جامعة المنصورة
كليـة الآداب

الحوار الداخلي في رواية ظل الأفعى في ضوء النظرية البنيوية.

إعـــداد
دكتور / السيد نعيم شريف ناصر
مدرس نظرية الآداب
كلية الآداب- جامعة المنصورة

مجـلة كلـية الآداب – جامعـة المنصـورة
العدد الثامن و الخمسون – يناير ٢٠١٦

الحوار الداخلي في رواية ظل الأفعى
في ضوء النظرية البنيوية.

د/ السيد نعيم شريف ناصر

المقدمة :

تتعامل النظرية البنيوية مع النص الأدبي باعتباره بنية تبتعد عن أن تكون محاكاة لواقع خارجي؛ (سياسي- اجتماعي- اقتصادي). وتعامل البنيوية مع بنية النص قد يكون هو الدافع وراء تسمية فلاديمير بروب لكتابه بـ"مورفولوجيا القصة"، وذلك لأن مورفولوجيا تعني "دراسة الأشكال، وفي علم النبات، فإنها تنطوي على دراسة الأجزاء المكونة للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع. وبشكل آخر، فإنها تعني دراسة بنية النبتة."(١)

هذا التعامل مع النص الأدبي بوصفه بنية ليس جديدًا على النظريات الأدبية، فقد سبقت النظرية الشكلية البنيوية في هذا الإطار، بل من الممكن الإشارة إلى أن البنيوية في هذا الأمر قد تأثرت بالشكلية، وأن النقاد البنيويين قد أفادوا "كثيرًا من أبحاث الشكلانيين، وأخذوا -مستعينين في ذلك بالمبادئ اللسانية السوسيرية التي تميز بين الكلام واللغة- بمبدأ الدراسة التزامنية (Synchronique) للنص الأدبي، أي تحليله في سكونيته بغض النظر عن علاقته بصاحبه أو بالوسط الذي برز فيه."(٢)

يلعب الناقد الأدبي في البنيوية دورًا مهمًّا، بل قد يعد مشاركًا للمؤلف في توضيح دلالة النص الأدبي، وذلك لأنه لا يمكن رد النص الأدبي "إلى ميول المؤلف النفسية (وحدها)، ويتفق جينيت مع بلانشو في أن موقع الكاتب بالنسبة إلى النص الأدبي هو موقع اختباء وستر، كأن يبقى مجهولاً، فأن تكتب يعني أن تختبئ. أن تضع قناعًا. إن تجربة الكاتب المعيشة تكون منكسرة على مرآة نصه؛ أي أنها لا تنعكس في النص، ولا يجري التعبير عنها فيه، وأقصى ما يحدث هو أن هذه التجربة تصبح مزاحة في النص، والمنظر الأدبي يهتم بعملية الإزاحة بحد ذاتها."(٣) ومعنى الإزاحة هنا هو التعبير عن عناصر الخطاب الأدبي في النص، والتي قد تجعل هذا الخطاب نصًّا أدبيًّا، أو قد تبعده عن أن يكون نصًّا أدبيًّا في الأساس.

وقد يبدو أن اعتماد البنيوية على اللسانيات في تحليل النص الأدبي أمر معقول، لكن تحليل

---

(١) فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة وتحولات القصص العجيبة، ت/ عبد الكريم حسن- سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط١ ١٩٩٦م، ص١٥.

(٢) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١ ١٩٩١م، ص١٢.

(٣) جون ليشته، خمسون مفكرًا أساسيًّا معاصرًا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ت/ فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، ط١، أكتوبر ٢٠٠٨م، ص١٣٠.

السرد يبدأ مما بعد الجملة، فمن وجهة نظر اللسانيات "فإن الخطاب لا يخلو مما يوجد في الجملة؛ فالجملة... هي أصغر مقطع ممثل بصورة كلية وتامة للخطاب."(٤) لكن التحليل البنيوي للنص الأدبي كما وضحه رولان بارت قد يخضع لثلاثة مستويات، وذلك عندما أشار إلى أننا "نقترح أن نميز في المؤلَّف السردي بين ثلاثة مستويات للوصف هي: مستوى الوظائف (بالمعنى التي تحمله الكلمة لدى بروب)... ومستوى الأفعال (بالمعنى التي تحمله الكلمة لدى غريماس عندما يتحدث عن الشخصيات باعتبارها عوامل)، ومستوى السرد (وهو يشبه إلى حد ما مستوى الخطاب لدى تودوروف)، وعلينا أن نتذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط فيما بينها... فليس لوظيفة ما من معنى ما لم تجد لها مكاناً في الفعل العام لعامل ما، وهذا الفعل يستمد معناه الأخير من كونه مسرودًا إلى خطاب له سننه الخاصة."(٥)

واختار البحث أن ينظر إلى الطابع الوظيفي في تحليل الوحدات السردية لرواية "ظل الأفعى"، وذلك بالنظر إلى الوظيفة التي يقوم بها الحوار الداخلي بما أن الكاتب اعتمد عليه، واستغنى به عن الحوار الخارجي، لرغبته في أن يشاركه القارئ في عملية الاستنتاج، ولإحساسه بأهمية أن تتوجه الشخصية مباشرة إلى القارئ بضمير "أنا" الذي يتخذ دور البطل يحكي قصته، والتي قد تأخذ أيضًا "أنا" الشاهد عندما تقدِّم الشخصية صاحبة المنولوج شخصية أخرى غائبة عن الأحداث، وذلك بعد أن كان الضمير "هو" السارد العليم هو المتحكم في عملية السرد، فـ"كل تخييل سردي هو بطبيعته سريع، ذلك أنه لا يستطيع، وهو يبني عالمًا يعج بالشخصيات والأحداث أن يقول كل شيء عن هذا العالم. إنه يلمح، والباقي يأتي به القارئ الذي يقوم بملء الفضاءات البيضاء."(٦)

إن التحليل البنيوي لم يعد ينظر إلى الشخصية بهذه الأهمية التي كانت تُمنح لها في الروايات الكلاسيكية، بل لقد أخذ ينظر لها باعتبارها "عامل متواليات من الأفعال الخاصة بها (غش- إغراء)، وعندما تتضمن نفس المتوالية شخصيتين(وتلك هي الحالة العادية)، فإنها تحتوي منظورين."(٧) وهذا هو ما فعله سارد "ظل الأفعى" عندما جعل الحوارات الداخلية تدور في فلك شخصيتين رئيستين في الحدث القصصي، فقدَّم بذلك للقارئ الحدث من وجهتي نظر متعارضتين، وترك له مهمة

(٤) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، مقال(رولان بارت التحليل البنيوي للسرد) ت/ حسن بحراوي، بشير القمري منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١ ١٩٩٢م، ص١١.

(٥) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، مقال(رولان بارت التحليل البنيوي للسرد)، ص١٤.

(٦) أمبرتو إيكو، ٦نزهات في غابة السرد، ت/ سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط١ ٢٠٠٥م، ص١٩.

(٧) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، مقال(رولان بارت التحليل البنيوي للسرد)، ص٢٣،٢٤.

الوصول إلى العلاقات بين عناصر الوحدات السردية لهذه الحوارات الداخلية.

قسَّم الكاتب رواية "ظل الأفعى" إلى قسمين: الجزء الأول من الرواية، وعدد صفحاته واحد وتسعون صفحة من القطع المتوسط عبارة عن حدث يدور بين زوج وزوجته من سارد عليم، في مدة زمنية لا تزيد عن ست عشرة ساعة، تبدأ في الثالثة عصرًا عند رجوع الزوج من العمل، وتنتهي بهروب الزوجة من البيت عند الفجر أو كما يقول: "إنها السادسة صباحًا أو السابعة، أو أي ساعة كانت"[٨] بعد صراع بين الزوجين، ومحاولة الزوج منعها من الهرب.

يبدأ بعد هذا الجزء الثاني من الرواية، وهو الجزء الخاص برسائل الأم، التي توجهها إلى ابنتها التي ابتعدت عنها لمدة ثلاثة وعشرين عامًا، ويرى البحث أن الرسائل تحمل وجهة نظر الأم وحدها. وعدد صفحاته سبعون صفحة من القطع المتوسط، وهو جزء يزعم البحث أنه يكاد ينفصل عن الجزء السابق، فلا يوجد رابط بينهما إلا شخصية الأم المرسلة للرسائل، وشخصية الزوجة (الابنة) المستقبلة، والدليل أنه عندما سخرت الأم من ديكور شقة الابنة، وأرجعته إلى ذوق زوجها السيء، قائلة: "لابد أن زوجك هو الذي اختاره، فلا طراز يجمع بين مفرداته."ص١١٤ لم يقدم الكاتب ما يفيد امتعاض شخصية عبده من هذه السخرية، فلم نجد الشخصية مثلاً تردد أي كلمة تعبر بها عن غضبها من هذه السخرية، وبخاصة أن مفردات "الشيطانة- الحقيرة- الأفعى" أُطْلقت على الأم في الجزء الأول من الرواية.

الحوار الخارجي والحوار الداخلي:

حدد برنار فاليط أربعة طرق لتقديم الشخصية إلى القارئ بطريقة غير مباشرة أجملها في هذا الجدول:

تصوير الشخصية	المحكي	الحوار	المونولوج
ذاتي الشخصية أوطوبيوغرافي	ما تفعله الشخصية.	ما تقوله الشخصية، وكيف تقوله (ممهدات الحوار).	ما تفكر فيه الشخصية[٩].

فجعل بهذا الحوار والحوار الداخلي من ضمن الطرق غير المباشرة في تقديم الشخصية، وإذا كان الحوار هو "عرض (دراماتيكي في طبيعته) لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر."[١٠] فإن الحوار الداخلي هو "خطاب طويل تفضي به شخصية واحدة (وليس موجهًا لأشخاص آخرين)، وإذا كان الحوار غير منطوق (أي مؤلفًا من التفكير ذي الصوت العالي للشخصية)، فإنه يشكل مونولوجًا داخليًّا، وإذا كان منطوقًا، فإنه يشكل مونولوجًا خارجيًّا أو مناجاة للنفس."[١١]

---

(٨) يوسف زيدان، ظل الأفعى، دار الشروق، ط٧ ٢٠١١م، ص٩٩، سيكتب البحث بعد ذلك رقم الصفحة بجانب الاستشهاد.

(٩) برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، ت/ رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ص٤٥.

(١٠) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت/ عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ص٥٩.

(١١) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص١٣٦.

اعتمد سارد رواية "ظل الأفعى" بشكل أساسي على أسلوب الحوار الداخلي في تقديم شخصيات الحدث، أو بالأحرى في تقديم شخصيتي الزوج والزوجة، بما أن الحوارات الداخلية كلها تدور منهما، والسارد باستخدامه للمنولوج يترك "الحقائق الخاصة بالشخصية تظهر تدريجيًّا، وتتنوع أو تنتقل مباشرة عن طريق الحدث والكلام"(١٢).

وقد يكون من الملائم عرض بعض النماذج للحوارات الخارجية، لتوضيح هذا؛ فأول حوار يدور بين الزوجين نجده في (ص١٤): ويدور على هذا الإطار:

"–إيه اللي سمعته منك ده؟ وبعدين، إيه آخرتها معاكي يا حبيبتي، كفاية كدة. حرام عليكي. أنا بحبك، ومخلص.

"– ادخل."

ونلاحظ من هذا الحوار أن الزوج "عبده" يحاول أن يطيل من الحوار، فيسترسل في الخطاب، ويعرضه في ثماني عشرة كلمة، أما الزوجة، فتقتصد في الخطاب، فترد بكلمة واحدة، وكأنها تريد إنهاء هذا الحوار سريعًا، وهو ما يحدث، فنجد السارد العليم ينهي الحوار، بتدخله قائلاً: "لم يستطع أن يكمل. كان ينوي أن يعلو بثورته إلى المنتهى، وبعدها يحط عند حد التوسل، ثم يرسو على شط الذكريات الحلوة بينهما." فهذا الحوار الذي يعد نموذجًا لباقي الحوارات الخارجية في الرواية قد يوضح إلى حد ما حالة التوتر الذي تعيشه شخصية الزوجة، لأن "من شأن الشخصيات الموجودة في ظروف متوترة أو خطيرة أن تتحدث بإيجاز أكثر من المعتاد."(١٣) أو قد يشير إلى نوع من احتقار الزوجة لزوجها.

إن حوارات الرواية تسير على خطى هذا الحوار؛ هناك محاولة من الزوج لإجراء الحوار، والزوجة تنهيه بكلمة، ومثاله هذا الحوار في ص٤٨:

"–تعالِ نخرج نروح نتعشى برة.

–شكرًا

–أنا جعان فعلاً.. نروح المطعم إياه.

–أكلك جاهز في المطبخ."

بل قد يصل الأمر بلغة الحوار ألا يجد منها جوابًا، وهو ما يصوره في ص٢٤،٢٥؛ ففي أثناء علاقة جنسية بينهما تعيش الزوجة في حوار داخلي تنهيه بصوت مسموع: ""– ماما خديني."

فيكون جواب عبده "– تُقصدي إيه بكلامك، بتكلمي مين؟" فلا يجد جوابًا على سؤاله، فما يكون منه إلا أن يتوسل إليها ألا تنهي العلاقة، فيقول:

"– أرجوكِ يا حبيبتي دقيقة واحدة وخلاص."

وكانت قد دفعته عنها في لحظة الجماع، وهنا يُظهر التوسل لها أن تتركه دقيقة واحدة كي ينهي ما بدأه.

---

(١٢) ديفيد لودج، الفن الروائي، ت/ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة ط١ ٢٠٠٢، ص٧٨.

(١٣) نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية، ت/ زينة جابر إدريس، الدار العربية للعلوم، ط١ ٢٠٠٩م، ص١٦٠.

