١٠

وجهة النظر في رواية الحفيدة الأمريكية في ضوء نظرية أوزبنسكي

The viewpoint in the novel of the American granddaughter in light of the Uzpinsky theory

م.د. رعد هوير سويلم

Dr. Raad Heuer Sweilemh

جامعة ميسان / كلية التربية الأساسية

Maysan University / College of BasicEducation

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي-الجامعة العراقية
كلية التربية للبنات

Abstract

The narrative lesson curricula differ, and vary, in dealing with levels of narrative work, but they all agree that it consists of events and characters created in their original time and their natural interdependence, and then transformations of these interconnections occur at the level of language, ideology, time, place, the position of the characters and their relationships, and lead the point of view. The biggest role in those transformations.

after increasing studies on (the point of view),And the lesson concluded the global narrative, that it is not a criterion for judging the success of the narrative work, as much as it is a descriptive method, to study the structure of narration. Then the details of that work are perceived, in its textual level.

Keywords: narration, point of view, narrator, narrator.

المقدمة

الحمد لله الذي لا آله إلَّا هو رب السماوات والأرض، والصلاة والسلام على النبي وآله وصحبه وسلم وبعد.

يمكن القول: إن تقنية (وجهة النظر) من التقنيات السردية الهامة، إلا أنها غير مأهولة في دراساتنا النقدية العربية المعاصرة، وحتى ما ظهر منها فهو قليل، على الرغم من الدراسات الكثيرة التي تناولتها في النقد الأوربي في وقت باكر من القرن السابق.

وعليه يهدف البحث الذي نحن بصدده إلى دراسة هذه التقنية السردية، من خلال نظرية أوزبنسكي في كتابه (شعرية التأليفبنية النص الفني، وأنماط الشكل التأليفي)، على إحدى الروايات العراقية.

ولما وجد البحث أن الدراسات لم تعمل على تناول(وجهة النظر)بوصفها تقنية سردية هامة في الدرس السردي العربي، بالمقارنة مع الدراسات الغربية التي تناولت هذه التقنية، وجد ضالته فيها من خلال تطبيق عدد من الفرضيات التي تحدث عنها أوزبنسكي في كتابه (شعرية التأليف)، على الرواية العراقية، متخذا من رواية إنعام كجه جي(الحفيدة الأمريكية)، عينة لتطبيق هذه النظرية.

والسبب الذي دفع البحث لتركيز اهتمامه بدراسة (وجهة النظر)؛هو أن هذا النوع السردي يتخذ اسمه وخصائصه النوعية من وجود سارد يرى الأحداث، ويؤسس لها وفق وجهة نظر معينة، إذ إن مفاهيم السرد ومصطلحاته تتنوع بتنوع الحدث، لكنها تشترك جميعا في كونها تقوم في الأساس على تصوير موقف من العالم من خلال الراوي ومشاهداته للأحداث عليها كان أو محدودا.

جاء البحث قائما على تبنيه لنظرية أوزبنسكي، وتطبيقها على رواية (الحفيدة الأمريكية)، من خلال تقسيمه إلى مباحث أربعة، سبقها تمهيد، وتلتها خاتمة، ثم قائمة بمصادر البحث ومراجعه.

التمهيد

يُعرف السرد بأنه «الكيفية التي تسرد بها القصة عن طريق قناة تقتضي مرور الراوي إلى المروي له عبر القصة، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»()، وهذه القناة يُطلق عليها(وجهة النظر)، وهي تُدرس بمختلف المصطلحات المرادفة لها، بوصفها علاقة بين الراوي ومكونات الخطاب السردي، حيث يُبنى تمييز السردية علماً على نظرية مستقلة على اختصاصها بما يتعلق بمستوى السرد، أي المستوى الذي يُعنى بدراسة العلاقة بين الخطاب السردي والذات التي تنتجه، والذوات التي تتوجه به إليهم().

ويمكن تعريف وجهة النظر تعريفا تأسيسيا، مثلما حددها(ميشيل ريمون)، إذ يقول «بحسب تقنية وجهة النظر يتموضع الروائي بشكل ما في وعي إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع الذي لا يُنظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة»(). فالعلاقة بين وجهة النظر والحدث الذي يظهر من

خلاله السرد هو موقع الراوي وتموضعه وزاوية النظر التي يتخذها لينقل مشاهداته ورؤيته لكل ما يحدث من خلال عدسته المصورة للمشهد.

ومن المقاربات النظرية لوجهة النظر تبرز المدرسة الإنجليزية بدراسات مبكرة عنها، إذ ارتبط مصطلح(وجهة النظر) بها، ويمكن القول: إن كتاب(صنعة الرواية) لبيرسي لوبوك، أول عمل منهجي اهتم بوجهة النظر في الرواية() ويضم قراءات وتحليلات للأعمال الروائية في عصره، بالانطلاق من وجهة النظر، ويُظهر لوبوك أهميتها في تعريفه إياها قائلا: «إنني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية، محكوم بالسؤال عن (وجهة النظر)، السؤال عن علاقة راوي القصة بها»(). فحديث لوبوك عن تكنيك وجهة النظر هو حجر الأساس في صنعة الرواية.

ومن الكتب الهامة التي وضعت مبادئ دراسة وجهة النظر، يأتي كتاب(بلاغة الرواية) لـ(واين بوث)، الذي قلل من أهمية دراسة وضعيات الراوي، مركّزا على أثر العمل الأدبي على القارئ، ورصد التقنيات المسؤولة عن إحداث هذا الأثر، وفي مقدمتها وجهة النظر()، وهو ما يعكسه عنوان كتابه؛ إذ اهتم بوث بالتمييز لأول مرة بين الكاتب والراوي كصوت سردي تخييلي، موجود داخل المتخيّل، فالأخير هو الذي تحدد وضعيته داخل المروي وجهات النظر، ليُنهي الخلط بين الموقعين().

أما المدرسة الألمانية فقد انطلقت من منظور نظري بغية الوصول لشعريّة الخطاب السردي الروائي، وهو ما ميزها عن المدرسة الإنجليزية، أضف إلى ربط قضايا التلفُّظ بالمنظور اللساني، «على عكس ما حدث في إنجلترا، لم يستعمل الألمان مصطلح(وجهة النظر)، إنما تحدثوا عن المنظور، كما عند كإيزر، و(الموقع) كما لدى سيرانجر، و(الوضعية السردية) بحسب تانزيل»().

وتأتي المدرسة الفرنسية التي يُشار فيها لأهمية كتاب جان بويون(الزمن والرواية)، الذي تناول فيه وجهة النظر من منظور سايكولوجي، وعلاقته ببنية الزمن في الخطاب الروائي(). أما أعمال تزفتيان تودروف، ورولان بارت، فأن أهميتها تأتي من متابعتهم لجهود المدرسة الألمانية في تحليل الخطاب الأدبي من منظور لساني، وتقديم اضافات وتعديلات للدراسات التي سبقتهم، مثل دراسة بوث الأصوات السردية؛ إذ أُعيد ربطها بالأوضاع النحوية، بعد رفض بوث المنظور اللساني؛ بوصفه تسطيحا لقضايا وجهة النظر().

