تجليات الراوي العالم ووجهة النظر في رواية:

(جنة عدم)

طالـــب الدراســات العليــا: صفاء المحمود
كلية: الآداب – جامعة: البعث
الدكتور المشرف: أحمد سيف الدين

ملخص البحث باللغة العربية:

حاول هذا البحث الوقوف على العلاقة القائمة بين الراوي العالم بوصفه تقنية رافقت الرواية منذ بواكيرها، ووجهة النظر بوصفها تقنية أخذت الكتابة الروائية إلى منحى من التجديد يسعى إلى التخلص من هيمنة الراوي العالم وسيطرته على عالم الرواية، وكان لابد من البدء بالتعريف بمصطلحي الراوي العالم ووجهة النظر، ثم التعريف بمضمون الرواية المراد إلقاء الضوء عليها من هاتين الناحيتين، والتوقف لاستجلاء أهم المواضع التي ظهرت فيها تدخلات الراوي العالم في السرد، إنْ في الشخصية أو الحدث أو الحوار، وتم الانتقال بعد ذلك إلى الحديث عن وجهة النظر من الناحية النفسية ثم الإيديولوجية، حيث تمت دراسة جانب مهم هو ألقاب الشخصيات التي كان لها صلة وثيقة بالتعبير عن الجانب الإيديولوجي للشخصيات المانحة للألقاب، وتطرّق البحث أخيراً للحديث عن بعض الأصوات التي ظهرت في الرواية مع توضيح طريقة بنائها ولاسيما في صوغ حواراتها، ومدى تمايز هذه الأصوات سردياً.

كلمات مفتاحية: السرد، الراوي العالم، وجهة النظر، تعدد الأصوات، الحوار الداخلي.

Research Summary:

This research tried to identify the relationship between the "omniscient narrator", as a technique that accompanied novel since its beginnings, and the "point of view", as a technique that took the narrative to a trend of renewal that seeks to get rid of the domination of the omniscient narrator and his control over the world of the novel. It was necessary to define the terms of "omniscient narrator" and the "point of view", then to introduce the content of the novel that we will study, and then we tried to show the most important places in which the interventions of the "omniscient narrator" in the narrative wether in the character, event or dialogue. After that we talked about the "point of view" from the psychological and ideological aspects. Then we studied the nicknames of the characters that were related to the ideological aspect. Finally we talked about some of the voices with an explanation of the way they were formulated, especially their dialogues, and the extent of the narrative distinction of these voices.

Keywords: Narrative, omniscient narrator, point of view, polyphony, interior monologue.

المقدمة:

لاريب أن الرواية السورية قد قطعت شوطاً كبيراً من الإبداع، لكنه الإبداع المؤتلف المختلف الذي تتنوع فيه التجارب وتزدحم الرؤى، وتبدو مع بدايات القرن الحادي والعشرين إرثاً يغري بالمتابعة والبحث، والروائية فائزة الداود واحدة من الروائيات السوريات البارزات في هذه الحقبة، اللواتي امتلكن مشروعاً روائياً واضحاً يهتم بالبيئة الريفية الساحلية لاسيما في روايتها (جنة عدم) التي شكلت محط اهتمام هذا البحث، إذ تحاول فيها القبض على الملامح المميزة للمكان والزمان والشخوص في فضاء روائي مطبوع بطابع البيئة أسلمت الكاتبة قياده لراو عالم بكل شيء ألقى ظلاله على العناصر السردية التي تعالق معها، وكان لوجهة النظر بوصفها تقنيةً متقدمةً زمنياً وحداثياً على تقنية الراوي العالم تأثرها الواضح بهذا الأداء الذي يقيم صلاته الوثيقة مع إحدى أهم تقنيات الرواية التقليدية، فجاء تعدد وجهات النظر محكوماً إلى حد ما بهذا الراوي وفق ماسننعم النظر فيه ونفصل القول عنه في هذا البحث.

أسباب اختيار البحث وأهميته والجديد فيه:

تثير هذه الرواية في قارئها مجموعة هواجس تتعلق بمضموناتها وبنيتها على حد سواء، فهي رواية نسوية (بمعنى أن كاتبتها امرأة) تلقي أضواءها الكاشفة على واقع الريف الفقير في الساحل السوري الذي تناوبت عليه قوى الاستغلال والاستنزاف في بدايات القرن العشرين سواء من المحتل العثماني ثم الفرنسي أم من القوى الداخلية المتمثلة بالإقطاع والشيوخ الزائفين المتزعمين تحت عباءة الدين، بالإضافة إلى التقاليد المتوارثة المثقلة بالجهل والتخلف التي لاتقل استنزافاً للإنسان عن غيرها من القوى فكيف بالمرأة ؟ من هنا يشحذ الباحث أسئلته عن الكيفية التي صورت بها الكاتبة عالمها الروائي وهي في مطلع الألفية الثالثة ليجد أنها ركنت إلى الذاكرة البعيدة وإلى الحكايات التي تملأ فضاء المكان، لتلقي بها في فضاء الرواية نصاً غنياً بدلالاته ورؤاه الخاصة ينهل من الحداثة بحذر ودون إسراف، فيبقى واقفاً على مفترق التقليد والحداثة دون أن يذعن لأحدهما كلياً، يتحدث عن المرأة دون تحيز مسبق فيبسط لنا أطوار حياتها في تدرج طبيعي مخلص لظروف نشأتها المضنية ولوعيها الفكري الذي حاول مجابهة الشروط الاجتماعية القاسية له ومناورتها. ويبدو جلياً للباحث أن تبنّي الرواية لتقنية الراوي العالم المنفتح على وجهة نظر الشخصيات ضمن توظيف خاص هو أحد المفاتيح الرئيسة لأسرارها الفنية، ودراسة هذا التجاذب بين وجهة نظر الراوي العالم ووجهات النظر الأخرى في الرواية كان مسعى البحث في رغبة لإبراز بعض خصائص النص الروائي الذي لم يحظ حسب اطلاعنا بدراسة وافية لأحد جوانبه الفنية ، بل اقتصر الأمر على إشارات مستعجلة إليه في بعض الكتب[1] أو المقالات الالكترونية التي تتحدث عنه بصورة تعريفية تبقى ضمن إطار السطحية.

[1] انظر: رولا حسن، فراشات السرد (قراءة في الرواية النسوية السورية)، دار بعل للطباعة والنشر، دمشق، ط1، دمشق.ص 144.

أهداف البحث وأسئلته:

يهدف هذا البحث إلى إلقاء الضوء على تقنية الراوي العالم التي تم توظيفها في هذه الرواية عبر إيضاح تجلياتها الكثيرة المرافقة للخطاب السردي، في محاولة للإجابة على الأسئلة الآتية: كيف كان حضور الراوي العالم خلال السرد، وماهي أبرز تدخلاته ؟ وماالعلاقة بين الراوي العالم ووجهات النظر التي تهدف قبل كل شيء في حضورها السردي إلى التخفيف من هيمنة الراوي العالم؟ وكيف كان توظيف وجهات النظر المتعددة في النص؟

وهل كان ظهور الأصوات في الرواية ظهوراً تعددياً يحافظ على تميزها وخصوصيتها؟

وهل كانت هيمنة الراوي العالم سبباً في إبقاء الرواية ضمن إطار الرواية التقليدية أو أنها تجاوزت ذلك إلى أفق الرواية الحديثة؟ هذه أهم الأسئلة التي تكلف البحث عناء الإجابة عليها، عسى أن يكون قد اهتدى السبيل إلى بعض ذلك.

فرضيات البحث وحدوده:

ينطلق البحث من فرضية رئيسة هي أنّ كل نص سردي روائي هو عبارة عن مجموعة من التقنيات السردية الحاملة لقيمه ولمجمل الإيديولوجيات التي تنطق بها شخوصه معبرةً عن وجهة نظر المؤلف حيال عالمه الروائي، وأنّ اللجوء إلى تقنية الراوي العالم ليقوم بضبط إيقاع النص، وإفساح المجال أحياناً للاستفادة من تقنية السرد عبر وجهة النظر بطرائق متنوعة ، ماهو إلا تجلٍّ لهذه النظرة التي تنتظم حلقات الرواية، وأنّ هيمنة الراوي على السرد والتدخلات المستمرة في مساره لابد أن يكون لها تأثيرات

واضحة على بنيته الفنية وبالتالي على ماتنطق به من دلالات بالإضافة إلى انعكاساتها على وجهات النظر البارزة في الرواية.

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائية:

تستند المصطلحات المتداولة في هذا البحث إلى الخلقية النظرية المتعلقة بنظرية السرد، وأبرز هذه المصطلحات: الراوي العالم الذي يعني الذات التي تقوم بعملية السرد، ووجهة النظر التي تعني الزاوية التي يتم من خلالها إدراك الأشياء أو الأشخاص، وهو مصطلح له مترادفات عدة ظهرت في الإرث النقدي الحديث مثل: البؤرة أو التبئير والرؤية والمنظور السردي...، بالإضافة إلى الأصوات وهي الذوات المتلفظة في السرد، والحوار بأنواعه سواء كان مباشراً أم غير مباشر أم مسروداً.