وفي أحيان أخرى قد يصل الأمر بالزوجة إلى أن يكون جوابها على حواره الخارجي بحوار داخلي منها، وهو ما يظهر في الصفحات ٦١،٦٢،٦٣،٦٤، ومن أمثلته: بعد هذا الحوار الخارجي بينهما:

"–حبيبتي. ليه بتحبي المزيكا دي؟

–لأنها صورة حياتنا.

–آه!" ص٦٢

تبدأ الزوجة في حوارها الداخلي، وفيه توضح مدى جهل عبده، وأن هذه الأمور أعمق مما يظن. تقول: "آه منك، متى ستفهم أن الأمور أعمق مما تظن وتحب وتتمنى. إنك تتمنى الآن مضاجعتي. سافل. كدت أمنح نفسي لك قبل ساعتين، ثم اكتشفت بعدها بدقائق أنك وشيت بي لجدي. ماذا كنت تتوقع؟ لي عنقي! لن تقدر، ولن يقدر جدي أو غيره على ذلك. ما عاد عنقي بيد أحد منكم، وما عاد قلبي يهفو إليك.. كيف احتملت أنفاسك اللافحة لوجهي طيلة الفترة الماضية؟ لقد رضيت بك، فرضيت أنت عن نفسك تمامًا. لم تتقدم خطوة واحدة خلال سبع سنين. أنت أنت مصمم أغلفة البسكويت مغمور الشأن. مغمور الرأي. مغمور الوعي.. ارحل عن سريري، فإنني على وشك الرحيل عن عالمك كله.. حطامك كله."ص٦٢

وهو نوع من "التخيلات والرغبات والآلام التي لا تبوح بها لشخص آخر، فتبوح بها للقارئ حين يسترق السمع إلى أفكارها، وبالتالي يمكن للأفكار العاطفية أن تعلق على أحداث القصة وتغنيها."(١٤)

والحوار السابق يشير إلى أن الزوجة تعرف جيدًا ما يريده الزوج منها، ألا وهي الممارسة الجنسية فقط، وهي هنا ترفض هذه الرغبة منه، وهو ما قد يوضح أزمة الحدث.

وقد يوضح الحوار الخارجي في ص٤١ هذه الصورة بشكل كبير، فبعد أطول حوارات الرواية بين الجد والزوجة. هذا الحوار الذي استمر بينهما من ص٣٤: ص٤١، وبعد أن ينهي السارد هذا الحوار بين الجد والحفيدة، يتذكر عبده أنه "استطال فترة سكوته، فدعته نفسه ليثبت حضوره بأي شيء يقوله... فقال:

– يا حبيبتي مش كدة بالراحة شوية.

– إنت تسكت خالص.. خالص."

وهو حوار خارجي يؤكد هذه القوة من الزوجة، وقد يفيد نظرة الاستعلاء التي تنظر بها الزوجة تجاه زوجها. كما قد تبرز هذه العلاقة المفتقدة بين الزوجين.

ويؤكد الحوار في ص٤٨ هذه القوة:

"– حبيبتي. جدك مشى متأثر وزعلان منك. كلميه بكرة الصبح.

– ممكن تخليك في نفسك، كفاية اللي عملته."

يزعم البحث أن عدم اعتماد الكاتب على الحوار الخارجي، باعتباره وسيلة فعالة من طرق تقديم الشخصية، يرجع إلى هذا الإحساس القوي من الزوجة بشخصيتها القوية على

(١٤) نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية، ص١٧١.

زوجها، بل إن البحث يجد أن هـذه الحـوارات القليلة قدمت جزءًا من شخصية الزوجة القويـة، في مقابل شخصية الزوج الضعيفة، وقد يعنـي هذا أن الحوار، وإن كان "أداة عظيمة لوصـف الشخصية، إلا أنه يتعين عليك الحذر حيال متى وكيف وكم ومع مَنْ تتحدث الشخصـيات عـن أحاسيسها."(١٥)

اعتمد الكاتب أسلوب الحوار الداخلي ليكون وسيطًا سرديًّا بين السارد والقارئ "والوسـيطة توقظ باستمرار التوتر الدلالي للخطاب، وتخبرنا بدون انقطاع أن هناك أو سيكون هناك معنـى، فالوظيفة الثابتة للوسيطة هي إذن على كل حال وظيفة لغوية... إنها تحافظ على الاتصال بـين السارد والمسرود له. لنقل إنه لـيس بالإمكـان حذف نواة دون تحريف القصة، ولكـن/ أيضًـا ليس بالإمكـان إلغـاء وسـيطة دون تحريـف الخطاب."(١٦)

السارد العليم:

استخدم الكاتب في حدث الرواية السـارد العليم، رغم أنه منذ "بداية العصر الحـديث ... ثار النقاد بقيادة هنري جيمس على هذا النوع من الراوي، وعلى الرواية التي يظهر فيها"(١٧)، وقد يكون من الأسباب، التي أدت إلى الثورة علـى السارد العليم، هو أن غيابه "لا يجعل التجربـة الإنسانية أكثر مصداقية، وأقـرب إلـى الواقـع فحسب، بل إنه يعين المثل الجمالية، والقيم الفنية على جذب المشاهد إلى أعماق الحدث والمنـاخ العاطفي السائد في الرواية"(١٨).

ورغم ذلك فإن سبب ثورتهم عليـه، قـد يتمثل في أنهم وجدوا أن استخدامه قـد يـؤدي "إلى/ التفكك، وعدم التناسق، حيث إن الانتقـال المفاجئ من مكان إلى مكان، أو من زمان إلـى زمان، أو من شخصية إلى شخصية دون مبرر، بل بدون الانطلاق من بؤرة قصصـية محـددة تكون نتيجته التشتت، وعدم الترابط العضـوي بين المقاطع المختلفة فـي الروايـة."(١٩) هـذه الأسباب جميعها استطاعت رواية "ظل الأفعـى" أن تتجنبها، فعلى مستوى المكان نجد أن الأماكن التي تتحرك فيها الشخصية الرئيسة محددة، وهي تتنقل في الأماكن بعد أن يؤهـل القـارئ لهـذا الانتقال، فهي تبدأ بنقطة البدايـة، والشخصـية الرئيسة (الزوج) على سلم المنزل الذي يصـفه بأنه "مثل قاع عميق لبئر لم يحفرها أحد، ومثل فناء خلفي للشواهق الثلاثة القبيحة التي أحاطت بإحكام خانق."ص٩، فأهَّل هذا الوصف القـارئ

(١٥) نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية، ص١٥٥.

(١٦) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، مقال(رولان بارت التحليل البنيوي للسرد)، ص١٧،١٨.

(١٧) أنجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م، ص٩٧.

(١٨) روجر ب. هينكل، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، ت/ صلاح رزق، دار غريب، ٢٠٠٥، ص١٧٠.

(١٩) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م، ص١٣٢، ١٣٣.

لأن يتوقع منذ البداية الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية الرئيسة.

أخذ السارد بيد القارئ مع الشخصية ليصعد به درجات السلم، فيصل إلى "سلم الدور الثاني الأخير"ص١٠، والذي "درجاته أكثر نظافة ونصوعًا. رخام الدرج يزداد وهجه الأبيض، كلما ارتقاه.. بدت لعينيه الدرجة العالية الأخيرة."ص١٠

وهو وصف يعطي للقارئ دلالتين؛ الأولى: المنزل يتكون من دورين، والثانية: نظافة الدور الثاني عن الأول مما قد يعني أن الدور الأول لا يسكنه أحد.

ينتقل السارد بالقارئ بعد ذلك إلى الشقة، فيقدم لها وصفًا من تبئير الشخصية الرئيسة، وهي تقف على السلم، فيقول: "انتبه إلى أن صوتها الناعم ككل ما فيها، يكاد يأتي خفيضًا من داخل الشقة، من الجانب الأيمن من الصالة الرطبة، من البقعة الوحيدة الخالية من الأثاث، ومنها يتفرع الممر المؤدي للغرف الثلاث."ص١٢ وهو وصف يؤكد ما سبق ذكره من إحاطة الشواهق الثلاثة بالمنزل، فمنع الشمس من أن تصل إلى المنزل، مما جعل الصالة رطبة. ويوضح أن الشقة تتكون من ثلاث غرف.

تستمر حركة الزوج مع الزوجة والجد في هذه الشقة حتى ص٤٩ عندما يخرج الزوج إلى صديقه "نايل". يقول: "اتصل بصديقه نايل، فتأكد من أنه في شقته الكائنة على بعد دقائق من منزله."ص٤٩ ويصف شقة نايل من خلال حركة "سكر" صديقة "نايل"، فيقول: "دخلت عليهما سكر من غرفة النوم الضيقة إلى الصالة الضيقة."ص٥٠

إن انتقال الشخصية في المكان ليس مفاجئًا، بحيث قد يؤدي إلى تشتت القارئ، بل لقد رأينا السارد يتابع شخصية الزوج فقط في حركته في المكان، فلم يخرج في هذا إلى شخصية أخرى، فجعل شخصية الزوج وحدها هي المتحركة في المكان كما سبق التوضيح، وجعل باقي الشخصيات ثابتة، وهو ينفي حجة الانتقال من شخصية لأخرى دون مبرر، لأن حدث "ظل الأفعى" -كما سيظهر بعد ذلك- يدور من وجهة نظر شخصيتي الزوج والزوجة، وبست شخصيات فقط.

أما عن الانتقال في الزمان، فإن حدث الرواية يدور في مدة زمنية لا تزيد عن ست عشرة ساعة، ولقد وصل الأمر بالسارد ليتجنب الانتقال المفاجئ إلى أن يحدد الزمن بالساعة، ومن أمثلة ذلك؛ يحدد وقت وصول الجد إلى المنزل بقوله: "الساعة تقارب الثامنة مساءً."ص٢٧ ويحدد وقت الانصراف بقوله: "عقارب الساعة تعدت العاشرة."ص٤٤ مما قد يشير إلى أن وقت بقاء الجد مع الزوج والزوجة ساعتان "من الثامنة إلى العاشرة"، وهذا الوقت استغرق من الحكاية[٢٠] مساحة سبع عشرة

(٢٠) الحكاية قد "تدل... على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث." انظر، جيرار جينت، خطاب الحكاية، ت/ محمد المعتصم، عبد الجليل

صفحة كاملة، وهو ما ينفي حجة الانتقال المفاجئ في الزمان. ومما يؤكد ذلك أن خروجه من البيت كان بعد انصراف الجد بساعة، واستغرق من الحكاية ست صفحات. يقول: "عقارب الساعة تلسع الحادية عشرة."ص٥٠

ومن هنا قد يكون استخدام الكاتب للسارد العليم هو رغبته في الاعتماد على الحوار الداخلي في تقديم وجهات النظر في الرواية، وقد نتساءل لماذا لم يعتمد الكاتب على السارد بضمير "أنا" السارد البطل يقدم شخصيته، وذلك بأسلوب السارد المتعدد بين الزوجين، بما أن هذا النوع قد يبرز فيه المنولوج، كما في السارد العليم؟(٢١)

وقد تكون الإجابة أن الكاتب لجأ للسارد العليم بدلاً من السارد البطل لأنه أراد أن يعرض لوجهتي نظر الشخصيتين الرئيستين، وبجانبهما يعرض لوجهة نظره، بتدخلاته المختلفة، ومثاله:

٣_١ تدخلات السارد:

قد يحتاج موقف ما تدخلاً من السارد ليوضحه للقارئ سواء بالوصف أو بطرح رأي ما، وهذا التدخل قد يكون انحيازًا لشخصية على حساب شخصية أخرى، فالسارد قد يكون منحازًا "إلى بطله؛ الشخص أو الرمز. منحازًا في موقع له هويته، منه ينطق، ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس هذه اللعبة بانيًا عالم قصه. الموقع هو أبدًا أيديولوجي، لكن هيمنته تعني، في نظر الكثيرين. هيمنة هوية أيديولوجية معينة... الكاتب معني طبعًا بهذه الهوية، وإن نجح فنيًّا بتلبس لبوس الحيادية، وتوسل تقنيات الخفاء."(٢٢)

٣-١-١ تدخل السارد بالوصف:

المقصود بالوصف هنا ليس وصف مكان أو شخصية، بل وصف موقف ما يوضح به السارد العلاقة بين الشخصيتين الرئيستين، ومن أمثلته هذا الوصف الذي يقدمه السارد في ص١٩ يصور به لحظة الجماع بين الزوج والزوجة، فيصف أن الزوج "رفع كفيه ببطء نحو إبطيها، ثم قارب بينهما ليحف ثدييها. مدت يدها اليمنى لتوقفه، فتعلق بكفها. سحبه إليه بهدوء ناسك مخلص يجثو أمام تمثال إله قديم مندثر. مر بباطن كفها على وجهه. اغتسل بنور أناملها. لامس بشفته السفلى أطراف كفها، فتنهدت، فارتجف حتى كادت دمعة تفيض من عينيه."ص١٩

يصف السارد لحظة جماع بين زوجين، لكنه لا يكتفي بالوصف، فيعرض وجهة نظره بنوع من الانحياز للأنثى فيما يدور أمامه، فعبارة "سحبه إليه بهدوء ناسك مخلص يجثو أمام

الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠م، ص٣٧.

(٢١) هذا السؤال يعرضه البحث رغم قناعته التامة، بأن الكاتب حر في اختيار سارده ما دام يستطيع أن يعرض به الحدث دون أن يجور على تقنيات السرد الأخرى.

(٢٢) يمنى العيد، الراوي؛ الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١ ١٩٨٦م، ص٨٣.

تمثال إله قديم مندثر"، وجملة "اغتسل بنور أناملها" هي وجهة نظر السارد، وليست ملاحظة تم رصدها بالعين، فتوصف، وذكرها بهذه الخاصية إنما تؤكد هذه القداسة للأنثى، والتي يبحث عنها السارد في النص الروائي.

