جامعه الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):3620 – 1018
ردمد (النشر الإلكتروني): 8339-1658

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3620
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة *الآداب*، مج (35)، ع (3)، ص ص 3-22، جامعة الملك سعود، الرياض (2023م/1444هـ)
*Journal of Arts*, Vol. 35 (3), pp 3-22, © King Saud University, Riyadh (2023 /1444H.)

# تجليات الراوي في رواية قضية عفراء للكاتبة أسماء الزرعوني

**آمنة بنت يوسف محمد عبده**

*أستاذ النقد الأدبي الحديث المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة القاسمية في الشارقة، الإمارات*

(قدم للنشر في 8/ 3/1444هـ، وقبل للنشر في 2/ 7/1444هـ)

**الكلمات المفتاحية:** الراوي، الرؤية، الضمائر، السّرد، التقنية السّردية.

**ملخص البحث:** يتناول هذا البحث ظاهرةً فنيةً مهيمنةً على بنية السّرد في رواية (قضية "عفراء") للكاتبة الإماراتية "أسماء الزرعوني" وهي رواية تبدو قصيرةً من حيث الحجم، مقارنة بالرواية الكلاسيكية، لكنها رواية مكثفة من حيث التوظيف الفني لأهم تقنية سردية، هي تقنية الراوي في علاقتها بأبرز ضميرين في السّرد الروائي؛ هما: الراوي بضمير الغائب، والراوي بضمير المتكلم اللذان يتناوبان في الحكي عن سيرة الشخصية الرئيسة في الرواية "عفراء" وعن سيرة الشخصيات ذات الصلة بها. وهي في كل ذلك سيرة فنية مهما بلغت درجة تطابقها مع الواقع الفعلي الذي ظلت البطلة "عفراء" وشخصيات الرواية تنتقد سلبياته في تعامله مع الظواهر الاجتماعية الشائكة؛ من قبيل ظاهرة الزواج من الأجنبيات، وأثر ذلك على الأبناء الذين ابتعدوا عن آبائهم الإماراتيين.
وغيرها من الظواهر التي ظلت تعاني منها شخصيات الراوية-وفي مقدمتها عفراء- منذ أول السّرد وتبوح بها تدريجيًا...حتى النهاية الدرامية للرواية.

# Narrator's Manifestations in "the Case of Afraa'" by Asma Al-Zarouni

**Amna Youssef Abdo**

*Associate Professor of Modern Literary Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts, Al Qasimia University in Sharjah, UAE*

(Received: 8/ 3/1444 H, Accepted for publication 2/ 7/1444 H)

**Keywords:** Narrator, vision, pronouns, narration, narrative technique.

**Abstract.** This research addresses an artistic phenomenon dominating the narrative construction of the novel *The Case of Afraa' (ʕafraa?)* by the Emirati novelist, *Asma Al-Zarouni*. This novel may look laconic when judged by size in comparison to classic novels, but de facto is an intensive novel when it comes to the artistic utilization of the most significant narrative technique, namely the narrator's technique in relation to the two most prominent pronouns in the narration, first and third person pronouns that alternate to narrate about the main character and the other relevant characters in the novel (Afraa'). In all that, the novel is an utterly artistic biography, regardless of the extent to which it matches the reality that the heroine, *Afraa*', and the other characters of the novel have critiqued for the negativity in dealing with problematic social phenomena, such as marriage to female foreigners and the impact thereof on children distanced from their Emirati fathers, as well as some other phenomena that the characters of the novel (including *Afraa*' herself) have been experiencing from the beginning and gradually disclosing towards the dramatic end of the novel.

**المقدمة**

يتناول هذا البحث تجليات الراوي في رواية (قضية عفراء) للمبدعة الإماراتية "أسماء الزرعوني". ويعود السبب في اختيار هذا الموضوع إلى أنه يمثل ظاهرة فنية تهيمن على كامل المنطوق السّردي للرواية؛ سواء أكان ذلك من حيث علاقة الراوي بلعبة الضمائر، أم كان ذلك من حيث علاقته بأبرز التقنيات السّردية، كالتذكر والحوار الداخلي، اللتين تمثلان ظاهرة فنية على مستوى المنطوق السّردي للرواية.

ومن هنا انقسم البحث قسمين، هما:

1 - الراوي ولعبة الضمائر:

أ - الراوي بضمير الـ (هو) وهو على الرغم من اتصافه بالعلم المطلق وبالهيمنة على عالمه الروائي... إلا أنه في هذه الرواية يتجلى في صورة حديثة للغاية، حين يبدو مرنًا وديموقراطيًا في إعطاء شخصياته الروائية الحرية في التعبير عن نفسها بنفسها ويقدِّمها للقارئ متعاطفًا معها ومشاركًا إياها في رصد سيرها الذاتية.

ب – الراوي بضير المتكلم المناسب لأسلوب السيرة الذاتية، والمذكرت الاعترافية التي يكون فيها هذا الراوي ضمير المتكلم، بوصفه قناعًا فنيًا، لا يعني بأي حال أن مايكتبه صورة طبق الأصل من الواقع الفعلي المعيش.

2 - الراوي ولعبة التقنية، وفيه نتناول تقنيتين سرديتين، تمثلان ظاهرةً فنيةً في الرواية، هما :

أ - الراوي وتقنية التذكر، وذلك حين يكون السّرد تارةً واقعًا في سياق الماضي البعيد، قبل بداية الرواية، وتارةً أخرى حين يكون واقعًا في سياق الماضي القريب، الداخلي الذي يأتي بعد بداية الرواية. ويعود السّرد في كل مرة لاستكمال ما قد توقف عنه من الحاضر السّردي، وهو يتناوب باستمرار مع الماضي البعيد، ما يمكن تسميته بالتذكر المزجي.

ب – الراوي وتقنية الحوار الداخلي، وذلك حين تناجي الشخصية فيه ذاتها، محتجة بصمت على العادات والتقاليد البالية التي مارست ظلمها على شخصيات الرواية، في سياق كل سيرة ذاتية تناولتها الرواية، وتجلى الحوار الداخلي على مستواها الفني.

**تمهيد..**

أ - الراوي/ المفهوم - الأسلوب – الرؤية:

1 - المفهوم

الراوي، باتفاق نقاد السّرد؛ كائن من ورق، وهو – إذْ ذاك – تقنية سردية ولعبة فنية يتخفى خلفها المؤلف الكاتب؛ لإيصال رسالته إلى القارئ بأسلوب تبدو معه هذه التقنية شخصية لا يمكن معها أن تكون صورة طبق الأصل من الواقع المعيش.

ولذلك يمكن التفريق بين مصطلحين في السّرد، هما: الراوي (التقنية السّردية) والروائي (الكاتب) فالراوي تقنية سردية تقع داخل بنية النص السّردي، مثله في ذلك مثل بقية العناصر الفنية والتقنيات السّردية، في حين أن الروائي هو كائن مخلوق من دم ولحم؛ لأنه الكاتب الذي ينبغي عليه أن يكون خارج نصّه الروائي، وألّا ينكشف بأي شكل من الأشكال، مهما بلغت واقعية الرواية التي ينبغي لها أن تكون واقعية فنيًا، لا واقعيه حقيقية. واقعية مصنوعة من عدة عوامل ذات صلة بمخيلة الروائي المؤلف، وهي تستعين بمخزونه الثقافي، وهي تضيف وتحذف أثناء ابتداع هذه الشخصية الورقية إلى حدِّ استحالة تطابقها مع أية شخصية حقيقية في الواقع الفعلي.

2 - الأسلوب

حين نتحدَّث عن الراوي بوصفه تقنية سردية، لا يمكن أن نغفل الأساليب السّردية التي تقع على مستواها الفني هذه التقنية، ونقصد أسلوبي السّرد الموضوعي والذاتي، منذ أن تناولها وتحدَّث عنها روَّاد الشكلانيين الروس، بالقول: "هكذا يوجد نمطان رئيسان للحكي: سرد موضوعي، وسرد ذاتي. ففي نظام السّرد الموضوعي يكون الكاتب مطّلعًا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما في نظام السّرد الذاتي فإننا نتتبَّع الحكي من خلال عيني الراوي، أو طرف مستمع متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع" نفسه؟" (توما شفسكي (وآخرون) 1982 م ص 189).

فعن عن هذين النمطين (الأسلوبين) يمكننا أن نتحدث عن راوٍ موضوعي، يستعين- غالبًا- بضمير الغائب (هو أو هي) وعن راوٍ ذاتي يستعين، بضمير الأنا.

3 - الرؤية

الرؤية، باختصار شديد، وجهة النظر الفنية التي تنطلق من الراوي، في علاقته بعالمه الروائي، ولأنها تقنية سردية جوهرية، ذات مصطلحات عديدة تقترب كثيرًا من بعضها، من قبيل:

وجهة النظر – المنظور - البؤرة، - حصر المجال - التبئير... وفي تحليلنا لعلاقتها بتقنية الراوي، نتفق مع الناقد العربي "سعيد يقطين" وهو يقول عنها: "ولعل مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعًا وبالأخص في الكتابات الأنجلو – أمريكية. إن (وجهة النظر) في مختلف التعريفات التي تتبعناها تركز في معظمها- رغم بعض الفروقات البسيطة- على الراوي الذي من خلاله تتحدد (رؤيته) إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضًا – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو (يراها). ولهذا السبب نستعمل (الرؤية) ونضيف(السّردية) لحصر دلالتها في إطار تحليل الخطاب" (يقطين، 1989 م ص 248).

وتنقسم الرؤية السّردية في علاقتها بتقنية الراوي في رأينا إلى ثلاث رؤى سردية رئيسة، ورؤيتين متفرعتين عن الرؤيتين الرئيستين نوضح مفاهيمها في الآتي:

(1)الرؤية السّردية (الخارجية) ذات الاتجاه التقليدي، التي تقع على مستوى أسلوب السّرد الموضوعي، وهي تنطلق من الراوي الذي يصفه النقاد

بالراوي (كلي العلم) أي الراوي "المحيط علمًا بالظاهر والباطن والذي يقدِّم مادته دون إشارة إلى مصدر معلوماته" (قاسم، 1985 م ص181).