الإطار النظري والدراسات السابقة:

تمت الاستفادة في هذا البحث من مجموعة من الدراسات التي اهتمت بعلم السرد وتقنياته مثل كتاب جيرار جينيت: (خطاب الحكاية)، وكتاب لرولان بارت وباحثين آخرين بعنوان: طرائق تحليل السرد الأدبي، وكتاب سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي)، وتمت أيضاً الاستفادة من الكتب التي تحدثت عن الراوي وأشكال ظهوره وتوظيفه في النص السردي ومن أهمها كتاب يمنى العيد: (الراوي– الموقع والشكل) وكتاب سمر روحي الفيصل: (الروائي والراوي والرؤيا في الرواية السورية)، وقد احتاج البحث أيضاً إلى دراية بمفهوم وجهة النظر والاطلاع على دراسات مهمة في هذا المضمار مثل الدراسة التي قدمها بوريس أوسبنسكي في كتابه (شعرية التأليف)، و،كتاب محمد نجيب

التلاوي: (وجهة النظر في رواية الأصوات العربية)، وكان لابد من الاطلاع على بعض الدراسات التي تحدثت عن الرواية السورية في الحقبة الزمنية المختارة وأبرزها كتاب رولا حسن: (فراشات السرد)[1]، وجدير بالذكر أن رواية(جنة عدم) لم تحظ حسب اطلاعنا بدراسة وافية لأحد جوانبها يمكن أن نستضيء بها.

منهج البحث وإجراءاته:

يتكئ هذا البحث على أدوات المنهج البنيوي الذي يتخذ من الوصف مرتكزاً له، وصف البنية السطحية للنص بما يشمل تقنياته وصولاً إلى البنية العميقة له بما يلقي الضوء على دلالاته ورؤاه، ومما لاريب فيه أنه على الرغم من انحسار البنيوية وتعرضها للهجوم والنقد فإن كل دراسة تحاول وصف النص السردي ستحتاج إلى المفاهيم التي أرساها النقد الأدبي البنيوي عبر جهود متواصلة متلاحقة، تلاقت حيناً واختلفت أحياناً في بعض جوانبها، مما أسفر عن إرث متعدد الاتجاهات والرؤى، لكنه يتفق في أن الطريق إلى فهم دلالات النص يكون من داخل النص أي من وصف بنيته الخاصة وليس من خارجه.

بين الراوي العالم والكتابة عبر وجهة النظر:

الراوي هو جزء من السرد، أي مكون من مكونات البنية السردية يظهر في النص السردي، وهذا ما يميزه عن الروائي الذي هو عنصر موجود خارج السرد، وعندما يسرد الراوي فإنه يُخضع مايرويه لوجهة نظر، ووجهة النظر هي الزاوية التي يدرك من خلالها السارد موضوع سرده، والراوي إما أن يكون عالماً بكل شيء يتعلق بالأحداث أو الشخصيات، وعندها تكون معرفته أكبر من معرفة الشخصيات ، وإما أن يعلم الراوي بقدر ما تعلم الشخصية فلا يزيد علمه عن علمها، وقد يعلم في أحيان أخرى أقل مما

[1] الكتب جميعها المشار إليها في هذه الفقرة تم توثيقها في نهاية البحث في ثبت المصادر والمراجع.

تعلم الشخصية، وقد عبر تودوروف في بحثه المعنون: (مظاهر السرد) عن هذه الحالات الثلاث حين وصف السارد أو الراوي في الحالة الأولى بأنه أكبر من الشخصية حيث يمتد علمه إلى ما خلف الجدران وإلى دماغ الشخصية، وتُسمى وجهة النظر هنا _ حسب مصطلح تودوروف _ (الرؤية من الخلف)، أما عندما يكون السارد مساوياً بعلمه لعلم الشخصية، فإن وجهة النظر تُسمى حسب وصفه (الرؤية مع)، و يضع تودوروف الحالتين السابقتين في إطار الرؤية الداخلية، أما في حالة الإدراك الخارجي فيكون علم السارد أقل من علم الشخصية، ويسمي الرؤية هنا الرؤية الخارجية[1].

وتبرز في التحديدات السابقة العلاقة الواضحة بين الراوي أو السارد ووجهة النظر، حيث يفرض موقع السارد تحديداً لوجهة النظر من الناحية الداخلية أو الخارجية، لكن لوجهة النظر تحديداً آخر يتعلق بكونها موضوعية أو ذاتية، فإذا كانت الجملة لاتحتوي أي إخبار عن الذات المتلفظة كان الكلام موضوعياً، أما إذا كانت تحتوي إخباراً عن هذه الذات فهو كلام ذاتي[2]. ونلاحظ من تأمل التصنيفات السابقة أنها تعتمد على التلازم بين مفهومي الراوي/السارد ووجهة النظر، وقد أيّد هذا الرأي نقاد آخرون مثل الناقد سعيد يقطين الذي يؤكد على الارتباط بين وجهة النظر والراوي، وهناك من عارضه مثل الناقد جيرار جينيت الذي يرى أن تصنيف وجهات النظر يجب أن يكون بمعزل عن الراوي، بل يجد أن من الضروري أن يقترن مفهوم وجهة النظر بمفهوم آخر هو مفهوم (المسافة)[3] ويعتمد عليه في التصنيف، لكن تصنيفاته التي يوردها لاتختلف عن تصنيفات تودوروف

[1] انظر: رولان بارت وآخرون : طرائق تحليل السرد الأدبي، من مقال لتزفيتان تودوروف بعنوان: مقولات السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص58- 59.

[2] انظر: المرجع السابق، ص 63.

[3] 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.

في جوهرها، إلا أنه يشير إلى أمر مهم هو أن الحكاية ذات وجهة النظر هي التي أسماها تودوروف (الرؤية مع)، أما الحكاية ذات السارد العليم فهي لاتحمل أي نوع من التبئير أو يكون تبئيرها في الدرجة صفر، وهذا الرأي لايوافق عليه الناقد سعيد يقطين حيث يرى أن التبئير حتى عندما يكون في الدرجة صفر فهو يكون في أحد تجلياته أو في درجة من درجات حضوره [1].

وقد بدأ الاهتمام بوجهة النظر مع النقد 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، 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[2]، وقد كان الدافع الأساسي الذي حدا بالكاتب هنري جيمس لابتداع مصطلح وجهة النظر عائداً 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[3].

[1] انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، 1989، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ص309.
[2] انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية – مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط1 ، 1984، ص130.
[3] انظر: محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص13.

ويتضح من العرض السابق أن هناك عدة مصطلحات مرادفة لمصطلح وجهة النظر يمكن العثور عليها في القواميس الأدبية وفي كتب النقاد المهتمين بالسرد مثل: البؤرة، الرؤية، التبئير، المنظور[1]... وتجتمع هذه المصطلحات حول مبدأ واحد هو أن وجهة النظر هي الطريقة التي يُدرَك بها السرد، لكنّ مصطلح وجهة النظر يمتاز عن هذه المصطلحات جميعها بأنه يدل على ناحيتين هما الناحية الفنية والناحية الإيديولوجية لذلك عدّه الباحث محمد نجيب التلاوي المصطلح الأفضل[2]، ونحن نوافقه الرأي لأن ذلك يتماشى مع غاية البحث المنشودة وهي الإلمام بالجانبين الفني والإيديولوجي لوجهة النظر في الرواية التي نهمّ بدراستها. ونضيف إلى ذلك استفادتنا من الرأي الذي قدمه الباحث بوريس أوسبنسكي موسّعاً النظرة إلى هذا الموضوع حيث اعتبر أن المقاربات المختلفة لتمفصل وجهة النظر في أي عمل فني متطابقة مع الصعد المختلفة في تحليل بنية العمل، حيث يحدد مستويات البحث التي يمكن تثبيت وجهة النظر بها وهي مستوى الإيديولوجيا ومستوى الصياغة التعبيرية والمستوى الزماني والمكاني والمستوى النفسي[3] .

لمحة عن رواية (جنة عدم)[4]:

هذه الرواية هي إحدى الأعمال الروائية للكاتبة السورية فائزة الداود، تدور أحداثها في بعض قرى الساحل السوري في بدايات القرن العشرين، حيث البلاد تئن تحت وطأة المحتل العثماني، وما إن تبرأ منه حتى تُرزأ بالآخر الفرنسي، وتبدأ حقبة جديدة من

[1] انظر: المرجع السابق، ص13.
[2] انظر: المرجع السابق، ص24-25.
[3] انظر: بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص15.
[4] فائزة الداوود، رواية جنة عدم، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2008 .

