الرؤية السردية في رواية (واحة الغروب) لبهاء طاهر

The Narrative Vision in Bahaa Tahir's Novel "Oasis of the Sunset"

د. لبابة الهواري.
كلية الآداب جامعة قطر . قطر

المرسل lrk1980@outlook.com تاريخ الارسال2020/08/07 القبول 2020/10/06 النشر 06 نوفمبر 2020

E . ISSN : 506-2602X
ISSN : 2335 - 1969
الصفحة من : 222 – 251

Abstract

This research tends to examine the narrative vision (Focalization) in BAHAA TAHER's novel (Sunset Oasis), with the aim of revealing the types of focalization that it has adopted (internal focalization /external focalization /accompanying focalization), and the ability to represent the cultural references of each of narrator. In order to achieve that goal, the research divided into two parts; the first section is concerned with the theoretical aspect, and the other part is concerned with the practical aspect.

Key words: Focalization, narrative vision, (Sunset Oasis), internal focalization, external focalization, accompanying focalization.

ملخص البحث

يتجه هذا البحث إلى دراسة الرؤية السردية (التبئير) في رواية (واحة الغروب) لبهاء طاهر، بهدف الكشف عن أنواع التبئير التي اعتمدتها؛ (التبئير الداخلي/ التبئير الخارجي/ التبئير المصاحب)، وقدرة ذلك التبئير على تمثيل المرجعيات الثقافية لكل سارد. وفي سبيل تحقيق ذلك الهدف ينقسم البحث إلى قسمين؛ يهتم القسم الأول بالجانب النظري، ويعنى القسم الآخر بالجانب التطبيقي.

الكلمات المفتاحية:

التبئير، الرؤية السردية، واحة الغروب، التبئير الداخلي، التبئير الخارجي، التبئير المصاحب.

مقدمة

يعد السرد جزءاً أساسيًا من الحياة الاجتماعية، فهو قديم قدم وجود الإنسان، فلا يستطيع المرء التواصل مع الآخرين دون سرد وحكايات، وقد احترف الإنسان السرد منذ زمن قديم، فكان طريقه للتعبير عما يجول في نفسه، وعما يعتمل في داخله من مواقف تجاه الأشياء والأحداث المحيطة به.

وحاجة المرء للسرد اقتضت بالضرورة وجود مسرود له تصله الحكاية بطريقة ما، فالأصل في الإنسان أنه لا يروي لنفسه ولا للعدم؛ بل يروي ما يجول بخاطره، حين يرويه، وهو على يقين من وجود طرف آخر يصل إليه سرده، لتكون هذه الثلاثية (السارد، والسرد والمسرود له) هي بنية الخطاب السردي التي لا يكتمل إلا بها.

ثم تطور السرد بتطور العلوم والمعارف وتطور حياة الإنسان نفسه، ليغدو فرعًا من فروع العلوم الأدبية الحديثة التي عُني بها النقاد والعلماء والباحثون؛ فأسفرت الدراسات والمقاربات عن اهتمامات واسعة بكل عناصر تشكيل السرد التي يأتي على رأسها السارد نفسه؛ فالسارد هو أول عنصر يعتمد عليه السرد، وما دام كذلك فإن طريقة سرده للحكايات أو طريقة رؤيته لها ستكون أيضًا على درجة كبيرة من الأهمية، فبها ومن خلالها يتشكل السرد وتتبني منظومتيه الدلالية والجمالية.

والقصد من (وجهة النظر) أو (الرؤية)، أو (التبئير)، كما يسمى حديثًا: الزاوية التي ينقل منها السارد الحكاية للمسرود له، أو الزاوية التي يطلعه من خلالها على الحكاية.

يتجه هذا البحث إلى دراسة تبدّيات الرؤية السردية (التبئير) في رواية (واحة الغروب) لبهاء طاهر، وآليات اشتغالها؛ فيحاول أن يحلل الرواية للكشف عن أنواع التبئير التي اعتمدتها؛ سواء أكانت تبئيراً داخليًا أم خارجيًا أم مصاحبًا، ومن ثم يعمل على توضيح الدور الذي أداه التبئير في الرواية، وعلاقة تعدد الأصوات بالصراعات الأيديولوجية في العمل الأدبي، وذلك من خلال إثارة عدد من التساؤلات، تشكل الإجابة عنها أهدافا أساسية من أهداف البحث: أي شكل

من أشكال التبئير اعتمدته الرواية؟ هل قدم التبئير فائدةً سردية؟ هل اعتمدت الرواية شكلًا واحداً من أشكال التبئير؟ وهل كان لتعدد أشكال التبئير وظيفة سردية؟

وقد سبق هذا البحث عدة أبحاث تتعلق بالرؤية السردية أو بنص رواية واحة الغروب؛ فممّا يتعلق بالرؤية السردية: دراسة (الرؤية السردية في روايات نجم والي)[1] ليوسف إسكندر وأحمد ناصر، إذ عملت هذه الدراسة على البحث عن زوايا التبئير في خمس روايات لنجم والي بغية تأكيد الوظيفة الجمالية التي يضفيها التبئير على النص. ومن ذلك أيضاً دراسة (استراتيجية التبئير في رواية الغيث لمحمد ساري)[2]، سلطت فيها سميرة شيخي الضوء على أهداف التبئير المتمثلة في رواية الغيث. وخصّ علاء إبراهيم رواية واحة الغروب بدراسة عن الأنساق الثقافية تحت عنوان (نسق اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب في رواية واحة الغروب لبهاء طاهر)[3]، لكن دراسته انشغلت بالأنساق الثقافية في الرواية، ولم تشر إلى أي أمر يتعلق بزاوية الرؤية أو التبئير.

مدخل:

يعد علم السرديات واحداً من العلوم الأدبية/النقدية الحديثة التي عني بها الدارسون، واهتم بها الباحثون، وأخذت مكاناً كبيراً في الأوساط الأدبية، وعلى الرغم من حداثة الالتفات إليه علماً متطوراً مستقلًا متفرعاً عن الأدب ونقده، فإن السرد قديم قدم وجود الإنسان نفسه، إذ اتخذه طريقةً لإثبات أفكاره والتعبير عما يجول في خاطره، فهو ذاكرة اجتماعية علمية ثقافية، وهو مهجع كبير لآلامه وآماله، أحزانه وأفراحه.

ولعل من أهم تعريفات السرد القول باعتماده على ركزتين أساسيّتين: وجود حكاية، وطريقة تُحكى بها الحكاية؛ فالسّرد هو الطّريقة التي تنتقل بها الحكاية/القصّة من الرّاوي إلى المروي له، والمؤثرات التي تمرّ به، سواءً تعلقت بالرّاوي وأسلوبه، أو بالمروي له وطريقة تلقيه وفهمه[4]. ويرتبط هذا التعريف مباشرةً بدائرة تعريف الرّؤية أو التّبئير، أكثر من ارتباطه بدائرة السّرد، فالطّريقة لا تتساوى بالحدث أو بسلسلة الأحداث، وإنّما هي جزءٌ يُسهم في بناء السّرد، أو يمكن عده الرّكيزة الثالثة للسّرد، وهي وجهة النّظر التي تنتقل بها الحكاية/القصّة.

ووجهة النظر هي تقنية يستخدمها الراوي/الكاتب ليسرد قصته؛ إذ يختار زاوية محددة أو وجهة نظر معينة ليحكي الأحداث من خلالها، وقد استُخدمت عدّة مصطلحاتٍ للتّعبير عن هذه الزاوية، منها: وجهة النّظر، السّارد، الرّاوي، بؤرة السّرد، حصر المجال، الرّؤية السّردية، زاوية الرّؤية، وكان آخرها التّبئير.

وبالنظر إلى الأصل اللغوي لكلمة (التبئير) يتبين أنها جاءت من: "بَأَرَ- بَأْرًا: حَفَرَ بُؤْرَةً. وَبَأَرَ البُؤرَةَ أو البِئْرَ: أي حفرها. وَبَأَرَ الشَّيء: أي خَبَّأَهُ وادَّخَرَه. [فهي تركيز وادِّخار لشيء على نحوٍ معينٍ، إلا أن تعريفها في علم الطبيعة يعدُّ أكثر دقة فهي] نقطةٌ تتلاقى أو تتفرّق عندها الأشعّة الضّوئية أو الحرارية، [وعلى نحو مقارب جاء التعريف الطبي لبؤرة العدسة فهي في الطبِّ] ملتقى الأشعّة المتوازية وامتدادها"[5]، كذلك فإن كلمة بؤرة تطلق على "الحُفرة وموقد النّار"[6]. فالتّبئير هو نقطة تركيزٍ أو زاوية تركيزٍ لأمرٍ معينٍ يتم تكثيف الشّيء بها وعندها، أو هي مكان تلتقي عنده الأمور والأشياء وتختبئ، أو تمر عبره.

أما التّعريف الاصطلاحي فتطوّر وتغيّر باختلاف المدارس النّقدية التي أنتجته، فتودوروف عبّر عنه بمصطلحِ الرّؤية، ورأى أنه "وجهة النّظر التي نلاحظ حسبها الموضوع ونوعية هذه الملاحظة صحيحة أو خاطئة، جزئية أو كاملة"[7]، فعمد إلى جعلها وجهة نظر يتبناها المتلقي وفقًا لملاحظته للموضوع أو السرد، ولأن ملاحظة المتلقي لا تتفق ولا تتماثل، فهي إذن تحتمل الصواب والخطأ. واستخدم جيرار جنيت مصطلح التّبئير على أنه: "تقييدٌ للحقل، أي أنّه انتقاء للخبر السّردي، وأداة هذا الانتقاء بؤرة مموقعة، أي نوع من القناة النّاقلة للخبر التي لا تسمح للخبر إلا بالمرور عبرها"[8]، وتبعًا لهذا التعريف يبدو التبئير على أنه القناة التي تنتقل منها القصّة من الكاتب إلى المتلقّي أو المروي له، وكل الأحداث لا بدّ لها أن تستخدم هذه القناة لتعبر إلى المتلقّي، ومن دونها لا يكتمل السّرد ولا يصل، فهو الطريقة الوحيدة لوصول الخبر والحدث وانتقاله. وبهذا يغدو الرّوائي، أو السّارد، كمرشد للحدث ومتحكم به في آن واحدٍ، فهو الذي يحدد الحدث الذي يبدأ به، وهو الذي يسيِّر الأحداث بنظام معين يحدد هو مساره.

