف الحالة الداخلية للشخصية، ويحدث هذا عندما:

- يوصف شخص ما من وجهة نظره هو، وهي تقابل الرؤية المصاحبة عند بويون إذ تتطابق معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات، ولا يمكنه أن يقدم تفسيراً للأحداث قبل أن تجده الشخصيات نفسها[2]، وتقابل أيضاً التبئير الداخلي عند جينيت، حيث يمر كل شيء من خلال منظور الشخصية وإدراكها[3].
- أو من خلال وجهة نظر المراقب العليم القادر على التغلغل في وعي الشخصية، ليكشف الأفكار، والمشاعر، والادراكات الحسية، والعواطف، فترد أفعال الشعور لتعبر عن الوعي الداخلي للشخصيات، مثل (فكر، شعر، بدا له، عرف، أدرك، وغير ذلك)، ومن خلال حضور هذه الأفعال أو غيابها تتحدد الملامح الخاصة بالرؤية. وهذه الحالة تقابل الرؤية من الخلف لدى بويون حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصية، ولا يهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة، فهو يرى عبر جدران البيت كما

---

(1) خطاب الحكاية، ص202.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص78.

(3)خطاب الحكاية، ص201.

يرى عبر جمجمة بطله، ولا تخفى عليه أسرار شخصياته[1]، وتقابل أيضاً مفهوم التبئير الصفر لدى جينيت[2].

وبالعودة إلى أوسبنسكي، نجد أنه يقدم أصنافاً لموقع الراوي، فقد يكون ثابتاً في القص، أو متغيراً. وفي الحالة الأولى إما أن يكون خارجياً باستمرار، فتوصف الأحداث كلها على نحو موضوعي من دون الإشارة إلى الوعي الداخلي للشخصيات، فتختفي بذلك أفعال الشعور من النص؛ أو داخلياً باستمرار، فتعرض الأحداث من خلال وعي شخصية واحدة. أما في حالة موقع الراوي المتغير، فهو أما أن يكون متغيراً بالتعاقب، أو بالتزامن. وفي الحالة الأولى يوصف كل مشهد في موقع واحد محدد، أو من وجهة نظر واحدة، إلاّ أن المشاهد المختلفة في العمل الأدبي تروى من مواقع شخصيات مختلفة. فتوصف الشخصية (أ) من وجهة نظر (ب) وبالعكس، ويتنقل الراوي بين وجهات نظر الشخصيات، التي تكون رؤيتها لنفسها داخلية، بينما تكون رؤيتها لسائر الشخصيات خارجية. أما الحالة الثانية، التي تتعلق باستعمال الراوي لمواقع مختلفة بشكل متزامن، فتكون حين يعرض المشهد الواحد من أكثر من منظور مختلف جوهرياً، فنحصل على وصف متزامن للوعي الداخلي لشخصيات مختلفة، توصف من الداخل من خلال راوٍ خارجي[3].

أما ما يخص المستوى المكاني والزماني، فيرى أوسبنسكي أن موقع الراوي يتحدد من خلال الإحداثيات المكانية، أو الزمانية، التي يدار من بها السرد، بتطابق موقع الراوي مع موقع شخصية من الشخصيات، فيبدو كأنه يقوم بالسرد من النقطة التي تقف فيها هذه الشخصية[4]. ويربط بين الفنون البصرية والأدب في هذا الجانب، فيرى أنه "في الفنون البصرية، نتحدث عن تحويل المكان الواقعي المتعدد الأبعاد إلى سطح مرسوم ذي بعدين، والنقطة الموجهة –هنا- هي موقع الفنان. في الأدب يتحقق هذا الشيء من خلال العلاقات المكانية والزمانية القائمة على اللغة بين الذات الواصفة (أو المؤلف)، والحدث الموصوف"[5]. ويجمع باختين بين مصطلحي الزمان والمكان، في كتابه (أشكال الزمان والمكان في الرواية) ويطلق عليهما اسم(chronotope) الكرونوتوب، أو الزمكان، ليعبر عن ترابطهما الوثيق، وعن العلاقة

---

(1) ينظر: الأدب والدلالة، ص78.

(2) ينظر: خطاب الحكاية، ص201.

(3) ينظر: شعرية التأليف، ص98- 106.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص69.

(5) المصدر نفسه.

الجوهرية المتبادلة بينهما، والمستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً[1]، وهو ما لا يفعله أوسبنسكي، لأن اهتمامه لا ينصب على الفضاء، وإنما على الإحداثيات المكانية، والزمانية، للراوي والشخصيات في السرد.

وفيما يتعلق بمستوى المكان، يقدم أوسبنسكي حالتين لموقع الراوي من الشخصيات، في النص الروائي، وتتمثلان في[2]:

1. تطابق موقع الراوي من إحدى الشخصيات، إذ يبدو الراوي في هذه الحالة وكأنه ملازم للشخصية على طول السرد أو بصورة مؤقتة، محتلاً الموقع المكاني نفسه الذي تحتله الشخصية. وقد يمتزج معها متبنياً أنظمتها الأيديولوجية، والتعبيرية، والنفسية، أو قد يرافقها لكنه لا يمتزج بها. وفي هذه الحالة يتطابق موقعا الراوي والشخصية في إطار المستوى المكاني، لكنهما يختلفان في إطار المستويات الأيديولوجية، أو التعبيرية، أو غير ذلك.
2. لا تطابق الموقع المكاني للراوي والشخصية، وفي هذه الحالة لا يقابل موقع الراوي، موقع أي من المشاركين في الحدث، ويتخذ هذا النوع من السرد أشكالاً مختلفة مثل:

- المسح التتابعي، حيث تتحول وجهة نظر الراوي على نحو تتابعي من شخصية إلى أخرى ومن تفصيل إلى آخر، فتبدو وجهة نظر الراوي مشابهة لحركة الكاميرا في الفيلم، التي تقدم مسحاً تتابعياً لمشهد معين، ويتولى القارئ هنا مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة في صورة متماسكة.
- الراوي المتحرك، حيث يقوم بتصوير مشهد واحد من مصدر متحرك، مع ما تتسم به الحركة من تشويه للأشياء.
- نظرة عين الطائر، وفيه نجد نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جداً، إذ يحيط الراوي بكل تفاصيل المشهد الموصوف، لذا لابدّ له أن يتخذ موقعاً مشرفاً على الحدث، ويفترض هذا الموقع المكاني وجود آفاق واسعة جداً. وتستعمل نظرة عين الطائر غالباً في بداية أو نهاية مشهد، أو عند بداية السرد بكامله أو نهايته.
- المشهد الصامت، وفيه يكون الراوي بعيداً نسبياً، لذا نجده يصف سلوك الشخصيات، أي حركاتها وإيماءاتها، لا كلماتها. وفي هذه التقنية يمكن

---

(1) ينظر: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف الحلاق، ص 5-6.

(2) ينظر: شعرية التأليف، ص69- 76.

للراوي المراقب الذي يحتل موقعاً بعيداً، أن يرى الشخصيات، ولكنه لا يستطيع أن يسمع ما تقوله بسبب هذه المسافة، وهذا الموقع يمكِّنه من تقديم نظرة عامة للمشهد كله.

أما ما يخص مستوى الزمان، فيرى أوسبنسكي أنه على النحو نفسه الذي يمكن فيه تثبيت موقع الراوي المكاني، يمكن أيضاً تحديد موقعه الزماني، من خلال حالتين[1]:

الأولى: أن ينظّم الراوي تتابع الأحداث الزمانية، من خلال موقع إحدى الشخصيات، فيستعير المشهد الزماني من الشخصية، أو من الشخصيات الواحدة تلو الأخرى، وبهذا يتطابق زمنه مع التوقيت الذاتي للأحداث لتلك الشخصيات. فتتزامن وجهة نظر الراوي الزمانية بوجهة نظر الشخصية، فيبدو كأنه تبنى زمنها الحاضر، وبهذا تكون وجهة نظر الراوي، ووجهة نظر الشخصية، داخليتين في السرد على المستوى الزماني، ذلك أن الراوي ينظر من داخل الحياة التي يصفها، ويقبل بمحدداتها المرتبطة بجهل الشخصية أو معرفتها المحدودة بما سيأتي.

الثانية: أن يستخدم زمنه التأليفي الخاص به، الذي قد لا يتطابق مع الإحساس بالزمن الفردي عند أي من الشخصيات. فتكون نظرته خارجية عن السرد الجاري، فهو يعرف ما لا تستطيع الشخصيات أن تعرفه، ذلك أنه يقف خارج شخصياته، وفي داخل زمنه الخاص، متبنياً نظرة استرجاعية، وعائداً بنظره من مستقبله إلى حاضر الشخصيات.

المبحث الأول

وجهة النظر على المستوى النفسي

في البدء لا بد أن نشير إلى أن تبني مفهوم (المستوى النفسي) لدراسة وجهة النظر لدى أوسبنسكي، يختلف بشكل عام عن الدراسات الكثيرة التي تبنت التحليل

---

(1) ينظر: شعرية التأليف، ص77- 78.

النفسي منهجاً لقراءة الفن والأدب، فهذه الدراسات كما هو معلوم قد توجهت نحو المبدع، وركزت في حياته، واتخذت من نصوصه الإبداعية وثيقة لتحليل شخصيته والإفصاح عن انفعالاته، وعقده، ورغباته المكبوتة، الناتجة من الألم والحرمان، وعن الظروف المحيطة التي أسهمت في تكوين ذخيرته الإبداعية[1]. واتفقت على أن الفن، والكتابة، والأعمال الإبداعية بشكل عام، هي تنفيس المبدع عن مكبوتاته المختزنة في اللاشعور، وبأنها العاكس للأفكار الكامنة ووسيلة من وسائل التعبير للتخفيف من الضغوطات[2].

أما أوسبنسكي فقد ركز في النص الإبداعي نفسه، منصرفاً إلى البحث في اختيارات البناء السردي التي يلجأ إليها المؤلف ليقدم عالم الرواية (بكل ما يحتويه من شخصيات، وأحداث، وأفكار، وغيرها)، والوسائل المحددة للتعبير عن وجهة النظر على هذا المستوى. مبيناً كما أسلفنا، أن وجهة النظر المتبناة في السرد قد تكون ذاتية، أو موضوعية، مشدداً على أهمية الحالة الأولى، في إطار التعبير عن المستوى النفسي، بوصفها الحالة التي تعتمد الكشف عن الوعي الداخلي للفرد وإدراكه[3]. ووفقاً لهذا فالمهم لدى أوسبنسكي ليست الأحداث التي يتم نقلها، بل إن المهم - كما يرى تودوروف أيضاً- هو الكيفية التي يطلعنا السارد من خلالها على تلك الأحداث[4]، هل ترد من خلال وعي الشخصيات؟ أم بشكل بانورامي من خلال راوٍ يصف ما يراه فقط؟.

وبالنظر إلى الرواية المتعددة الأصوات بشكل عام، فإن ما يميزها ويمنحها خصوصيتها البنائية كما هو معلوم، هو انعدام المركزية، وجنوحها نحو التعددية في مراكز القول السردي، لذا فهي تعتمد على تعدد مستويات الوعي المستقلة، وعلى تعددية المتكلمين الذين يصوغون تعبيراتهم الخاصة بهم، فينطقون من منطلق علاقتهم بموضوع الكلام، ومن منطلق رؤيتهم لهذا الجانب أو ذاك، فينعدم بهذا وجود راوٍ يحتكر الكلام لنفسه، أو يكون له وحده حق السرد، وتقديم الآخرين، أو حق امتلاك المعرفة الكلية. فالراوي فيها لا يحتفظ بمنظوره، ووعيه الخاص، أو أحكامه الشخصية، بل يقدّم منظور الشخصيات ووعيها الذاتي، فلا نرى أمامنا الشخصيات كيف تبدو، بل نرى الكيفية التي تعي بها ذاتها. لذا لا نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام واقع الشخصيات، وإنما أمام الوظيفة الخالصة لوعي هذا الواقع من قبل الشخصيات

---

(1) ينظر: التحليل النفسي والأدب، جان بيلمان نويل، ترجمة: حسن المودن، ص50، 51.
وينظر أيضاً: سيكولوجيا القهر والإبداع، د. ماجد موريس إبراهيم، ص89- 94.

(2) ينظر: حياتي والتحليل النفسي، سيجموند فرويد، ترجمة: مصطفى زيور، عبد المنعم المليجي، ص49- 54، 66- 69، 96- 98.
وينظر أيضاً: التربية الفنية والتحليل النفسي، د. محمود البسيوني، ص227- 229.

(3) ينظر: شعرية التأليف، ص93.

(4) ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، تودوروف، ورولان بارت، وآخرون، ص41.

نفسها، فتتعدد بهذا مستويات، وأشكال الوعي المستقلة، التي تقف على قدم المساواة مع بعضها[1]. وبهذا ينتفي أو يقل ظهور مستويات السرد الخارجي في بنيتها، وتهيمن بدلاً عنه أشكال المنظور الذاتي المعبر عن وجهات نظر متعددة.

وهذا التركيز على عالم الشخصية الداخلي، والافصاح عن الأفكار والمشاعر، والتعبير عن المكامن الداخلية لها من دون وساطة، يجعل هذا النوع من الروايات ذا طبيعة نفسية في الأساس، لكونها أكثر التصاقاً بالكشف عن الوعي الداخلي لـ(الشخصية) التي نجد حضورها الكامل يتجلى واضحاً، وبوسائل عديدة، سواء من خلال حضور أكثر من شخصية تؤدي دور الراوي المشارك -الأنا كمشارك-[2] في الأحداث، تشغل كل منها حيزاً واضحاً ومستقلاً من مساحة السرد؛ أو من خلال حضور مستويات وعي متعددة، يقوم بتسليط الأضواء عليها، راوٍ تكون مهمته الكشف عن تفاصيل وعي الشخصية وإدراكها. لذا فإن اشتراطات هذا المستوى تتجلى صورتها الحقيقية في الرواية المتعددة الأصوات.

ويتمظهر هذا واضحاً في نماذج الرواية العراقية، التي تحمل أبعاد التعددية الصوتية وملامحها. ففيما يخص ميدان بحثنا هنا في إطار هذا المستوى، وفي ظل المعطيات التي قدمها أوسبنسكي، فيما يتعلق بجانب وجهة النظر الذاتية، والموضوعية، الخاصة بكشف المستوى النفسي –الذي يحيلنا إلى تقسيم توماشفسكي لأنواع السرد[3]- نجد أن هذه الروايات جميعها تلتزم أسس التعدد الصوتي، فتقدّم من وجهة نظر ذاتية، أما من خلال سرد الشخصيات المشاركة في الأحداث، أو من خلال سرد الراوي المتغلغل في وعي الشخصية، الذي يكون خارج اللعبة السردية التي تمارسها الشخصيات.

ولكن هذا لا يعني البتة انعدام حضور وجهة النظر الموضوعية، والرؤية الخارجية، ذلك أن الشخصيات الساردة، والمقدِّمة لأحداث الرواية بصوتها، لا يقتصر سردها على عرض أفكارها، وانطباعاتها، بمعزل عن محيطها، بما يتمثل من

---

(1) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص68- 70.

(2) أحدى وجهات النظر التي طرحها فريدمان، وتمثل حالة الرواية بضمير المتكلم، حيث يتساوى السارد والشخصية الرئيسة. ينظر: وجهة النظر أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية، ص14.