المعاناة المختلطة بالفقر والجهل وركام العادات البالية، يولد كاسر في هذه البيئة في أسرة تنوء بأفرادها، حيث الأب يعجز عن سد رمقهم لكنه يقدم الذبائح والنذور لشيوخ القرية، يتمرد كاسر على واقعه فيطرده أبوه إلى البراري المليئة بالأخطار، فيعتاد العيش فيها إلى أن يجتمع بأحد الشيوخ الذي يعلمه القراءة والكتابة ويعرّفه على قرية الدراويش، يضمر كاسر الغدر بهم والحصول على ما ظنه كنزاً يحتفظون به، لكنه يفشل، ويتحول فيما بعد إلى كاسر الثائر، وينجح كاسر في جعل الفلاحين الفقراء يلتفون حوله ويوهمهم بأنه يحميهم من أعدائهم ويستولي على أرزاقهم وضياعهم، ويهبه أحد الشيوخ على سبيل المكافأة ابنته خديجة قائلاً إنها زكاة مما يضطر كاسر إلى تزوجها، لايفلح كاسر في الإنجاب، يتعرف على الحوت وهو أحد تجار البحر، يستغله بخبث ويسيطر عليه عن طريق تلبيته لرغباته، يقنعه بالزواج من صوفي الأجنبية التي ستنجب له ولداً حسب زعمه، ويكتب كاسر وصيته بالضياع الخمس للحوت ولصوفي الأجنبية، يتبنى كاسر الطفل اللقيط الذي أتى به القط المتوحش ويسميه ديب، تفرح به زوجته خديجة وتربيه، ينجح ديب في كسب ثقة كاسر مع الزمن، فيستخدمه في إرسال الرسائل المحملة بتعليماته إلى ضياعه، تبرز في الرواية أيضاً شهلا شخصية رئيسة، وهي الفتاة اليتيمة الراعية التي تعيش في منزل أبيها وزوجته، تتعرض شهلا للظلم و يزيد الأمر سوءاً ماكانت عليه من صفات شكلية غير مرغوبة جعلتها تيئس من الزواج، يضعها القدر أمام ديب وهو مسافر في مهمة إلى إحدى ضياع كاسر فتغويه ثم يحبها ويقرر أن يتزوجها، ويعدها بالرجوع إليها بعد إتمام مهمته، تمضي الأيام في انتظار شهلا لديب بعد أن أصبحت حاملاً، ثم تلد طفلتها ريحانة في أحد الكهوف، وتتخلى عنها ليأخذها زوجان عجوزان ويقومان بتربيتها، يعود ديب بعد مدة ليجد شهلا على حافة الموت فيتزوج بها رغم سخرية الجميع واستهجانهم وتنجب منه ولدها إبراهيم، يرسل كاسر في طلب ديب حين تتدهور صحته، فيتذكر وعد كاسر القديم بأن يهبه خمس ضياع، فيخطف ابنته

ويهرب مع شهلا عائداً إلى قرية شهد العسل، تنجب شهلا ولدها الثالث كريم، يموت كاسر وُيفاجَأ الجميع بوصيته التي ذهبت أملاكه بموجبها إلى الحوت وإلى الزوجة الأجنبية، ولايرث ديب عنه إلا النبوءة التي تقول بأن ديب سيمتلك أرضاً يتضح فيما بعد أنها تعود لمالك إقطاعي يدعى طلال عدرة، ويخرج ديب وشهلا ليبحثا من جديد عن مكان يقيمان فيه فيعملان عند طلال عدرة، تلزم الثورة فيما بعد الإقطاعيين بإعادة الأراضي إلى الفلاحين الذين يعملون فيها، ويستميت إبراهيم الابن من أجل الحصول على أرض طلال عدرة أو أرض النبوءة مستفيداً من سيرة جده كاسر والدروس التي تعلمها منه، ويقدم خدماته للثورة من أجل الحصول على الأرض، وينجح في ذلك لكن بعد قتل مالكها وإصابته إصابة بليغة، ينتهي به الأمر إلى مقاطعة الناس له بتحريض من الشيوخ الذين كان ينبذهم ويسخر منهم.

تجليات الراوي العالم:

سبقت الإشارة إلى أن الكتابة عبر وجهة النظر كانت طريقة ابُتدعت من أجل التخلص من هيمنة الراوي العالم وهي التقنية التي ارتبطت بالرواية التقليدية، حيث يكون استعمال الراوي العالم دليلاً على تشبث الروائي باللّاموقع وهذا بدوره يدل على رغبته في التحكم المباشر بعالم الرواية سواء أكان تحكمه شاملاً أم محدوداً[1]، فهل كانت هذه الرواية موضوع البحث رواية تقليدية بهذا المعنى ؟ وهل كان ظهور أصوات مغايرة لصوت الراوي مجالاً لتعدد وجهات النظر؟

[1] انظر: سمر روحي الفيصل، 2012، بناء الرواية - دراسة بنيوية شكلية، دائرة الثقافة والإعلام، ط1،الشارقة، ص52-53.

إن القارئ المتأمل لتقنيات هذه الرواية يلاحظ أنها تقوم على أساس واضح هو الراوي العالم الذي يشكل العمود الفقري للسرد، وهذا الراوي هو ذات غير مشاركة في السرد، يروي بوساطة الضمير الغائب، ويتميز بعلمه غير المحدود، فما هي الخطوط الرئيسة لتجليات الراوي العالم في بناء هذه الرواية؟

1- أولى هذه التجليات كانت في تدخّل الراوي العالم لمحاكمة شخصياته وتقويم وعيها، فهو عندما يتحدث عن شهلا التي تتجول مساء في زواريب القرية يقول: (عرفتْ شهلا الوجه الساتر الشهواني وحين شمّت رائحة الكوخ الجديدة قالت: إنها رائحة ليل عين الدلب، ولو كانت تحسن اختيار الكلمة المناسبة لقالت إنها رائحة الرجل والمرأة، إنها رائحة الجنس، رائحة الحياة، رائحتها هي والعابر)[1]. إن الراوي فقط _ وفقاً لما واضح _ هو الأقدر على اختيار الكلمة المناسبة، وهوالأقدر على توصيف الحالة التي يعرضها السرد، لكن لماذا لم يتح للشخصية أن تعّبر وفقاً لما يريد علماً أنه مطلق الحرية في الرواية؟ هنا تتحكم وجهة النظر الإيديولوجية للشخصية بمنطق السرد حيث لا يستطيع الراوي أن يعطي الشخصية وعياً تقويمياً يفوق وعيها باعترافه.

2- تدخل الراوي للتعليق على الحدث وتوضيح خفاياه وكشفها للقارئ، حين لاتقوم الشخصية بذلك، وهذا أيضاً مانلاحظه حين يناقش تصرف شهلا التي وقفت خلسة لتراقب ابنتها الصغيرة التي تخلت عنها فالتقطها عجوزان في القرية وقاما بتربيتها، ويسيطر عليها الخوف من رؤية أحد لها، فيحاكم الراوي موقفها على النحو الآتي: (ولكي تتفادى شهلا الخوف الأول كانت تتأكد أولاً من خلو الزاروب من العابرين، وتهرب حين تلتقط أذناها حركة أو همهمة أو سعالاً بعيداً، ولو كانت أكثر وعياً لواقعها لما سكنها هاجس الخوف الأول، فمن يهتم

[1] فائزة الداوود، جنة عدم، ص130.

لأمر راعية لم تر عين الدلب في ضوء شمس عدا عن أنها لم تكن حلماً لشاب ولم تدر أحاديث عشقها في الحقول والكروم والزواريب... إنها منسية تماماً)[1]. ويبرر الراوي للقارئ مرة أخرى مواقف الشخصية بما يكتنفها من قلة الوعي، وهو في الحين نفسه يبرهن للقارئ بأنه صاحب الوعي الأكمل حين يبرز له خفايا الأمور ويسلط الضوء على الحدث من وجهة نظره، ومن الملفت أنه في كل مرة يحاكم فيها مواقف الشخصية لايترك للقارئ حرية محاكمتها، فيقيده بأحكامه، ويحمله على الركون إليها.

3- إن هذا الراوي من ناحية أخرى يجيد فهم دوافع الشخصية وتحليلها بما يتناقض أحياناً مع أفعالها وأهدافها الظاهرة، فشهلا عندما لازمت الكهف في محاولة منها لاستجرار الموت زهداً في الحياة ويأساً من عودة ديب إليها، راح الراوي يرصد لنا حركاتها العفوية التي كانت تستبطن مقاومة الموت والتمسك بالحياة: (ذبل جسد شهلا وشحب لون وجهها، وصار الموت عندها رجلاً هلامياً سيتسلل من بين حجارة الكهف ويقبض على روحها، لماذا تأخر ولم التأجيل؟ لأن شهلا كانت تدافع عن بقائها كما يدافع أي كائن حي عن حياته).[2]

4- تدخّل الراوي لتأطير الفضاء وفق وجهة نظره، ونقصد بالفضاء هنا مجموعة الأمكنة التي يتم تصويرها مصحوباً بالحركة التي تجري فيها،[3] إن الراوي يقدم الفضاء الذي يجري فيه الحدث بمكانه وزمانه وشخوصه ضمن نظرة محددة للعالم تشفّ بدورها عن وجهة نظر المؤلف، يستغل الراوي فرصة مرور شهلا في زواريب قريتها ليلا وفق مارأينا في المثال السابق للتعليق على الحدث، لكنه لا يكتفي بذلك بل يقدم لنا تأطيراً لهذا

[1] فائزة الداود، جنة عدم، ص172.
[2] فائزة الداود، جنة عدم، ص170.
[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط3، 2000.، ص63.

الفضاء ليلاً فيقول: (عرفت شهلا ليل عين الدلب لكنها لم تعرف نهارها، لم تعرف نبرة أصوات الرجال الجافة الغليظة، ولم ترتعش لسبابهم وشتائمهم، لم تسمع النساء يشتكين من الرجال الخائنين ويتأففن من الأولاد الجاحدين)[1] . ومن الواضح للقارئ أن هذه الأشياء التي لا علم للشخصية بها تندرج ضمن علمه المحيط بكل شيء، يبسطها أمامنا لنكّون الصورة التي أرادنا أن نكوّنها عن هذا الفضاء.