وعلى الرغم من علم هذا الراوي المطلق، إلا أن رؤيته تظل خارجية. ذلك أنه راوٍ غير مشارك في صنع الفعل الروائي، ولذلك بدا واقعًا على مستوى أسلوب السّرد الموضوعي، ومنطلقًا من الاتجاه التقليدي الذي يسمح له -إلى جانب العلم المطلق-أن ينحاز في رؤيته السّردية إلى شخوصه الروائية، وأن يتعاطف معها، وأن يتدخل بالتعليق أو بالتفسير -مثلاً- إلى جانب إمكانية الاستماع إلى الحوار الداخلي الذي يدور بخلد هذه الشخصيات الروائية، وكذا استشراف ما يمكن أن يحدث ويتحقق بالفعل في مستقبل السّرد. "فالراوي "حتى وإن لم يظهر في الرواية شخصية من الشخصيات" يجعل وجوده ملموسًا من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يطلقها، ومن الحقائق التي يدخلها على العالم التخيلي، مستمدة من العالم الحقيقي والتي تتجاوز محور معرفة الشخصيات، فكأنه يتنقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل، فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات، ويغوص فيها ويتعرَّف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات، وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات، فكأنها كلها من أكبرها شأنًا إلى أقلها شأنًا كتاب منشور أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها" (المرجع السابق، ص 181 – ص 182).

وغالبًا يستعين هذا الراوي ذو الرؤية السّردية الخارجية بضمير الغائب (هو أو هي) الملائم لأسلوب السّرد الموضوعي، كما سيتضح ذلك في تحليلنا للنماذج المقتبسة من الرواية – موضوع المقاربة النقدية.

1 - الرؤية السّردية (الداخلية) ذات الاتجاه الحديث، التي تقع على مستوى أسلوب السّرد الذاتي، وتتصف هذه الرؤية بأنها داخلية؛ لأن الراوي الذي تنطلق منه هذه الرؤية في علاقته بعالمه المروي شخصية مشاركة في صنع الفعل (الحدث) الروائي.

ولذلك يطلق النقاد على رؤيته الداخلية هذه: مصطلح الرؤية (مع) أو الرؤية المصاحبة التي يستعين الراوي فيها بضمير المتكلم (أنا) حتى وهو يروي لنا عن كل من مرَّ بهم، وما مرَّ به، في سياق ما يوهمنا فنيًّا، بأنه عبارة عن مذكرات اعترافية وسيرة ذاتية. غير أن الرواية - تقول الناقدة يُمنى العيد: "ليست كما قد يتوهم البعض، سيرة ذاتية، بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا؛ ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوّله الحضور وتسمح له بالتالي، التدخل والتحليل بشكل يولّد وهم الإقناع" (العيد، 1990م ص95 – ص96).

يصف نقاد السّرد الراوي بضمير الأنا، في هذه الرؤية الداخلية أو المصاحبة، وهو يتخذ دور المشاركة في صنع الحدث الروائي، يصفونه بالراوي محدود العلم. وبحسب "حميد الحمداني" فإن السبب في ذلك يعود إلى أن معرفة الراوي هنا، تكون على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدِّم لنا أية معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن مع الاحتفاظ دائمًا بمظهر الرؤية مع.

فإذا ابتدأ بضمير المتكلم وانتقل بعد ذلك، إلى ضمير الغائب، فإن مجرد السّرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية. والراوي في هذا النوع، إما أن يكون شاهدًا على الأحداث أو شخصية مسهمة في الحكي. إن الرؤية (مع) أو العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية هي التي جعلها "توماشفسكي" تحت عنوان (السّرد الذاتي). والواقع أن الراوي يكون هنا مصاحبًا للشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية، سواء في الاتجاه الرومانسي، أو في اتجاه الرواية ذات البطل الإشكالي (الحمداني، 1991 م ص 48).

وعن الرؤيتين الخارجية والداخلية تبرز رؤيتان سرديتان هما: الرؤية الثنائية التي تتجلى من خلال امتزاج رؤيتين سرديتين (إبراهيم، 1995 م ص 120) داخل بنية النص الروائي الواحد، هما: الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية السابقتان، حين يتناوب الراويان، الخارجي، بضمير الهو، والداخلي بضمير الأنا في الحكي من أول السّرد حتى نهايته مع الاحتفاظ بصفة كلٍّ منهما في الحضور وآلية الحكي.

وأما الرؤية السّردية الأخرى، فهي الرؤية المتعددة التي يظهر من خلالها أكثر من راوٍ يعبر عن وجهة نظره في علاقته بعالم الرواية. وذلك – بحسب حميد الحمداني "عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدًا بعد الآخر. ومن الطبيعي أن يختص كل واحدٍ منهم بسرد قصته، أو على الأقل يسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون، وهذا ما يُسمَّى عادةً بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي، يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يُسمَّى الرواية داخل الرواية، وليس من الضروري أن تكون الرواية داخل الرواية مشروطة بتعدد الرواة، فبإمكان راوٍ واحدٍ أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة، من حيث زاوية الرؤية، وهكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية" (الحمداني، 1991 م ص49).

2 - الرؤية الخارجية ذات الاتجاه الجديد:

ونقول (الجديد) تمييزًا لها عن الرؤية الداخلية ذات الاتجاه الحديث السابقة، وتمييزًا لها عن الرؤية الخارجية، ذات الاتجاه التقليدي، التي تنطلق من أسلوب السّرد الموضوعي. هنا الرؤية في رأينا أكثر حداثة وتطورًا، صحيح أن المستوى الذي تقع عليه هذه الرؤية هو مستوى السّرد الموضوعي، لكنه الأسلوب الموضوعي - غاية الموضوعية - فالراوي هنا، إلى

جانب عدم مشاركته في صنع الفعل (الحدث) الروائي..لا يتدخل، ولا يعلّق، ولا يفسر، ولا ينحاز...تقنية محايدة تمامًا، تقنية خارجية، ولذلك يُسمَّى الراوي الذي تنطلق منه هذه الرؤية السّردية الخارجية، ذات الاتجاه الجديد المستمد مفهومه من مخترعات التكنولوجية الحديثة، ومن فن السينما، تحديدًا، وخاصة (الكاميرا) يُسمي هذا الراوي لدى نقاد السّرد: "الراوي غير الظاهر الذي يكون عبارة عن كاميرا خفية، أو عدسة مثبتة في زاوية من زوايا العالم المصور هذه الكاميرا، أو العدسة هي التي تلتقط ما يقع في محيطها وما يمتد إلى مرماها، فيبدو الشيء القريب منها كبيرًا والبعيد عنها صغيرًا، والذي يقع في مجالها معلومًا، والذي لا يقع في مجالها مجهولًا، كما أن لون العدسة وشكلها يعكسان لون العالم المصور وهيئته، فيتلون هذا العالم بلونها، ويتكسر بانكسارها، ويلتوي وينكمش بتقعرها ويستطيل بتحدبها، ويستوي باستوائها، ومن ثم فإن طريقة بناء هذا العالم المصور كله بكل جزئياته وهيئاته وألوانه، تتشكَّل تبعًا لشكل هذه العدسة الراصدة ولونها وزاويتها وموقعها." (الكردي، 1996 م ص89) بل قل: إن عيني هذا الراوي، غير الظاهر، قد تصبحان كاميرا متحركة، تلاحق كل ما يبدو أمام عدستها من مشاهد وأحداث وعلاقات.

وهو الراوي الذي تسميه الدكتورة "يُمنى العيد" الراوي الشاهد، وتشبه دوره تارة بدور الكاميرا وتعده تقنية آلية، وتارة أخرى بدور المخرج السينمائي الذي يقع خارج المشهد الماثل، والذي تتحدد وظيفته البنيوية في مجرد الشهادة على العصر: "شهادة الكتابة على زمنها، على واقعها الثقافي، وفي هذا الزمن الذي تغيرت هويته التاريخية، واختلف واقعه، تراجع أثر الكاتب، وضمرت فاعلية الكتابة. والتراجع ليس تلقائيًّا، بل هو قائم في إطار الشعور بهيمنة السلطة السياسية وقوة حضورها الثقافي، أو قدرتها على الإمساك بالثقافي." (العيد، 1990 م ص90).

وفي الجانب التطبيقي للبحث، سوف نكتفي بتتبع تقنيتي الراوي بضمير ال (هو، هي) وَالراوي بضمير المتكلم، اللتين تشكلان ظاهرة سردية في كامل المنطوق السّردي للرواية، موضوع الدراسة النقدية كما سيأتي.

ب – موضوع الرواية:

الرواية عبارة عن سيرة ذاتية للشخصية الرئيسة فيها "عفراء" المحامية التي تدافع عن موكليها في القضايا التي تتبناها، بحماس منقطع النظير، في حين أنها تعجز عن إيجاد حل ممكن لقضيتها الشائكة.

وهي سيرة حداثية بامتياز، تتجاوز مجرد السّرد التقليدي للسيرة الذاتية الواقعة على مستوى وحدات السّرد ذات البداية والوسط والنهاية، في هذه السيرة "لعفراء"، يتجلى تقنية ما يُسمَّى لدى نقاد السّرد (تكسُّر الزمن السّردي) حيث تبدأ الرواية من الحاضر الذي يتداخل مع الماضي البعيد في ارتباطه ببداية سيرة "عفراء" حين وجدها جارهم والد "خالد" ومعه "أحمد" (العقيم) الذي تبنَّاها في لفافة عند منزل "أحمد" .. وما تلى هذه الذكرى من أحزان تتزامن في كل مرة مع سنوات عمر "عفراء" وتكبر معها مشكِّلة عائقًا يحول دون موافقة والد "خالد" على تزويج ابنه من "عفراء" التي ظن أنها لقيطة، أو ابنة حرام لتبلغ المأساة ذروتها تدريجيًا إلى نهاية الرواية، حين تسقط "عفراء" مغشيًّا عليها، من دون الإعلان عن حلٍّ لهذه النهاية السّردية المفتوحة بهدف التأكيد على أن هذه القضية مازالت تؤرق ضحاياها، ليس على مستوى السّرد فحسب، بل على مستوى الواقع الفعلي الذي يخلو من إيجاد حلٍّ ممكن لهذه القضية الاجتماعية المستمرة في بنية المجتمع الإماراتي، مثلاً، وهو الحال نفسه الذي يقع على مستوى البنية السّردية التي تخلو إلى حدٍّ كبير من إيجاد حل ممكن لقضية "عفراء" وسواها من القضايا ذات صلة بالواقع الفني في بنية السّرد الروائي.

