وجهة النظر في البناء السردي

رواية(باب الحيرة) للكاتبة أنيسة عبود نموذجاً

طالب الدراسات العليا: صفاء المحمود

كلية: الآداب – جامعة: البعث

الدكتور المشرف: أحمد سيف الدين

ملخص البحث باللغة العربية:

تم التركيز في هذا البحث على ناحيتين: الأولى نظرية تهتم بالتعريف بمصطلح وجهة النظر من خلال تتبع أبرز الجهود النقدية التي تناولته وأضاءت حول نشأته وبينت أبعاده ومستوياته والبدائل الاصطلاحية له. وقد تم إيضاح الأسباب التي دعت إلى اختيار مصطلح (وجهة النظر) من خلال مناقشة آراء بعض المنظرين وصولاً إلى تكريس هذا المصطلح بشقيه الفني والإيديولوجي للوقوف على أهم سمات الرواية المدروسة. أما الناحية الثانية فقد تم التركيز فيها على الجانب التطبيقي المتعلق برواية (باب الحيرة) للكاتبة أنيسة عبود التي تشكل جزءاً من المشهد الروائي السوري في مطلع الألفية الثالثة، وحاولنا من خلال هذا البحث أن نكشف عما اكتسبته هذه الرواية من خصوصية بوصفها رواية نسوية تنوعت حواملها المضمونية فتناولت قضايا المرأة والوطن والإنسان، ولم تقف عند حدود الرواية التقليدية بل استفادت من التجارب الروائية السابقة ووظفت تقنيات الحداثة مثل تيار الوعي وتركيب الأزمنة بما يخدم مقولاتها ويثريها.

كلمات مفتاحية: السرد، الرواية النسوية، وجهة النظر، تيار الوعي.

Research Summary:

In this research, it has been focused on two aspects, the first is theoretical concerned with the definition of the term:" Point of view " through following the most important critical efforts that dealt with it and showed its origin, levels and similar terms to it. We have explained the reasons that led us to choose this term by discussing the opinions of some researchers, then to reach the adoption of this term in its technical and ideological parts to extract the most important features of the studied novel. On the other hand, we focused on the practical side of the novel,Bab Al-Hirah, by Anisa Abboud, that forms part of the syrian novelist scene at the beginning of twenty-first century.Through this research, we tried to explore the peculiarity of this novel as a feminist one that has many topics related to the issues of women, the homeland and man. It did not stop at the limits of the traditional novel, but benefited from previous experiences and employed modernity techniques such as the stream of consciousness and the composition of times.

Key words: Narative, feminist novel, point of view, stream of consciousness.

المقدمة:

مازالت الرواية السورية تحث خطاها في عالم الإبداع منذ أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي مكتنزة بإرث من التجارب، مثقلة بهاجس التغيير والتجريب، وتتركز دراستنا الحالية حول رواية تنضم إلى قافلة الروايات السورية النسوية المنجزة خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وليس خافياً أن هذه الروايات قد قطعت أشواطاً تتراوح بين التقليد والحداثة، وتمايزت التجارب التي عبرت عنها في الأساليب والرؤى، ولعل من أبرز الأديبات اللواتي تبلورت مسيرتهن الإبداعية في هذه الفترة الأديبة أنيسة عبود التي نقف في هذا البحث على عملها الروائي الثاني: (باب الحيرة) لنحاول أن نضيء بعضاً من جوانبه الإبداعية وذلك من خلال مبحث نقدي هام هو (وجهة النظر)، وهي جزء لا يتجزأ من الخطاب السردي تناولته جهود الباحثين بمزيد من العناية والبحث فتشابهت نظرياتهم في كثيرٍ من الأحيان، واختلفت في بعضها الآخر وفق ماسنرى.

أسباب اختيار البحث وأهميته والجديد فيه :

تقف وراء اختيار هذا البحث مجموعة من الأسباب لعل أبرزها الرغبة في إضافة جهد نقدي متواضع إلى جملة الدراسات التي تناولت الرواية السورية النسوية على وجه الخصوص، فهي على الرغم من الجهود النقدية التي استهدفتها مازالت في زعمنا بحاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث والخوض في تجاربها الفنية ورؤاها وأسلوبيتها خلال مسيرتها الإبداعية التطورية. وهناك أيضاً الرغبة في معرفة أهم خصائص هذه الرواية التي وقع الاختيار عليها لأنها تستنفر القارئ بشمولية مضموناتها التي لاتحاول التمحور حول الهموم النسوية بل تتعدى ذلك إلى الهموم الوطنية والقومية والإنسانية، فتبدو من هذا الجانب عملاً متكاملاً يستثير أسئلة النقد حول الطرائق الفنية التي تناول بها موضوعاته، هذه الطرائق التي كان لها من الخصوصية ماأغرى البحث باستجلائها

والكشف عنها، فهي ليست رواية تقليدية في بنائها الفني بل هي رواية تهجس بالتجريب وتوظف مجموعة من التقنيات لترسم عبر ذلك كله ملامحها الخاصة، وليس هناك دراسة – بحسب اطلاعنا– تناولت هذه الرواية من الزاوية التي اخترناها وهي (وجهة النظر).

أهداف البحث وأسئلته :

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على أهم خصائص رواية (باب الحيرة) من خلال التركيز على جانب سردي محدد هو (وجهة النظر) في محاولة للإجابة على الأسئلة الآتية: ماهي حدود مصطلح (وجهة النظر)، وماهي أهم الاختلافات النقدية في النظر إلى هذا المصطلح؟

ماهي السمات التي جعلت الرواية التي سنقوم بدراستها ترتبط برواية (تيار الوعي)؟ وما الخصوصية التي ترتبت على وجهة النظر تبعاً لذلك؟

كيف تم توظيف (وجهة النظر) من الناحية الفنية والإيديولوجية في هذه الرواية؟

كيف تجلت علاقة (وجهة النظر) بكل من الشخصيات والفضاء الروائيين؟

فرضيات البحث وحدوده:

ينطلق هذا البحث من فرضيةٍ هي أن أي بناء روائي لابد له من وجهة نظر سردية تقوده وتتحكم بمقولاته، وأن هناك تناغماً وتكاملاً بين وجهات النظر التي يعتمدها الكاتب في الرواية و كل التقنيات الأخرى الموظفة في هذا البناء، وهذا التناغم ناجم عن اختيار قصدي للكاتب يسعى إلى بلورة مجموعة من الرؤى والأفكار ضمن حالة فنية لها سماتها وخصائصها الواضحة.

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائية:

تتعلق المصطلحات الواردة في هذا البحث بمصطلحات علم السرد مثل (الراوي) أي الصوت الذي يتكفل بنقل الأحداث، و(الراوي العالم بكل شيء) وهو الذي يتميز بعلمه الشامل كل مايتعلق بالشخصيات والأحداث، و(وجهة النظر) التي تعني الطريقة التي يعتمدها الكاتب لإيصال المواقف والأفكار، والتقنيات المرتبطة بالخطاب السردي التي لوحظ اعتماد الرواية عليها بصورة واضحة مثل تقنية (تيار الوعي) القائمة على توظيف الحوار الداخلي للشخصية، بالإضافة إلى تداخل الأزمنة والاسترجاع. وقد قمنا بالاستفاضة في توضيح المصطلحات الأكثر وروداً في البحث وهي مصطلح (وجهة النظر) الذي يشكل الركيزة الأساسية لهذه الدراسة، ومصطلح (تيار الوعي) الذي يشكل حالة خاصة في الكتابة الروائية.

الإطار النظري والدراسات السابقة:

تمت الاستفادة في هذا البحث من الدراسات التي تناولت موضوع (وجهة النظر) ومنها على سبيل المثال لا الحصر كتاب (بناء الرواية) لسيزا قاسم وكتاب (تحليل الخطاب الروائي) لسعيد يقطين، وكتاب (بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي) لحميد لحمداني، و(وجهة النظر في رواية الأصوات العربية) لمحمد نجيب التلاوي، ومن الجدير بالذكر أن هذه الدراسات قد أفادت غالباً من الإرث النقدي الغربي المتمثل بدراسات لجيرار جينيت ومن أبرزها كتاب (خطاب الحكاية) ولتزفيتان تودوروف مثل كتابه (الشعرية)، وبوريس أوسبنسكي في كتابه (شعرية التأليف). هذا فيما يتعلق بالمرجعية النظرية الخاصة بمصطلح وجهة النظر أما الرواية التي سنقوم بالتطبيق عليها وهي رواية (باب الحيرة) للكاتبة أنيسة عبود فلم نحصل على دراسة لهاإلا بصورة موجزة وسريعة في كتاب نبيل سليمان (أسرار التخييل الروائي) في الفصل العاشر منه المسمى

(الرحلة إلى أمريكا روائياً)، أو بصورة إشارات عابرة ليس أكثر في بعض المجلات مثل مجلة الموقف الأدبي، وقد كان لابد من الاطلاع على بعض الدراسات العربية والمترجمة التي اهتمت بقضايا الرواية مثل: (بناء الزمن في الرواية المعاصرة) لمراد عبد الرحمن مبروك، و(في مشكلات السرد الروائي) لجهاد عطا نعيسة، و(الراوي– الموقع والشكل) للكاتبة يمنى العيد، و(تيار الوعي في الرواية الحديثة) لروبرت همفري و(نظريات السرد الحديثة) لوالاس مارتن .[1]

وجهة النظر (ماهية المصطلح– نشأته – تحديد مستوياته وأبعاده):

تتصل دراسة وجهة النظر بالدرس السردي عموماً، هذا الدرس الذي نشأ وترعرع في كنف البنيوية، معلناً بولادته الحلول محل نظرية الرواية التي كانت تحظى باهتمام نقدي كبير، ليصبح علم السرد في الستينيات من القرن الماضي موضوعاً عالمياً للدراسة[2]، يهتم بدراسة الأنواع السردية جميعها مستخرجاً القواعد التي تحكم العملية السردية فيها ((فالسردية هي المبحث النقدي الذيُ يعنى بمظاهر الخطاب أسلوباً وبناءً ودلالةً))[3]، وقد كان للمهتمين بهذا المجال أكثر من اتجاه فمنهم من كرّس جهوده النقدية للبحث في مكونات البنية السردية وتقنياتها، ومنهم من اهتم بالدراسة الدلالية للبنية السردية، وهناك من سعى للتوفيق بين الاتجاهين بأن يهتم بعناصر البنية ودلالاتها معاً.