(3) يبدو أن أوسبنسكي قد أفاد مما قدمه توماشفسكي في مقاله (نظرية الأغراض)، التي قدم فيها نمطين للسرد، هما الموضوعي، والذاتي، ففي الأول يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في الثاني، فإننا نتتبع السرد من خلال عيني الراوي، أو طرف مستمع، متوفرين على تفسير لكل خبر، أي متى وكيف عرف الراوي أو المستمع.
ينظر: نظرية الأغراض، ص189.

شخصيات مشاركة، بوصفها جزءاً من عالم الرواية، لذا تتبنى هذه الشخصيات مواقف من الشخصيات الأخرى، وتسهم بذلك في تقديمها، فتكون رؤيتها لنفسها ذاتية، وبرؤية داخلية، لأنها تفصح من خلالها عن مشاعرها ومكبوتاتها وأفكارها، لكنها في تقديمها للشخصيات الأخرى لا يمكنها اختراق أفكارها والتعبير عن دواخلها، فتقتصر في تقديمها ووصفها على وصف السلوك الخارجي، ونقل أقوالها، والحكم عليها أحياناً، وتقويمها.

ولو تفحصنا الروايات التي بين يدي الدراسة، لوجدنا أن معظمها تقدّم من خلال الشخصيات نفسها، من دون وساطة من الراوي، وهو ما يمنحها مساحة أكبر من الحرية في أن تكشف لنا بشكل مباشر عن تفاصيل وعيها الداخلي المتمثل بمشاعرها وأفكارها. وتتمثل هذه الظاهرة في أربع عشرة رواية من مجموع الروايات لدينا، والبالغ سبعاً وعشرين رواية. ومنها تحديداً روايات (عالية ممدوح) التي تمتاز بأنها روايات (تيار وعي)، إذ يعتمد هذا النوع من الروايات -كما هو معروف- على تقديم الجوانب الذهنية للشخصيات، والكشف عن الكيان النفسي لها[1]، لذا "يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر؛ أي أن الوعي المصور يخدمنا بوصفه شاشة تعرض عليها المادة في هذه الروايات"[2].

ومن الجدير بالذكر أن جميع الروايات التي بين يدينا، وتحمل ملامح أو أبعاد تعدد الأصوات، تمتاز بأنها روايات تيار وعي، يعتمد تقديم عوالمها على الجوانب الذهنية للشخصيات، ووصف وعيها الداخلي، سواء قدِّمت من خلال سرد الشخصيات بضمير المتكلم، أو من خلال الراوي الخارجي بضمير الغائب، الذي يكون حضوره مقترناً ومندمجاً بحضور الشخصية، فيقدِّم الأحداث والتصورات من خلال وعيها ووجهة نظرها.

ففي (الولع، والغلامة، والمحبوبات، والتشهي، وغرام براغماتي) تتولى الشخصيات تقديم السرد بضمير المتكلم، فتبرز وجهة النظر النفسية عبر المكون المعرفي الداخلي للشخصية، لتعبر عن الانفعالات الذاتية، والأفكار، والإدراكات الحسية لها بشكل مباشر، فالكاتبة تمنح شخصياتها أصواتها المستقلة، وحريتها المطلقة للتعبير عن وجهة نظرها على جميع المستويات، بعيداً عن أي وجود لراوٍ وسيط يتم من خلاله كشف مكامنها الداخلية.

ويجد المتلقي نفسه أمام العالم الداخلي للشخصيات، التي تكشف اختلاجاتها النفسية، وأفكارها، ومشاعرها، فتكون رؤيتها لنفسها داخلية، في حين تكون رؤيتها خارجية لسائر الشخصيات، إذ تكتفي بوصف السلوك الخارجي لها، أو الاعتماد على

---

(1) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: د. محمد الربيعي، ص16- 20.

(2) المصدر نفسه، ص16.

التخمين في ذلك أحياناً، كما في هذا المثال من (المحبوبات)، إذ يقول نادر "انتابني خوف شديد لمّا وقع نظر شرطي الأمن الفرنسي في مطار شارل ديغول على ملف أوراقي الكندية المؤقتة. أصبت بالهلع. خوف يشبه الأسيد، قادر على حرق جلدي وقلبي من دون أن ينبعث مني أي دخان. لازمني طوال سني عمري... فالتصق بعضنا ببعض وبدونا كتوأمين... أكاد أهوي فأتمسك بالحاجز الخشبي أمامي. كنت أدري في النهاية أن دمي سيكون وفياً وأنا أدفعه بعيداً، متستراً عليه كذنب أو كعاهة؛ الدم العربي. وأقف في المؤخرة والآخرون يحدقون فيّ بصورة غامضة، فلا أعود أحب نيتي الطيبة تجاه الغير. نظر الشرطي في عيني كاشفاً قلقي... بدا الأمر عبثياً ومضحكاً وأنا أحاول تصنيف نظرات الشرطي؛ كانت متكبرة... نظراته كانت مجهزة بمكبرات تضعني على شاشة عملاقة، تزيد من حجمي آلاف المرات"[1].

ويلاحظ في هذا المثال تطابق المبئر (ذات التبئير، وحامل وجهة النظر، والبؤرة الحاكمة للتبئير)[2] مع المبأر (موضوع التبئير المقدّم من منظور المبئر)[3]، فنادر هنا هو ذات التبئير وموضوعه في الوقت نفسه، وهذا يجعل النص ممتلئاً بالانفعالات والتجارب الذاتية، ليعكس وجهة نظره النفسية، ويكشف الصراع الداخلي من خلال تجلي اضطراب مشاعره تجاه نفسه تارةً، وتجاه الآخر الغربي/ الشرطي، تارة أخرى.

وهذه الظاهرة –أن تكون الشخصيات في الرواية هي ذات التبئير وموضوعها في الوقت عينه- نجدها في جميع روايات الكاتبة، وفي معظم الروايات الأخرى التي يتم تقديم السرد فيها من خلال مدركات وعي الشخصيات المشاركة وسردها، إذ ينتقل الصراع في هذه الروايات من الخارج (بين الشخصيات) إلى داخل الشخصية.

فمثلاً في (الشماعية)، تتآزر الأصوات السردية المستقلة (أمين هاشم بيطار، وصفية، وأسعد سعيد فرحان، والسويركي، وعمار الشيخ)، في تقديم عالم مكتظ بالكشف عن التحولات النفسية، واضطراباتها، في ظل فوضى التحولات السياسية. فضلاً عن هذا فإن تعدد مستويات الوعي، يعزز من تقديم الشخصيات لنفسها ولغيرها بشكل مباشر، وهو مايحقق تعدداً في وجهات النظر النفسية، لاسيّما حين يكون التعبير من خلال استخدام تقنية تيار الوعي، التي تكون أفضل وسيلة للكشف عن أفكار الشخصيات، ومشاعرها، وانفعالاتها بتعبيراتها الخاصة، فتكون هي ذات التبئير وموضوعه في الوقت عينه، كما نجد في هذا النص الذي يعبر عن التأزم

---

(1) المحبوبات، ص13- 14.

(2) ينظر: قاموس السرديات، ص72.

(3)المصدر نفسه، ص71.

النفسي للشخصية، وإحساسها بالخوف والضياع "أحتمي بالزوايا في آخر الليل، أفكر في الشتاء الذي يخفف هجومه على جسدي النحيف، ماذا تراه سيفعل مختار المحلة حين يقرأ الرسالة؟ أنا بأمس الحاجة إلى علاج مكثف يرحمني من السقوط بين ساعات من الجنون وساعات من العقل... أخاف الذهاب ثانية إليه، فكيف إذا أراد أن يساعدني أو يحاورني وأنا معجون بخوف عظيم إذا ما تكرر جنوني في حضرته...عدت إلى تكرار اسمي، وكان الصدى الذي أسمعه داخل رأسي يساعدني على حماية نفسي من السقوط في لجة الجنون: أنا أمين هاشم بيطار، اسمي أمين، واسم أبي هاشم، وجدّي هو بيطار، وأنا مؤلف كتب وأمين سر الحزب الشيوعي سابقاً.. اسمي أمين، أمين، أمين. الجدران تراقبني وربما كانت تضحك مني"[1].

وكذلك الحال في الروايات جميعها، التي من هذا النوع، إذ تنعدم فيها هيمنة وجهة نظر نفسية معينة، وتتعدد مستويات وأشكال التعبير عن النفس الداخلية في أكثر من موقع سردي، داخل كل منها، وتمتلك كل شخصية مساحتها الكاملة في بنية السرد، لتعبر فيها عن أفكارها ومشاعرها بشكل مباشر، ولتكشف أبعاد النفس الداخلية لها، فتعمل بهذا على ترسيخ الفكرة المقدَّمة، وهو ما دفع باتجاه إغناء وجهة النظر ضمن هذا المستوى، وفي إطار هذا النوع من الروايات التي تعتمد التعددية عنصراً جوهرياً رئيساً، ودفع بالصراع إلى أبعد مدياته في إطاره النفسي- الداخلي.

ونجد هذا متجلياً أيضاً في رواية سمير نقاش (نزوله وخيط الشيطان)، و(ميسوبوتاميا –بين النهرين-) لابتسام عبد الله، و(سيدات زحل) للطفية الدليمي، و(غسق الكراكي) لسعد محمد رحيم، و(سابع أيام الخلق) لعبد الخالق الركابي، و(عين الدود) لنصيف فلك. إذ تسهم وسائل السرد المتعددة في الأخيرة، في الكشف عن الأعماق الداخلية للشخصيات، فالسرد بضمير المتكلم الذي يتخذه كل من (اسكندر) و(داود)، فضلاً عن مذكرات (ثامر) و(روضان)، تجعل المتلقي على تماس مباشر بالنفس الداخلية لكل شخصية، من خلال مشاركتها تقديم عوالمها بطريقة سردها المباشر، وتبئيرها للمواقف والأحداث من خلال وجهة نظرها، وسعيها نحو الكشف عن أدق تفاصيل خلجات النفس الداخلية لها، من دون وساطة أو رتوش، كما نجد مثلاً في سرد (اسكندر)، وهو لدى مختطفيه "قبل صيحة (الله أكبر) وتدحرج الرأس الأول على الأرض نشف دمي وتبخر حيث لم تبق لي قطرة واحدة أتباهى بها أمام نفسي بأني لست ميتاً من الخوف... دخلت في حالة تشبه الإغماء (انسحنت روحي) لا أنا غائب ولا أنا موجود... كأن أمي خرجت من جسدي تلقفت يدي أنا الطفل المذعور وهربت بي بعيداً... خارج الدنيا كي لا أرى ما يجري لغيري وما سيحصل لي... الصيحة الثالثة (الله أكبر) وارتطم الرأس الثالث بالأرض ثم تدحرج وانكفا

---

(1) الثماعية، ص61- 62.

على خده الأيمن، صارت عيناه بعيني اليسرى مباشرة وكأنه ابتسم بتواطؤ من كشف سري وهو يرى الخرقة السوداء مرفوعة قليلاً عن عيني اليسرى، لا يدري طبعاً بأن أحدهم صفعني وهو يقول (دوختنا كلب ابن الكلب) فانزاح قليلاً من العصابة السوداء المشدودة بقوة حول عيني"[1]. وهنا نجد أن الحقائق والوقائع والأحداث تقدم من خلال مدركات الشخصية نفسها، وانطباعاتها، وليس بوصفها وقائع مستقلة عن الذات المدركة.

وكذلك الحال في (المنعطف) لحنون مجيد، التي تتعدد فيها مراكز القول السردي للشخصيات (البدوي، وسليم ناصر، والراوي، وشاكر عبد المجيد)، فتكشف عن مكامنها الداخلية بشكل مباشر، من وجهة نظر ذاتية، وتقدّم الشخصيات الأخرى من وجهة نظر موضوعية، كما في هذا المثال الذي يتضمن سرد (سليم ناصر)، "عطفت بصري نحوه، فراعني أن يكون لهذا الذي سوف أعرف اسمه فيما بعد، وكدت أطلقه عليه، شبها بصديقي ذاك بصورة لا تصدق ويحمل في الوقت عينه اسمه أيضا. وهكذا كان طالب هذا يحمل اسم صديقي طالب ذاك وليس بينهما من فرق سوى أن ذلك أكلته حرب، بينما لم تضرس من هذا سوى ذراعه اليمنى حرب. أما الصورة فهي ذاتها.. العينان المدورتان، والسمنة المفرطة والطول المتوسط... حقاً ما كان شيء يستطيع أن ينسيني ذلك الصديق الأثير، أما وقد حلّ جواري هذا الذي تكاد جلّ صفاته تنطبق عليه، فقد شعرت أنني معه، أو هو معي في الرحلة... كان هو الآخر حلم ((بسرمارا))"[2].

إلاّ أن الأمر قد يختلف قليلاً في (شلومو الكردي وأنا والزمن)، فالرواة الثلاثة (شلومو، وصديقه الراوي، والزمن) يتضافرون جميعاً لسرد حكاية (شلومو) وعائلته، ومعاناتهم في ظل ما يتعلق بأزمة المصير، وصراع الهوية اليهودية. ويتصارع الرواة على سلطة السرد، فيظن كل منهم أنه الأجدر بسرد الأحداث، لأنه الأكثر دراية بمعرفة بواطن الأشخاص والقدرة على الكشف عنها، كما في هذا النص من الرواية "انبرى الزمن سبّاقاً ومباهياً "إني أنا الشاهد وأنا التاريخ وأنا الأحق بسرد الأحداث" واعترض الراوي يقول: بل أنا أعرف منك بخبايا نفوس الناس، وبصياغة الأحداث... إني فنان ولست بموثق. وأنا اقتحم أفكار الشخصيات ومشاعرها، فأقدمها للقارئ وليمة شهية. "بل الفضل كله يرجع لي" قال... شلومو الكردي فأنا بطل القصة. قد عشتها بمشاعري وبوجداني وأفكاري... اختصمنا... وطال بيننا الجدل...

---

(1) عين الدود، ص7- 8.

(2) المنعطف، ص16- 17.

حتى اتفقنا أخيراً على أن يشترك الثلاثة في رواية أحداث ووقائع صبلاخ كل في دوره، ومن منطلق رؤياه"[1].

لذا نجد (شلومو)، وصديقه (الراوي)، و(الزمن) يقدمون الأحداث، ولكن بالانطلاق من وجهة نظر الشخصيات نفسها، فيتناوب الرواة في الكشف عن تفاصيل الوعي الداخلي لشخصيات الرواية، معبرين عن اضطراباتها النفسية، كما نجد في هذا المثال الذي يقدّم من خلال سرد (الزمن)، الذي يتبنى وعي أسمر زوجة شلومو وإدراكها "اليوم سيعود. بيد أن الوقت لا يجري، والشوق جامح ويعتصر المهجة. رتبت البيت... أعلاه وأسفله... عادت ورضخت لداعي الشوق، وفي سرها همست داعية "لتقر عيوننا بعودتك سالماً يا أبا سلمان" اغترفت من الجريش والرز والعدس، عاونت قشنك في حمل المؤن إلى المطبخ... اليوم ستعد وليمة... طبختا أصنافاً شتى. فرغتا من الطهي والتنظيم، بيد أن الشمس كأنما التصقت في موضعها، أو دق عليها بمسمار، إن عليها أن تمضي سريعاً نحو الأفق الغربي لتهل طلعة شلومو... لكن الشمس عليلة، وتتحرك بونى كالغيلم الهرم منهوك الحيل"[2].

في هذا النص نجد أن السرد يقدم من خلال وجهة النظر النفسية لأسمر، فتكون الرؤية داخلية، أو مصاحبة، فالراوي يبئر الموقف من خلال رؤية أسمر وانفعالاتها، فينقل مشاعرها الداخلية من دون أن يستخدم أفعال الشعور، بل يدخل إلى وعيها بشكل مباشر، ليتماهى معها وينطق بلغتها الذاتية، عبر أسلوب الخطاب غير المباشر الحر.