ويقدم تودروف تحليلا (لوجهة النظر) تحت مصطلح(الرؤية) في كتابه(الشعرية)، حين يُعرف وجهة النظر»بأنها التي نلاحظ حسبَها الموضوع، ونوعية هذه الملاحظة(صحيحة أو خاطئة، جزئية أو كلية)»()، وينبه إلى مجازية مصطلح الرؤية، فهو لا يقتصر على دلالته البصرية، بل يتضمن كل ما يؤديه الإدراك في الخطاب السردي() وتودروف من خلال تعريفه يؤكد على أن الرؤية السردية هي المقولة الأهم

لدراسة الخطاب السردي، وأنها لا تتعلق بإدراك القارئ، بل بإدراك معروض في صلب العمل، ويأتي بصيغة معينة[٥].

ويُشير جيرار جنيت لمصطلح(التبئير) بديلا للمصطلحات الأخرى؛ لأنه أكثر تجريدا، متجنبا الدلالة البصرية لمصطلحات مثل (الحقل) و(الرؤية)، والدلالة الفكرية لمصطلح(وجهة النظر)، منطلقا من معالجة بنيوية شكلية للمنظور بوصفه موقعا لإدراك الخبر السردي، ويُعرف التبئير بصفته «تقييدا للحقل، أي في الواقع انتقاءً للخبر السردي، بالقياس إلى ما كانت التقاليد تدعوه(علما كليا)، ...، وإدارة هذا الانتقاء بؤرة مموقعة، أي نوع من القناة الناقلة للخبر، والتي لا تسمح بأن يمر إلا الخبر الذي يسمح به الموقع»[٥].

وتعني (وجهة النظر) في أبسط تعريف لها «موقع الراوي أو المؤلف من الأحداث التي يتناولها. فالمؤلف (أو الراوي)، كما هو معروف، يستطيع أن يتناول شخصياته من الداخل، ويستبطن وعيها، ويستطيع أن يكتفي بوصف أفعالها من الخارج، كما يستطيع أن يمازج بين الحالتين فيصف إحدى الشخصيات من الداخل، وباقي الشخصيات من الخارج»[٥].

ووجهة النظر في السرد هي «الزاوية التي يَنظر منها الراوي للأحداث والشخصيات، أو هي المنظور الذي تُروى من خلاله القصة، فُيحيط بالإطار السردي الذي يستعمله الكاتب سواء كان ضمير المتكلم أو الغائب، وسواء كان الراوي محدودا أو عليما»[٥]، وعلى ذلك كثيرا ما تُقارن وجهة النظر بعين آلة التصوير(الكاميرا).

ولّما كان كتاب أوزبنسكي (شعرية التأليف) أهم وأوسع عمل تأليفي تناول (وجهة النظر) في النقد الحديث، وجد البحث ضالته فيه، لتطبيق طروحات أوزبنسكي في هذا التكنيك السردي على رواية هامة من الروايات العراقية الحديثة للكاتبة إنعام كجه جي(الحفيدة الأمريكية)، إذ عَمَدَ أوزبنسكي إلى تقسيم نظريته إلى أربعة مستويات هي: المستوى الإيديولوجي أو(التقويمي)، والمستوى التعبيري أو(اللغوي)، والمستوى الزماني والمكاني، والمستوى النفسي. وهي المستويات التي سنعمل على تطبيقها على نص رواية(الحفيدة الأمريكية) في بحثنا هذا وعلى النحو الآتي:

المبحث الأول: وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي

تتجه هذه القراءة لرواية (الحفيدة الأمريكية) لإنعام كجه جي من جوانب متعددة، أولها من الجانب الايديولوجي او التقويمي «وهذا الصعيد أقل خضوعا للصياغة الشكلية؛ لأن التحليل فيه يعتمد إلى حد ما- على الفهم الحدسي، ...؛ ووجهة النظر هذه، سواء أكانت مستترة أو مصرحا بها، قد تنتمي للمؤلف نفسه، أو تكون جزءا من المنظومة المعيارية للراوي، بمعزل عن المؤلف، أو تنتمي لإحدى الشخصيات»[٥]، حيث تطرح الكاتبة ابتداءً

من العنوان «الحفيدة الأمريكية» تقابلا ضديا بين شخصيتين، فلفظة الحفيدة تتطلب لفظة أخرى وهي الجدة، وقد ظهرت الجدة في سياق الرواية كشخصية رئيسة إلى جانب البطلة الراوية، ولم تغب حتى الصفحات الأخيرة من النص، وكانت حتى بعد موتها وأجراء مراسم دفنها تظهر ثانية في السطور الأخيرة، متماهية بشخصية المؤلفة .

هذا التقابل يتحقق من خلال الرؤية الايديولوجية لكل من البطلة وأمها وجدتها، من خلال النظرة المفهومية للوطن والمواطنة، كما يكتمل تحققه من خلال وجهات نظر الشخصيات الثانوية طاووس، وولديها، والشخصيات الأخرى تجاه القضية نفسها، وهو ما نجده في المقطع الأتي من الرواية ﴿استقرت على رف المدفأة في غرفة المعيشة صورتنا التذكارية التي نبدو فيها نحن الأربعة واقفين في حديقة بيتنا وقد اتخذنا هيئة رسمية في اليوم الذي أصبحنا فيه أمريكيين يا له من يوم انتظرناه بفارغ الصبر.لا يحتاج من يتأمل الصورة لفطنة كبيرة ليعرف أن أبي أرتدى للمناسبة البدلة الكحلية التي فصلها له مجودي الخياط في سوق بغداد الجديدة. أما الصبي الأشقر النحيل الذي هو أخي جايزن والشابة السمراء التي تبدو وكأنها استعاروها من أسرة أخرى أنا، فقد لبسنا ما امرتنا به أمي بدون مناقشة»[٥]، أن الصورة التي ﴿التُقطت للعائلة في اليوم الذي أصبحوا فيه أمريكيين تكشف عن وجهات نظر مختلفة نُقلت لنا عن طريق صوت واحد فما ولاء الأب للعراق على الرغم من حصوله على الجنسية الأمريكية، وهو يرتدي بدلته التي فُصلت بالعراق، فالأب قضى حياته معنيا بسلامة لسانه العربي، ليؤكد إخلاصه لوطنه ولعروبته، كما تنقل لنا موقف الأم التي ترى في هذا التجنيس خيانة لا تغتفر، لذا كانت تعيش أشد حالات الحزن وتأنيب الضمير مكررة نداءها سامحني يا بابا، ويكون ذلك اليوم، يوم حداد، وحزن مادامت ترتدي لتلك المناسبة ثوب التنظيفات الكبرى: «هي وحدها التي لم تتهندم، ولم تمر بقلم الكحل الأسود الرفيع على جفنيها العلويين، زينتها الوحيدة التي تتمسك بها كانت قد ارتدت فستانها القديم الأزرق الواسع الذي نعرف حالما نراها فيه أننا في يوم التنظيفات الكبرى»[٥]. ويبقى موقف البطلة وأخيها مسكوتا عنه، ولكن موقف البطلة لا يبقى غامضا فسرعان ما ينكشف، ويُعلن عنه من خلال انفعالها، وهي ترى على شاشة التلفزيون برج نيويورك يحترق فيكون ذلك سببا لتطوعها في الجيش الأمريكي لحرب العراق حين تقول: «رأيت طائرة تصطدم ببرج وكان هناك على الشاشة برج مجاور يحترق، جمدت في وقفتي ولم أجلس كنت أعرف هذين المبنيين٠٠٠٠٠٠رأيت أمريكا تحترق أمامي وشممت رائحة الشواط»[٥]، هكذا يتجسد انتماؤها إلى الجانب الأمريكي وتعلن انحيازها السافر إليه وتكون أحداث الحادي عشر من سبتمبر سببا في تطوعها إلى الجيش الأمريكي.