وقد كان من نتائج هذا الاهتمام بالسرديات ، البحث المكثّف والأقرب إلى العلمية في وجهة النظر، بوصفها عنصراً من عناصر الخطاب السردي تتوقف عليه إلى حد كبير خصوصية هذا الخطاب. لكنّ هذا الاهتمام بوجهة النظر قد بدأ قبل ذلك مع النقد

[1] المراجع المذكورة في هذه الفقرة جميعها موثقة في قائمة المصادر والمراجع.
[2] انظر: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة :حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998 ،ص26.
[3] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص7.

الروائي الجديد – بما يجمع عليه أغلب المهتمين بهذا الجانب –على يد الكاتب والناقد الانجليزي ***هنري جيمس***،الذي يعود إليه الفضل في ابتداع مصطلح (رواية وجهة النظر)، وذلك في بدايات القرن العشرين، ولاسيما أن التناول الروائي الجديد لديه لهذا العنصر قد أحدث مايشبه الانقلاب على تقاليد الرواية الكلاسية، وهذا ماسنقوم بإيضاحه لاحقاً. وقد أخذ هذا الأمر بعداً تنظيرياً معمقاً مع كتاب (صنعة الرواية) لمؤلفه ***بيرسي لوبوك***، حيث كان هذا الكتاب أول عمل منهجي تناول هذه الظاهرة التي تعدّ من أهم العناصر التي تميز عملاً روائياً عن عمل آخر في خصوصية بنائه[1]، وقد كان الدافع الأساسي الذي حدا بالكاتب ***هنري جيمس*** لابتداع مصطلح وجهة النظر يعود إلى رغبته في بناء الرواية التي تسعى إلى إخفاء وطمس ملامح الراوي العارف بكل شيء والمتحكم بكل شيء حسب تقاليد الرواية السابقة، فتقوم بوضع الحدث داخل إطار من وعي إحدى الشخصيات، وقد طبق ***هنري جيمس*** هذه الطريقة في رواياته، وانبرى الروائيون بعده يطبقون الشيء ذاته لكن بأساليب مختلفة[2].

وجهة النظر (المفهوم – البدائل الاصطلاحية):

وإذا نظرنا إلى مصطلح وجهة النظر في القواميس الأدبية النقدية نراه أحياناً قد ورد بوصفه ذا وجهين؛ الأول يتصل بالمستوى الفكري والإيديولوجي، والثاني يشير إلى تقنية سردية يتم توظيفها في العالم الروائي، فنقرأ في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) أنّ وجهة النظر هي: ((1– طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها أوانطلاقاً من أجزائها فقط ، 2– موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما. 3– وتعني أيضاً الوجدان/ المنطق الذي يتوجه به

[1] انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية – مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط1 ، 1984، ص130.

[2] انظر: محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص13.

القص نحو القارئ))[1]، ويذكر المؤلف أنّ وجهة النظر تتم عبر ثلاثة مواقف: رواية الراوي بضمير المتكلم مع خروج الأحداث من حيّز التجارب، أو رواية الأحداث من منظور إحدى الشخصيات، أو روايتها عبر تقنية الراوي العالم بكل الأشياء.[2]

أمّا (معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب) فلا يخرج عن سابقه في تحديده لهذا المصطلح مورداً بصورة أكثر وضوحاً أن المقصود به أحياناً هو الموقف الفلسفي الذي يتخذه مؤلف أثر أدبي، أو نظرته الفكرية والعاطفية إلى الأمور عامةً، ويراد به أيضاً ذلك الوجدان أو العقل الذي ترشح من خلاله أحداث القصص حتى يدركها القارئ، ويعود لذكر الأشكال ذاتها التي يمكن أن تتخذها وجهة النظر وهي رواية الراوي بأسلوب ضمير المتكلم دون المشاركة في الأحداث، أو رواية شخصية من الشخصيات المشاركة في الحدث، أوراوية الراوي الرقيب العليم بكل شيء[3].

واقتصرت المعجمات المهتمة بعلم السرد على شرح الجانب البنائي الفني لوجهة النظر، وهنا سنطالع مجموعة من المصطلحات المرادفة لوجهة النظر، اهتمت هذه المعجمات بتتبعها في مظانّها لأنها وردت في الكتب النقدية المختلفة معبرةً عن تبنٍّ لهذا المصطلح أو ذاك بحسب رأي الناقد واقتناعه بكفاءة المصطلح النقدية واستيفائه الغرض، مثل التبئير، البؤرة، الرؤية، المنظور...، أما ***جيرالد برنس*** فهو يورد في معجمه (المصطلح السردي) شرحاً لوجهة النظر على النحو الآتي: ((الوضع التصوري والمفهومي الذي يتم وفقاً لشروطه عرض المواقف والوقائع))[4]. ويذكر في

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت- سوشبرس، الدار البيضاء، ط1 ،1985، ص221.

[2] انظر: لمرجع السابق نفسه ص221.

[3] مجدي وهبة- كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 ،1984 ، ص430 .

[4] جيرالد برنس، المصطلح السردي - معجم مصطلحات- ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص179.

موضع آخر شرحه لمصطلح التبئير بقوله: ((التبئير هو المنظور الذي تُعرض من خلاله الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التصوري أو الإدراكي الذي يتم وفقاً له التعبير عنها))[1]. ثم نراه يعرض تعريفاً لبؤرة السرد يقول فيه إنها: ((صوت[2]ووجهة النظر التي تتحكم في الوقائع والمواقف المعروضة [3])).ونجد في تعريف (الرؤية) أنها ((وجهة أو وجهات النظر التي يتم وفقاً لها عرض الوقائع والمواقف))[4] ، ونستطيع أن نلاحظ التطابق بين المصطلحات السابقة.

ويشرح (معجم مصطلحات نقد الرواية) مصطلح التبئير بالقول إنّ ((التبئير هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، وسمي هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره))[5]. ونجد في موضع آخر شرحاً للمصطلح المرادف (المنظور) بأنه يشكل مع المسافة الوسيلتين الرئيستين لضبط المعلومة السردية أي لتحديد صيغة السرد[6]، مؤكداً مدى الارتباط بين المنظور الروائي والصيغة، وهو يورد هنا ما أتى على ذكره ***جيرار جينيت*** في كتابه الشهير (خطاب الحكاية) حول مصطلحي (المسافة) و(المنظور) مشيراً إلى أنهما الشكلان الأساسيان لتنظيم الخبر السردي أي صيغته، ويشرح ***جينيت*** مصطلح (المسافة)[7]

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع مذكور، ص87.

[2] المقصود بال(لصوت) حسب شرح جيرالد برنس في معجمه: ((مجموعة السيماءات التي تسم السارد، وبعامة اللحظة السردية)) ص245، ونجد هذا المصطلح مشروحاً بتبسيط أكبر في كتب أخرى مثل تعبير تزفيتان تودوروف بأنه ((الذات المتلفظة)) في كتابه (الشعرية) ص56.

[3] جيرالد برنس، المصطلح السردي،(مرجع مذكور)، ص89.

[4] المرجع السابق نفسه، ص245.

[5] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر- مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان، ط1 ،2002، ص40.

[6] انظر: المرجع السابق نفسه ، ص160.

[7] يدرس جينيت تحت عنوان مصطلح المسافة نوعين أساسيين للحكاية؛ الأول هو حكاية الأحداث ويقصد به النقل اللفظي لما هو غير لفظي (الأحداث)، أما النوع الثاني فهو حكاية الأقوال ويقصد به نقل خطاب الشخصية عبر أكثر من طريقة؛ الخطاب المروي، الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر، الخطاب المباشر متضمناً الحوار والمونولوج، انظر كتابه: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2000، ص178 ومابعدها.

موضحاً أن الحكاية يمكنها أن تزود القارئ بما قلّ أو جلّ من المباشرة، وأن تبدو بذلك على مسافة بعيدة أو قريبة مما ترويه، ويعود إلى ***أفلاطون*** في كتابه (الجمهورية) ، ليوضح أن بذور هذا الأمر ظهرت عنده أثناء تمييزه بين (الحكاية الخالصة) أي الحكاية التي تحتاج إلى وسيط ينقلها، و(التقليد أو المحاكاة) أي الأقوال المنطوق بها من قبل الشخصيات، ثم يحدد ***جينيت*** تبعاً لذلك أن (الحكاية الخالصة) بالمعنى السابق أبعد مسافةً من (التقليد) أو (المحاكاة).[1]

وحيال هذا الربط بين مصطلحي (المسافة) و(المنظور) عند ***جينيت***، يرى بعضهم أن الأولى بهذا الارتباط مع المنظور هو (الصوت) وليس (المسافة)، فقد أوضح ***سعيد يقطين*** في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) أنّ العلاقة وطيدة بين وجهة النظر والصوت السردي[2]، وهذا ماكان **جيرار جينيت** قد أكد بسببه على ضرورة الفصل والتمييز فيه بين سؤالين أساسيين هما: (من يرى؟) و(من يتكلم؟). وقد فضّل ***جيرار جينيت*** اختيار مصطلح (التبئير) دون غيره لأنه من وجهة نظره المصطلح الأكثر تجريداً وبعداً عن المضمون البصري الذي تتضمنه مصطلحات مثل : رؤية، وجهة نظر، حقل ... [3]. لكنّ ***جينيت*** يعود فيما بعد في كتابه (عودة إلى خطاب الحكاية) لكي يناقش بعض القضايا التي أثيرت حول ما قدمه في كتابه الأول من مشروع تنظيري فيعلن أنه لم تكن هناك حاجة لاستبدال مصطلح التبئير بمصطلح وجهة النظر، لكنّ الأجدر كان استبدال السؤال (من يدرك) بالسؤال (من يرى) لأنه الأشمل والأدق.[4] ونجد عند ***تزفيتان تودوروف*** في كتابه (الشعرية) عكس ذلك، إذ نراه يدرج ضمن مقولات المظهر اللفظي المقولة الثالثة التي يدعوها (الرؤية)، موضحاً

[1] انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية - (مرجع مذكور)، ص 178.
[2] انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (مرجع مذكور) ، ص 308-309 .
[3] انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، (مرجع مذكور) ، ص198 وما بعدها.
[4] انظر: جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع مذكور، ص83.