أما بقية الروايات فهي إما أن تقدَّم من خلال الشخصيات المشاركة، فضلاً عن الراوي، أو من خلال الراوي فقط، الذي يتبنى معطيات وعي الشخصيات وإدراكها. وبشكل عام فإن هذه الروايات، على الرغم من حضور الراوي فيها، فإنها في معظمها تتميز باتجاهها نحو حضور وجهة النظر الذاتية، من خلال حصر الرؤية داخل وعي مركزي[3]، ينتمي لإحدى الشخصيات، فالراوي (ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات)، يختار الاختفاء لصالح شخصياته، مقدّما الحكاية كما تعاش من طرف الشخصيات، وكما تنعكس في وعيهم، مفصحاً عن أفكارهم ومشاعرهم. فتقوم الرواية بهذا على وجهات نظر متعددة تنتمي لإدراك الشخصيات للعالم الذي حولها، من دون الخروج عن إطار هذا الوعي.

---

(1) شلومو الكردي وأنا والزمن، ص135- 136.

(2)المصدر نفسه، ص80.

(3) الوعي المركزي central consciousness هو الوعي الذي تدرك من خلاله المواقف والأحداث. ينظر: قاموس السرديات، ص29.

وتتمثل ظاهرة حضور سرد الراوي إلى جانب سرد بعض شخصيات الرواية في سبع روايات، وتتعدد الأشكال والوسائل التعبيرية التي يتم من خلالها تقديم سرد الشخصيات. ففي (ذاكرة المدارات) مثلاً، تحتل الرسائل المتبادلة بين (أدهم، وشعاع) مساحة واسعة من الرواية، وتسهم في تقديم عالم الشخصيات الداخلي من دون وساطة، فتضعنا أمام مشاعرها، ودوافعها، ومواقفها تجاه نفسها وتجاه الآخرين، وتجاه الماضي والحاضر بشكل مباشر. كما أن الراوي يقدم الأحداث من وجهة نظر ذاتية، من خلال التغلغل في وعي (أدهم، وشعاع) في مواقع سردية مستقلة لكل منهما، وتسهم الرؤية المصاحبة في الكشف عن تفاصيل اختلاجات النفس الداخلية، من مشاعر مضطربة وأفكار، كما في هذا المثال "ترى كم تبلغ شعاع من العمر؟ لابدّ أنها جاوزت الخامسة والعشرين، فلقد عملت بضع سنوات بعد تخرجها وهي هنا منذ ما يربو على السنتين. لكن من يرها بهذه الحيوية لا يتصورها قد جاوزت الثامنة عشرة. هذه القامة القصيرة الناحلة، والوجه الباسم دوماً، والضحكة الطفولية، والتقافز واللعب مع الأطفال، كلها توحي أنها ما زالت مراهقة... لماذا يهتم بها... ها هي الآن تركض أمامه، وتحثه على الركض فيوشك أن يفعل، إلاّ إنه يتذكر سنواته التي جاوزت الأربعين، ويتذكر الشيب الذي زحف على شعره ولحيته، فيتأنى. وتعيد الكرة ضاحكة فيلحقها ليلعب مع الأطفال وهو لم يلعب في مراهقته، لا بل حتى في طفولته"[1]. فالراوي هنا يبئر الأحداث والشخصيات من خلال وعي (أدهم) وإدراكه.

وكذلك الحال في (فجر نهار وحشي)، و(حديقة حياة)، إذ تسهم أوراق يوميات الشخصيات، فضلاً عن سرد الراوي في كل منهما، في تقديم هذه الشخصيات من الداخل بشكل مباشر. إذ تخلو الشخصية إلى نفسها من خلال كتابتها ليومياتها، فتصف مشاعرها الداخلية، وتصف الآخرين من خلال وجهة نظرها. أما الراوي فيبئر الشخصيات من الداخل، ليكشف عن أفكارها ومواقفها ومشاعرها إزاء الأحداث. فترد هذه الأحداث من خلال وعي الشخصيات وإدراكها، وبهذا تكون وجهة النظر النفسية فيهما داخلية باستمرار، ذلك أن أفعال الشعور المعبرة عن الحالة الداخلية للشخصيات تقوم بوظيفة الإشارات الشكلية للوصف من وجهة نظر داخلية، كما يتمثل في هذا النص الذي يقدّمه الراوي من خلال وعي حياة "لكل الأشياء حيواتها ولكل الكائنات أرواحها، تذكر أنها ذات فجر خرجت إلى الحديقة بعد أن أعدت الخبز أيام الغارات.. وقطفت قبضة عشب طري فأحست إلى روح العشب تعانق روحها وتطلق من أعماقها صورتها الأبدية، صورة المرأة التي لا يقف أمام قوتها شيء"[2].

---

(1) ذاكرة المدارات، ص32.

(2) حديقة حياة، ص72.

ولا يختلف الأمر في الروايات الأخرى، مثل (قبل أن يحلق الباشق)، و(امرأة الغائب)، و(الحدود البرية)، و(مستعمرة المياه). ففضلاً عن تقديم بعض الفصول من خلال سرد الشخصيات المشاركة في الرواية، فإننا نجد أن الراوي في كل منها لا يغادر وعي شخصياته، إذ يقوم بإعادة بناء الحالة الذهنية للشخصيات ذات العلاقة بالأحداث، مسلطاً أضواءه على مشاعرها وأفكارها، وعلى الدوافع التي تحكم أفعالها. وفي الواقع إن عملية الكشف عن الشخصية من الداخل –في الرواية الحديثة- يأتي من الأهمية المتزايدة بها، والحرص على إبراز حياتها الذاتية، وهو ما أدى إلى ضعف سلطة الراوي العالم بكل شيء.

وتتمظهر هذه الظاهرة بشكل واضح في الروايات التي نسلط أضواء بحثنا عليها في هذه الدراسة، فحضور الراوي، صار مرتبطاً -في هذه الروايات- بشكل واضح بالشخصية، فلا يقدم الأحداث من خلال وعيه، أو من وجهة نظره، بل من خلال وعيها ووجهة نظرها، فمعرفته هنا ترتبط بمعرفة الشخصية، وإدراكها، ورؤيتها، التي يكاد أن ينصهر فيها ويتماهى معها، وهو ما يسمح بتحقق تعدد الأصوات في النص الروائي، وتعدد في وجهات النظر- المنظورات النفسية.

فمثلاً في (قبل أن يحلق الباشق)، تتناوب الشخصيات (مانع، ووثيج، وفزع)، مع الراوي (ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات) في تقديم السرد، فتبرز وجهات النظر الذاتية من خلال سرد الشخصيات المشاركة عبر ضمير المتكلم، ومن خلال سرد الراوي الذي يخترق بواطن الشخصيات من الداخل متغلغلاً في وعيها، وكاشفاً عن أفكارها ومشاعرها، باستخدامه أفعالاً شعورية يقينية، تجعله يبدو واثقاً من معلوماته. ونلاحظ أنه يبئر السرد في معظم فصول الرواية على شخصية من الشخصيات المشاركة، وهو ما يسمح بتفاوت وجهات النظر بين الشخصيات على المستوى النفسي، ويبرز صراعها الداخلي، فضلاً عن صراعها في إطار المستوى الأيديولوجي، كما في هذا المثال الذي يتقمص فيه الراوي وعي (ضاري) ويلج إلى أعماق نفسه الغائرة في الماضي، فيكشف من خلال الاسترجاعات عن اضطرابات النفس الداخلية لديه "من كان يصدّق أن تلك الحرب المشتعلة على بعد سحيق ستلفح بلدة (الأسلاف) بلهبها؟ ساءل (ضاري) نفسه، تاركاً حصانه يرمح تحته، متعقباً خيول زملائه الآخرين... وتذكر ذلك الصباح من شهر آب، يومذاك لم يأخذ الأمر على محمل الجد، فقد بدا أشبه بلعبة على جانب من الطرافة: فحين وصولهم إلى إحدى مناطق البلدة يأمر (رديف بك) بعض رجاله بالدق على الطبول. حتى إذا ما هرع الناس إلى ذلك الموضع... تناول (ضاري) من (ثجيل) ورقة... ليعلقها في أبرز موضع، متنصتاً باستخفاف لـ (رديف بك) وهو يعلن من فوق صهوة حصانه عن إن السلطة قد أعلنت (النفير العام)... أصبح من المألوف أن يجابهوا بنساء مزودات بالعصي، يستقبلنهم بالشتائم واللعنات... فلم يكن مفر من نشوب معارك كان

(ضاري) يذوب خلالها خجلاً وهو يرى نفسه مجبراً ليس على التصدي لأبناء عشيرته حسب، بل الأدهى من ذلك التصدي لنساء (البواشق)... هز (ضاري) رأسه بأسى، مستعيداً بلمحة خاطفة ذلك اليوم الذي أمرهم فيه (فزع الطارش) بالتوجه إلى جزيرة (البطيحة) لإلقاء القبض على (دهش) بعد فشله في اغتيال مدير الناحية"[1].

فلكل شخصية في هذه الرواية مساحتها الخاصة التي تعبر فيها عن رؤيتها للعالم، فتعكس وجهة نظرها النفسية التي تختلف عن سائر الشخصيات من حيث المواقف، والمشاعر، والأفكار، وتبلور أيضاً وجهة نظرها الأيديولوجية. فنجد مثلاً مشاعر وأفكار (مانع) الباحث عن الإصلاح، تختلف بشكل جذري عن (فزع) الانتهازي الذي يبحث عن السلطة وعن مصالحه الشخصية، وهذا يحقق في داخل الرواية صراعاً نفسياً مضاعفاً، يكون بين الذات نفسها تارةً، وبين الذات والآخر تارةً أخرى.

ويسهم حضور الراوي في الكشف عن هذا الصراع من خلال ولوجه إلى أعماق الشخصيات، كما في هذا المثال الذي يقدِّمه من خلال وعي (فزع) وإدراكه الداخلي، إذ نجده يتماهى معه، فينقل كلامه، فضلاً عن مشاعره، وأفكاره المضطربة، التي تعكس وجهة نظره النفسية الداخلية "لابدّ من تصفيته؛ فقد تمادى في تحديه حتى بلغت السكينة العظم... هكذا يجازيني "مانع أفندي" وأنا الذي كان في استطاعتي أن أجرده دون شفقة من كل ما يملك. كلم "فزع الطارش" نفسه وهو يتجول في الديوان على غير هدى. لقد أسندت المشيخة إليه وكالة طوال اثني عشر عاماً، فلم يكن أسهل من أن يستحوذ على أراضي "الشيخ عاصي" بحكم كونها أميرية. لكنه فضل التريث في الأمر، فأخذ يسجل المقاطعات باسمه على مهل... من غيره أحق بها؟ هل كان من العدل والإنصاف أن يتركها لقمة سائغة لـ "مانع" لا لشيء إلاّ لكونه وريث "الشيخ عاصي"؟ لا علاقة للوراثة في مثل هذا الأمر. وهو وحده يبقى جديراً بها؛ فقد تعهدها بعنايته ورعايته تعهد الأم وحيدها المدلل. وعض على سبابته غيظاً. لقد أخطأ... أخطأ دون شك لأنه أبقى لـ "مانع" قطعاً تبدو كالعين العوراء وسط حقوله. لقد أخطأ بالتأكيد"[2].

وكذلك في (الحدود البرية) مثلاً، فالكاتبة هنا منحت شخصياتها اهتماماً واضحاً، حين ركزت على عالم الشخصية من الداخل والخارج، فبرز الصراع النفسي واضحاً من خلال سرد (خالد)، و(بيان) بضمير المتكلم من جهة، واستبطان الراوي (ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات) لوعيهما من جهة أخرى، فهيمنت وجهة النظر الذاتية على عالم الرواية، باستخدام معطيات وعي الشخصيات

---

(1) قبل أن يحلق الباشق، ص203- 205.

(2)قبل أن يحلق الباشق، ص66- 67.

وإدراكها. كما نجد في هذا المثال الذي يقدمه الراوي من خلال وعي (بيان) "قالت عايدة شيئاً ما، ثم دلقت ماء الخضروات في حوض الغسيل، ولم تعد بيان تطبخ الرز ولا تصغي إليها ولا تصف الأطباق على المائدة، إنما كانت تفكر حسب أن بيت النحلة مازال من الشمع وبيت العنكبوت مازال من اللعاب وبيت النمل مازال من الرمل، أما الإنسان فاستبدل بيته الطيني بترسانة من الحديد والإسمنت والمرمر.. ولعله المخلوق الوحيد الذي يصاب بالكآبة والعصاب والاضطرابات النفسية ويعرف كل أمراض الجهاز الهضمي المتصلة بمتاعب الرأس، ومع ذلك يمضي إلى تدمير نفسه وجنسه بنفس الوعي الذي جعل منه إنسانا متحضراً وقادراً على طرق المستحيلات بعقله"[1].

ويلاحظ في النص أن السرد ينجز من خلال تبئير الراوي، لوعي بيان، فيبدو الراوي مختفياً لصالح المحتوى النفسي والذهني لها. وهذا أمر طبيعي في رواية تيار الوعي، التي لا يقوم الراوي فيها إلاّ بدور تنظيمي. وهذا النوع يسميه همفري (المونولوج الداخلي)، وفيه يقدَّم المحتوى النفسي والعمليات النفسية للشخصية من دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، إذ يغيب الراوي عن السرد، ولا يحضر إلاّ من خلال إرشاداته المتمثلة في عبارات (قال كذا)، و(فكر على النحو الفلاني)، ومن خلال تعليقاته الإيضاحية[2]، فهو حين يركز على شخصية محورية يرصدها خارجياً وداخلياً، فيتماهى معها، ولولا المسافة الموجودة بينه وبينها باستعماله ضمير الغائب لقلنا إن الشخصية هي التي تتكلم، ودليلنا على هذا هو أنه بالإمكان تحويل النص أعلاه من السرد بضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، ولن يتغير شيء من الدلالة أو نقل إحساس الشخصية، أو التعبير عن مكامنها الداخلية.

وهذا يتمظهر أيضاً في الروايات الأخرى جميعها، التي يتم تقديمها من خلال الراوي فقط، مثل رواية (الراووق)، و(الشاهدة والزنجي)، و(فوة يا دم)، و(ذلك الصيف في اسكندرية)، و(المرتجى والمؤجل)، و(المركب). فالراوي في كل منها يرافق شخصياته، ولا يغادر وعيها، فيصورها عبر التبئير الداخلي، سواء من خلال أفعال الشعور التي تسمح له بالولوج إلى الحالة الداخلية للشخصية، أم من دونها. ذلك أن الأحداث التي تجري في كل منها لا نعرف شيئاً عنها خارج نطاق وعي الشخصيات.

فمثلاً في (الراووق) نلاحظ أن الراوي يستبطن في كل فصل، وعي شخصية معينة، يورد الأحداث من خلال وجهة نظرها، فيكشف بذلك عن حالتها الداخلية، وموقفها إزاء الأحداث والشخصيات الأخرى. كما في هذا المشهد الذي يورده من

---

(1) الحدود البرية، ص46.

(2) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص44.