يكمل السارد هذه اللحظة المقدسة من هدوء الناسك أمام التمثال، بعد حوار بكلمة واحدة، فلقد "ناداها." فأجابت "-نعم!" لكنه "لم يستطع المجاوبة. ارتعش قلبه. سكن تمامًا، ثم استجمع وجوده كله، ليندس بين نهديها. التصق بشدة. ود لو غاص فيها حتى يتلاشى تمامًا؛ عله يولد ثانية من رحمها.

مرت بكفيها على كتفيه. استسلم لها حين رفعته بأمر خفي. أترى هل مالت هي نحوه حتى صار بحضنها، أم هو الذي ارتقى إليها؟"ص١٩

يزعم البحث أن ما تم وضع خط تحته من جمل هو وجهة نظر السارد إزاء ما يدور أمامه، ويصفه.

ولنا أن نقارن في السؤال الأخير بين العطفين، فالسؤال من السارد العليم هو دلالة عدم اتضاح الرؤية بالنسبة له، ورغم ذلك، فقد تساءل السارد "هل مالت الزوجة نحوه؟"، وتساءل "أم أن الزوج هو الذي ارتقى إليها؟" فاستخدم الفعل "مالت" للزوجة، وكأنه يرى أن الزوجة بالوصال مع زوجها قد زالت عن استوائها. أما الزوج فقد ارتقى إليها، بمعنى أن شأنه قد ارتفع بالوصول إليها بما يحمل فعل الارتقاء من قداسة.

٣-١-٢ التوجه المباشر إلى القارئ:

هو تدخل من السارد بعرض رأيه إزاء مشهد أو هو تدخل منه بالتوجه المباشر إلى القارئ، ومن أمثلة هذا التدخل بالتوجه المباشر إلى القارئ، ما نجده في قوله: "أضاف نايل أنها أحلى امرأة عرفها في حياته (هو يصف كل حريمه بهذا) لكنها لابد أن ترحل الآن."ص٥٤

إن الجملة الاعتراضية التي وضعها السارد بين القوسين هي من السارد إلى القارئ، يريد بها تأكيد كثرة علاقات نايل النسائية، واستخدم في الجملة الاعتراضية "حريمه"، فاستخدم كلمة حريم الدالة على المرأة المتزوجة للنساء التي يلتقي بهن نايل، وهو بهذا يرفض هذا النوع من النساء اللاتي بعن أنفسهن. كما قد تحمل دلالة رؤية القائل للمرأة على أنها متاع له لا قدسية فيه، ولا احترام له.

وفي الصفحة ذاتها يقدم شكاية "عبده" من زوجته لنايل، ويصف له "كيف فرح بها يوم التقاها، وفرح يوم وافقت على الزواج منه، وفرح بانتظام الأمر في سنوات الزواج الأولى (كان نايل يعرف كل ذلك)."

استخدام الجملة الاعتراضية (كان نايل يعرف كل ذلك) تدل على أنها حكاية مكررة من عبده، ولكن استخدامها بعد جملة "وفرح بانتظام الأمر في سنوات الزواج الأولى" قد تمثل نوعًا من استنكار السارد على "عبده" أن يحكي لصديقه خصوصية العلاقة مع زوجته.

وفي ص٦٧ يقدم السارد خطابًا مباشرًا إلى القارئ عندما يشير إلى الوريقات التي وقعت من

الزوجة، ويراها "بدت كبقعة ضوء على أرضية الغرفة الداكنة"، فيقول: "لو اقتربنا من أرضـــية هذا الكون المسمى غرفتها، فسوف نرى بوضوح ما كتبته أصابعها الرقيقـــة بعنايـــة فـــي قلـــب الوريقات."(٢٣) ثم يوقف السارد الحدث لثمـــاني ورقات كاملة ليعرض ما تحتويه هذه الوريقات، والتي هي عبارة ثنتا عشرة قطعة من التـــرانيم المصرية والسومرية والبابلية، وأنشودة سومرية من القرن ١٩ق.م، وجزء مـــن ملحمـــة إنانـــا وشوكاليتودا(٢٤)؛ وهي كلها ترانيم تتحدث عـــن قدسية المرأة، وتراها الربة الأولى، أو كما يقول في إحدى الترانيم:

"أنا أم الأشياء جميعًا
سيدة العناصر
بادئة العوالم."

وهو وقف لا داعي له، والغرض الوحيـــد منه هو إكمال إثبات قدسية المرأة باستشـــهادات قديمة، وهو ما قد يؤكد الانحياز الكامـــل مـــن السارد للمرأة، لأن "الانحياز هـــو فـــي معنـــاه العميق إقامة بنية عالم يحيل على مرجـــع لـــه واقعي، ويتوجه في دلالته نحو مزيد من الوعي، أو نحو وضع الإنسان القارئ وضع المســـاءلة والرؤية الكاشفة. الأدب هنا يمارس على مستواه الثقافي، ومـــن حيـــث هـــو قـــص دورًا فـــي الصراع."(٢٥)

ورغم هذه التدخلات من السارد، فإنه فـــي هذا يحاول أن يصدر رؤيته من تبئير شخصيتين متقابلتين، وهما الزوج (عبده) والزوجـــة. إنـــه "قص يصدر عن راويين بطلين لهمـــا موقعـــان متصارعان... بالصـــراع بينهمـــا ينمـــو فعـــل القص."(٢٦)

كما أن السارد قد يمهد للحوار الداخلي للشخصية بالسرد أو الوصف، ومثاله هذا المشـــهد الـــذي عرض فيه تذكر "عبده" يومي وفاة جده وجدته، فقدم السارد العليم هذا بقوله: "تنهد عبده لحظـــة أن لمح صدأ القطع النحاسية التي كانـــت قبـــل عقود من الزمان، تزين باب الشقة. تذكر يومي وفاة جده وجدته، كلاهما مات في صحة مقبولة بالنسبة لمن يناهز الثمانين!"ص١٠

ثم ينتقل إلى الحوار الداخلي من "عبـــده"، فيقول: "أي شيء ذلك الذي انطـــوى بموتهمـــا. **سأل نفسه:** أتراهما اليوم ينعمان معًـــا بســـكينة الخلود، ويرتعان في رياض الجنة؟ **جاوب نفسه** بما معناه: ربما يرتع الجد، أما الجدة، فلا يبـــدو من حياتها المديدة الفارغة أنهـــا عملـــت شـــيئًا تستحق الخلود والرتع، وما الذي ســـيخلد منهـــا

(٢٣) تتضمن هذه الفقرة ما يفيد قدسية هذه الوريقات التي كتبتها الزوجة، فأولاً: شبهها ببقعة الضوء على أرضية الغرفة الداكنة، وثانيًا: شخص الوريقات بأن جعل لها قلبًا، ومن هنا يكون ثالثًا: فتصغيرها للتدليل، وليس للتحقير.

(٢٤) إنانا هي إلهة الخصب، وشوكاليتودا هو البستاني الذي اغتصب إنانا في بستانه. انظر، جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ت/ إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة الكويت ع١٧٣ مايو ١٩٩٣م ص٣٩.

(٢٥) يمنى العيد، الراوي؛ الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، ص٨٤.

(٢٦) يمنى العيد، السابق، ص٨٤.

بالضبط! وهي التي قضت الأعوام الثلاثين الأخيرة من عمرها لا تضحك، ولا تبكي."ص١٠ فعرض من السارد وصف صدأ القطع النحاسية، وكانت قبل ذلك في حياة الجدين تزين باب الشقة، مما قد يوضح هذا الإهمال الذي حدث للشقة بعد وفاة الجدين، لكنه في الحوار الداخلي لم يركز على صدأ القطع النحاسية، وركز بدلاً منها على أهمية حياة الجد التي قد تدفعه إلى أن يرتع في الجنة، بينما حياة الجدة كانت فارغة، فلا تستحق –من وجهة نظر عبده– أن ترتع في الجنة.

قد يعني هذا الإجراء من السارد العليم أننا لا نستطيع أن نفصل بين وظيفة الحوار الداخلي من الشخصية، ووظيفة التدخلات من السارد العليم، فهناك علاقات قد تبدو واضحة بين الوظيفتين، ويتمثل دور البحث "في تعيين الوظيفة والمحيط –أي العلاقات بين العناصر، بدلاً من العناصر نفسها– بوصفها وحدات أساسية في السرد."(٢٧)

وقد يدفعنا هذا إلى البحث عن كيفية عرض السارد العليم للحوارات الداخلية من الشخصيات، فنجد أن السارد العليم قد يعرض الحوار الداخلي بالتمهيد كما في الحوار السابق، بقوله: "سأل نفسه" أو "جاوب نفسه"، "قالها في نفسه هامسًا"ص٩، أو يمهد بقوله: "مرت على خاطره"ص٢١ و"ناجى نفسه:"ص٤٣ و"حادث نفسه بما يستحيل البوح به:"ص٤٣ و"تماوجت برأسه أفكار الأسى، وترددت رنات رثائه لذاته."ص٤٦ أو بقوله: "مر بذهنه المرهق سؤال مترنح"ص٩٨وهي كلها تمهيدات يبين للقارئ منها أن السارد العليم سيترك السرد، ويتركه للحوار الداخلي من الشخصية.

لكن قد يقدم السارد الحوار الداخلي دون أن يمهد له، فيحدث هنا نوع من التداخل بين ضميري "هو" السارد العليم، و"أنا" الشخصية في الحوار الداخلي، وهذه سمة قد توجد عند بعض الكتاب، والغرض من طمس علامات الاقتباس هو أن "يجعل الحدود بين خطاب السارد وخطاب الشخصية غير واضحة."(٢٨)

ومن أمثلة هذه الحوارات الداخلية التي تكون بلا تمهيد من السارد، ما نجده في حوارات "عبده":

١_ في ص٤٩ يقول في حوار داخلي لم يمهد له السارد، فانتقل السارد من ضمير هو (السارد العليم)، إلى ضمير أنا (عبده)، فيقول: "أهذه هي المرأة التي كانت تطير فرحًا إذا دعاها للخروج مساءً، أو لبى هو دعوتها للمطعم الخلوي الفاخر. **ما الذي جرى لها؟ الخروج هو هو، والمطعم هو هو**، وأنا أنا.. إذن هي التي تغيرت."

قد يكون ما ظلل، ووضع تحته خط هو نقطة الالتفات بين سرد السارد العليم، وسرد عبد بالحوار الداخلي.

(٢٧) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ت/ حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط١ ١٩٩٨م، ص١١٩.

(٢٨) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص١٨٧.

٢_ في ص٩٩ في آخر حوار داخلي من "عبده" يقول السارد: "ظل يحبو حتى ألصق ظهره بباب شرفة الغرفة. الضوء هنا أكثر: لو كان شعاع الشمس يدخل هذا البيت، لكانت السكنى فيه أحلى. آه. إنها السادسة صباحًا أو السابعة، أو أي ساعة كانت. ما عاد الوقت يهم، فالمهم الآن أن أرتاح. لا راحة في هذا البيت. الراحة وصندوق البريد لا يجتمعان. اليوم سأنزعه من مكانه. سأحرقه."

البداية في هذا الحوار الداخلي قد تكون ملبسة، فـ"لو كان شعاع الشمس يدخل هذا البيت، لكانت السكنى فيه أحلى." هذه الجملة هل هي من السارد العليم أم من عبده، وبخاصة أنه أردفها بـ"آه" من عبده، ويزعم البحث أن هذه الجملة من عبده ذاته، والسارد العليم لم يمهد للحوار، لأنه بدأ المقطع بـ"ظل يحبو حتى ألصق ظهره بباب شرفة الغرفة. الضوء هنا أكثر:" ومن هنا يزعم البحث أن بداية هذا الحوار من "الضوء هنا أكثر."

ومن أمثلته في حوارات الزوجة:

في ص٦٢ يأتي الحوار الداخلي دون تمهيد من السارد، لكنه لا يدخل في حيز الالتفات، لأنه جاء بعد حوار خارجي بين عبده والزوجة، الذي انتهى بسؤاله عن لغة الأغاني التي تسمعها، وعن سؤاله هل تتعلمها، فتتركه دون الرد عليه، لتدخل في هذا الحوار الداخلي. تقول: "ماذا تريد مني الآن؟ أرجوك لو كنت تحس أن تتركني قليلاً في سلام، وأن ترحل فورًا عن سريري.. أين كان عقلي.. كيف تزوجت هذا الشخص؟"

وقد تدخل هذه الحوارات الداخلية دون تمهيد في حيز التداخل بين سرد السارد وخطاب الشخصية، "ففي الخطاب يتكلم أحد ما، وموقفه داخل فعل الكلام نفسه، وهو ما يشكل بؤرة الدلالات الأكثر أهمية؛ أما في السرد، فلا أحد يتكلم كما يشدد على ذلك بنفنسيت/ وبهذا المعنى لا يصير من حقنا في أية لحظة أن نسأل عمن يتكلم... لكي نتلقى دلالة النص تامة غير منقوصة/ لكن... هناك في كافة الأحوال تقريبًا نسبة من السرد متضمنة في الخطاب، ومقدار من الخطاب في السرد... والسبب هو أن هذه العناصر تظل مشدودة في الغالب إلى مرجعية المتكلم الذي يستمر حضوره ضمنيًّا في الخلفية، ويملك القدرة على التدخل من جديد في كل الأثناء بدون أن ينظر إلى هذه المعاودة (باعتباره) تدخلاً."(٢٩)

وقد يكون هذا حال السارد العليم الذي يسمح بالتداخل بين سرده، والحوارات الداخلية دون أن يبرز للقارئ أن هناك نوعًا من الحوار الداخلي للشخصية.

لكن قد توجد حوارات داخلية من الشخصية تجعلنا نتساءل هل هي من الشخصية أم من السارد، ومثاله هذا الحوار الداخلي في ص٩: "ما علينا من كل ذلك، فالمهم الآن هو حسم الأمر المعلق منذ فترة، فقد طال الصبر حتى تقطعت أوصاله."

---

(٢٩) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، مقال(جيرار جينت حدود السرد)، ص٨٠،٨١.