ثم يتأكد هذا الموقف بصورة واضحة حين تروي

البطلة قصة تسلمها للبدلة العسكرية الأمريكية، وتقول: « ملئني الفخر بعد أن أعطوني البدلة المرقطة وتأكدت من أنني ذاهبة إلى المهمة التي تجعلني استحق المواطنة الأمريكية إنها فرصة لرد الجميل للبلد الذي احتضنني منذ أول الصبا وفتح لي ولأسرتي صدره»()

ولكن هذا الموقف يتقاطع مع موقف آخر تُعلن فيه ازدواجيتها حين تقول: «ورغم حماستي للحرب اكتشفت أنني أتألم ألما من نوع غريب يصعب تعريفه .هل أنا منافقة أمريكية بوجهين؟ أم عراقية في سبات مؤجل مثقل الجواسيس النائمين المزروعين في أرض العدو من سنوات؟ لماذا أشعر بالإشفاق على الضحايا وكأنني تأثرت بالأم تريزا، شريكتي في اسم القديسة شفيعتي؟ كنت أنكمش وأنا أُشاهد بغداد تُقصف وترتفع فيها أعمدة الدخان بعد الغارات الأمريكية، كأنني أرى نفسي وأنا أحرق شعري بولاعة سجائر أمي، أو أخز جلدي بمقص أظافري، أو أصفع خدي الأيسر بكفي اليمنى»() ٠ إعلان زينة الحماسة وهي تذهب للحرب، وبيان حالتها وهي تشعر بالإشفاق على ضحايا جاء المنقذ ليخلصهم من الموت؛ إلا أنه سرعان ما أودع في جعبتهم الموت الذي حولهم الى اشلاء محترقة، ليخرج صوتها متلاحقا وهي تنكمش بعد مشاهدتها لبغداد تقصف وترتفع فيها أعمدة الدخان، ويأتي هذا الحدث بالتوازي مع حماستها وشعورها بأنها منافقة، وهذا التوظيف خلخل النسق السردي في وجهة النظر إذ يخرج الشخصية من جلبابها الى جلباب المؤلفة التي نقلت وجهة نظرها شخصيا لا وجهة نظر الشخصية/ زينة الأمريكية بل حولت زينة/ البطلة المنافقة إلى ضحية متخبطة فهي ترى نفسها كأنها تحرق شعرها بولاعة أمها، وتخز جلدها بمقص أظافرها، وتصفع خدها الايسر بكفها الأيمن، فهي أي(المولفة) والراوية/ الشخصية(زينة بهنام) كانا حاملين ضمنيين للنظرة الإيديولوجية، ووظفا الشخصية/ زينة لحمل وجهة النظر هذه.

ثم يظهر متغير على مستوى اللاوعي يتمثل بحلم تراه البطلة في منامها في الساعة التي تطأ أرض العراق، تقول: «رأيتني أطرق باب بيت جدي يوسف في شارع الربيع وأنا مرتدية فستان عرس بنفسجي اللون، ولم يكن البنفسجي من ألواني المفضلة...وقد فتح جدي الباب ولم أخف منه رغم علمي وأنا في الحلم أنه قد مات وسألته:

-متى عدت من السفر؟

رد:

-عدت من يومين أردت أن أحضر عرسك يا سناء٠

ولم أصحح اسمي ولم أقل له، أنني زينة أو زيونة كما أعتاد أن يناديني لكن جدتي رحمة أطلت من وراء ظهره وقالت:

-هذي زنزن، ألم تعرفها؟ المكرودة تزوجت وأنت غائب وها هي تعود إلينا بعد أن ترملت٠٠٠يا عيني عليها٠

اجتزت باب الحديقة وتقدمت من جدي لكي أقع على يده وأقبلها لكنه سحبها فانسحب جسدي

بالكامل من المشهد، وفي اللحظة نفسها تحوّل لون فستاني إلى الأسود وبقيت جامدة في مواجهة جدتي، نتبادل نظرات الأسى في الحلم...الفيلم؟»[٥]، يرتبط هذا الحلم بوجهة نظر المؤلفة على مستوى اللاوعي، ولعله جاء تلخيصا للمتغيرات التي أصابت (البطلة/ زينة) على امتداد الرواية كلها، لذا فأن قراءة اللون البنفسجي في الحلم يشي بأن هناك ميل دفين لدى البطلة نحوه، فجاء هذا الحلم تعبيرا عن هذه الرغبة الدفينة، لكن الراوية قد سدت الباب بوجه هذا التفسير حين قالت: «ولم يكن البنفسجي من ألواني المفضلة لكن الأحلام لا تترك لنا رفاهية الاختيار»[٥]، فما التفسير الآخر الذي يتطلبه هذا التوقف، اللون البنفسجي يشكل حالة انتقالية من اللون الأحمر الذي يوحي باتقاد الرغبة الجنسية. تلك الرغبة التي تتقد كلما رأت مهيمن الأخ/ العشيق كما تصوره البطلة/ زينة حسب وجهة نظر الراوية «وبساقين تصلحان لموديل من الجزر الاستوائية، سرت إلى مهيمن ولوحت أمام وجهه بسعفة غوايتي، وأنا أعرف أن نهايتها واخزة. ولم أكن أحجب عاطفتي بل أمضي وراء مسراتها التي ستفتح رويدا رويدا على مسامات جلدي»[٥] فهذا الاتقاد قد واجهه اللون الاسود الذي يوحي بالموت أو الانطفاء وتحول الحالة إلى خرقة معصورة من خرق مسح البلاط «أتستر على جوفي لئلا يفور ما فيه وينضح ويشي بالهزة التي حدثت لي منذ أن عدت من بغداد خرقة معصورة من خرق مسح البلاط، خرقة كاشي هكذا عدت»[٥].

وحري بنا أن نتذكر أن هذا الحلم يحدث والبطلة تنام على الأرض وقد جعلت من حقيبتها وسادةً ومن سترتها العسكرية غطاءً، وقد سبق نومتها مشاهد لفضاء مربك تمثل بزجاج مهشم وعاصفة رملية لا مثيل لها، تقول البطلة المتماهية بجلباب الراوية: «أردت أن أسبر اللجة الحمراء بنظري فانكمشت أجفاني كان من الصعب استشفاف المشهد الجهنمي الذي حللنا فيه لأننا لم نكن نرى أبعد من أقدامنا»[٥]، تلك صورة فضاء العاصفة تأتي في أعقاب الحديث عن تعدد وجهات النظر بين المؤلفة و الراوية، ويأتي هذا الحلم استكمالا لتلك الحالة وتنبؤا لما سيحصل (للبطلة/ زينة) في بغداد من تحولات جذرية على الصعيد العاطفي، فالانتقال من الزواج إلى الترمل يحيل على الانتقال من حالة عاطفية إلى أخرى، (فزينة/ البطلة) كانت في حالة عاطفية يشوبها البرود والاستقرار المقبول مع حبيبها الأمريكي (كالفن)، فجاء الحلم استشرافا أو نبوءةً عما سيحصل لها مع مهيمن وانجرافها العنيف نحوه، وخيبة أملها به حين رفض حبها رفضا قاطعا.