2 - الراوي ولعبة الضمائر:

أ- الراوي بضمير الهو:

وهو التقنية السّردية التي تكلَّم عنها التمهيد لهذا البحث والتي يُجمع العُرف الفني في نقد السّرد، على أنها تتصف بالعلم المطلق بعالم الرواية، بل بالهيمنة على كل ما يتجلى في الرواية من أحداث وشخصيات وأزمنة وأمكنة وحوارات.. لكن ما لاحظناه عند المقاربة النقدية للرواية أن هذا الراوي لم يعد مهيمنًا تمامًا على كامل المنطوق السّردي، بل إنه – كما بدا لنا – راوٍ مرن للغاية في الحكي عن الراوية "عفراء" وعن بقية الشخصيات الروائية، راوٍ يتناوب في الحكي مع شخصيات الرواية بحيوية تامة، وبتناوبٍ خالص معها، مع احتفاظه بصفات التعاطف مع شخصيات روايته وبالتعليق وبالتفسير، ومع علمه المطلق بما يدور في خلدها من حوارات داخلية يسمح له علمه المطلق بسماعها.

ذلك وسواه ما سوف يتضح أكثر من خلال نماذج التحليل المقتبسة من الرواية على النحو الآتي:

- نماذج التحليل:

منذ افتتاحية الرواية، يتجلى الراوي بضمير الـ (هو)، وهو يتصدر الحكي، وهو يمهِّد للراوية كي تتحدث عن سيرتها الذاتية. يقول مثلاً في الأسطر الأولى من السّرد: "كانت السماء صافية في تلك الساعة المبكرة بقاء قمر يعاكس وجه الأرض، وقبل شروق الشمس عفراء تتقلب في سريرها، تنظر لعقارب الساعة لتعلن لها وقت نهوضها منه" (الزرعوني، 2019 م ص7).

هكذا يضعنا الراوي في قلب الحاضر السّردي مباشرة، مشجّعًا شخصيته الروائية على الحكي بعد هذه الافتتاحية الصباحية، ممهدًا لحكيها بالقول:

"تقف على نافذتها عصفورة تخاطبها في سرّها، ياتُرى إلى ماذا ترمز تغريدتك أيتها العصفورة الجميلة ؟!!! هل تنتظرين مثلي رسالة ؟!!!" (الزرعوني، ص 7) لقد استمع هذا الراوي كلي العلم، حديث الراوية مع نفسها متعاطفًا مع قصة حبها "لخالد" ابن الجيران الذي أحبته وأحبها منذ سنوات الطفولة، والذي يأتي ذكره في سياق سيرتها الذاتية، منذ الصفحة الأولى من السّرد حتى نهايته.

وفي سياق آخر من السّرد، يُدخلنا الراوي بضمير الغائب، في الجو العام الذي يهيمن على المحكمة التي اتجهت بطلته "عفراء" إليها كونها محامية تدافع عن موكليها بحماس إنساني منقطع النظير.

يقول واصفًا جو المحكمة وممهدًا لإحدى جلساتها: "هرجٌ ومرجٌ في ساحة المحكمة، أحدهم يجلس والحزن يأكل وجهه، وهذه المرأة الدموع تغرق وجهها، والأخرى تجلس شاردة الذهن، وهناك صراخ بين اثنين، رجل وامرأة حديثي الزواج، وامرأة تصرخ في وجه أخيها" (الزرعوني، 2019 م ص13 – ص14).

ليقول لنا هذا الراوي بضمير الغائب على مستوى المسكوت عنه مثلاً، إن بطلته "عفراء" على الرغم من هذا الجو الخانق في المحكمة تتمكن باستمرار من النجاح في قضاياها المنصفة لموكليها الذين تتبنى قضاياهم الإنسانية والاجتماعية المختلفة. وهو بذلك ينحاز لصفّها، ويختصر لها سبيلًا إلى الدخول فورًا لجلسات المحكمة دون العناء الذي قد يكون رتيبًا، إذا تصدرت التمهيد لجلسات المحكمة، قبل كل قضية تدافع عن موكليها فيها، عدا قضية حبها "لخالد" التي تظل تؤرقها على امتداد المنطوق السّردي، والتي يظل الراوي متعاطفًا معها، بالقول مثلاً: "يؤلمها إلحاح "حنان" وسؤالها الدائم عن "خالد" ودراسته التي لا تنتهي، ولماذا كل هذا الانتظار؟!!! وكأنها تقول في نفسها: يمكنه أن يكمل دراسته وأنتما معًا في بيت الزوجية" (الزرعوني،ص 16).

فالراوي بضمير الغائب يحسُّ بألم بطلته "عفراء" ويختصر – إذْ ذاك – حوارها مع صديقتها "حنان" بتدخله في سياق ذلك الحوار، منصتًا لحديثها مع نفسها. ذلك الإنصات الذي يسمح به اتصافه بالعلم المطلق الذي لم يعد مجرد هيمنة كلاسيكية فوقية، بل هيمنة أبوية مرنة وحيوية، في كل حالات تدخلها على امتداد المنطوق السّردي للرواية، التي يقدّمها لنا هذا الراوي بضمير الغائب من خلالها شخصياته الروائية بأسلوب حديث، يتناسب وانفتاحه على رؤية حديثة أخرى. ونقصد الرؤية الداخلية التي يتجلى على مستوى أسلوبها السّردي الراوي بضمير المتكلم، كما سيتضح ذلك عند التحليل النقدي للنماذج السّردية المختلفة لاحقًا.

- في سياقات كثيرة من السّرد، يشارك هذا الراوي بضمير الغائب بطلته "عفراء" أفراحها وأتراحها، من قبيل فرحها بعودة خطيبها إلى الوطن بعد أن أنهى دراسته للدكتوراه، خارج دولة الإمارات العربية المتحدة. وبعد حوار دار بين العاشقين، علق الراوي بضمير الغائب على تأثيره في قلب البطلة "عفراء" بالقول: "كادت تطير من الفرح، وعلى وشك أن تنسى قضية "عبد الرحمن" التي أتت من أجلها.. أسرعت إلى داخل المحكمة، تريد أن تنتهي من عملها بسرعة وتخبر والدتها بهذا الخبر المفرح! أنهت عملها في المحكمة، ركبت سيارتها، أدارت مفتاح الإذاعة تبحث عن أغنية تريد أن تعبر عن فرحها، فإذا بها تسمع خبرًا يثلج صدرها، ينقل المذيع خبرًا بتهنئة الإمارات، حيث تطلق أول قمر صناعي عربي مصنوع بأيدٍ إماراتية من الألف إلى الياء، بداية من مرحلة التصنيع ووصولاً إلى الإطلاق الناجح من (مركز تاليغاشيما) في اليابان، هذا من أروع ما سمعت (مشروع خليفة سات) الحمدالله، كل الأخبار حلوة اليوم" (الزرعوني، ص41) قبل أن ينتقل إلى الساردة، كي تعبر عن فرحها بنفسها وهي تنطلق من فرحها الخاص إلى الفرح الوطني العام، اللذين تزامنا معًا في سياق السّرد بضمير الغائب وبضمير المتكلم، بشكل يكشف عن التوحد الذي يكاد أن يكون تامًا بينهما، فالراوي بضمير الغائب يشارك الساردة بضمير المتكلم، ويتحد مع عواطفها، وهو يقدّمها كي تروي بنفسها عن نفسها، فلا يبدو مهيمنًا على الحكي، بل متناوبًا مع بطلته ومع جميع شخصيات الرواية في الحكي عنها وعنهم.

- أحيانا يمنح الراوي بضمير الغائب شخصيات روائية مشاهد مستقلة بذاتها كي تحكي عن نفسها بنفسها، على النحو الذي سيتضح أكثر في المبحث الثاني من هذه الدراسة النقدية، ما يؤكد مرونة هذا الراوي العليم بماضي شخصياته الروائية، وبظروف سيرها الاجتماعية والذاتية على حدٍّ سواء.

ولأنه راوٍ يتصف بالعلم المطلق، يمكنه أن يحكي عن ماضي شخصياته الروائية، وفي مقدّمتها ماضي "عفراء" الذي يرد مثلاً في سياق الحوار الذي دار بين "آمنة" الأم (غير الحقيقية) "لعفراء" وبين "أبي خالد" حين ظل هذا الأخير يرفض زواج ابنه الدكتور "خالد" من "عفراء" لاعتقاده بأنها لقيطة وجدها زوج "آمنة" العقيم "أحمد" عند باب بيته بعد عودته برفقة "أبو خالد" من المسجد "كان برفقته في ذلك الفجر عند عودتهم من المسجد، وهو الذي سمع بكاء طفل عند باب أحمد، وقتها لم تكن الإضاءة في الأحياء، كان إبراهيم يحمل معه مصباحًا يدويًا، اتجه نحو مصدر الصوت، صرخ: أحمد، هذا الطفل في اللفة موضوع في كرتونة، احمله هذا هدية من الله لك، حمل أحمد الكرتونة وانطلق إلى داخل المنزل، وهو يصيح إنها طفلة يا آمنة، لا تعرف ماذا تفعل من الفرح؟! نعم هذه هدية من السماء وهبة من الله لنا، الحمد والشكر لك يالله" (الزرعوني، ص 67) ذلك ما جعل هذا الماضي الذي يعرضه الراوي بضمير الغائب باستمرار، بهدف تفسير موقف "أبو خالد" من موضوع زواج ابنه خالد من عفراء التي ظن أنها لقيطة، وابنة حرام، في حين أنها ابنة الخالة "فهدة" إحدى الجارات في حيّهم، قدمت من السعودية وزوجها من عائلة "أحمد"(أبو خالد) حدث أن مارست حقها الشرعي مع زوجها "عبدالعزيز" قبل أن يتم حفل الزفاف، بسبب استشهاد زوجها في حرب لبنان، في مهمة عسكرية، الأمر الذي دفع أسرتها إلى إخفاء حملها "بعفراء" إلى أن وصل الأمر إلى طلب أسرتها منها التخلص من المولودة "عفراء" ما أدى بالأم "فهدة" بوضع طفلتها أمام منزل "أحمد"... إلخ. ذلك ما تقوله صفحات الرواية، بشكل يحكي من خلاله الراوي بضمير الغائب، تارةً على لسانه، وأخرى وهو يفسح

المجال أمام شخصياته الروائية للحكي عنها بأسلوب يتجلى هنا أو هناك على امتداد المنطوق السّردي، وليس دفعةً واحدة، ما أدى إلى تحقيق عنصر التشويق الفني لمعرفة ما سوف تفاجئنا به الصفحات القادمة من الرواية.