ومثل هذه الجمل التي لا تعرف هل هي من السارد أم الشخصية تسمى الأسلوب غير المباشر الحر، "فهي تدعى "الأسلوب غير المباشر الحر"... لدى الفرنسيين.../... ودعاها تشارلز بالي غير مباشرة لأنه اعتقد أنها مشتقة من الخطاب غير المباشر، وحرة لأنها حرة من الروابط، واعتبرها أسلوبًا لا شكلاً نحويًّا، لأنها تستتبع مدى واسعًا من الابتعادات عن الاستعمال الطبيعي، والتي تظهر -في رأيه- في الكتابة فقط، وأطلق الألمان عليها مصطلح الكلام المجرب... لأنهم اعتقدوا أن استخدامها يدل ضمناً على أن الساردين قد جربوا فعلاً ما جربته الشخصيات... لدى الناقد الروسي باختين "خطاب مزدوج الصوت"."(٣٠)

لكن البحث يرجح أن هذا الحوار من الزوج، وإن لم يصرح السارد بذلك بأن يقول مثلاً "قال في نفسه" أو بأن يضع علامة تنصيص.

٣- الشخصية:.

قدم السارد ست شخصيات، هي شخصيات (الزوج- الزوجة- جد الزوجة- أم الزوجة- نايل صديق الزوج- سكر صديقة نايل). وسيقدم البحث للشخصيتين الرئيستين اللتين قامتا بالحوار الداخلي، وذلك من خلال التقابل بينهما، لأنه "حين تُقدَّم شخصيتان في الظروف نفسها، فالتشابه أو التقابل بين/ سلوكهما يؤكد السمات المميزة لكليهما."(٣١)

٤_١ تقديم شخصيتي الزوج والزوجة:

بدأ السارد الحدث بشخصية "الزوج"، وهو على سلم العمارة، مما قد يدفع القارئ إلى أن هذه الشخصية هي مَنْ ستنال درجة الاهتمام في الحدث الروائي، وأعطى السارد لشخصية "الزوج" التبئير في بعض المواقف، وكلها خاصة برؤية الزوجة.

٤-١-١ تقديم الشخصية:

أعطى السارد لشخصية الزوج اسم "عبده"، وواضح الدلالة الخاصة بالاسم، والتي تتكون من كلمة "عبد" المضاف إليها ضمير الغائب "الهاء"، والوعي الجمعي يرجع دلالة الهاء إلى الله وحده، فتكون العبادة لله.

وفي ص٢١ تناديه الزوجة بـ"عبودي"، وتعلله قائلة: "عبد مَنْ؟ أنت عبدي أنا.. عبدي الصغير.. عبودي!" وقد يكون هذا دلالة على السخرية من الاسم، وهو ما ظهر عندما قدم السارد سخرية الأم من هذا الاسم بإشارتها في إحدى رسائلها بقولها: "عبده! أي اسم هذا؟ كيف لم تفكرا في تغييره؟"ص١٢٢

لم تكن تسمية الزوج من درجة الاهتمام، بل هي سخرية من الشخصية، وبخاصة إذا ظهر

(٣٠) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص١٨٣، ١٨٤.

(٣١) شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ت/ لحسن أحمامة، دار الثقافة، ط١، ١٩٩٥م، ص١٠٥، ١٠٦.

بعد ذلك أن دلالة الاسم هـو عبوديـة الـزوج لشهوته.

لم يعط السارد لشخصية الزوجـة اسـمًا، واكتفى بالاسم أو الوصف الذي أطلقه عبده عليها "نواعم"، والذي يعلله عندما سألته "لِمَ ناداها بهذا الاسم القديم، الذي لم يعد يستعمله اليوم أحدٌ؟ قال ما معناه: لأن كل ما فيك ناعم، وأنـت مجمـع النعومة، وهذا اسمك عندي للأبد."ص١٧

اكتفى السارد بالوصف الذي أطلقه الزوج، لأن الزوجة شعرت بالنشوة عند سماعها بالاسم لأول مرة. يقول: "كانت النشوة تلفهـا، بحيـث زادتها الكلمة خدرًا على خدر... كرر الكلمـة.. نواعم.. فأسبلت رموشها الكثيفة، وراحت فيمـا يشبه الغيبوبة."ص١٧ فلم يكن عدم اهتمام السارد أن يذكر اسمًا للزوجة، واكتفاؤه بوصف الزوج هو من قبيل عدم اهتمام السارد بالزوجة، بل قد يكون هو اهتمام عن طريق الاهتمـام بـدوائر الفعل التي تؤديها الشخصية، لأن الاسـم قـد لا يدل مسماه على أسلوب حياة صاحبه، ومن هنـا فقد أخضع "بروب... الشخوص إلى دوائر الفعل التي يمكن أن تصنف إنجازاتها حسـب الأدوار السبعة العامة: الوغـد- الواهـب- المسـاعد- الشخص (الفتاة) التـي يبحـث عنهـا أبوهـا- المرسل- البطل- البطل المزيـف."(٣٢) ومـن خلال هذه الدوائر للفعل يزعم البحث أن الزوجة هنا تقوم بدورين، فهي الفتاة التي يبحث عنهـا زوجها، وهي البطل. فإذن كمـا يقـرر والاس مارتن تصبح "الوظيفة هي التي تقرر المعنـى، ويعني ذلك ضمناً أولاً، وقبـل كـل شـيء أن الأفعالVerbs أو الأحداث أهم بنيويًّا من الأسماء أو الشخصيات."(٣٣)

تظهر درجات الاهتمام بشخصية الزوجـة على الزوج من خلال الأفعال من ثلاثة أمور:

أولاً: الأصل لكلا الزوجين:

لم يبرز السارد في مجال المقارنة أصـل كلا الزوجين، لكن من الممكـن اسـتنتاج هـذا الأصل من خلال مشهد قدمه السارد باستباق في الصفحة الأولى للحدث الروائي. يقول: "منزلـه المتكوم بلا هيبة، القابع بلا حضور متميز فـي المكان، ومن حوله استطالت العمارات، حتى بدا سطع المنزل مثل قاع عميق لبئر لـم يحفرهـا أحد، ومثل فناء خلفي للشواهق الثلاثة القبيحـة التي أحاطت به بإحكام خانق. حتى النوافذ التي فتحها سكان الشواهق المحيطـة، لتطـل علـى الفراغ المستقر فوق سقف المنزل، أُغلقت بعـد الواقعة المشهورة التي رفعت رأس عبـده بـين جيرانه الثقلاء."ص٩

يوضح هذا الاستباق حقارة أصل "عبـده"، لأن البحث يزعم أن الأوصاف التـي أعطاهـا السارد للمنزل من كونه "متكوم بلا هيبة"، ومن كونه "قابع بلا حضور"، هي أوصـاف "عبـده" ذاته، لأنه "كثير ما تستعمل... الأشياء الفيزيقية المحيطة بالشخصية (الغرفة- المنزل- الشارع- المدينة)، وكذا محيطها البشري (العائلة- الطبقة

(٣٢) شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ص٥٦.

(٣٣) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص١١٩.

الاجتماعية) ككنايات إيحائية للسمة."[٣٤] الخاصة بالشخصية.

أما عن الواقعة المشهورة التي رفعت رأسه بين جيرانه، فيعرضها السارد في ص٢٩، ٣٠. يقول: "وقفوا ثلاثتهم على سطح البيت... أشار الباشا إشارته المتأففة ذاتها إلى جدران الشواهق الثلاثة، ثم قال بعظمة بعدما تنحنح:

_ إيه الشبابيك الكتيرة دي؟.../...

فالجد ينظر لأعلى، ويعرب عن ضيقه الشديد بالنوافذ التي فتحها سكان العمارات الثلاث، من قبل أن تعمر هي البيت بسنوات!... ولم يكن زوجها يرى ضررًا من تلك النوافذ.. مع أنه نشأ وتزوج وسيموت بهذا المنزل المتواضع ذي الطابقين والسطح الخالي.

أدار الجد رأسه في الجهات الثلاث... قال بحزم وغيظ مكتوم:

_ الشبابيك دي غير قانونية.. لازم نتصرف!

بعد يومين فقط أغلقت النوافذ بطوب أسمنتي... جميع النوافذ أُغلقت."

وهنا يظهر مدى قوة أصل الزوجة المتمثل في الجد، الذي استطاع أن يغلق النوافذ في يومين فقط، وهي التي فُتحت قبل سنوات كما أشارت الزوجة. ولقد أشار السارد إلى نقطتين مهمتين قد توضحان تواضع أصل "عبده" في مقابل الزوجة "نواعم"، وهما:

١_ الإشارة إلى تواضع المنزل، وقد أوضح البحث سابقًا أنه يزعم أن الإشارات إلى المنزل هي إشارات إلى "عبده" ذاته.

٢_ قول الجد إن الشبابيك غير قانونية، فهذا القول يدل على ضعف "عبده" الذي يصمت على وضع غير قانوني، وينتظر سنوات حتى يأتي جد زوجته صدفة ليعدل هذا الوضع غير القانوني.

ومن تبئير "نواعم" يوضح السارد أن هذه الزيارة رفعت من شأن "عبده" بين جيرانه، فيكون أصل الزوجة الرفيع هو من رفع من أصل الزوج الوضيع. يقول: "بعد الزيارة الأولى صار الجيران يتحاشون النظر إليها، وصار زوجها مرهوب الجانب."ص٣١

إن السارد لم يشر صراحة إلى أصل كلا الزوجين، لكنه عرض لنا استباقًا، ثم أوضح هذا الاستباق بمشهد، لأن "الكاتب بتصويره لموضوع أو حدث أو شخصية لا يفرض أطروحة، بل يحث القارئ على صياغتها. إنه يعرض بدل أن يفرض، وإذن يحفظ للقارئ حريته، في الآن ذاته يحثه على أن يصير أكثر فاعلية."[٣٥]

وإذا كان السارد لم يشر للأصل صراحة، فإن عبده يقدم ضعفه الذي ورثه من أسرته في الحوار الداخلي الذي يعترف فيه بضعفه بعد حوار الباشا معه، فيقول: "ناجى نفسه: طيب

---

(٣٤) شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ص١٠١.

(٣٥) تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ت/ عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال المغرب ط١ ٢٠٠٧م، ص٤٥.

وبعدين يا عبده؟ آخرتها إيه يا مسكين. طبعًا لازم تكون مسكين، زي أبوك وأمك. هاتيجي القوة منين."ص٤٣

وفي حوار داخلي آخر يقدم لأسرته بفقرها وبالقرض الذي ورثه عن والده، فيقول: "أبي ترك لي قرضًا لم يسدد نصفه، وأمًّا مريضة لحقت به بعد شهور، وشقيقتين من ربات البيوت الفقيرة. لولا جدي لأمي ومنزله الحقير هذا لكنت الآن أجوس الطرقات كالكلاب الضالة، وما كنت قد تزوجت حتى اليوم."ص٨٤

ومن هنا وجدناه عندما تهجره زوجته، وتأخذ السيارة لا يفكر في هذا الهجر، بل يفكر في السيارة، وكيف أنها أخذتها رغم أنه هو الذي كان يتولى مصاريفها. يقول: "مر بذهنه المرهق سؤال مترنح: كيف تأخذ السيارة التي أذهب بها للعمل كل يوم؟ كيف؟ ثم طافت برأسه إجابة مترنحة متشخشخة: صحيح أنها اشترت السيارة قبل عامين، ولكنني أنا الذي كنت أقودها معظم الأوقات. هي دفعت ثمنها، لكنني كنت أدفع ثمن وقودها معظم الأوقات. نحن شركاء فيها، فكيف تأخذها بهذه البساطة. الغادرة. آه أوراق السيارة مسجلة باسمها هي. لو كنت قد تحسبت لهذا الغدر، ووفرت ثمن الوقود خلال عامين لكنت اشتريت سيارة مسجلة باسمي، أو دفعت مقدمًا لها وقسطت الباقي.. لا يهم يا عبده. إذا كانت قد طمعت في السيارة فلتأخذها. سأذهب للعمل كل يوم، بواحد من تلك التاكسيات التي تجوب الشوارع كالذباب!"ص٩٨ فهو لم يفكر في هجر الزوجة، بقدر اهتمامه بالسيارة، مما قد يدل على فقره ووضاعة أصله.

وتقدم الزوجة في حوار داخلي لأسرة عبده الريفية، وتؤكد طمعه فيها بسؤاله الدائم عن حسابها الشخصي، بينما يخفي عنها رصيده البنكي الحقير، فتقول: "اذهب ستجد فيها جهازك (الجامع) لكل شيء يخصك: برامج الجرافيك البلهاء. رسائل أصدقائك الإلكترونية التي تظن أنك نجحت في إخفائها عني. **صور أسرتك في ملابسهم الريفية الرثة.** ملفك السري الحافظ لصور العاهرات اللواتي عرفتهن قبلي وبعدي.. **رصيدك البنكي الحقير الذي لم تخبرني يومًا به، بينما لا تكف عن محاولة اكتشاف رصيدي.** اذهب إلى جهازك واتركني، فلست في حاجة إليك الآن، ولن أكون يومًا."ص٦٣

مما يدل على أن الحوار الداخلي أكد ما أشار إليه السارد من خلال الاستباق.