المبحث الثاني: وجهة النظر على المستوى التعبيري

يقول اوزبنسكي أن هذا المستوى يتعامل مع الكلام(parole) أكثر مما يتعامل مع اللغة(langue) وقد أخذ هذه الحقيقة من دوسيسير()، فالرواية أو اللغة في الرواية، كما يراها اوزبنسكي لها جماليات خاصة، فهو يرى أن الرواية تتعامل مع الكلام غير القواعدي أو غير النحوي، أي أن العلاقات بين الاصوات وبين التعابير داخل النص الروائي تتعامل مع الكلام أكثر من تعاملها مع اللغة()، مثال على ذلك نقتبس النص الوارد في رواية الحفيدة الأمريكية، حين تنقل لنا زينة/ الشخصية على لسان الراوي ما سيغيره مبلغ المال الذي ستتقاضاه بعد ذهابها في مهمة الترجمة مع الجيش الأمريكي في العراق: «سنة واحدة أو سنتين بعدها تعتدل الأمور وأغسل صدر أمي من سخام كل السجائر الرخيصة، التي دخنتها بإفراط وهي تنتحب كل ليلة، ...، كانت تبكي أحيانا بدون صوت مثل تلفزيون محروق اللمبة»()، فما كشفه الراوي/ من خلال اقتران وجهة نظره بالشخصية من وصف لبكاء الأم كل ليلة بدون صوت لا تستطيع اللغة كشفه، لان هذه السياقات لا تكتشف من خلال اللغة، وإنما نستطيع كشفها من خلال السياق الشفاهي للشخصيات.

مثال آخر يمكن أن نُظهر من خلاله جماليات الكلام وطاقاته التي لا تنفذ، والتي ركز عليها أوزبنسكي، فهو يرى أن لغة الرواية ولغة الشخصية بينهما جماليات كبيرة تكمن في الكلام، ولا تكمن في اللغة، ففي كلام الراوي الذي ينقله من وجهة نظر (الشخصية/ زينة)، يقول: «لم ترَ زينة دمعة العجوز في العتمة، لكنها شمت رائحتها»()، فالشخصية لم تستطع رؤية دموع العجوز في العتمة، وأنها شمت رائحة تلك الدموع.وهو نوع من أنواع الإيحاء الذي لا تستطيع اللغة أن تكشفه، وإنما يكشفه السياق الشفاهي للشخصيات.

الأمر الآخر الذي ركز عليه أوزبنسكي هو تبني الراوي للمستوى التعبيري للشخصية، ويكون ذلك من خلال تغيير الضمائر، وهو ما يطلق عليه أوزبنسكي (المونولوج المروي)، أو الأسلوب غير المباشر. وهو ما نجده في الرواية حين تنقل لنا زينة مشهد الثمرتين اللتين تقطفهما من حديقة المنزل القديم وتقدمهما لأمها: «دمعت عيناها وأنا أمدُّ يدي لها بالثمرتين الصفراوين اللتين قطفتهما من حديقة البيت الكبير الذي أمضت شبابها به»()، فدموع عينيها هنا تقييم للغربة والفراق وهو للشخصية، وليس للراوي، بمعنى أن مفردات من كلام الشخصية تسللت إلى كلام الراوي، وهو ما يسميه اوزبنسكي(الكلام)، فهناك تداخل بين لغة الراوي ولغة الشخصية يطلق عليه(المونولوج المروي، او الأسلوب غير المباشر)، فجمالية الرواية في التنوع بين الكلام المباشر والكلام غير المباشر، وهو ما يُعطي للرواية جمالية تميزها عن باقي الفنون الأدبية، فهو يتكلم هنا عن المواقع(الموقع

الداخلي) و(الموقع الخارجي)، الموقع الداخلي هو أن يتبنى الراوي أسلوب الشخصية()، مثل قولنا: ((دمعت عيناها وانا أمد يدي لها))، فلو قالت: ((دمعت عيناي وهي تمد يدها لي)) اذن هي تبنت المستوى التعبيري للشخصية؛ لأنها فعلا تعد دموعها معادلا لغربتها وخروجها من منزلها وهو ما يمكن ان نطلق عليه الموقف الداخلي للراوي.

أما الموقع الخارجي للواصف فهو يتبنى أو يتصور هذا كله، لأن هناك تداخلا بين مستوى كلام الراوي ومستوى كلام الشخصية، فيأتي على المستوى القواعدي للشخصية/ المتكلم و ينظر لها من الخارج على انه ليس هناك تداخلا()، مثال على ذلك في رواية الحفيدة الأمريكية حين ينقل لنا الراوي الحوار الذي دار بين زينة وصديقها الأمريكي كالفن قائلا: «وكانت تعجبه تلك المداعبة، مثلما يعجبه أي شيء أقوله، ماي كالفن، كالفن السكّير الوديع العاطل عن العمل معظم أشهر السنة، الذي فزع عندما يرتفع صوتي مع الأصدقاء ويتصور أننا نتشاجر.

-دونت ووري ماي دير...نحن نتناقش.

-بوليتكس، دائما بوليتكس!»()

فالراوي حين صور كلام زينة الموجه لكالفن بالانكليزية صوره كما هو، والسبب أن الراوي تبنى المستوى التعبيري لزينة، لأن زينة تتحدث مع شخص ليس عربيا، لذلك خاطبته بلغته التي يفهمها. فلو كنا هنا أمام راوي موضوعي لنقل لنا الكلام الذي دار بين زينة، وكالفن باللغة العربية دون حاجة للنص الإنكليزي، ولكن الراوي هنا تبنى المستوى اللغوي لزينة في حديثها مع كالفن، فموقع الراوي هنا كان خارجيا، إذ أوجد مسافة بينه وبين الشخصية.

ويمكن أن نجد مثالا آخر على موقع الراوي الخارجي في كلام زينة عن صديقتها الامريكية (ديبورا) وهي تلوح لها بيدها وتنادي خلفها قائلة: « -take care»() فالراوي تمثل بلغة الشخصية لا بلغته، وهنا أصبح لدينا سطحان، سطح كلام الراوي، وسطح كلام الشخصية، فينقل الراوي كلام الشخصية باللغة الإنكليزية، فهنا جاءت لغة أجنبية هي ليست لغة الراوي، وإنما هي لغة الشخصية، فالراوي قد أوجد مسافة بينه وبين الشخصية، وهو ما يطلق عليه أوزبنسكي(الراوي الخارجي).

ونستطيع تحديد واحدة من الفقرات المهمة التي تبناها اوزبنسكي في نظريته على المستوى التعبيري، وهي قضية التسمية، فالتسمية هنا تخضع لوجهة نظر المراقب للشخصية الموصوفة، «ففي الأعمال الأدبية قد تطلق على شخصية ما أسماء مختلفة ومتعددة، أو يشار إليها بألقاب كثيرة»() ففي الحفيدة الإمريكية شخصية(زينة)، كما تراها المؤلفة «ربيبة للأحتلال، ...، البنت الضالة العائدة، العائدة فوق الدبابة الامريكية مثل رامبو بصيغة المؤنث، نزيلة المنطقة الخضراء»()، « وكثيرا ما تُعزى أسماء مختلفة لشخص واحد بذاته في جملة مفردة، أو في مقاطع مترابطة جدا في النص»() كما يحدث في تسميات الجدة التي تطلقها على زينة، كأن لديها تحت لسانها عصفورة ماكرة

تُلهمها عبارات التدليل وهي تقول لها: « زين٠٠٠ز يونة٠٠٠زوينة٠٠٠زنزن٠٠٠زينة البيت٠٠٠تجتهد جدتي رحمة في ابتكار المسميات»[٥]، هنا مفردات من كلام الشخصية عن طريق الراوي، أو كلام الشخصية داخل كلام الراوي، وموقف الراوي هنا خارجي؛ لأنه ينقل كلام الشخصية من خلال ألفاظها هي.