خلال وعي ذاكر القيم "هزّ (ذاكر القيم) القنديل ليتأكد من وجود الزيت فيه قبل أن يعمد إلى إيقاده، فتبدى له صحبه وقد اعتراهم تغيير واضح، وبشكل خاص "شامل" الذي يراه يتوكأ على عصا لأول مرة. وهو نفسه، تراه تغير؟ بالتأكيد؛ فها هم يفترسون فيه مدهوشين، حتى إن "شامل" لم يستطع منع نفسه من أن يهتف متأوهاً:

-لشد ما تغيرت يا ابن العم!... وبدا "لازم" أكثرهم تأثراً رغم أنه لم يشارك في التعليق؛ فقد اكتفى بإعادة مفتاح صندوقه إليه، منوهاً بشكل عرضي بأنه أوصى في البيت بإرسال عشائه كما جرت العادة من قبل، فشكره بإسبال جفنيه، شاعراً بعينيه وقد ثقلتا، كأنهما تحولتا إلى كرتي رصاص. إنه متعب، ولشدّ ما يتمنى أن يؤجلوا احتفاءهم به ليوم غد؛ فأقصى ما يرغب فيه هو أن يهنأ بنوم عميق"[1].

فالمتلقي لا يرى الأحداث والشخصيات إلاّ من خلال وعي (ذاكر) ومنظوره، فلا نعرف عنها شيئاً خارج إطار هذا الوعي. إذ نكتشف مع الشخصيات عالم الرواية بأحداثه وتحولاته، فالراوي يستعير عين شخصياته، ووعيها، ليقدم لنا عالم الرواية بكل ما يحتويه، كما نجد في هذا المقطع أيضاً، الذي يرد السرد فيه من خلال وعي (عايد) "كان اللعاب يتناثر من فم (فرهود) مثل رشاش وحل وهو لا يكف عن الجئير بالشكوى: فكلما توجه (عايد) إلى بيته لاستدعائه إلى المضيف –حيث ينتظره بعض الفلاحين المطالبين بالضرائب- ضج اثناء الطريق بالشكوى: فمنذ حملة (نيازي أفندي) والفلاحون لا يكفون عن ملاحقته للاستدانة منه (على الأخضر) أو لقاء رهن أو ربح تافه"[2]. ويلاحظ هنا أن (فرهود) مبأر من طرف (عايد)، ذلك أن هذه الأوصاف التهكمية ليست للراوي، بل هي وصف ذاتي من خلال رؤية (عايد) لـ(فرهود)، وموقفه النفسي منه.

وكذلك الحال في (الشاهدة والزنجي)، فهذه الرواية تقدّم من خلال الكشف عن الصراع النفسي للشخصيات مع نفسها، ومع الآخرين، بواسطة الراوي، الذي يلتزم منظور شخصياته النفسي، مستنطقاً وعيها، ورد فعلها إزاء الأحداث والتحولات الحياتية. فبعد تلك الليلة التي يلقي فيها الجنود الأمريكان القبض على (نجاة) في البساتين، تتحول حياة الشخصيات تحولاً كاملاً، فتدور جميعها في فلك واحد هو عالم (نجاة) وما حدث لها في تلك الليلة، وما تلا ذلك من استدعاءات الأمريكان المتكررة لها، لاستجوابها.

وتسهم الرؤية المصاحبة في اختفاء صوت الراوي لصالح أصوات شخصياته، وهو ما يعزز من الكشف عن أعماق كل شخصية، وما يختلج في داخلها، من مشاعر وأفكار مضطربة، إذ يرينا شخصياته من الداخل فيتكشف للمتلقي عجز

---

(1) الزاووق، ص231- 232.

(2) المصدر نفسه، ص118.

(حميد)، و(حسون زوج نجاة) أمام هذا التحول، وإحساس (نجاة) بالندم والضياع، وما إلى ذلك. كما في هذا المقطع الذي يقدّم من خلال وعي (نجاة) "رأته أم تره، يجب أن تضع اليوم حداً لكل هذا، مثلما اقترحت عليها أمها، فهي على حق.. كلهم خنازير.. إن أي واحد منهم –أبيض كان أو أسود- لو أتيحت له الفرصة لاغتصبها بكل قسوة كما فعل وحش البساتين.. ثم هذا الكولونيل الشرير يزيد من ضغطه عليها يوماً بعد آخر، وربما أمر بحبسها، فهو يظنها تتستر على الجاني وشريكه.. ومن يقدر أن يرده عن حبسها!؟ هو الذي يحكم في المدينة. وكلما امتدت بها الأيام دون الوصول إلى نتيجة كلما برزت مصاعب جديدة لها ولأمها.. مصاعب لم تخطر على بالها"[1].

إذ نلاحظ أن الراوي هنا لا يكتفي بتقديم السرد من خلال رؤية (نجاة)، ووعيها، وإنما يقوم بإعادة إنتاج كلامها، فما يرد في هذا النص هو حوار (نجاة) مع نفسها، ينقله لنا الراوي ليكشف عن صراعها الداخلي. وهو ما يفعله مع سائر الشخصيات أيضاً، ما يجعلنا لا نشعر به بل بالشخصيات، وهي تواجه مصائرها وأزماتها، وهو ما يحقق تعدداً في وجهات النظر على المستوى النفسي، في هذه الرواية وفي سائر الروايات الأخرى، التي تمتلك الخصائص نفسها. فـ"الوعي الذاتي، بوصفه فكرة فنية مسيطرة في بناء صورة البطل، يعتبر بذاته كافياً من أجل تفكيك الوحدة المونولوجية للعالم الفني، ولكن بشرط أن يقوم البطل، بوصفه وعياً ذاتياً، بالتعبير عن نفسه فعلاً، أي بشرط ألاّ يندمج مع المؤلف. شرط ألاّ يصبح بوقاً لإيصال صوت المؤلف، أخيراً بشرط أن تجري موضعة نبرة الوعي الذاتي للبطل وأن يحافظ داخل العمل الأدبي نفسه على مسافة تفصل بين البطل والمؤلف. وما لم يقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه، فلن نجد أمامنا عملاً أدبياً، بل وثيقة شخصية"[2].

وهو ما تتوفر عليه أيضاً رواية (المركب)، إذ تقدم الأحداث فيها من خلال وعي ومدركات الشخصيات، فتتعدد وجهات النظر النفسية فيها، كما في هذا المثال الذي يتجلى من خلال وعي (شهاب) "حاول أن يستعرض في ذهنه سبب هذه العلاقة المفاجئة بين المدير العام وعصام...ولكن من يعرف جميع مسالك هذه الغابة، وكيف تتشابك، وكيف يحدد بالضبط فروعها ودهاليزها الخفية؟ ودّ لو يذهب إلى ذلك الذي تعرف عليه في سفرته المنحوسة إلى أم الخنازير، فقد رسم له ذلك الرجل الخطوط العريضة لتلك الغابة. وعلى كل حال سيلجأ إليه، إذا لم يستطع أن يهتدي بنفسه إلى جواب يريحه بخصوص هذه العلاقة. أو ربما السبب في هذه الخطوة الغامضة أن

---

(1) الشاهدة والزنجي، ص108.

(2) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص72.

عصام يحمل لقب مهندس. ولكن، أواش.. الجميع تقريباً يتشككون في صحة الشهادة. فإن جميع الذين تخرجوا من كليته لم تعادل شهاداتهم، وشطبت نقابة المهندسين أسماءهم من بين أعضائها، ولكن عصام احتفظ بلقبه، وبقي اسمه مسجلاً في النقابة. أليس هذا سراً؟ ولكن فضح السر لا يجديه شيئاً في الوقت الحاضر على الأقل. إنه يريد أن يعرف سرّ هذه العلاقة. ربما لأن كليهما خريج معهد أجنبي. وكلاهما متورط بشهادته، فوجدا لغة مشتركة."[1]

وختاماً نقول بأن الرواية العراقية، التي تحمل ملامح وأبعاد تعدد الأصوات، هي من نوع روايات تيار الوعي، ذلك أن كتابها ركزوا وألحوا على إبراز الجانب النفسي، والفكري، والذهني للشخصيات، لذا هيمنت وجهة النظر الذاتية- الداخلية على تقديم السرد، سواء من خلال سرد الشخصيات، أو من خلال استبطان وعيها بواسطة الراوي (ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات)، فلم يبدُ أيّ حضور للراوي إزاء حضور الشخصيات، وهو ما منح الأخيرة الحرية في التعبير عن وجهة نظرها على المستويات كافة، فأصبحنا أمامها بشكل مباشر.

فالشخصية هي أحد العناصر المهمة في الرواية المتعددة الأصوات ليس بوصفها ظاهرة من ظواهر الواقع، تجسد سمات محددة على المستوى الفردي، ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعي، بل تكمن أهميتها في أنها تمثل وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسها هي تحديداً، ويتجسد هذا في مواقفها الفكرية، وتقويمها لنفسها، ولواقعها المحيط، فما يهم هنا هو ليس الكشف عن الواقع الحياتي لها، بل عن وعيها بنفسها وبالعالم الذي حولها[2]. وهذا الكشف عن المحتوى النفسي للشخصيات، أدى إلى تحقيق تعدد في وجهات النظر النفسية في كل رواية من الروايات التي بين يدي الدراسة.

---

(1) المركب، ص155- 156.

(2) ينظر قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ، ص67.

المبحث الثاني

وجهة النظر على المستوى المكاني والزماني

أولاً: المستوى المكاني.

معلوم أن الرواية المتعددة الأصوات تفترض حضور أصوات الشخصيات، ووعيها، داخل بنية السرد، وأن تُطرح القضايا وتعالج فيها بشكل مباشر من خلال الرواة المشاركين. فحضور الراوي الخارجي من الممكن أن يعني السيطرة على هذه الأصوات، ما يقلل من مساحة الحرية، والاستقلال الغيري، الواجب توفره. وتبرز قيمة تعدد الرواة المشاركين في العمل، بوصفها ضرورة من ضرورات إخفاء صوت الروائي، لأنالتنوع الحاصل في وجهات النظر جراء هذا التعدد يتيح للرواية فرصة أكبر منالموضوعية في تقديم الأحداث وتفسيرها، على وفق رؤى مختلفة ومتعددة، لأنالطريقة الصحيحة للنظر إلى الأشياء هي الطريقة التعددية، فهي تسمح بتوفير مقدار كبير من الإقناع لدى المتلقي، وتوهم بواقعية أحداث الرواية وشخصياتها، فضلاً عن أن استعمال صيغة المتكلم في تقديم السرد هي محاولة من الكاتب في أن يجعل من الوهم حقيقة وإثباتاً، كما يؤكد بوتور[1].

وبشكل عام، فإنه حين يكون الراوي أحد أبطال الرواية، تنعدم المسافة بينه وبين المروي، فهو يحكي قصته ويحلل الأحداث، مسقطاً المسافة بينه وبين ما يروي. وقد يكون مجرد شاهد يرى ويصور، فهو حاضر ولكنه لا يتدخّل، أي لا يسقط المسافة مع الأحداث. أو قد يكون الراوي عالماً بكل شيء فيتدخل محللاً ومسقطاً المسافة بينه وبين ما يروي. ويمكن أيضاً أن يبقي على المسافة بينه وبين ما يروي وذلك ليس بوصفه مجرد شاهد، بل بلجوئه إلى رواة آخرين ثانويين، أو شخصيات تروي، أو إلى مصادر أخرى سماعية أو مكتوبة ينقل عنها[2].

ولاحظنا قبل قليل أن معظم الروايات العراقية التي تحمل ملامح وأبعاد تعدد الأصوات؛ تقدّم من خلال سرد الشخصيات المشاركة في عالم الرواية وأحداثها، بضمير المتكلم، وهذا يجعل موقع الشخصيات بوصفها راوياً يتطابق مع موقعها

---

(1) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، ص65.

(2) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، ص90- 91.

بوصفها شخصية، فهي تعبر عن منظورها الأيديولوجي من دون وساطة، ونكون أمام منطوقها، وتعبيراتها، فضلاً عن وعيها النفسي بشكل مباشر. وبهذا تتعدد المواقع المكانية داخل كل رواية بتعدد الرواة المشاركين في تقديم السرد، حيث لا يتفرد أي من الأبطال في حضوره، ومكانته على حساب البقية،ولا يستأثر بفعل القص، ولا يكون وحده محوراً، أو بؤرة للأحداث والدلالات، بل تحكي كل شخصية من موقعها، عن نفسها وعن غيرها من الشخصيات المشاركة، فتحلل الأحداث، وتحكم على الشخصيات، من وجهة نظرها، وهو ما يدفع باتجاه تفعيل عنصر الصراع داخل الرواية ومضاعفته، من خلال تعدد بؤر هذا الصراع، بتعدد مواقع الشخصيات المشاركة في تقديم السرد، فيبرز الصراع المزدوج، ليتجلى مع الذات نفسها، ومع الآخر.

ففي (نزولة وخيط الشيطان) مثلاً، تتناوب الشخصيات في عملية الإنجاز السردي داخل النص، لذا نتتبع الأحداث من خلال عيون الشخصيات الساردة، فتتعدد مواقع السرد، ويتطابق الموقع المكاني لـ (الصوت)، و(الرؤية، أو الصيغة بحسب جينيت)[1]، وهذا التطابق يُسهم في إضفاء الحصر المكاني على الحدث في داخل الرواية، فالمتلقي في هذا النوع من الروايات لا يتمكن من معرفة أي شيء عن الأحداث، إلاّ تلك التي تقع في موقع الشخصية الساردة. كما في هذا المثال الذي يقدّم من خلال سرد ورؤية (آمنة بت شكر) التي تتمرد على الأعراف والتقاليد، وقيود أخيها جبار، فتهرب منه بعد أن يكتشف علاقتها بـ (خضوري التتنجي) "إلى أين "أروح"؟!.. لا أدري. لكني أعلم أني أقصد دربا تدعى "درب الصد وما رد". هذا طريقي في الغابة. أتحرك فيها بعباءة. إمرأة من غير هوية تبحث عن ذات كانت ثم اغتصبوها مني. رجال. وورائي خمس دجاجات، وديك وخروف. ووراءي جبار وأمامي. ووراءي وأمامي أخطاء تستفحل فتعالج بالخطأ الأكبر.. القتل.. الموت.. الدم!. "حِملك بالصدر" يا جبار. عقدان ونصف العقد وأنت تربي النعجة، تعلفني كي تأكلني. بيد أن لحمي مر لا يؤكل. وبفمك سيعيش طعم العلقم.. حتى تموت... "منك هجيت. هجيت من ظلمك"... أبحث عن ذات مفقودة. "أدور على نفسي بدنيا ايحكموها رياجيل". هل يعقل أني سأجدها في الدنيا المكتظة بك يا جبار؟!...

- لوين رايح هذا القطار؟!

سألت رجالاً. رمقوني بعيني جبار... وسمعت فجأة صوت رجل يدعوني "أختي"... كيف عرف جبار طريقي؟!...

---

(1) يتمثل الصوت بالسارد والمتكلم. أما الصيغة فتتمثل بالشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي، أي الشخصية التي ترى.
ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص198.

- لتخافين أختي؟!.. أشوفج خايفة ومتمحنه؟!.. إنتي على صندوك النبي. أأصدقه؟!.. وتنفست الصعداء"[1].

فالسرد هنا –وفي سائر الروايات التي تقدّم من خلال سرد الشخصيات- ينطلق من النقطة التي تقف فيها الشخصية. فالكاتب يفسح المجال لشخصياته أن تروي هي عن نفسها، وأن تعبر عن أفكارها بحرية، فيكون لها موقعها ووجودها الشخصي، المستقل عن ذاته، وأفكاره، ورؤاه؛ فتتعدد المواقع المكانية، ووجهات النظر المتصارعة في داخل الرواية، من خلال تقديم السرد بصوت ورؤية الشخصيات الأخرى، مثل (جميل ربيع)، و(سلمان حشوة)، و(جودي القراوجي)، و(يعقوب بن عمام)، و(نعيمة مرة المزين)، وغيرهم، إذ تنماز هذه الرواية بكثرة الشخصيات، وتنوعها، وبحضورها المتكامل من دون وساطة من راوٍ يتولى عملية السرد بدلاً عنها.