أن هذا اللفظ البصري هو لفظ استعاري مجازي فالرؤية برأيه تحل محل الإدراك يرمته[1]. ويحدو ***سعيد يقطين*** حدو ***تودوروف*** في تبنّيه لمصطلح (الرؤية) لأنه يلاحظ أن (وجهة النظر) في مختلف التعريفات التي تم تداولها، قد ركزت على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يروي عنه بأشخاصه وأحداثه، وركزت على كيفية هذه الرؤية أيضاً، ويضيف إلى كلمة (الرؤية) كلمة (السردية) ليتم حصر دلالتها في إطار تحليل الخطاب.[2]وتبدو الباحثة ***سيزا قاسم*** –على العكس من ***سعيد يقطين*** في دوافعها– منحازةً إلى مصطلح (المنظور) المستمد من الفنون التشكيلية لأنه مرتبط بالنقد الفني عامةً، وهي بذلك تترك مصطلح (وجهة النظر) لارتباطه بروايات ***هنري جيمس*** حسب ما ترى.[3]ونستطيع أن نستنتج من العرض الموجز السابق أن مصطلح وجهة النظر على الرغم من شيوعه لم يحظ بالإجماع، لكننا نجد أنه الأصلح والأوفى للغرض المنشود من الدراسة، لما يشتمل عليه من بعدين أساسيين نتوخى الكشف عنهما في هذه الدراسة هما البعد الفني والبعد الإيديولوجي.

إن التّعويل على القيمة الاصطلاحية المزدوجة لوجهة النظر ليس أمراً اعتباطياً، بل هو أمر في صميم قصدية هذا العمل ومبتغاه، إذ إنه نابع من اعتقاد راسخ بأنّ استخدام التقني ليس عملاً بريئاً، وفق تعبير الناقدة ***يمنى العيد***، بل هو((نشاط بشري يعبّر ويقول، وهو من حيث هو كذلك إيديولوجي للقائل موقع فيه))[4].

1– وجهة النظر في تصنيفات أهم المنظّرين:

[1] انظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، ط2 ،1990، ص50.
[2] انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(مرجع مذكور)، ص284.
[3] انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، (مرجع مذكور)، ص182.
[4] يمنى العيد، الراوي – الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي) ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص11 .

ولابدّ لنا أن نلقي نظرة على وجهة النظر في جانبها الفني البنائي، وهنا يجدر بنا أن نوجز في هذا الأمر الذي لطالما أسهب الباحثون في استقصائه وشرحه، فاغتنت به الكتب أيّما اغتناء، موضحةً آراء المنظرين الكبار لوجهة النظر، كلٌّ بحسب منطلقه ، بدءاً من ***هنري جيمس*** و***بيرسي لوبوك*** ثم ***واين بوث*** و***جان بويون*** حتى ***تودوروف*** و***جينيت*** و***أوسبنسكي***... وغيرهم من النقاد الغربيين، و قد اعتمد الباحثون العرب على إسهامات أولئك المنظرين فأخذوا عنها، وربما أغنوها في كثير من الأحيان مضيفين إليها نظراتهم الخاصة. [1] أورد المنظرون تصنيفاتهم الخاصة بأحوال وجهة النظر من حيث هي الزاوية التي يتم من خلالها عرض الأشياء والأشخاص والمواقف، و النماذج التي سنقوم بذكرها هي نماذج تدل على تباين المنطلقات والفرضيات التي انطلق منها كل باحث، وسوف ننطلق من هذه الأرضية إلى التحديد الذي سنركن إليه في عملنا. إن تباين المنطلقات بحسب ماأشرنا إليه سابقاً يحيلنا مرة أخرى إلى الصعوبات التي تحدث عنها الباحث ***سعيد يقطين*** عندما همّ بدراسة هذا المصطلح، حيث نبّه إلى خصوصية التعامل مع هذا المكون السردي الذي قد يتعالق مع مكونات سردية أخرى أهمها الراوي، وهذا التعالق بالذات كان منطلقاً لكثير من التصنيفات التي تناولت وجهة النظر، فهذا ***تودوروف*** يورد في مقاله: (مقولات السرد الأدبي) تصنيفاً لطرائق الخطاب في مجموعات ثلاث: زمن السرد، مظاهر السرد، أنماط السرد، ويبلور منذ البداية في فهمه لمظاهر السرد إقراره بتلك العلاقة بين وجهة النظر(أو الرؤية حسب وصفه لها) والسارد إذ يحدد بأن مظاهر السرد هي الكيفية التي تُدرك بها القصة من طرف السارد[2]، ثم يحدد ثلاثة أنواع لهذا الإدراك هي: السارد >الشخصية، حيث توصف الرؤية هنا بأنها (الرؤية من

[1] تمت الإشارة إلى هؤلاء الباحثيين المؤسسين في كتب وبحوث عربية كثيرة تابعت جهودهم النقدية حول وجهة النظر فوثّقتها وقيّمتها، نذكر منها على سبيل المثال لاالحصر: (بناء الرواية) لسيزا قاسم ، (تحليل الخطاب الروائي) لسعيد يقطين، (وجهة النظر في رواية الأصوات العربية) لمحمد نجيب تلاوي...وهي مراجع مذكورة و موثقة سابقاً في هذا البحث.

[2] انظر: رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، من مقال لتزفيتان تودوروف بعنوان: (مقولات السرد الأدبي)، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب،الرباط، ط1، 1992، ص55.

الخلف) حسب تعبيره، ويكون السارد أكثر معرفة من الشخصية، والنوع الثاني من الإدراك هو الذي يكون فيه السارد = الشخصية، وتوصف الرؤية هنا بأنها (الرؤية مع)، ويشرح ذلك بأن السارد يعرف في هذه الحالة بقدر ماتعرف الشخصية ذاتها، أما النوع الأخير فهو الذي يكون فيه السارد < الشخصية، وتوصف الرؤية هنا بأنها (الرؤية من الخارج) حيث السارد يعرف أقل مما تعرف الشخصية، ويكون وصفه للشخصية وصفاً خارجياً[1]. ومن الجدير بالذكر أن هذه التصنيفات قد سبق إليها الباحث جون بويون في كتابه (الزمن والرواية)[2]، وهو مايشير إليه ***تودوروف*** منذ البداية. ونلاحظ أن هذه التصنيفات تنطلق من التلازم بين موقع السارد والرؤية التي تتحكم باللحظة السردية.

ولابد من الذكر أن ***تودوروف*** في كتابه (الشعرية) قد أجرى تنميطاً لأنواع الرؤى انطلق فيه من ثلاث مقولات، الأولى تتعلق بوجهة الإدراك، هل هي منصبة على الذات أو على الموضوع؟، فانصبابها على الذات يجعلنا أمام سرد ذاتي، وانصبابها على الموضوع يضعنا أمام سرد موضوعي، وينبه هنا إلى أن السرد سواء كان بضمير المتكلم أم الغائب، فهو يستطيع أن يقدم هذا النوع أو ذاك من الإدراك. والمقولة الثانية تتعلق بكمية الأخبار المدركة أو بدرجة علم القارئ بها، حيث يميز هنا في صلب هذه المقولة بين مفهومين: امتداد الرؤية وعمقها، والمقصود بالامتداد ؛ الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية، الخارجية هي تلك التي تكتفي بوصف الأفعال من الخارج، أما الداخلية فتعرض أفكار الشخصيات، أما العمق فهو يشير إلى درجة حضور هذا العرض الخارجي أو الداخلي، فأفكار الشخصية قد تقدَم مع التأويل والتحليل أو بدونهما، مما يشفّ عن درجة متقدمة من العرض الداخلي للشخصية أو العكس، والوصف الخارجي قد يكون شديد

[1] انظر: رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي ، مرجع مذكور، ص58.
[2] مرجع غير متوفر.

السطحية، وقد يصاحبه شيء من التأويل من قبل السارد. ثم يذكر ***تودوروف*** بعداً آخر للتصنيف، حيث يمكن للأخبار أن تكون حاضرة أو غائبة، صحيحة أو خاطئة.[1]

ونستطيع أن نلاحظ هنا أن تصنيفات ***تودوروف*** للرؤية اتخذت نوعاً من الاستقلالية عن الراوي أو السارد بالمقارنة مع تصنيفاته السابقة في دراسته(مقولات السرد الأدبي)..

أما ***جيرار جينيت*** فقد أورد أنواع التبئيرات الموجودة في النص السردي حيث استبدل مصطلح التبئير بوجهة النظر وفق ماوضحنا سابقاً، وذلك بالاعتماد على التقسيم الثلاثي الذي قدّمه ***تودوروف*** لأنواع الرؤى (الرؤية من خلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج)، فجعل النمط الأول من التبئير مرتبطاً بالحكاية غير المبأّرة أو ذات التبئير الصفر، ويرتبط هذا النمط من التبئير برأيه بالحكاية الكلاسية التي من أهم ميزاتها وجود السارد العليم، أما النمط الثاني (الرؤية مع) فيرتبط عنده بالتبئير الداخلي الذي يسمح بمعرفة دواخل الشخصية، والنمط الثالث (الرؤية من الخارج) هو المرتبط بالحكاية ذات التبئير الخارجي الذي لايسمح استخدامه بمعرفة أفكار أو عواطف الشخصية ويكتفي بوصفها من الخارج. وتحسن الإشارة إلى أن الباحث ***سعيد يقطين*** لايشاطر ***جينيت*** رأيه القائل بأن الحكاية ذات السارد العليم لا تحمل أي نوع من التبئير، فهو يرى أن التبئير حتى عندما يكون في الدرجة صفر لاينبغي أن نعده منعدماً أو غير موجود، بل هو في إحدى تجلياته، أو في درجة من درجات حضوره[2]، لأن كل شيء في النص الأدبي خاضع لوجهة نظر المؤلف وانعكاس لها في نهاية الأمر، ونحن نوافق هذا الرأي ونجده أكثر إصابةً، وهذا يقودنا إلى الفهم الأكثر شمولاً لوجهة النظر، الذي انطلق تحديداً من الفكرة السابقة القائلة بأن كل شيء في العمل الأدبي يمثل وجهة نظر المؤلف، ونقصد المقاربة التي قدمها الباحث ***بوريس أوسبنسكي*** في كتابه (شعرية التأليف) حول وجهة

[1] انظر: تزفيتان تودوروف، (الشعرية)، مرجع مذكور.ص52.
[2] اظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (مرجع مذكور) ص309.