ولذلك نجد الراوي بضمير الـ(هو) يرصد باستمرار كل الحركات والسكنات المحيطة بلغز السيرة الذاتية "لعفراء" كمتابعته لحال "آمنة" (أم عفراء غير الحقيقية) وهي تعاني تارة، من حال ابنتها "عفراء" بالتبنّي، وتارة حال كل من يحيط بها، كحال الأم الحقيقية "لعفراء" "فهدة" التي حتى تلك اللحظة لم تكن "آمنة" (أم عفراء بالتبنّي) تعرف حقيقة تصرفاتها الغريبة: "في الغرفة الثانية كانت أمها تتقلب في الفراش تفكر في مصير "عفراء" وكيف تخبرها بالحقيقة، أخذها التفكير وهي تسترجع زيارة فهدة لها اليوم، لم تكن على ما يرام، كانت تبدأ بالحديث، وسرعان ما تتراجع، وكل حين تسأل عن "عفراء" هل هي في البيت أم لا ؟ ! ! حتى زارتهم صديقتها موزة، استأذنت فهدة وخرجت. ترى ما بها فهدة ؟! كان وجهها يصرخ بالكلام، ولكنها تراجعت: لماذا ؟!" (الزرعوني، ص 90 – ص 91).

وهو لغز يرصده الراوي بضمير الغائب لصلته بسيرة "عفراء" الذاتية الغامضة التي لا تخفى عن علم الراوي المطلق بكل ما يتعلق بالماضي البعيد والقريب معًا.

تلك السّيرة التي تتكشف لاحقًا "لخالد" والتي يتعاطف هذا الراوي بضمير الغائب معها بإعطاء التعبير عنها مساحة ليست قصيرة من السّرد، نقتطف منها على سبيل المثال، لا الحصر المقطع الآتي: "منذ زمن ليس ببعيد، لم يأت إلى البحر، كل الأصوات تداخلت عنده، أصوات من حوله يسمعها وكأنها تصرخ في وجهه: صوت عفراء، صوت الصبية، صوت أمه، صوت أبيه، لقيطة لقيطة" (الزرعوني، ص149).

وهو – إذْ ذاك – ينحاز إلى قصة الحب التي تربط "خالد" بـــ"عفراء" منذ الطفولة وينتصر لها، مثلما ينحاز إلى "أم عفراء" الحقيقية "فهدة" ليس على مستوى ماضي السّرد وحسب، بل على حاضره أيضًا حين يفسّر موقفها من ابنتها "عفراء" حين كانت طفلة، وحين يوجد الحلول الممكنة لإعلان الحقيقة، وإنقاذ ابنتها من السمعة التي قد تدمّر مستقبلها، إذا ما انتشر بين الناس أنها لقيطة. يتجلى ذلك في أكثر من سياق سردي يقع تارةً على مستوى السّرد الموضوعي، وتارة أخرى يقع على مستوى السّرد الذاتي، وهما يتناوبان على امتداد المنطوق السّردي للرواية، من قبيل وصف حالة "فهدة" بعد أن صارحت "آمنة" بحقيقة علاقتها بابنتها "عفراء" "خرجت فهدة من بيت آمنة بعد أن أزاحت عنها بعض الكتل المتراكمة في صدرها أحست بنشوة الفرح؛ لأنها ولأول مرة في حياتها استطاعت أن تبوح بسرّها الدفين الذي كان يخنقها مرات ومرات. اليوم باحت به دون خوف ودون تردد. اليوم لديها الشجاعة لتخبر أبناءها بأن عفراء أختهم من أمهم..إلخ" (الزرعوني، ص 159).

وهكذا يتجلى الراوي بضمير الـ(هو) وهو يقدّم لنا عالمه الروائي بأسلوب حيوي ومرن يجعله ملائما تمامًا للاتجاه الحديث الذي ينتمي إليه الراوي بضمير المتكلم، فلا يبدو تقليديًّا كما كان كذلك في بنية الرواية الكلاسيكية التي غيَّبت زمنًا حضور الشخصيات الروائية الفاعل وصادرت جديتها في الحكي عن نفسها بنفسها، والتي كانت في معظمها تعتمد على ماقاله "أدوين موير" عنها: "إنها أحد تلك الكتب التي تحتفظ بانتباهنا عن طريق سرد الأحداث على طريقة (ثم.. وثم..)" (موير 1965 م ص13).

ب ـ الراوي بضمير الــْ (أنا)

- نماذج التحليل:

الراوي بضمير المتكلم هو التقنية التي كنَّا قد تحدثنا عنها في التمهيد، والتي تجلّت منذ أول السّرد حتى نهايته متناولة السيرة الذاتية "لعفراء" ولكل من له صلة بهذه الساردة، بوصفها الشخصية الرئيسة في الرواية، التي من أجلها كُتبت الرواية وتعنونت. تقول – مثلاً – في الصفحة الأولى من بنية الرواية، بُعيد الافتتاحية التي تصدرها الراوي بضميرالـ (هو): "يشغلني كثيرًا هذا الحبيب المغترب لقد طال انتظاري، هو كالطائر المهاجر أنتظر وصوله. كثيرة تلك الطيور المهاجرة التي خانت الوعود، وتزوجوا في الغربة يأتيني أحيانًا هذا الوسواس بأن خالدًا تعرَّف على غيري في بلاد الغربة، لكن قلبي يرفض هذا التفكير من مخيلتي" (الزرعوني، ص 8).

وهكذا تجعلنا الساردة في قلب الحاضر السّردي بعد أن كبرت وغدت محامية يُشار إليها بالبنان، وكيف ظلت تنتظر عودة الحبيب "خالد" والوساوس التي تهيمن على عقلها وقلبها من أن "خالد" قد يكون متزوجًا في الغربة..إلخ.

ولا يقتصر الراوي بضمير المتكلم على الارتباط بالسيرة الذاتية لبطلة الرواية "عفراء" بل يتعداها إلى رصد السيرة الذاتية للشخصيات ذات الصلة بها، كأمها الحقيقية "فهدة" بغية الإقناع الفني بواقعية تلك الشخصيات: "راودتها فكرة جنونية وداهمتها الأفكار لمَ لا آخذ الميكروفون وأعلن أمام الملأ أن عفراء هي ابنتي أيضًا وليست كما يظن الناس، وهناك سرٌّ يجهله الجميع، عفراء ابنة بطل استشهد قبل حفلة زواجه بأسبوع، هذا البطل كان خطيبي وزوجي شرعًا أمام الله وأهلي والناس جميعًا، وتمّ الدخول بيننا قبل حفلة زواجنا، وحملت بها، هي ابنة حلال.. هي ابنته، نعم ابنتنا شرعًا، لكن التخلف وظلم المجتمع والخضوع لعادات وتقاليد ليست من ديننا الحنيف أجبرونا على الهروب وإخفاء الحقيقة" (الزرعوني، ص 29).

وهو أسلوب يمكن إدراجه ضمن ما يسمّيه نقاد السّرد بـ (المذكرات الاعترافية) التي يسمح بها أسلوب السّرد الذاتي والراوي بضمير المتكلم.

هنا تعترف الأم الحقيقية لعفراء "فهدة" بالسبب الذي دفعها إلى فعل ما قامت به، محتجة بالصمت على العُرف الاجتماعي الذي ظلمها حين رضخت له مخفية حقيقة علاقتها بابنتها شرعًا.

-أحيانًا يأتي السّرد الذاتي بضمير المتكلم في سياق الحوارات المتبادلة بين الشخصيات الروائية، كحوار "عفراء" مع "عبدالرحمن قاسم" الذي تعاطفت "عفراء" مع قضيته العادلة، وقررت الدفاع عنها: "أنا والدي إماراتي، منذ شهرين تركت عيادتي وجئت أبحث عنه، بعد أن عرفتُ الحقيقة، تركني وأنا نطفة في بطن أمي تزوَّج أمي ساجدة وهي في الرابعة عشرة من عمرها، تركها ورحل ولم يسأل عنها، فزواجه منها كان زواج متعة، ولم يعلم أنها حملت بي، بعد أن أكملتُ عامي الثاني المحكمة طُلقت أمي، وتزوجتْ من محي الدين، الذي ربَّاني أحسن تربية، وأدخلني أحسن المدارس، ودرستُ في الجامعة في كلية الطب، توفي والدي قبل سنة، وأخبرني زوج أمي بالحقيقة، بأنه ليس والدي الحقيقي وقال لي: اذهب وابحث عن أبيك وأهلك، فأنت من أصل عربي إماراتي..إلخ" (الزرعوني، ص 33)

وهي سيرة يتخذ فيها الراوي بضمير المتكلم موقف الاحتجاج على المجتمع، وعلى فئة أولئك الذين يسافرون إلى الخارج ويتزوجون زواج المتعة من البنات الصغيرات في السن... كما ورد على لسان "عبد الرحمن" وهذا ما دفع "عفراء" إلى الإيمان بقضيته العادلة والواقعة في حاضر السّرد الذي يفسِّره ماضي السيرة الذاتية "لعبد الرحمن".