5- توظيف تقنيتي الاسترجاع والاستشراف الزمنيتين بما يعّزز سلطة الراوي العالم عبر معرفته لما مضى من زمان الرواية أو ما سوف يأتي منه، فبعيداً عن تلك الاسترجاعات التي تنطلق من وعي شخصية ما، ظهرت الاسترجاعات الخاصة بالراوي التي لاتحتويها ذاكرة أي من الشخصيات، ومهمتها ترميم بعض الثغرات التي تجاوزها السرد ثم عاد في زمن متأخر ليشبع فضول القارئ حيالها ويجيب على تساؤلاته المشروعة . فشخصية عزيزة المرأة التي ساعدت شهلا في ولادتها ثم قررت أن تسافر إل قرية ديب لتطلب منه الرجوع إلى شهلا، لا نعرف ماهو مصيرها إلا في لحظة سردية متأخرة إذ يشير الراوي عبر تقنية الاسترجاع إلى تعثّرها وسقوطها هي وبغلتها في الوادي قبل أن تكمل رحلتها.[2]

كذلك لجأ الراوي إلى الاستشراف الذي كان يكشف أحداثا ستحصل في أجزاء لاحقة من السرد مثل: (ابتعد ديب عن البستان وعاد إلى النهر ولم يدر في خاطره أن هذا البستان والحقول الخضراء المحيطة به ستكون يوماً فضاء لصراع يستنزفه حتى الموت)[3]. ولا يخفى مالهذا الاستشراف من أثر تشويقي واضح على القارئ.

6- وضع روايات افتراضية بديلة عن الحدث تدعم بدورها علم الراوي غير المحدود بعالم الشخصية وردود أفعالها ليس فقط تجاه مايحدث بل تجاه مايمكن له أن يحدث أيضاً،

[1] فائزة الداود، جنة عدم، ص130.
[2] انظر : فائزة الداود، جنة عدم، ص 145.
[3] المصدر السابق، ص96.

يتحدث الراوي عن سارق زاد ديب المختفي عنه قائلاً بصورة افتراضية على لسان ديب: (لو رآه يرمح أمامه لقال لخديجة: الغرباء يأتون من حيث لانتوقع ذلك الغريب سرق زادي ورمى جرابي بعد أن أفرغه من آخر قطرة ماء).[1]

7- تدخّل الراوي في الحوار من خلال الوسائل الآتية:

تسريد الحوار: لجأ الراوي إلى تسريد حوار الشخصيات في مساحات كبيرة من الرواية مماجعل حوار الشخصيات يمر عبر وجهة نظر الراوي، فيفقد بذلك شيئاً من خصائصه، ونرى هذا النهج في مواضع عدة من الرواية، نذكر منها تسريد الحوار الذي دار بين الجنرال والحوت وكاسر حيث اختصره الراوي بطريقته محتفظاً بمضمونه، أما العبارة الوحيدة التي اختار الراوي أن يبقيها كما هي لدلالاتها المهمة فهي مااختتم به الجنرال حديثه مع كاسر قائلاً: (لكي تنتصر أنت بحاجة لصديق قوي وأنا سأكون هذا الصديق)[2]. وقد أدى الحوار غير المباشر دوراً مشابهاً حيث أبقى خطاب الشخصية ضمن قالب خطاب الراوي، وأخفى بالتالي الملامح الأسلوبية المميزة لخطابها ومثال ذلك قوله عن خديجة في حوارها مع كاسر الذي تزوج عليها: (وعادت تذكره بأنها زكاة وبأنها سيدة والسيدة لاتُهان بضرة، ولاتحمل الطعام لقاطع طريق وخادمة).[3]

اللجوء إلى الحوار غير المباشر الحر لتقديم الحوار الداخلي كثيراً من الأحيان، حيث (يضطلع السارد بخطاب الشخصية بل تتكلم الشخصية بصوت السارد فيلتبس المقامان)[4]، ولو أراد الراوي أن يقدم الحوار الداخلي بصيغته الأساسية المباشرة لفعل، لكنه قصد أن يضفي بصمته على الحوار الداخلي للشخصية ويتدخل في صوغه، وتتميز

[1] المصدر السابق، ص92-93.
[2] فائزة الداود، جنة عدم، ص73.
[3] المصدر السابق، ص62.
[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية- بحث في المنهج_ مرجع مذكور، ص189.

هذه الطريقة في الخطاب بأنها تبقي على الضمير العائد إلى الراوي وهو ضمير الغائب بالإضافة إلى آثار الكلام الشفهي، ممايجعله يجمع بين الأسلوب المباشر الدال على حوار الشخصية والأسلوب غير المباشر الدال على كلام الشخصية المنقول بوساطة الراوي[1]، وسنعود إلى الحديث عن هذا الأمر بصورة أوضح لاحقاً عند حديثنا عن الأصوات في الرواية.

التعليق على الحوار: يحرص الراوي بصورة جلية على التدخل غالباً بوجهة نظره أثناء الحوار ليستقبله القارئ مصحوباً بالتأويل الخاص بالراوي، وهذا مانلاحظه في هذا المثال في الحوار الدائر بين المحصلدار وأحد فلاحي كاسر: (اقترب منه أحد رجال المحصلدار ولكزه بعقب بندقيته وسأله – نسأل من؟

– البطل كاسر. { ورغم أن الاسم يذكرهم بالجثث المرمية على طريق وادي السماق وطريق وادي الصفصلف–الموت– فإن العقل العصملي بدا عاجزا عن تغيير سياسته}*: ليقتل من يشاء لكن حصة الباب العالي –الجزية– يجب أن تُجمع).[2]

اختصار حوار مجموعة من الشخصيات إلى صوت واحد هو من وجهة نظر الراوي يختصر المجموع ويعبّر عنهم، وقد تجلى ذلك في الرواية عندما كان الحديث يدور حول الفلاحين الذين بدوا في الرواية طبقة واحدة متماثلة في السمات، يتحدث الراوي عن الفلاحين الذين توافدوا إلى بيت يحيى العموري والد خديجة قائلاً: (صار بيت الشيخ يحيى العموري قبلة للملاكين: ياشيخنا هلا توسطت لنا عند صهرك وأقنعته بأن يريحنا من أراضينا وبيادرنا؟)[3]. ويحضر صوت هؤلاء الفلاحين دائماً بهذه الطريقة التي ليس

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهارللنشر، لبنان، ط1، 2002، ص90.
[2] فائزة الداود، ص45.
* الكلام الموضوع ضمن الشكلين{ } هو تعليق الراوي.
[3] المصدر السابق، ص44.

فيها تحديد لشخص بعينه نقرأ في موضع آخر: (... ومن بقي بدا كمن يهذي وهو يقول: لقد تنازلنا حتى عن نسائنا وهاهم أفراد الجندرما يرحلون ومعهم المحصلدار وأفراد الجندرما والملثمون.. لو نموت ونستريح)[1]. وهذه الطبقة التي هي بنظر الراوي نسيج واحد لاحاجة إلى التمييز بين أفراده تؤدي دورها في الرواية في مقام آخر حين يحضر ذكر الشائعة بوصفها إحدى مصادر السرد: (أدهش النور المنبعث من القصر فلاحي شهد العسل، ودارت شائعة تقول: ثمّة نجم ينزل كل ليلة من السماء ويضيء قصر سيدنا ومولانا كاسر الشيخ).[2]ولأن هذا الصوت عليه أن يناسب نظرة الراوي إلى المجموع فقد أتى متسماً بسمات الخضوع والاستسلام والإمعان في الذل.

اختزال الحوار إلى جملة أو عبارة محورية تؤدي الغاية المطلوبة: ينتقي الراوي من الحوار مايريد خاصة عندما يتعلق الأمر بحوار كاسر أو حوار ديب مع الفلاحين، وقد ساعدت السمة التي سبق الحديث عنها على اختزال هذا الحوار، فكون الفلاحين طبقة موحدة في السمات والملامح وردود الأفعال جعل كل مايمكن أن يصدر عنها معروفاً مسبقاً وهو ماينضوي في حيز الإذعان والطاعة، وبالتالي فلا حاجة لفائض من الحوار الذي لايغير من الأمر شيئاً، كقول كاسر مخاطباً الفتيان بهذه الجملة التي لابد أنها اجتُزئت من حوار مفترض غير مذكور وغير مسرّد، فهي ليست بالتأكيد كل ما دار من حوار: (أريد عشرة فقط، عشرة مازال شعر وجوههم زغب ولم تخشن أصواتهم بعد).[3]

وجهة النظر في الرواية:

اتخذ هذا العمل الروائي من وجهة النظر الموضوعية طريقة في السرد وهي وجهة نظر الراوي الذي يروي بضمير الغائب أحداثاً ليس مشاركاً فيها، لكن الراوي في هذه

[1] المصدر السابق، ص46.
[2] المصدر السابق، ص55.
[3] فائزة الداود، جنة عدم، ص40.