النظر حيث يحدد أربعة مستويات لدراسة وجهة النظر في النص الأدبي هي: 1- المستوى الزماني والمكاني، 2- المستوى التعبيري، 3- المستوى الإيديولوجي، 4- المستوى النفسي. يرى ***أوسبنسكي*** في الجانب الزماني والمكاني لوجهة النظر أن الدراسة هنا تكون للمواقع الزمانية والمكانية التي يتخذها الراوي في النص، أما الجانب التعبيري فيتعلق بدراسة الحالات اللغوية للخطاب مثل ظاهرة الخطاب المباشر أو غير المباشر.. والجانب الإيديولوجي يتعلق بدراسة طرائق تقويم حاملي وجهات النظر للعالم المحيط بهم، ونصل هنا إلى الجانب المتعلق بالمستوى النفسي، وحريٌّ بنا أن ننبّه في هذا المقام إلى أن المستوى الأخير مطابق للمستوى المدروس لوجهة النظرعند كل من ***تودوروف*** و***جينيت***، حيث يتحدث المؤلف عن وجهة نظر ذاتية وأخرى موضوعية، ويشير إلى أن الأحداث قد تروى برؤية خارجية تهتم بالوصف الخارجي للشخصية، أو داخلية تهتم بالوصف الداخلي للأفكار.[1]

وسيكون اشتغالنا على النص الروائي المختار مستنيراً بما ورد في الدراسات التي سبق عرضها من تصنيف لوجهات النظر، حيث لاحظنا أنها لا تتعارض في ذلك جوهرياً، مع الاعتماد على الدراسة التي قدمها ***أوسبنسكي*** ، وبخاصة فيما يتعلق بالمستوبين النفسي والإيديولوجي و ملاحظة العلاقات والتأثيرات المتبادلة مع الجوانب الأخرى في السرد.

حول منهج البحث:

وسنحاول التوصل إلى غايتنا من خلال التزود بأدوات المنهج البنيوي التي تعتمد الوصف هذا المبدأ المأخوذ من اللسانيات، فاللسانيات وفق مايرى رولان بارت تزود منذ البداية التحليل البنيوي للقصة بمفهوم حاسم، لأنها تقف مباشرة على ماهو أساسي في

[1] انظر: بوريس أوسبنسكي،شعرية التأليف - بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي- ناصر حلاوة، المجلس الاعلى للثقافة، ص93-94-95 .

كل نسق من أنساق المعنى أي تنظيمه... وهذا المفهوم هو الوصف[1]، وصف البنية السطحية للخطاب السردي، دون أن يشكل ذلك إغفالاً لبنيته العميقة. وثمة فهمٌ متطورٌ لنزوع البنيوية إلى الشكل واحتفائها بمكونات البنية قد أثرى مجال التناول النقدي، تم فيه التنويه إلى أن (دراسة الشكل ليست مسألة شكلية)، هذه العبارة الموجزة التي شرحت بها الباحثة ***يمنى العيد*** هذا الموقف شرحاً نجده موافقاً لتصوراتنا، حيث أوضحت أن ثمة فرقاً بين المنهج الشكلي في تحيزه للشكل وانغلاقه على ذاته، والمفاهيم التي أنتجها البحث على بنية الشكل، وهي مفاهيم قد يعتمدها النقد لكشف أسرار البنية التي تتجلى عبرها وبوساطتها دلالات النص[2]، وعلى الرغم من تعرض البنيوية للنقد والهجوم فإن ماظلّ ثابتاً هو أن اللجوء إلى البنيوية في مصطلحاتها وأدواتها ونظرياتها حول القضايا السردية، صار أمراً لا مفر منه لكل دراسة تتوخّى وصف النص السردي وتحليله.

لمحة عن الكاتبة أنيسة عبود وعن روايتها (باب الحيرة) :

أنيسة عبود كاتبة عربية سورية تكتب القصة والرواية والشعر والمقالة، بدأت مسيرتها الروائية في أواخر التسعينيات من القرن الماضي برواية (النعنع البري) عام 1997، التي حازت بفضلها على جائزة المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة[3]، ثم كتبت روايتها التي نحن بصدد دراستها في هذا البحث: (باب الحيرة)[4].

تتألف رواية باب الحيرة للكاتبة ***أنيسة عبود*** من خمسة وأربعين فصلاً، الشخصية الرئيسة فيها هي زينب الرسامة السورية التي تروي الجزء الأعظم من الرواية، ويتناوب

[1] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، تم نشر هذا الكتاب بالاتفاق مع دار لوسوي- باريس، ط1، 1993، ص34.

[2] انظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999، ص17-18.

[3] أُخِذت هذه المعلومات من مقال بعنوان: (النعنع البري ورواية الأسئلة الصعبة) للكاتب :كليزار أنور، الموقف الأدبي، العددان 447- 448، تموز/ آب، 2008، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص181.

[4] أنيسة عبود، باب الحيرة، دار التكوين، دمشق، ط2 ،2009. وأنجزت الطبعة الأولى عام 2002.

معها هذا الدور رولا الفتاة اللبنانية الجنوبية، تحضر هاتان الشخصيتان في المستوى الأول من السرد بوصفهما الراوي المشارك على تفاوت في حجم المروي حسب ماذكرنا ليكون الضمير (أنا) حاضراً بقوة، لكن هذا لايعني أنّه الضمير المستأثر دوماً بزمام السرد، فالراوي العالم يتسلل إلى السرد أحياناً مخففاً من وطأة الأنا ومؤدياً وظائف أخرى سنأتي على ذكرها لاحقاً، ويطالعنا رواة آخرون فرعيون في مستويات متضمنة في المستوى الأول، يمثلون شخصيات تتحدث عن قصتها الخاصة بلسانها حيناً أو بتدخل من الراوي العالم، أو الشخصية المشاركة في السرد (زينب أو رولا) أحياناً أخرى وذلك عندما تقوم باستحضار شخصية ما من الذاكرة للتحدث عنها، مما أدى إلى توالد حكايات فرعية كثيرة تعج بها الرواية.

الحدث الرئيسي في الرواية هو الرحلة التي قامت بها زينب الرسامة برفقة مجموعة من الفنانين إلى أميركا لحضور مؤتمر للفنانين العرب وأقليات أخرى، ولعرض لوحاتها هناك، وزينب هي امرأة مثقفة فنانة من الساحل السوري، أبوها مدرس لمادة التاريخ من أصل ريفي بسيط، بينما والدتها تتحدر من أصل إقطاعي، لها ثلاثة أخوة أحدهم مات غرقاً بينما كان مع والده في البحر، خُطبت لوائل الضابط الذي كان ضحية من ضحايا مجزرة المدفعية في حلب، وقد طبع هذا الحادث المؤلم حياتها بطابع الكآبة والحزن إلى أن التقت صدفة بآرام الرجل المتزوج الذي يعمل مهندساً، وأحبته رغم ما يقف بينهما من العوائق، وتحاول زينب مراراً التخلص من هذا الحب اليائس، وتكون زيارتها لأميركا إحدى هذه المحاولات، إذ تضمر عدم العودة إلى الوطن، لكنها تفشل في ذلك.

ويمكننا تبعاً لذلك أن نقسم زمن السرد إلى: زمن ماقبل الرحلة، زمن الرحلة، زمن مابعد الرحلة، ونلاحظ أن الزمنين الأول والثاني يسيطران على المساحة الأكبر من نص الرواية، لكن هذا التقسيم لا يتأتى بسهولة للقارئ فالأزمنة تتداخل على طول الرواية

ويكون عسيراً في كثير من الأحيان التمييز فيما بينها، ولاسيما أن هذا النمط من الكتابة السردية ينتمي إلى مايسمى بتقنية تيار الوعي.

فماالمقصود بتقنية تيار الوعي؟ ومالذي جعلنا نضع الرواية ضمن هذا التصنيف؟

وما العلاقة بين وجهة النظر و توظيف تقنية تيار الوعي في هذه الرواية؟

وماهي أهم السمات التي نقف عليها انطلاقاً من هذا المبدأ التصنيفي؟

الرواية وتيار الوعي :

تيار الوعي مصطلح أطلقه عالم النفس وليم جيمس ليشير به إلى الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن، وقد اعتمده نقاد الأدب ليصفوا به نمطاً من السرد الحديث يعتمد هذا الشكل الانسيابي، وقد تبلور ذلك منذ بداية هذا القرن مع الكاتب ***جيمس جويس*** الذي اتجه إلى تركيز الواقع في ذهن شخصية ما.[1]

وقد وصف ***جيرالد برنس*** تيار الوعي بأنه نوع من الخطاب المباشر المرسل أو الحوار الأحادي الداخلي يحاول أن يقدم اقتباساً مباشراً للعقل وصيغة لعرض الوعي الإنساني،بالتركيز على تيار الفكر وعلى الطبيعة غير المنطقية وغير النحوية المرتبطة به.[2]ومّما يجدر ذكره هنا أن مصطلح تيار الوعي قد تداخل في كثير من الأحيان مع مصطلح آخر هو المونولوج الداخلي، ويحاول الباحث ***روبرت همفري*** التمييز بينهما مبيناً أن المونولوج الداخلي هو التقنية المستخدمة في القصص على نحو يقدم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التلفظ بذلك.[3] ثم يقرر أن المونولوج الداخلي هو إحدى الطرائق السردية لتنفيذ حالة الكتابة وفق تيار الوعي حيث يضع ***همفري*** أربعة

[1] انظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع مذكور، ص66.
[2] انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع مذكور، ص222.
[3] انظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة،2015 ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ص60.

أنواع أساسية من التقنيات المستخدمة لتقديم تيار الوعي هي المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة ومناجاة النفس.[1] ويذهب الباحث ***فاتح عبد السلام*** إلى مثل ذلك حين يقول إن الحوار الداخلي هو الصيغة التنفيذية الشاملة لقصة تيار الوعي، لأن الكاتب في هذه الحالة يسعى إلى إقامة حوار مستمر فياض ينبع من ذهن الشخصية، متخذاً من أجل ذلك وسائل مختلفة منها المونولوج والارتجاع الفني، والتخيل والمناجاة النفسية.[2]

إذاً فالرواية التي بين أيدينا هي رواية تتميز باعتمادها على تقنية تيار الوعي بصورة واضحة، لأنها تقدم لنا المحتوى النفسي للشخصية عبر حوار داخلي يستخدم الضمير (أنا) في معظم الأحيان، يحصل هذا مع الشخصية الرئيسة زينب بصورة مهيمنة على السرد، ويحصل بصورة أقل مع شخصية رولا.