ثانيًا: عمل الزوج في مقابل عمل الزوجة:

أوضح السارد أن اللقاء الأول بينهما كان "في حديقة المبنى الكبير المسمى مجمَّع التدريب الذي أرسلا إليه، كل من جهته. هو ليدرس لثلاثة أشهر أصول توظيف الألوان البراقة في تصميمات أغلفة المنتجات الاستهلاكية صغيرة الحجم! إذ كان لابد من حصوله على دورة التدريب السمجة هذه، ليمكنه استلام وظيفته الجديدة في قسم الجرافيك بالشركة الدولية المجمعة لإنتاج الوجبات الخفيفة. كانت هي قد انتظمت في مركز التدريب من قبل مجيئه بسبعة أسابيع، بالدورة التدريبية عالية المستوى، لتطوير

مهارات الترجمة ومعالجة الألفاظ المشتركة بين عدة لغات، استعدادًا لتسلم عملها كمترجمة في الهيئة الدولية لضبط النصوص المترجمة من كل اللغات إلى الإنجليزية، وحث الكتاب على التأليف بها!"ص١٦

يبين هذا النص عدة أمور في مجال المقارنة بين العملين:

١_ إن طبيعة عمل عبده يدوي واستهلاكي بالدرجة الأولى، فهو يعمل في الشركة الدولية المجمعة لإنتاج الوجبات الخفيفة، وإن أوضح أنه يتدرب ليعمل في قسم الجرافيك، وذلك لجعله مناسبًا للزوجة التي تعمل عملاً فكريًّا (تعمل مترجمة)، وبالتالي فعملها يفوق عمله. وهو ما تبينه الزوجة في الحوار الداخلي الذي سبق عرضه، عندما تراه لم يتقدم خطوة واحدة طيلة فترة الزواج، وفيه توضح أنه مجرد "مصمم أغلفة البسكويت مغمور الشأن، مغمور الرأي، مغمور الوعي."

٢_ مكان عمل كلٍّ من الزوجين، فهو يعمل في شركة، وإنْ أطلق عليها الدولية، لكنها تبقى مجرد شركة ونطاقها محلي، أما هي، فتعمل في (هيئة دولية) بمعنى أن مكان عملها غير محدد في دولة بعينها.

٣_ وصف الدورة التدريبية الخاصة بالزوج بالسمجة يدل على عدم اقتناعه بالدورة، وبالتالي بما يعمل، وهذا عكس وصفه لنوع الدورة التدريبية بالنسبة للزوجة، فقد جعلها (عالية المستوى).

ولهذا كانت الإشارة إلى أن راتب الزوجة يفوق راتب الزوج بثلاثة أضعاف. يقول في منولوج لـ"عبده": "إنها تعمل في وظيفة جيدة؛ راتبها يزيد ثلاثة أضعاف عن راتبي، مع أنها لا تذهب إلى مؤسسة الترجمة إلا سويعات كل أسبوع. هي شبه متفرغة، وشبه مستغنية ماليًّا، وشبه ناشز!"ص٤٧

ثالثًا: قوة شخصية الزوجة، في مقابل ضعف شخصية الزوج:

من أصلها الذي يفوق أصله، ومن عملها الذي يفوق عمله، وراتبها الذي هو ثلاثة أضعاف راتبه، تكون قوة شخصيتها أمامه، وهذه القوة يُظهرها السارد منذ اللقاء الأول، فقد وصف لنا السارد درجة لهفته عليها بأسلوب شاعري فيه تناص قرآني ليجعلنا نشعر أننا أمام عابد لمعبود. يقول: "يومها هفا إليها حين مرت أمامه. صبا نحو جمالها حين دنا. انقلبت دولته لما تدانت. ذاب لما حيته بابتسامة قاب مترين أو/ أدنى. تدله لما أوحت إليه بالاقتراب أكثر. طار فرحًا لما بدلته الكلمات والبسمات والإشارات."ص١٦،١٧

هذا التناص القرآني من سورة النجم جعل من شخصيته رد فعل إزاء فعلها، ولم يستطع أن يتخذ خطوة إقدام واحدة. فمراحل القرب منها يقابله مراحل رد الفعل منه. عند مجرد القرب منها إليه صبا إلى جمالها، وعندما ازاد القرب انقلبت دولته، وذاب لمجرد الابتسامة من بعد مترين أو أقل، ثم تحير عندما أوحت له بالاقتراب، وكل هذه المراحل مأخوذة من النص

القرآني "ثم دنا فتدلى، فكان قاب قوسين أو أدنى" سورة النجم آية ٨،٩. ولهذا كان الختام بالطيران فرحًا لما بادلته الكلمات.

يكمل السارد هذه السيطرة من الزوجة على الزوج بعد الزواج، ففي البداية يصور علاقة خوف الزوج من الجد، وإبراز المشاعر الداخلية للزوج، وذلك عندما يريد "عبده" أن يعرض رأيه، فيقول: "– في الحقيقة يا باشا.."ص٣٢

ولم يكمل لأن الجد قال له: "اُسكت أنت يا عبده.. (قالها الجد بحزم)"

فما كان من عبده إلا أن يقول: "حاضر يا فندم."

إلى هنا الحوار عبارة عن أمر من الجد، واستجابة مباشرة من عبده، لكن الحوار الداخلي بعد ذلك يبرز هذه المشاعر الداخلية لعبده، فيقول: "لا بأس. اسكت أنت يا عبده! حاضر يا فندم.. حاضر يا باشا.. حاضر يا كبير.. حاضر يا غتيت.. حاضر يا ابن الكلب. حاضر لما نشوف آخرتها معاك، ومع الدلوعة حفيدتك.. الصبر عمومًا حلو ومطلوب."ص٣٣

يوضح هذا الحوار الداخلي عدة أمور:.

أولاً: مدى خوف عبده من الجد، فلقد بدأ الحوار الداخلي بالحوار ذاته الذي دار بينه وبين الجد، وإن وضع بعد "اسكت أنت يا عبده" علامة التعجب، دلالة الدهشة أن يطلب منه السكوت، وهو الذي استدعاه لكي يوضح له انقلاب حال حفيدته.

ثانيًا: يوضح الحوار المشاعر الحقيقية لعبده من الجد، وهي كره للجد، وذلك بترديده لجمل "حاضر يا غتيت.. حاضر يا ابن الكلب."

ثالثًا: دلع الحفيدة في قوله: "ومع الدلوعة حفيدتك."

رابعًا: اختيار الصبر مبدأً له، ولقد صور في هذا المنولوج أن الصبر من مبدأ قوة شخصية عبده، فقال: "لما نشوف آخرتها معاك... الصبر عمومًا حلو ومطلوب." فجملة "لما نشوف آخرتها معاك" قد تفيد دلالة التهديد، وهو ما سيظهر عكسه بعد ذلك، لأننا إذا كنا إزاء عمل روائي يُروى "بصيغة المتكلم، فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط. أما في الحوار الداخلي، فذلك يتقلص بازدياد إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات، فنحن إذن أمام ضمير مغلق، وتبدو القراءة عندئذ كأنها حلم بفض وهتك يرفضه الواقع باستمرار."(٣٦) والشخصية التي تتولى الحوار الداخلي هي وحدها القادرة على هتك هذا الحلم المختفي عن القارئ.

وفي تعليق آخر من عبده على حوار عنيف بين الجد والزوجة، وفيه يتوعد الجد الزوجة، فيقول: "– اسمعي. إنتِ تقومي/ دلوقتي وتحرقي الجوابات دي كلها، وتبطلي تتصلي بيها، وإلا والله.. والله لو خربتي بيتك بأفكارها السودا، أنا

(٣٦) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت/ فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، ط٣ ١٩٨٦م، ص٦٨.

هاخرب بيتها، وهأعرف أوصل لها في أي مكان تكون مستخبية فيه.

– ماما مش مستخبية يا جدو.

– يعني إيه يا بنت؟

– يعني مش معقول كده يا جدو. كفاية اللي عملته معاها زمان.. وبعدين هيَّ دلوقتي بتعمل دراسات مشهود لها في أكبر أكاديميات العالم، ها توصل لها إزاي يعني؟"ص٣٧،٣٨

يعلق "عبده" على هذا الحوار العنيف بين الجد والزوجة بمنولوج أول يتمنى فيه "لو طلب الباشا أن يأخذها عنده لبضعة أيام حتى تهدأ النفوس، فسوف أرحب. سأقضي هذه الأيام مع صديقي الصدوق نايل. سوف نمرح كثيرًا، ونزهلل معًا./ وبعد أيام سوف تشتاق لي، وتعود. ليت الباشا يقف الآن، ويأمرها بلهجة قاطعة أن تقوم لترتدي شيئًا فوق ما ترتديه، وتعد شنطتها، ويرسل سائق سيارته لينزل بالشنطة."ص٣٨،٣٩

قد يوضح هذا المنولوج عدة دلالات:.

أولاً: ما زالت شخصية الزوج تصور لنفسها قوتها، وذلك لأنه صور أن الباشا "الجد" سيطلب منه أن يأخذها.

ثانيًا: عبث شخصية "عبده"، وبحثه عن المرح أو كما يقول: "نزهلل معًا."(٣٧)

ثالثًا: قوة الجد وسطوته على الزوجة رغم ردها العنيف، فهو "سيأمرها بلهجة قاطعة".

ويرد "عبده" على النقطة الأولى، ويؤكد الثانية عندما يتابع لحظات التمني بمنولوج آخر قائلاً: "هو طبعًا لن يستأذن مني. ماشي الحال. المهم إني سأستريح من قلقي منها، ومن اشتهائي لها لأيام، يتولى هو خلالها شطف كل الأفكار الغريبة من رأسها. طبعًا، وستعود إلى حضني كما كانت دومًا، امرأة شهية تحب الالتصاق الليلي، وتدعي أنها حنون تُوفي زوجها حقه. ستعود حتمًا بعد أيام لتوفيني حقي المسلوب وزيادة."ص٣٩

إن شخصية "عبده" ليست قوية كما أراد أن يوُهم، لأن الجد سيأمر دون أن يستأذن، بل إن "عبده" لن يمانع، وسيرحب ما دام أن هذا الأمر سيرجع زوجته لسابق عهدها تحب الالتصاق الليلي.

وبعد الحوار الخارجي الذي أسكتت فيه الزوجة عبده، وبعد انتصار الزوجة على الجد، يقدم السارد هذا الحوار الداخلي، فيقول: "حدَّث نفسه بعدما توارت، بما يود أن يعلنه: آه يا كلبة. إيه الجرأة دي على الباشا.. على الباشا.. تقاطعيه، وتجرحيه، وتتركيه وتمشي. طبعًا هيَّ دي آخرة الدلع. طيب آخرة الحكاية إيه؟ جدك فظيع.. طبعًا ها يحطمك، ويحطمني معاكي! طيب وأنا مالي. منك لله، إنتي وأمك."ص٤٢

(٣٧) في ص٥١ يوضح المقصود بمفردة "نزهلل"، فيقول: "الزهللة كلمة اخترعها نايل لتجديد اللغة العربية... أصلها: زهلل يزهلل زهللة، فهو مزهلل، وهي مزهللة، وتكون حالة الزهللة حين تفاجئنا البهجات والفرحات. فرحة المراهقين بالقبلة الخاطفة الأولى. طلة العروس في كامل زينتها. هيجان جلسة السمر عند السكر.

في هذا الحوار الداخلي قدم "عبده" ما لم يستطع قوله صراحة أمام زوجته، ومن ذلك وصفها بالكلبة، وهنا يعلن قوة الجد التي يتوقع منها أن يحطمه، ويحطم الزوجة، وهو لا ينفعل أو يخاف على زوجته، بل على نفسه، مما قد يبرز هذا الحوار جانبًا آخر من شخصية عبده، وهو أنه لضعف شخصيته لا تهمه إهانة زوجته، لأن ما يريده منها فقط هي الشهوة الجنسية.

وعندما يحدثه الباشا في حوار خارجي قائلاً: "–اسمع يا عبده؛ الموضوع حساس ومعقد. البنت متلخبطة.. ولازم برضه نراعي نفسيتها، ويمكن يكون من الحكمة معالجة الموضوع ده برفق. حضرة سيدنا النبي قال: الرفق ما دخل في شيء إلا زانه، وما خرج من شيء إلا شانه."ص٤٢

عندئذ يغيب عبده عن الجلسة، ويوضح شخصيته الضعيفة، ويبوح مرة أخرى بما لا يستطيع أن يبوح به أمام زوجته في حوار داخلي آخر، فيقول: "وهو يحادث نفسه: حلو، حلو جدًّا.. الباشا بيحترمني دلوقتي. بس الاحترام ده مش ها يوصلنا لأي شيء.. طيب، وبعدين.. السنيورة/ **الدلوعة الكلبة بنت الشيطانة**.. قامت وزبلت جدها من غير أي احترام، والباشا الكبير قاعد يكلمني رجلاً لرجل عن الرفق.. وزانه وشانه! يا فرحتي بالكلام."ص٤٢،٤٣

وفي حوار داخلي ثالث يعترف عبده صراحة بخيبته بعد أن فشل الجد في إقناع الزوجة بالرجوع إليه، فيقول: "وآدي الباشا عمال يقول كلام عبيط: الموضوع حساس. البنت حساسة من صغرها. الموضوع عايز رفق. الأزمات بتحصل في كل بيت، وتمر بسلام بإذن الله. الله كفيل بدفع شر الولية أمها. كانت نايمة كالفتنة، لعنها الله، ولعن مَنْ أيقظها. هيَّ افتكرت دلوقتي إن عندها بنت، بعد كل السنين دي.. كلام كلام كلام.. **يا خيبتك يا عبده.**"ص٤٣

رغم أن ضعف الجد أمام الزوجة كان أمامه مما قد يجعله يُقدم على أن يتمرد، ويظهر جزءًا من هذا الحوار الداخلي في حوار خارجي مع الجد، لكنه لضعفه لم يستطع فعل هذا، بل لقد أعلن في حوار داخلي آخر ما أراد أن يعلنه صراحة، فقال: "حادث نفسه بما يستحيل البوح به: الرجل شاخ"ص٤٣ لأنه ضعف أمام حفيدته.

لقد قدمت هذه الحوارات الداخلية هذا التعارض بين ما تقوله شخصية "عبده"، وبين ما تفكر فيه، لأن "ما تقوله الشخصية والطريقة/ التي تقوله بها يتركان انطباعًا قويًّا في القارئ، ومن الممكن... أن تتعارض الأفكار مع الحوار؛ فمن شأن الشخصية أن تشعر بشيء من الغضب، وتظهر عمدًا شعورًا مختلفًا من اللامبالاة، ولكن القارئ سيفترض عمومًا، وبغياب أي دليل آخر أن الانفعال الظاهر هو الصحيح."[٣٨]

تأتي قوة الزوجة في مقابل ضعف الزوج، ويظهر ذلك من الحوارات الخارجية التي سبق عرضها معه، ومن تعليقها على حوار خارجي مع الجد بحوار داخلي، ففي حوارها مع جدها

(٣٨) نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية، ص١٥٥،١٥٦.