وكذلك الحال في الروايات الأخرى، ففي رواية (ميسوبوتاميا (بين النهرين)) مثلاً، نتتبع السرد من خلال الشخصيات، (ميّا)، و(داليا)، و(أحمد)، و(هاني)، فتتعدد المواقع المكانية في النص السردي، وهو ما يحقق جانباً مهماً يدفع باتجاه جعل هذه الرواية تحمل الملامح الشكلية لتعدد الأصوات، وإن كانت تفتقر إلى الجوانب الجوهرية، ونعني جانبي التعدد الأيديولوجي، واللغوي، كما رأينا في الفصلين السابقين.

إذ نلاحظ أن الشخصيات تنطلق في سردها من موقعها المكاني وزاوية رؤيتها، أي من الموضع، أو المكان الذي تقف فيه وترى منه، فتنعدم المسافة بينها وبين مرويها، لكونها المبئر والمبأر معاً، فهي تمثل ذات التبئير وموضوعه في الوقت عينه، كما يتجلى في هذا النص الذي يقدّم من خلال سرد ورؤية (ميّا) "السماء ملبدة بغيوم والجو ينبئ بالمطر. تنتهي المحاضرة الأخيرة، تطوى الأوراق والكتب، نغادر القاعة، يسرع بعضنا، بينما أتلكأ في سيري...أتوجه نحو براد ماء عمودي... أريد أن أتناول قرصين من الأسبرين. أضغط على زر البراد، أمد كفاً أمام صنبوره الرفيع حال تدفق الماء منه، أبتلع قرصاً، أمدّ كفي ثانية، أحس بحركة قريبة مني وبخطوات تتوقف جنبي تماماً. أرفع رأسي وأراه. الماء يملأ كفي، يتدفق منها، منحدراً عبر أصابعي، وأنا واقفة في مكاني مأخوذة، لا أفعل شيئاً، المفاجأة تذهلني، تتركني بلا ردة فعل، تسمرني حيث أنا، أنظر إليه غير مصدقة، تمر دقائق، يتحدث، بصوت أعرفه، وأتذكر نبراته"[2].

---

(1) نزولة وخيط الشيطان، ص415- 416.

(2) ميسوبوتاميا (بين النهرين)، ص109.

وكذلك الحال مع سائر الشخصيات الأخرى المشاركة في تقديم السرد بصوتها ورؤيتها معاً. فمن خلال موقع الشخصية وزاوية رؤيتها، يتحدد الفضاء المرئي، أو مجال عالم القص، والعناصر المكونة له، والبعد النظري الذي تتشكل وفقاً له هيئة العلاقات بين هذه العناصر. وبذلك أيضاً يكون اختلاف المرئي باختلاف موضع النظر الذي منه تمتد الرؤية، أو تنطلق إليه[1].

أما الروايات التي تقدم من خلال الراوي، فقد يبتعد هذا الراوي بمسافة معينة عما يروي، أو قد يعتمد أسلوباً يبقيه على قرب منه. بمعنى أن الراوي قد يتوسل أسلوباً مباشراً فيترك للشخصية أن تنطق، فيبدو هو غير معني بالمنطوق، أو محايداً تجاهه، فيكتفي بنقل أقوال الشخصية، وسلوكها، من دون الدخول إلى أعماق النفس الداخلية لها. وقد يتوسل أسلوباً غير مباشر، فينقل أقوال الشخصية بلغته وصياغته الخاصة. أو قد يعتمد الأسلوب غير المباشر الحر، فيقدم أقوال الشخصيات وأفكارها، من دون أن يؤطرها بـ (قال، أو فكر، وغيرها)، فيحمل هذا الخطاب في داخله علامات أحداث خطابين (خطاب الراوي والشخصية)، وأسلوبين، ولغتين، وصورتين، ونظامين دلاليين قيميين[2]، فيبدو الراوي ممتزجاً مع الشخصية، ومحتلاً للموقع المكاني نفسه، الذي تحتله الشخصية داخل السرد. إذ إن أشكال الخطاب المباشر، وغير المباشر تأتي "مشروطة بفعل استهلالي (قال، فكر، إلخ) بحيث يلقي المؤلف بمسؤولية ما يقال على البطل. أما في الخطاب غير المباشر الحر، فإن الأمر، على عكس ذلك، إذ أن المؤلف، وبفضل حذف الفعل الاستهلالي، يقدّم تحدّث البطل كما لو أنه مسؤول عنه، كأن الأمر يتعلق بوقائع، وليس هكذا ببساطة، بأفكار أو كلام. وهذا... ليس ممكناً إلاّ إذا اتحد الكاتب بكل حساسيته، مع نتاج مخيلته الخاصة، أو إذا تماثل تماماً مع هذا النتاج"[3].

وبالنظر إلى الروايات التي هي موضوع بحثنا الحالي، التي يتم تقديم السرد فيها من خلال الراوي، نجد أن موقع هذا الراوي يتطابق مكانياً مع موقع الشخصيات في كل رواية، إذ يبدو وكأنه ملازم لإحداها في كل مرة، ومحتلاً للموقع المكاني الذي تحتله. فتبدو بذلك البنية المكانية في الرواية المتعددة الأصوات، غير محدودة وغير متعينة، وإنما متبدلة ومتنوعة وغير مستقرة؛ وذلك بسبب تعدد المواقع التي يحتلها الراوي داخل النص، بتتبعه لمواقع الشخصيات بالتناوب، وتطابقه -مع كل منها- مكانياً، متبنياً منظومتها النفسية، والأيديولوجية والتعبيرية في أغلب الأحيان.

---

(1) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص111.

(2) ينظر: قاموس السرديات، ص76.

(3) الماركسية وفلسفة اللغة، ص202.

فالراوي في هذه الروايات لا يكتفي بمرافقة الشخصيات، ومتابعتها، بل يقدّم السرد ويصف الأحداث والشخصيات الأخرى من وجهة نظرها، ومن خلال وعيها الداخلي، ذلك أنه ينماز بالرؤية الذاتية- الداخلية للشخصيات، مستخدماً في تقديمه لها أفعالاً شعورية يقينية، تجعله يبدو واثقاً من معلوماته، وبهذا تغيب المسافة بينهما؛ لأن الراوي والشخصية يتماهيان في نسيج لغوي واحد، ووعي مشترك.

ففي (فوة يا دم) مثلاً، يلازم الراوي شخصياته طوال السرد، محتلاً الموقع المكاني نفسه الذي تحتله الشخصية، ممتزجاً معها، ومتبنياً منظورها النفسي، والأيديولوجي، والتعبيري، في تقديم السرد. فحيثما تكون الشخصية يكون الراوي، الذي يقدّم الأحداث من خلال منظورها، لذا لا يتواجد هذا الراوي في مكانين مختلفين في الوقت نفسه؛ لأنه يتطابق دائماً مع شخصيته، التي يتبنى وعيها ومنظورها، كما في هذا المثال الذي يقدمه الراوي، ففيه يتطابق موقعه المكاني مع شخصية (بابا ليوي)، ويمتزج معه "باعتداد روغاني الملمس والمنظر لكنه مغبر، كحذاء "معقوج" لشخصية هامة، وهو يحاول توسيع خطواته الضيقة التي تسيرها ساقان قصيرتان مثقلتان بالغلظة وبجسد "مدحدح" منضغط ومنتشر بالعرض، وأن يختصر الدرب بين ناصية الشارع الرفيع كخيط والطاولة الوحيدة المستديرة القذرة المنزوية في دكان خليف الجايجي. يقتصرها على هذه الخطوة الواحدة الكبيرة، هذه العملاقة التي غدا يوجس كلما خطاها، ومنذ الأمس فقط بأنها تنقله من عالم غيلان إلى عالم حور. ويخطو الأخرى والأخرى، فتضيع حساباته ولا يدري كيف أن الدنيا قد تكاثرت وأضحت "دنيات"... وهو رغم هذا كله... يريد... أن ينجز هذه الخطوة، ليواجه في خاتمة مطافه "سفاني"، ويقول له بذاك الامتداد الروغاني وبالصوت "العقروقي"، ما ظل يردده في سره للعالم ولكل الدنيات المنتشرة، "أنا بابا ليوي النِزاح.. أكبغ نِزاح ابّغداد""[1].

وهنا نلاحظ تداخل خطابي الراوي والشخصية، فالراوي يصاحبها، ويتطابق معها حيثما تكون، ممتزجاً مع منظورها النفسي، ومتبنياً تعبيراتها وأفكارها. ونجد أيضاً أن الراوي في هذا المشهد، ينقل لنا الشعور النفسي للشخصية تجاه المكان، من خلال دخوله إلى عالم الشخصية الداخلي، وتبنيه لمنظورها النفسي، وإحساسها بالزمن الذي يمر بطيئاً وثقيلاً.

وهذا ما تتوفر عليه جميع الروايات الأخرى، فالراوي في كل منها يتنقل بين الشخصيات ويلتزم منظورها، ويتطابق موقعه المكاني معها، فلا يقدّم أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات إليه. لذا نلاحظ خلوها من المسح التتابعي للمشهد الواحد، إذ لا يتنقل الراوي من شخصية إلى أخرى خلال المشهد، كما تخلو أيضاً من

---

(1) فوة يادم، ص7- 8.

(نظرة عين الطائر)، لأن الراوي لا يغادر وعي الشخصية التي يستبطنها، فهو لا يقدم السرد إلاّ من خلال منظورها وزاوية رؤيتها، فكل أحداث السرد وتحولاته يتم تقديمها من خلال وعي وإدراك الشخصيات. لذا تتوفر هذه الروايات على أكثر من وجهة نظر في إطار المستوى المكاني، إذ تتغير مواقع الراوي وتتعدد، بتعدد مواقع الشخصيات وتنوعها.

ويتمظهر هذا واضحاً في سائر الروايات الأخرى التي بين يدي الدراسة، فالمشاهد تقدّم وتوصف من خلال مواقع الشخصيات، كما نجد في هذين المشهدين - على سبيل المثال لا الحصر- من رواية (قبل أن يحلق الباشق)؛ إذ يتكرر المشهد في الرواية مرتين، ولكنه يرد في كل مرة من خلال منظور ووعي إحدى الشخصيات، ففي المرة الأولى يقدمه الراوي من خلال (طلاع) "كاد "طلاع" ينخرط في نوبة ضحك جديدة لولا أن الباب انفرج عن وجه امرأة مؤطر بسواد (الفوطة).

-من؟

تساءلت وهي تتنقل بعينيها الكبيرتين بينهما. حتى إذا ما شخصت الدرويش أطلقت شهقة استنكار. وارتدت برأسها إلى الداخل، فسارع الدرويش يقول بصوت لاهث:

- "ليرة"... لمَ انقطعتِ عن زيارتي؟ سأنتظرك غداً، فقد هيأت لك حرزاً لا يخيب...

وحاولت المرأة إطباق الباب، فمنعها الدرويش بأن مدّ رأسه من خلال الفرجة. وراقب "طلاع" ظهره لحظات وهو يهمس في الداخل بكلام ما غير آبه بأن يضبط وهو في وضعه المريب هذا. وسمع "ليرة" تتساءل مستنكرة:

- أنت؟ كيف يعقل أن تكون إياه؟

ولم يتناه جواب الدرويش إلى سمع "طلاع" فقد عاد يكلمها همساً، بينما هتفت "ليرة" مجدداً:

- وعينك الجامدة هذه؟

وأجابها الدرويش بكلام طويل لم يسمع منه كلمة واحدة. وانتهى هذا الحوار المحير بنجاح المرأة في دفع الدرويش إلى الخارج مطبقة الباب بعنف"[1]

فالراوي هنا التزم الموقع المكاني لـ (طلاع)، والتزم منظوره البصري الضيق، ولم يغادره وينتقل بنا إلى مواقع الشخصيات الأخرى لينقل ما دار من حوار بين (ليرة) و(الدرويش)، فالراوي لا يعرف مع الشخصية فحوى هذا الحوار، إلاّ ما تناهى إلى سمعها من حديث (ليرة) التي تعمدت رفع صوتها، ولا يرى إلاّ ما تراه

---

(1) قبل أن يحلق الباشق، ص181.

الشخصية. أما في المرة الثانية فيقدّمه من خلال (ليرة) فيتطابق مع موقعها ويلتزم منظورها المكاني "فوجئت بالدرويش يدق عليها الباب، ليبادرها بصوت لاهث:

- "ليرة"... لم انقطعت عن زيارتي؟ سأنتظرك غداً، فقد هيأت لك حرزاً لا يخيب... وتضاعف رعبها حينما طالعها من فوق كتف الدرويش وجه "طلاع" وقد وقف وراءه في الزقاق على بعد خطوات، فألقت بثقلها على الباب، محاولة إغلاقه. غير أن الدرويش ناضل ونجح في إدخال رأسه من الفرجة، فهمس وقد سطعت عيناه مثل جمرتين:

- انتظري يا "ليرة"... ألا تعرفينني؟ أنا "عايد"!

وعلى الفور تجمدت يداها على الباب. "عايد"؟ هل يعقل ذلك ؟ فصاحت...

- أنت؟ كيف يعقل أن تكون إياه؟

فعاود همسه:

- خفضي صوتك، "فطلاع" لا يعرف بحقيقة أمري!

لكنها عادت تسأل وقد صعقتها المفاجأة:

- وعينك الجامدة هذه؟

فهمس لها وهو يكاد يبكي:

- لقد تشوهت بفعل ضربة سوط نالني بها دركي يوم اقتادوني مع المجندين... هل يعقل ذلك؟ وانتبهت لـ "طلاع" يتابعهما بنظرة استغراب، فدفعت الدرويش في صدره لتسارع في إطباق الباب، مستندة بظهرها إليه"[1].

إن الرؤية المصاحبة التي يتخذها الراوي (ذو المعرفة الكلية المتعددة الانتقاءات)، أسهمت في تنظيم وتضييق المكان، فانصب تركيز الراوي على الشخصية من الداخل، وسعى نحو الكشف عن مكامنها وأفكارها الداخلية. فهو يقدّم المشهد من خلال معرفتها هي، لا من خلال معرفته الخاصة، لذا على الرغم من حضوره بوصفه سارداً إلاّ أننا لا نشعر به، لأنه يتجاوز ذاتيته وأفكاره إلى كشف اصطراعات الشخصية، وكشف تحولات الأحداث من خلال رؤيتها.

فمثلاً في رواية (إمرأة الغائب)، لا يفارق الراوي شخصياته، التي يقدم السرد من خلالها، فالمشاهد والأحداث ترد من خلال إدراك الشخصية ومعرفتها، أما الراوي فلا يعرف شيئاً خارج إطار هذا الإدراك، فعلى سبيل المثال، عندما تتأخر السيدة (رجاء) عن المجيء إلى محل الأستاذ (وجدي) لأخذ ابنها (سعد)، كعادتها كل يوم، فإن الراوي لا يخبرنا عن السبب، بل يجعلنا نتعرف ذلك من خلال استبطانه لوعي (وجدي) الذي ترد الأحداث من خلال منظوره، فيتطابق موقع الراوي معه،

---

(1) قبل أن يحلق الباشق، ص365- 366.