تيار الوعي ووجهة النظر: تضيء لنا الشخصية عبر الحوار الداخلي أفكارها وهواجسها، وتطلق العنان لماضيها وذكرياتها، وبعبارة مختصرة فإن القارئ يصل إلى فكر الشخصية ويعلم كل مايدور فيه وكل ما يحدث لهذه الشخصية بعيداً عن الشكل التقليدي للسرد الذي كان سائداً ومهيمناً لفترة طويلة في عالم الرواية، حيث يشكل الراوي العالم فيه محطة عبور بين الشخصية والقارئ، وهذا بالتحديد ما يجعل رواية تيار الوعي رواية وثيقة الصلة بوجهة النظر، ذلك لأننا ((عندما ندخل إلى عقل معين فإن من الجليّ أننا لانحصل إلا على نظرة باطنية أي على وجهة نظر هذا العقل فقط)).[3] ويعني ذلك أننا نحصل دائماً على الأحداث وفقاً لوجهة نظر معينة تحلّل وتقيّم ماتدرك بوسائل وتقنيات

[1] انظر: المرجع السابق نفسه، ص 58.
[2] انظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص109.
[3] المرجع السابق نفسه، ص106-107.

مختلفة، فالفكر في هذه الحالة لايدرك سوى تصوراته والأنا وحدها هي الموجودة، بحسب مايذهب إليه منظّرو تيار الوعي.[1]

وإذا عدنا إلى رواية باب الحيرة نجد أن وجهة النظر في هذه الرواية التي تنتمي إلى طريقة تيار الوعي في الكتابة، قد اتسمت بسمات متعددة أبرزها:

1_ أنها وجهة نظر داخلية في العموم تتبع من وعي الشخصية الرئيسة زينب غالباً والشخصية الأخرى رولا بعض الأحيان، وتسعى على الرغم من هذا الاختلاف الكمي في التجلي السردي لهاتين الشخصيتين إلى خلق نوع من التوازي النوعي بين الشخصيتين بل التماهي المتعمّد بينهما منذ الصفحات الأولى قي الرواية عندما يعلو صوت زينب لأول مرة في السرد موجهة الحديث إلى آرام قائلة:

((لا أدري كيف أبدأ؟ هل أقص عليك تاريخ رولا أم تاريخي أنا؟))[2]. ولنعاين الأمر ذاته في هذا المقتطف من الرواية، تقول زينب موجهة الحديث إلى رولا: ((...أنا لم أعرفك إلا منذ أيام، فتقول رولا: متأكدة؟ لكني أعرفك منذ ذلك الكهف ومنذ ضياعك الأول وخروجك إلى قمة جبل زين العابدين، راقبنا معاً السبي الأول، والخسائر الأولى، مشينا على الدماء وبكينا على الرؤوس المقطوعة))،[3] وكذلك عندما تخبر زينب رولا بأن زر بدلة وائل المقطوع يطاردها ويعود إليها كلما رمته فتقول رولا: ((وأنا كذلك يازينب انظري...))[4].

وبذلك فإن هاتين الشخصيتين(زينب – رولا) تقومان برواية الحدث من وجهة نظرهما الداخلية وبطريقة تيار الوعي، لكن هناك ماتتميز به رواية (زينب) الشخصية الرئيسة في

[1] انظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع مذكور، ص66.
[2] أنيسةٍ عبود، باب الحيرة، مصدر مذكور، ص13.
[3] المصدر السابق نفسه، ص218ٍٍٍٍ.
[4] المصدر السابق نفسه، ص217.

الرواية حيث تتفرد إلى جانب استحواذها على الكم الأكبر من السرد بالإعلاء من الوظيفة الشعرية للغة على طول الرواية عندما تكون راويةً أو مروياً عنها حيث نلاحظ أن الرواية بوصفها رسالةً لغوية تنتقل بين مرسل (راو) ومرسل إليه(مروي له) تجنح في هذه الحالة إلى((استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص))[1]، نقرأ على سبيل المثال على لسان زينب راويةً:((هل يصدقوني إذا قلت لهم: رأيت الآن شوارع دمشق، ورأيت البحر ورأيت ذلك المساء الذي يخترق القلب كلما لاح لي.. البحر يسور اثنين متعانقين تحت المطر، بيوت ساكنة خاشعة أمام عاشقين.. في دمها تجري الأزمنة القديمة والحديثة وكؤوس النبيذ وعبق اليود.. في دمها تاريخ طويل من اللهفة بعيداً عن الفجر.. بعيداً عن المساء.. يخترقان بوابات الحيرة والأسئلة[2])). ونقرأ عن زينب مروياً عنها مثلاً: ((ضمّها بقوة وهي إلى جانبه تجتاز كل طبقات الوصايا...سار بطيئاً، بطيئاً كأنه يخاف على أنفاسها.. ثم أطفأ الأنوار واللحظات والسجائر واقترب من الشاطئ حيث بعل يحرس السواحل ويطلق قطيع اخضراره ليرعى عشب اللهفة على الأنامل والشفاه والجسد والحكايات))[3]. إن هذا الإعلاء لشعرية اللغة يصبح جزءاً من حضور الشخصية السردي المضطرب بين الأزمنة، بين لغة السرد ولغة الشعر، بين أن تكون راويةً تستأثر بالسرد وتحاكم الأشياء والمواقف والقضايا من وجهة نظرها، وبين أن تصبح أحياناً مروياً عنها من قبل الراوي العالم الذي يحضر بعض الأحيان أو من شخصية أخرى هي حصراً(رولا) التي تشكل مايشبه مرآة لشخصية (زينب)، ولذلك فإنه يعمل بعكس المتوقع من اللغة الشعرية التي غالباً ما يحدث توظيفها في الرواية أثراً يقوم ((بخلط ملامح الشخصيات وتضييع التخوم الحقيقية التي تميز تعيناتها، وتسييد صوت الروائي بوصفه صوتاً مطلق الجبروت قادراً على اختصار كل

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1،1988، ص31.
[2] أنيسة عبود، باب الحيرة، مصدر مذكور، ص283.
[3] المصدر السابق نفسه، ص284.

التمايزات وإذابتها في مساحة صوته))[1]، أما هنا فهو يميز حضور زينب في أي مستوى يتجلى به .

2- يبرز عمل الذاكرة على نحو ملحوظ إذ يهيمن على وعي الشخصية بآلية التذكر أوالارتجاع مبرزاً ماضي كل من الشخصية الرئيسة زينب والشخصيات الأخرى المتعالقة معها، التي تقوم زينب باسترجاع بعض الذكريات الخاصة بها، حيث يبدو جلياً أنها تركت أثراً واضحاً في نفسها. فهناك الكثير من الاسترجاعات التي تغزو السرد بصورة منتظمة، وتتدفق من حين لآخر بحسب اللحظة الشعورية التي تعيشها الشخصية وتسيطر عليها، مثل استرجاع زينب لقائها الأول بحبيبها آرام[2]، ثم استرجاعها في لحظة سردية لاحقة لقاءها به قبل السفر إلى أميركا[3]. واسترجاعات أخرى كثيرة تؤدي دورها بوصفها التقنية الزمنية الأبرز مؤكدة الوعي الذاتي للشخصية التي تحركها، ومضيفة أبعاداً مكملة للّوحة السردية التي تتنامى بصورة غير منتظمة زمنياً أو سببياً.

3- تتناسل الحكايات ضمن مستوى السرد الأول، فنجد حكاية العم يوسف وفاطمة وحكاية إبراهيم الذي أخذه البحر وحكاية الفنانين الذين اجتمعوا في أميركا لحضور مؤتمر الفن التشكيلي هناك، حيث قام كل منهم بسرد حكايته الخاصة عبر لعبة الصراحة التي اختاروا أن يلعبوها معاً، وقد سمح هذا التعدد في الحكايات بوجود عدة مستويات للسرد وسمح أيضاً بتعدد الرواة حيث تم انشطار الراوي إلى عدد من الرواة الذين يمثلونه فأصبح كل راو سارداً للأحداث على لسانه من خلال ضمير المتكلم (أنا) الذي قد يختلط أحياناً بالضمير (هو) دون أن يخضع هذا النمط من السرد إلى ما يسمى بتعدد

[1] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص44.
[2] أنيسة عبود، باب الحيرة، مصدر مذكور، ص25-26.
[3] المصدر السابق نفسه، ص55.

الأصوات، لأن تعدد الرواة فيه يظل محكوماً بأحادية وجهة النظر على المستوى الإيديولوجي وفق ما سنرى لاحقاً.

4- تتنحّى وجهة النظر الداخلية التي تقود السرد عبر ضمير المتكلم بعض الأحيان لتفسح المجال لظهور وجهة نظر الراوي العالم كلي المعرفة بهدف توضيح الأبعاد المختلفة للشخصيات والفضاء وإعطاء رؤية بعيدة عن الذاتية والانفعال توحي باليقينية والموضوعية معاً، ويؤدي ذلك إلى ظهور ((انكسارات مشروعة ضمن السرد تسمح بتعامد منظورين معاً هما منظور الراوي ومنظور الشخصية الذاتي، حيث يسمح الكاتب بتفاعل ما هو عام بما هو خاص أو ماهو خارجي مع ما هو داخلي فيكمل أحدهما ما عجز عنه الآخر))[1]. نقرأ مثلاً في إحدى صفحات الرواية بصوت الراوي العالم: ((ابتسم سامي وقال لزينب أن تناوله شريط فيروز (سلملي عليه) ليضعه في آلة التسجيل.. فيروز تركض في شوارع واشنطن، وزينب تركض في شوارع آرام، إنه لا يفارقها لحظة أبداً لدرجة أنها تنسى بأنها تتذكره ترمق المدينة من وراء الزجاج النظيف للحافلة. تشعر بغصة..[2])) ثم يأتي صوت الشخصية مباشرة ليلتحم بالنسيج السردي السابق ظاهرياً وينفصل عنه بمرجعية الضمير الواضحة لشخصية زينب: ((غداً أو بعد غد .. نفترق يا أيتها المدينة تظل شوارعك على حالها ونحن نسافر. هل نعود مرة أخرى؟[3]))، وقد نلمح إقراراً واضحاً متعمداً بالتماهي بين الراوي العالم وشخصية زينب بعض الأحيان، فنقرأ مثلاً: ((على بوابة المنزل رسمتْ زينب. أقصد أنا : لوحة صغيرة، حوت يبتلع طفلاً..))[4]. ومن المواضع التي يحضر فيها صوت الراوي العالم عندما يشكل صلة وصل بين حوارات مجتزئة للشخصية من أزمنة

[1] قيس كاظم الجنابي، الرواية العراقية المعاصرة- أنماط ومقاربات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2012، ص91.
[2] أنيسة عبود، باب الحيرة، مصدر مذكور، ص240.
[3] المصدر السابق نفسه، ص240.
[4] المصدر السابق نفسه، ص133.