الرواية وفق ما رأينا يملك المعرفة الكاملة التي تمنعه من التمركز في موقع محدد يظهر الزاوية التي ينظر منها، لأن (الراوي العالم بكل شيء يرى من كل الزوايا ، ووجهة نظره هي الوضع الشمولي العام < ... > ومن يرصد الأحداث دون أن يشارك فيها يصعب عليه تحديد وجهات النظر أو تبنيها لأنه غائب)[1]، هكذا كان تأثير حال الراوي على وجهة النظر من الناحية النفسية بعامة، لكننا نستطيع بالتوازي مع هذا الأمر أن نصف وجهة النظر في كثير من الحالات بأنها داخلية تستطيع الوصول إلى أعماق الشخصية وأفكارها وإلى ماضيها وحاضرها بل مستقبلها في معظم الحالات، وذلك بأن يتم الربط بين وجهة نظر الراوي ووجهة نظر إحدى الشخصيات، ويتبدل موقع الراوي من وجهة نظر إلى أخرى في السرد أو من وجهة نظر شخصية ما إلى وجهة نظره هو[2] دون أن يتغير الضمير، وهذا ما يسميه جيرالد برنس (التبئير المتغير) حيث تُعرض الوقائع والمواقف المختلفة من وجهات نظر مختلفة[3]، ونستطيع أن ندعم قولنا بهذا المثال الذي يتبنى فيه الراوي وجهة نظر إبراهيم ابن ديب الأكبر وهو يخبر أباه عن غرق أخيه كريم في النهر وهما يسبحان للّحاق بالمظاهرة التي كان إبراهيم سيترأسها، ثم ينتقل بعد ذلك ليتبنى وجهة نظر ديب فيما سمع، وهو في الحالتين ينطلق من وجهة نظر داخلية تكشف أفكار الشخصية، ثم يعود ليتحدث بوجهة نظر الراوي التي تبدو أوسع علماً: (وتعّمد إبراهيم الكذب حين ادعى أنهما سبحا معاً كما علمهما ديب، لكن التيار قذف بإبراهيم إلى الضفة وجرف كريم معه، وأضاف: لا أدري إن كان حياً أو ميتاً لكنني رأيته يسبح مع التيار. يهز ديب رأسه ويبكي بكاء مراً ويحمد الله على أن الثورة المجنونة اكتفت

[1] عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1999، ص36-37.

[2] انظر: بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف- بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، مرجع مذكور، ص100.

[3] انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة،2003، ص 116.

بواحد وكانت تستطيع قتل الاثنين. حمل ديب القنديل وعاد إلى النهر يبحث عن كريم، لم يكن بحثه عن كريم يختلف كثيراً عن بحث شهلا عن ريحانة..)[1].

ولانستطيع أن نتجاهل في هذا المقام مشهد اللقاء الأول لديب وشهلا الذي يحظى بتوظيف تقني خاص إذ يستأثر بسرد مركب يعتمد على ما يسمى (تغير مواقف المؤلف بالتعاقب)[2]، إذ يتمّ تجميع السرد من تعاقب وجهتي نظر على سرد الحدث الواحد وهو حدث لقاء ديب وشهلا الراعية لأول مرة، حيث كانت شهلا تسبح في البحيرة قرب بقراتها، وديب الذي أضاع زاده في الغابة يحاول اصطياد سمكة يسكت بها جوعه، تلمح شهلا ديب وتقرر إغواءه بعد أن تصطاد له السمكة طمعاً في أن تتغير حياتها البائسة نحو الأفضل. يكتسب هذا الحدث أهميته من كونه يلعب دوراً مصيرياً في حياة الشخصيتين الرئيستين: ديب وشهلا، ويغير في مجرى حياتيهما تغييراً جذرياً، فديب يتحول بعد لقائه شهلا إلى شخص آخر إذ يستسلم لإغواء امرأة للمرة الأولى في حياته ويتغافل للمرة الأولى أيضاً عن المهمة التي يرسله من أجلها سيده كاسر ويتعرض للمعاقبة بالسجن بسببها، أما شهلا فتكون حياتها حياة الفتاة الراعية التي تعيش مع أبيها وزوجته الظالمة وابنتها ولاتحلم بأن يطلبها أي شاب في القرية للزواج، وتضع الأقدار ديب أمامها فتقرر توريطه بها للتخلص من حياتها، ويشكل هذا الحدث على صعيد الزمن السردي نقطة العودة إلى السرد الراهن الذي أوقفه الراوي منذ الصفحة الأولى بعد أن وصف لنا ديب الواقف على قمة الجبل وقد أضاع زاده وألمّ به الجوع، وبدأ استرجاعاً خارجياً مداه[3] ثلاثة عقود يشغل ما يقارب تسعاً وثمانين صفحة، وهو مايشمل الفصل

[1] فائزة الداود، جنة عدم، ص287.

[2] انظر: المصدر السابق، ص 116.

[3] يطلق جيرار جينيت على كل من الاسترجاع والاستشراف مفارقة زمنية، وهذه المفارقة يمكن أن تذهب في الماضي (الاسترجاع) أو في المستقبل (الاستشراف) كثيراً أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة أي اللحظة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية، ويسمي جينيت هذه المسافة الزمنية (مدى) المفارقة الزمنية. انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع مذكور، ص59.

الأول بأكمله من الرواية سرد لنا فيه الراوي حياة كاسر حتى اللحظة التي افتُتحت بها الرواية وهي اللحظة التي يكون قد أرسل فيها ديب في مهمة إلى ضيعة الشير، يعزّز هذا التوظيف مركزية الحدث الذي خصّه الراوي بروايتين الأولى يركّز فيها النظر على ديب والثانية على شهلا، يقلّص الراوي في النصف الأول من الفصل الثاني من تدخله إلى حد كبير دون أن يتنازل عنه إلا قي النصف الثاني منه، وقد استخدم غالباً لإظهار وجهة النظر الكلية له عبارات تؤذن بذلك مثل: (ومادار في خاطره أن)[1]أو(ولم يدر في خاطره)[2]، (نظر حوله فلم ير.. رجلاً) أو (لو رآه ... لقال)[3]، وتحول بعد ذلك إلى نقل الحدث من وجهة نظر ديب الداخلية عارضاً أفكاره بصورة تتجلى من خلال المونولوج أو الحوار الداخلي الذي يأخذ بدوره أشكالاً عدة، حيث يتدرج ما بين الخطاب غير المباشر الحر أو المباشر أو الخطاب المسرود... ولنلاحظ هذا التدّرج في هذا المثال: (وعلى مقربة من البحيرة سمع صوت قهقهة، عرف أنها ضحكة امرأة، امرأة في هذا المكان المقفر؟ لا ليست امرأة، إنها حورية، قدر أن تكون الضحكة لحورية حين تذكر حكاية الحوت عن الحوريات اللواتي يخرجن من ذلك الشيء المهيب "ويقصد البحر" كلما طاب لهن، حثّ خطاه فتعثر بحجرة اعتقد أن السمكة الحورية هي وراء تعثره وسقوطه، قفز إلى النهر فسمع صوت ارتطام، فظنها تركض وراءه، قطع سرير النهر وتسلق الانهدام الترابي فعاد صوت الارتطام أقوى مما كان، "إنها هي"!)[4]، وانحسار علم الراوي في كثير من الأحيان إلى ما يطابق علم الشخصية أو (الرؤية مع) _ وفقاً لمصطلح تودوروف الذي تحدثنا عنه سابقاً_ يبدو متوافقاً مع تقنية السرد المتعدد للحدث، مفيداً تشويق القارئ ورغبته في معرفة ماخفي عن ديب في هذا السرد الأقرب إلى المشهدية، فهذا السرد المتعدد تُستكمل فيه ثغرات الروايتين المختلفتين للحدث الواحد عندما نصل إلى رواية

[1] فائزة الداوود، جنة عدم، ص95.
[2] المصدر السابق، ص95.
[3] المصدر السابق، ص92.
[4] فائزة الداوود، جنة عدم، ص100.

شهلا المتزامنة مع رواية ديب التي نعلم من خلالها ماخفي عنه. وماتحدثنا عنه حول هذا الجزء ينطبق على الجزء الثاني الذي يتم التركيز فيه على وجهة نظر شهلا مع تدخلات قليلة للراوي العالم من مثل (ولو كانت قريبة منه لرأت عينيه الواسعتين..)[1]، لكن الملفت هنا أن الراوي يسعى أحياناً إلى الإيحاء للقارئ بوجهة نظر خارجية يظهر فيها بمظهر المراقب لسلوك الشخصية بعبارات مثل(بدا متأكداً من أن بندقيته أصابت الحورية..)[2]، أو (بدا واثقاً من خطواته الواسعة)[3]، فاستخدام الفعل(بدا) في هذا السياق يتناقض مع الموقع السابق للراوي العالم أو الراوي المساوي بعلمه لعلم لشخصية، لكنه يشير إلى ماكان يوحي به مظهره لمن يراقب من الخارج، إذاً هي وجهة نظر أخرى يتقنع بها الراوي تتسلل إلى المشهد وتساهم في تشكيله. إن هذا التنويع في وجهات النظر يدل على أن الراوي يغير موقعه باستمرار لنقل تفاصيل المشهد بأكثر من طريقة وينتقل من المعرفة الشاملة لكل شيء إلى المعرفة الداخلية المساوية لما تعلمه الشخصية إلى المعرفة الخارجية التي تتيح لمراقب خارجي متفحص أن يلمّ بها، وقد شدّ هذا التنويع فضول القارئ بحسب مايوفره من معلومات، وجعله متأرجحاً بين حدي التشويق والإشباع. أما استخدام وجهة النظر الخارجية بصورة شبه طاغية مع شخصية من الشخصيات الرئيسة في الرواية فلم يبرز إلا مع شخصية الحوت التي أخفى عنّا الراوي دواخلها وأفكارها طيلة ظهورها في السرد واكتفى بنقل حواراتها الخارجية وسلوكها الظاهر، ولولا تدخل الراوي العالم بوجهة نظره الكلية معلّقاً عليها بهذا القول: (ولو كان كاسر صياد سمك لعلم أنّ لقب الحوت أُطلق على حمد المصري بسبب جشعه ودهائه)[4] لبقيت شخصية الحوت محاطة بكثير من الغموض، لكنّ هذا التعليق بالإضافة إلى تصريح بعض الشخصيات برأيها أو موقفها تجاه شخصية الحوت جعلها مكشوفةً في طابعها

[1] المصدر السابق، ص102.
[2] المصدر السابق، ص100.
[3] المصدر السابق ، ص96.
[4] فائزة الداود، جنة عدم، ص81.