ومن خلاله نشاهد الشخصيات التي يصف سلوكها، ويخمن مشاعرها من خلال منظور (وجدي) "صوت المؤذن ارتفع قبل قليل... والسيدة رجاء لم تأت بعد، لتصحب ابنها إلى البيت مثل كل يوم! لم يحدث أن تأخرت هكذا! الصبي يقف، منذ أكثر من ساعة، في باب المحل، يلوح عليه القلق، عيناه تبحثان عن وجه أمه، بين الوجوه المقبلة، وهو يقف بجواره يفتش عنها، بكل جوارحه، فهو أشد قلقاً عليها من ابنها! إن لم تسرح نظراته على ملامح وجهها، مرتين في اليوم، فإن حياته يصيبها العطب... يقول الأعمى يخاطب الصبي:

"سعد، هل تعرف لماذا تأخرت أمك اليوم!؟"

يصيح به:

"وكيف يعرف هو!؟"...

يتجاهله. يلتفت للصبي، ويقول له:

"ننتظرها قليلاً. إن لم تأت أوصلتك أنا إلى بيتكم"

"أستاذ لا تتعب نفسك.. أروح وحدي"

"لا، فأمك تركتك أمانة عندي!"...

يتدخل الأعمى... "أمك لن تسامحه أبداً إذا تعرضت... لحادث في الطريق! دعه يأخذك... حتى يشوف أمك.. لماذا تأخرت!"

لا فائدة هذا الوغد لن يكف عن تلميحاته، وهو يخشى أن ينتبه الصبي لمغزى هذه الكلمات المبطنة، ويخبر بها أمه...

صوت الطرق يتردد عالياً في صمت الزقاق. ينفتح باب بيت مجاور، ويطل من بين ضلفتيه وجه امرأة. ترى الصبي فتخرج له، يرقبهما من بعيد يتكلمان، والمرأة تحرك يديها بإشارات لا يفهم مغزاها... يأتيه الصبي، على وجهه يلوح القلق.

"جارتنا تقول جدتي أغمي عليها، وأمي أخذتها إلى المستشفى!""[1].

وبهذا نلاحظ اختلاف مساحة الرؤية المتاحة للعين باختلاف الموقع الذي منه ينطلق النظر باتجاه المرئي، والموقع في الرواية المتعددة الأصوات ليس واحداً، وليس هو للراوي، بل للشخصية.

وهنا نقول إن الرواية العراقية الحاملة لملامح وأبعاد تعدد الأصوات امتازت بحضور الشخصية، سواء بشكل مباشر من خلال تقديمها للسرد بنفسها، أم من خلال الراوي الذي ظهر في هذا النوع من الروايات رفيقاً غير منظور لامتزاجه مع شخصياته، وهذا أدى إلى تطابق موقع الراوي مع موقع الشخصيات، وأسهم في تحقيق تعدد في المواقع المكانية في الرواية. فالراوي يتتبع الأحداث بعيني الشخصية، ويقدم ما تراه وما يقع ضمن مستوى إدراكها، فلا يتم تقديم ما يتجاوز هذا الإدراك.

ثانياً: المستوى الزماني.

يعد الزمان أحد أهم العناصر في الأدب بشكل عام، والفن القصصي والروائي بشكل خاص، فالرواية هي "تركيبة معقدة من قيم الزمن"[2]. ومعلوم أن تحديد هذا العنصر، والكشف عن قيمته في النظرية الأدبية؛ يعود الفضل فيه إلى الشكلانيين الروس، وتحديداً توماشفسكي، الذي فرق بين (المتن الحكائي)، و(المبنى الحكائي)، ويعني بالأول مجموع الأحداث التي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وفقاً لمنطق التتابع والسببية، أما الثاني فيعني نظام ظهور الأحداث في العمل، وفقاً لما تمليه عملية البناء الروائي[3].

ويؤكد جينيت استحالة تجاوز العنصر الزمني الذي ينظم العملية السردية، مشيراً إلى إمكانية رواية القصة من دون تعيين المكان الذي تحدث فيه، في حين يستحيل عدم موقعتها في الزمن، مادامت تروى بالضرورة في الزمن الحاضر، أو الماضي، أو المستقبل[4]. وهو ما يذهب إليه أوسبنسكي أيضاً، إذ يرى أن الفنون البصرية، والتصويرية تفترض بعض التجسيد المكاني في نقل العالم الممثّل، أما الأدب فيرتبط ارتباطاً جوهرياً بالزمان، لا بالمكان، و"يلح كقاعدة عامة على بعض التجسيد الزماني، ويتيح للتمثيل المكاني أن يظل غير محدد تماماً"[5].

---

(1) امرأة الغائب، ص71- 75.

(2) الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، ص75.

(3) ينظر: نظرية الأغراض، ص179- 180.

(4) ينظر: خطاب الحكاية، ص229- 230.

(5) ينظر: شعرية التأليف، ص85.

ولسنا هنا بصدد الخوض في تفاصيل الحراك النقدي الخاص بعنصر الزمان، إذ أن ما يخص ميدان بحثنا هو دراسة الموقع الزمني للراوي بالنسبة إلى الشخصيات ،في داخل الروايات، التي تحمل ملامح وأبعاد تعدد الأصوات، فقد يحسب الزمن وينظم تتابع الأحداث من خلال موقع إحدى الشخصيات، فيتطابق زمن الراوي مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة لتلك الشخصية، أو قد يستخدم ترسيمته الزمنية الخاصة به[1].

ورأينا في ما سبق من مباحث، أن الرواية التي تحمل ملامح وأبعاد تعدد الأصوات، تختلف عن الرواية التقليدية، فالأخيرة كان ينصب اهتمام الكتّاب فيها على تجسيد الحركة الخارجية للشخصية، وتخضع أحداثها لمبدأ السببية، والتتالي بطريقة خطية[2]، أما الرواية الحديثة -وبضمنها المتعددة الأصوات- فتمتاز بتركيزها على العالم الداخلي للشخصيات، باستخدام تكنيك تيار الوعي، فيلجأ كتّابها إلى استخدام الزمن السايكولوجي الخاص بالشخصية[3]. وهذا يؤثر في بنية الزمن، لانطلاق السرد من وعي الشخصيات وذاكرتها، وهذا التركيز على منطقة الانتباه الذهني، والوعي الداخلي –بهدف الكشف عن الجانب النفسي للشخصية- يؤدي إلى تحطيم الجري المنتظم للزمن، ويكسر خطيته، من خلال تقنية الاسترجاع[4]، فيتداخل الحاضر مع الماضي، تداخلاً لا يخضع لأي منطق، ليكونا معاً زمناً واحداً غير منقطع.

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص76.

(2) ينظر: الزمن والرواية، ص251.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص137- 140.

(4)الاسترجاع: يعني ترك الراوي لمستوى القص الأول – الحاضر- والعودة إلى بعض الأحداث الماضية، أي استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى. ويقسم الاسترجاع على ثلاثة أقسام: -خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية، و -داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية تأخر تقديمه، و -مزجي: يجمع بين النوعين. ومن خلال الاسترجاع يتم تقديم معلومات عن ماضي عنصر معين من عناصر الحكاية (شخصية، أو حدث، أو غير ذلك)، لسد الثغرات الحاصلة في النص.
ينظر: خطاب الحكاية، ص60- 72.
وينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص77- 78.
وينظر أيضاً: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، ص78- 79.

يشير أوسبنسكي إلى أن الراوي المتزامن يدير "السرد من داخل الحدث الذي يصفه، أما الراوي المتسم بشمول الزمن، فيحتل مكاناً خارج الحدث"[1]. وتسجل الروايات التي بين يدي البحث، انعداماً لحضور النظرة الخارجية للزمن، لأن زمن الشخصيات الداخلي هو ما يهيمن على بنية الرواية، سواء أقدّمت بواسطة سرد الشخصيات المشاركة ورؤيتها، أم من خلال سرد الراوي، الذي يستبطن وعيها الداخلي، ويتبنى رؤيتها. وفي كلتا الحالتين يؤدي هذا إلى تعدد المواقع الزمانية، وتنوعها في داخل كل رواية، بتعدد مواقع الشخصيات.

ففي الروايات التي تقدّم من خلال سرد الشخصيات المشاركة ورؤيتها، نجد تعدداً في المواقع المكانية والزمانية، فالشخصيات الساردة تتنقل بحرية بين الأزمنة، لأن السرد يتم من خلال ذاكرتها، وفعاليات ذهنها ونشاطه، فيفتقد السرد تراتبيته، كما في هذا المثال من رواية (الشماعية) الذي يرد من خلال سرد (صفية) ورؤيتها "لا أدري ماذا حلّ بعائلتي، عشر سنوات مرت وما من أحد جاء يزورني هناك أو يسأل عما جرى لتلك البنت التي رموها مثل كلبة جرباء دون ذنب سوى أنها أحبت ابن الجيران... رأيت في أجنحة الشماعية ما تقشعر له الضمائر والنفوس، اغتصابات في الليل، وأطفال يولدون ويقتلون فوراً، رجال على خلاف مع النظام صاروا محض دمى تتسلّى بها زمرة من المخنثين يبيعون البطولة على أجساد مكبلة بالحبال لا حول ولا قوة لها، بينما أنياب الضباع تنهش بها دون رحمة... كان بين الذين رأيتهم بنفسي "أمين هاشم بيطار" ذاك الرجل الذي طالما سمعت به ورأيته ذات مرة على شاشة التلفزيون وهو يدعو رفاقه إلى تسليم أنفسهم دون خلافات مع السلطة... بينما راح أبي يضحك ويوشك أن يبكي في الوقت نفسه على جبروت ذاك القائد الشجاع الذي أرغموه على النباح والنهيق تحت ضرب السياط والكهرباء، كم مرة أرغموني على حقنه حتى يذبل بينهم ويغدو مثل خرقة مبللة يمرحون بها"[2].

فالزمن هنا نفسي- ذاتي، خاص بالشخصية، ومشاعرها، ويتجلى من خلال إدراكها ومنظورها الداخلي، وانطباعاتها الحسية، لذا نرى أحداثاً متعددة، غير متراتبة وفقاً لمبدأ السببية، إنما يسودها التوتر والفوضى، لأننا نتتبعها من خلال وعي صفية وذاكرتها المتسمتين بالاضطراب. وبتعدد الشخصيات المشاركة في تقديم السرد، من منطلق منظورها الزماني الخاص بها، يتحقق التعدد في وجهات النظر الزمانية داخل هذه الرواية، وسائر الروايات التي تقدّم من خلال سرد الشخصيات المشاركة في العمل ورؤيتها، إذ يجتمع في كل رواية منها أكثر من مستوى زماني، تكون مرجعيته ذاكرة الشخصية ووعيها.

---

(1) شعرية التأليف، ص123.

(2) الشماعية ص21.

ويحقق السرد الذي يدار من المنظور الزماني الخاص بالشخصيات المشاركة، إيهاماً بالفورية والمباشرة، إذ يضع المتلقي أمام زمن الرواية بشكل مباشر، ما يمنح النص أبعاداً من الحيوية، ويعطي انطباعاً بالمشاركة الفعلية في ما يجري في الرواية[1]، لاسيّما في حالة (التداعي الحر) الذي تنظمه الذاكرة، والسرد بطريقة (المونولوج)، و(المناجاة الفردية)، إذ تمتلئ الروايات بهذه الطرائق السردية، التي تقدِّم بوضوح عنصر الحركة في العمليات الذهنية، وتفصح عن الزمن الذاتي الخاص بالشخصية، كما في هذا المثال من رواية (غرام براغماتي)، إذ توجه (راوية) مناجاتها لحبيبها (بحر) "أفكر: إن كان عليّ أن ألتزم معك، فبِم سأجيبك؟ الصوت البشري قلّما تكبح طبيعته فيظهر البني آدم في أثناء الكلام بكامل عدّته، التنفس البطيء، الصمت المتقطّع، شيء من اللامعنى لبعض المفردات غير الضرورية تقال، وبسبب هذا وأنا أسمع الأصوات تكون الإثارة في الأوج...أرفع صوت التسجيل إلى مداه الأخير. أقف في الممر الضيق وأضيء المطبخ والحمام والغرفتين. كدت أخرج وأفتح باب الشقة وأبدأ بإنارة الممر ما بين شقق العمارة التي أسكنها. أتتبع صوتك بالتدريج، تماماً، كما كانت الوالدة تفعل حين تلاحقني وتتبعني من الطابق السفلي إلى الطابق العلوي، ومنه إلى السطح العالي... كل يوم تتأكد من أحوالي؛ إنني وجميع ما أملك... ملك لها وحدها...

- كل ما أشوفك أتصور لونك الأبيض فضلة من ذاك الذي لا تجوز عليه إلا الرحمة... أي أنت بيضاء مثل أبو بريص.

صوتك يشبه صوتها شبها نادراً، يتفرع ويتبرعم، يصير حاداً ورقيقاً، يتقوى ويضعف معاً"[2].

فالمتلقي ينظر (بشكل متزامن) مع الشخصية من الحاضر إلى الماضي، ويتنقل معها عبر الأزمنة.

ويرى (مندلاو)، أن أكثر النصوص التي تقترب بصورة طبيعية من الحضور والفورية، هي رواية المذكرات، والرسائل، إذ ييسر دخول هذه الوسائل السردية لبنية الرواية، تجسيد التفاصيل الدقيقة ونقلها للوقائع، والعواطف، والمحادثات بين أطراف القصة، فتُعرض الرواية من خلال ما توفره ذاكرة الشخصيات[3].

وتتوفر الرواية العراقية التي بين يدي البحث، كما لاحظنا سلفاً، على نماذج عديدة ينبني السرد فيها على مذكرات الشخصيات، ورسائلها، ويومياتها، مثل رواية

---

(1) ينظر: الزمن والرواية، ص114.

(2) غرام براغماتي، ص7- 9.

(3) ينظر: الزمن والرواية، ص127- 128.

(فجر نهار وحشي)، و(حديقة حياة)، و(سيدات زحل)، و(غسق الكراكي)، و(الولع)، و(المحبوبات)، و(غرام براغماتي) و(عين الدود) وغيرها. وهذه الوسائل تساهم في تحقيق عنصر المزامنة، إذ تُدخل المتلقي مباشرة في فعل السرد، وتضعه في الموقع نفسه الذي تحتله كل شخصية في الرواية، كما في هذا المثال من مذكرات (كمال)، إذ يقدَّم السرد من خلال وجهة النظر الزمانية الخاصة به "بسرعة مفاجئة تربك الحواس حدث الانفجار.. العصف الخاطف حملني في الهواء وألقاني أرضاً.. رجَّ طبلة أذني وخلّف ثقلاً وطنيناً.. رفعت رأسي والدخان يغطيني، ورائحة البارود نفاذة.. تحسست جسدي.. لا أثر لجرح.. تحسسته ثانية لأتأكد فازددت يقيناً من أنني لم أصب.. قلبي راح يخفق بشدة، ودخل ذهني الدائرة الخاوية اللامعقولة.. قفزت إلى أقرب موضع شقي وهناك عرفت تماماً أن الشظايا اخطأتني.. جلبة ارتفعت.. أحد جنودنا أصيب في ساقه على ما يبدو.. نعم.. لقد كانت القنبلة أقرب إليّ منه.. وطوال اليوم بقيت أفكر، كيف نجوت؟"[1]

ولا يختلف الأمر –عما سبق- في الروايات التي يتم تقديم السرد من خلال الراوي ذي المعرفة الكلية الانتقائية المتعددة. فالراوي هنا يحسب الزمن، وينظم تتابع الأحداث من خلال موقع إحدى الشخصيات في كل مرة، فيتطابق زمنه السردي مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة لتلك الشخصية المستبطَن وعيها. فالزمن في هذه الروايات، هو زمن خاص بالشخصية نفسها، ومرتبط بها، حتى مع حضور الراوي، فالأخير لا يدير السرد إلاّ من خلال المنظور الزماني لشخصياته المشاركة، وهو مثلها لا يعرف كيف ستنتهي الأحداث، لتزامن وجهة نظره الزمانية بوجهة نظرها. وهو إذ يمتنع عن إقحام نفسه أو ملاحظاته في داخل العمل، يحقق جانباً مهماً من الإيهام بالحضور والمباشرة، لاسيّما من خلال استخدامه لثلاث طرائق ترتبط مع بعضها، وتتداخل، وتحقق له هذه الغاية، هي الطريقة الدرامية، والإكثار من الحوار، ووجهة النظر المقيّدة[2].