مختلفة[1]، وذلك كي يمهّد للحوار المسترجع أو يعلّق عليه ثم ينتقل إلى غيره. وفي كلتا الحالتين فإن ظهور الراوي العالم على هذا النحو يؤكّد أن تقنية الراوي العالم هي تقنية تابعة لتقنية الرواية عبر وجهة نظر الشخصية.

5- إن الزمن السردي الذي ينتظم أحداث الرواية هو زمن مركب متداخل المستويات بين المسترجع والراهن والمستشرف منه، خاضع في ذلك للزمن النفسي خضوعاً جليّاً، فكاتب تيار الوعي يسعى إلى((تجسيد لحظة الحاضر الزمنية وتأسيسها بشكل تندمج فيه أبعاد الزمن كلها من أجل تكوين الزمن النفسي وهو زمن خاص يختلف من فرد إلى آخر))[2].

وهذا الزمن النفسي في تجليه السردي في الرواية يبدو متناغماً مع حالة الحيرة والاضطراب التي تريد الكاتبة تكريس حضورها عبر نقلها من الوعي الداخلي إلى تقنيات السرد، وهو بذلك يؤكد تبعيته لوعي الذات المدرِكة للحدث وبالتالي لوجهة نظرها الطاغية سردياً، تبدأ رولا زمن الرواية أو تبدأ اعترافاتها الخاصة المشوبة بالحيرة وفق ما تذكر على النحو الآتي:((لأعترف، لا أدري ماهو السبب))[3] ساردةً وقائع السهرة التي أمضتها في بيت عايدة برفقة كاظم عبر بضع صفحات، ثم ينقطع هذا الزمن فجأة لتبدأ زينب اعترافاتها أو سردها الخاص من لازمة الحيرة نفسها((لا أدري كيف أبدأ؟))[4] فيبدأ معها زمن آخر ينهض من ذاكرة أخرى ما يلبث أن ينقطع ثانيةً وثالثةً ويتقاطع مع أزمنة أخرى، وليس لهذا ناظم إلا اللحظة الشعورية التي تفرض سطوتها على أزمنة السرد وتقوم بتطويعها. إن توظيف الزمن في هذه الرواية ماهو إلا صورة عن توظيفه

[1] انظر الصفحات: 56-57-58 على سبيل االمثال من الرواية.
[2] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي- تقنياته وعلاقاته السردية، مرجع مذكور، ص106.
[3] المرجع السابق، نفسه، ص7.
[4] المرجع السابق، نفسه، ص13.

في روايات تيار الوعي عامةً، فهي ((الأكثر تعبيراً عن صراع الذات والزمن لأنها من أكثر أنماط الرواية تعبيراً عن الحالات الشعورية والنفسية للذات الإنسانية))[1].

6- يوظف الحوار الداخلي ضمائر المتكلم والغائب والمخاطب حين يتحول بين ضمير وآخر في الخطاب، في حالة انتقال انسيابية بين الضمائر توازي ما يماثلها من حالة انسيابية للتنقل بين الأزمنة تحدثنا عنها سابقاً فيؤدي كل من ضمير المتكلم والغائب والمخاطب دوره في الحوار الداخلي، بما يكرس نوعاً من حركية الصراع من خلال تصادم الإرادات عبر تصادم وحوار ضمائر السرد[2]، تقول زينب في إحدى حواراتها مع نفسها إذ تسترجع ذكرى خطيبها المقتول وائل: ((لماذا علي أن أحمل أعباء الذاكرة والذكورة؟ أعباء الجسد والروح والإخلاص والوفاء؟ إني أنحني. انظر يا وائل ألا تراني أنحّ..؟ صديقاتي كلهن صار لديهن أولاد يركضون وراءهن في الشارع وفي الحديقة وأنا علي أن أظل في انتظارك..أنا لن أنتظرك..))[3]. إن هذا النص يحفل بوجود الضمائر الثلاثة (المتكلم والمخاطب والغائب) في محاولة لإظهار احتجاج الذات على واقعها عبر أكثر من مرآة؛ مرآة (الأنا) التي أوجعها الرزوح تحت عبء الوفاء لخطيبها الذي رحل عن الدنيا، ومرآة ال(هو/هنّ) المتمثلة بأولئك الصديقات اللواتي استطعن تكوين العائلة والأولاد وصرن مصدر تحّسرٍ لزينب، ومرآة المخاطب (أنت) متمثلاً بوائل الخطيب المقتول الذي كان حضوره المتخيل يلاحقها ويحاول أن يفرض عليها أن تبقى وفيةً له، يضيء هذا الحوار حالة التوتر التي

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998،القاهرة، ص159.

[2] تمت الاستضاءة بفقرة بعنوان:(تعامد ضمير المخاطب على الضمائر الأخرى) في دراسة عن الرواية العراقية المعاصرة، انظر: قيس كاظم الجنابي، الرواية العراقية المعاصرة- أنماط ومقاربات، مرجع مذكور، ص76.

[3] المرجع السابق نفسه، ص31-32.

تعتري الشخصية وتنعكس على البنية السردية تحولاً في الضمائر وتوسلاً بها لإشباع القلق المضمر في النفس، ولايخفى مالأسلوب الاستفهام المتكرر من دور في رفع نبرة الاحتجاج المعبر عن التوتر الداخلي.

وقد يسيطر ضمير المخاطب على الخطاب في سرد استرجاعي يغزو الذاكرة دون حاجة إلى محرك له، ولا يخفى أنّ من أبرز المكتسبات التي أرستها تجربة الحداثة على صعيد التقنيات السردية هي نقل مركز ثقل السرد من الشخص الثالث العالم بكل شيء بواسطة الضمير(هو) إلى المتكلم أوالمخاطب[1]، وهذا ماتحاول الرواية تكريسه في بعض فصولها فإذا نظرنا إلى مفتتح الفصل الخامس والعشرين من الرواية على سبيل المثال، نجد أنه يبدأ فجأة السرد بضمير المخاطب موهماً القارئ براهنية الحدث المروي: ((هاأنت يازينب خارج المحاضرة الآن...))، ليختلط بعدها مباشرة بمناجاة داخلية تلوم بها الشخصية ذاتها وتستنكر أفعالها ((... تتذكرين آرام..كان موعدك معه ظهراً وكان عليك أن تجدي وسيلة نقل توصلك إليه.. تعطي السائق الأجرة دون اعتراض.. كأنك لستِ زينب الرافضة المتمردة كأن أبوك لم يكن خضر الذي أورثك الجرأة والعنفوان، كأنك لم تري وائل أمام عينيك مضمّخاً بدمه.. لماذا لم تبك يومها؟))[2]، إن ضمير المخاطب يمثل انشطاراً داخل الذات يتولى مهمة عرض الحدث بقوة ودون مواربة ومحاكمة ردود أفعال الذات تجاهه، ليبرز بعد ذلك مباشرة ضمير المتكلم بوصفه شطراً آخر من الذات يتولى مهمة الدفاع عنها وتبرير تصرفاتها: ((آه.. لم أكن أشعر، في ذلك الوقت، كنتُ صغيرة على تخيل ما سيجري، وكنت مهزومة تماماً مثل أبي لذلك ما رأيت جدوى من البكاء. أمي كانت تظن أن أبي قوي، في الواقع كان مهزوماً < .... > وكانت

[1] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، مرجع مذكور، ص81.
[2] أنيسة عبود، باب الحيرة، مصدر مذكور، ص 234- 235.

أمكِ لا تمنحه فرصة النوم إلى جانبها... كنتِ تغضبين منها. الآن أنتِ تبررين لها كل شيء))[1]، إن هذه الحوارية بين ضميري المخاطب والمتكلم تكتمل باكتمال هذا الجزء الذي تسترجعه الذاكرة وانتهائه، حيث تعيدنا الذاكرة بعد ذلك من جديد إلى الزمن الذي يسبق الاسترجاع مع قراءة الآتي: ((ماتزال رولا تحاور وترد وتستمع ومازلتِ يازينب مع آرام تحاورينه وحدك..))[2] وهذا الزمن هو زمن وجود زينب ورولا في واشنطن حيث تلقي رولا محاضرتها.

إن حوارية الضمائر في وعي الشخصية تغني حركية الصراع الداخلي وتؤدي إلى تركيب عدة أصوات في الصوت الواحد ورؤية الحدث في وجوه متعددة تتركب في وجهة نظر واحدة.

وجهة النظر من الناحية الإيديولوجية :

إذا أردنا – بادئ ذي بدء– أن نضع تحديداً للإيديولوجيا فإننا نجد بالرجوع إلى بعض المعاجم أن ((الإيديولوجيا هي جلّ الأفكار (الأحكام والاعتقادات) الخاصة بمجتمع في لحظة ما))[3]. ونجد في موضع آخر أنها ((علم الأفكار، وموضوعه دراسة الأفكار والمعاني وخصائصها وقوانينها وعلاقتها بالعلامات التي تعبر عنها والبحث عن أصولها بوجه خاص))[4]. إذاً فالإيديولوجيا هي الأفكار قبل كل شيء، وهي نظرة مكوّنة تجاه الأشياء. وكنا قد أسلفنا في القسم التنظيري من البحث أن وجهة النظر هي مصطلح ذو بعدين فني وفكري وماالحديث عن الجانب الفكري منها إلا حديث عن إيديولوجيا العمل الأدبي في تجلياتها النصية والسبل التي اتخذتها هذه التجليات.