وفي إطار الدّراسات العربيّة يعرّف حَميد لحميداني التّبئير على أنّه: "زاوية الرّؤية عند الرّاوي، وتتعلّق بالتّقنية المستخدمة لحكي القصّة المتخيّلة وغايتها، يحدّدها الهدف الذي يسعى

الكاتب لإيصاله من الرّواية"[9]، وفي ذلك إشارة مهمة إلى أن زاوية الرؤية لا يتم اختيارها عبثًا، لأنها مبنية على هدف الرواية أو القصة الذي يريد الكاتب إيصاله للمتلقي، ولذلك يسعى الكاتب لتغيير زاوية الرؤية وفق ما يراه مناسبًا. ورأى محمد عزام أن الرّاوي هو الوسيلة والأداة التي يعمل الكاتب على صناعتها واستخدامها لكشف عالم القصّة، ويبقى الكاتب مختبئًا خلف هذا الرّاوي الذي صنعه[10]، لكن سعيد يقطين كان أكثر دقةً حين تبنى مصطلح التبئير وعدّه الوجه الجديد لمصطلحِ وجهة النّظر، لتعلّقه بالمكان الذي يأخذه الرّاوي في علاقته بالشّخصيات والقصّة[11]. ويلتقي هذا الرأي مع ما ذكره جنيت بشأن البؤرة المموقعة؛ فهي ذاتها المكان الذي يقف فيه الراوي، أو القناة التي يمر منها الحدث.

فالتّبئير إذن هو الزّاوية المعيّنة التي يُرِينا منها المؤلف حكايته عبر الرّاوي؛ لكنّها تختلف باختلاف موقعه، وكل اختلافٍ في الموقع يولد عنه اختلافٌ في السّرد الذي يقوم به الرّاوي.

وقد رأى الشكلانيون الرّوس أنّ السّرد– وفقًا لذلك– ينقسم إلى سردٍ موضوعيٍ يكون فيه الرّاوي مطلعًا على كل شيءٍ، حتّى ما يفكّر به الأبطال، وسرد ذاتيٌ، وفيه تُعرض الحكاية من خلال عيني الرّاوي فحسب، فنرى ما يراه، ونسمع ما يسمعه، ولا نعرف إلا بالقدر الذي يعرفه هو من خلال الحكاية[12].

وفصل تودوروف هذا الأمر، وقسّم أنماط الرّاوي تبعًا لموقعه إلى ثلاثة أقسام:

–السّارد > الشّخصية الروائية (الرّؤية من الخلف) ويكون فيها السّارد أكثر معرفةً من كل شخصيات الرّواية، فهو يعرف ما يفكّر فيه الأبطال، وما يشعرون به، وما يريدونه دون أن يفصحوا عن أيٍ منه. فالشّخصية الروائية تكون مُعرّاةً أمام السّارد لا أسرار لها. وتستعمل هذه الصّيغة بكثرةٍ في السّرد الكلاسيكي.

–السّارد = الشّخصية الروائية: وتكون معرفة السّارد فيها بقدر معرفة الشّخصيات الروائية، فهو يرى ما تراه الشّخصية، ويعيش ما تعيشه، ولا يستطيع تقديم أي تفسيرٍ دون أن تصل إليه الشّخصية الروائية نفسها، ونجد هذا النّوع من السّرد في آداب العصر الحديث.

-السّارد < الشّخصية (الرؤية من الخارج): وتكون معرفة السّارد محدودة جداً مقتصرة على وصف الحدث من الخارج دون أي تدخل، فالشّخصية الروائية تعرف أكثر من السّارد، وهذا النوع قليل الاستخدام[13].

واتفق جنيت مع تودوروف في التقسيم الثلاثي للتبئير:

-التّبئير صفر: ويستخدم في السّرد الكلاسيكي، ويكون فيها السّارد عالـــمـــًا بكل شيء.

-التّبئير الدّاخلي: ويستوي فيه أن تكون البؤرة واحدةً (أي شخصية واحدة تروي الحدث) أو متغيرةً (أي تنتقل البؤرة من شخصيةٍ إلى أخرى مكملة أحداث الحكاية) أو متعددةً (أي أن الحدث الواحد يُقدَّم بوجهات نظرٍ مختلفةٍ بحسب الشّخصيات).

-التّبئير الخارجي: وفيه ينقل السّاردُ الحدث دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكار البطل أو مشاعره[14].

ومن الملاحظ أن جنيت فصّل أقسام التبئير الداخلي، ورأى أن التبئير الداخلي قد يكون عبر شخصية واحدة، كسارد مصاحبٍ في القصة أو الحكاية لا تُروى القصة إلا عبره، ولا تنكشف الأحداث إلا به، فهي زاوية واحدة لا تتغير؛ أي بؤرة واحدة، أو قد يكون عبر عدة شخصيات، فيبدأ الحدث بشخصيةٍ، ثم تُكمل شخصيةٌ أخرى روايته، ثم يتنقل لشخصية ثالثة أو أكثر، وقد يدور بين شخصيتين فقط، وهذا ما سماه بالبؤرة المتغيرة، أو أن الحدث ذاته يتم الحديث عنه من وجهة نظر شخصيات الحكاية، وبناء على هذه الرؤية يُعرض الحدث في كل مرة من وجهة نظر شخصية من شخصيات الرواية، ثم تنتقل الرؤية لشخصية أخرى لتعيد سرد الحدث من منظورها، ثم شخصية ثالثة.. وهكذا، وهذا ما سماه بالبؤرة المتعددة، ويبدو هذا التقسيم للتبئير الداخلي أقرب إلى الدقة من حيث شموله على كل أنواع الرؤية المصاحبة.

ولعله قد بدا واضحاً أن جهود العلماء والباحثين في مجال التبئير تدور في معظمها حول الأقسام الثلاثة التي وضعها تودوروف، ليتفرّد جيرار جنيت بأقسام التبئير الداخلي الذي أنشأه وفصّله.

ويمكن تنظيم آراء الباحثين في التبئير وتصنيفها على النحو الآتي[15]:

جيرار جينيت	تودوروف	نورمان فريدمان	واين بوث	شتانتسل	جان بوبون	بروكس ووارين
التّبئير الداخلي	الرّاوي = الشّخصية	الأنا الشاهد	الرّاوي الممسرح	الرّاوي من الشّخصيات	الرّؤية مع	البطل يحكي قصته
التّبئير الصفر	الرّاوي > الشّخصية	المعرفة المطلقة للراوي	المؤلف الضمني	المؤلف العليم	الرّؤية من الخلف	المؤلف العليم يحكي
التّبئير الخارجي	الرّاوي < الشّخصية	المعرفة المحايدة للراوي	الرّاوي غير الممسرح	المؤلف غائب عن القصّة	الرّؤية من الخارج	المؤلف يحكي من الخارج

وفي بداية سبعينيات القرن الماضي قدم الباحث السوفياتي (أُوسبِنسكي) تصوّراً جديداً لوجهة النّظر من خلال (بويطيقا التوليف)، فذهب إلى أنّ وجهة النّظر تتعلّق بالموقع الذي يأخذه المؤلّف لكتابة الأحداث، ولذلك رأى أن قياس تلك المواقع يتمّ بالنظر من أربعة مستويات هي:

المستوى **الأيديولوجي**: ويقصد به القيم العامّة التي يحملها العمل الأدبيّ، وعندما يسيطر مستوى أيديولوجي واحد على الحكاية؛ تصبح كل القيم خاضعة لذلك المنظور، ويسمى هذا بـــ (الصّوت المتفرّد). أما إذا ما احتوت الرّواية على أكثر من منظورٍ واحدٍ فتسمّى: (الرّواية متعددة الأصوات) أو (البوليفونية).

المستوى **التعبيري**: وهو أسلوبُ التّعبير المستخدم في العمل الأدبيِّ؛ سواء تحدّثت الشّخصيات عن نفسها، أو عبّر عنها الرّاوي، فقد ينقل الكلام بحذافيره، أو يعبر عنه بأسلوبه.

المستوى **النفسي**: يميز أوسبنسكي بين نوعين: مستوى موضوعي، وذاتي؛ فالموضوعي تكون الأحداث فيه مرويةً من منظور (الرّاوي). والذاتي يقدم الأحداث من منظور ذاتي؛ أي من خلال إدراك شخصية من الشّخصيات المشتركة في الحدث.

المستوى **الزمكاني**: فيحدد بناء على زمان ومكان الأحداث ويقسم إلى داخلي وخارجي[16].

وقد كان لهذا التقسيم أثر كبير في توضيح الأصوات الداخلية والرؤية الفكرية/الأيدولوجية في الأعمال الأدبية؛ فالصراعات الفكرية والقيمية التي يخوضها الأبطال عبر سلسلة من الأحداث تخضع لمنطق قيمي موحد أو متعدد؛ تجعل العمل الأدبي متخماً بالنقاشات العميقة، مما يجعل القارئ متضامناً مع البطل تارةً، معارضاً له تارة أخرى، ينتظر الأحداث ليناصر ويعارض ويبدي رأيه كأنه بطل جديد في الرواية، فخرج القارئ من دوره متلقياً إلى دائرة المشاركة في الفكرة والمناصرة والمعارضة، ويمكن القول إن الأعمال الأدبية التي اتسمت بتعدد الأصوات والصراعات الفكرية كثيرة نوعا ما، ولكن الأعمال التي ظهرت فيها هذه الصراعات على شكل زوايا متغيرة من التبئير الداخلي تبدو قليلة.

وسيتبنى البحث الأقسام التي وضعها جيرار جنيت للتبئير، ذلك أن مزية تقسيمه تكمن في التفصيل الذي قدمه للرؤية المصاحبة، فبالإضافة إلى الأقسام الرئيسة الثلاثة للتبئير (رؤية خارجية وداخلية ومصاحبة) قام بتقسيم الرؤية المصاحبة إلى ثلاثة أقسام أيضا، وهي (بؤرة واحدة، وبؤرة متغيرة، وبؤرة متعددة)، وهي رؤية موضوعية تناسب تعدد زوايا السرد في الرواية، وذلك في ضوء تعريف التبئير على أنه: "الزّاوية المعيّنة التي يُرينا منها المؤلف حكايته عبر الرّاوي؛ لكنّها تختلف باختلاف موقعه، وكل اختلافٍ في الموقع يولّد عنه اختلافٌ في السّرد الذي يقوم به الرّاوي"[17].