ولا تقتصر وظيفة الراوي بضمير المتكلم على الحكي عن سيرته الذاتية، بل يحق له أن يحكي لنا عن كل ما مرَّ به فيها وعن كل من مرَّ بهم، من قبيل سيرة صديقتها "حنان" التي تعرفها بحكم الصداقة، والتي تقول في سياق عرضها، متناوبة مع الراوي بضمير الغائب: "حنان هي صديقتها منذ الطفولة، تزوجت في سنّ مبكرة في المرحلة الإعدادية، من قريب لها يكبرها بعشر سنوات، كانت إرادة والدتها، فلم تستطع أن تخالفها. وافقت مجبرة.. إن مثل حكاية حنان كثيرة في مجتمعنا، البنت تُجبر على الزواج ممن يختاره الأهل. أما الولد فله مطلق الحرية في اختيار شريكة الحياة! حنان تزوجت برغبة أهلها، لم تستطع الاستمرار في حياتها الزوجية، ولم تكن سعيدة في حياتها معه، رغم أنها كانت المدللة بين إخوتها، فقد عانت الكثير من زوجها، وواصلت تعليمها بصعوبة، كان زوجها يمانع في ذلك بل يحرمها من أشياء كثيرة، باعتبار أنه زوجها وعليها أن تطيعه بحكم الشرع، والشرع لم يقل بإهانة المرأة، بل حافظ عليها وعلى حقوقها، وأمر الرجالَ بحسن معاملتها، ولكن هناك كثير من الرجال – للأسف – يقسون على المرأة تحت ستار الدين! كان يحرمها من زيارة أهلها وصديقاتها، ويمنعها من مشاهدة التلفاز، حتى لا تتفتح عيناها وتطالب بحقوقها، يريدها عبدة له! ولديها طفلان منه. وأمثال زوج حنان كثرٌ في المجتمع العربي بعامة" (الزرعوني، ص37 – ص 38).

"فعفراء" بوصفها الراوي بضمير المتكلم تتحدث عن سيرة "حنان" التي عرفتها بحكم الصداقة الوطيدة بينهما، في حين أن الراوي بضمير الغائب بوصفه العليم بكل شيء، ليس في حاجة إلى مصدر يستقي منه معلوماته عن جميع شخصيات الرواية.

وفي سياق الحكي عن سيرة صديقتها "حنان" تعرض "عفراء" موقفًا احتجاجيًّا على المجتمع والعرف المغلوط في فهم موقف الإسلام الذي لم يناد بإهانة المرأة، بل حافظ عليها وعلى حقوقها، وأمر الرجال بحسن معاملتها.. كما ورد ذلك في سياق المقطع السابق من بنية الرواية.

- أحيانًا يتوقف التناوب السّردي بين الراوي بضمير الغائب والراوي بضمير المتكلم، لنجد أنفسنا أمام مشهد مستقل بذاته، ينطلق السّرد فيه من الراوي بضمير المتكلم وهو يحكي عن سيرته الذاتية، رابطًا بين ماضيها وحاضرها معًا من قبيل المشهد المعنْون بـ (عبد الرحمن) والذي يقول في سياقه: "لم أجد من يعرف شيئًا عن أبي، تنقّلتُ ما بين مدن الإمارات، الفجيرة، وخورفكان، والعين، دون جدوى! لاشيء ولا دليل. أعيشُ في سراب، ومع هذا لم أفقد الأمل، بل مصمم على إيجاد أبي، ومحاسبته على فعلته، لماذا تركني أنا وأمي هكذا؟ وبدم بارد، دون أن يسأل عنّا، ولو مرة واحدة في العمر. لابد أن أعرف السبب! لا يمكن أن يكون ضمير الأب ميتًا، أيعقل هذا ؟!" (الزرعوني، ص 52).

وهو مشهد ذو وظيفة بنيوية يؤديها للسرد، حين يغدو فيه الراوي بضمير المتكلم أحد المصادر المهمة لمعومات المحامية "عفراء" وهي تتبنى قضية "عبد الرحمن" العادلة وتعتبره موكلها في المحكمة، من دون أن تطلب مقابلاً، ذلك ما تؤكده البداية السّردية للمشهد الذي يلي المشهد السابق فورًا، والذي يقول مطلعه: "علَيَّ أن أرتب أفكاري، حتى أستطيع المدافعة عن عبد الرحمن" (الزرعوني، ص 59).

فقد اعتادت على الدفاع عن المظلومين وعن قضاياهم الإنسانية العادلة، والتي يجيء رصدها من خلال أكثر من مقطع سردي على امتداد المشاهد التي تعرضها الرواية، والتي يُسهم الراوي بضمير المتكلم في رصدها، من قبيل المقطع الآتي "رفعتُ رأسي المثقل من بين كومة الملفات، ساعة الحائط تشير إلى الثالثة يا إلهي، تأخرتُ عن أمي المسكينة، أعرفها لن تتغدى حتى أصل البيت، هي لا تحب أن تأكل وحدها، مسكينة أمي تشعر بفراغ كبير بعد وفاة والدي رحمة الله كان يملأ عليها الدنيا وأنا في العمل. كل هذه المشاكل والقضايا أتعبتني جدًا أخاف أن يأتي يوم أكره فيه هذا العمل الشاق، رغم حبي له، ورغبتي الجامحة في مساعدة الناس المظلومين والمقهورين الذين سُلبت منهم حقوقهم بواسطة أناس ظالمين، كم أمقت هذا النوع من البشر! ما هذا الجشع الذي يحتل دواخلهم؟! اللهم أجرنا منهم" (المصدر نفسه، ص 102).

هكذا يرصد الراوي بضمير المتكلم (الذي ينطلق من عفراء..) أفعال السّرد بأسلوب يدل على أننا أمام شخصية تتفانى في الدفاع عن المظلومين والمقهورين وتعجز عن الانتصار لقضيتها التي لم تلم بكل خيوطها،

كونها راويًا محدود العلم أمسكت بالمصادفة بعضًا منها وجهلتْ ما خفي منها.

- وأحيانًا يجيء الراوي بضمير المتكلم على هيئة مذكرات اعترافية، يسمح بها أسلوب السّرد الذاتي، من قبيل ما ورد من اعترافات على لسان "فهدة" الأم الحقيقية "لعفراء" "صدِّقني يا عبد العزيز، أعرف أنك شهيد، وهذه أكبر غلطة في حياتي قمتُ بها، نعم، كتمت السرّ سنين طويلة، أنا السبب في تعذيب ابنتي الدائم، حتى الآن، خالد لم يتقدّم لها؛ لأنها مجهولة الأبوين، مسكينة أنا، أم أنانية خفتُ على نفسي لابد أن أقول الحقيقة، هي ابنتي، وأبوها البطل عبدالعزيز الذي استشهد في مهمة عسكرية، آهٍ يا بنتي، ليست ابنة حرام، يا أبو خالد صدقني، أرجوك صدقني، وربي أقول الحقيقة ! حسنا، سأروي قصتي لكم جميعًا، ويجب أن يعرف الكل أن عفراء ابنتي ابنة بطني، أنا التي حملتها تسعة أشهر، وأخذوها من حضني غصبًا عني لحظة ولادتها، تبًّا للعادات والتقاليد المتبعة عندنا، بسببها أبعدوك عني ياضي عيني آه، كم انظلمت!! وكم ظلمتك، يا ابنتي" (الزرعوني، ص 111 – ص 112) .

وهي اعترافات واقعة قيد الذات، التي أخذت فهدة من خلالها تدين المجتمع (بصمت) وتستنكر عاداته وتقاليده الظالمة دون القدرة على فعل التغيير الفاعل، والتمرَّد على ما توارثته الأجيال عن الأجداد والآباء، لكن "فهدة" التي ظلت تحتج على تلك العادات والتقاليد داخل ذاتها، لكنها في نهاية السّرد تكسر جدار الخوف وتصارح الجميع بما خبأته لسنوات طويلة، كما يتجلى ذلك في النهاية السّردية من بنية الرواية، بل قبيل ذلك، حين صارحت "آمنة" (أم عفراء بالتبني) معترفة لها بأن "عفراء" هي ابنتها شرعًا وليست لقيطة ولا ابنة حرام: "آمنة آمنة، تعالي أخبرك الحقيقة، يجب أن تعرفيها أنت وعفراء، كفاني صمتٌ، والصمت المفروض عليّ رغمًا عني قاتل، قاتل! فهو يقطع أحشائي عفراء، عفراء، يا آمنة ليست ابنة حرام، أنا أمها، نعم أمها، وربي أقول الصدق إنها ابنة الشهيد البطل عبد العزيز، أتفهمين ما أقول؟! أتسمعينني، هذه هي الحقيقة لا يهمني الناس بعد اليوم، سيأتي بعد أسبوع جدُّها إلى هنا، ومعه عقد قراني على عبد العزيز، عفراء ابنتي التي انحرمت من حضني، وحناني، غصب عني أخذوها مني، ووضعوها في حضنك" (الزرعوني، ص 154 – ص 155).

وهو اعتراف معلن – إذن – باحت به "فهدة" في سياق حوار غدا مسموعًا "لآمنة" ومثيرًا للدهشة والاستغراب.

وكان للراوي بضمير المتكلم الواقع على لسان "فهدة" دوره في التعبير عنه وعن موقف الاحتجاج على العادات والتقاليد الظالمة التي حرمت الأم الحقيقية من فلذة كبدها "عفراء".