المبحث الثالث: وجهة النظر على المستوى المكاني والزماني

تكون الفرضية في هذا المستوى أو هذا الجزء الخاص من البحث- اعني به -المستوى المكاني والزماني على أن للراوي موقعا مكانيا وزمانيا بالنسبة للشخصية، أو للشيء الموصوف، إذ((تكون وجهة نظر الراوي، في بعض الحالات، أقل أو أكثر تحديدا من الناحية الزمانية والمكانية، فنكون قادرين على معرفة موقعه من خلال الإحداثيات المكانية أو الزمانية، التي يدار من خلالها السرد، من ذلك مثلا، أن موقع الراوي في العمل الأدبي، قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات وكأنه هو الذي يقوم بالسرد من النقطة التي تقف فيها الشخصية))[٥]، بوصف السرد فنا بالواسطة، فنا يحتاج إلى الوسيط (الراوي)؛ لأن الرواية فن يقوم على الوسيط، الذي يمثل العالم الروائي، مثلما يمثل الرسام أبعاد اللوحة، من خلال موقفه(كأن تكون نظرته فوقية، أو تحتية، أو جانبية).

أ- وجهة النظر على المستوى المكاني

ويتضح المستوى المكاني كثيرا من خلال المشابهة بينه وبين الفنون البصرية؛ لان المنطلق هنا، هو موقع الراوي الزماني والمكاني بالنسبة للشخصية، ويأخذ هذا الموقع الذي يُحدد للراوي من خلال تطابقه أو عدم تطابقه مع الشخصية، فلو نقل لنا السرد بضمير المتكلم، كما في هذا المثال التوضيحي في رواية الحفيدة الأمريكية، ((بائسة أنا. طاولة زينة مقلوبة، مشروخة المرأة، ...، هل أضحك بالفعل أم أجاهد لكي تطلع مني ابتسامة وجيزة))[٥]، فالمتكلم ليست زينة/ الشخصية، وإنما هو الراوي المقترن بالشخصية.

وكذلك نجد ذلك في موقف أخر في الرواية ذاتها ((أتستر على جوفي لئلا يفور ما فيه وينضح ويشي بالهزة التي حدثت لي منذ أن عدت من بغداد خرقة معصورة من خرق مسح البلاط))[٥]، فالسرد المذكور في النص ليس كلام الشخصية، وإنما هو كلام الراوي الذي تطابق مع الشخصية، أو اقترن بها؛ لأن إدارة السرد من خلال الراوي الذي يقترن بالشخصية، لا يعني أن من يتكلم هو الشخصية، وإنما هو الراوي المقترن بالشخصية٠ لان الشخصية إذا تكلمت فهو الأسلوب المباشر، ويأتي الأسلوب المباشر في الحوار.

أما الموقع المكاني للراوي بالنسبة للشخصية، فهو يرافقها ولا يمتزج بها، بمعنى أنه لا يتبنى الموقف الايديولوجي أو النفسي، ولكنه يكون أقرب للمراقب، إذ يترك مسافة بينه وبين الشخصية، ففي رواية الحفيدة الأمريكية مثلا نجد أن الراوي المتحرك لا يتبنى موقف زينة من خلال وصفها لمهيمن، وإن اقترن بها لينقل كلامها حين تقول: ((متى شمّ مهيمن

رائحة الخضراء، وعرف أنني في الجانب الآخر من الجحيم؟ أم أنه كان يفهم التمثيلية وأدى دوره فيها أداءً متوسطا، ...، لم يكن لديه، من ناحيته، ما يخفيه عني• الميليشيا مثلها مثل الجيوش والأحزاب وفرق الجيش الشعبي، سابقا، العقيدة مثل الأيديولجا، والسيد مثل الرفيق المسؤول))[٥]، فهذا الفهم المعبر عن أيديوجية الشخصية، لا يعني أن الشخصية هي من تكلمت، ولكن الراوي هو من اقترن بالشخصية ونقل لنا السرد من خلال تحركه في السرد، وتنقله من مكان الى آخر، و ليس بالضروري أن يكون الراوي متبنيا لوجهة نظرها الأيديولوجية فيما يخص مهيمن وعقيدته وما جاء في النص، فالراوي هنا قد تطابق مع الشخصية، ((حيث يبدو الراوي وكأنه ملازم للشخصية أما بصورة مؤقتة، أو على طول السرد))[٥]، فمثلا في الحفيدة الأمريكية موقع الراوي يتطابق مكانيا مع الشخصية/ زينة، بحيث لا يترك مسافة بينهما، فأنت لا تجد مساحة سردية للشخصيات الأخرى، بحيث شخصية الاخ (يزن)، أو (جايزن)، كما تطلق عليه لا تظهر أبدا في حاضرة السرد، وإنما تتذكره من خلال استرجاعات زينة ((كما يكفي لإرسال يزن، الذي صار اسمه جايزن، إلى مصحة لعلاج الإدمان، وإدخاله بعد ذلك، إلى الجامعة))[٥] ونجدها تسترجع يزن في مكان أخر: ((سألتني عن أخي يزن، فأخبرتها أننا ناديه جايزن، على الطريقة الشائعة في تحوير أسمائنا لتقترب من الأسماء الأمريكية، قلت لها أن يزن كان متورطا في المخدرات، ثم عافها على أمل أن يعود للدراسة))[٥].

ويأتي لا تطابق الموقع المكاني للمؤلف والشخصية من خلال أشكال مختلفة وعلى النحو الآتي:

١- نمط المسح التتابعي

تتحول وجهة النظر أحيانا في السرد إلى تتابعي من شخصية إلى أخرى وتُسند إلى القارئ مهمة جمع أوصال الوصف المنفصلة في صور متماسكة، وحركة وجهة النظر مشابهة لحركة آلة التصوير أو الكاميرة في الفلم التي تقدم مسحا تتابعيا لمشهد معين[٥]، فمثلا في أحد المشاهد تنقل لنا زينة مجموعة مشاهد متتابعة حين تقول: ((حكيت له عن مبانٍ حكومية تحولت إلى رماد وخرائب سود. نساء فقيرات من أرامل الحروب أخذن أطفالهن وذهبن للسكن في مؤسسات وزارة الدفاع. معسكرات أقفرت من العسكريين. قصور وزراء صارت مقرات لأحزاب معارضة، أجهزة أمنية انهارت وهرب مخبروها إلى القرى التي جاؤوا منها، حكيت له عن جيشنا الذي تسلم المدن وبدأ يبني كل شيء من الصفر))[٥]، فالراوي ينتقل من حدث إلى آخر في مكان واحد بطريقة تتابعية، وأوزبنسكي يقول أن هذا الانتقال قد يكون في مكان واحد، وأحيانا يكون في أكثر من مكان[٥]. مثال على ذلك ما جاء في الرواية من مسح تتابعي للأحداث في وصف حادثة ما: ((جاءت طاووس ذات يوم، وقالت لنا أن صدام يزور الناس في بيوتهم. يطرق الأبواب ويدخل مع رجال حمايته كالقضاء والقدر. يدور في الغرف. يرفع أغطية الأواني في المطبخ لينظر ماذا يأكل أهل