تعد رواية واحة الغروب واحدةً من الرّوايات القليلة التي يتعدّد فيها صوت السّارد وتتغير زوايا التّبئير، فتتنقل بالقارئ من زاويةٍ لأخرى، وتترك له أفق التّخيّل مفتوحاً ليحلل ويعيد تركيب الحكاية، وهذا ما جعلها حاضرةً في السّاحة النّقدية، وفي أذهان القرّاء، ومكنها من نيل الجائزة العالمية للرّواية العربية (البوكر)، في أول نسخةٍ لها عام (2008م). وقد كتبها

الرّوائي والقاصّ المصريّ بهاء طاهر (1937م)، الذي عُرف بإنتاجه النّوعي لا الكمّي، إلى الحد الذي دفع بعضهم إلى النظر إليه روائيًا يزاحم نجيب محفوظ[18]. تدور أحداث الرّواية في نهاية القرن التّاسع عشر بعد حدوث ثورة عرابي (1882-1879م) واحتلال البريطانيين لمصر؛ وينصبّ التّركيز على (واحة سيوة) التي انتقل إليها (الضابط محمود) مع زوجته (كاثرين) في مهمّة أدّت إلى هلاك من كُلِّف بها قبله. وقد كُلف بها تأديبًا له لمشاركته بالثّورة.

تحمل الرّواية صراعًا بين الشّرق والغرب كحضارتين بمعطياتٍ ومنتجاتٍ مختلفة، اجتمعتا على شكل زواج مُتَمثِّل بمحمود الزّوج المصريّ القاهريّ الذي تربّى وكبر ونشأ في مصر، وأصبح ضابطًا فيها، وكاثرين الزوجة الإيرلندية المولعة بالآثار وتتبع الأقدمين، وتعلم اللغات، لا سيما اللغات القديمة. وبدا الاختلاف بين الزوجين/الحضارتين واضحًا، فما إن يلتقيا حتى يبتعدا ابتعاد الشّرق عن الغرب.

وتكشف الرّواية عن صراعِ الوعي واللّاوعي الذي تعيشه الزّوجة كاثرين، فهي لا تصدّق الخرافات والخزعبلات؛ لكنها في الوقت ذاته تحاول استحضار روح الاسكندر عند زيارتها لقبره، في محاولةٍ منها لاستنطاقه، فيحضر الإسكندر في الفصل الثامن عشر كسارد يحكي قصّته وتاريخه[19]. كما تسجّل الرواية الخلافات الفكريّة والثّقافيّة والاجتماعيّة بين سكان المناطق النائية وأهل المدن، ولاسيما القاهرة، وكذلك النّزاعات القبلية التي كانت تعيشها القبائل في واحة سيوة، وتشير إلى الخرافات التي تؤمن بها تلك المجتمعات ذلك الوقت، وأثر ذلك في حياتهم الاجتماعية[20]. وتنتهي الرّواية بقيام بطل الرّواية (محمود) بتفجير المعبد أو قبر الإسكندر، وهو حدثٌ حقيقيٌ تاريخيّ، بناه الروائي على قصة الضابط محمد عزمي قائد الشرطة في سيوة الذي فجر معبد أم عبيدة عام 1897م[21].

يمكن لقارئ رواية (واحة الغروب) أن يسجل نوعًا واحدًا بارزًا من الرؤية السردية، هو: **التبئير الداخلي**، كما أسماه جيرار جنيت، أو كما يطلق عليه تودوروف السارد = الشخصية، أي أن القارئ يعرف الأحداث ويطلع عليها عن طريق الشخصية فحسب، ولن يستطيع معرفة أي تفاصيل إلا عندما تسمح الشخصية نفسها بذلك. ويعد هذا النوع من التبئير من الأنواع قليل الاستخدام؛ وذلك بسبب حاجته إلى تقنيات وخبرات كتابية قد لا يرغب الكاتب

اعتمادها، لكن طاهر أقام الرواية كاملةً على التبئير الداخلي المتغير، إذ تتنقل زاوية التبئير في الرواية بين شخصيتين رئيسيتين هما (الزوج محمود) و(الزوجة كاثرين)، وثلاث شخصيات فرعية وهي (الشيخ يحيى) و(الإسكندر الكبير) و(الشيخ صابر)، ففي الفصل الخامس تبدأ أول شخصية فرعية بالحديث عن نفسها، وهي شخصية (الشيخ يحيى)، يعقبها دخول (الإسكندر الكبير) في الفصل الثامن، الذي يظهر على نحو مفاجئ، ليكسر أفق توقع القارئ، ويخرق قواعد الحياة الواقعية التي اعتمدتها الرواية، ثم تنتقل زاوية الرؤية في الفصل الثاني عشر إلى ثالث شخصية فرعية وهي شخصية (الشيخ صابر)، مما يعني أن دخول الشخصيات الفرعية مؤقت ومحدود، إذ سرعان ما تعود الرؤية الداخلية بعد ذلك للانتقال بين محمود وكاثرين.

يلاحَظ التبئير الداخلي في رواية (واحة الغروب) منذ بدايتها، بنوعيه المتغير والمتعدد، فمعظم فصول الرواية يسير وفق التبئير الداخلي المتغير، باستثناء الفصل الثالث عشر الذي انتقل التبئير فيه من التبئير الداخلي المتغير إلى التبئير الداخلي المتعدد، ويكمن الفرق بين الرؤيتين في أن الفصول التي كانت تسير وفقًا للتبئير الداخلي المتغير سارت أحداث الرواية فيها بالتتابع بين الساردين، فانتقال زاوية الرؤية من شخصية لأخرى لم يؤثر في حركة الأحداث التي بقيت تتنامى، لكن الفصل الذي خضع للتبئير الداخلي المتعدد يتوقف عنده الحدث ليظهر من خلال أكثر من وجهة نظر، وعبر شخصيات متعددة، فتعمل التفاصيل التي تظهر من خلال التوقف والانتقال على اكتمال صورة الحدث ووضوحه، كما جرى عند حديث ثلاثة ساردين عن الصباح الذي تلا ذهاب مليكة إلى بيت محمود، فتبدأ كاثرين سردها الخاص للحدث: "جاءت مليكة وتعانقنا وتشاجرنا وأوشكت أن أقتلها، ودوت في الواحة طلقة مدفع ثم أصبحت أنا الغولة السجينة بدلًا من مليكة؟ هل كل هذا الكابوس صحيح؟"[22]، ثم يعيد محمود الحدث نفسه بطريقته: "حذرني إبراهيم منذ وصلت القسم مبكراً في الصباح: إن الجو خطير في البلد. هناك من يحشدون الغربيين ضدي وضد كاثرين قائلين إننا سبب كل المصائب التي حلت بهم. يتهمون كاثرين بأنها دبرت سحراً لتطلق الغولة من سجنها"[23]، لكن الحدث يأخذ شكلًا مختلفًا عندما يتحدث عنه الشيخ يحيى، فهو نصير مليكة والمدافع عنا: "أفهمك يا ابنتي، أفهم ألا تطيقي السجن وأنت الطليقة"[24].

وفي التبئير الداخلي– عادة– يتحدث السارد المصاحب مستخدماً ضمير المتكلم، فيحلل الأحداث وفق ما يراه، ويسجل انطباعاته عن المواقف والأشخاص وفق ما يصله منهم فحسب، ويتحدث عن مشاعره وأفكاره الخاصة، فلا يستطيع النفاذ إلى لآخرين ولا معرفة تفاصيل تفكيرهم أو انطباعاتهم أو مشاعرهم، فتتحدث كاثرين، مثلًا، عن عجزها في فهم زوجها: "ربما أنا التي أعجز عن فهم ما يهتم به، لكنني حاولت... ماذا يجعلك تنبهر إلى هذا الحد بخاطر الموت بدل أن يدفعك للتشبث بالحياة"[25]، فيتضح من خلال حديث كاثرين عجزها عن الاطلاع على أفكار زوجها ومشاعره.

التبئير الداخلي المتغير

ساعدت عناوين الفصول على تحديد نوع السارد والإشارة إلى التبئير الداخلي المتغير؛ إذ ارتبطت بأسماء الشخصيات التي تسرد الأحداث من وجهة نظرها؛ ففصلٌ بعنوان (محمود) وفصل بعنوان (كاثرين).. وهكذا.

السارد الرئيسي الأول: محمود

في الفصل المعنون بـــ(محمود) يستحوذ محمود على زاوية السرد كاملة: "يقول لي زوجتك امرأة شجاعة، كأني لا أعرف كيف هي زوجي! أليست ذاهبة معي برضاها إلى الخطر؟ ومع ذلك فلعلي لا أعرف بالفعل كيف هي كاثرين. ليس هذا وقته. المهم أنه لم يذكرها مصادفة. وراء كل كلمة من كلماته هدف، ولكن كاثرين ليست هي المشكلة الآن. ثم إني لن أحل أي مشكلة وأنا أتجول في ممرات نظارة الداخلية المعتمة وبعد مقابلة مستر هارفي المقبضة"[26]، فمن النظرة الأولى للمقطع يُلاحظ أن السارد المصاحب هو الذي يقود السرد فيتحدث عن نفسه ويصف حالته الشعورية بعد مقابلته لشخص ما لا يتضح من هو في بداية الأسطر، لكن هذا الشخص تكلم عن زوجة الشخصية المتحدثة ووصفها بالشجاعة، فهو هنا يبدأ بوصف انعكاس هذا اللقاء على نفسه، وحواراته الداخلية التي يجريها مع نفسه فحسب، ثم ينتقل في الفصل ذاته ليتحدث عن أمر نقله إلى واحة (سيوة) كمأمور عملُه جمع الضرائب، ويصف الحوار بينه وبين (مستر هارفي) الإنجليزي فيقول: "فكرت أنّ هذه فرصتي الأخيرة فحاولت أن أتكلم بلهجة محايدة تماماً: أتمنى أن يكون عملي مرضيًا عند النظر والمراجعة. لكن ماذا لو لم أنجح؟ يردّ

بإيجاز: تعلم أنك أنت الذي ستدفع الثمن. ثم يستدرك وكأنه قرأ ما بخاطري: لن يكون الجزاء على أي حال هو إعادتك للقاهرة"[27]، فالحوار بين محمود ومستر هارفي يجري بأسلوب الشخصية الساردة (محمود) ورؤيتها، وتحليلها لردات الفعل، يتضح ذلك من قوله: (وكأنه قرأ ما بخاطري)، وهذه إشارة إلى أن السارد العليم غير حاضر أبداً، فلو حضر لكان القول بجزم الفعل لا بتخمينه. وتكرر حضور السارد محمود في الفصول الأخرى: (الأول، الثالث، السادس، التاسع، الحادي عشر، الثالث عشر، الخامس عشر، السابع عشر)، ليكون أكثر سارد متحدث في الرواية، ولعل سبب هذا الحضور المكثف هو ما أشار إليه المؤلف سابقًا من أن الحدث الأساسي الذي بُني عليه النص يستند إلى واقعة تاريخية قام فيها (محمود عزمي) مأمور الواحة الحقيقي بتفجير المعبد، وهي المعلومة التاريخية الوحيدة التي اعتمدها النص ونسج عليها خيوط الحكاية[28].