- وأخيراً، يبلغ الحدث الروائي ذروته، ويتسع الحضور الفني للراوي بضمير المتكلم منطلقًا من أسلوب السّرد الذاتي، ومتجليًّا على مستوى الحوار الدرامي، حين تتكشف الحقيقة القاسية أمام "عفراء" فتصرخ في وجه أمها الحقيقية "فهدة" وأمها بالتبني "آمنة" بالقول: "سمعت حديثكما، أنا لست ابنتك، هذه معلومة جديدة، كنت أعرف أنني لست ابنة أحمد الصاوي، مذ كنت في الصف السابع لكنني ظننتك أمي! سمعتكما عندما أخبرك أنه كتب لي بعضًا من أملاكه، تعذبتُ ليلتها، ولم أنم، وأنا في ذلك العمر الصغير، عقلي الصغير أهداني وقتها أنني ابنتك من زوج ثانٍ! ما هذه الأحداث التي تحيط بي، ولكن اليوم أكتشف أن فهدة هي أمي، لماذا لم تخبروني مذ كنت صغيرة؟! لماذا انتظرتم كل هذه المدة؟! ما السبب؟! لماذا، لماذا.. ألف سؤال يدور في ذهني، أنا لا أفهم شيئًا!!! وأنتِ! كيف ترضين أن أعيش في حضن غيرك؟! قولا لي: من هو أبي؟! وماهذا اللغز الذي أحياه؟! ارحموني! اليوم كنت أعيش قضية مشابهة لقضيتي أنا، والتي لا أعرفها إلا منكما، الآن! أنتما الاثنتان خدعتماني، لماذا لا تخبراني الحقيقة؟! قولا أكاد أجن، أنا ابنه حرام، يا فهدة!" (الزرعوني، ص 172 – ص 173) لتدل هذه النهاية الدرامية على أن المحامية "عفراء" التي تنجح في حل القضايا الموكلة إليها عاجزة عن حل قضيتها التي تعنونت الرواية بها بأسلوب مقنع فنيًّا؛ لارتباطه بضمير المتكلم الذي يوهمنا بأن ما يرويه ضربٌ من السيرة الذاتية الواقعية إلى حدٍّ كبير

2 - الراوي ولعبة التقنية:

أ- الراوي وتقنية التذكر

التذكر في علاقته بالراوي، تقنية سردية، تطلق عليه "سيزا قاسم" اسم (الاسترجاع) وترى أنه يحدث حين "يترك الراوي مستوى القصّ الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. والماضي يتميز أيضًا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضٍ بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع :

1-استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

2-استرجاع داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النصّ.

3-استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين.

والاسترجاع بأنواعه الثلاثة يمثل جزءًا هامًا من النص الروائي وتقنياته الخاصة ومؤشراته المميزة ووظيفته التي تختلف من رواية إلى رواية" (قاسم 1985 م ص 54).

وإذا ما هيمن التذكر بأنواعه الثلاثة، على بنية الرواية؛ أدَّى إلى بروز ما تسميه الناقدة "يمنى العيد" بـ تكسّر الزمن السّردي، حيث "يتكسّر زمن القص (..) يتوزَّع أزمنة عدَّة من الحاضر والماضي والمستقبل، وهو في هذا التوزع يتداخل ينتشر ويتداخل، كأنه في لعبه هذا يرفض تقسيم الزمن الذي يتكوكب، أو الذي ينبني، وعلى مستوى المتخيّل، كزمنٍ كلي، لحظوي. تتزامن بحكم مفهومه هذا أفعالُ الأشخاص وأعمالهم" (العيد 1986 م ص 124) وهو في تكسُّره الزمني لم يأت عبثا، بل يجيء ليؤدي وظائف بنيوية للسّرد من قبيل: "ملء الفجوات التي يخلفها السّرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت

عن مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور من جديد. وهاتان الوظيفتان تعتبران برأي "جينيت" من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية. وهناك وظائف أخرى للاستذكار أقل انتشارًا، ولكنها أيضًا ذات أهمية كبيرة، مثل الإشارة إلى أحداث سبق للسّرد أن تركها جانبًا، واتخاذ الاستذكار وسيلةً لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة.. أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية، سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلاً، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد.. وكل ذلك يجعل الاستذكار من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية، ويمكننا بالتالي التحقق مما يرويه السّرد عن طريق تلك الإرجاعات التي تثبت صحته أو خطأه" (بحراوي 1990 م ص 122) ذلك ما سوف يتضح عند تحليل النماذج المقتبسة من الرواية على النحو الآتي:

-نماذج التحليل

تكاد السيرة الذاتية في الرواية أن تكون محض ذكريات تنطلق من البطلة عفراء في علاقتها بأزمنة الرواية الماضية والحاضرة، التي تنتمي تارةً إلى الماضي البعيد الذي يقع قبل بداية الرواية، وتارة تنتمي إلى الحاضر الذي يقع بعد بدايتها، وفي علاقتها بالشخصيات ذات الصلة ببطلة الرواية مثل شخصية "عبد الرحمن" الذي آمنت "عفراء" بقضيته العادله وتركته هو والراوي بضمير الغائب، أن يحكي عن تجربته الذاتية بنفسه في مشهد مستقل، يقول في سياقه مثلاً: "آهٍ من الهند ومن فيها، فيها "رشنا" ابنة خالتي التي تحبني! ماذا سأفعل معها؟ فعلاً لا أدري، هي تحبني بجنون، أعرفها جيدًا، فتاة ذكية، تدرس الصيدلة، هي في السنة النهائية. ربما أبي لن يرضى أن أتزوجها، لا أعرف لماذا لا أشتاق لها كثيرًا ؟ وأخبار عيادتي، هل الدكتور "راجو" يداوم فيها؟ وماذا عن المرضى الذين يطلبونني؟ يسألون عني باستمرار، ياه، إلى أين وصلت؟ نعم وصلت إلى ذكريات عمري في الهند، وحياتي فيها، وصلت إلى المدارس التي قضيت فيها طفولتي ومراهقتي ودراستي في الجامعة وإلى كل شيء جميل فيها..!" (الزرعوني، ص 57) "فعبد الرحمن" ابن أحد الشخصيات الإماراتية التي سافرت إلى الهند، حين تزوج من فتاة من الهند، وتركها عائدًا إلى الإمارات دون أن يعلم بأن لديه ابن منها عاش في الهند، ودرس حتى أصبح طبيبًا يشار له بالبنان.

هذا الطبيب هو "عبد الرحمن" الذي صارحه زوج أمة لاحقًا بالحقيقة، وأن عليه السفر إلى الإمارات للبحث عن والده الإمارتي، الذي تتعاطف "عفراء" المحامية مع قضيته العادلة وتتابعها، إلخ.

في هذا المشهد الطللي يسترجع "عبد الرحمن" ذكرياته في الهند ويربطها بحاضره السّردي، حين وصل إلى الإمارات للبحث عن أبيه الحقيقي، الذي يقع تذكُّره في ماضٍ أكثر بُعدًا من مجرَّد الوقوف على طلله في الهند، إلى الحدّ الذي تتواشج معه الذكريات في كامل المنطوق السّردي – وليس في هذا المشهد فحسب – بشكل يصعب معه الفصل بين أزمنة السّرد الماضية والحاضرة والمستقبلة.

ومع ذلك نحاول أن نتتبَّع بعض الذكريات على سبيل التمثيل لا الحصر: "جلس بجانب زوجته، وسلّم على الضيفتين، وسأل عن صديق عمره أحمد، وعن صحته، ومتى سيخرج من المستشفى؟ كان برفقته في ذلك الفجر عند عودتهم من المسجد، هو الذي سمع بكاء طفل عند باب أحمد، وقتها لم تكن الإضاءة في الأحياء، كان إبراهيم يحمل معه مصباحًا يدويًّا، اتجه نحو مصدر الصوت، صرخ: أحمد هذا طفل في اللفة، موضوع في كرتونة، احمله هذا هدية من الله لك، حمل أحمد الكرتونة، وانطلق إلى داخل المنزل، وهو يصيح إنها طفلة يا آمنة، ارتبكت آمنة، لا تعرف ماذا تفعل من الفرح؟" (الزرعوني، ص 67).

وهي ذكرى جاءت في سياق الحاضر الذي انفتح على الماضي المتصل بذكرى الحصول على "عفراء" حين كانت طفلة (في اللفة) وحين فوجئ بالحصول عليها "أبو خالد" وصديقة العقيم "أحمد" ،،، إلخ. هذا الماضي الذي يسبق الحاضر السّردي بسنواتٍ تعود إلى طفولة "عفراء" المأساوية آنذاك، والتي تؤثر كثيرًا على مشاعرها حين تتكشف على مستوى الحاضر السّردي، في تماهيه التام مع ماضي الذكريات المؤلمة، من قبيل عودة هذه الذكريات إلى سطح السّرد كثيرًا، وخاصة حين تقف على طللها في كل مرة "فهدة" أم "عفراء" الحقيقية وهي تقول في سياق التذكر الخارجي "شاءت الأقدار، فحكمة رب العالمين ورحمته وسعت كل شيء، فقد سكنّا بجانب جار لنا لا ينجب الأولاد، آه، إنه أحمد الصاوي وزوجته "آمنة" الله لم يرزقهم الأبناء، كم حمدتُ ربي وشكرتُه، لأن ابنتي ستكبر أمام عينيّ ! آه يا ربي، كم أرضعتها من صدري في ساعات غياب الخالة آمنة، إذْ كانت تتركها عندي أثناء خروجها لمشاويرها الخاصة، لماذا أحلم بعبد العزيز هذه الأيام بكثرة؟ هل ابنتي في محنة؟ يجب أن أزور آمنة، ولا بد أن أطلعها على الحقيقة" (الزرعوني، ص 114).

وهو تكرار لا يهدف فقط إلى الوقوف على طلل الماضي المؤلم، بل إلى تفسير الحاضر السّردي في ضوء الماضي، وإلى سدِّ كل فجوة سردية كانت ستحدث في حاضر السّرد، لولا الحضور المستمر لذلك التذكر الخارجي لماضي "عفراء" مثلاً لتفسير موقف أبي خالد من زواج ابنه من "عفراء"، والسبب المستمر، لرفضه علاقة الحب التي تربط ابنه بعفراء التي ظن أنها لقيطة، أو ابنة حرام.

وأحيانًا يقترن التذكر الخارجي، خاصة بلازمة سردية دالة عليه من قبيل: تذكرت، أو ترك ذاكرته وأتذكره،، ، إلخ.

فمثلاً، يقول الراوي بضمير الغائب في سياق ذكريات "عفراء" مع "خالد" الذي أحبته منذ الطفولة: "من بين كل الوجوه، تذكرت وجه سالم الذي كان يلاحقها وكانت تصدُّه وتركض خلف "خالد" ببراءة

الأطفال يناديها سالم: "عفراء" جلبت لك الحلوى التي تحبينها، فقد جلبها أبي من الكويت، تبتسم وتقول: أعطني منها لي و"لخالد"، فيرد عليها: لكنني لم أحضر "لخالد"، بل أحضرت لي ولك، تأخذها منه، وتتقاسمها مع "خالد"، ويغضب سالم منها وتبتسم مرة أخرى" (الزرعوني، ص 140).