قالت هذه العبارة: "أبدًا يا جدو. كان عندي شوية أسئلة، وماما بتجاوبني عليها."

فكان وقع كلمة "ماما" على الجد أن أحس "بجيش من عقارب... وبآلاف من أفاع" تتوغل وتدب داخله، وشعرت الزوجة بوقع الكلمة على جدها، فقالت في حوار داخلي: "إذا كانت الكلمة قد أزعجته بظاهر حروفها على هذا النحو، فماذا لو عرف أن ماما هي أحد الأسماء الخمسين المقدسة التي خلعها أهل سومر على الأم العظيمة والربة الأولى ننخرساج[٣٩]، فكانوا يبتهلون إليها بها، ثم انتقل الاسم الإلهي إلى البابليين ليصل من بعدهم إلى كل لغات البشر، اسمًا لكل أم!"ص٣٦

وهو ما قد يشير إلى أن الزوجة لم تخف من الجد، فهي لم تحاول في حوارها الداخلي أن تبحث عن كلمات قد تخفف بها من وقع كلمة "أم" على جدها بل تركته في أحاسيسه، وانشغلت بمخاطبة القارئ لتعرض له ثقافتها ومستواها الفكري، ولتعرض معنى القداسة لمفردة "أم" من خلال البحث عنها في الأساطير السومرية التي تؤمن بالربة الأولى، وانتقالها من سومر إلى باقي بقاع الأرض.

لقد نجحت الحوارات الداخلية في توضيح هذا الضعف من الزوج وهذه القوة من الزوجة، فالشخصية للقارئ عبارة عن "تشييد... من إشارات متنوعة ومتفرقة على طول النص. هذا التركيب أو إعادة التشييد يصفه بارت (باعتباره) جزءًا من عملية التسمية التي في رأيه مترادفة مع فعل القراءة."[٤٠]

٤-١-٢ أزمة الشخصية:

أولاً: أزمة الزوج "عبده":

يبدأ الحدث الروائي بشخصية "عبده"، وهو بمفرده على درجات السلم لبيت ذي طابقين، وفيه يُقدِّم من حوار داخلي ما قد يفيد عيشه لأزمة، بل إن الجملة الأولى قد تفيد هذه الأزمة، فيقول لنفسه: "آخرتها إيه يا عبده يا غلبان."

وفي ص١١، ومن حوار داخلي آخر لعبده يوضح أن الأزمة كبيرة لدرجة أنه يشعر أنه ميت، وهو حي، فيقول: "إييه يا عبده يا مخلول. لماذا ترعدك هذه الخواطر والأفكار.. هه.. مشغول بما سيحدث عندما تموت! إنك الآن ميت وأنت حي.. تدور كالترس في الفراغ. ليلك كئيب ونهارك.. لا أحد يهتم بك يا مسكين، مع أنك لم تقصر في شيء.. طيب الصبر عمومًا طيب ومطلوب. قد تنصلح الأمور الليلة، وتكون آخرتها حلوة."

في ص١٤، يقدم لنا السارد نوع الأزمة التي تجعل شخصية ما تشعر أنها ميتة، وهي حية، والتي تتلخص في علاقة عبده المتوترة بزوجته، والتي بسببها لم تحدث بينهما أي علاقة

(٣٩) ننخرساج Ninhursag أو نينماج (السيدة المبجلة أو الأم الأرض الأصلية)، وهي ترتبط في الفكر السومري بأنليل / وأيا في خلق الجنس البشري. انظر، جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ص١٤،١٥.

(٤٠) شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ص٥٩.

جنسية منذ سبعة وأربعين يومًا، ويحـدد ميعـاد آخر لقاء جنسي بأنه كان قبيل الفجر، وقد يقـدم هذا التحديد الزمني الدقيق من الشخصـية أنهـا تعيش لهذه المتعة فقط، مما قد يوضح مسـتوى تفكيرها الباحث عن اللذة الحسية دون غيرهـا. يقول: "احتقن صوته، وارتطمت كلماتـه بهـذا الجدار المنيع، الذي سرعان ما ارتفع في عينيها الواسعتين. ارتفع مثل سـور ممتـد مـن بـدء الخليقة، إلى آخر زفرة حرى أطلقها، وهو فـي حضنها المتجرد، إلا من طغيان رغبتها المتأججة الطامحة إلى الإتاحة والمنح. كانت تلك المـرة الأخيرة قبل سبعة وأربعين يومًا قبيل الفجر."

وفي ص١٩ يقدم لمحة أخرى توضـح أن هذه العلاقة الجنسية لا يتحكم فيها الرجل، فيرى أن المرأة هي التي تتحكم، وهي التـي تعطـي الرجل حقه الجنسي، كما أنها وحدها القادرة على المنع، فيقول: "مضى وقت طويـل منـذ آخـر استسلام. وقت طويل منذ آخر مرة استلم فيهـا جسمها الذائب بين ذراعيه لينتشي بخمره إلى حد المجون، إلى حد النهم اللاأخلاقي، نهم البدائيين المحرومين. **بدت له ليلتها باستسلامها العـاري من كل شيء، إلا الرغبة في المـنح، كخبيئـة صادفت نابش قبور تعيس.**"

يقدم لنا هذا النص ما يفيد هذا التحكم مـن المرأة في الرجل، فما وُضع تحته خط قد يفيد أن الرجل ما هو إلا حيوان، فهو يصف أنه لحظـة استلامه جسدها تعامل معها بالنهم اللاأخلاقـي، وبنهم البدائيين المحرومين مما قد يدل علـى أن تفكيره كله ينصب على هذه العملية الجنسية دون غيرها من علاقة الرجل بالمرأة. كما أن الفعـل "استلم" قد يبين أن الرجل لا ينظر إلى المرأة إلا باعتبارها سلعة.

لكن ما ظُلل قد يوضح لنا أن المرأة هـي التي تتحكم في هذه العملية، وليس الرجل كمـا أرادت له أن يعتقد، وهذا ما يوضحه لنا التشبيه "كخبيئة صادفت نابش قبور تعيس" الذي يجعلنا نزعم أن المرأة هي التي تفترس الرجل.

يستمر السارد في إيراد النصوص المختلفة داخل النص الروائي، ليوضح بها أن شخصـية "عبده" "الرجل" لا تفكر إلا فـي هـذه الأزمـة الجنسية فقط، وأن مصدر معاناته في حياته هو امتناع زوجته عنها، وضعفه أمامها، ويبرز ذلك في عدة حوارات داخلية موزعة على صـفحات النص الروائي، وعلى صفحات متباعدة، ليؤكـد منها أن تفكيره على طول الحـدث لا يتغيـر، فالأزمة عنده جنسية حسية، ونظرته للمرأة تتعلق بهذا الجانب الحيواني.

ومن هـذه النصـوص مـا نجـده فـي ص٤٣،٤٤، وفي لحظة انكسـار الجـد أمـام الزوجة، لا يجد "عبده" في هذا الانكسار إلا أنـه ضاع، وأنه لن يسـتطع أن يمـارس علاقتـه بزوجته. يقول: "أنا ضعت! كل حاجة ضاعت.

كان الحال ماشي، لولا (عبودي..) ولـولا (خديني يا ماما).. إيه يا عبده ما تسيبها تقـول اللي عاوزه تقوله. مالك أنت؟ زعلان ليه.. لازم تعمل مشكلة، ما كانت عريانة تحتك.. الكلبـة." لأن الزوجة كانت في لحظـة مـن اللحظـات الجنسية معه، وفي لحظة الانفعال كانـت فـي

حوار داخلي توضح به أن الرجال كلهم سواء، وأن "عبده" الزوج ما هو إلا رجل ككل الرجال، وأن المرأة هي مَنْ تمتلك القدسية، فتخاطب أمها في هذا الحوار الداخلي قائلة: "أتراني في هذه اللحظة، تلك الأنثى في ذاتها التي حكيت عنها، وما هو إلا واحدٌ من الرجال، لا أكثر ولا أقل... ولكني عرفت الآن فقط أن سر الإبحار في الأنوثة قد يكون بمجداف أي رجل، وعرفت أن النقطة/ السر إنما هي بداخلي أنا، وعرفت الدور العلوي حين سمعت صلصلة الجرس بأعماقي. ماما إلى من أرفع نجواي، ولمن سأهمس بأسراري، وهذا الرجل الذي فوقي، تحتي، وبيننا هاوية عصور سحيقة." تختم الزوجة هذا الحوار الداخلي، وهي في لحظة الجنس مع الزوج بأن تنادي على أمها قائلة: "ماما خديني"، وهنا ينهي "عبده" اللحظة الجنسية معها لأنه "شعر أنهما انفلتتا من شفتيها، ليدلاه على تفاهته، وعلى غيابه التام عنها!"ص٢٤،٢٥ لكنه في ص٤٣ يعاتب نفسه على إنهائه للعلاقة الجنسية، فكأنه يقر في هذا المنولوج بهذه التفاهة التي سبق أن رفضها حال مناداتها لأمها، لأن المهم عنده أنها كانت عارية تحته.

وفي ص٤٦ لا يهم "عبده" أن زوجته ملت منه، بقدر ما يهمه أن يشبع رغبته الجنسية منها، فيقول في حوار داخلي: "لعلها ملت الحياة معي. وليكن هذا لا يبرر نأيها عني. الملل وارد بين المتزوجين. هي حالة عابرة... بعد أيام ستصفو، وتعود كما أتمنى." وما يتمناه هي العلاقة الجنسية دون العلاقات المعنوية.

أكد السارد هذه الشهوة الجنسية من "عبده" عندما قدم وصف الزوجة من تبئيره، فوجده في هذا الوصف لا يركز إلا على الأوصاف المادية الجنسية. يقول في ص١٥: "لاحقها بناظريه مشدوهًا. خصرها بديع، الثوب السماوي الفضفاض القصير يشف اللون الكحلي لملابسها الداخلية، وما ملابسها الداخلية إلا قطعة واحدة ذات جناحين محلقين بردفيها، يمسكهما شريطان لامعان يلتصقان بإحكام بجانبيها.. النسيج الكحلي اللامع يمسك بالانسياب اللدن الناصع، حتى لا ينفلت! ليتها تخلع الثوب السماوي المشف، ليرى ما يضطرم تحته من صراع بين اللامع والناصع، مع حركة ردفيها الرزينة.. ولابد أن النصوع سيغلب في النهاية، وتنفلت اللدونة العاجية الشهية من حصارها.

غاص في نفسه، هيجه التوق وفركه الشوق.. هو محبوس عنها بها، وجسمها محبوس عنه بأشرطة داخلية لامعة، وقطعة من نسيج كحلي تكاد تشف ما تحتها. لقد شفه الوجد.. فإلى متى سيدوم هذا الحبس!"

ومرة أخرى يعود، ويقول في ص١٨: " أراح عينيه على جدائل شعرها المتهدِّلة خصلاته القوية، على كتفيها. انزلقت عيناه نحو استدارة كتفها اليمنى، ماذا لو اقترب منها الآن، ولثم نقطة انحدار شمس الكتف البديع المنساب إلى دفء الإبط؟ يا الله! من أية مادة سماوية خلقت هذه المرأة البديعة."

جعل السارد الرؤية والإحساس من "عبده" لأنه أراد أن يصور ما تريده شخصيته من

زوجته، فالشخصية تنظر إلى الآخر إلى ما تريد أن تناله منها، وهنا لم يقدم أن "عبده" يريد من زوجته أي معاني معنوية، فكل ما بحث عنه هو المعاني الحسية، حتى عندما تعجب في قوله "يا الله! من أي مادة سماوية خلقت هذه المرأة البديعة" كان التعجب من جمالها، ولهذا يتبع هذا التعجب بالأسئلة "هل ستزيحه عنها لو اقترب؟ أم ستتركه يجتاحها، مدفوعًا بغيِّه نحو غاياته؟" وغاياته هو النيل الجنسي منها، وهذا هو ما ظهر في هذا النص السردي الذي قد "يقدم أحياناً إشارات بالغة التشويق، كما لو أن الخطاب يبطئ خطاه، وقد يتوقف نهائيًّا كما لو أن المؤلف يريد أن يقول: "عليك أنت أن تستمر"."(٤١)

يريد السارد من القارئ ألا يتعاطف مع شخصية "عبده"، ويريده أن ينظر إلى هذه الشخصية على أنها شخصية حيوانية تبحث عما يرضي لذتها الحسية فقط، لأنها شخصية تميل أفعالها إلى الأفعال الاعتيادية التي "تميل... إلى إظهار المظهر الثابت والسكوني للشخصية، وكثيرًا ما تكون لها آثار هزلية أو ساخرة، مثلاً حين تتعلق شخصية ما بعادات قديمة في وضع يجعلها غير ملائمة."(٤٢)

فيقدم لنا في ص٨٤ ما قد يؤكد هذا البحث المستمر عن الشهوة حتى، ولو لم تكن مع زوجته، على أساس أن القارئ قد يتعاطف مع "عبده"، ويراه مظلومًا مع زوجة لا تعطيه حقوقه، وأنها المسئولة عن ضعفه، فيقول في حوار داخلي: "حتى بخور الهيمان الذي يطيح برأسي، لم يجد معها نفعًا للآن. حتى دلال اللعوب التي تحب الحب انشغلتُ بما أنا فيه عنها، ولم أمد لها خيطًا، أو أمد للأمر بموعد قابل للتعديل. غدًا سأتصل بنايل، وأطلب منه هاتف دلال، وأسأله عن مفاتيح جسمها، والهدايا التي تحبها.. يا سلام عليك يا "عبده"، تفكر الآن فيما سوف تفعله غدًا.. الآن! يا أخي فكر فيما أنت فيه.. ركز."