ويلاحظ من فصول السارد (محمود) حضور صراعاته الفكرية والداخلية النفسية، ففي كل فصل كان يخوض معركةً مع نفسه، يصفها بأنها أزمة داخلية، يعجز معها عن أمرين؛ أولهما إخفاء أثرها عن ملامحه، وثانيهما الحديث عنها لأي شخصية مقربة منه، لا سيما زوجته كاثرين، ففي الفصل الثالث يخوض معركته الداخلية مع الموت: "هل أخاف الموت؟ بالطبع. ومن لا يخافه؟ أسأل نفسي كيف سيباغتني: في الواحة برصاصة؟ أو كموت عادي بعد مرض قصير أو طويل؟ في حادثة عابرة؟ باختناق في الحمام أو تسمم من طعام؟ هل يأتي بدون أي مقدمات على الإطلاق؟ مئات الأشكال تختبئ في زوايا مظلمة من الطريق لتنقض مرة واحدة هي نفسها النهاية"[29]، ثم ينتقل للحديث عن سبب خوفه من الموت ومواجهته الأولى معه: "أتعمّد كثيراً أن أنسى، لكنني لا أنسى في هذه الرحلة أمي"، "عندما فتحت الباب والكوب في يدي رأيت رأسها يميل على صدرها اقتربت منادياً فلم تجبني واكتشفت أنها انتهت. عشت شهرين عاجزاً عن فهم أي شيء. أكرر لكل من يعزيني ما حدث ما بين لحظة خروجي من الغرفة وعودتي إليها، كأن هذه التفاصيل تنطوي على سر أو لغز يفسر ما حدث. لم أفهم وما زلت عاجزاً عن الفهم"[30]، يتضح من المقطع السابق أن صراع محمود مع الموت ممتد منذ أن خطف أمه منه في لحظة عابرة، تقع بين خروجه من الغرفة وعودته إليها حاملًا الماء لها، هذه اللحظة التي جاء الموت فيها سريعًا عاجلًا جعل محمود يقف منه موقف الخائف المترقب الذي ينتظر نهايته بين

حين وآخر، ثم يتحول هذا الموقف مع الوقتِ إلى صراعٍ نفسي حادٍّ يتناقض مع صفاته كرجل شرقي ومأمور الشرطة، مما جعل المعركة في نفسية ممتدة، فهو لا يستطيع الإفصاح عن خوفه، ولا يستطيع تجاهله.

وتكمن المفارقة في أن تذكره لهذا الخوف أو الفزع من الموت الذي رافق حياته كلها جعله يخوض تجربة كادت تودي بحياته، وفي تلك اللحظة تغيرت مشاعره، وبدأ يشعر أن الموت مؤلم، لكنه لا يحمل الخوف معه، كما كان يتوقع دائماً: "فليأت. هو مؤلم لكنه ليس مخيفاً. فليأت بسرعة، أود النهاية كراحة جميلة في عبء لا يحتمل"[31]، بل إنه عدّ الموت راحةً جميلةً ترمي ثقل الحياة عن كاهله، وتنهي مسلسل الصراعات والتناقضات التي يحملها في قلبه وعقله طوال سنين، ويعجز عن إيصالها إلى الآخرين. وهذا ما حدث معه حين حاول إخبار كاثرين بانتصاره على فكرة الخوف من الموت، لكنه لم يستطع، ولم تفهمه، يتضح ذلك من الحوار الذي دار بينهما: "لم يكن مخيفاً جداً. غمغمت كاثرين: ما هو؟ الموت. تراجعت خطوة وهي ترفع بصرها نحوي تقصد أنه لم يكن قريباً جداً؟ فكرت للحظة قبل أن أرد عليها: بالعكس بل لأنه كان قريباً جداً.... ولم أستطع أن أوضح كيف أن قرب الموت هو الذي جعله أليفاً ومرغوباً"[32].

ولعل سبب عجزه يعود إلى أمرين؛ أولهما الاعتراف علانية بفكرة خوف عاشت سنوات معه، وثانيهما لغة الحوار المفقودة بينه وبين من حوله، فهو لا يستطيع شرح التراكم النفسي للفقد الذي عاشه، وللموت الذي خطف أمه، وللأثر الذي تتركه كلمة (موت) حين تمرّ بجانبه، فهذا التراكم يحتاج شرحاً مطولاً؛ ليستطيع أي شخص فهم الصراع النفسي الذي عاناه محمود حتّى تخلص منه أخيراً، ولينتهي به الأمر إلى العزوف عن الحديث، والاكتفاء بالحوارات الداخلية مع نفسه، كأن اللغة خلقت لحديث العقل الصامت فحسب[33].

ولعل الذي دفع الكاتب إلى أن يبدأ بهذه الزاوية رغبته في أن يولي محمود الجزء الأكبر من الاهتمام، فعليه تقوم أحداث الرواية، به تبدأ وبه تنتهي، وفيه يتجسد صراع الحضارة الشرقية والمعتقدات والأفكار؛ فكأنه تمثيل حي لحضارة كاملة، هذا ناهيك عن قدرة محمود على تقديم تفاصيل خاصة تتعلق بشخصيات لا يمكن لأحد أن يعرف عنها أكثر مما يعرف هو؛ كما هو الحال في التفاصيل التي يقدمها بشأن زوجته كاثرين، وقد ساعد ربط الفصول بزوايا رؤية

محددة على تنظيم أفكار المتلقي، فكل ما ورد في الفصل الأول (محمود) صدر عن شخصية واحدة هي محمود نفسه، وينتظر المتلقي في الفصل الثاني زوايا رؤية جديدة نظرا لتغير مسميات الفصول.

السارد الرئيسي الثاني (كاثرين):

ينتقل النص إلى تبئير داخلي آخر، في الفصل الثاني، عند الانتقال إلى شخصية رئيسية ثانية، تتناوب مع الشخصية الأولى على سرد الأحداث، فتفتتح الفصل بما يدل على تغير زاوية الرؤية، ولاسيما أنها تتحدث عن محمود بصفة الغائب (هو): "أعرف أن محمود سيوحشه هذا البيت الواسع. سيشتاق في صمت الصحراء إلى الحي الذي لا تهدأ فيه حركة الناس وغناء الباعة. لا يتصور محمود الحياة بعيداً عن بيته الذي لم يعرف غيره أما أنا فتنقلت بين ثلاثة منازل ولا يجرفني الحنين إلى بيت بعينه"[34]، فعندما انتقلت زاوية الرؤية إلى الزوجة جعلتها هي المتحدث بضمير المتكلم، فشرعت تحكي عن زوجها، وتصف ما تتوقعه من شعور سيلازمه نتيجة لهذا الانتقال المفاجئ إلى الصحراء، والعلاقة العميقة التي تربط زوجها بمنزله، ومكانة هذا المنزل لديه، ثم تسترسل بالحديث لتحكي قصة لقائها به؛ "لم يكن سعيداً عندما قابلته، ولا كنت أنا أيامها، لكننا استطعنا أن ننتزع السعادة وعشناها زمناً. أراه دائماً كما رأيته أول مرة على جسر الذهبية التي جمعتنا عليها المصادفة في الرحلة إلى أسوان"[35]، ثم تشير إلى استنكار المجتمع المصريّ– في ذلك الوقت– الزواج من امرأة أجنبية مسيحية: "بدا الشيخ الذي عقد قراننا تعيساً وهو يرى رجلًا مسلماً وضابطًا محترماً يتزوج امرأة أجنبية من غير دينه"[36]،لكن محمود أوضح لها أنه لا توجد مخالفة شرعية لما يقومان به، فالأمر برمتّه حلال، لكن الرفض الذي لقيته كان بسبب العادات والتقاليد التي تحكم المجتمع: "قال لي محمود إنه ليس في ذلك ما يخالف شريعتهم"[37]، ثم تكمل حديثها عن علاقتها بزوجها، وتقبلها لأمر خيانته لها، كأن الأمر حق من حقوقه، إذ تعايشت مع الأمر، وأكملت حياتها على نحو طبيعي جداً، ولم تتحدث عنه بنوع من السخط والغضب "قبلت هذا النوع من الحب وهذا النوع من الزواج"[38]، فقبولها بالأمر يعني رضاها عنه وميلها إليه، فهي لم تكن مرغمة بحالٍ من الأحوال، ولم تقع تحت ضغط

اجتماعي أو عائلي أو ارتباط بأبناء، فهذا الموقف غير النمطي من الخيانة يجعل القارئ يستعيد ذهنيًا الصورة النمطية التي اعتاد عليها في التعامل مع هذه الأمور، فعادة ما تنتهي الحياة الزوجية باكتشاف الخيانة، أو تصمت المرأة مكرهةً لوجود الأبناء، أو لضغط اجتماعي أو عائلي.

ويمكن إيعاز التباين الواضح في الموقفين إلى الفروق بين العقلية الغربية التي تتحكم بكاثرين والعقلية الشرقية التي تتحكم بمحمود، ولذلك لا يمكن إدراج العلاقة بينهما تحت مسمى (الحب)، بقدر انتمائها إلى مسمى آخر يتعلق بالمصالح؛ ويتضح ذلك من التبرير الذي قدمه محمود "أنتِ أيضًا يمكن أن تتركيني في أي لحظة. لكنك لم تفعلي. كلانا يحتاج الآخر ولهذا ربطنا الزواج"[39]، وتقرُّ كاثرين نوع العلاقة النفعية التي تجمعهما "لم يخطئ؛ كلانا يحتاج الآخر"[40].

ولذلك يمكن وضع أول إطار للساردين الرئيسيين في القصة وهو الإطار النفعي القائم على تبادل المصالح، وتغليبها على المبادئ، وهنا ظهرت قيمة الرؤية السردية في توضيح الجانبين، ونقل صورة الحضارتين وفق ما يتبناه كل سارد من أفكار وقيم ومبادئ، وإيمان بِمُثُلٍ مختلفة، ورسم أطر الشخصيات وفق مبادئها، فمحمود كان حريصًا على المهمة، وتلميع صورته أمام قيادته، كما ظهر في الفصل الأول، وكاثرين كانت حريصةً على اكتشاف الصحراء، فالمنافع المتبادلة وفق العلاقة الزوجية توضح أنه على الرغم من اختلاف الساردين في الرؤيتين السرديتين واختلاف المرجعية الحضارية لكل منهما فإنهما يتفقان على تحييد القيم، والتركيز على المنفعة.