وهي ذكريات تدور بخلد "عفراء" وهي تبحثُ عن مبرر مقنع لرفض والد "خالد" زواج ابنه منها، تتذكر الحبَّ العفيف الذي ربطها "بخالد" منذ الطفولة، والذي كان "أبو خالد" يعلم به ويتابعه على مرّ السنوات الطويلة، فلماذا يرفض الآن زواج ابنه من "عفراء"؟ ما هو السرُّ الغامض الذي يحول بين زواجهما؟ هذا ما يظل يُحيّرُ "عفراء" على امتداد المنطوق السّردي الذي تعلن النهاية السّردية عنه، لاحقًا، ويؤدي ذلك إلى سقوط "عفراء" مغشيًّا عليها في الأخير من النهاية التي تعدو مفتوحة على مصراعيها من دون أي حلٍّ تقليدي يتمناه القارئ لبطلة الرواية، وللنهاية الدرامية لقضية شائعة في واقع الرواية الفعلي والفني معًا.

وفي سياق آخر من السّرد، تتصدر اللازمة السّردية (أتذكر) اعتراف "فهدة" الأم الحقيقية "لعفراء" وهي تصرُّ على بقاء رعايتها لابنتها "عفراء" حتى مع تخليها الإجباري عنها، لعلها تحظى بالغفران وراحة الضمير: "أتذكر أول يوم ذهبتُ فيه "عفراء" إلى المدرسة، أنا سرَّحتُ شعرها، وعملتُ لها ضفيرتين، فقد كنتُ أحب الضفيرتين على شعرها الجميل، قلتُ "لآمنة" يومها، سآتي معك إلى المدرسة، أريد أن أراها وحققتُ أمنيتي كأي أم تذهب مع ابنتها في أول يوم دراسي لها حضنتها "آمنة" عني، وأوصتها أن تكون مهذبة، وألّا تبكي، وستشتري لها هدية عند عودتها من المدرسة" (الزرعوني، ص 161).

لقد عاشت "فهدة" مع ابنتها قسطًا من الأمومة المنشودة، كما يقف هذا التذكر الخارجي على طللها لكنها مع ذلك، كانت متألمة جدًا من أن تشاطرها "آمنة" في التعبير عن تلك الأمومة التي كانت تحقق لها جزءًا من الراحة ورضا الضمير...

وفي سياق جديد من بنية السّرد، ومعرفة "عفراء" للحقيقة، تقف متألمة على طلل الذكريات البعيدة لتفسر حاضرها السّردي في ضوء ذلك الماضي الذي يعود إلى سنوات الطفولة: "الصورة الضبابية عاودتها من جديد، كانت في الصف السابع، وبالتحديد وقت الظهيرة، سمعت صوت والدها أحمد يقول لآمنة: أنا كتبتُ البناية الصغيرة باسم عفراء، تعرفين أنا إنسان مريض، أخاف عليها من أن تظلم البنية من عيال أعمامها سوف يحتجون على ذلك، ويقولون: إن عفراء مب بنية أحمد، كيف تأخذ من ميراثه؟ الحمد لله أن سجَّلوها باسمي في وقتها، الحين ممنوع أن تسجل باسمي الأن في القانون، يجب موافقة الورثة أولاً، حتى لا يحصل النزاع بينهم فيما بعد،،،

سمعتُ كلامهما، وأخذت يومها أكفكف دموعي بيدي وأقول: لا تقل هذا بعيد الشر عنك، ويعطيك العمر الطويل، أذكر أنني لحظتها ركضت نحو غرفتي وخبأت وجهي في الوسادة، وبكيت، وسألت نفسي من هو والدي،، إلخ" (الزرعوني، ص 169).

هكذا يصاحب التذكر الخارجي الذي يعود إلى ما قبل بداية الرواية – التذكر الداخلي الذي يتحدث عن عفراء، فمثلاً بعد أن غدت محامية تسعى إلى حل قضايا موكليها بإنسانية مفرطة، وتعجز في الوقت نفسه عن إيجاد حلٍّ لقضيتها الاجتماعية الشائكة، والتي تظهر من خلالها بوصفها شخصية مثالية في إيمانها بالقيم الإنسانية الطوباوية عند التعامل مع واقع مغلوط في فهمه للمرأة على وجه الخصوص، حتى غدت نموذجًا حيًّا لآلاف الضحايا، تشترك معهم في بحر من المعاناة القاسية. وهي – إذْ ذاك – تسعى إلى الانتصار لهم ليس بهدف جمع المال، بل لحل قضاياهم الاجتماعية العادلة، تمامًا، كما فعلت مع قضية "عبد الرحمن" مصارحة إياه تبنيها لقضيته، من دون أن تأخذ منه أي مقابل مادي.

غير أنها عند التعامل مع قضيتها تنهال أخيرًا مغشيًّا عليها، من دون أن تقوى على إنصاف نفسها من مجتمع، لا يزال يؤمن بعادات وتقاليد قاسية في تعامله مع القضايا العادلة، بالمعنى الذي ينبغي له أن يكون ويتحقق، لا بالمعنى المتخلف الكائن بالفعل.

ب ـ الراوي وتقنية الحوار الداخلي:

الحوار الداخلي، أو المونولوج – كما يعرّفه الكاتب الفرنسي "إدواردي جاردان" "وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرةً في الحياة الداخلية للشخصية دون أي تدخل من جانب الكاتب بالشرح أو التعليق، وبأنه التعبير عن أخصّ الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور، يقول لوبوك: "إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه" (ويليك، وارين 1985 م ص235) إنه المناجاة التي يقول عنها الدكتور "عبد الملك مرتاض": "والمناجاة في حدّ ذاتها خطاب مضمَّن داخل خطاب آخر، يتسم حتمًا بالسّردية: الأول جوَّاني، والآخر برَّاني، ولكنهما يندمجان معًا اندماجًا تامًا فيذوب الأول في الثاني، والثاني في الأول: لإضافة بعد حدثي أو سردي، أو نفسي إلى الخطاب الروائي" (مرتاض 1995 م ص211).

- نماذج التحليل

الحوار الداخلي هو التقنية السّردية التي تتجلى منذ الأسطر الأولى في بنية هذه الرواية، فالراوي بضمير الغائب وهو يقدم "عفراء" إلى القارئ، منصت إلى حوارها الداخلي مثلاً: "تقف على نافذتها عصفورة، وتخاطبها في سرّها، يا ترى: إلى ماذا ترمز تغريدتك أيتها العصفورة الجميلة؟ هل تنتظرين مثلي رسالة ؟،،" (الزرعوني، ص 7).

وهي – إذْ ذاك – تسقط مشاعرها على مشهد العصفورة الواقفة على نافذتها، بلغة أقرب إلى لغة الشعر المجازية، ذلك أنها – أي "عفراء"، ومنذ الأسطر الأولى من الرواية – هي من كان ينتظر رسالة من

خطيبها "خالد" قبل أن يعود إلى وطنه الإمارات، لكنها تخيلت مجازًا أن العصفورة تشاركها الانتظار أيضًا.

وهنا تبرز اللازمة السّردية للحوار الداخلي، ولاحقًا على امتداد المنطوق السّردي للرواية، من قبيل (وتخاطبها في سرّها) كما في المقطع السابق، ومن قبيل: "قالت لنفسها: سأعرج إلى المشفى لزيارة أبي رغم أني لا أحب هذا القسم الممتلئ بالضجيج والأنين، حاولت أن أنقله إلى غرفة خاصة، لم تنصحني الطبيبة" (الزرعوني، ص8) وهو حوار يرد في سياق السّرد الذاتي الواقع على مستوى الحاضر السّردي الذي يسهم الراوي بضمير الغائب في الحكي عنه، والذي يهيمن على صفحات كثيرة من السّرد ويمثل ظاهرة فنية في بنيية الرواية باعتراف البطلة "عفراء" نفسها وهي تقول في الصفحة الثانية من بنية الرواية: "فأنا أحب حديثي مع نفسي" (الزرعوني، ص 8) يساندها الراوي بضمير الغائب، بعد ذلك، في الصفحة الثالثة قائلاً : "عادت تحدّث نفسها" (الزرعوني، ص 9).

تقول، مثلاً، محدّثة نفسها بحوار داخلي، يتصدره الراوي بضمير الغائب، وهو يقدّمها للقارئ، كي تعيش لحظات حوارها الداخلي مع نفسها: "قبّلت جبين والدها واتجهت نحو المحكمة، ومنظر ذلك الأسيوي لا يفارق خيالها، محدثةً نفسها: لا بدَّ أن أجلس معه في المساء حال عودتي لزيارة والدي وأعرف قصته، أريد أن أساعده حتى بدون أتعاب، عندي حدسٌ قوي بأن هذا الرجل مظلوم، رغم تلبسه بالسرقة أمام العيان" (الزرعوني، ص 11).

ليتجلى للقارئ مدى إنسانية هذه المحامية وتعاطفها مع قضايا المظلومين التي تعود إلى كونها تنتمي إليهم وإلى قضاياهم المتواشجة مع قضيتها العادلة، مع سيرتها الذاتية التي كان للحوار الداخلي دور في تناميها، إن "عفراء" منذ الصفحات الأولى من الرواية لا تريد البوح للآخرين بكل ما يعتور مشاعرها وذاكرتها المليئة بالأحزان وبالأسرار وبالغموض الذي لا يتكشف تمامًا إلا في النهايات السّردية الدرامية للرواية.

- وفي سياقات أخرى من السّرد، يتجلى الراوي العليم، وهو ينصت لحوارات الشخصيات الروائية الداخلية ملتزمًا ببقاء اللازمة السّردية التي تتصدر كل حوار داخلي، من قبيل: "يؤلمها إلحاح حنان وسؤالها الدائم عن خالد ودراسته التي لا تنتهي، ولماذا كل هذا الانتظار؟ وكأنها تقول في نفسها "يمكنه أن يكمل دراسته وأنتما معًا في بيت الزوجية" (الزرعوني، ص 16) فاللازمة السّردية هي (وكأنها تقول في نفسها) ما يدل على عمق الصداقة بين "عفراء" وصديقتها "حنان" التي باحت بشيء من الحوار الخارجي المسموع، وأخفت ما قد يؤجّج أحزان عفراء وسخطها على ما هي فيه من ظلم اجتماعي لا يد لها فيه.