الدار. نصحتنا بأن نشتري صورة له ونضعها فوق التلفزيون. لكن جدك رفض وتشاجرنا ثم عاد وقبل على مضض. وجاءنا حيدر بصورة اشتراها بكذا مئة دينار. قال لنا أن من الأفضل أن نعلقها في صدر الغرفة لكي نتّقي الشرّ. علقناها فوق الصليب ولكنه لم يأتِ. ولما انتهت الحرب رفعناها))[٥]، فالمشهد صور لنا جملة من المشاهد المتتابعة التي وصف السرد من خلالها مجموعة كبيرة من الأحداث المتواصلة والتي حدثت في مكان واحد (منزل جدة زينة)، وهو ما نطلق علية السرد التتابعي.٠

٢- نمط عين الطائر

في أطار السرد ((حين تكون هناك حاجة لوصف يحيط بكل تفاصيل الموقف الموصوف، فأننا في الغالب لا نجد المسح التتابعي ولا الراوي المتحرك، بل نجد نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جدا، ولان مثل هذا الموقع المكاني يفترض في العادة وجود آفاق واسعة جدا، فيحق أن نسميه وجهة نظر عين الطائر))[٥]، أي أن يكون الراوي في موقع أعلى من كل الشخصيات، وكأنه ينظر من كل مكان)، ((فلكي يتبنى المراقب وجهة نظر ذات نطاق واسع كهذه، تطل على المشهد بكامله، فلا بدّ له أن يتخذ موقعا مشرفا على الحدث))[٥]، مثالا على ذلك الوصف الذي ينقله الراوي من وجهة نظر زينة للانفجار الذي حدث في معسكر الغزلاني في مدينة الموصل، تقول فيه: ((احتفلت في الموصل بثاني كرسماس لي في العراق. دخل انتحاري، قبل العيد بأربعة أيام إلى صالة الطعام في معسكر الغزلاني، وهو يلف جسمه بحزام ناسف. فجر نفسه وسط الجنود الذين يتناولون الطعام. مات اثنان وعشرون شخصا بينهم أربعة عشر عسكريا من قواتنا وأربعة جنود عراقيين، وأصيب واحد وخمسون أمريكيا بجروح. كان الانتحاري مدسوسا على عناصر الأمن. أي وثقنا به وحسبناه علينا. قام بتسريب المتفجرات إلى قاعدتنا على مراحل، ...، لم أسمع الانفجار، وأنا في غرفتي في الغزلاني المعسكر الذي أُقيم في موقع مطار الموصل. سمعت قنابل الهاون التي تلت العملية، تنطلق من الخارج في اتجاه غرفتنا))[٥]، فكل المشاهد السردية التي نقلتها لنا زينة من خلال وقفتها المسيطرة في السرد جعلها في موقع أعلى، بحيث شاهدت كل تلك الأحداث من لحظة حدوثها، فهي في موقع مهيمن على الحدث بالكامل، فالمشهد حسب نظرة زينة المسيطرة على كل ابعاده لم يكن إلا وصفا لما حدث بالكامل، وصف لم يترك شاردة ولا واردة إلا ونقلته من لحظة تجميع الانتحاري للمواد التي يصنع منها حزامه الناسفة إلى لحظة دخوله لصالة الطعام، حتى مرحلة اطلاق قنابل الهاون من خارج المعسكر باتجاه غرف العسكريين في الداخل.

مثال آخر من الرواية نفسها يظهر من خلالها هذا النمط، حين يصف لنا الراوي من خلال زينة المطار وكل ما فيه، يقول: ((شعرت بالبرد والوحدة، بالوحشة التي تنهش الجنود العائدين وهم يسيرون على عكازات، أو يسحبون وراءهم ساقا معطوبة، ...، والناس من حولي يتعانقون ويسرعون إلى

مستقبليهم. وزينة الميلاد ما زالت تتدلى من سقف المطار))[٥]، فكل المشاهد التي نقلتها تدل على أنها في موقع أعلى بحيث نظرت لكل ما حدث نظرة مهيمنة ومسيطرة، نقلت من منظارها الاحداث وكأنها في قمة والذين تشاهدهم في هضبة، وهذه السيطرة العينية أسهمت في نقل تفاصيل المشهد بكل تفاصيله.

٣- نمط المشهد الصامت

هو وصف عام من موقع بعيد نسبيا، فهو لا يسمع الأحداث، بل هو يشاهد الأحداث فقط، و((في هذا الصنف المعمم توجد حالة خاصة تتم من موقع بعيد نسبيا، ...، وتستخدم الوصف التمثيلي الصامت لسلوك الشخصيات حيث يجري وصف الحركات والإيماءات لا الكلمات))[٥]، ففي وصف زينة لحالة من يأتون إلى القاعدة الأمريكية، ليقدموا شكوى ضد تخريب القوات الأمريكية لدكاكينهم أو سياراتهم، تقول: ((يأتون في الصباح، بعد أن يقفوا في طوابير طويلة أمام البوابة وينصاعوا، على مضض، لإجراءات دقيقة وقاسية، نسجل خسائرهم ونتحاشى كثرة النقاش))[٥]، فالراوي كان بعيدا عن مكان تقديم الشكوى، لذا هو لم ينقل لنا ما دار بينهم من نقاش وما هو ذلك النقاش؛ لان الراوي متطابق مع الشخصية التي كانت تنظر من بعيد ليسمع ما دار بينهم وبين من يقدمون الشكاوى ولهذا تحول المشهد إلى مشهد صامت.

٤- نمط حركة الراوي

في هذا النمط تكون ((حركة موقع المراقب السارد يمكن نقلها ليس فقط من خلال متوالية من المشاهد الساكنة، التي يخلق مجموعها الإيهام بالحركة، بل من خلال تصوير مشهد واحد من مصدر متحرك، مع ما تتسم به الحركة من تشويه للأشياء))[٥]، و نجد في رواية الحفيدة الأمريكية مثالا عليه حين يسرد لنا الراوي على لسان زينة حالة الحركة وحجب الرؤية من خلال الستائر في الطائرة، فالستائر كانت مسدلة بحيث حجبت الرؤية عليها، تقول: ((أحسست بفداحة هذا الظلام وبلا عدالته، والستائر مسدلة لا تتيح لي إلقاء نظرة على المدينة، ...، حين استقرت الطائرة على الأرض وتوقف هدير محركاتها شعرت وكأن صمما أصابني فجأة. وقمت واقفة مثل تمثال دبت فيه الحركة، لكن توازني اختل وتهاويت في مقعدي، ...، وانزاح الباب الخلفي الكبير على مهل وعيناي تتحركان معه مثل الكاميرا، من اليمين إلى اليسار، لكي لا تفوتني الوهلة الأولى، لكن بدا لي وكأن ستارة حمراء تغطي باب الطائرة من الخارج. وكان ما شاهدته عاصفة رملية لم أرَ مثيلا لها من قبل))[٥]، فالمشهد الذي ينقل لنا الرؤية المكانية من خلال حركة الطائرة وسريانها متحرك وغير ثابت؛ إذ لم يستطع السرد بيان الأحداث بصورة واضحة، ولم يستطع التدقيق في تفاصيل المشهد؛ لأن الراوي يتحرك ولا يقف في مكان، بحيث ظهرت الصورة حسب وصف زينة مشوهة الملامح؛ لأن مساحة النظر بالنسبة للراوي غير مستقرة، وغير واضحة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه تسمية الراوي المتحرك في السرد.