وتكرر حضور السارد الثاني (الزوجة كاثرين) في الفصول: (الثاني، الرابع، السابع، العاشر، الخامس عشر، والسابع عشر)، ويعد هذا الحضور كبيرًا، فصوت كاثرين هو ثاني أكثر الأصوات حضورًا؛ وسبب هذا الأمر أنها تمثل النصف الآخر من الحكاية والحياة: (الزوج/الزوجة)، فالحضور المتساوي تقريبًا مع حضور الزوج يجعل المشهد أكثر اكتمالًا ووضوحًا للقارئ، ويوضح الصراع الحاصل بين الشرق والغرب، فالحاجة لحضور الزوجة

تتمثل بالحاجة إلى مناقشة الأفكار من زاويتين متقابلتين: (الفكرة وعكسها، أو الفكرة ونقيضها، أو الفكرة وما يخالفها).

ويلاحظ في حضور كاثرين هوسها بالإسكندر، فمنذ حضورها الأول في الفصل الثاني تبدأ بالحديث عنه، وتصف الدافع وراء موافقتها على السفر، وهو ولعها بالإسكندر، ورغبتها في معرفة كل شيء عنه: "من زمن بعيد أحلم بالرحلة في الصحراء دون أن أتخيل أنها ستتحقق بهذه الطريقة.. حلمت أن أرى الواحة التي خطا فوق رمالها الإسكندر الكبير وعاش فيها قصته المثيرة التي لازمته حتى الموت"[41]، فالأمر بالنسبة إليها أمنية تسعى لتحقيقها، وواتتها الفرصة بالمهمة التي أوكلت لزوجها، ثم ظهر بعد ذلك أن الأمر مرتبط بحبها للآثار، ورغبتها في تتبع قصص الأقدمين، وقراءة التاريخ من النقوش التي تركها من مرّ على الأماكن: "شعرت وأنا أتحرك فوق الآثار أتأمل الصور والتماثيل وأقرأ بنفسي الكتابات المنقوشة على الأعمدة والجدران وأدونها في كراستي أن تلك متعة تفوق ما كنت أحلم به"[42]. أتت زاوية الرؤية السردية هنا لتضع الشخصية الثانية في مقابلة مع الشخصية الأولى، فالقارئ أمام شخصين متقابلين، تجمعهما بعض الروابط، وإطار وحيد مشترك، ويفرقهما الاهتمام والفكر والعادات والتقاليد، لكن صوت الساردين كان متشابهاً، بما يؤكد التطابق في الإطار الذي وضعا فيه، الإطار النفعي.

السارد الفرعي الأول: الشيخ يحيى

يظهر السارد الثالث الشيخ يحيى في الفصل الخامس، إذ تنتقل إليه زاوية التبئير الداخلي المتغير، مما يصيب القارئ بالارتباك، في محاولة لتخمين من يكون صاحب هذا الصوت، فمنذ أن بدأ الحديث تتغير لغة الكلام، وترتقي إلى مستوى يخاطب العقل: "أحبُّ بكرة الصباح. تصحو روحي كل يوم في هذه الرحلة التي تسبق الشروق متوجهاً من بيتي في أغورمي إلى مجلس الأجواد. لم تعد عيني الكليلة قادرة على تمييز الصور كنت مولعاً من قبل بأن أتابع انسحاب الظلام وانبلاج صور الأشياء في النور الأزرق الواني كأنما هي النقلة إلى الخلق من العدم"[43]، يلاحظ من هذه السطور وجود نقلة النوعيّة في اختيار المفردات والألفاظ ووصف المكان والصور والتراكيب؛ فاختيار "تصحو روحي" فيه بعد نفسي أعمق من صحوة الجسد الاستيقاظ، وكذلك الصورة التي وصف بها انتهاء الليل وابتداء النهار: "كنت مولعاً من قبل بأن أتابع

انسحاب الظلام، وانبلاج صور الأشياء في النور الأزرق الواني"، تحمل هذه الصورة مشهداً فنياً بديعاً، يجعل المتلقي يقف موقف المتأمل، يرسم المشهد بتفاصيله وألوانه مع السارد الجديد، وينتقل مع هدوء الفجر، وأول ما يصل إلى ذهن القارئ أمام هذه السطور أنه أمام سارد جديد، مختلف عمن سبقه (محمود وكاثرين).

ثم تأتي المحاولة الثانية لتمييز صاحب الصوت من خلال حديثه عن علاقته بالمكان وبأهل الواحة "يعيدني أنا ذلك الصمت إلى سنواتي البعيدة في الصحراء عندما هجرت كل شيء ورائي مغاضباً قومي دون أن أعرف لنفسي هدفاً ولا مستقراً، كم شهراً بقيت في الفلاة أو كم سنة؟"[44]، فهو شيخ اضطر لهجر قومه والبقاء في الصحراء مدةً غير معينة، لكن اختيار مفردة (مغاضباً) يعيد للذهن قصة سيدنا يونس عليه السلام، إذ وردت هذه المفردة في سياق الحديث عن قصته: "وذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَن لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ" (سورة الأنبياء، الآية 87)، فيونس عليه السلام كان نبي قومه، ولعل استخدام الشيخ يحيى لكلمة مغاضباً إشارة لمكانته العالية التي كان يرى بها نفسه بين قومه، فهو يرى نفسه بمقام نبي موجه ومرشد، لكنهم لم يكونوا يسمعونه، فخرج من بينهم كما خرج يونس عليه السلام مغاضباً.

ويبدو السارد هنا عقلانياً يوازن الأمور ويحللها: "يعلم الله أنني لا أفرّق بين شرقي وغربي، وكلهم يعرفون حكايتي. كان من حقي أن أرأس مجلس الأجواد لأني أكبرهم سناً لكني تنازلت راضياً، وإن أغضب هذا قومي من الغربيين، فليهنأ صابر بالرئاسة لكنني آخذ حذري منه"[45]، يبين السارد (الشيخ يحيى) أن سكان الواحة ينقسمون إلى قسمين: شرقيين وغربيين، وأنه ينتمي إلى الغربيين، ولكنه لا يفرق بين الشرقي والغربي، ثم يوضح تنازله الطوعي عن الحكم لشيخ من الشرقيين، وهذا التنازل فيه حكمة وعقلانية، فهو يحاول لمّ شمل الشرقيين والغربيين بعدّهم قبيلة واحدة لا تنقسم، فلا فرق أن يحكم شرقي أو غربي، إضافة إلى أنه لا يسعى لأن يكون الحاكم أو الرجل الأول، فهدفه أسمى وأنقى، وهو توعية قومه وتوحيدهم.

وظهر صوت السارد (الشيخ يحيى) أو صوت العقل مرة واحدة، بزاوية تبئير داخلي متغير، في الفصل الخامس، فتحدث عن علاقته بأهل الواحة، وعن مجلس الأجواد، والنبوءات

التي يؤمن بها الشيخ (صابر)، ومشكلة (مليكة) ابنة أخت الشيخ يحيى التي تزوجها رجل من الشرقيين في عمر جدها، لتهرب منه وتعود إلى أهلها، وفي كل أمر من هذه الأمور يعرض السارد رأيه العقلاني بحكمة وتحليل منطقي، يدفعان القارئ دفعا إلى الاقتناع.

وتكمن أهمية ظهور هذا السارد الثالث_ الذي وُضع تحت إطار العقل_ في موازنة الأمور بمنطقية أمام المتلقي، فالمنافع تسلب العقل التفكير السليم، والصراعات تأخذ جزءاً من الحقيقة، لكن البعد عن تفاصيل الحياة الدنيا، والرغبة الدائمة بالانتهاء من الخلاف والخصام ولم الشمل، كل ذلك يؤكد أن هذا الصوت عقلاني، لا غاية له ولا منفعة سوى المنفعة العامة. ولهذا خصه المؤلف بلغة أدبية مناسبة، ذات مستوى عال من الفصاحة.

السارد الفرعي الثاني: الإسكندر الكبير

تنتقل زاوية التبئير إلى السارد الرابع وهو (الإسكندر الكبير) الذي حضر حضوراً مفاجئًا، كسر قواعد العالم الواقعي الذي تقوم عليه الرواية، وتجاوز سقف توقّع القارئ بمراحل كبيرة، فبعد محمود وكاثرين والشيخ يحيى يتوقع القارئ وجود سارد آخر من القرية، أو العودة للساردين الأوائل ليتابعوا الحكاية، لكن ما حدث خارج عن المألوف، إذ يحضر الإسكندر الكبير ليردّ على كاثرين التي ذهبت إلى المعبد في الفصل السابق للبحث عن ضريح الإسكندر ومعرفة مكان وجوده، متبعةً حدسها الذي يقول لها إنه في ذلك المعبد، وتقضي فيه ساعات طويلة تكتب وتنقل الصلوات وترددها وتنادي الإسكندر، فيرد الإسكندر عليها مجيباً على كل تساؤلاتها التي أثارتها: "لدغ الثعبان أمي لدغة الحب فجئت أنا، أتاها الإله الكبش ثعباناً فكنت ثمرة الحمل المقدس"[46]، مع هذا الصوت ينتقل السرد نقلة نوعية واضحة، فهناك اختلاف في صوت السارد، واختلاف في اللغة المستخدمة، وثمة انتقاء إبداعي للألفاظ والعبارات، فعبارة "لدغة الحب" تحمل معاني عميقة تتمثل بأن الحب يأتي مفاجئًا، لكنه يسري بالجسم كاملًا كلدغة الثعبان، ثم الصورة التي صور بها الحمل "ثمرة الحمل المقدس" فكأن الحمل شجرة والإسكندر ثمرتها التي قطفت، هذه الصورة والألفاظ الدقيقة والبداية المختلفة تشدُّ الانتباه، وتربك القارئ من جديد، ليعيد العبارات مراتٍ عدة محاولًا السيطرة على الموقف، لكن الإسكندر له يد السبق فيكمل: "هذا أنا وهذا نسبي، فمن أنت أيهّا الشخص الغريب عن بلدي وعن بلد آمون؟ هل أنت رجل أم امرأة؟

لا علم لي لكني أظنك امرأة. سأعتبرك امرأة، ذلك الإلحاح الذي لا ينقطع عرفته منذ صباي من أمي ومن كل امرأة بعدها"[47].