[1] المصدر السابق نفسه، ص234.
[2] المصدر السابق نفسه، ص235.
[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت– سوشبرس،الدار البيضاء، ط1، 1985،ص41.
[4] مجدي وهبه- كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984،ص70.

وقد ارتأينا أن نتحدث عن هذا الجانب من خلال مجموعة من الثنائيات الضدية التي اكتنز بها العمل الروائي الذي بين أيدينا مبرزاً مجموعة من وجهات النظر تجاه الأشخاص والفضاءات والقيم المجتمعية وذلك وفقاً للتقسيمات الآتية:

وجهة النظر والشخصيات

تضعنا الرواية في صياغتها للشخصيات أمام مجموعة من الثنائيات المتضادة التي تحكم ربط نسيج الرواية على عدة مستويات، فعلى المستوى الخاص المتعلق بشخصية زينب نجد تقابلات واضحة بين (الماضي ممثلاً بشخصية وائل أو الحب القديم لها والحاضر ممثلاً بشخصية آرام أو الحب الراهن لزينب). ونجد أيضاً التقابل بين (الأم ذات الجذر الإقطاعي والهموم المادية السطحية والأب ذي الجذر الطبقي الفقير والاتجاه الثوري) والتقابل بين (إبراهيم الأخ الصغير الغائب قدرياً حيث اختفى في عرض البحر أثناء اصطحاب والده له ذات مرة والأخوة الكبار الغائبين إرادياً بفعل الهجرة).

ونجد على مستوى آخر ثنائية (المغتصِب والمغتصَب) حيث حرصت الرواية على تخصيص صفحات لسرد تفاصيل بعض القصص المؤلمة التي عاشتها البلاد إبّان فترتي الاحتلال العثماني والفرنسي، مثل قصة جفلة الفتاة التي خلدتها الأغنية الشعبية المعروفة، وقد تعرضت هذه الفتاة للاغتصاب من قبل الدرك العثماني، وقصة فاطمة المرأة التي واجهت المصير نفسه على يد الدرك الفرنسي، وتزخر ذاكرة رولا المرأة اللبنانية الجنوبية بقصص أخرى مشابهة في وحشيتها خلفها العدوان الاسرائيلي أثناء اجتياحه لجنوب لبنان وخلال ارتكابه مجزرة قانا ومن أبرز هذه القصص تعرّض ابنة رولا للإعاقة الجسدية في هذه المجزرة .

وتطالعنا عى مستوى الانتماء للوطن ثنائية الانتماء الزائف والانتماء الأصيل وقد تجلت هذه الثنائية بصورة واضحة في حضور وفد الفنانين العرب ومعهم الباحثة في شؤون البيئة رولا إلى أميركا حيث نجد من الشخصيات العربية ذات الانتماء الزائف لعروبتها المنحازة إلى الحضارة الأميركية شخصية عمار حسين الذي كان دليلاً للوفد، وشخصية عبد المعطي وعزة المغربية. أما الشخصيات العربية التي كانت حاضرة بولائها لعروبتها ودفاعها عن قضايا أمتها ضد الانحياز الأميركي الصهيوني فأبرزها زينب ورولا وصخر وكاظم العماني وسامي السوري المقيم في أميركا. وعلى مستوى المرجعيّة لدينا الشخصيات التاريخية التي امتاز حضورها بالعجائبية، مثل أبي ذر الغفاري وديك الجن الحمصي، في مقابل الشخصيات الواقعية في الرواية التي تم إضفاء بعد من العجائبيةٍ على بعضها أيضاً مثل شخصيتي زينب و وائل.

وجهة النظر والفضاء:

وهنا أيضاً تطالعنا بعض الثنائيات المتضادة التي كرستها الرواية مثل (المجتمع الخليجي والمجتمع الشامي) وقد ظهرت هذه الثنائية في أكثر من موضع مثل الحوار الذي دار بين بين الفنانة الإماراتية وزينب أثناء عرض اللوحات في متحف الفنون حول وضع المرأة في المجتمعين، فبعد أن شرحت الفنانة الإماراتية قضية المرأة العربية وتحدثت عن تخلفها في الخليج ومنعها من قيادة السيارة ومشكلتها مع الرجل المزواج الشهواني[1] اعترضت زينب على ذلك قائلة: ((ليس كل بلد عربي كما تصفه الزميلة..إذا كانت المرأة في الخليج وعلى الرغم من تقمص حياة الغرب تماماً في البناء والطعام والمواد الاستهلاكية والبذخ والترف تعاني من قيود كثيرة ذكورية وتربوية وغير ذلك مما يحد من عطائها وإبداعها وينتقص من إنسانيتها فالمرأة في دول عربية

[1] أنيسة عبود، باب الحيرة، مصدر مذكور، 247.

كثيرة لاتقل تحرراً وعطاء وتميزاً عن المرأة الغربية مع فارق النظر إلى القضايا الاقتصادية والمعتقدات))[1]، وتُعدّد بعد ذلك بعض المكتسبات التي تتمتع بها المرأة السورية مثل قيادة السيارة والمشاركة في البرلمان، مظهرة بذلك البون بينها وبين المرأة الخليجية. وجدير بالذكر أن الرواية عمدت إلى التخفيف من حدة الثنائية السابقة عبر تضاد آخر عملت على الإقرار به وهو التقابل بين (المجتمع الخليجي المتخلف و المجتمع الخليجي الآخذ بالنهوض والتحرر) ممثلاً على وجه التحديد بشخصية كاظم العماني المنفتحة التي كانت تحمل بعض الرواسب السيئة التي لم يستطع التخلص منها، تقول رولا عنه: ((استغربت ذوقه الغربي تماماً، حتى اختياره للطعام كان اختياراً غربياً، لكنني حللت ذلك تحليلاً سياسياً واقتصادياً، هذا يثبت أن الخليج يتحول إلى سوق استهلاكي لمنتجات الغرب، وأن الأجيال الجديدة تعرف عن أميركا أكثر مما تعرف عن الرباط أو دمشق))[2]. وقد جاء هذا التصوير للفضاء من خلال وجهة نظر رولا الباحثة المهتمة بالبيئة لكي يأتي ذا طابع موضوعي، أما الصورة الأخرى للفضاء الخليجي التي تتسم بالتخلف فقد جاءت من خلال وجهة نظر كاظم نفسه الذي عانى من تبعات الجهل والعادات المتخلفة المتفشية في مجتمعه مثل تعدد الزوجات دون سبب يدعو لذلك.

وهناك أيضاً الفضاء الأميركي الذي ينشطر إلى اثنين متضادين الأول هو الفضاء الأميركي ذو الوجه الجميل المتحضر الأنيق والثاني ذو الوجه القبيح الذي يستغل الشعوب ويعتدي عليها. ولذلك فإن العلاقة به كانت علاقة ملتبسة مشوشة، وتبرز الحاجة إلى تأطيره ورسمه حسب اللحظة السردية، فهو يتأرجح بين حدي الرفض والقبول، ((هذه أميركا إنها تغير العالم.. مرة نحبها ومرة نكرهها))[3]. لكن هذا الفضاء

[1] المصدر السابق نفسه، ص247.
[2] أنيسة عبود، باب الحيرة، مصدرمذكور، ص182.
[3] المصدر السابق نفسه، ص289.

يبدو أقرب إلى الرفض والإدانة بحكم النظرة المسبقة التي أسس لها تاريخ طويل من الممارسات السيئة بحق الشعوب والأفراد، بالإضافة إلى إدانة العاشق المولع بفضاء الوطن البعيد. تقول زينب: ((كنتُ مكفهرة وأنا أدور في رواقات المركز التجاري، ذاب الجميع في المركز، طوابق مرصوصة بالمواد الاستهلاكية من كل أنحاء العام، تأملت هذه السلع بنفور، من أجلها تقام الحروب ويقتل الأخ أخاه، من أجلها تجند أميركا طاقاتها لتفتح أسواقاً لبضاعتها بالقوة))[1]، ونجد أيضاً في الإطار نفسه: ((الريح تركض في الشارع، لكن لا أقذار تركض أمامها ولا أكياس نايلون. أميركا تلوث العالم بنفاياتها لتبقى نظيفة))[2]. بل تبدو قباحة هذا الوجه في موضع أكثر غرابة فيما يتعلق بشريحة من الشعب الأميركي نفسه، تصف رولا ذلك وهي تنظر من نافذتها إلى الشارع في الليل: ((كانت المدينة هادئة إلا من بعض السكارى والشحاذين النائمين على الأرصفة، هالني المنظر، هنا في أميركا البلد الذي ينهب خيرات العالم ويفتعل الحروب ليروّج لأسلحته، ويصنع المجرمين والمناضلين المزيفين ويتحكم بمصير العالم ويكيل بمكيالين وربما بثلاثة أو أربعة؟! هنا ينام أميركي على الرصيف؟!))[3].

وكان أبرز ماتسمت به وجهة النظر على صعيد تصوير الشخصيات هو:

(1)- بدت شخصية زينب ذات وجهة نظر مهيمنة بمعنى أنها قدمت الكثير من الشخصيات وفقا" لوجهة نظرها المتأثرة بمزاجها وتفكيرها ومشاعرها واللحظة السردية التي تحكمها، وهذا طبيعي في رواية تعتمد في أسلوبها العام على تقنية تيار الوعي، وقد ظهر ذلك واضحاً في تصويرها لشخصية آرام فهذه الشخصية لم تتحدث سردياً إلا من

[1] المصدر السابق نفسه، ص176.
[2] أنيسة عبود، باب الحيرة، ص301.
[3] المصدر السابق نفسه، ص301.

خلال شخصية زينب التي تسترجع حواراتها معه أو تتحدث عه خارج تقنية الحوار. كذلك كانت شخصيتا الأب والأم بالإضافة إلى أخوة زينب وغيرهم...