بخور الهيمان هو البخور الذي أعطاه إياه صديقه نايل موضحًا له أن "البنات يفضلنه! ينتهي أثره في الدماغ بعد ساعتين. كل العقد التي بينكما ستنفك خلال الساعتين."ص٥٧ وذلك حتى يغتصب زوجته التي تمتنع عنه عندما تلعب برأسها هذا البخور، وهنا عندما لم يؤدِ البخور دوره في الإطاحة برأس الزوجة، بعد أن أطاحت برأسه، لم يكن أمام "عبده" إلا التفكير في دلال اللعوب صديقة نائل أو لنقل فتاة الحب؛ مما قد يعمق دلالة أن "عبده" لا يريد إلا هذا الإشباع لرغبته الجنسية إما عن طريق اغتصاب زوجته ببخور الهيمان، أو عن طريق العلاقة غير الشرعية مع فتيات الحب "دلال".

وفي آخر حوارات الرواية الداخلية، والذي يأتي بعد هجران الزوجة لعبده، نراه يعرض لقدرته المادية والجنسية، ونراه يعلن رفضه الزواج، ويفضل هذه المعاشرة دون الزواج، فيقول:

---

(٤١) أمبرتو إيكو، ٦نزهات في غابة السرد، ص٨٩.

(٤٢) شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ص٩٤.

"لن يأتي بعد اليوم رسائل. رسائل بدون الراء تكون سائل والسائل هو الشحات. أنا لست شحاتًا. عندي هذا البيت، وعندي وظيفة جيدة وقدرة جنسية ومؤدب.. سأجلب إلى هذا السرير كل نساء الأرض. لن أضاجعهن إلا على هذا السرير الذي نامت هي عليه سبع سنين. لن أشبع منهن، ولن يشبعوا مني، ولن أتزوج ثانية أبدًا، فالزواج حماقة لا يجب أن تقترف مرتين.. والأفضل ألا تقترف على الإطلاق، وإلا فما يدريني إن تزوجت ثانية، أنني سأقضي سبع سنين أخرى، لأكتشف بعدها أنني لا أعرف المرأة التي تزوجتها، أو أفاجأ بأن لها أمًّا ترسل إليها بالرسائل.. الرسائل.. ما الذي كانت تقوله فيها لابنتها هذه المرأة الكافرة؟"ص٩٩

ثانيًا: أزمة الزوجة "نواعم":

على عكس الزوج الذي يعيش أزمة حسية جنسية، يقدم لنا السارد أزمة الزوجة، ويراها أزمة معنوية بالدرجة الأولى. تتعلق أزمة الزوجة بالبحث عن قداسة الأنثى، ويبدأ البحث هنا من رأي الزوجة في بخور الهيمان الذي سبق عرضه في أزمة "عبده"، وبحثه عن لحظة اغتصاب زوجته، فالزوجة في هذه اللحظة تقول لنفسها: "كيف هداك تفكيرك إليها؟ كيف عرفت أن ذهني مكدود وفكري مزدحم، ولا شيء سيهدِّئ من روعي ومن عواصفي، مثل هذه البخورة؟ لقد فعلت أخيرًا يا **عبد** يا **عبيد** شيئًا مقبولاً. سأقبل الليلة منك أيها الضئيل، كل ما تحرقه من بخور على مذبحي المقدس. أتراك أدركت أخيرًا ما فيَّ من قداسة الأنوثة، فجئت إلى حضرتي لتحرق بخورك؟ لا أظن. وعيك أدنى من هذا الإدراك.. كل ما تريده الآن هو مضاجعتي مضاجعة البهائم. اصبر للغد، ثم عليك بالبحث عن بهيمة تنكحها وتنكحك. بهيمة تليق بك، وتليق بها." ص٧٧

هذا هو الفرق بين "عبده" الزوج والزوجة في لحظة واحدة. هو يبحث عن الإشباع الجنسي، وهي تدرك غرضه، وترفضه لأنها تعرف أنه يريد منها أن يضاجعها مضاجعة البهائم. ولذلك تختم هذه الفقرة بالطلب غير المعلن منها له أن يبحث عن بهيمة أخرى من الغد. بهيمة تليق به، ويليق بها.

في هذه الفقرة نستطيع أن نلمح هذه الأزمة التي تعيشها شخصية الزوجة، وهي البحث عن قداسة المرأة، وذلك في:

١_ مناداتها لعبده بـ"عبد" بحذف الهاء، فتراه عبدًا لها، أو أنها تراه عبدًا لشهواته، ثم تصغر هذا العبد بالمناداة بـ"عبيد" للتحقير، فكأنها خصصت العبودية لشهوته دون غيرها.

٢_ من هنا كانت المناداة الثالثة بـ"أيها الضئيل"، لتأكيد معنى الحقارة التي وضحتها في التصغير السابق في "عبيد". وهو ما يوضح رؤية شخصية الزوجة لزوجها، وإحساسها بأنها أعلى منه، لأن العبودية للشهوة هي تحقير من الإنسان لنفسه.

٣_ إحساس الزوجة بمعنى القداسة، والذي ظهر في قولها: "كل ما تحرقه من بخور على مذبحي المقدس." وقولها: "أتراك أدركت أخيرًا ما فيَّ من قداسة الأنوثة." وقد يكون هذا

الإحساس بمعنى القداسة هو الذي يجعلها ترفض تفكير زوجها في المضاجعة، وإن أوضحت أنها لا ترفض المضاجعة بعامة، بل تـرفض فكـرة المضاجعة الحيوانية (مضاجعة البهائم).

ولقد عبرت سيمون دي بوفوار عن هـذا المعنى عندما رأت أن "المرأة تعطي نفسها، أما الرجل فيزداد بها. هذا ما كتبتـه سـيمون دي بوفوار... عن الحب. كما كتبت صفحات أخرى عن التمايز الجنسي في الأدوار/ العشقية، وعن الدلالة غير المتكافئة لدى كل من الجنسين، فعند الذكور لا يظهـر الحـب (باعتبـاره) رسـالة وتصوف ومثال حياة قـادر علـى امتصـاص الوجود بأكمله؛ فهو بالأحرى مثـال عـارض، وليس سببًا حصريًّا للحياة. بينما يختلف سـلوك المرأة العاشقة تمامًا، فهي لا تحيا إلا من أجـل الحب، ولا تفكر إلا في الحب؛ ذلك أن حياتهـا كلها تشيد بناء على الحبيب، الذي يمثل الهـدف الأساسي والوحيد لوجودها."(٤٣)

قد ينظر إلى الروايات التـي تعتمـد فـي تقنياتها على أسلوب الحوار الداخلي، باعتبارهـا روايات تيار وعي، وذلك باعتبـار أن الحـوار الداخلي قد تعبر فيه الشخصـية عـن واقعهـا، خالطة فيه بين الماضي والحاضـر والمسـتقبل دون رابط، بل تتـرك المشـاعر والأحاسـيس تتدفق، فتجسد أعماق النفس بكـل اضـطراباتها وآمالها. إننا نقدم "المحتوى النفسي للشخصـية، والعمليات النفسية لديها –دون التكلم بذلك علـى نحو كلي أو جزئي– وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات فـي المسـتويات المختلفـة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنهـا بالكلام على نحو مقصود."(٤٤)

لكن يجب الإشارة هنا إلى أنه لـيس كـل حوار داخلي تيار وعي، وذلك لأن الكاتب فـي تيار الوعي "يقدم... الأفكار(الرؤى والمشـاعر) كما تتكون بالتدريج في وعي الشخصـيات."(٤٥) بينما قد توجد حوارات داخليـة يلخـص فيهـا السارد استرجاعات خارجية تتذكرها الشخصية، فتعرضها للقـارئ، وتتركـه يقـارن الأمـس بالحاضر، ومثاله في رواية "ظل الأفعـى" هـذا الاسترجاع من شخصية عبده، فبعـد أن نادتـه الزوجة بـ"عبودي." يسترجع "عبـده" بحـوار داخلي المرة الأولى التي نادتـه بهـذا الاسـم، فيقول: "مرت على خاطره المرة الأولـى التـي نادته بهذا الاسم. لما سألها حينهـا، قالـت: إن

(٤٣) جيل ليبوفيتسكي، المرأة الثالثة: ديمومة الأنثوي وثورته، ت/ دينا مندور، م/ جمال شحيد، المركز القومي للترجمة، ط١ ٢٠١٢م، ص٢٣، ٢٤.

(٤٤) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت/ محمود الربيعي، دار غريب، ٢٠٠٠م، ص٥٩. معنى أنه لا يتشكل للتعبير عنها على نحو مقصود، أنه يقدم محتوى الوعي في مرحلته المكتملة، وهذا هو الفرق الذي يفصل بين المنولوج الداخلي، وبين المنولوج الدرامي ومناجاة النفس على خشبة المسرح.

(٤٥) مجموعة من النقاد، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ت/ ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١ ١٩٨٩م، ص١٤.

اسمه الجديد هذا، تدليل لكلمة/ عبده التي يناديه الناس بها. ثم أضافت بدلال ويسر: عبد مَنْ؟ أنت عبدي أنا.. عبدي الصغير.. عبودي!"ص٢١،٢٢

من هنا يزعم البحث أنه بما أن تيار الوعي يُعرَّف بأنه "نوع من القصص يركز فيه أساسًا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات."(٤٦) فإن معظم الحوارات الداخلية في رواية "ظل الأفعى" تنتمي لتيار الوعي، وهو ما ظهر في الاستشهادات التي سبق عرضها في تقديم الشخصية وأزمتها(٤٧). وسيركز البحث في هذه الحوارات على حوارين من الحوارات الداخلية للزوجة تبرز بها حالتها النفسية لحظة الوقوع تحت تأثير بخورة الروقان التي أتى بها زوجها لتساعده في اغتصابها، لأن هذين الحوارين يبرزان ثقافة الزوجة، وكأن الكاتب أراد بهما أن يعقد القارئ مقارنة بين ثقافتها، وثقافة زوجها الضحلة ليعمق بذلك هذه القدسية التي يريد تأكيدها للزوجة.

ففي ص٧٥ عندما يعرض السارد لبخورة الروقان، يترك السارد العليم شخصية الزوجة تقوم بدور السارد لتعرض مشاعرها المضطربة، وتلخص للقارئ ما تريد فعله بعد ذلك، وهنا يقوم عبده بدور الموجه لأفكارها (سردها)، وذلك عندما يحدثها بين حين، وآخر بجملة أو بعبارة.

يبدأ السارد هذه المقاطع بتوضيح أنها نجوى نفس من الزوجة، فقبل أن تلعب البخورة في رأسها استدعت الزوجة بعد عبارة "الليلة خمر، وغدًا أمر" قصة تاريخية أسطورية، فيقول: "وهي هائمة في ملكوتها الباطن، ونجواها: ماذا يريد مني هذا العبده؟ لا بأس لو قضيت معه بقية الليلة هنا. هي على أي حال، ليلتي الأخيرة معه، فلا بأس لو استرخيت قليلاً. سأتجاهله تمامًا، وأجلس على وسادتي، وكأنها عرش محمول على قاعدة: **الليلة خمر، وغدًا أمر!**"ص٧٥

هذه الجملة الأخيرة من الزوجة تجعلها تدخل في أسلوب التداعي لتستدعي معلوماتها، ولتستدعي ما قالته أمها عن هذه المقولة، فتكون بذلك قد نقلت لنا ما يدور في عقلها لحظة بلحظة، فتقول:

"الليلة خمر، وغدًا أمر. أين قرأت هذه العبارة؟ أين؟.. أهي عبارة امرئ القيس التي قالها ليلة بلغه خبر مقتل أبيه، أم هي/ عبارة المهلهل بن ربيعة المعروف بالزير سالم، التي

(٤٦) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٢٧.

(٤٧) لم يجد البحث إلا حوارين داخليين يقومان بدور الاسترجاع الخارجي، منه الحوار الذي عرضه البحث في المتن، وحوار آخر يسترجع فيه عبده لحظة من اللحظات الجنسية مع زوجته في بيت جدها. انظر ص٨١،٨٢،٨٣ من رواية ظل الأفعى. وفي ص٩ ووجد البحث هذا الحوار الداخلي "آخرتها إيه يا عبده، يا غلبان. قالها في نفسه هامسًا"، وهو أيضًا لا يعد تيار وعي لأنه حوار، وإن كان من الشخصية لنفسها، فإنه حوار معلن، ولا يمثل نوعًا من مستويات ما قبل الكلام.

قالها ليلة مقتل أخيه كليب، ثم شرب حتى الثمالة لآخر مرة، وقضى بقية عمره يثأر لأخيه. عجيب هذا الرجل!.. المهلهل؛ ماما هلهلته في كتابها: أساطير الذكور المتأخرة. هو عندهم ثائر بطل، وهو عندها رجل غبي تافه! أنموذج ذكوري نمطي، أضاع بإمعانه في القتل والادعاء الأجوف بعدم الرضا الثأري، مجدًا وليدًا كانت قبيلته تغلب، وقبيلة أعدائه، وأبناء عمومته بكر سيفخران به، ويقودان العرب.. كليب بن وائل رسم الطريق، والمهلهل أضاعه. كليب خاض حربًا لأن رجلاً لطم أخته، فانتصر. والمهلهل ظل يثأر لكليب ثلاثة وعشرين عامًا، لم ينتصر فيها، ولم يظفر بقاتل أخيه!.. ومع ذلك صار عند الناس بطلاً.