العام الشرير والاستغلالي، فخديجة مثلاً كانت تصفه بأنه الشيطان الذي لايكفّ عن إغواء كاسر[1]، وقد جعل ذلك كله القارئ في حالة من التشويق إلى اللحظة التي سينزع بها الحوت قناعه. ويؤكد هذا النهج في توظيف وجهة النظر الخارجية على أن مبدأ التشويق يشكّل دافعاً رئيساً إليها.

وجهة النظر من الناحية الإبديولوجية:

التسميات والألقاب:

إن من أهم الوسائل التي تبرز وجهة النظر الإيديولوجية هي التسميات والألقاب التي برزت في الرواية عاملاً مهماً في التعبير عن الموقف الإيديولوجي للراوي أو للشخصية، ونعني بوجهة النظر الإيديولوجية طريقة تقويم الشخصيات للعالم المحيط بها، بما يحيل إلى نظام الأفكار التي تشكل العمل، وبالتالي إلى البنية التأليفية العميقة له.[2] وقد كان لشخصية كاسر الحظ الأوفر من الألقاب التي تغيرت وتعددّت بحسب تغير الحالة الاجتماعية فهو كاسر(الفراري _الشيخ _البطل _ الثائر_أبو الهيجا_القائد)، وتتغير أيضاً بحسب الغاية المنشودة من الحوار، فقد تتبنى الشخصية المحاورة وجهة نظر الشخصية التي تحاورها للوصول إلى هدفها، فحين يتحدث الحوت مع كاسر عن المرأة التي أحضرها من بلاد الإفرنج على متن سفينته لكي يقنع كاسر بالزواج منها يستخدم أثناء حديثه لقبي: قائد و ثائر، وهذان اللقبان ينسجمان مع الغرض المراد من الحديث وهو خداع كاسر عبر إقناعه بالزواج من تلك المرأة، وهذا لايتم إلا من خلال إغرائه بما تعرضه وجهة نظر الشخص المحاور(الحوت) من تقويم إيجابي فحواه أن الشخصية الاستثنائية (القائد والثائر)[3] لا بد أن تحظى بامرأة استثنائية ذات قصة عجيبة تقول بأنها

[1] المصدر السابق، ص57.
[2] بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف- بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي- مرجع مذكور، ص19.
[3] فائزة الداود، جنة عدم، ص69.

حلمت مراراً بشخص من سلالة الأبطال هو كاسر الذي ستنجب له ولداً وتسميه الناصر. وحين كان كاسر يبعث رسائله إلى الفلاحين في الضياع التي وضع يده عليها كان يذّيل هذه الرسائل بقوله: (حاميكم كاسر)[1]، متوجهاً إليهم بما يحبونه ويحتاجون إليه وهو الحماية بما يعني تبنياً لوجهة نظر المخاطب[2]، فكاسر يعتقد اعتقاداً راسخاً أنه يمثل الحماية والخلاص لفلاحيه وهذا ما يعلنه الراوي صراحة في حديثه عن كاسر حيث نقرأ: (استحضر رأي فلاحيه به: إنه المخلّص الذي تحدثت عنه الكتب القديمة التي تقول إنه سيأتي في زمن الفقر والظلم رجل في وجهه نور الأولياء، وفي رأسه حكمة الأنبياء وفي قناعته زهد الحكماء، وهذا الرجل سيطرد الظالمين ويحول الأرض الجرداء إلى خضرة)[3]. وعندما كتب كاسر الوصية لورثته خصّ نفسه بلقب جديد فاجأ الجميع به كمفاجأتهم بوصيته الغريبة: (كاسر الشيخ الملقب بأبي الهيجا)[4]، ولم يأبه في هذه المرة بما يناسب الآخرين أو يحلو لهم فلا حاجة له بإرضائهم بعد الموت، أما عندما كان كاسر في طور الترويج لنفسه شخصاً ثائراً يهابه الجميع، يجمع المتطوعين من الفلاحين، يلاحق أفراد الجندرما، يقتل الرجال ويستولي على العتاد، فقد كان يرسم على ظهر كل قتيل (سيفين متقاطعين وبينهما عبارة : كاسر الفراري)[5]، وقد كانت هذه العبارة كفيلة بحمل الرعب إلى قلوب أعدائه، والأمان إلى قلوب الفلاحين.

أما عندما يكون الخطاب عفوياً بلا غايات توجهه فيمكن أن تظهر فيه وجهات نظر تعبر عن الموقف الحقيقي مهما كان فجاً من الشخصية المعنية بالكلام، يتجلى ذلك مثلاً من خلال قول الحوت مخاطباً كاسر حين جاء ليستبدل بليراته الذهبية العسل والخمر من

[1] المصدر السابق، ص77.
[2] تمت الاستفادة من بحث بعنوان: وجهة النظر على المستوى التعبيري من كتاب بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي (مرجع مذكور)، ص 29 إلى ص36.
[3] فائزة الداود، جنة عدم، ص51.
[4] فائزة الداود، جنة عدم، ص236.
[5] المصدر السابق، ص42.

ضياع كاسر: (أنت كاسر الفراري صاحب عسل وخمر)[1]. بل إن وجهة النظر تعبر عن الحد الأعلى من حالة الازدراء والاستهجان التي شعر بها جميع الحاضرين في مثل هذا القول بعد قراءة وصية كاسر: (قاتل نذور الشهداء تزوج من إفرنجية)[2]، وقد استُحضر اللقب هذه المرة على لسان الراوي معلناً الحقيقة العارية لكاسر ليكون معبراً عن لسان حال الجميع بوجهة نظر الراوي وتقويمه لماضي كاسر وحاضره اللذين يبدوان متناغمين في هذا القول من ناحية رفض المجتمع لهم، هذا الرفض الذي ظهر فجأة بعد أن غاب الرجل الطاغية. كذلك تحضر وجهة نظر الراوي في مواضع أخرى مثل تعليقه على حالة كاسر عندما أخبرته خديجة بأن سعدية المرأة التي زوجتها له خديجة من أجل الإنجاب ليست حاملاً كما ادّعت حيث يقول: (ينكمش الثائر على نفسه ويكاد لايصدق مايسمع)[3]، إن استحضار لقب الثائر هنا دوناً عن أي لقب آخر له دلالة تهكمية تعلن موقف الراوي غير الحيادي من الشخصية. وقد كان لشخصية ديب على نحو أقل نصيبها من تعدد الألقاب بحسب تعدد وجهات النظر التي تنظر إليه وتقوّمه، أما كاسر فقد خصّ ديب بمجموعة من الألقاب التي تدرّجت من الأسوأ إلى الأفضل بحسب رضا كاسر عنه، فعندما كان صغيراً نعته بابن زنا أو ابن الشيطان[4]، إلى أن حظي بثقة كاسر وإعجابه بعد ترويضه الثور الأبيض فيخاطبه قائلاً: (يالله تبدو رجلاً)[5]، ثم ينتزع ديب أخيراً أبوة كاسر الذي خاطبه قائلاً: (...سأعلنك ابناً أمام رجالي)[6]، أما اللقب الذي يرفع يرفع ديب مرتبة أخرى ليصبح في موقع المرشد والمعين الذي يستقوي به كاسر بعد مرضه فهو واضح في قوله مخاطباً خديجة: (أرسلي في طلب عكازي)[7]. ومن الجدير

[1] المصدر السابق، ص51..
[2] المصدر السابق، ص235.
[3] فائزة الداود، جنة عدم، ص64.
[4] المصدر السابق، ص193.
[5] المصدر السابق، ص194.
[6] المصدر السابق ، ص195.
[7] المصدر السابق، ص184.

بالذكر أن ديب كانت له أثناء وجوده في عين الدلب وبعد زواجه من شهلا عدة ألقاب عبرت عن وجهة نظر أهل القرية المعادية له والمتهكمة تجاهه في بداية الأمر فهو بنظرهم الرجل (المرة أو الغريب)[1] لأن ديب بنظرهم أذل الرجولة عندما ترك أهله وضيعته ولحق بامرأة، ويناضل ديب كثيراً ليحظى بمناداته باسمه (ديب)،[2] هذا الاسم الذي أصبح لقباً رفيعاً من وجهة نظره لأنه حين استعاده استعاد كرامته بوصفه رجلاً، وعندما صار يرتل القرآن ثم يعلم صبية القرية، لقبّه أهلها بالدرويش أو الكاتب ديب أو القارئ[3]، ويكتسب ديب بعد ولادة ابنه إبراهيم وتصاعد الموقف الإيجابي منه في القرية لقباً جديداً ينادى به هو لقب (أبو إبراهيم)، وبهذا يرتقي من لقب (المرة) الذي يسلبه كل معاني الرجولة إلى لقب (أبو إبراهيم) الذي يوصف في الرواية بأنه اللقب الذي أطلق العنان لطموحات ديب[4]، فبدأ يفكر بالقيام بأمور عظيمة من أجل القرية . إنها وجهة نظر المجموع أو العالم المحيط بالشخصية تسبغ عليها اللقب الذي يمليه الموقف من هذه الشخصية.

الأصوات في الرواية: لاريب أن ظهور الأصوات في أي عمل روائي يتأثر سلباً بهيمنة الراوي العالم فكلما (زادت سطوة الراوي انكمشت حدة الوعي الاجتماعي وتقلص دور الأصوات)[5]، ودراسة تعدد الأصوات في الرواية تتصل اتصالاً وثيقاً بدراسة وجهة النظر من الناحية الإيديولوجية، فإذا ظهرت وجهات النظر عبر أصوات إيديولوجية متساوية في الأساس يكون لدينا سرد بوليفوني متعدد الأصوات[6]. ومن الجدير بالذكر أنه على الرغم من هيمنة الراوي العالم فإن الرواية التي بين أيدينا قد أحدثت شيئاً من التميز في البناء

[1] انظر:المصدر السايق، ص178، 179.
[2] انظر:المصدر السابق، ص179.
[3] انظر: المصدر السابق، ص179.
[4] انظر: فائزة الداود، جنة عدم، ص180.
[5] محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، مرجع مذكور، ص99.
[6] انظر : بوريس أوسبنسكي ، شعرية التأليف ، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي ، مرجع مذكور، ص20.

الإيديولوجي لبعض الأصوات الروائية محققة إلى حد ما شرط الأسلبة الذي عكس الوضعية الاجتماعية والإيديولوجية المميزة للمكان والزمان فضلاً عن اللاتجانس بين الأصوات الروائية[1]. واللاتجانس يكون بأن تبدو الشخصيات مختلفة في مواقعها الطبقية والاجتماعية والثقافية، لكن هذا اللاتجانس يجب أن يستتبعه تعدد لغوي وأسلبة للحوارات التي تدور على ألسنة الشخصيات أو تجري داخل وعيها بما يحقق لكل شخصية صوتها المميز والخاص، وسنتحدث هنا عن صوتين نسائيين في الروية: شهلا الفتاة الراعية المتمردة المحرومة من أي جاه أومكانة اجتماعية تُذكر، التي تقتنص فرصة لقائها بديب لتبدأ رحلة الصعود في حياتها بكل ماحملته لها من انتكاسات ومفاجآت، وخديجة زوجة كاسر الشيخ مالك الضياع الخمس عشرة المرأة الطيبة الجميلة الخانعة البعيدة كل البعد عن التمرد، وإذا كان (القول السردي يكتسب فنيته بديمقراطيته أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات)[2]، فإن شخصية شهلا تكتسب فنيتها سردياً بصورة واضحة لاسيما حين نقرأ حواراتها الداخلية التي تفصح أيّما إفصاح عن وعيها بما هو انعكاس لحالتها الاجتماعية وظروف نشأتها وتطورات حياتها، إنها شخصية متماسكة الصوغ لأن حواراتها وردود أفعالها منسجمة مع مراحل حياتها وتطورات وعيها. فلنقرأ هذا المونولوج لشهلا وهي تستعد لنسيان حياتها كراعية والتأقلم مع فكرة أن تكون زوجة لديب وهو مالك الضياع: (قررتْ شهلا بعد استعراض قصص نساء البكوات أن تعامل الخدم والمرابعين معاملة تليق بهم كبشر، ستتناول معهم الطعام ولن تغطس وجه خادمتها بالحليب المغلي لأن ديب نظر إليها، ولن تسلك سلوك زوجة البيك أحمد عبد الجبار الشهواني، أعوذ بالله، إنها على استعداد لأن تعود إلى المرعى على أن تكون كتلك ال.....، يا للرجال المساكين، ألم يرق قلب تلك الفاجرة وهي ترى الأعضاء تتاضل لكسر ثمرة الجوز

[1] انظر : محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، مرجع مذكور، ص99.
[2] يمنى العيد، الراوي - الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص11.

الخشبية <... > ولأن شهلا خصبة وأنجبت ولدين فلن تكلف زوجات الفلاحين والمرابعين الحوامل بأعمال يجهضن بسببها أجنتهن، لا، على العكس فقد تعفيهن من أي عمل يتعبهن)[1]. إن هذا النص المقتطع بحرفيته من نص الرواية والزاخر بأنماط تعبيرية متعددة من الحوار(الحوار غير المباشر: قررت شهلا أن/ والحوار المباشر الحر: أعوذ بالله/ والحوار غير المباشر الحر: لا، على العكس فقد تعفيهن...) يعكس أسلوب الراوي في نقل الحوار الداخلي للشخصية، فاللحظة الأكثر انفعالاً في الحوار هي التي تنقل بالأسلوب المباشر، والأقل انفعالاً تنقل بالأسلوب غير المباشر الحر، أما الحوار غير المباشر فهو يظهر في لحظة استقرار ذهني وهدوء انفعالي مؤقت، ويشير نص الحوار إلى مجموعة من الحكايات عن نساء البكوات مصدرها هو عرنة زوجة الأب التي لا بد أنها كانت تسمع هذه الحكايات من نساء الفلاحين مثيلاتها، و يبدو هنا الحاجز الطبقي القائم بين الطرفين، لكن هذا الحاجز ليس كل شيء، فهناك ماهو أهم وهو الحاجز الأخلاقي الواضح، إذ لاتتورع نساء البكوات عن أفعال ذميمة بسبب أخلاقهن السيئة، أما الطرف المقابل _ وفيه شهلا_ فيحاول أن يبدو مغايراً على نحو إيجابي من خلال تداول هذه الحكايات باستنكار واضح، و تقنعنا شهلا بأسبابها وحججها من خلال هذا المونولوج أو الحوار الداخلي الذاتي الذي شكل (حواراً دائرياً ترجيعياً ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة، فهو من هذه الناحية متكامل، مكتف بذاته، البطل فيه يتساءل ولاحاجة به إلى الجواب إلا أن يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضاً)[2].

وتبدو خديجة زوجة كاسر صوتاً مميزاً في الرواية لكن يشوبه شيء من التناقض أحياناً، تختلف شخصية خديجة عن شخصية شهلا فهي امرأة جميلة علّمها والدها القراءة

[1] فائزة الداود، جنة عدم، ص197.
[2] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ط1، ص111.

والكتابة وقرض الشعر وحكاية القصص وتلاوة القرآن[1]، وهي إلى جانب ذلك المرأة الطيبة الساذجة التي تشكل الخرافات والتقاليد البالية _ بحكم نشأتها_ جزءاً من وعيها، ولذلك فهي تؤمن مثلاً بأنها امرأة عقيم لأنها ولدت في الليلة البيضاء[2]. يتزوجها كاسر عندما يهبها له أبوها الشيخ يحيى العموري لأنها زكاة والزكاة لا تُرَد[3]، ويبدو هذا الأمر في الرواية مصدر اعتزاز لها، تحب زوجها وتتفانى في حبه وخدمته وتزوجه من سعدية لكي يحظى بولد منها، بل تبرر له خياناته المتكررة برغبته في الإنجاب، وحين تناقش مع كاسر أمر الفتاة التي ستختارها ضرّة لها تتحدث بطريقة تتناغم مع المعطيات الناظمة لشخصيتها المستمدة من البيئة الاجتماعية، يزيدها التطعيم باللهجة العامية واقعية، فهي تدين إحدى الفتيات بقولها: (فلانة بكمشة حنطة سلمت حالها للعثملي)[4]، وتثني على فتاة أخرى من خلال الإشادة بأبيها قائلةً: (علي سعيد آدمي، حتى أنه لم يدع المحصلدار يدخل إلى بيته ويرى زوجته وبناته مقابل شوال قمح، وغيره كان يعطي بنته للمحصلدار برطل قمح)[5]. ويرسم السرد صورة وافية لخديجة مختلطاً بحوار غير مباشر حر يحتفظ بشيء من آثار ملفوظ الشخصية عبر هذا المقتطف الذي يصف فرح خديجة بالطفل اللقيط ديب الذي جلبه إليها كاسر، ويصور سلوكها المنسجم ليس مع تعطشها إلى الأمومة فحسب، بل مع السياق الاجتماعي والطقس الديني والموروث الشعبي المتصل بالمعتقدات السائدة والخرافات المحلية المتناقلة : (غسلت خديجة جسد اللقيط بمغلي الريحان، بسملت وحوقلت وحمدت الله على تلك الهدية الثمينة، آه كم تعبتْ، وكم تضرعتْ إلى الله أن يحيي ذكر كاسر، زارتْ جميع المقامات، مشتْ إليها حافية، تسولتْ الخبز اليابس من الأكواخ لأجله وهي الغنية، لأجل أن ينجب من يحيي ذكره ويحمي

[1] انظر: فائزة الداود، جنة عدم، ص59-60.
[2] المصدر السابق، ص60.
[3] المصدر السابق، ص62-63.
[4] المصدر السابق، ص59.
[5] فائزة الداود، جنة عدم، ص59.

ضياعه ويصون سمعته، لكن... إن بذوره مباركة ولم يستطع رحم حملها[1]) . وتقول عن كاسر على مسمع ضرتها سعدية: (الرجل مثل العجل الرضيع يصول ويجول في البراري وعلى البيادر، وحين يجوع يعود إلى ضرع أمه)[2]، لكنها في موضع آخر تقول ما يناقض ذلك: (يظل الرجل ثوباً جديداً تتأنق به المرأة حتى يتعرف على أخرى عندها يصبح ثوباً بالياً والأفضل لها أن تتخلص منه كي لا يفضح عوراتها ويظهر عيوبها)[3]، ويتم الإفصاح في الرواية أن هذه العبارة لا تفارق خديجة أبداً[4] على الرغم من أنها لا تتناغم مع سلوك خديجة التي ظلت وفيةً لكاسر حتى آخر لحظة ضعيفةً أمامه. ونراها في موضع آخر تطلق حكمةً تبدو أكبر من مستواها الإدراكي تنصح بها ديب المطرود من قصر كاسر: (الإنسان خيال على الأرض، وخير له أن يرسم عليها أخيلة تمتّعه من أن يمضي حياته في رسم أخيلة لأحلام قد يمضي حياته كلها دون أن يمسك بطرفها)[5]. وحين نضيف إلى ذلك رأي كاسر في خديجة نتأكد من صحة ما ذهبنا إليه، فهو يقول عبر حوار داخلي مستبعداً فيه فكرة التخلي عنها حين راودته مرةً: (لا، خديجة بطيبتها وبساطتها وأحلامها المتواضعة ستظل زوجته رغم عجز رحمها عن حمل طفل يحمل اسمه ويحيي ذكره، من يدري قد تصبح ذات يوم قادرة، وإن لم تقدر، فلتكن خابية زيت يحتفظ بها لأيامه الأخيرة)[6]. هكذا عكست وجهة نظر كاسر الداخلية شخصية خديجة غيرَ متأثرةٍ بأي عاطفة تجاهها، بل مصرّةً على الاستفادة القصوى من صفاتها الموضوعية الحقيقية.

[1] المصدر السابق، ص27-28.
[2] المصدر السابق، ص183.
[3] المصدر السابق، ص63، وتكرر هذا القول في مواضع أخرى مع تغييرات لفظية طفيفة لم تنل من المضمون مثل ص183.
[4] المصدر السابق، ص 183.
[5] فائزة الداود ، جنة عدم، ص166.
[6] المصدر السابق، ص50.

كان من الجليّ أن الحوار – ولاسيما الداخلي – للشخصيات أدى دوراً رئيساً في بلورة الأصوات لما اتسم به من قدرة على النفاذ إلى دخيلة الشخصية، لكنه مع ذلك لم يكن مجالاً صرفاً لأفكار الشخصية بسبب هيمنة الراوي العالم الذي غالباً ماكان يمنع الشخصية من الاسترسال في التعبير عن أفكارها دون التدخل فيها، وهذا كان يحدث شرخاً في الحوار بين صوتين: صوت الراوي وصوت الشخصية، وكان ينحرف في أحيان أخرى بأسلوب الشخصية عن طابعه المناسب له فيؤدي إلى شيء من التنافر في رسم الشخصية.

ويصوغ الراوي في موضع آخر أفكار الشخصية بأسلوبه وطريقته عبر حوار غير مباشر، يتطور إلى حوار غير مباشر حر، يظهر بعده صوت الراوي واضحاً كما في المثال الآتي: (وقررت شهلا أن تفعل أي شيء لتستعيد حريتها المسلوبة، الحرية ولاشيء آخر، لكن ليس الحرية المنقوصة، لقد ضحت بريحانة وأكثر من أربع سنوات من الشقاء والكد والعبودية، والآن، الآن تريد الحرية والأرض، وبدون الأرض ستكون الحرية منقوصة، أصلاً الحرية بدون الأرض ستكون عبودية من نوع آخر، كانت حريتها في المرعى حرية كاملة، والآن وبعد ريحانة وسنوات من الشقاء والعبودية صارت عودتها إلى حرية المرعى عبودية، ولو كانت شهلا أكثر وعياً لقالت: العودة إلى المرعى بعد كل هذه الخسائر هزيمة، وهي ستمنع هذه الهزيمة)[1]. إن الراوي يقول ماتعجز عنه الشخصية فهو يخترق وعي الشخصية ليس لنقل وجهة نظرها فقط بل لنقل وجهة نظره أيضاً مصحوبة بتقويم إيجابي لأنها _ تصدر حسب قوله _ عن الأكثر وعياً، مما يحدث قطعاً في انسيابية المونولوج، بالإضافة إلى ما أحدثه تسريد الحوار من بعد عن أسلوب الشخصية، وانحياز إلى لغة الراوي في الأعم الأغلب، ولذلك فإن ما أفقر تميز الأصوات في الرواية هو هيمنة الراوي العالم وتدخلاته على حساب استقلالية الصوت بأسلوبه ووجهة نظره.

[1] فائزة الداود، جنة عدم، ص227.

ولابدّ أن هذا الأمر ليس سمة تسم هذه الرواية وحدها بل هي تسم قافلة من الروايات التي تستعمل تقنية الراوي العالم، وليس خافياً أن الرواية التقليدية قد استخدمت هذه التقنية بصورة كبيرة لكننا مع ذلك لا نستطيع أن نسمي هذه الرواية رواية تقليدية حسب تصنيف الباحث شكري عزيز الماضي في كتابه (أنماط الرواية العربية الجديدة)، فالرواية التقليدية وفقاً لهذا التصنيف: (تهتم بالوقائع أو الأحداث أكبر بكثير من الاهتمام بالشخصيات وقسماتها< ... > وينهض في الأغلب بمهمة السرد راو عليم بكل شيء وكثيراً مايتدخل أو يفسر أو يعلّق أو يخاطب القراء مباشرةً وتغدو الشخصيات وسيلةً لا غايةً فنيةً...)[1] وليست هذه الرواية من جهة أخرى رواية جديدة – وفقاً لتصنيف الباحث نفسه – تتميز برفض القوانين والقواعد وتقوم على تحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية... بل إنّ تسمية الرواية الحديثة هي الأفضل لأنها ببساطة تسعى إلى الإيهام بالواقعية من خلال تمثلها الواقع المعيش في الفترة التي تتحدث عنها ومحاولة التعبير عنه فنياً[2]، ولعلّ في دراسة وجهة النظر في مستوياتها النفسية والتعبيرية والإيديولوجية ضمن المجال الذي أتيح لنا في هذا البحث مايثبت هذا الزعم، فقد سخّرت الرواية جلّ إمكاناتها الفنية لاسيما في تصوير الشخصيات، إن في عرض وجهات نظرها أوإضفاء الألقاب عليها أو في صوغ حواراتها، من أجل إعطاء صورة مشاكلة للواقع المعيش في حوادثه وشخصياته.

نتائج البحث:

يمسك الراوي العالم بخيوط السرد بقبضة محكمة، فيُخضع الشخوص لإرادته، ويبدو عارفاً بكل ما حدث وماسيحدث، وبكل خفايا الأمور، يتنقل بين الأحداث ليفصّل في ذكرها حيناً أو يختصرها حيناً آخر، ويسلّط أضواءه على الشخصيات عاكساً أفكارها

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة(355)، سبتمبر،2008 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ص10.
[2] انظر: المرجع السابق، ص12- 13-14 .

وعالمها الداخلي ، مبدياً معرفته بقصور وعيها بعض الأحيان، أومكتفياً بالنظر إليها من الخارج سلوكاً وقولاً إذا كان يريد الاحتفاظ ببعض التشويق، وهو ينقل تركيزه على الشخصيات من واحدة إلى أخرى، ويظهر في ذلك كله كأنه قدر الرواية المحكم، فلا مشيئة للشخصيات خارج نطاق مشيئته، ولا حراك لها إلا بأمره ليصبح فضاء الرواية المعادل الموضوعي للفضاء الواقعي الذي تحيل إليه، و تستمد مرجعيتها منه، فضاء تمضي فيه الشخصيات عمرها مرتهنة للآخر، هكذا كانت خديجة في ارتهانها لكاسر، وكان ديب أيضاً وشهلا، وكل الفلاحين الذين أحكم سيطرته عليهم حتى موته، ولم ينج كاسر من قدر الارتهان لشخصية الحوت التي عرفت كيف تحكم السيطرة عليه بأن تقوده من رغباته وجشعه، حتى النبوءة التي قال بها كاسر وكانت حلماً لديب وشهلا دفعا من أجله الغالي والرخيص، فقد تحققت بطريقة فجائعية عبر وصوليّة ابنهما إبراهيم واستغلاله كل وسيلة أياً كانت من أجل ذلك، كذلك فإن كاسر لم يحظ بابن من صلبه، رغم كل محاولاته اللاهثة ليحظى به.

وإن وجهة النظر الداخلية التي استعملها الراوي للكشف عن عوالم شخصياته الرئيسة كانت غالباً تتسع وتبدو بلا حدود لأنها لاتريد أن تكتفي بحدود علم الشخصية بل بنظرة الراوي العالم وتأويلاته للمواقف والأحداث، وإذا استعان الراوي بوجهة النظر الخارجية فإن هذا كان يُسخَّر لأغراض محددة لا تتنافى مع توجهه العام السابق.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- الداود، فائزة: 2008- جنة عدم، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق.

المراجع:

1. أوسبنسكي، بوريس: 1999- شعرية التأليف - بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي - ترجمة سعيد الغانمي- ناصر حلاوة، المجلس الأعلى للثقافة.

2. بارت، رولان وآخرون: 1992- طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط1.
3. تلاوي، محمد نجيب: 2000- وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
4. جينيت، جيرار: 2000- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت- الدار البيضاء.
5. عبد السلام، فاتح: 1999- الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

6. العيد، يمنى: 1986- الراوي - الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي) ، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت.
7. الفيصل، سمر روحي: 2012- بناء الرواية، دراسة بنيوية شكلية، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة.
8. قاسم، سيزا: 1984- بناء الرواية - مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة .
9. لحمداني، حميد: 2000- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت- الدار البيضاء.

10.الماضي، شكري عزيز: 2008- أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة العدد355، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

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

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