فالطريقة الدرامية تتجلى في التقديم المباشر للأحداث من خلال وعي الشخصيات، واستبعاد أية ملاحظة أو شرح خارجيين، فتنقل للقارئ إحساساً بالحضور في مشهد الأحداث، وتمكنه من الاندماج في الحاضر التخيلي، والزمن القصصي للرواية[3]. أما الحوار الذي يعد أهم عناصر الطريقة الدرامية، فهو من أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ، إلا أن الإكثار من

---

(1) غسق الكراكي، ص59.

(2) ينظر: الزمن والرواية، ص130.

(3) ينظر: المصدر نفسه ، ص130- 132.

الحوار قد يجعل الرواية تقترب من المسرحية، فتفقد بعض خصائصها، لذا يتخذ الكتّاب شكلاً وسطاً بين الحوار والسرد (الكلام بصيغة التمثيل)، فضلاً عن المونولوج، وتيار الوعي[1]. أما وجهة النظر المقيدة فترتبط بتيار الوعي، إذ يقدم المؤلف كل شيء من خلال ذهن الشخصيات، ما ييسر التماهي بين المتلقي والشخصيات، والمباشرة والفورية في التقديم[2].

وتتآزر هذه الطرائق وتتداخل مع بعضها، بحيث لا يمكن الفصل فيما بينها (في النصوص التي بين يدي البحث) فالسرد فيها يخلو من الراوي المتدخل، الذي يشرح الأحداث ويفسرها، بعيداً عن إدراك الشخصيات ووعيها، بل إن هذا السرد يعنى بالشخصيات، وبقضاياها العامة والخاصة. فيلازم الراوي شخصياته، ويتبنى وعيها ومدركاتها، محتلاً المكان والزمان الذي تحتله، وبهذا تتحدد أبعاد الفضاء الروائي من خلال وجهة نظر الشخصية. ويركز الراوي على تيار وعي الشخصية وينقل أفكارها وانفعالاتها، ويترجم عمليات ذهنها إلى أشكال كلامية، فيتداخل سرده مع حوارها الداخلي، عبر استخدامه لأسلوب الخطاب غير المباشر الحر، ما يحقق إحساساً بالحضور والفورية.

ففي رواية (الشاهدة والزنجي) على سبيل المثال، يتبنى الراوي الموقع الزماني لشخصياته التي يستبطن وعيها، فيبدو مرافقاً لصيقاً لها، ينظر ويتحرك معها في الحاضر، ناقلاً كل تفاصيل وعيها وأفكارها، ومواقفها من نفسها ومن الآخر، ومغادراً معها الحاضر إلى الماضي. فيفقد السرد تراتبيته، لانطلاقه من وعي الشخصية وذاكرتها، التي تتنقل بين الأزمنة. وتهيمن وجهة النظر الداخلية الخاصة بالشخصيات على المستوى الزماني، من خلال التزامن بين موقعي الراوي والشخصية، سواء من خلال استعمال صيغة الزمن الحاضر في السرد، أو الصيغة غير التامة من الزمن الماضي -التي تشير إلى الماضي في الحاضر وتنقل الإحساس بالتزامن[3]- كما في هذا المثال الذي يتبنى فيه الراوي المنظور الزماني لـ(حسون) زوج (نجاة) "في كل مرة يخترق فيها السوق ذلك الموكب الصغير... كانت العيون تتابعه متسائلة... في تلك اللحظات الطويلة المدمرة كان حسون يشعر بحزن الدنيا كلها يطبق عليه... يخيل إليه أن ليس هناك مخلوق... لا يعرف أن هذه... التي تمشي منكسة الرأس، محاطة بعدد من الرجال، بينهم رجل البوليس الأمريكي، هي زوجته السابقة نجاة التي قبضوا عليها في البساتين خارج المدينة، في وضع مشين، في

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص132- 135.

(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص135- 136.

(3) ينظر: شعرية التأليف، ص82- 83.

منتصف الليل... لم ترفع نجاة بصرها عن الأرض وهي تمر من أمام دكانه... تراءى له وجهها المصعوق، والدموع في عينيها المقرحتين، وهي تقف ذليلة مهانة في مركز الشرطة. في حينها ساءل نفسه ذاهلاً.. كيف وصلت إلى هنا!؟ ماذا فعلت!؟ وأين كانت طوال الليل!؟ كان ضابط الشرطة يشير إليها وهو يسأله في كثير من الاحتقار "هذي زوجتك؟" قالت له سوف تغسل الأواني ثم تتبعه إلى السطح فصعد قبلها... ثم لم يلبث أن غفى متعباً من عمل النهار. "لاتقل لي إنك لا تعرف شيئاً!" قال له الضابط متهماً. تطلع إليه في ذهول.. ماذا يعرف!؟ وما الذي حدث!؟ استيقظ في الليل فلم يجدها إلى جواره، وكان جانبها من الفراش بارداً. قال لنفسه لعلها نامت في حجرتها، تحت أو ربما أخرجت لها فراشاً في فناء الدار، رغم حرارة الهواء فهي تقوم بتصرفات غريبة أحياناً... سأله الرجل بلهجة قاسية. "كم تعطيك كل ليلة" فأحس بقواه تخور"[1].

لاحظنا أن الراوي في هذا النص تبنى المنظور الزمني لحسون، مستخدماً صيغة الفعل الماضي غير التامة، التي تشير إلى الحاضر في الماضي، وتسمح للراوي وتُمكنه من القيام بوصفه من داخل الفعل السردي، وبالتزامن معه، وهذا يضع المتلقي في قلب الحدث الذي يصفه. فنحن نتعرف مع الشخصية على الأحداث ونراها للمرة الأولى من خلال وعيها وحوارها الداخلي، المتداخل مع سرد الراوي. والراوي إذ يصوغ سرده على نحو متداخل، تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان؛ فإن ذلك يعزى إلى انطلاق السرد من ذاكرة (حسون) وتيار وعيه المضطرب، وبهذا تصبح مهمة إعادة تنظيم الأحداث على المتلقي. فالأحداث لا تتوالى في الذاكرة بشكل منتظم، وإنما تتجاور وتتداخل مع بعضها؛ لذا فمن الطبيعي أن تظهر النتائج في السرد قبل الأسباب.

وكذلك في (المرتجى والمؤجل)، إذ يرافق الراوي شخصياته، ولا يغادر وعيها، متبنياً منظورها الزماني، وحتى المكاني والتعبيري، في تقديمه لأحداث الرواية، كما في هذا المثال، الذي يتجلى من خلال وعي (صالح جميل) "تذكر أن أحداً قد تلفن له، بعد تلك اللحظة التي تغبش فيها الذاكرة، ثم ينقطع شريطها. وكان دائم الوجل من أن يحدث شيء في تلك اللحظة- الغيبوبة، فلا يتذكره في اليوم التالي أو ينساه إلى الأبد. وكم ورطه ذلك، كم موعد ضاع منه، من ذاكرته الصباحية! والآن لا يتذكر إلاّ أنه سجل شيئاً في دفتره. أين، وماهو؟ لا يدري. سجله في لحظة صفاء من الذاكرة. قلب الدفتر الصغيرة المفكك الأوراق، حتى عثر على شيء خطت فيه خربشة لم يعرف كيف يقرؤها. لابدّ أنها تلك التي سجلها البارحة في خط يده،

---

(1) الشاهدة والزنجي، ص76- 77.

ليتذكرها في الصباح. حاول جاهداً أن يفك رموزها. أهذا حاء أم ميم؟ أهذه تاء أم فاء؟ وأتعب دماغه ولم يهتد إلى شيء"[1]

وكما يتجلى أيضاً في هذا المثال الآخر من (حديقة حياة). إذ إن الزمن النفسي للشخصيات، الذي ينبثق من ذاكرتها ووعيها وإحساسها هو الذي يهيمن. فمثلاً يقدّم الراوي سرده من خلال منظور (غسان)، ويتطابق الراوي مع الشخصية في المنظور على المستوى الزماني، مستعيراً منه كلامه، وهذا يؤدي إلى أن يتطابق معه في المستوى التعبيري أيضاً، فضلاً عن المكاني والنفسي "كل ما يسمعه غسان يقال بصيغة الماضي... كان، كانوا، كانت، كنا... يردد وهو يرنو إلى الصور التي التقطها:

- يا لها من لغة راعشة، أن تكون الحياة كلها بصيغة فعل ماضٍ.

ماذا عن الحاضر؟... من أين يأتي المستقبل إذا لم يكن ثمة حاضر يحمله في أحشائه الحاضر الموؤود شغله الشاغل ومبتغى روحه سيكون له، وسيحتجزه في لقطات حية ويدخره في خزانة الرؤيا... سوزان تريد القفز إلى المستقبل، وجودها يتكثف في رغبة واحدة.. الرحيل نحو مستقبل ترسمه أحلامها المكسورة في حاضر لا تملك منه شيئا... أمه، تبدد الحاضر بتذكر ما مضى.. حياة أيضاً على ما عرف أخيراً تعيش حاضراً معلقاً بخيط واهٍ إلى الماضي المحطم"[2].

وبهذا يمكن القول إن معيار قياس الزمن في هذه الروايات هو معيار داخلي- سايكولوجي، يُحسب بالإدراك الحسي، وبالانطباعات النفسية للشخصيات، وبتعاقب حالات الوعي، فهو متغير تبعاً لظروف الشخصية والمواقف التي توجد فيها، وتبعاً للحالة الذهنية والنفسية التي من الممكن أن تسارع نبضه أو تبطئه. كما نرى في هذا المثال من رواية (فوة يا دم) "كان بابا ليوي يحدّق في ساعته "المزنجرة" كل بضع ثوان.. من تحته يتخثر ماء الدم.. ساعة لا تجري أبداً.. بل تزحف زحفاً، وتهم بالسير ثم لا تلبث أن تندم. نصف دقيقة بالكاد، وكأن الدنيا تبيعه الوقت لا بالمثقال بل بالقيراط. نصف دقيقة؟!.. أين سفاني "إبن البولة؟!" أينه، وقد ولد الناس وشبوّا ثم شابوا وماتوا؟!.. نصف دقيقة يا ساعة الشؤم"[3].

ونلاحظ أن الراوي في هذا المثال، لا يلجأ إلى عبارات فاترة، تعبر عن إحساس (بابا ليوي) بشكل مقتضب ومباشر، كأن يقول (مرّ الزمن ثقيلاً عليه) أو (تباطأت حركة الدقائق)، وغير ذلك، لأن الراوي لا يصف الأحداث من الخارج، ليعبر عن الموقف بهذه العبارات السطحية، بل يصفها من الداخل، من خلال وعي

---

(1) المرتجى والمؤجل، ص49.

(2) حديقة حياة، ص260- 261.

(3) فوة يا دم، ص10.

الشخصية وإدراكها، فيبني بدقة آثار إحساس الشخصية بالزمن، وموقفها منه، وفقاً لما يعتمل في ذهنها.

وبهذا فإن الزمن في هذه الروايات لا يحدده الراوي، بل تحدده الشخصيات من خلال وعيها وذاكرتها، عبر التداعي، والمونولوج، والمناجاة. أما الراوي فيتطابق زمنه مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة لشخصياته، فهو ينظم الأحداث من خلال موقعها، فتتزامن رؤيته مع رؤيتها، وهذا يحقق تعدداً في وجهات النظر على المستوى الزماني، بتعدد مواقع الشخصيات التي يستبطن الراوي وعيها الداخلي، ويحقق أيضاً إيهاماً بالفورية والمباشرة، ذلك أنه يضعنا أمام عالم الشخصيات بشكل مباشر، وفي زمن الرواية.

الخاتمة

انتقلت الرواية العراقية من مرحلة الاكتفاء بصوت وحيد يهيمن على بنية السرد، إلى مرحلة تزاحم الأصوات، وانفلات النص من تحكم المنظور الواحد، وجعلِه يتأسس على منظورات ورؤى متعددة. فانتفت البطولة الفردية، وتلاشت المركزية، واحتلت الشخصيات مواضعها في السرد، فتمثَّل الصراع في الرواية من خلالها، وقُدِّمت الأحداث بشكل مباشر وفقاً لمنظورها الفكري، وبلغتها وأسلوبها الخاصين.

وفي دراستنا هذه، حاولنا استكشاف الخصوصية البنائية للرواية العراقية، التي حملت ملامح وأبعاد تعدد الأصوات، فوقفت الدراسة على نماذج من نصوص روائية -ليست قليلة- أفدنا من مقولات باختين، وتقسيمات أوسبنسكي، في تحليلها واكتشاف عناصرها. محاولين استجلاء مديات إمكانية تمثل القدرة الغيرية لدى كتّابنا العراقيين، وكيفية توزيعهم للأضواء على القيم المتصارعة والمتحولة في عالم رواياتهم، سواء من الناحية الفكرية- الأيديولوجية، أم من الناحية الفنية- التقنية. فكان أوسبنسكي خير معين لنا للوصول إلى غايتنا، لما انطوت عليه تقسيماته من استيفاءٍ للجوانب الفكرية، والفنية معاً.

وقد تجلى بشكل واضح حضور الشخصيات في هذه الروايات، سواء من خلال تقديمها للسرد بشكل مباشر، أم غير مباشر -من خلال الراوي ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات- الذي وجدنا أن مهمته هنا كانت تنطوي على الكشف عن تفاصيل وعي الشخصية وإدراكها للعالم، من دون أن يتدخل هذا الراوي بتعليقاته واستفساراته، أو انطباعاته، فكان لأسلوب الخطاب غير المباشر الحر، الدور الأكبر في استجلاء مكامن الشخصية.

وكشفت هذه الروايات عن خصيصة أخرى توافرت عليها، تكمن في كونها روايات تيار وعي، ركز الكتّاب فيها على العالم الداخلي للشخصيات، من خلال استبطان وعيها، وتقديم الجوانب الذهنية لها، فكان حضور الراوي ضعيفاً لامتزاجه مع الشخصية، وتبنيه منظومة وعيها الكاملة، وملازمته لها طوال السرد.

وكان لهيمنة وجهة النظر الذاتية- الداخلية في النصوص، دور في تحقيق الإحساس بالفورية والمباشرة، فضلاً عن الإسهام الواضح في تفعيل عنصر الصراع، لتعدد بؤره، فتَكَشَّف لنا الصراع المزدوج للشخصية مع نفسها ومع الآخرين. وقد أسهمت وجهة النظر هذه في جعل تحديد أبعاد الفضاء في الرواية مرتبطاً بوعي الشخصيات، وذاكرتها، عبر استخدام طرائق سرد متنوعة (مثل التداعي، والمونولوج، والمناجاة)، إذ تآزرت جميعها للكشف عن مواقف الشخصية، ومكامنها الداخلية. وهو ما ساهم في تحقيق تعدد في وجهات النظر، في إطار المستوى النفسي، والمكاني، والزماني، في سائر هذه النصوص.