لولا الإسلام لأكلت تغلب الناس. قول مأثور ردده العرب قديمًا، لكنه لم يصب كبد الحقيقة.. الأصح أن يقال: لولا غباء المهلهل لظهرت تغلب، وقادت كل العرب!"ص٧٥،٧٦

بعد هذا تتساءل ما لها وهذه القصة، وكأن الكاتب هنا يحيلنا إلى أن تداعي الحواس عندها يتم بلا وعي منها، وذلك رغبة منه في "أن يتمكن من تقديم الوعي على نحو واقعي عن طريق إدراك سمات خصوصيته (عدم الترابط– عدم الاستمرار– الإيحاءات الخاصة)، كما أن عليه أن يتمكن من توصيل شيء/ ما للقارئ من خلال هذا الوعي."[٤٨]

فتختم الزوجة هذا المنولوج بالرجوع إلى الواقع، ونراها تستخدم ضمير أنت فتخاطب الزوج، رغم أنها في حالة حوار داخلي، فتقول الزوجة: "ما لي الآن، وهذا التاريخ البعيد.. هل لعبت الحشيشة برأسي منذ اللحظة الأولى، أم تراني كنت مستعدة لها من قبل دخول الغرفة. الليلة خمر، وغدًا أمر. غدًا سأبدأ إبحاري الطويل، هجرت إلى ذاتي، لحاقي بماما.. ماما الوالدة، صورة ماما الأولى الخالدة. ما هذه النظرة التي أراها بعينيك الضيقتين يا عبده؛ نظرة فأر محصور.. لا بل نظرة قطة ضالة، لحقت بمائدة فقيرة على طرف رصيف لتتسول لقيمة قد يوقعها أحد الأكلين، أو يرق/ قلب أحدهم لها، فيلقي نحوها شيئًا.. لن ألقي لك بشيء الليلة. يكفيك أن تتأملني هكذا من بعيد. سأدع شهوتك تشويك، ولن ألهب جسدي بحمحمة البغل الساكن فيك، المتهيئ الآن للاندفاع. اندفع إلى داخلك، فقد اندفعت فيَّ كثيرًا، وما عادت أرضي البيضاء تحتمل اتساخ حوافرك. ابحث من غدك عن أرض جديدة لتحرثها ببؤسك الأزلي، ثم ألقي بجوفها بذورك المعطوبة، حتى إذا ما دار الزمان دورته، أخرجت لك أرضك المحروسة المحروقة ذرية فاشلة مثلك."ص٧٦،٧٧

فبعد عرض المعلومات التاريخية الأسطورية عن قصة ثأر المهلهل، وصراعه مع قبيلة بكر، تنتقل الزوجة لعرض وجهة نظرها في شهوانية زوجها، وتراها شهوة حيوانية بدليل هذه الكنايات "بحمحمة البغل الساكن فيك"– "وما

[٤٨] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت/ محمود الربيعي، دار غريب، ٢٠٠٠م، ص١١١،١١٢.

عادت أرضي البيضاء تحتمل اتساخ حوافرك"- "ابحث من غدك عن أرض جديدة لتحرثها ببؤسك الأزلي، ثم ألقي بجوفها بذورك المعطوبة."- "أخرجت لك أرضك المحروسة المحروقة ذرية فاشلة مثلك." وهي كنايات توضح هذه الحيوانية التي يعيشها "عبده" الزوج، وفي هذا الحوار الداخلي تضرب على وتر الرحيل، وتعلنه صراحة.

وفي ص٧٩ وبعد حوار خارجي من عبد بجملة واحدة يقول فيها: "قربي مني يا حبيبتي."

تدخل الزوجة في منولوج لتعرض رأيها فيه، وتطلب منه الابتعاد عنها لأنها تعرف ما يريده منها، فتقول: "ابتعد عني، وإلا صارت ليلتك ليلاء. ما لك تتزحف نحوي منذ دخلت الغرفة، أأدخلتني لتميلني.. هه! إليك عني. دعني أتسلق خيوط الدخان، فقد أوشكت البخورة أن يكتمل احتراقها. قاعدة الهرم الفواح، كادت تنمحق تحت صفحة جمرتها الرقيقة. يصَّاعد من باطنها ثلاثة خيوط دخانية أشد قوة وتأثيرًا. دعني أراقب انتهاءها. اختفاءها. توغُّل جمرتها فيها، وتبددها فيَّ.

ابتعد واتركني قليلاً وحدي.. وحدي سأتصاعد مع خيوط الدخان الأخيرة. أتسامى. أعلو من أرض الغرفة إلى سمائها من جوارك إلى جوهري. من تمددي إلى مددي الآتي من وحي الأنثى المطمور عبر العصور. لو لم تكن الآن معي في الغرفة لتعريت، وافترشت الأرض، وانفتحت." إلى هنا الضمير المستخدم هو "أنت"، فكأنها في حالة حوار مع الزوج، وهذا الضمير "أنت"، "إنما هو مجرد قناع للمنولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم"[٤٩] لتدخل بعد ذلك باستخدام لغة مجازية لعرض رغبتها في الرجوع إلى معنى الأنثى المطمور عبر العصور بداخلها، وما ظلل هو بداية لاستعادة تيار من الوعي الداخلي للزوجة لتظهر قدسية الأنثى من أسطورة "عشتار مع السد الذي اعتلاها"، فنراها بعد هذا تستدعي هذه الأسطورة، فتقول:

"عسى أسد الغابة الهصور أن يأتيني، فيعتليني: آه يا عشتار.. كيف شعرت بالأسد حين اعتلاك؟ وكيف اكتفيت بأسد واحد؟ هل يهز أعماق الأنوثة الكامنة وراء عريي إذا ما اكتمل كل أسود الأرض؟ لا ولا كل الذكور التي تسعى فوق الأرض.. ولا الأرض بمن عليها. رحمي يتسع لولوج الكون كله. باطني تصطخب فيه أرواح كل الكائنات. لقد امتلأت وبوابتي خليقة بانبثاق العالم منها، بإبراز كل الأحياء للوجود. آه أيتها الربة تعامة لقد عرفت الآن شعورك بهراوة مردوخ العتية، وهي تشقك نصفين، فتكون منهما الأرض والسماء."[٥٠]

فلا تكتفي بذكر أسطورة "عشتار"، فنراها تنهي هذا التداعي للشعور بأسطورة تعامة ومردوخ، وقصة بدء الخلق، ليبرز هذه القدسية

---

(٤٩) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٦٥.

(٥٠) يمكن الرجوع إلى المنولوج في ص٦٣،٦٤ لنجد أن الزوجة تستدعي عشتار، وتربطها ببعض الربات، مثل: "إنانا.. أرتميس.. إيزيس."

للأنثى من القدم، ولو عن طريـق الأسـاطير، وذلك من خلال "العالم الداخلي للنشاط الـذهني الذي يجعل فيه من تلك القيم قيمًـا دراميـة... ولكي ينال الكاتب ثقة القارئ... كان على كاتب تيار الوعي أن يفعل شيئين: أ_ عليـه أن يقـدم النسيج الحقيقي للوعي. ب_ وعليه أن يستخرج للقارئ معنى ما من هذا الوعي."(٥١)

ومن دراسة الحوار الداخلي في رواية "ظل الأفعى" اتضح للبحث ما يلي:

_ اعتمد الكاتب في الرواية على أسـلوب الحوار الداخلي دون الحوار الخارجي باعتبـاره آلية من آليات رسم الشخصيات.

_ اختار البحث من النظرية البنيوية الطابع الوظيفي في تحليل الوحدات السـردية، وذلـك للكشف عن الوظيفة التي يقـوم بهـا الحـوار الداخلي.

_ جاءت الحوارات الداخلية للزوج أكثـر من حوارات الزوجة الداخلية، وذلك لأن أزمـة الزوج كانت مادية، في مقابل أزمـة الزوجـة الروحية؛ وذلك باعتبار أن الشخص المادي يتكلم أكثر من الشخص الروحاني.

_ استخدم الكاتب السارد العليم، وذلك لأنه أراد أن يعـرض لوجهـة نظـر الشخصـيتين الرئيستين، وبجانبهما يعرض لوجهة نظر السارد العليم من خلال تدخلاته، وتوجهه المباشر إلـى القارئ.

_ ارتباط عنوان الرواية بإيحائية الحـوار الداخلي، ففحـيح الأفعـى يـرتبط بالأصـوات المهموسة أكثـر مـن الأصـوات المجهـورة، والأصوات المهموسة هي الغالبة على الرواية.

_ اعتماد الرواية على الحـوار الـداخلي جعلها تدخل في نطاق روايات تيـار الـوعي، باعتبار أن الشخصية في الحوار الداخلي تعبـر عن واقعها خالطة بـين الماضـي والحاضـر والمستقبل من خلال مشاعر وأحاسـيس تتـدفق دون رابط.

لقد طرحت الرواية انتصارها للمرأة على حساب الرجل، باعتبار أن أزمة المـرأة كانـت معنوية بالدرجة الأولى، وهو شعورها بقدسيتها؛ تلك القدسية التي حاولت الزوجة تأكيد وجودهـا منذ الحضارات القديمة، بينما أزمة الزوج كانت مادية، وتعلقت بشيء واحد فقط، ألا وهو محاولة إشباع شهوته الجنسية والنيل من زوجته، ولـو وصل الأمر حد الاغتصاب. ووجدنا أن السارد العليم وحوارات الشخصية الداخلية تعاونت فـي أن تقدم الزوجة في مستوى مـادي واجتمـاعي وثقافي أعلى من الزوج.

كان هذا التقديم دون أن نبحث خارج النص الأدبي، بل من خلال مناقشـة العلاقـات بـين وظائف الوحدات السردية والوصفية من السارد العليم ووظيفة الحوار الداخلي من الشخصـيتين الرئيستين، فـ"من الضروري إذن أن لا يغرب عن بالنا الطابع الوظيفي للمقاطع التـي نقـوم بفحصها وتحليلها، وأن نسلم مسبقًا بأن المقاطع لن تتوافق حتمًا مع الأشكال التي نتعرف عليهـا

(٥١) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص١١٣.

عادة من خلال مختلف أجزاء الخطاب السردي (أفعال- مشاهد- فقرات- حوارات- حوارات داخلية إلخ..)، وأقل من ذلك من خلال المستويات النفسية (سلوكيات الشخصيات- مشاعرها- نواياها- حوافزها- مبرراتها)."[٥٢]

وقد يؤكد هذا أن التحليل البنيوي للعلاقات بين الوحدات الداخلية لبنية النص قد تكون قادرة على أن تفهمنا جزءًا من الواقع الذي تريد هذه البنية أن تعبر عنها، فنحن إن "لم نكن قادرين على فهم البنية في وجودها الكلي وإدراك خصائصها الجوهرية، فسيكون من العبث أن نحاول فهم العلاقات التي تنشأ بينها، وبين أي من الشروط التي تقع خارجها على محوري التزامن والتوالد ضمن البنية الاجتماعية."[٥٣]

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

يوسف زيدان، ظل الأفعى، دار الشروق، ط٧ ٢٠١١م.

ثانيًا: المراجع العربية:

١_ أنجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م.

٢_ حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١ ١٩٩١م.

٣_ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.

٤_ كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ١٩٨٦.

٥_ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية، مايو ٢٠١١م.

٦_ يمنى العيد، الراوي؛ الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١ ١٩٨٦م.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

١_ أمبرتو إيكو، ٦نزهات في غابة السرد، ت/سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط١ ٢٠٠٥م.

٢_ برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، ت/ رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة.

٣_ تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ت/ عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال المغرب ط١ ٢٠٠٧م.

٤_ جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ت/ إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة الكويت ع١٧٣ مايو ١٩٩٣م.

٥_ جون ليشته، خمسون مفكرًا أساسيًّا معاصرًا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ت/ فاتن

---

(٥٢) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، مقال(رولان بارت التحليل البنيوي للسرد) ص١٥.

(٥٣) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ١٩٨٦، ص١٢.

البستاني، المنظمة العربيـــة للترجمـــة، ط١، أكتوبر ٢٠٠٨م.

٦_ جيرار جينت، خطاب الحكاية، ت/ محمـــد المعتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلـــى، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠م.

٧_ جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت/ عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة.

٨_ جيل ليبوفيتسكي، المرأة الثالثـــة: ديمومـــة الأنثوي وثورته، ت/ دينا مندور، م/ جمـــال شـــحيد، المركـــز القـــومي للترجمـــة، ط١ ٢٠١٢م.

٩_ ديفيد لـــودج، الفـــن الروائـــي، ت/مـــاهر البطوطي، المجلـــس الأعلـــى للثقافـــة ط١ ٢٠٠٢.

١٠_ روبرت همفري، تيار الوعي في الروايـــة الحديثة، ت/ محمود الربيعي، دار غريـــب، ٢٠٠٠م.

١٠_ روجر ب. هينكل، قراءة الرواية مـــدخل إلى تقنيات التفسير، ت/صـــلاح رزق، دار غريب، ٢٠٠٥.

١٢_ شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ت/ لحسن أحمامة، دار الثقافة، ط١، ١٩٩٥م.

١٣_ فلاديمير بـــروب، مورفولوجيـــا القصـــة وتحولات القصص العجيبة، ت/ عبد الكريم حسن– سميرة بن عمو، شـــراع للدراســـات والنشر والتوزيع، ط١ ١٩٩٦م.

١٤_ مجموعة من المـــؤلفين، طرائـــق تحليـــل السرد الأدبي، ت/ حسن بحراوي، بشـــير القمري منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١ ١٩٩٢م.

١٥_ مجموعة من النقاد، نظرية الســـرد مـــن وجهـــة النظـــر إلـــى التبئيـــر، ت/ نـــاجي مصطفى، منشـــورات الحـــوار الأكـــاديمي والجامعي، ط١ ١٩٨٩م.

١٦_ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت/ فريد أنطونيوس، منشـــورات عويـــدات بيروت، ط٣ ١٩٨٦م.

١٧_ نانسي كريس، تقنيات كتابة الروايـــة، ت/ زينة جابر إدريس، الدار العربية للعلوم، ط١ ٢٠٠٩م.

١٨_ والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ت/ حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط١ ١٩٩٨م