أ- وجهة النظر على المستوى الزماني

أما على مستوى الزمان، فأنه ((على النحو نفسه الذي يمكن أن تثبّت موقع الراوي في مكان ثلاثي الأبعاد، يمكن أيضا تحديد الموقع الزماني للمراقب في عددٍ من الحالات))(٥)، وهما موقعان يهيمنان:

الأول: الموقع الداخلي، بمعنى أن الراوي يتبنى الموقع الزماني للشخصية، ويكون داخلها، يتابعها، ويتطابق معها، فيتبنى الموقع الداخلي للزمن، أي زمن الشخصية، ونستطيع أن نجد مثالا على هذا الموقع في رواية الحفيدة الأمريكية، حين تنتظر زينة قدوم جدتها إلى عمان بصحبة مهيمن، قائلة: ((وصلت جدتي إلى عمان في يوم ثلجي من أيام شباط. رأيتها ممدة في المقعد الخلفي لسيارة يقودها شاب تصورت أنه حيدر• كنت أقف في انتظارها على الرصيف، ولما انحنيت على الزجاج لاقول لها «الحمد لله على السلامة» لاحظت أن السائق يشبه حيدر، لكنه أكبر سنا))(٥)، فالراوي تبنى هنا الموقع الزماني للشخصية، بمعنى أن الراوي لم ينتقل زمانيا ولا مكانيا خارج أطار تفكير ورؤية زينة، فالراوي هنا احترم معرفة الشخصية وجهلها بالعالم الخارجي؛ ولأن معرفته بالعالم الخارجي معرفة محدودة، فهو راوٍ محدود المعرفة، فتبنى الموقع الزماني للشخصية ولم يحدد لنا من البداية أنها شاهدت مهيمنا، وإنما ابقى جهلها به للحظة التي يصل علمها أنه ليس حيدر، وإنما هو شخص يشبهه.

أما إذا كان الراوي غير متطابق في وجهة النظر مع الشخصية، أي تبنى وجهة نظر خارجية، وهو ما نجده في حديث زينة، حين تتخذ السرد بضمير المتكلم، وهي تنقل لنا سردا ذاتيا عن ماضيها في مدينة الموصل، تقول: ((أخذوني يوما إلى هناك وأنا صغيرة. وكنا في عطلة عيد الفصح، أوائل نيسان، ...، سحرني كل ذلك الفضاء الأصفر المترامي ودوختني رائحة الطبيعة• كان منظر شقائق النعمان مدهشا في شقوق الصخور، ...، كيف كان لي ألا أُحب الموصل، وكل من فيها يتحدث بلهجة جدتي؟))(٥)، فزينة تروي لنا هنا من موقعها من مكانها من الحاضر إلى الماضي، فالرؤيا خارجية بضمير المتكلم لحادثة مضت.

المبحث الرابع: وجهة النظر على المستوى النفسي

يبدأ هذا المستوى بعبارة تلفت النظر وهي((أمام المؤلف وهو يبني سرده اختيارات في العادة: فقد يبني أحداث السرد وشخصياته من خلال وجهة نظر ذاتية مقصودة لوعي فرد محدد أو أفراد، أو قد يصف الأحداث على نحو موضوعي قدر الإمكان، بكلمات أُخر قد يستخدم المؤلف معطيات وعي ادراك واحد أو أكثر من شخصياته، أو يستخدم الحقائق مثلما يعرفها))(٥)، ففي وجهة النظر النفسية، هو يتكلم عن جانب بنيوي في السرد، ونحن أمام خيارات في بناء السرد، الأول ذاتي، والثاني موضوعي، ونحن نتكلم عن السرد النفسي، ونقصره على الذاتي، إذن هو يتكلم عن الجانب الإدراكي، ويعني أنه يقسم إلى الذاتي والموضوعي.

إذا تبنى المؤلف إدراك الشخصية سواء كان السرد

بضمير المتكلم أو الغائب، نحن أزاء سرد ذاتي، ففي رواية الحفيدة الأمريكية نجد مثلا: ((دمعت عيناها وانا أمدُّ يدي لها بالثمرتين، ...، أخذت النوميتين بكلتا يديها وتنشقتهما بعمق وكأنها تشم مسبحة أبيها وحليب أمها وعمرها الماضي))()، الوصف الذي اطلقته الراوية على عينيها بأنها (دمعت عيناها)، هذا إدراك شخصية، وكذلك وصفها (تنشقتهما بعمق)، هذا إدراك شخصية، وليس إدراك الراوي، فهو سرد بضمير الغائب(دمعت عيناها، وتنشقتهما بعمق) المتكلم راوٍ غائب، والشخصية هي القائمة.

فلو حولنا الضمير إلى المتكلم(دمعت عيناي، تنشقتهما بعمق وكأنني أشم مسبحت أبي)) لن يكون خلل دلالي في النص؛ لأن الشخصية هي من تتكلم، فالراوي قد تبنى وجهة النظر الإدراكية للشخصية.

في السرد الذاتي للراوي خياران، فهو معمار السرد، أما أن يبدأ بإدراك الشخصية وهو محدد، وهو السرد الذاتي، وأن كان بضمير الغائب، مثال ذلك وصف زينة لقدوم جدتها إلى عمان: ((وصلت جدتي إلى عمان في يوم ثلجي من أيام شباط• رأيتها ممددة في المقعد الخلفي للسيارة يقودها شاب تصورت أنه حيدر• كنت أقف في انتظارها على الرصيف. ولما انحنيت على الزجاج لأقول لها « الحمد لله على السلامة» لاحظت أن السائق يشبه حيدر، لكنه أكبر سنا))()، فالراوي هنا استخدم السرد بضمير الحاضر، أي استخدم مدركات الشخصية، فلو استخدم مدركاته- أي الراوي، لعرف أنه مهيمن وليس حيدر من يقود السيارة، فهو قال: (يقودها شاب يشبه حيدر)، ثم اكتشف أنه ليس حيدر وأنه مهيمن، فموقع الراوي هنا موقع خارجي بالنسبة للشيء الموصوف، فهو يتكلم عن موقع يحترم وصفه، ولا يتجاوز الحدود التي رسمها له، وكأنه يحترم المسافة بينه وبين الشخصية، وهنا هو أقرب إلى الراوي المراقب.()

هناك نمط أخر من نفس الرؤية الخارجية، يستخدم الراوي فيها عبارات يوحي بأنه يصف أشياء داخلية، ولكنه يبقي خارجيا، فهنا بقي مراقبا، ولكنه استخدم ما يوحي بأنه داخلي()، مثالا على ذلك في أحد النصوص الواردة في رواية الحفيدة الأمريكية: ((تصور أنني خارجة من مراجعة يائسة في المنطقة الخضراء، ...، طلبت منه الإسراع في السير لأنني أريد أن ألحق بجنازة. لم يبدُ عليه التأثر))()، فالراوي هنا حافظ على موقعه، ولكنه استعمل ألفاظا توحي بأنه دخل إلى عالم الشخصية الداخلي(تصور، لم يتأثر)، فزينة الصوت الاخر للراوي بقيت خارج الشخصية، ولكنها أوحت في الفاظ اقتحمت بها عالم السائق الداخلي من خلال تبنيها للتصور، وعدم تأثره.