كأن الإسكندر يؤكد للقارئ أن ما قرأه في المقطع الأول صحيح، وأن المتحدث هو الإسكندر نفسه، بصوته يحكي الحكاية، يرد على النداء، ويميز فاعل الإلحاح؛ ذلك أن الإلحاح صفة ارتبطت بالنساء، ثم يسرد الإسكندر قصته التاريخية منذ ولادته حتى مماته، مروراً بحكاية تتويجه فرعوناً لمصر: "خرجت من المعبد بصحبة الكاهن من جديد فرفع يديه ليصمت الجميع. خشيت أن يعلن شيئًا من وحي الإله أمام الجموع، لكنه اكتفى بأن قال إن الآلهة اختارتني فرعون مصر وإن إلههم حورس قد حل في بدني منذ اللحظة حلولًا"[48]، فيبين كيف حوله الكاهن من بشر إلى إله، وكيف آمن به الناس وأطاعوه، فراح يغزو الأرض شرقًا وغربًا ليطوعها تحت إمرته.

ويسترسل الإسكندر في حديثه، فيناقش الأفعال التي كان يقوم بها باسم الإله وباسم العدل "تركتهم يتكلمون ثم رفعت شعلة قذفت بها قصر ملك الملوك وأشرت للجنود ليفعلوا مثلي"[49]، ثم يتوقف مع نفسه يحاكم ما قام به ويقيمه، كأنه يخضع تاريخه للمحاكمة وإطلاق الأحكام فيقول "لم يكن ذلك عدل إله وإنما انتقام إنسان تسكنه الكراهية، كان أزيز الحرائق وفحيحها يغمرني بنشوة كنشوة الخمر، فارتعت من نفسي. وتساءلت من جديد: من أكون حقًا؟ من أنا؟ لماذا أفعل الشيء ونقيضه؟"[50]، كأن الإسكندر يطلب الابتعاد عن تقديس الشخصيات التاريخية، وإخضاع كل تصرفاتها للمحاكمة والتقييم.

وظهر الإسكندر في الرواية ظهوراً واحداً وحيداً في الفصل الثامن، كسارد يحكي قصةً تاريخية بدأت بولادته وانتهت بموته، كأنه صوت التاريخ جاء ليقدم الحكمة والدروس والعبر.

فانتقال زاوية التبئير إلى الإسكندر كانت صدمة للقارئ، كسرت أفق التوقع، وخلقت مسافةً جماليةً هزّت المتلقي، فوجود شخصيات واقعية في رواية تخضع لمنطق الواقع، يجعل وجود أشخاص واقعيين أمراً طبيعياً ومتوقعاً، أما حضور الموتى فأمر آخر! ولذلك كان حضور الإسكندر في هذا الموقف ذا دلالة عميقة، فالحاضر لا يكتمل بغير صوت التاريخ الذي يشرح المرجعيات والأصول الأولى، ويطالب بمحاكمة الأحداث محاكمة عادلة تاريخية كانت أو

معاصرة! فكل من عاش على هذه الأرض وحكمهما تخضع أفعاله للمحاكمة، حتى لو كان يظن نفسه مقدسا أو منزّها، هذا تماماً ما أراد الإسكندر قوله حين تمسَّكَ بصوت التاريخ، وأتى للرواية مستعرضاً فترة حكمه كاملة. هذه الزاوية السردية وضعت إطاراً جديداً يندرج تحته حضور الإسكندر، وهو الإطار التاريخي، ولاسيما أن حركة الشخصية الأساسية الثانية (كاثرين) بنيت كلها على البحث عن قبر الإسكندر.

السارد الفرعي الثالث: الشيخ صابر

لا يبدو انتقال زاوية التبئير إلى السارد الخامس (الشيخ صابر) مفاجئاً للقارئ؛ لأن هذا الانتقال حدث بعد ان اعتاد القارئ تعدد زوايا السرد في الرواية وتعدد الشخصيات المتحدثة، فجاء الانتقال سلساً بلا مفاجأة أو ارتباك، بل إن ظهوره يكاد يكون متوقعاً؛ بسبب ورود اسمه أكثر من مرة في الأحداث السابقة، وكذلك بِعدّه قطباً مقابلًا لشخصية الشيخ يحيى، فبما أن النص اعتاد المجيء بزوايا سرد متقابلة (محمود/كاثرين) فمن المنطقي إذن أن يحضر الشيخ صابر مقابلا للشيخ يحيى.

يبدأ الفصل بحديث الشيخ صابر عن اللعنة التي أصابت القرية "رعب أكبر من كل نبوءاتي حل بكم يا أهل بلدي كنت تسخرون من النبوءات فها قد جاءكم ما يزري بها. الرعب الذي لا كاشف له والذي دخل بيوتكم منذ خرجت عليكم الغولة تستدعون الشيوخ والساحرات لمعرفة ما يمكن أن يخلصكم من اللعنة التي تسرح في الواحة"[51]، يأتي صوت الشيخ صابر بلهجة المتعلم الجاهل، فعباراته مسبوكة؛ فالبدء بكلمة "رعب" انتقاء لغوي يشير لنوع المصيبة، أما وصف حجم الرعب بأنه أكبر من حجم النبوءات ففيه دلالتان؛ الأولى أن صابر كان يدرك أن نبوءاته الكثيرة كبيرة ومنتشرة بين أهل الواحة، لذلك حين أراد وصف الرعب وصفه بأنه أكبر انتشاراً وحجماً من هذه النبوءات على الرغم من كبرها! والأمر الآخر تشبيه شيء معنوي، وهو الرعب، بشيء معنوي آخر، وهي النبوءات، إنما يدل على أن الشيخ صابر كان يرى النبوءات ماديةً لها حجم واتساع، لذلك قرنها بالرعب.

وعلى الرغم مما تشي به مفرداته وجمله من اتساع لغوي، فإن ذلك لا يعكس اتساعاً موازياً في الوعي، إذ آثر الشيخ صابر الجهل التطيّر والنبوءات_ التي تحكم حياته وحياة من

يحكمهم_ على الوعي والعقلانية: "لم أعرف مدى صدق نبوءات ذلك الشرقي المهاجر لكنني أكررها متمنياً وقوعها، وأكررها أيضاً لأخوفهم بها. بالخوف وحده أستطيع أن أحكمهم"[52]، غير أن ما يتضح من اعترافه أنه لا يؤمن بالنبوءات، لكنه يستخدمها وسيلةً، أو فزاعةً يخوف بها قبيلته، لتستكين له وتطيع أمره؛ فبالخوف تخضع النفوس، وتذل الأعناق، وتنحني الرقاب!

يظهر السارد (الشيخ صابر) ظهوراً وحيداً بزاوية تبئير داخلي متغير، يتحدث فيها عن العداوة التي يكنها للغربيين وسببها، وعن بداية إيمانه بالنبوءات، ودورها في حكمه، وعن مجلس الأجواد ودوره في إشعال الفتنة والنيل من الشيخ يحيى، ليكون صوته صوت الجاهل الذي يُطبق عليه الحقد والانتقام فتعمى معهما البصيرة والبصر!

وفي انتقال زاوية الرؤية إلى الشيخ صابر يكون السرد قد حقق مراده بجمع وجهات النظر المختلفة بعضها إلى جانب بعض؛ فمحمود تقابله كاثرين، والشيخ يحيى/صوت العقل يقابله الشيخ صابر/صوت الجهل الذي يصارع العقل باستمرار، فكل متضادين يظهران محاسن بعضهما وعيوبهما بالتقابل. وبذلك تنتقل زاوية التبئير الداخلي المتغير بين الساردين الخمسة، ليكمل كل منهم جزءاً من الحكاية وفقًا لما يراه، تاركًا للمتلقي مساحة معقولة إعادة محاكمة الأحداث.

التبئير الداخلي المتعدد

أما التبئير الداخلي المتعدد فظهر في الفصل الثالث عشر حين تحدث الساردون كاثرين ومحمود والشيخ يحيى عن الحدث نفسه، وهو خروج (الغولة) وموتها، والغولة هنا هي مليكة التي ذهبت إلى بيت محمود خلسةً وافتضح أمرها، وانتهى الأمر بموتها.

فتبدأ كاثرين سرد الحدث: "جاءت مليكة وتعانقنا وتشاجرنا وأوشكت أن أقتلها، ودوت في الواحة طلقة مدفع ثم أصبحت أنا الغولة السجينة بدلًا من مليكة؟ هل كل هذا الكابوس صحيح؟"[53]، تحاول كاثرين من خلال حديثها مع نفسها استيعاب الأحداث المتلاحقة التي مرت بها، على غير عادتها في الواحة، فلأنها وزوجها منبوذان لم تكن تحظى بأي زيارة من أهل الواحة، لكن مليكة جاءت في ذلك اليوم وزارتها، وحاولت الاعتداء عليها، فدافعت هي عن

نفسها، وخرجت مليكة من المنزل تجري، ففزع أهل الواحة، لأن المرأة التي تهرب من بيت زوجها، وتلجأ لبيت أهلها، يحكم عليها بالحبس في بيت أهلها مدة من الزمن، ومليكة خرجت قبل انتهاء المدة فتحولت إلى (غولة)، وخروج الغولة وفق معتقدات أهل الواحة نذير شؤم يؤدي إلى الخراب، فقلب هذا الحدث الجلل الواحة رأساً على عقب، ووصلت آثاره إلى كاثرين التي منعها زوجها من الخروج خوفًا عليها، مما أتاح لها الوقت للجلوس وتذكر تفاصيل لقائها بمليكة.

ثم تنتقل زاوية التبئير المتعدد إلى محمود ليبرر تصرفاته عقب خروج مليكة من بيته، والتي بدأت بمنع زوجته من الخروج من المنزل "حذرني إبراهيم منذ وصلت القسم مبكرًا في الصباح: إن الجو خطير في البلد. هناك من يحشدون الغربيين ضدي وضد كاثرين قائلين إننا سبب كل المصائب التي حلت بهم. يتهمون كاثرين بأنها دبرت سحرًا لتطلق الغولة من سجنها"[54]، فبسبب هذا الاستنفار الذي حدث في البلد اضطر محمود لمنع زوجته من الخروج، أو البحث عن مليكة، أو أي تصرف قد تفعله، فيفهمه أهل البلد على نحو خاطئ، ثم يندم على تسرعه باستخدام المدفع وتهديد الشيخ صابر "لم يكن من المفروض أن أهدد الشيخ صابر ولا أن أصر على الثأر من مليكة وأسرتها. هي بالفعل كما قالت كاثرين طفلة مجنونة" يحاول محمود تبرير غضبه الذي صبّه على أهل الواحة بعد دخول مليكة لمنزله، ثم ندمه الذي جاء متأخرًا بشكل لا يسمح بالتراجع، لا سيما حين علم أن مصير مليكة سيكون الموت نتيجة لما حدث "والآن يؤكد لي إبراهيم بعد أن فشلوا في قتل كاثرين وقتلي فسيتحولون لقتل مليكة لينقذوا أنفسهم من لعنة الغولة"[55]، لكن هذا الندم لم يطل كثيرًا، إذ سرعان ما يحاول التخلص منه بإحالة كل شيء إلى عادات أهم الواحة وتقاليدهم "إن كانوا سيقتلونها فهذا بسبب خرافاتهم عن الأرامل. حتى لو لم أطلق المدفع.. حتى لو لم أقل كلمة واحدة للشيخ صابر"، فغدت العادات شماعةً يُحمّلها محمود أخطاءه، ليتخلص من تأنيب الضمير الذي قد يلاحقه.

لكن الحدث يأخذ شكلًا مختلفًا عندما يتحدث عنه الشيخ يحيى، فهو نصير مليكة والمدافع عنا "أفهمك يا ابنتي، أفهم ألا تطيقي السجن وأنت الطليقة"[56]، وهو لا يجد في العادات والتقاليد أي مبرر لما يحدث لمليكة وما تعيشه "كيف تريدون لمليكة أن تفهم عاداتكم التي بلغت أنا من الكبر عتيًا فلم أفهمها؟ مليكة الجميلة رسول الموت؟ عقارب سوداء وحرائق في البيوت والشجر

وأطفال مرضى؟ أنتم المرضى! هذه يا مليكة مثل نبوءات صابر التي كنت تسخرين منها. لا أنت تفهمين بأي ذنب تسجنين ولا أنا فهمت هذه الخرافة طول عمري"[57]، بل إنه يثور على هذه العادات التي لا يرى لها مبرراً عقلانياً، ولا تستند إلى حكم شرعي.

وحين وصل إلى بيت أخته كانت مليكة تحبس نفسها وترفض الخروج، وتسب وتلعن كل من يقترب "تسب كل من يطرق الباب أو يخاطبها بكلمة وتلعن بالذات معبد الميت" ويبرر الشيخ يحيى لعنها للمعبد أنها كانت تشتكي من سوء المعاملة، ومن الضرب والشتم اللذين كانت تتعرض لهما: "اشتكت لأمها أن الرجل الذي عاشت معه سنتين لم يقربها ويضربها دون سبب فضربتها أمها أيضاً وحرمت عليها أن تكرر هذا الكلام"[58]، فالحال الذي وصلت إليه مليكة سببه ظلم مزدوج من الزوج ومن الأم.

لتنتهي قصة مليكة بموتها، فقد طعنت نفسها كما قالوا، لكن الشيخ يحيى بقي ينكر ما حدث "في الطريق إلى بستاني كنت أفكر فيما سمعت وأسأل نفسي أين الحقيقة؟ هل رشقت مليكة السكين في صدرها أم أنتم الذين أغمدتموه في قلبها لترفعوا، كما قال أجوادكم، دنس الغولة"[59]، فالسارد/الشيخ يحيى لا يستطيع تصديق الأمر، واعتزل الواحة بعد موت مليكة!

ويلاحظ في هذا الحدث الذي تحولت عنده زاوية التبئير الداخلي من المتغير إلى المتعدد؛ أن مليكة لم تتحدث ولم نسمع صوتها إلا عبر ساردين آخرين، وماتت دون معرفة سبب تصرفها، ولعل تبرير ذلك في أن مليكة هي صوت الحقيقة الذي لم يكن له مكان في الواحة، فلا الشرقيون يريدون سماعه ولا الغربيون، ولا القادمون من مصر، والجهل لكثرته وغلبته استطاع إخفاء الحقيقة وقتلها!

يتضح مما سبق أن الأصوات الخمسة أصوات متضادة، وإن اتفق بعضها في صفات مشتركة، فمحمود وكاثرين يمثلان الصراع النفعي الذي تطغى فيه المصالح على المبادئ، لكنهما يختلفان في طريقة التفكير؛ محمود مصري بعقلية شرقية وصراعات نفسية وفكرية مع الماضي، وخيبات متراكمة يحملها معه، وكاثرين إيرلندية بعقلية غربية مولعة بالأساطير منذ صغرها، ولديها هوس دائم بالإسكندر والآثار والمعابد، وكلاهما تجمعهما مصلحة مشتركة ربطتهما بشراكة باسم مؤسسة الزواج!

أما الشيخان يحيى وصابر، فهما صوت العقل والجهل، يمثلان شطري الواحة، بأصواتهما المتضادة، يحكم أحدهما الحكمة والصلاح، ويحكم الآخر الجهل والانتقام والضياع، وكل منهما يتصرف وفقا لقناعاته، لكنها في النهاية يبقيان في صراع مستمر، في مجلس الأجواد؛ إذ يحاول صوت الجهل المتمثل بالحاكم السيطرة على قرار المجلس، لكن صوت العقل يرفضه ويعلن حربه عليه.

والتاريخ الذي يسحر كاثرين وتسعى للبحث عنه واستحضاره يأتي الإسكندر ليقدم وجهة نظر مختلفة حوله، مما يتيح فرصةً لإعادة التفكير فيه وإعادة تقييمه.

وقد أفاد التبئير الداخلي في معرفة صفات الشخصيات الخارجية والداخلية وبعض عاداتهم، فالشخصية لا تصف نفسها بل تصف الشخصيات الأخرى من حولها؛ فمحمود يقدم وجهة نظر محددة تجاه كاثرين لا يعرفها غيره: "يقول لي زوجتك امرأة شجاعة، كأني لا أعرف كيف هي زوجي! أليست ذاهبة معي برضاها إلى الخطر؟"[60]، وفي موضع آخر يقول: "ها هي أسرة وبيت وزوجة ذكية وشجاعة"[61]، ثم يتحدث عن كاثرين وابتعاد القلق عنها عند النوم: "هي محظوظة يأتيها النعاس سريعاً حينما تشاء. لا تخوض مثلي معركة مع النوم في كل مرة"، ويشير إلى مخالفتها عادات الأوروبيين؛ فهي لا تشرب: "لا شراب بلا نديم وأنا لا صاحب لي في هذا البلد أنادمه وزوجتي لا تشرب"[62]، "في الحقيقة يا كاثرين أنت الجمال الوحيد في هذا المكان"[63]، ثم يصف تهورها وإصرارها على تتبع الآثار ومحاولة التقرب من أهل الواحة بالجنون "الأفضل بدل التفكير فيما لا جدوى منه أن أفكر كيف يمكن إنقاذ المجنونة الأخرى كاثرين"[64].

فوجهة نظر محمود قدمت للقارئ وجوهاً مختلفة لكاثرين ما كان ليدركها، حتى لو تحدثت كاثرين عن نفسها؛ فالصفة التي يعرفها القارئ عن أي شخصية بلسان شخصية أخرى تكون أكثر تأثيراً، لا سيما إن كانت الشخصيات قريبة من بعضها؛ كالعلاقة بين الأزواج، أو الأصدقاء، أو الأقارب؛ فلو أن كاثرين وصفت نفسها بالشجاعة ما تأثر القارئ بهذه الصفة، فعادةً ما يعطي المرء نفسه حجماً أكبر من حجمها الحقيقي، لكن صفة الشجاعة التي عرفت عن كاثرين وصلت بطريقتين مختلفتين؛ الأولى على لسان إحدى الشخصيات التي ذكرت شجاعتها

أمام زوجها محمود، ، والثانية عندما أكد محمود نفسه صفات الذكاء والشجاعة التي تتمتع بها زوجته، فهذا التأكيد من رجلين مختلفين لا يترك مكاناً للشك من اتصافها بهذه الصفات على الحقيقة[65].

والأمر نفسه يمكن أن يقاس على الشخصيات الأخرى؛ فالشيخ يحيى يتحدث عن الشيخ صابر والعكس صحيح. والإسكندر يقدم رؤية مختلفة للتاريخ عن رؤية كاثرين أو تصوراتها أو قراءاتها.

وأعطى التبئير الداخلي_ الذي تراوح بين خمسة ساردين_ المتلقي متعةَ القراءة وكسر الملل، والقدرة على إعادة ترتيب القصة وفق وجهات النظر المختلفة، كما أنه عمل على إقناع المتلقي بالشخصيات وتصرفاتها وأفكارها، ناهيك عن الحضور المفاجئ للإسكندر؛ كسارد خرق قوانين الواقع، وكسر أفق توقع القارئ، وخلق مسافة جمالية، أضفت على العمل قيمة فنية مميزة؛ من خلال تكسر تطلع المتلقي وأفق توقعاته!

ولم تكن الفوارق بين الشخصيات الخمس الساردة على مستوى الفكر والوظيفة التي أدتها كل شخصية فحسب، بل كان الفارق واضحاً في اللغة أيضاً، إذ نجح النص في تنويع لغة السرد بين الأصوات الخمسة، بما يتناسب مع كل شخصية، بحسب دورها وثقافتها وأفكارها، إذ بدت اللغة كأنها قالب يعبر عن البعد الثقافي والاجتماعي والمكانة الاجتماعية للشخص الذي يتحدث بها، مما أعطى الشخصيات والساردين مصداقية واقعية.

وفي هذا تأكيد على القيمة الوظيفية للتبئير الداخلي المتعدد والمتغير، فما كان لهذا التنوع السردي/اللغوي أن يظهر لو اكتفى النص بزاوية رؤية السارد العليم، أو السارد من الخارج؛ ففي حالة السارد العليم يتسم النص، عادةً، بالرتابة والنمطية، وفي حالة السارد من الخارج تبقى الأمور على شكل ألغاز قد تحول دون أن يفهم المتلقي ما يدور في نفوس الشخصيات، ولذلك كان التبئير الداخلي المتعدد والمتغير هو السبيل الوحيد أمام النص لينقل اختلاف الشخصيات وغناها الداخلي.

خاتمة

خلصت الدراسة إلى أن رواية (واحة الغروب) اعتمدت نوعين من التبئير الداخلي؛ التبئير الداخلي المتعدد، وظهر في معظم فصول الرواية، متنقلًا بين الساردين، والتبئير الداخلي المتغير، وظهر في الفصل الثالث عشر، وتحدث فيه ثلاثة ساردين (محمود، كاثرين، الشيخ يحيى) عن حدث واحد هو موت مليكة، واستخدم النص خمسة ساردين، كان دور اثنين منهما رئيسيًا (محمود وكاثرين)، وانحصرت رؤيتهما في إطار نفعي قائم على مصالح متبادلة، تمثّل المرجعية الثقافية والحضارية لكل منهما، وشكل وجود الساردين الثلاثة الفرعيين أطُرًا محددة للرواية، فتمثلَ الإطارُ التاريخي في شخصية الإسكندر، ورسم حضورُ الشيخ يحيى والشيخ صابر إطاراً لصراع العقل والجهل.

واستطاع النص خلق فروقات مناسبة بين الساردين، في اللغة والخلفية الثقافية والاجتماعية، كل بحسب مستواه وعلمه وخبرته، مما منح الشخصيات مصداقيةً واقعيةً تناسب طبيعة النص. وقدم هذا التنوع فائدةً وظيفيةً للنص؛ إذ مكنه من تقديم الصفات الداخلية والخارجية للشخصيات بطريقة واقعية مقنعة. كما خلق النص مسافةً جمالية كسرت أفق توقع القارئ، حين نقل زاوية الرؤية من بعدها الواقعي إلى بعد جديد يخالف قوانين المنطق، وذلك عبر استحضار شخصية الإسكندر.

ولعل من شأن ذلك كله أن يؤكد قدرة التبئير الداخلي (المتغير والمتعدد) على التأثير الفني والجمالي والوظيفي في النص وفي المتلقي في آن معا.

Summary of research

The Narrative Vision in Bahaa Tahir's Novel "Oasis of the Sunset"

The narrative developed with the development of science and knowledge, and with the development of human life himself, to become a subdivision of the modern literary sciences that concerned critics, scientists and researchers; where the researches leads to a huge interests about all elements that form the narrative which headed by the narrator; because the narrative rely on the narrator as the first element and could be named as (point of view), (vision), (focus), as it is recently called: the angel that the narrator is convey the story from to the receiver, or the angle where he tells him the story.

This research examines the narrative vision (focus) in Baha a tahir's novel (Oasis of the Sunset), and its procedure; by analyzing the novel to reveal the types of focus that

has adopted, by raising a number of questions, the answers of those questions form a significant objective of the research: which form of focus has been adopted by the novel? Did the focus provide a narrative advantage? Did the novel adopt only one focus form? Has the multiplicity of focus formed a narrative function?

The research is divided into a theoretical section, an applied section, an introduction and a conclusion, the theoretical input is based on an explanation of the term narrative and focus. The research then presents the types, sections of the focus, and opinions of critics in sections, and adopts the sections developed by Gérard Jeanette for the focus, namely: zero focus, and internal focus: whether it is a single focus, variable or multiple, and external focus: in which the narrator conveys the event without allowing us to know the ideas or the feelings of the hero, and then the research is defining the text that will be studied, which is the Oasis of Sunset novel by Baha Tahir.

On the practical side, the research concentrates on analyzing the internal and multiple focus angels the Oasis of Sunset novel starting from the narrator Mahmoud to Catherine, then Sheikh Yahya and Alexander to Sheikh Saber, he explains the angle of narration, citing quotations from the text and counting the number of times the transmission of the angle of the focus for each narrator and the usefulness of this transition to the novel, the reason for the disparity in the transmission of the narrative angle between the narrators, and highlights the ideological conflicts that the narrators engage in and the role of internal dialogues in the detection of their ideas. The event at which the narrative angle has changed from variable to multiple, the cause of this change in angle, and the reflection of this change on the clarification of events.

The research concludes that the novel adopted two types of internal focus; multiplayer, appeared in most chapters of the novel, the variable, appeared in one chapter, and the text used five narrators, the role of two of them was major (Mahmoud and Catherine), and their vision was confined to a utilitarian framework based on mutual interests, representing the cultural and cultural reference of each, and the presence of the three sub-narrators formed specific frameworks for the novel, representing the historical framework in the character of Alexander, and drawing the presence of Sheikh Yahya and Sheikh Saber as a framework for the struggle of reason and ignorance.

The text was able to create appropriate differences between the narrators, in language, cultural and social background, giving the characters a realistic credibility commensurate with the nature of the text. This confirms the ability of internal focus to have both artistic, aesthetic, and functional influence in the text and in the recipient.

Key words:

Focalization, narrative vision, multiplicity of voices, sunset oasis, internal focalization, external focalization, accompanying focalization.

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

المصادر: -طاهر، بهاء. (2007). واحة الغروب. القاهرة: دار الشروق.

المراجع:

- تودوروف، تزفيتان. (1990). الشعرية. (تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة). الدار البيضاء: دار توبقال.
- تودوروف، تزفيتان. (1992). مقولات السّرد الأدبي. (تر: الحسن سحبان، وفؤاد مصطفى) طرائق تحليل السّرد الأدبي. الرباط: منشورات اتحاد كتّاب المغرب.
- جنيت، جيرار. (1997). خطاب الحكاية. (ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى). الدار البيضاء: المجلس الأعلى للثقافة.
- جنيت، جيرار. (2000). عودة إلى خطاب الحكاية. (تر: محمد معتصم). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- عزام، محمد. (2005). شعرية الخطاب السّردي. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. (1998). القاموس المحيط. دمشق: مؤسسة الرسالة.
- لحميداني، حميد. (1991). بنية النص السّردي. بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر.
- مجمع اللغة العربية. (2004). المعجم الوسيط. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.
- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس. (تر: إبراهيم الخطيب). ط1. (1982). الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين.
- يقطين، سعيد. (1997). الكلام والخبر. بيروت: المركز الثقافي العربي.

مقالات عربية:

-عبد القادر، محمد. (2009). الواقعي والمتخيل في واحدة الغروب لبهاء طاهر. عمان: جريدة الدستور.

مقالات أجنبية:

- Eljesri,M (2007, June). *Bahaa Taher A Pan-Arabist with no faith in Arab leaders.*, Retrieved from https://web.archive.org/web/20100614234153/http://www.egypttoday.com/article.aspx?ArticleID=7409.

الحواشي:

[1] – إسكندر، يوسف. ناصر، أحمد. (2012). الرؤية السردية في روايات نجم والي. بغداد: جامعة بغداد، كلية الآداب.

[2] – شيخي، سميرة (2015). استراتيجية التبئير في رواية الغيث لمحمد ساري. المسيلة: جامعة محمد بوضياف، كلية الآداب.

[3] – إبراهيم، علاء (2013). نسق اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب في رواية واحة الغروب لبهاء طاهر. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون. مج41، ع3.

[4]– ينظر: لحميداني، حميد. (1991). بنية النص السّردي. بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر. ص 45.

[5]– مجمع اللغة العربية. (2004). المعجم الوسيط. القاهرة، القاعرة : مكتبة الشروق الدولية.

[6]– الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. (1998). القاموس المحيط. دمشق: مؤسسة الرسالة.

[7] – تودوروف، تز. (1990). الشعرية. (تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة). الدار البيضاء: دابر بوتقال. ص46.

[8] – جنيت، جيرار. (2000). عودة إلى خطاب الحكاية. (تر: محمد معتصم). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص 97.

[9] – لحميداني، حميد. ص46.

[10]– ينظر: عزام، محمد. (2005). شعرية الخطاب السّردي. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. ص89.

[11]– يقطين، سعيد. (1997). الكلام والخبر. بيروت: المركز الثقافي العربي بيروت، ص 225.

[12]– ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس. (تر: إبراهيم الخطيب). ط1. (1982). الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ص188– 189.

[13]– ينظر: تزفيتان تودوروف. (1992). مقولات السّرد الأدبي. (ص58–59).

[14]– ينظر: جيرار جنيت، (1997). خطاب الحكاية. (ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى). المجلس الأعلى للثقافة. (ص 200–201).

[15]– عزام، محمد. ص102.

[16]– ينظر: المرجع نفسه. (ص 97–101).

[17] – هذا البحث. ص4.

[18] -Eljesri,M (2007, June). *Bahaa Taher A Pan-Arabist with no faith in Arab leaders.* Read it at 1\11\2019, Retrieved from https://web.archive.org/web/20100614234153/http://www.egypttoday.com/article.aspx?ArticleID=7409.

[19]– عبد القادر، محمد.(2009). الواقعي والمتخيل في واحدة الغروب لبهاء طاهر. عمان: جريدة الدستور

[20]– المرجع نفسه.

[21] -Eljesri,M (2007, June). *Bahaa Taher A Pan-Arabist with no faith in Arab leaders.* Read it at 1\11\2019, Retrieved from https://web.archive.org/web/20100614234153/http://www.egypttoday.com/article.aspx?ArticleID=7409.

[22]– طاهر، بهاء. (2007). واحة الغروب. القاهرة: دار الشروق. ص 201.

[23] – المصدر نفسه. ص207.

[24]– المصدر نفسه. ص209.

[25] – المصدر نفسه. 57.

[26]– المصدر نفسه. 9.

[27] – المصدر نفسه. ص14.

[28] – ينظر: المصدر نفسه. ص8.

[29] – المصدر نفسه. ص34.

[30] – المصدر نفسه. ص35.

[31]– المصدر نفسه. ص39.

[32] – المصدر نفسه. ص 40.

[33] – وينظر ذلك في باقي الفصول: الفصل السادس الصفحات من 94 – 97، الفصل التاسع الصفحات من 147–152، الفصل الحادي عشر الصفحات من 175–180، الفصل الرابع عشر الصفحات من 234–236.، الفصل الثامن عشر الصفحات من 312–313.

[34]– المصدر نفسه. ص19.

[35] – المصدر نفسه. ص20.

[36]– المصدر نفسه. ص21.

[37] – المصدر نفسه. 21

[38]– المصدر نفسه. ص23.

[39] – المصدر نفسه. 23

[40] – المصدر نفسه. 23

[41] – المصدر نفسه. ص24.

[42]– المصدر نفسه. ص 31-32. يتكرر الحديث عن الإسكندر في الفصول التي تتحدث بها كاثرين، ينظر الفصل: السابع ص107، العاشر ص162، الخامس عشر254، السابع عشر ص 289.

43– المصدر نفسه. ص67.

44 – المصدر نفسه. ص 68.

45 – المصدر نفسه. 68

[46] – المصدر نفسه. ص121.

[47] – المصدر نفسه. 121.

[48] – المصدر نفسه. ص129.

[49] – المصدر نفسه. ص132.

[50] – المصدر نفسه. ص133.

[51] – المصدر نفسه. ص188.

[52] – المصدر نفسه. ص192.

[53] – المصدر نفسه. ص201.

[54] – المصدر نفسه. ص207.

[55] – المصدر نفسه. ص208.

[56] – المصدر نفسه. ص209

[57] – المصدر نفسه. ص210.

[58] – المصدر نفسه. ص214.

[59] – المصدر نفسه. 214

[60] – المصدر نفسه. ص9.

[61] – المصدر نفسه. ص18.

[62] – المصدر نفسه. ص90.

[63] – المصدر نفسه. ص100.

[64] – المصدر نفسه. ص208.

[65] – وينظر ذلك في باقي صفات الشخصيات: شخصية محمود، شخصية الشيخ صابر، شخصية الشيخ يحيى.