(2)-الانحياز الإيديولوجي في القضايا الخاصة بالوطنية والعروبة والعولمة والذي ظهر بوسائل من بينها: أ- جعل الصفات الإيجابية في طرف واحد في مقابل صفات سلبية يتميز بها الطرف الآخر، فالشخصيات التي تنحاز إليها الكاتبة لها مظهر جميل مثل زينب، رولا ، آرام، فرولا((امرأة شهية فاتنة، تضج بأنوثة قاتلة))، وهي تفيض بالمشاعر الوطنية والقومية وتدافع بضراوة عن الحقوق العربية، تقول زينب عنها وعن رولا :((هكذا نحن السوريين يفيض شعورنا القومي والعروبي أمام الأخوة العرب))[1]. أما شخصية آرام حبيب زينب فهي شخصية تتمتع بكثير من المزايا تمتلئ الرواية بذكرها وتفيض بذلك. أما الشخصيات العربية التي تنتمي إلى المجتمع الخليجي ماعدا كاظماً فتتميز بملامح سلبية، ومثالها البارز ليلى الإماراتية، نقرأ في الرواية وصفاً مقارناً بين مظهر زينب المتسم بالبساطة ومظهر ليلى الإماراتية المتسم بالتكلف: ((كانت ترتدي ثوباً من المخمل الفضي البسيط والذي يظهر تفاصيل جسدها، بينما الفنانة الإماراتية تتعثر في جلبابها وكعبها العالي جداً والعريض جداً))[2]. أما كاظم فقد كان يمثل في الرواية الإنسان الخليجي المثقف المنفتح المثقل بماضيه المليء بالتناقضات، يتحدث عن إحدى هفوات ماضيه، وهو يعلل تسلله إلى بيت حبيبته سراً، قائلاً: ((الحب هو الذي يأمرني أن أفعل ذلك في مجتمع مغلق مكبوت ويرتدي الأقنعة))[3]، وبعد أن ينتهي كاظم من سرد حكايته الخاصة بماضي طفولته ومراهقته المؤلم تحدثه زينب قائلة: ((عليك أن تعيش زمنك جيداً خاصةً وأنت شاب متنور وفنان، وأظن أن الخليج بدأ يعي دوره الحضاري والمهم

[1] المصدر السابق نفسه، ص168.
[2] أنيسة عبود، باب الحيرة، ص246.
[3] المصدر السابق نفسه، ص255.

في المنطقة، وأجد أن هناك نهضة ثقافية وعمرانية وأخلاقية جديدة))[1]. وعن عبد المعطي تقول: ((لم ينته من تمسيح الجوخ بعد علّه يحظى باعتراف أميركي على أنه فنان مهم ...ولكن لا أظن بأنه سينال الاحترام، ومن لم يحترم بيته لن يحترم في بيوت الآخرين))[2].

ب- صياغة الحوارات الدائرة بما تحمله من حجج وإثباتات بين أطراف الصراع حول قضية ما بصورة تؤيد غالباً الطرف الذي تنحاز إليه الكاتبة عبر الشخصية الرئيسة في الرواية أو من يشاركها الرأي، ولاسيما تلك الحوارات التي دارت بين أعضاء الوفد الفني العربي أنفسهم، والحوارات التي دارت بينهم وبين شخصيات أخرى في أميركا حول القضايا العربية وموقف أميركا المتحيز ضد العرب ومساندتها للصهاينة وسياسة أميركا في العالم[3]. وقد ترتب على هذا الانحياز الإيديولوجي ابتعاد الرواية عن تقنية تعدد الأصوات رغم تعدد الرواة، فهذا التعدد ظلّ ((خاضعاً لسيادة وجهة نظر واحدة في حين يُسمَح بتعدد وجهات النظر في الرواية المتعددة الأصوات نفسياً وتعبيرياً وإيديولوجياً ووجودياً)).[4] وذلك يدعونا إلى وصف الرواية بأنها رواية ذات وجهة نظر أحادية مهيمنة سردياً على الرغم من تعدد الرواة فيها.

(3)- إبراز مجموعة من الهموم النسوية في الرواية بما يتعلق ببعض الشخصيات من النساء، ومن أبرزها القيود التي تعاني منها المرأة التي في حكم الأرمل في مجتمع يريدها أن تبقى مخلصةً لماضيها، ولاسيما إن كان من فقدته شهيداً اغتاله أعداء الوطن والإنسان في الداخل. والقيود التي تعيشها المرأة العربية بعامة وتعيق حريتها الشخصية و تحد من خياراتها فلا تستطيع أن تتجاوز أعراف المجتمع فتختار شريكها

[1] المصدر السابق نفسه، ص259.
[2] المصدر السابق نفسه، ص250.
[3] انظر الحوارات الآتية في رواية باب الحيرة: ص241-242-243-244.
[4] قيس كاظم الجنابي، الرواية العراقية المعاصرة- أنماط ومقاربات، اتحاد الكتاب العرب، 2012، ص88.

دون أن يبارك الآخرون لها ذلك ويرضوا عنه، وتمثل كل من قصة حب زينب وآرام وقصة رولا مع طليقها شاهدين على ذلك. لكن هذه الهموم النسوية لم تجعل للرجل صورة قاتمة يقع عليها عبء ظلم المرأة وبؤسها بوصفه الطرف الأوفر حظاً في الحقوق والمكتسبات في المجتمع، بل بدا في بعض الأحيان شخصيةً تكاد تبلغ حد الكمال وأبرز مثال على ذلك في الرواية شخصية آرام . ومن الملاحظ أيضاً أن الهموم النسوية لم تكن طاغية في الرواية فالشخصية الرئيسة زينب تعمم حالة المرأة وتختصرها بقولها: ((أنا أجد أن المرأة لمجرد كونها امرأة في كل دول العالم تعاني من الاضطهاد الذكوري(قوة وضعف) القوي دائماً يفرض شروطه كما تفعل أميركا اليوم مع أوروبا ومع غير أوروبا))[1]، وقد حرصت الكاتبة على أن تبرز الهموم الوطنية والقومية بوصفها الهاجس الأكبر وهذا مايفسر انتهاء الرواية بحدث عظيم هو تحرير جنوب لبنان، لكن ماهو جدير بالذكر أن النساء كنّ أفضل المنافحين عن هذه الهموم.

نتائج البحث:

استناداً إلى ما سبق فإننا نستطيع أن نحصر أهم نتائج البحث فيما يأتي:

أضاءت وجهة النظر في الرواية بوصفها مبحثاً سردياً متعدد الأبعاد كثيراً من جوانب النص الفنية التي تعالقت بها ومنحتها حضوراً خاصاً في السرد، كان أبرزها الكتابة بأسلوب وتقنية تيار الوعي، حيث إن ذلك أبقى السرد ضمن قالب الحوار الداخلي المستمر ماعدا بعض الانقطاعات التي احتاج إليها النص بخاصة عند إضاءة ماضي بعض الشخصيات للتعريف بها، أو عند الربط بين الأحداث بصورة تقليدية للتقدم على مستوى الحكاية، وكان لوجهة النظر الداخلية المتوافقة مع أسلوب تيار الوعي حضورٌ كبيرٌ في السرد عبّر عن موقف حداثي في الكتابة الروائية يبتعد بها عن سلطة الراوي

[1] أنيسة عبود، باب الحيرة، ص247.

العالم، ويسهم في تكريس حالة الحيرة والاضطراب الداخليين للشخصية الرئيسة، تجاه الأحداث والقضايا التي تؤرقها، وقد استعانت الكاتبة من أجل ذلك بخطاب تعددت فيه الضمائر ومستويات السرد، وتداخلت الأزمنة إلى حد الاختلاط أحياناً لأنها مرتهنة ارتهاناً واضحاً بالزمن النفسي للشخصية.

أما على المستوى الإيديولوجي فقد تميزت وجهة النظر باشتغالها عبر مجموعة من الثنائيات الضدية التي رسمت ملامح الشخصيات والفضاءات الحاملة لهذه الشخصيات، وقد بدت الرواية من خلال ذلك كله ذات وجهة نظر مهيمنة منحازة إيديولوجياً حيث وظفت لذلك مجموعة من الوسائل التي تم إيضاحها، وقد أبعدها هذا الأمر عن تقنية تعدد الأصوات التي تسهم في تقويض سلطة الراوي أو الصوت الواحد بصورة أكبر على الرغم من تعدد الرواة داخل مستويات السرد.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- عبود، أنيسة: 2009- باب الحيرة، دار التكوين، ط2، دمشق.

المراجع:

1. إبراهيم، عبد الله: 2005- موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.
2. أنور، كليزار: 2008- مقال بعنوان:(النعنع البري ورواية الأسئلة الصعبة) الموقف الأدبي، العددان 447- 448، تموز/ آب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
3. أوسبنسكي، بوريس: 1999- شعرية التأليف - بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي - ترجمة سعيد الغانمي- ناصر حلاوة، المجلس الأعلى للثقافة.
4. بارت، رولان وآخرون: 1992- طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط1.
5. بارت، رولان: 1993- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، تم نشر هذا الكتاب بالاتفاق مع دار لوسوي- ط1، باريس.
6. تلاوي، محمد نجيب: 2000- وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
7. تودوروف، تزفيتان: 1990- الشعرية، منشورات دار توبقال، ط2، الدار البيضاء.
8. الجنابي، قيس كاظم: 2012- الرواية العراقية المعاصرة- أنماط ومقاربات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
9. جينيت، جيرار: 2000- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت- الدار البيضاء.

10.جينيت، جيرار: 2000- عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة : محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت- الدار البيضاء.
11.الرويلي، ميجان- البازعي، سعد:2002- دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء- بيروت.
12.سليمان، نبيل: 2005- أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
13.عبد السلام، فاتح: 1999- الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.
14.عبد العالي، بوطيب: 1993- مجلة عالم الفكر، مقال بعنوان: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي- آراء وتحاليل، عدد4، أبريل.
15.علوش، سعيد: 1985- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت- سوشبرس،الدار البيضاء.
16.العيد، يمنى: 1986- الراوي – الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي) ، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت.
17.العيد، يمنى: 1999- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط2، بيروت.
18.قاسم، سيزا: 1984- بناء الرواية – مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة .
19.لحمداني، حميد: 2000- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت- الدار البيضاء.
20.مارتن، والاس: 1998- نظريات السرد الحديثة، ترجمة :حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة.
21.مبروك، مراد عبد الرحمن: 1998- بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

22.مجموعة مؤلفين: 1982- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس- ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت.

23.نعيسة، جهاد عطا: 2001- في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

24.همفري، روبرت : 2015- تيار الوعي في الرواية الحديثة (ترجمة محمود الربيعي)، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

25.وهبه، مجدي – المهندس، كامل: 1984- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2.

26.ياكبسون، رومان: 1988- قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء.

27.يقطين، سعيد: 1989- تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء.