الآخر منظوراً إليه من خلال بنية الانفصال
رواية (المحبوبات) لـ(عالية ممدوح) إنموذجاً

أ.م.د كرنفال أيوب محسن

م م سعد علي حياوي

جامعة بغداد/ كلية الآداب

الآخر منظوراً إليه من خلال بنية الانفصال
رواية (المحبوبات) لـ(عالية ممدوح) إنموذجاً

أ.م.د كرنفال أيوب محسن

م.م سعد علي حياوي

وجهة النظر من التبئير إلى المنظور:

إن ما دعانا إلى تناول وجهة النظر والمنظور وتفريقنا بينهما مع ما يبدو أنه جانب شكلي أو تقني أمور كثيرة، أهمها: ما يرتبط بمبحث الصورة وبالأخص صورة الآخر وذلك يتيح لنا حل إشكالية تتمثل في ثنائية المؤلف والراوي إذ عمدت غالبية الدراسات التي تناولت (الآخر) إلى التناول الموضوعاتي لاسيما وأن الموضوع نفسه يغري بذلك حيث يمثل اشكالية العلاقة بين الشرق والغرب التي هي موضوع تجسد في شكل سردي أو عدّ البطلة هي المؤلفة غالباً [*].

لعل التعبير الأوفق الذي يجسد ويبرر هذا المطلب هو أن (الحديث عن السرد في الرواية يعني في الوقت نفسه الحديث عن الراوي وعن وجهات النظر أو ما يسمى بـ (الرؤى) في الحكاية، تلك (الظاهرة الفنية التي أعارها النقد في القرن العشرين أهمية لم تكن لها من قبل، بسبب صلتها الشديدة بمستويات العبارة وبالطريقة التي يعرض فيها الكاتب أحداثه)[١] ولكن ذلك لا يعني أن المفهوم نفسه لم يكن معروفاً فقد تمت الإشارة إلى وجهة النظر أو تحديدها عند لوبوك بقوله: (إنَّ هذا الضمير يكتسب التحديد والتفرد بوساطة هاتين العينين اللتين يرى القارئ من خلالهما)[٢] ومن الواضح أن (بلوك) بصدد الكلام عن استعمال ضمير المتكلم ويضيف إلى وجهة النظر التي يطلق عليها مجال الرؤية طبيعة الأسلوب [٣]، لكن (بلوك) لا يتعمق في هذه التقنية بل يتشتت فيتحدث عن المشهد والصورة والدراما والأسلوب ناهيك عن الحكاية نفسها[٤]، ومع ذلك فإن (وجهة النظر) ترد عنده صريحة عندما يقول: (إنني ما زلت افترض أن الرواية الجديرة بالاعتبار هي الرواية التي تتطلب وجهة نظر ليست صادرة عن القارئ وانني اعتقد أن القصة تتطلب عيناً ناظرة بالمعنى الذي أشرت إليه عند الحديث عن سوق الغرور)[٥] وعنى بها كما بيّن بعد أسطر الرواية التصويرية [٦] وفي كلامه تلميح إلى تحديد مجال الرؤية أو تضييقها وبتعبيره (وجهة نظر ليست صادرة عن القارئ) وهنا إشارة إلى القارئ لا كمرو له وإنما كمنتج اخر للرواية بينما تضييق مجال الرؤية يجعل القارئ مستقبلاً لما يقرأ، أي (أن الراوي يروي القصة كما يراها بالدرجة الأولى والقارئ يواجه القاص ويصغي إليه)[٧] وبما أن هذه المواجهة معتمدة على أسلوب الرواية فإن (بلوك) يراه محكوماً بالسؤال عن وجهة النظر أي علاقة راوية القصة بها [٨] في حين يعمم (ادوين موير) الأسلوب الى الشكل ، فيقول في معرض حديثه عن صنعة الرواية (فالشكل كما يفهمه (لوبوك) يعتمد على ما يسميه (وجهة النظر) وهو يتضمن التزام الكاتب بموقف من موضوعه ضيق ومحدد تحديداً صارماً لا يحيد عنه)[٩] ويعني بالالتزام (هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته)[١٠] وإذا كان (بلوك) و(موير) معنيان بالراوي المؤلف فإن (ادوارد بلشن) يوسع من دائرة الراوي فـ(النقطة هي أن معظم الروايات قد كتبت بهذه الطريقة: رؤية الفعل من وجهة نظر شخص واحد، ومن ثم من خلال وجهة نظر شخص آخر)[١١] .

أي رواية تعدد الأصوات، ربما ولكن هل هناك استقراء يثبت أن أكثر الروايات كتبت بهذه الطريقة؟ وعلى أية حال فإن وجهة النظر (مثلت حجر زاوية مكونات الخطاب السردي)[١٢] لأنها هي نفسها (تحدد الموضوعة وأن التقنية لا تحكم المضمون الفكري والاخلاقي ولكنه يكشفها)[١٣] .

ويخطو فريدمان بعد ثلاثين سنة بعد لوبوك خطوة أخرى حيث (يصف فريدمان وجهات النظر حسب درجة الموضوعية..

١- المعرفة الكلية للكاتب.

٢- المعرفة الكلية المحايدة.

٣- الأنا كشاهد .

٤- الأنا كمشارك.

٥- المعرفة الكلية المتعددة الزوايا .

٦- المعرفة الكلية الاحادية الزاوية .

٧- الصيغة الدرامية المسرحية .

٨- الكاميرا)[١٤] .

ومع وجاهة هذه التقسيمات، إلاّ أنها مشوبة بالتعقيد الناتج عن تداخلها ووجود اكثر هذه التصنيفات في رواية واحدة اللّهم إلا في علاقتها بـ(السؤال المتعلق باختيار وجهة النظر مرتبط بالسؤال المتعلق بالموضوع المتناول وبـ(نوع الايهام المرغوب في تحقيقه)[١٥]، ولا نرى أن الإيهام يتحلل إلى أنواع حيث يعتمد على (التواصل الذي على اساسه يتفق المتخاطبان على أن عملهما التواصلي... ذو معنى... من ذلك أن المؤلف في الخطاب الأدبي يسعى إلى إقامة عقد غير مكتوب مع القارئ)[١٦] كما أن وجهة النظر مرتبطة بالأسئلة المتعلقة برؤية للعالم مهما كان هذا العالم متصفاً بالاتساع أو الصغر ومهما كانت أسئلة الرواية سوسولوجية أم سايكولوجية أي أن وجهة النظر ترتكز على أبعاد شكلتها ثقافة ما أو أسئلة متعلقة باللغة المعبرة عن هذه الرؤية ثم من قال أن اللغة في احتدامها التأليفي لا تخلق موضوعها؟ حقاً إن وجهة النظر هي حجر زاوية السرد الروائي؛ لأن (الرؤية الشخصية في صورتها عن الآخرين ليس نتيجة للرؤية (مع)، إنما هي نفسها هذه الرؤية)[١٧].

ونضيف إلى الآخرين صورتها عن نفسها أيضاً وهذا بارز في أسلوب التداعي الداخلي وبسبب هذا التصور كان لزاماً أن نبني تحليلنا حسب وجهة النظر حيث تصوير الآخر هو الرؤية نفسها ومن ثم تحول السرد إلى لغة تبئيرية متجهة إلى الشخصية نفسها في حين تكون اللغة في الرؤية من الخلف[١٨] لغة باثّة لغيرها بهدف الإيهام بالواقع والمعرفة في حين أن الرؤية من الخارج متجهة إلى النص نفسه وإنتاج القارئ المسكوت عنه في النص نفسه، فتغير وجهة النظر أو التبئير هو تغيير في المنظور السردي وحسب (جينيت) يجب التفريق بين الشخصية التي تتحكم وجهة نظرها في المنظور السردي وبين السؤال من هو السارد؟ بين من يرى ومن يتحدث[١٩]، إنَّ هذا السؤال لم يكن ليطرح الا حين (بدأ المؤلف بالاختفاء من صفحات روايته)[٢٠].

أن هذا الاختفاء نفسه لم ينهِ إشكالية الرؤية وإنما فتحها على مصراعيها لتهب على السرديين نسائم مصطلحات دعتهم، انفسهم، الى الإقرار بغموضها بل عن عدم وجود نظرية حول المنظور السردي[٢١] الذي هو (الصيغة الثابتة لتنظيم الاخبار والتي تأتي من اختيار وجهة نظر مضيقة)[٢٢].

أن وجهة النظر أو التبئير أو المنظور ترتبط بصيغة السرد ومن ثم بالراوي كشخصية في القصة أو مراقب شهد الاحداث أو راوي درجة ثالثة، دون أن تعرف من هو [٢٣] .

فـ (الراوي) يقدم الاصوات والشخصيات والزمان والمكان مستعيناً برؤية ما تعبر عن موقف تجاه تلك العناصر الفنية)[٢٤] وهنا تتغير وجهة النظر من موقف محدد من الموضوع إلى موقف من العناصر الفنية!.

ولهذا تكون العناصر الفنية من وجه خفي هي المحددة للرؤية في حين أن هذه العناصر (الاحداث والشخصيات والزمان والمكان) هي من نتاج وجهة النظر نفسها ولا أدلَّ على ذلك من اختلاف وجهات النظر في حادثة واحدة أو دلالة زمنية أو مكانية.

كما أن الاخذ بالرأي ألآنف لا يسمح بانفصال (الراوي عن الكاتب الضمني (عند تودروف) الذي لا يروي الاحداث ولا يصف الاوضاع بل ينظم الخطاب ويحدد ما ينبغي ذكره وما ينبغي حذفه من اجزاء الحكاية)[٢٥] كما أن الراوي (شخصية من ورق على حد تعبير بارت وهو يختلف عن الروائي الكاتب الذي هو شخصية من لحم ودم)[٢٦] .

فسواء أكانت وجهة النظر (الطريقة التي تقدم بها الحكاية)[٢٧] أو النقطة التي نشاهد فيها القصه)[٢٨] فإنها نفسها هي من نتاج الكاتب الضمني أي من الموقع لا من الرؤية لأن الأولى سابقة على الثانية (فبهوية الموقع كان يبدو لي أن النص ينبني [كذا][٢٩] وبهذه الهوية يتميز طابع البيئة ونمطها)[٣٠] فالموقع ليس رؤية فقط حيث (يصوغ المتكلم تعبيره أو ينطق أو يقول من منطلق رؤيته أو حاجته أو تقديره لهذا الموضوع ومن ثم فهو منحاز بهذا التعبير لما يراه أو يحسه أنه بالتالي يدافع عن هذا الذي يراه أو يحسه)[٣١] .

ومن ثم فإن (المنظور يحدد موقع الراوي وزاوية النظر لذلك ارتبطت الصيغة بالراوي فهو من يحدد الصيغة السردية)[٣٢] لكن حسب تودروف فأن الصيغة مرتبطة بالمؤلف الضمني أي الموقع دون وجهة النظر لأن الموقع مرتبط بالصيغة أو الصوت.

إنَّ (من يرى له أهمية ولاشك ممثلاً بوجهة النظر ولكن الأهمية الأكبر هي لمن يتحدث فلا منافاة بين عدّ وجهة النظر هي الشكل كما يذهب (بلوك) ولكن المنظور الذي هو الرواية نفسها اي أفقها المفتوح على تجربة حياتية مقتطعة من الحياة باعتبار التخييل هو وجود في الواقع أيضاً فله الأهمية الأكبر لنخلص إلى أن التبئير أو وجهة النظر هو تحديد زاوية النظر بمعنى المعرفة بالاقوال والاحداث أو العين التي نرى من خلالها الاحداث[٣٣] .

أما المنظور فهو الموقع نفسه فهو سابق على الراوي لكنه ملازم للكاتب الضمني أو الذات الثابتة للكاتب ولعلّ هذا ما عناه بوث حين صرح بعدم جدوى دراسة وجهة النظر لأنه وجهة النظر تحيلنا إلى إنسان واقعي يختلف دائماً عن الكاتب الضمني[٣٤].

ولنوضح الأمر بهذا المخطط:

رؤية

وجهة نظر ←——— راوي (كاتب) (وظيفة حكي)

يرى

صوت

منظور ←——— كاتب ضمني (منظم للخطاب)

يتحدث

إذن ترتبط وجهة النظر بالحكاية بينما يرتبط المنظور بالخطاب أما الموقع فهو سابق لكليهما لأن موقع الذات الثانية للكاتب التي هي أهم من الكاتب الواقعي في فعلها الكتابي، مع حقيقة أن المنظور يمكن معاينته لأن الرواية التي تفقد منظورها، هي حكاية وليست خطاباً فالمعاني مطروحة في الطريق، كما يقول (الجاحظ) ولكن المغزى في سرد الحكاية خطاباً ذا منظور يستمد من التقنيات السردية قوته ووجوده ومبرر هذا الوجود[٣٥].

لقد تقدم آنفاً أهمية (وجهة النظر) في بناء الخطاب الروائي وتأتي هذه الأهمية ليست من خلال موقع الراوي من الرواية فحسب وإنما ما يتبع ذلك من أساليب خاصة بكل علاقة للراوي مع خطابه وليس مع قصته في هذه الأساليب تكوّن عناصر تكفل المتلقي، خاصة النموذجي، بالكشف عنها إذ (يرى ريفاتير أن القوة الكامنة لهذه العناصر غير متحققة في النص بل في المتلقي وذلك بالاعتماد على القارئ لتحديد تلك العناصر)[٣٦] فأما أن يكون هذا النص للدكتور الحمداني قد تصرف فيه أو أن الترجمة لم تكن موفقة، فمع كل الاهتمام المحق للقارئ في الكشف والقاء الضوء على النص إلا أنه حتى لو كان انموذجياً لا يمكن أن يوجد عناصر غير متحققة في النص ودليل ذلك الجزء الأخير من كلامه (وذلك بالاعتماد على القارئ لتحديد تلك العناصر)، إذن فهي متحققة في النص!.

على أية حال فأن هذه العناصر الكامنة في النص هي (بنيته) العميقة التي هي، هنا، من مهمات القارئ الإنموذجي فقط، أما العناصر الأسلوبية فيشترك فيها القارئ والمتلقي، لأن هذه العناصر هي ((اركام جملة من الاجراءات الاسلوبية المستقلة في نقطة معينة من النص [الذي] له قوة اثارة الانتباه))[٣٧]، ويسميه ريفاتير معيار التضافر وهو تنويع على الاسلوب نفسه [٣٨] لأن الاركام أو التضافر لابد أن يتحقق في نسق و((هذا التحقق لقيمة هذه العناصر هو الشيء الملائم لبناء نسق معياري))[٣٩] .

ولكن، حقاً، ما جدوى الكشف عن الأساليب؟!

وهل القارئ الأنموذجي حتى إلا متلقٍ يبحث في الرواية عن غنىً روحي ومعرفي لا تفي معرفة الأساليب بها أولا تشفي غليله بتجزئتها وتقسيمها... ومعرفتها؟!

حقاً ما جدوى الاساليب؟ أن لم ترتبط ببنية كامنة هي المحركة لها والفاعلة فيها؟

والجدوى كل الجدوى في الكشف عن (البنية).

أي أن الاثر الفني ((نظام من العناصر المحققة فنياً والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على باقي العناصر))[٤٠] ، وهذه السيادة لعنصر معين يتجسد في ظاهر النص الذي تكون الاساليب احدى مظاهره هي الاخرى كذلك وتعبير اخر فإن ربط الاسلوب بالبنية العميقة للأثر الفني هو عمل القارئ الإنموذجي.

ولكل قراءة لكي لا تكون انطباعية أو اسقاطية من قبل القارئ على النص بحيث يضيع هذا الأخير لتماسه مع ذات فاعلة أخرى هي ذات القارئ خاصة إذا كان مثالياً أو انموذجياً، لا بد لهذه القراءة من منهج أيضاً، وانطلاقاً من هذا الفهم فقد اعتمدنا تمييز (غريماس) ثلاثة أنواع من الوظائف للأنماط القصصية وهي:

١- العقد Contrut.

٢- الاختيار Epreuve.

٣- الاتصال/ الانفصال Consonction [٤١].

إذ أن العمليات التعاقدية تحصل (كلما وقع تحويل من مرسل إلى مرسل إليه)[٤٢].

وقسم غريماس العقد إلى اجباري وترخيصي وانتمائي [٤٣]، وقسم الاختيار الى ثلاثة أنواع أيضاً هي الاختيار الترشيحي والاختيار الحاسم والاختيار الممجد[٤٤].

أما الانفصال فـ((يمكن ان يحصل الانفصال على مستوى الشخصيات القصصية (في حالة فراق أو رحيل أو وفاة...) أو على مستوى الشخصية والمكان))[٤٥]، وآخذاً بمبدأنا في اللجوء والصدور عن النص فإن السطح الظاهري أو البنية الظاهرية كدليل على البنية الكامنة أو العميقة، فلا شيء غير اللغة في المتن الروائي وكل ما خارجه استنطاقات لمفاهيم أخرى غير نصيّة وبذلك تتضخم الذاتية النقدية مقابل الموضوعية النصيّة إن جاز القولين! ويصدق الكلام عن الاتصال أيضاً.

وقد اعتمدنا على الوظيفة الثالثة من وظائف (غريماس) أي الاتصال والانفصال، مع مرور سريع للوظيفتين السابقتين في بعض الروايات صدد البحث!

ولذلك فقد تراجع الشكل العام أمام الموضوع[*] اللّهم إلاّ في الدراسات الاكاديمية خاصة التي تناولت الرواية النسوية العراقية حيث درست الروايات كنصوص سردية لكنها جنحت في موضوع الآخر إلى النمطية في التحليل حيث فسرت ما قيل في الروايات بألفاظ أخرى [**] لكنها من جانب آخر درست بنية الروايات دون التفريق أو تخصيص بنية مستقلة تمثل وجود (الآخر) الحكائي والخطابي في النصوص المدروسة.

إن على النقد أن يغير جلده عندما يفعل السرد ذلك، أي يجب أن يدرس (الآخر)، كبنية لها (تقنياتها) مهما كانت ضئيلة.

كما لابد من لفت النظر إلى أن (الآخر) في الدراسات السابقة كان يمثل الآخر النمطي ونعني به إنموذجاً متقولباً مهما تغيرت وظيفته في الحكاية أو وظيفته في الخطاب.

ولإغناء البحث نتناول:

طبيعة العقد في المحبوبات:

ارتبطت (سهيلة) بطلة (المحبوبات) بأشياء كثيرة غربية منها المكان ومنها الرجل ومنها المرأة، وكل ارتباط في جوهره أو في أساسه يقوم على عقد واختيارات ثم اتصالات أو انفصالات.

أ- (سهيلة) مع (كارولين):

عقد الصداقة التي ارتبطت به سهيلة مع (كارولين) السويدية، اليهودية يشير إلى رغبة من الاثنتين في السمو عن الاختلافات بين المرأتين عرقاً وثقافة وديانةً، بيد أن (المرض) نفسه التي تعرضت له سهيلة، كان بمثابة اختبار لهذا العقد الذي لا يحتاج إلى امضائين، فهو عقد اختياري يحمل دلالات مهمة لا أقل من إمكانية لقاء الغرب والشرق على المستوى الإنساني، فكان العقد اتصالياً لنصل إلى نتيجة، ربما تصح كثيراً ولكننا غير متأكدين منها الآن، وهي أن العقد كلما كان اختيارياً ترخيصياً انتهى بعلاقة اتصالية على العكس من نوعي العقد الآخرين (الإجباري والانتمائي).

بيد أن عقد سهيلة مع الغرب أو بلد المهجر إجبارياً وربما لذلك توقف الجسد عن الاستمرار في المكان الآخر.

ب- عقد (سهيلة) مع (تيسا هايدن) و (فارو) و (كن) الفيتنامي:

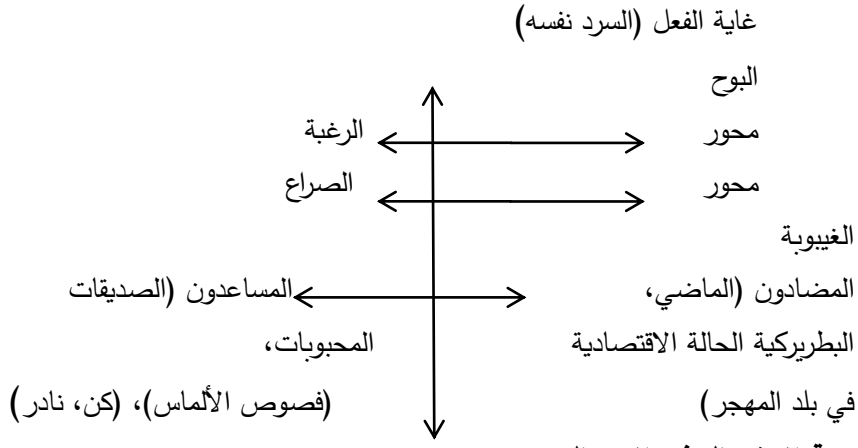
إنَّ الصداقة مع هؤلاء تختلف عنها مع (كارولين) مساحةً ومضموناً، فكارولين صديقة حميمة يومية تشترك بتفاصيل حياة سهيلة، أما (تيسا هايدن) فتمثل قيّم نسوية معينة شغفت بها سهيلة فكانت طبيعة العقد فكرية تثير

الاعجاب في حين كانت طبيعة العقد مع (كارولين) تفصيلية تثير ملامح إنفصالية لا تصمد أمام الاتصال الأهم، الصداقة.

من جهة أخرى فلم تكن (سهيلة) أو صديقاتها وأصدقائها بحاجة إلى اختبار –عدا كارولين طبعاً– لأنها علاقات عابرة وليست دائمة ولكنها مؤثرة لاسيما مع (فارو) حيث عودة الجسد أو بعثه من جديد في مشاهد الرقص الثنائية وغيرها.

ت– عقد (سهيلة) مع (نادر):

من الواضح أن هذا العقد ليس مع الآخر، فهو ليس من ضمن اهتماماتنا، ولكنه مهم في بنية الرواية، إذ ينطبق عليه مفهوم الرسالة والمرسل إليه والمرسل الذي كان غيبوبة سهيلة، فهذه هي الرسالة، يرسلها جسد مسجى ولكنه حاوٍ لروح أُمٍ فلا يمكن إلا الاستجابة أي أنه عقد اجباري، أخلاقي، وما الأوضاع التي يمر بها نادر إلا اختبارات متتالية ليحصل على (الوظيفة التمجيدية) للقاء بأمه أو الإسهام في شفائها، على أقل التقادير، أو إصلاح الافتقار المسكوت عنه، قبل السرد، طبعاً. ولنمثل بهذه الخطاطة لما نريد التعبير عنه!



بنية الانفصال في الاتصال:

ونعني بهذه البنية أن الاتصال متحقق في النهاية إلاّ إنه يواجه بعض الاختلافات والعراقيل وكأن الاتصال بين ذاتين أو ذات وموضوع أمر فيه إجبار وغصب.

إن تحديد وجهة النظر التي ترى الشخصيات بها الأشياء هي محدد مهم لأنه مستمد من النص الروائي نفسه وبالتحديد من الحكاية ليشع بأثره على الخطاب إلا إنه من جهة أخرى فان الصلات العميقة بين الشخصيات لا تلغي آخرية الاخر عند كل منهم وإنما حدث هذا التقارب لسبب ما سواء أكان اختيارياً أم اضطرارياً[*].

في رواية (المحبوبات) تقر الشخصية بآخرية الزوج بيد أن هذه الآخرية تختلف في درجتها ممثلة بـ (سونيا) زوجة نادر عن آخرية المرأة الغربية ((أول ما شدني اليها هويتها الثقافية، هي من الشرق مثلي، تتحدث الانكليزية بطلاقة أهلها الذين استعمروا بلدها كما بلدي، فكنا تمتزج وتختلط فينا ثلاث من أعرق حضارات الدنيا العربية والفارسية والهندية تصورت أن اختلافنا هو حريتنا ... هل الثقافات المتباعدة أكثر قابلية للتقارب من تلك التي تحتفظ بعلاقات قربى))[٤٦].

إن هذا التداخل الثقافي تبعه تداخل سردي وما بينهما تداخل حكائي، أي أن هذا التصور الواضح قد مثل القيمة الرئيسة في الرواية المتمثل بـ (الاختلاف هو الحرية).

إن سونيا كشخص في علاقتها مع نادر تحمل اشكالية في هويّة هذا الزواج وليس في هويتها فهي لا تعاني من انشطار الهوية ولا نادر كذلك، إنَّ المعاناة الحقيقية لهذا التصور هو عند (سهيلة) باختلافها الشخصي لانها فنانة في مجتمع محافظ لكن الملفت أن يكون والدها هو مخرج مسرحي لم يعارض أن تكون ابنته راقصة فهي إذن لم تعانِ من بطريركية الأب بالمعنى الحرفي وإنما من تسلط الزوج الذي غاب تماماً مثلما غاب وعيها المحمل بذكرياتها معه ليكون (نادر) هو ثمرة هذا الحضور والغياب معاً الذي مارس هو الاخر هذه اللعبة مع أمه [٤٧].

بمعنى آخر فإن الاختلاف الثقافي لا يحقق حرية منشودة وإنما عاجلاً أو آجلاً سيكون هو نفسه سبباً للحد منها وربما لذلك تنتهي هذه العلاقات بالانفصال[*] في أكثر الروايات النسوية وكان هناك خيطاً ممتداً في الزمن بين هذه الروايات والروايات التي تناولت قضية الشرق والغرب مثل (عصفور من الشرق) و(الحي اللاتيني) و(موسم الهجرة إلى الشمال)[٤٨].

يشعر نادر بالغربة مع زوجته فيتساءل (الزواج المختلط هل هو سبب الخلل؟ نتحدث الانكليزية في المنزل والفرنسية في الشركة أما العربية فأتكلمها مع سهيلة حين تحضر حينها تشعر بأن سونيا تتضايق)[٤٩] .

لكننا لا نعرف الخلل نفسه، فقد صُورت (سونيا) زوجة تخاف على زوجها وابنها، كأي زوجة أخرى غير أن ذلك لا يكفي كما يبدو لنادر ليتحول عدم الرضا هذا إلى أهم عنصر تواصلي وهو العنصر اللغوي وقد فهمت (سهيلة) هذا الاغتراب لتقترح: ((كان عليها تعلم اللغة العربية ليس من أجلك فقط لكن من أجلها هي.. ليست لطيفة هذه النظرة في عينيها نحو لغتك))[٥٠] .

من الواضح مركزية (سهيلة) في الرواية كلها وهذه المحورية التي يدور الجميع في فلكها منحتها سلطة الاقتراحات والأوامر (كان عليها) (إلا إنها ما زالت تتخبط بين التعالي والدونية في آن معاً)[٥١] هذا رأي سهيلة ينقله نادر، والحق أن أية امرأة أخرى سيتزوجها نادر ستعاني من هذين الصفتين (التعالي والدونية) لأنهما صفتان مسقطتان نفسياً وجسدياً من سهيلة ذاتها أن لم يكونا صفتي الشرق كله.

ودليل ذلك قول نادر نفسه: أي زواج ضغط وترهيب[٥٢] فالمشكلة إذن عنده في النظام الزوجي، –إن صح التعبير– (أما الهجر والتخلي فسيحضران، لم العجلة؟)[٥٣] .

اللافت للنظر عدم وضوح شخصية (سونيا) وكأن نادر وسهيلة يتحدثان عن شخص لا وجود له.

(تندّت [كذا] عنها صرخة ليحفظك الله، ستعود إلينا بالسلامة)[٥٤] أو ليس هذا فعلاً طبيعياً لزوجة تريد التواصل لزوج يريد الانقطاع!

إنَّ خطاب ما بعد الكولونيالية إذًا، ليس واحداً.

هذه هي الطبقة الكامنة وراء مشاعر (سهيلة) و(نادر) نحو سونيا (تواصل أمي، ليس علي أن أرشدك إلى طبيب نفسي لها، أو لنا، لا أملك وصفات تشرح كيف تحتفظ بشريك تفصلنا عنه آلاف الأميال من العقد والأمراض والتفاوتات)[٥٥]. فلفظة الانفصال حاضرة هنا، لكنه ليس انفصال الأميال أو العقد والأمراض إنما هو السبب الأخير (التفاوتات) جعلت من الزوجة (شريكاً) وليست زوجة.

وهي، حقاً لا تملك وصفات لأنها بمعنى من المعاني كانت شريكة لزوجها (آدم) أي أن العلاقة بينهما مكانية وبتحلل جسد الزوج في الزمان تحللت هي في المكان فغابت في الزمان واستقرت في المكان (المستشفى).

والكلام يطول لو حللنا نفسية (سهيلة) التي تحولت في الكتابات النقدية، على أقل تقدير، إلى إيقونة للانسانية والتسامح غافلين عن موقفها من (سونيا) ومن نفسها هي إذ عاقبت جسدها عن التقدم في السن فأوقفته عامدة وذلك واضح من عدم التزامها بالنصائح الطبية... وغيرها.

وكذلك لاحظنا نبرة عدائية مستترة بينها وبين (كارولين) نفسها من خلال طريقة الكلام معها أو عنها يقول نادر: (امتدحتها– كارولين– سهيلة كثيراً... لكنها أضافت في آخر الرسالة سطراً غريباً (لا أعرف لماذا تثير الريبة لدي، لكني أفضل صداقة من هذا النوع، فهي تجعل مخيلتي يقظة على الدوام)[٥٦]، وعلى طريقة جورج طرابيشي في التعميم فسنقول أن هذه الريبة تمثل ريبة الشرقي من الغرب، لكنه يختارها ليس لأنه يفضلها؛ ومن يختار علاقة طرفها مريب؟ ولكن هو مضطر إليها (كارولين ليست شخصاً واحداً، لكن الغريب أن أفعالها واحدة تقريباً)[٥٧] هذا هو انطباع سهيلة عن كارولين، انطباع الشرقي عن الغرب.

إن كارولين تمثل خير تمثيل الشخصية المسطحة [٥٨] على مستوى الحكاية أما على مستوى الخطاب فإنها أدت دوراً كبيراً بعدِّها ساردة أي امتلكت وجهة نظرها، إلا أنها بقيت تحن إلى أن تكون شخصية منظوراً إليها! وهذا يفسر أفعالها.

- (وتجلس على الارض
- تدخن النار حيلة
- تأكل بيدها
- تأكل ثريد البامية والباقلاء...)[٥٩]

أليست هذه الأفعال هي للفت الانتباه إذا اسأنا الظن، أما إذا أحسناه فلمَ لَمْ تكن (كارولين) هي إنموذج الانسانية والتسامح؟

أن علاقة سهيلة بكارولين ملتبسة جداً وكأنها حقاً تمثل العلاقة بين الشرق والغرب فبينما هي تأمر وتنهى (تحرري، لا ترددي، تعالي، أرمي)[٦٠].

فتقول سهيلة عنها :

(لكني لم أشكرها، لم أكن لطيفة معها على الاطلاق)[٦١] ، لقد كانت مثل الغرب (تعرف الكثير عنا وعن البلد)[٦٢].

ولكن (هي الخيال الذي علي أن أسدد ثمنه)[٦٣].

يختلف السرد حين يكون (نادر) هو صاحب وجهة النظر من ناحية التواصل مع كارولين لكنه لا ينسى أنه شرقي فيصورها متحفظة، تحفظاً يلائم بلدها [٦٤] وهذه صورة نمطية عن الغرب، المتعالي والمتحفظ معاً، لكنها تحاول الاقتراب ليتحول هذا التواصل النفسي إلى تواصل جسدي غير متوقع (لم انتبه إلا وأنا بين ذراعيهما)[٦٥] .

لكن نادر لم ينس شرقيته فنعتها بالأخرى (اقتربت هذه الأخرى مني عيناها دامعتان)[٦٦] لكنها لا تكف عن اصدار أوامرها أو الأقل طلباتها (ادخل إليها يا نادر)[٦٧] ولكي تخفف من وطأة الأمر فإنها تتبعه بسلوك تواصلي:

(ثم.. وهي تناولني علبة المحارم الورقية)[٦٨] .

إن سرد نادر عن كارولين سببه كثرة المشاهد التي جمعتهما معاً مما كون لدى نادر صورة عنها.

(لقد ذهبت مبكراً، لكي تلحق بتمارين اليوغا، قد يكون هذا هو الأمر المقدس والوحيد بالنسبة إليها والانترنيت إنه صاحب الجلالة إنها بلا أصدقاء، مثلنا، هي متحفظة فضولها الوحيد تلك الشاشة)[٦٩].

والحق أن فضولها هو في إقامة التواصل مع شخصيات الرواية لكنه التواصل المتحفظ.

(تقدمت كارولين مبتعدة عن الجميع)[٧٠] أن هذا الوصف يمثل خير تمثيل شخصية (كارولين) تتقدم. مبتعدة.

تتقدم حين تدعو نادر إلى الراحة في شقتها

تتقدم حين تدعوه إلى عشاء خفيف

وهذان البنيتان تتسربان إلى المعجم اللفظي للنص (ابتعدت عني... ثم عادت)[٧١].

وهذه العودة كفعل تواصلي يتجسد في مشاركة مشاهد الطعام الكثير على طول الرواية.

(بدأت كارولين تأكل على مهل إنها مغرمة مثلنا بالاكل الشرقي)[٧٢] ، وإذا أردنا أن نفسر هذه المشاهد فهي للايهام بواقعية الرواية وتسجيلها التفاصيل الصغيرة كنوع من الانتشاء بالحياة كما (أن المشهد يحتل مكانة محترمة من حيث انه أكثر الوسائل استعداداً لاثارة الاهتمام والتساؤل)[٧٣] إلا أن هذه المشاهد تمثل – برأينا– (الدلالات النووية مقصورة في شكل وحدات... ترد في أزواج متقابلة، حياة وموت حركية وثبات)[٧٤] وكذلك لأن الطعام من الحقائق الرئيسية في حياة الإنسان[٧٥].

يصف نادر (كارولين): (تنوء كارولين برأسها وهي تبتسم بطريقة لم أعهدها من قبل، كانت سعيدة، لكنها لم تقو على المشاركة)[٧٦] . إنها سعادة وجودها في النص فهي كائن ورقي كما يقول بارت إلا إنها لم تقو على المشاركة في القصة في حين شاركت في الخطاب، فمحاولات تواصلها لا يجعلها مثل بقية الصديقات إلا أن فعلها السردي أهم منهن جميعهن لكنها حاولت المشاركة كقناة اتصال بين سهيلة ونادر أو بين (نادر) و(سونيا) في مبادرة غريبة (أنا اعطيتها [سونيا] خط سيرنا حين اتصلت بي مساءً)[٧٧] وقد بيّن نادر من خلال وجهة نظره صورة الآخر، ولكن يشكل أقل حجماً وتأثيراً من (كارولين) مثل (كن) الفيتنامي[٧٨].

تتضح العلاقة أكثر مع (كارولين) بوساطة رويها الخاص أي ناظرة من خلال الحوار، بيد أن الأفعال هي أيضاً كاشفة عن الصورة الحقيقية لها ففي حديث سهيلة عنها، نلاحظ كلاماً مطولاً فيه انتقاد لها ثم إنها هنأت نادر في اليوم الثالث لكنها لم تطلب الحديث مع سهيلة التي تراها تجيد اختيار الاوقات المناسبة كما أنها تختار الكلمات بعناية، فهي إذن تشعر ببعض التكيف لكنها تسهل الامور، تعرف ما يدور وما سوف يروى من قصص[٧٩] .

فهي تمارس دور المراقب اكثر من دور الصديق المشارك!

إن هذه الصور بل الصور التي ترى فيها سهيلة، كارولين تتضح بدلالة الالفاظ أو النبرة الداخلية للحوارات والإخبارات تشي ببنية انفصال غير أن الإطار العام لهذه الصورة، إطار تواصلي لا يمكن أو من الخطأ أن لا يلتفت إليه، تقول سهيلة:

(يوم علمت أن كارولين حاصلة على شهادة الماجستير في العلوم الرياضية... صعقت وضحكت بصوت مسموع)[٨٠].

فكارولين كسرت توقع سهيلة بحيث كانت نظرتها إليها أنها غير متعلمة وإلا فلماذا صُعقت؟ وكشعور بالذنب، ربما، فأن سهيلة، وللمرة الاولى والاخيرة تنعتها بالجمال، ويحدث صعود لمستوى (كارولين) العلمي، فتقول: (ولكن حصلت على ما يعادل الدكتوراه في فلسفة عصر الانوار)[٨١] .

وربما، لذلك فإن صورة بلاتش عن كارولين مختلفة فتصورها صورة ظاهرية: (خصصت كارولين الوقت كله تقريباً لها– سهيلة– فهي بلا مسؤوليات مثلنا، صديقة نادرة فعلاً)[٨٢] .

إن سهيلة ، لفرط مركزيتها تقول صديقاتها ما تراه هي فكلام بلانش هو نقل لرأي سهيلة: (سهيلة تقول، أنها بلا أصدقاء مثلنا)[٨٣] ونجد أن التعبير غريب حقاً لأن الرواية كلها تقوم على قيمة الصداقة (فصوص الالماس)[٨٤]، وهذه الهيمنة قد استولت على كارولين نفسها.

(لم، لا نادر... إنني أنقل كلام أمك الصريح فلا تحاكمها، فأنا اعرف تقاليدكم... أنا اتحدث عن صديقة غالية)[٨٥] بل وتنقل صورة إيجابية عن سهيلة لكنها تنتبه لنفسها، فهي دائماً مراقبة فتنقل كلام سهيلة تصور سهيلة عالمها بأنه (منظم وفوضوي في آن، منحرف ومصاب بالصرع... أشعر بأنني أمام جيش من الأعداء اللطفاء)[٨٦]، فلم تتخلص سهيلة من نظرتها الشرقية إلى الغرب بدلالة الثنائيات التي تنطبق عليه، منظم في بلادهم فوضوي في تدخلاته عندنا، جيش عدو/ عندنا، لطيف عندهم لأن البيت أي بيت لا يمكن وصفه بالانحراف أو الصرع إلا إذا كانت هناك بنية كامنة وعميقة ترى عدم التنظيم انحرافاً أو الفوضوية صرعاً.

ليَعقُب ذلك، مؤيداً لرأينا اعتراف بفظاظة سهيلة مع (كارولين) والرغبة في إقامة علاقة سوية مشوبة بالحذر والاحتراس:

(هي الخيال الذي عليّ أن أسدد ثمنه)[٨٧]

وإذا أوغلنا في تحليل شخصيتي سهيلة وكارولين لقلنا أن سهيلة تفهم لعبة (كارولين) لكنها نجحت في سحبها إلى جانبها لأنها سمت عن انتماءات متبوعة بمواقف، إنَّ سهيلة ترى بأن كارولين بـ (حاجة إلى هيمنات لفرط الحرية، هيمنات مطلوبة، شيطنة، تنتج سادية ربما، شبيهة بسادية سهيلة نفسها[٨٨].

بيد أن شيطنتها، بتعبير سهيلة تدعوها إلى أن تقول لنادر، فهي هنا راوية:

(كلا هي تراوغك، انها مراوغة تحاول ابتزازك استمرت بابتزازك من اجلها ومن اجلك... عجيب يا نادر انها مثل امي، انهما متشابهان في هذه الوضعية عموم الامهات يتشابهن في هذا الأمر)[٨٩] .

فما الذي دعاها إلى وصف سهيلة بالمراوغة وكيف يكون الابتزاز من أجل نادر أيضاً؟ ولكي لا يتخذ نادر موقفاً مضاداً استدركت بأن سهيلة مثل أمها ولأن هذا لا يكفي فادخلت جميع الامهات في هذا الأمر، الابتزاز...

وهو أسلوب طالما اتخذته (كارولين) بعد أي أمر أو نهي [٩٠] فتلجأ إلى الصمت [٩١] وقد لاحظ نادر هذه الغيرية من خلال مشاهد جمعتهما معاً، يقول نادر:

(وحدها كارولين ظلت واقفة بعيداً، فالجميع يتحدث العربية، كانت متكئة الرأس، تنظر في فراغ يتسع تدريجياً فكرتُ لو كان بمقدوري أن اقترب منها ضجرت من وقفتها)[٩٢] و(كانت كارولين اخر من تجر قدميها بعيداً عنهن)[٩٣]، فكل تعبير دال على انفصال ضمن بنية اتصال أو محاولته على الأقل

وفي هذه البنية الفرعية نجد أن صورة سهيلة عند (كارولين) هي:

أ- تخاف الكسر

ب- باريس وقت النقاهة في اليرقان العراقي، فهم العراقيين عابرون.

ت- تعليل افتتان سهيلة بالرقص:

إن الرقص حارسها لكي تبقى عراقية، لكي يبقى انتقامها كاملاً وغير منقوص.

مصابة بجنون العظمة [٩٤]، لكننا نحدس أن (سهيلة)، مع كل هذه الاوصاف هي المثال الذي لم تستطع (كارولين) رغم كل الحرية التي عاشتها وتعيشها أن تكونه.

ولذلك يحدث تغير في طبيعة السرد بعد حوار عن المهانة والذل في الغربة توجه (سهيلة) لها السؤال الاستنكاري (كارولين، هل وقفت يوماً بانتظار اكياس بلدية باريس)[٩٥] ومع ذلك فأن سهيلة ترى كارولين كريمة معها كنوع أو طريقة للتكيف مع المكان ومع الآخر.

هناك حدث في الرواية يكتسب دلالات نفسية ونصية مهمة في طبيعة علاقة (سهيلة) بـ (كارولين) عندما تطلب سهيلة من كارولين طبخة سويدية، جرياً على عادة الاولى في تجربة الاشياء والتهام ما تجود به الحياة، فنلاحظ تأخرها وخوفها من أن تصيبها لعنات سهيلة فاستعانت بأمها، وهذا ما عنيناه بالانفصال في حالة الاتصال فمثلت الاستعانة بأمها حالة انفصال وحذر لم يكن مبرراً لاسيما بين الصديقات، ولذلك ربما مهدت لهذا بإثارة حس التعاطف بترهين شخصيتها بالتربية العائلية –وكأن بوليساً يتعقبنا الضوابط والقوانين في أخفى الأمور– إن الحرية في الغرب محكومة هي الأخرى ببعض الضوابط التي تريد المرأة أن تتحرر منها ثم تشرع بتصنيف طبقتها الاجتماعية الراقية[٩٦].

ولكن خشيتها من سهيلة يجعلها تتوقف عن سرد حياتها وهو التعبير الذي استعملته حرفياً ولكن عن موضوع الطبخة الموعودة: (لن أتمكن من مواصلة سرد الفضيحة التي اقترفتها)[٩٧]، إنَّ المقارنة بين سرد (سهيله) وسرد (كارولين) يبين أن الشخصيتين تتبادلان لادوار مما يمكن أن نسميه (الجرأة السردية) فالغربية، هنا هي المتحفظة والشرقية هي المتحررة التي لا تخشى من البوح؟ فهل هو المكان يجعلنا مختلفين في أفكارنا؟ أم هو باعث على ما هو كامن في الأعماق؟ وفشل التواصل وكانت كارولين محقة في حذرها من سهيلة (لو لم تكوني كارولين صديقتي العزيزة لشككت في أمركِ)[٩٨]، أليس هذا رد فعل غريب؟ لِمَ تشك بأمرها؟ أليس هذا هو الغرب الصديق الذي نشك في أمره، فالصداقة مع كارولين صداقة مفروضة على سهيلة التي تقول لها: (سأستمر بدعوتك إلى أطباق وأمري إلى الله) وكأن سهيلة استمرأت سرد كارولين فتخفف من مباشرة الجملة الأولى فتقول وعليك بدعوتي إلى المطاعم الإيطالية، لكنها جادة في قولها فعلى المهاجر أن يدفع ثمن لجوئه للآخر.

بنية الفضاء [*]الانفصالي في (المحبوبات)

(هذا ليس بيتي والاشياء لا تخصني)[٩٩]

تتحدث سهيلة عن بيت (سونيا) و(نادر) ويمكن أن نتوسع في النظر إلى المكان (باريس لبست وطني... والاشياء لا تخصني).

إنَّ هذه النظرة إلى المكان تشيع في الرواية كبنية انفصال لكنها تعوض عن ذلك بجعل المكان عتبة لسرد صفات الشخصية ومزاجها أو حتى أفكارها.

فتقسم الفضاء الروائي (المكان وما حولة مثل الطقس والهواء) إلى فضاء القصة وفضاء الخطاب:

١- فضاء الخطاب الانفصالي هو المكان الذي يكون متبوعاً بتعليق وتشبيه دال على أثر هذا المكان في الشخصية، بشرط أن يكون مكاناً آخر، أي مكان الغربة.

تقول سهيلة: ((تلك المدينة، باريس، كانت تأخذه منها وتعيده إلي... جميع المدن التي غادرنا إليها تسرق منها شيئاً ما)[١٠٠] .

إن دلالة التعليق ناهيك عن التعبير باسم الاشارة للبعيد تلك يدل على عدم الاستقرار، على أقل تقدير، أما نادر فيقول: ((ونحن نحاول عبور ساحة قوس النصر الشاسعة جداً... القوس اليوم وجهه مليء بالتجاعيد مجرد بناء معتق لا علاقة له بالفخر والعظمة)[١٠١] .

إذن فعبور الساحة محاولة وكل محاولة يكتنفها أمران الصعوبة والمجهول، الصعوبة في النصر والمجهول في الاتساع (الشاسعة) أما شخصنة القوس أمر فيه دلالة التقدم بالعمر ليس له وإنما للجميع العمر الذي تعتق بلا فخر أو عظمة!

الفضاء الرمزي:

ونعني به التصوير الذي يلتقط بعض الصفات الدالة على نفسية الشخصية مثل وصف نادر دخوله إلى المستشفى: (نزلت ووقفت على أسفلت الشارع أمام البوابة العريقة كان مدخل المستشفى ضيقاً، القرميد الأحمر متسخ قليلاً بفعل عادم السيارات، باقات متناثرة من زهور صناعية بشعة يترك في أحواض من البلاستك الرصاصي)[١٠٢] هذه الصور الكابية لم تكن لتوصف لولا حالة نادرة النفسية، ولذا سنحلل المقطع نفسياً، أو نحاول ذلك، فهو لم يقل وقعت على الشارع وإنما الأسفلت تعبيراً عن الماضي الذي مرت عليه الأيام أمام بوابة المستقبل والخوف منه (ذعرت جداً وأنا اسمع صوت عربة اسعاف)[١٠٣] وتضيق الخيارات فيكون المدخل ضيقاً فهو أمام حالة ربما خسارة لحياة امه، فكان القرميد الاحمر متسخاً بفعل عادم السيارات، ولأن الزهور صناعية فهي بشعة، غير حقيقية، فضلاً عن اللون الرصاصي الكآبي.

ويستمر الوصف : (فتح الباب فجأة في وجهي)[١٠٤] .

فنادر لم يكن منتظراً مثل هذا الخبر ولا منتظراً أن يفتح له السرد أبوابه في حياة هيمن عليها الابوان وبعد ذلك (سونيا) واعباء العمل في فضاء الهجرة لكن الانسان وحده هو مبحث الاطمئنان في كل مكان.

الفضاء العتبة : تواصل سردي :

وهو أقرب ما يكون إلى (ورود تواصل نمط خطابي وهو مقياس موضوعي دقيق يربط مقاطع النص بتحوله من نمط خطابي إلى نمط آخر كالمرور من مقطع وصفي الى حوار أو مشهد)[١٠٥]، في حين أننا نقصد هذا المفهوم ولكن بمعنى آخر مرتبط بالنمط الخطابي أي أن الفضاء وسيلة ومدخل لسرد عن موضوع آخر غير الفضاء مكاناً ويقول نادر: (أشعر بأن الهواء هنا يحمل رائحة سهيلة أنني في منطقة ليست لي ولا لها سهيلة تقول هذا ما يسمونه العالمية لا أعرف ماذا تعني هذه الكلمة)[١٠٦].

فقد انتقل السرد من الهواء إلى منطقة معنوية إلى مفهوم العالمية وفي ذلك كله كان الفضاء باعثاً ومدخلاً.

ويقول نادر أيضاً: (لم احب سخونة بغداد ولا ثلوج كندا، لكن كان الله هناك قريباً مني، وأنا احب الله اراه في عيون الجيران وصديقاتك وفي عينيك وعيني الفلاح أما هنا فالآلهة مثلجة ولا اعتقد أنها ستذوب في احد الايام)[١٠٧].

فالنقل السردي، كما هو واضح من سخونة بغداد وثلوج كندا... إلى الله... ان المقارنة لم تحدث بين طقس وطقس ولكن بين الآلهة والله، والذي جاء هنا تعبيراً عن القرب من الدفء والحماية للمتغربين في المنفى الأمر الذي يضطر المهاجر بسببه على مقارنة كل شيء بكل شيء.

رحلة نادر الزمكانية :

من المفيد ربما، أن نشير إلى أن التنقل بين الأمكنة يجدد السرد فماذا لو لم يحدث انتقال (نادر) من كندا إلى باريس؟

ببساطة يكون الجواب هو، لا توجد الرواية، فرحلة نادر من مكان استقراره النسبي ولكنه موطن دائم وأن كانت بلاد مهجر لم يحدث فيه إساءة بمصطلحات (بروب) ليغادره لأصلاحها فتلقيّه خبر مرض أمه هو بمثابة رسالة بالمعنى الأدبي من مُرسِل هي أمه نفسها وإن كانت في اغماءة، فمن مفارقات السرد أن يكون كل هذا الحكي عن (سهيلة) والحكي منها، وهي راقدة في غيبوبة، فمن كان يتحدث إذن؟ هذه هي لعبة السرد، يتكلم في الصمت ويصمت في الكلام.

إنَّ من كان يتحدث عنها (راوية ومروي) هي – الوسائط السردية–، أي الشخصيات التي تتناوب السرد ليس عن نفسها بل عن غيرها مثل (نادر) و(كارولين) بيد أن الحديث عن آخر في جوهره هو حديث عن المتحدث أي عن صورة الاخر لا عن الاخر وهذه الصورة لابد أن تنصهر في ذوات لها وجهة نظر، ولذلك كان هذا التداخل ولا أقول الارتباك، في السرد بين نادر وسهيلة، والأخيرة وكارولين ولهذا ربما خصصت الفصول الاخيرة لليوميات لسبب فيه إثرة نفسية –من الاستئثار بالشيء – بينما كان المتحدث قريباً من المتحدث عنه إلا أنه يعكس ذاته في تصويره وتعليل أفعاله ولذلك أيضاً كانت اليوميات تبدو كأنها مقحمة في الرواية بينما هي الكاشفة الحقيقية لحياة سهيلة، لأن رحلة– (سهيلة) زمانية تماماً مثل غيبوبتها في الزمان دون المكان، ورحلة نادر مكانية ثابتة في الحاضر في حين كانت رحلة (كارولين) سردية، خطابية أي في زمن القصة وزمن الخطاب من بدون مفارقات زمنية كبيرة أو واضحة فلم نجد في سردها استرجاعاً وكأنها لم تملك ماضياً ما، إلا إشارات بسيطة عن عائلتها وحياتها!

فجاءت مذكرات سهيلة مشحونة بالأمكنة [١٠٨] كتعويض عن ثباته في مرحلة الاغماء، بينما نجد سرد (نادر) مليئاً بالاسترجاعات لأن هذه هي وظيفته بالإضافة إلى كونه سارداً فهو وسيط سردي، في حالات كثيرة اغتنم فرصة الكلام ليتداعى في منولوجات داخلية مبيّنة لشخصيته، هو وسرعان ما ينتبه لدوره فيحدثنا عن أمه، شخصية الرواية الرئيسة في حالتي غيابها وحضورها.

إنَّ رحلة (نادر) تشبه رحلة القصص العجيبة ولكنه ليس بطلاً اسطورياً واحتاج إلى عون إنساني فكانت (المحبوبات) أعوان سردية وأعوان حقيقيات في القصة نفسها، فكانت أفعالهن تواصلية بمعنى الدور الذي لعبنه على مستوى القصة والخطاب.

إن هذا يفسر قلق نادر وضيقه بأي تجمع إذ هو دخل في مرحلة اختيار ترشيحي لم يكن قد استعد له تماماً، لكن المكافأة والتمجيد كانتا كافيتين ليحاول ولينجح فيها، في رأب الصدع في علاقته مع أمه ومع العالم كله باكتشاف قيمة الصداقة فكان فصاً من فصوص الماسها فمشاعره تشبه مشاعرهن بالنسبة لِأمه وبالنسبة إلى صديقتهن.

فالمكان في الرواية هو جوهر انتقال ليس بين المطارات فحسب أو بين الشقق وإنما هو انتقال في الزمن الذي يعانق ولابد مكاناً ما.

الهوامش والمصادر:

(*). ينظر: العالم الروائي لعالية ممدوح: هديل عبد الرزاق (رسالة ماجستير) جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، اشراف: د. سحاب الاسدي: ٢٠١٠،٩٦و٩٩و٢٠٦ وغيرها.

(١) أساليب السرد والبناء في الرواية العربية الحديثة: شجاع مسلم العاني ضمن دراسات في القصة القصيرة والرواية، ١٩٨٠– ١٩٨٥: تحرير احمد خلف، عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ٢١١.

(٢) ينظر: صنعة الرواية: بيرسي لوبوك، تر: عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام– العراق، ١٩٨١، ١٢٢ وينظر ١٦٧.

[٣] المَصدرُ نَفسُهُ: ١٢٢.

[٤] ينظر: الفصل التاسع من (صنعة الرواية).

[٥] المَصدرُ نَفسُهُ: ١٣٣.

[٦] ينظر: صنعة الرواية، ١٣٣.

[٧] المَصدرُ نَفسُهُ: ٢٢٥.

[٨] المَصدرُ نَفسُهُ : ٢٢٥.

[٩] بناء الرواية: ادوين موير، تر: ابراهيم الصيرفي، مراجعة الدكتور عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار الجبل للطباعة، الفجالة، د. ت.

[١٠] معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف الزيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط١، ٢٠٠٢، ٤٠ (تبئير).

[١١] الرواية وصنعة كتابة الرواية، تر: سامي محمد، منشورات دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، الموسوعة الصغيرة (٩٩)، ١٩٨١، ٣٧.

[١٢] نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جينيت واخرون، تر: ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، دار الخطابي، ط١، ١٩٨٩، ص٣ وينظر ص١٥، رأي (فريدمان).

[١٣] الرواية بوصفها كشفاً: مارك شورر، ضمن كتاب اشكال الرواية الحديثة تر: نجيب المانع، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٨٠، ٢٤، ٢٥.

[١٤] ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٣، ١٤.

[١٥] نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٥.

[١٦] معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين، اشراف: محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠: ٢٨٧؛ كلمة (عقد) وينظر: ٧٤و ٧٥.

[١٧] نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جينيت، ٦٣.

[١٨] ينظر: المصدر نفسه: ٦٠.

[١٩] ينظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج: جيرارد جينيت، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م، ونظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ٥٩.

[٢٠] الرواية وصنعة كتاب الرواية: إدوار بلشن: ٣٠.

[٢١] ينظر: وجهة النظر أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية: فرانسو روسوم غيوم: ٨ و٩.

[٢٢] المَصدرُ نَفسُهُ : ٦٠، هامش: ٥ عن خطاب الحكاية : ٢٠٣.

[٢٣] البناء الفني في القصة القصيرة في العراق من ١٩٩٠– ٢٠٠٠: د. حسين غازي لطيف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠١١، ٢٠، وينظر: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد: يان مانفريد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية– دمشق، ط١، ٢٠١١: ٣٣ وما بعدها.

[٢٤] المصدر نفسه: ٨، عن البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، عبد الله إبراهيم، ١٦٢.

[٢٥] معجم مصطلحات الرواية: د. لطيف الزيتوني: ٩٥، راو narrator

[٢٦] تقنية السرد وعناصر السرد العروبة العدد ١٢٧، مقال في الانترنت ouruba.alwealu.yasy

[٢٧] البناء الفني القصة القصيرة في العراق: د. حسين غازي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١١: ١٨.

[٢٨] البناء الفني للقصة القصيرة– العراق نموذجاً: د. ثائر العذاري، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة بغداد، ١٩٩٥، ١٢٣.

[٢٩] الأصح (يَبنى) للمجهول.

[٣٠] الراوي– الموقع، الشكل يمنى العيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ٨ وينظر ص١٠.

[٣١] المصدر نفسه: ٢٤.

[٣٢] روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب الروائي: د. بشرى ياسين محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١١، ٣٦.

[٣٣] ينظر: اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة: د. حافظ اسماعيلي علوي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط١، ٢٠٠٩، ١٧.

[٣٤] ينظر: المسافة وجهة النظر، محاولة تصنيف: وابن بوث ضمن نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئر: ٣٧.

[٣٥] ينظر: بناء الرواية: د. سيزا قاسم، مكتبة الاسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ١٨١ وما بعدها ويستخدم المنظور ووجهة النظر مترادفان رغم أنها تقسم الاول الى ايدلوجي ونفسي، في حين أن وجهة النظر طريفة صياغة رؤية فقط.

[٣٦] معايير تحليل الاسلوب: ميكائيل ريفاتير: ترجمة وتقديم وتعليقات: د. حميد لحمداني، منشورات دار سال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣: ٦، ٧، الاقتباس من تقديم حميد لحمداني.

[٣٧] معايير تحليل الاسلوب: ١٠.

[٣٨] ينظر: المَصدرُ نَفسُهُ : ٢١.

[٣٩] ينظر: المصدر نفسه: ٢٢ والقوسان في الأصل.

[٤٠] معجم مصطلحات نقد الرواية د. لطيف الزيتوني: ٣٧ وينظر النقد البنيوي الحديث بين لبنان واوربا نصوص جماليات وتطلعات الدكتور فؤاد ابو منصور، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ٥٨ وما بعدها.

[٤١] يُنظُر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٦٥.

[٤٢] المَصدَرُ نَفْسَه: ٦٥.

[٤٣] المَصدَرُ نَفْسَه: ٦٦.

[٤٤] المَصدَرُ نَفْسَه: ٦٧– ٦٨.

[٤٥] المَصدرُ نَفسُهُ : ٧١.

[*] نحن والاخر في الرواية العربية المعاصرة: د. نجم عبد الله كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٣ و إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية عربية: د. ماجدة حمود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ٢٠١٣.

[**] مثل الرواية النسوية العراقية في الخارج، (٢٠٠٢– ٢٠١٠) (رسالة ماجستير): غادة جمال مكي، كلية التربية للبنات، اشراف: داود سلمان العنبكي، ٢٠١٢.

[*] كما سنجد ذلك في تجربة زواج (خالد) من أمريكية في رواية الحدود البرية لميسلون هادي، وسنضم إلى علاقة الزوجية علاقات أخرى مع الآخر مثل علاقة (هدى) بطلة رواية (نحت سماء كوبنهاغن) لحوراء النداوي مع الدنماركي (توربن) وعلاقة (زينة) في (الحفيدة الامريكية) لانعام كجه جي مع (كالفن) وغيرها.

[٤٦] المحبوبات، عالية ممدوح ، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٣: ٢٨.

[٤٧] ينظر: المحبوبات: ٥٦ و ٧٩.

[*] كما في رواية (كم بدت السماء قريبة) لبتول الخضيري و(الحدود البرية) لميسلون هادي.

[٤٨] ينظر: شرق وغرب، رجولة وأنوثة: جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ١٩٧٧. وينظر مقال: العلاقة بالأخر تواصل أم انقطاع في الرواية العربية: د. نجم عبد الله كاظم، الاقلام، دار الشؤون الثقافية بغداد، ٢٠١٤، ٨٧.

[٤٩] الرواية: ٣١.

[٥٠] المحبوبات: ٣١.

[٥١] الرواية: ٣٢.

[٥٢] ينظر: الرواية: ٣٢.

[٥٣] الرواية: ٣٢.

[٥٤] الرواية: ٣٢ الاصح ندّت.

[٥٥] الرواية: ٣٣.

[٥٦] المحبوبات: ٣٠.

[٥٧] الرواية: ٣٠.

[٥٨] ينظر: فن القصة: الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، ط١، ١٩٩٦، ٨٥ ويقول ادوين موير عن الشخصية المسطحة (هي وحدها القادرة على الوفاء بغرض كاتب رواية الشخصية) فثبات الشخصية خاصية وليست خطأً ينظر أيضاً: بناء الرواية: ادوين موير: ٢١.

[٥٩] يُنظُر: المحبوبات: ٤٥.

[٦٠] الرواية: ٣٠.

[٦١] الرواية: ١١٧ وينظر: ٢٢١.

[٦٢] الرواية: ١١٧.

[٦٣] الرواية: ٢٥٦ وينظر: ٢٥٨.

[٦٤] ينظر: الرواية: ٢٧.

[٦٥] المحبوبات: ٢٧.

[٦٦] الرواية: ٢٩.

[٦٧] الرواية: ٢٩.

[٦٨] الرواية: ٢٩ وينظر ٣٠ و ٦٤.

[٦٩] الرواية ١٥٩، تتكرر كلمة (مثلنا) على لسان (بلاتش) هذه المرة عن (كارولين) ينظر الرواية ١٥٩، ٢٨٠.

[٧٠] الرواية: ٦٧.

[٧١] المحبوبات: ٦٧ وينظر: ٦٩ عن الغربة اللغوية وينظر ص٨٣، ٩٦.

[٧٢] الرواية: ١٨٩.

[٧٣] صنعة الرواية: بيرسي ولوبوك: ١٩٨١، ٧٤.

[٧٤] مدخل إلى نظرية القصة: سمير المرزوقي ، جميل شاكر، ١١٨.

[٧٥] ينظر: أركان الرواية، أ. م. فورستر، تر: موسى عاصي، المراجعة اللغوية: سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس– لبنان، ط١، ١٩٩٤: ٣٩.

[٧٦] الرواية: ١٧٨.

[٧٧] المحبوبات: ١٩٦.

[٧٨] ينظر: الرواية: ١٢١و ١٢٢و ١٢٣.

[٧٩] الرواية: ٢٥٣.

[٨٠] الرواية: ٢٥٦.

[٨١] الرواية: ٢٥٦.

[٨٢] المحبوبات: ٢٨٠.

[٨٣] الرواية: ٢٨٠.

[٨٤] الرواية: ١٥٩.

[٨٥] الرواية: ١٩.

[٨٦] الرواية: ٢٥٧.

[٨٧] الرواية: ٢٥٨.

[٨٨] ينظر: المحبوبات: ٢٥٨.

[٨٩] الرواية: ٢٥.

[٩٠] ينظر: الرواية: ٢٥.

[٩١] ينظر: الرواية: ٩٦.

(٩٢) الرواية: ٦٩، وينظر: ٨٣.

(٩٣) الرواية: ٦٩، ولاحظ دلالة تجر قدميها.

(٩٤) ينظر: المحبوبات: ٩٣.

(٩٥) الرواية: ٩٣.

(٩٦) ينظر: الرواية: ١٩٠.

(٩٧) المحبوبات: ١٩٠.

(٩٨) الرواية: ١٩١.

(*) نشير هنا إلى بعض هذه الكتابات في تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: آمنة يوسف، دار الحوار، سورية، ط١، ١٩٩٧م، ٢٤، وفي نظرية الرواية: د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م، ١١١، وما بعدها، والفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: محمد جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م، ١٢، وما بعدها، والفضاء الروائي: جينيت وآخرون، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢م، ١٩، ٤١، ومقال صيغ الزمان والزمكان في الرواية، ملاحظات نحو شعرية تاريخية، ميخائيل باختين، تر: باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٤م، والمكان العراقي جدل الكتابة والتجربة: تحرير لؤي حمزة عباس، دراسات عراقية، بغداد، اربيل، بيروت، ٢٠٠٩م.

(٩٩) المحبوبات: ٢٦٠ وهو شبيه بمكان الاختبار الترشيحي عند بروب. ينظر: مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً سمير المرزوقي، جميل شاكر: ٥٩.

(١٠٠) ينظر: المحبوبات: ٤٠.

(١٠١) الرواية: ٣٥ وينظر، ٤٢ عن عدم حب سهيلة (السوبر ماركت).

(١٠٢) المحبوبات: ٣٨.

(١٠٣) ينظر: الرواية : ٣٨.

(١٠٤) ينظر: المحبوبات: ٣٨.

(١٠٥) مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً: سمير المرزوقي، جميل شاكر، ٩٢.

(١٠٦) المحبوبات: ٤٠.

(١٠٧) الرواية: ٩٢، لعل هذا المقطع من اكثر المقاطع شاعرية في الرواية لكن لو قال (في يوم ما) لكان أبلغ.

(١٠٨) ينظر: المحبوبات: ٢٣٧و ٢٤٧.