- أحيانًا تكون اللازمة السّردية واقعة في معنى الحوار الداخلي، من قبيل ما يرد في سياق المقطع الآتي الذي ينصت فيه (الراوي العليم بضمير الغائب) إلى حوار الأم الحقيقية "لعفراء" مع نفسها: "سرحت بخيالها، ونسيت لحظة العرس، كم كانت الأيام قاسية في ذلك الوقت، والمجتمع لا يرحم، ها هي النتيجة ابنتي لا أستطيع أن أحتضنها وأفخر بها، كأي أم، كم هو مؤلم هذا الشيء امنحني الصبر يا ربي ودبرني حتى أسمع منها كلمة أمي، كنت أموت أثناء الولادة، أخذوها مني في الوقت الذي تفرح الأم بمولودها، وتنسى ألم المخاض أثناء النظرة الأولى لطفلها الخ" (الزرعوني، ص 28 – ص 29).

فاللازمة السّردية في هذا المقطع هي (وسرحت بخيالها) التي تعني أن هناك حوارًا داخليًّا تتصدره هذه الجملة، حين دار في أعماق "فهده" الأم الحقيقية "لعفراء" قبل أن تعلن أخيرًا على الملأ عن أن "عفراء" هي ابنتها وليست لقيطة ولا ابنة حرام، كما يظن الآخرون.

- في سياقات أخرى من السّرد، يعود الراوي العليم بضمير الهو إلى تقديم "عفراء" كي تتحدث إلى نفسها محاولة الإجابة عن سيل من الأسئلة التي لم تكن بعد قد وصلت إلى إجاباتها الخفية: "واصلت الدخول إلى المنزل، وهي تحدّث نفسها: هناك قصة تنتظرني في الداخل، أسأل نفسي أحيانًا: لماذا أهتم بهذه الفئة من الناس؟ هل لأنها مظلومة؟ هل أريد أن أثبت للناس أن ليس كل لقيط ابن حرام؟ بل هناك ظروف – أحيانًا – تكون أقوى منه، ومن الحقيقة المرّة؟ كوني محامية عرفت قصصًا كثيرة أغرب من الخيال؛ لذا لدي يقين بأن الظلم هو في أغلب الحالات، يؤدي بالأم إلى أن تترك طفلها الرضيع، حتى إن لم يكن ابن حرام، لكن مع الأسف المجتمع لا يرحم، وإلى الآن لا يستوعب هذا الشيء" (الزرعوني، ص49) فالقضايا التي تدافع عنها المحامية عفراء تشبه – إذن – قضيتها التي لم تكن على علم شامل بتفاصيلها كونها راويًا محدود العلم، سمعت الرجل الذي ربَّاها بعضًا من تلك التفاصيل حين كان يحاور أمها "آمنة" بالتبني، ويتطرق إلى الحديث عن عفراء التي ليست ابنته، وحين كانت تجهل مالم تسمع به وتعرفه.

- ومن الحوارات الداخلية التي تدور بخلد "أم عفراء" بالتبني "آمنة" ذلك الحوار الذي يتصل بذكرى حصولهم على "عفراء" حين كانت طفلة، في اللفافة أمام منزل أحمد زوج "آمنة"، وعن تلك الذكرى يحكي لنا الراوي العليم بضمير الغائب عنها قائلاً: "تحدّث نفسها قائلة: لا تنسى اليوم والتاريخ الذي جلب لها القدر هذه الهدية، وقت صلاة الفجر، عندما كان زوجها عائدًا من المسجد، يرافقه "أبو خالد" فوجد طفلة بريئة ملفوفة ببطانية على باب بيته، ارتبك، وأخذ يصرخ: آمنة، آمنة، تعالي، هذه طفلة وجدتها أمام بيتنا هذا، حدث غريب في الحي عندنا ،،،إلخ" (الزرعوني، ص 61).

وهي – في حقيقة الأمر – ذكرى تقع قبل بداية الحاضر السّردي للرواية، يتصدّرها ويقدمها للسرد الحوار الداخلي المبدوء بلازمة سردية، هي (تحدّث نفسها).

- وأحيانا يجيء الحوار الداخلي مرتبطًا بضمير الخطاب، الذي هو شكل من أشكال الاستبطان الذي تحاور الشخصية من خلاله نفسها، جاعلة من الذهن مسرحًا لذلك الحوار الداخلي، من قبيل حوار "خالد" خطيب "عفراء" الذي يجيء على شكل صوت منفرد تدل فيه اللازمة السّردية المرادفة لمعنى الحوار، نقتطف منه، مثلاً: "صوت بداخله، يقول له: الشغل لا ينتهي، والطلبة باقون، أما "عفراء" فستضيع منك، هيا اذهب إلى بيت أمك، هي وحدها من تستطيع مساعدتك في هذا الأمر، كن جادًا في حبك، اثبت "لعفراء" ولو مرةً واحدة بأنك تريدها اليوم قبل الغد بشكل عملي، بالقول: هيا، هيا، يا خالد، ماذا تنتظر..؟!" (الزرعوني، ص 130).

هكذا يحدِّث "خالد" الأستاذ الجامعي نفسه، عبر ضمير الخطاب، المسبوق بلازمة سردية دالة على الحوار الداخلي المسبوق بهذه اللازمة (صوت بداخله) على سبيل المناجاة الذاتية الواقعة في أعماق الشخصية الروائية، ليكون الحوار الداخلي هذا، وسيلة من وسائل تحفيز الذات إلى مواجهة ما سوف يتجلى على مستوى الواقع من مواقف شجاعة تتخذها الشخصية الروائية أمام الآخرين، كالموقف الذي اتخذته أخيرًا "فهدة" بعد تفكير عميق مسبوق بحوار داخلي مع نفسها، دلّت عليه اللازمة السّردية وهي تتصدره بالقول مثلاً "وقفت عند دولاب ملابسها، حدثت نفسها يا فهدة: البسي أجمل ما عندك وروحي لبنتك وخبريها بأن لها أمًا وأبًا معروفين علشان ترفع رأسها، فهي ليست لقيطة، وألف واحد غير خالد يتمناها" (الزرعوني، ص 171).

والجدير بالإشارة إليه أن الحوار الداخلي تجلى – أكثر ما يتجلى – في الحضور بقوة في أول السّرد، ثم انخفض تدريجيًّا في وسطه، بل اختفى في النهاية، دالّاً في كل ذلك على أن الحقيقة ظلّت حبيسةً في أعماق "عفراء" وفي أعماق كل الشخصيات ذات الصلة بها، بل بقضيتها التي لم يعد التحفظ معها نافعًا، وينبغي أن يكون الحوار – إذن– مسموعًا، ويكون الموقف من هذه القضية ظاهرًا ورافضًا الصمت عن عدالة هذه القضية الإنسانية والاجتماعية التي غدت فنية في البوح بتفاصيلها الشائكة التي ينبغي لها أن تكون ظاهرة ومعلنة لا مخفيةً وغامضة.

**الخاتمة**

من أبرز النتائج التي توصلن إليها:

1. الراوي هو الظاهرة الفنية المهيمنة على كامل السّرد الروائي، سواء أكان بضمير الغائب (هو، هي) أم كان بضمير المتكلم (أنا، نحن).
2. الرواية قصيرة بمقارنتها بالرواية الكلاسيكية، لكنها طويلةٌ من حيث البعد الزمني الذي تنطلق من خلاله تقنية التذكر خاصة، سواء أكان التذكر خارجيًّا أم كان داخليًّا.
3. الرواية عبارة عن نقد فني يحتج على كل العادات والتقاليد البالية التي لا تقع في بنية المجتمع الإماراتي فحسب، بل تقع كذلك في بنية المجتمع العربي كله.
4. تمثِّل تقنية الحوار الداخلي ظاهرة فنية متدرجة في الظهور بكثرة في أول السّرد، ومجسدةً للخوف الذي تحاول شخصيات الرواية التخلص منه إلى أن يغيب تمامًا في النهاية السّردية، دالة بذلك على قدرة الشخصيات الروائية على إعلان موقفها الثائر على كل ما في الواقع من ظلم اجتماعي.

**المصادر والمراجع**

**أ- المصادر**


الزرعوني، أسماء، 2019 م، *رواية قضية عفراء*، ط1، مؤسسة مجاز الثقافية للترجمة والنشر والتوزيع، القاهرة، ومركز شينة خضر مكي الثقافي للإبداع والفنون، الخرطوم، السودان.


**ب- المراجع**


إبراهيم، د. عبد الله، 1995 م، *المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة*، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.

الحمداني، د. حميد، 1991 م، *بنية النص السّردي من منظور نقدي*، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.

الزرعوني، أسماء، 2019 م، *رواية قضية عفراء*، ط1، مؤسسة مجاز الثقافية للترجمة والنشر والتوزيع ومركز بثينة خضر مكي الثقافي.

العيد، يُمنى، 1986 م، *الراوي، الموقع والشكل، بحث في السّرد الروائي*، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية.

العيد، يُمني، 1990 م، *تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*، ط1، دار الفارابي.

الكردي، د. عبد الرحيم، 1996 م، *الراوي والنص القصصي*، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة.

بحراوي، حسن، 1990 م، *بنية الشكل الروائي، (الفضاء – الزمن – الشخصية)*، ط1 المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء.

توما شفسكي (وآخرون) 1982 م، *نصوص الشكلانيين الروس*، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط1 مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدة.

قاسم، سيزا، 1985 م، *بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ*، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

مرتاض، عبد الملك، 1995 م، *تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق*، ط1 ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

موير، أدوين، 1965 م، *بناء الرواية*، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: د. عبد القادر، ط1.

ويليك (وآخرون)، 1985 م، *نظرية الأدب*، ترجمة: صبحي، محي الدين، مراجعة: الخطيب، د. حسام، ط3، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

يقطين، سعيد، 1989 م، *تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السّرد – التبئير*، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.