الخاتمة

بعد أن وجد البحث ضالته في مستويات أوزبنسكي في كتابه (شعرية التأليف) محاولا تطبيقها على إحدى الروايات الهامة في المنتج الروائي العراقي، توصل في نهاية مطافه لجملة من النتائج وعلى النحو الآتي:

- تبنّى البحث دراسة نظرية أوزبنسكي لـ

(وجهة النظر) في المستوى الإيديولوجي والتعبيري، ومستوى الزمان والمكان والمستوى النفسي. إذ حدد البحث منهجه من خلال رسم مشروعه بشمول الجوانب المختلفة لتكنيك وجهة النظر في رواية الحفيدة الأمريكية.

- يجد البحث أن تصنيف وجهة النظر، يكون بحسب امتداداتها وعلاقتها بالشخصية السردية، يضاف لذلك أثر العلاقة بين الراوي والمروي له في هذه الامتدادات.

- إن الموقع الخارجي للراوي يمكن أن يُعطي مرونة أكبر للشخصيات عبر تعدد وجهات النظر، ويُضفي فاعلية واشتغال أكبر لها.

- إن مشاركة الراوي للمروي تأتي موجها لاشتغال وجهة النظر وفق أنماط ما بين تأليفي، وفاعلي، ومحايد، فالأول يغلب عليه تعالي وجهة النظر، أما الوجهان الآخران فيمتازان بمحدودية وجهة نظر الراوي، مما منح الشخصيات مساحة أكبر وحرية أكثر لحركة وجهات نظرها.

- إن العلاقة بين حجم معرفة الراوي، من حيث الكلية والمحدودية ونمط السرد، الذي يأخذ في الاهتمام مشاركة الراوي، وامتداد وجهة النظر لداخل الشخصية أو خارجها يمكن أن يحدد نوع وجهة النظر داخلية كانت أو خارجية للراوي في السرد.

- يمكن أن يشكل البحث في تقنية وجهة النظر مطمحا للدراسات القادمة على نطاق الروايات العراقية من خلال تسليط الضوء عليها؛ لأن التركيز قليل على وجهة النظر، وتناولها في الدراسات النقدية العربية بالقياس للدراسات النقدية الغربية التي تشهد وفرة في تناول هذا التكنيك في السرد الروائي أو القصصي.

المصادر والمراجع

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، لحميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠م، (د.ط).
- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم، المركز القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧م.
- رواية الحفيدة الأمريكية، إنعام كجه جي، الجديد للطباعة، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠٩م.
- شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس أوزبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م.
- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر، عمان، (د.ط)، ٢٠٠٠م.
- عودة لخطاب الحكاية، جيرار جنيت، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جنيت وآخرون، تر: ناجي مصطفى،

منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي، ١٩٨٩م.

الرسائل والاطاريح

- وجهة النظر السردية في البناء القصصي في القصة القصيرة السعودية، أسماء بنت صالح حسن الزهراني، (اطروحة دكتوراه)، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، ١٤٣٧هـ.

الهوامش

١. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، لحميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠م، د.ط)، ص٤٥.

٢. يُنظر: عودة لخطاب الحكاية، جيرار جنيت، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م: ص١٧، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم، المركز القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧م: ص٣٩ .

٣. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جنيت وآخرون، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي، ١٩٨٩م: ص٧

٤. صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر، عمان، (د.ط)، ٢٠٠٠م.

٥. صنعة الرواية: ص٢٢٥.

٦. يُنظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ص٤٦

٧. يُنظر: وجهة النظر السردية في البناء القصصي في القصة القصيرة السعودية، أسماء بنت صالح حسن الزهراني، (اطروحة دكتوراه)، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، ١٤٣٧هـ: ص٢٤.

٨. نظرية السرد: ص٢٤.

٩. يُنظر: المصدر نفسه: ص٢٩.

١٠. يُنظر: المصدر السابق: ص٣١.

١١. الشعرية، تودروف: ص٤٥.

١٢. يُنظر: المصدر نفسه: ص٥٠.

١٣. يُنظر: المصدر نفسه: ص٥١.

١٤. عودة لخطاب الحكاية: ص٩٧.

١٥. شعرية التأليف، بنية النص الفني، وأنماط الشكل التأليفي، بوريس أوزبنسكي، (مقدمة المترجم)المشروع القومي للترجمة(٧٩)، د.ط)، (د.ت): ص٣

١٦. المصدر نفسه: (مقدمة المترجم): ص٣.

١٧. شعرية التأليف،: ١٩ ٠

١٨. رواية الحفيدة الأمريكية، إنعام كجه جي، الجديد، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠٩م: ص٢٧ ٠

١٩. -الرواية: ٢٨ ٠

٢٠. الرواية: ١٩ ٠

٢١. -الرواية: ٩٣ ٠

٢٢. الرواية٢٣ ٠

٢٣. -الرواية: ٤٤ ٠
٢٤. الرواية: ٤٤ ٠
٢٥. -الرواية: ١٣٠ ٠
٢٦. -الرواية: ١٠ ٠
٢٧. -الرواية: ٤٠ ٠
٢٨. ينظر: شعرية التأليف: ٤٦ ٠
٢٩. ينظر نفسه: ٢٥ ٠
٣٠. الرواية: ١٧ ٠
٣١. الرواية: ١١٥ ٠
٣٢. الرواية: ١٠ ٠
٣٣. ينظر: شعرية التأليف: ٥٨ ٠
٣٤. ينظر: شعرية التأليف: ٥٨ ٠
٣٥. -الرواية: ٢١ ٠
٣٦. الرواية: ١٨٨ ٠
٣٧. شعرية التأليف: ٣٥ ٠
٣٨. -الرواية: ٣٥ ٠
٣٩. شعرية التأليف: ٣٥ ٠
٤٠. الرواية: ٥٠ ٠
٤١. شعرية التأليف: ٦٩ ٠
٤٢. الرواية: ٩ ٠
٤٣. الرواية: ١٠ ٠
٤٤. الرواية: ١٧٨ ٠
٤٥. شعرية التأليف: ٦٩ ٠
٤٦. الرواية: ١٧ ٠
٤٧. الرواية: ٧٤ ٠
٤٨. ينظر: شعرية التأليف: ٧١ ٠
٤٩. الرواية ١٦٥ ٠
٥٠. ينظر: شعرية التأليف: ٧٣ ٠
٥١. الرواية: ١١٧ ٠
٥٢. شعرية التأليف: ٧٥ ٠
٥٣. -نفسه: ٧٥ ٠
٥٤. الرواية١٥٠ ٠
٥٥. الرواية: ١١٤ ٠
٥٦. شعرية التأليف: ٧٦ ٠
٥٧. الرواية: ٩٦ ٠
٥٨. شعرية التأليف: ٧٤ ٠
٥٩. الرواية: ٤٠ ٠
٦٠. شعرية التأليف: ٧٦ ٠
٦١. الرواية: ١٢٥ ٠
٦٢. -الرواية: ١٣ ٠
٦٣. شعرية التأليف: ٩٣ ٠
٦٤. الرواية: ١٠ ٠
٦٥. الرواية: ١٢٥ ٠
٦٦. ينظر: شعرية التأليف: ٩٥ ٠
٦٧. -ينظر نفسه: ٩٥ ٠
٦٨. الرواية: ١٨٨ ٠