بيد أن هذا كلّه لم يكن كافياً لتحقيق تعدد الأصوات بشكله الحقيقي، لافتقاد معظمها أهم شروط تعدد الأصوات، وهو اللاتجانس في إطار المستويين الأيديولوجي، والتعبيري. فجاءت معظمها حاملة لملامح التعدد الصوتي الظاهري، ومحتفظة بالوحدة والتناغم بين الأصوات، لعدم تخلي الكتّاب عن ذاتيتهم، ولتركيزهم على التصوير الفني للفكرة الواحدة، والحقيقة المطلقة، من خلال تقديم شخصيات تنحدر من طبقة اجتماعية، وفكرية واحدة، في أغلب الأحيان، من دون الاهتمام بخلق تفاوت في الإطار الفكري، واللغوي بين الأصوات. وهو ما جعل الشخصيات تبدو متشابهة، وتحمل فكرة مؤلفها، وتعبر عنها بلغة وحيدة تنتمي إليه. ولم تساهم أشكال السرد، وأجناس التعبير المختلفة، مثل الرسائل واليوميات، التي توفرت عليها معظم هذه الروايات، في تحقيق اللاتجانس اللغوي، والأيديولوجي، على الرغم من أنها تجعل المتلقي أمام الشخصية وصوتها بشكل مباشر، لأن الكتّاب لم يوظفوا تعدد مستويات الوعي في إطار التنوع والاختلاف، بل عمدوا إلى ترسيخ الفكرة الواحدة والتأكيد عليها من خلال شخصيات عدة، تحمل كلمتهم ولغتهم.

ووجدنا أن روايات سمير نقّاش، وبشكل أقل بعض روايات غائب طعمة فرمان، ومهدي عيسى الصقر، وعالية ممدوح، تخلى كل منهم عن ذاتيته لصالح أفكار شخصياته، وكان أميناً لوعيها ولغتها وأسلوبها الخاص.

فتجلى عالم نقاش خليطاً غير متجانس من أصوات متباينة ومتناقضة، في أفكارها، ولغاتها، ولهجاتها، وأساليبها التعبيرية. وقد لاحظنا من خلاله، أن تقديم السرد بضمير الغائب، لم يقف حائلاً أمام تحقيق تعدد الأصوات، بأبعاده الفكرية واللغوية، وتجلى هذا واضحاً في روايته (فوة يادم). فكانت هذه الرواية، وروايته الأخرى (نزولة وخيط الشيطان) الأنموذج الحقيقي للرواية المتعددة الأصوات. فكل شخصية فيهما مثلت فكرة مستقلة، ومختلفة، عن سائر الشخصيات الأخرى، ولكل منها معجمها الخاص، الذي تلاءم مع مستوى وعيها الثقافي والمهني، ومع طبيعة حياتها، ومحيطها بشكل عام. وتمكن بتجسيده للفوارق الاجتماعية والثقافية بفضل لغات الشخصيات، وانعكاس أفكارها المختلفة في النص؛ من تقديم جانب كبير من الصراع، والإقناع.

وأخيراً فإن تعدد الأصوات يرتكز بشكل رئيس، على تعدد وجهات النظر الأيديولوجية، والتعبيرية، وتنوعها، لذا فإننا إذ نقدّم هذه الدراسة لا نطمح من خلالها إلى التعريف بالخصوصية البنائية للرواية المتعددة الأصوات، ومديات تمثل الرواية العراقية لشروطها فحسب، إنما ينصرف طموحنا أيضاً، إلى تعريف المبدع العراقي بأهمية هذه الرواية، وخصوصيتها، وما يتوجب أن تتوفر عليه من تفاوت وتناقض، وحضور لأصوات الشخصيات، وأفكارها، ولغاتها، فضلاً عن لهجاتها، وأساليبها، التي تعبر عن واقعها الاجتماعي والثقافي. لأن الرواية المتعددة الأصوات تعبر عن كل جوانب الحياة التي تحفل بتعايش الأضداد، لذا فهي لا تحمل وجهاً، أو فكراً واحداً، أو لغة مركزية وحيدة، إنما تستوعب الواقع بكل ما يحتويه من حركية وتنافر.

وفي ختام رحلتنا، نتقدم للباحثين ببعض المقترحات والرؤى، حول إمكانية البحث مثلاً في دراسة تقارن بين روايتي سمير نقاش (نزولة وخيط الشيطان، وفوة يا دم)، وروايات دوستويفسكي، لاسيّما (الأخوة كارامازوف)، فضلاً عن إمكانية عمل موازنة بين عالمه الروائي، متمثلاً بهاتين الروايتين، وعالم فؤاد التكرلي، متمثلاً بروايته (الرجع البعيد) لوجود مشتركات كثيرة بينهما، لكون هذه الروايات تمتلك شروط تعدد الأصوات، ومقوماتها. وكذلك يمكن البحث في مسألة (التهجين) وأشكال تجليها في الرواية العراقية، والعربية بشكل عام، إذ تتمثل هذه المسألة بحضور أكثر من وعي في داخل الملفوظ الواحد، فتمتزج أكثر من لغتين اجتماعيتين مختلفتين، في نطاق خطاب واحد، يوفره بشكل خاص أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، ما يجعل الموضوع منفتحاً على مسائل وظواهر أخرى، مثل الأسلبة، وتعالق اللغات، والباروديا، وغيرها.

المصادروالمراجع

أولاً: الروايات

1. امرأة الغائب، مهدي عيسى الصقر، دار المدى للثقافة والنشر- بغداد، 2004.
2. التشهي، عالية ممدوح، دار الآداب- بيروت، 2007.
3. الحدود البرية، ميسلون هادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، 2004.
4. حديقة حياة، لطفية الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 2004.
5. ذاكرة المدارات، ناصرة السعدون، بيت سين للكتب- بغداد، 1989.
6. ذلك الصيف في اسكندرية، برهان الخطيب، دار أوراسيا- ستوكهولم، 1998.
7. الراووق، عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1986.
8. سابع أيام الخلق، عبد الخالق الركابي، دار المدى للثقافة والنشر- بغداد، 2009.
9. سيدات زحل، لطفية الدليمي، دار فضاءات للنشر والتوزيع- عمان، 2009.
10. الشاهدة والزنجي، مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1987.
11. شلومو الكردي وأنا والزمن، سمير نقاش، منشورات الجمل- كولونيا، ألمانيا، 2004.
12. الشماعية، عبد الستار ناصر، دار المدى للثقافة والنشر- بغداد، 2007.
13. عين الدود، نصيف فلك، منشورات الجمل- بغداد، بيروت، 2010.
14. غرام براغماتي، عالية ممدوح، دار الساقي- بيروت، 2010.
15. غسق الكراكي، سعد محمد رحيم، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 2000.
16. الغلامة، عالية ممدوح، دار الساقي- بيروت، 2000.
17. فجر نهار وحشي، ابتسام عبد الله، مطبعة الأديب البغدادية، 1985.
18. فوّة يا دم! (نوبيلا عراقية)، سمير نقاش، منشورات الجمل- بغداد، بيروت، 2011.
19. قبل أن يحلق الباشق، عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1990.
20. المحبوبات، عالية ممدوح، دار الساقي- بيروت، 2003.
21. المرتجى والمؤجل، غائب طعمة فرمان، منشورات بابل- دار الفارابي، 1986.
22. المركب، غائب طعمة فرمان، دار الآداب- بيروت، 1989.
23. مستعمرة المياه، جاسم عاصي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 2004.
24. المنعطف، حنون مجيد، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 2004.

25. ميسوبوتاميا (بين النهرين)، ابتسام عبد الله، ط2، دار الأديب- عمان، 2012.
26. نزوله وخيط الشيطان، سمير نقاش، منشورات الجمل- بغداد، بيروت، 2012.
27. الولع، عالية ممدوح، دار الآداب- بيروت، 1995.

ثانياً: الكتبالعربيةوالمترجمة.

1. الأدب القصصي الرواية والواقع الاجتماعي ميشيل زيرافا، ترجمة: سما داود، مراجعة: د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 2005.
2. الأدب والدلالة، تزفيتان تودوروف، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري- حلب، 1996.
3. الأدب وقضايا العصر، شكلوفسكي وآخرون، مجموعة مقالات نقدية، ترجمة: عادل العامل، مراجعة: يوسف عبد المسيح ثروة، دار الرشيد للنشر، 1981.
4. الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: د. منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر- سورية، حلب، 1994.
5. أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، حميد لحمداني، منشورات دراسات: سال- الدار البيضاء، 1989.
6. أشكال الرواية الحديثة، مجموعة مقالات، وليام فان أوكونور، وآخرون، تحرير واختيار: وليام فان أوكونور، ترجمة: نجيب المانع، دار الرشيد للنشر، 1980.
7. أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية- دمشق، 1990.
8. الأفكار والأسلوب، أ. ف. تشيتشرين، دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة: د. حياة شرارة، دار الحرية للطباعة، توزيع الدار الوطنية للتوزيع والاعلان- بغداد، 1978.
9. إنفتاح النص الروائي (النص- السياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي- بيروت، الدار البيضاء، 1989.
10. أنماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز الماضي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، 2008.
11. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات- بيروت، باريس، 1986.
12. بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
13. البناء الفني في الرواية العربية في العراق ج3 –بناء المنظور- ، د. شجاع مسلم العاني، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع- بغداد، 2012.

14. تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي، د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي، بيت الحكمة- بغداد، 2009.
15. تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، سعيد يقطين، ط4، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت، 2005.
16. التحليل النفسي والأدب، جان بيلمان نويل، ترجمة: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
17. التربية الفنية والتحليل النفسي، د. محمود البسيوني، عالم الكتب- القاهرة، ط2.
18. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي- بيروت، ط2، 1999.
19. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، ط2، دار المعارف- القاهرة، 1975.
20. ثلاثية الراووق، الرؤية والبناء (دراسة في الأدب الروائي عند عبد الخالق الركابي)، قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 2000.
21. جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي، عالم الكتب الحديث- إربد، الأردن، 2012.
22. جمهورية أفلاطون، أفلاطون نقلها إلى العربية: حنا خباز، دار الأندلس- بيروت.
23. حياتي والتحليل النفسي، سيجموند فرويد، ترجمة: مصطفى زيور، عبد المنعم المليجي، دار المعارف- القاهرة، 1994.
24. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
25. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة، باريس، 1987.
26. الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، 1986.
27. الرواية الدرامية، دراسة في تجليات الرواية العربية الحديثة، د. باسم صالح حميد، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 2012.
28. الرواية كملحمة برجوازية، جورج لوكاتش، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة- بيروت، 1979.
29. الزمن والرواية، أ . أ . مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر– بيروت، 1997.

30. السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي- بيروت، الدار البيضاء، 2008.
31. سيكولوجيا القهر والإبداع، د. ماجد موريس إبراهيم، دار الفارابي- بيروت، 1999.
32. الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، 1990.
33. شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.
34. شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2005.
35. صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، المركز العربي، دار الرشيد للنشر- بغداد، 1981.
36. الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1992.
37. الصوت الآخر في الرواية العراقية، دراسة في المبدأ الحواري، د. باسم صالح حميد دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، 2012.
38. طرائق تحليل السرد الأدبي، رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرباط، 1992.
39. عالم الرواية، رولان بورنوف، وريال اوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي، د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1991.
40. علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق- القاهرة، 1998.
41. علم اللغة العام، فرديناند دي سوسور، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: د. مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية- بغداد، 1985.
42. عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي- بيروت، 2000.
43. الفراشة والعنكبوت، دراسات في أدب ميسلون هادي القصصي والروائي، د. نجم عبد الله كاظم، دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان، 2006.
44. فلسفة اللغة، سيلفان أورو، وآخرون، ترجمة وتقديم: د. بسام بركة، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، 2012.
45. فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة: د. بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق، 1999.

46. فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة.
47. في نظرية الأدب، د. شكري عزيز الماضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، 2005.
48. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، 1998.
49. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات- القاهرة، 2003.
50. قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1986.
51. الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية- دمشق، 1988.
52. الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال- المغرب، 1986.
53. المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1992.
54. مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي ، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)– بغداد، والدار التونسية للنشر، مشروع النشر المشترك، 1986 .
55. مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي –قراءة في قصص عبد الإله عبد القادر-، محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي، دار العين للنشر- القاهرة، 2008.
56. مشكلة الحوار في الرواية العربية، دراسة، د. نجم عبد الله كاظم، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات- الشارقة، 2004.
57. المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع- عمان، ومؤسسة دار الصادق الثقافية- الحلة، 2012.
58. معجم السرديات، محمد القاضي وأخرون، إشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، 2010.
59. مفهوم الأيديولوجيا، عبد الله العروي، ط5، المركز الثقافي العربي- بيروت، الدار البيضاء، 1993.
60. المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر- دمشق، بيروت، بغداد، 2004.

61. المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث، د. يحيى عارف الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 2009.
62. من تاريخ الرواية –دراسة-، حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2002.
63. الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي (دراسة لأدب مهدي عيسى الصقر.. فنية وموضوعاتية)، د. سلمان كاصد، دار الكندي للنشر والتوزيع- الأردن، 2002.
64. نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.
65. نظرية الأدب، أوستن وارين، رينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972.
66. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، روسوم غيون، وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي- الدار البيضاء، 1989.
67. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، جاكوبسون، وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية ، والشركة المغربية للناشرين المتحدين- بيروت، 1982.
68. نقاد الأدب، دراسة في النقد الإنجليزي الوصفي، جورج واتسون، ترجمة وتقديم وتعليق: د. عناد غزوان، وجعفر صادق الخليلي، منشورات وزارة الثقافة والفنون- الجمهورية العراقية، 1978.
69. النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي- بيروت، الدار البيضاء، 1990.
70. وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، د. محمد نجيب التلاّوي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب- دمشق، 2000.
71. الوجيز في دراسة القصص، لين أولتبنيرند، وليزلي لويس، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، سلسلة الموسوعة الصغيرة، ع (137)، 1983.

ثالثاً: الأطاريحوالرسائلالجامعية

1. البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع مسلم دغيم، أطروحة دكتوراه، إشراف: د. داود سلوم، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1987 .

2. العالم الروائي لعالية ممدوح (دراسة تحليلية)، هديل عبد الرزاق أحمد، رسالة ماجستير، إشراف: د. سحاب محمد الأسدي، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2010.

رابعاً: الدوريات

1. بصدد منهج علم الأدب، ميخائيل باختين، ترجمة: د. نوفل نيوف، مجلة الآداب الاجنبية - مجلة فصلية تصدر عناتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 133 شتاء2008.
2. الماركسية والنقد الأدبي، تيري إيجلتون، تقديم وترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول مج 5 ،ع3 ، 1985م، ص23.

خامساً: الدراسات، والمقالات المنشورة في شبكة الأنترنت

1. ادب الكاتب العراقي اليهودي سمير نقاش، نيران العبيدي،
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=220513
2. الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، مادة مرشحة للفوز بمسابقة كاتب الألوكة الثانية، د. جميل حمداوي.
http://www.alukah.net/Publications_Competitions/0/39038/#ixzz1tB6icip7
3. (شلومو الكردي.. بين توظيف الاسطورة.. وعنصري التوقع والربط)،صباح هرمز،
http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=418365.0;wap2
4. قراءة في رواية برهان الخطيب «ذلك الصيف في اسكندرية» قدر التماثل في عالم النهايات الغامضة، صالح الرزوق
http://www.al-binaa.com/index.php?option=com_content&view=article&id=72924
5. الموسوعة الميسرة للمصطلحات السياسية، د. إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي،
http://www.4shared.com/office/EcN3rHdn/___.htm