بنية الخطاب السرديّ في رواية "باب الحيرة"

مقاربة بنيوية

د. هناء عمر خليل *

تاريخ تقديم البحث:2 /3/2016م. تاريخ قبول البحث:2017/7/23م.

ملخص

تنهض هذه الدراسة على مقاربة بنية الخطاب السردي في رواية "باب الحيرة" ليحيى القيسي، وقد اتخذ البحث المنهج البنيوي منهجًا بُنيت عليه الدراسة، فجاء التعريف بالبنية والسرد القصصي، ثمّ التعريج على العتبات النصية التي تشكلت منها الرواية، كما تمّت الإشارة إلى المقاطع السردية والبنى النصيّة الممثلة بالشخصية الحكائية واللغة السردية وتقنية السارد، وبنية الأمكنة، والمفارقة الزمنية. ولعلّ من أهمّ نتيجة انتهت إليها الدراسة هي أنّ الشكل العام الذي تشكلت منه بنائية الرواية اعتمد على نمط الحبكة الشخصية التي جعلت من الشخصية المحورية المحرّك الفاعل للحوادث وتناميها وفق رؤيتها التي نبعت منها.

* قسم اللغة العربية، جامعة الإسراء.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Structure of the Narrative Text in “Bab Al-Heera/ The Confusion Door” Novel Structural Study

Dr. Hana Omar Mousa Khalil

Abstract

This study stands on comparing the structure of the narrative text in “Bab Al-Heera/ The Confusion Door” novel for Yahya Al-Qaysi, the structural approach has been taken as foundation of this study, therefore the definition comes of structural and narrative. Then, stepped into the scripts entrance’s that formed the novel, as well the reference made to the narrative sections textual narrative that representative by the narrative language and narration technique, places structure and anachronism. That the general picture that formulate the novel structure depends on the personal plot that made the central character is the main drive for creating actions and accelerating according to the novel vision which we originated from.

المقدمة:

أول ما ينبغي الوقوف عنده هو تحديد مفهوم "البنية" (Structure) التي تنطوي على دلالة معمارية قوامها البناء والتكوين، ولكن الكلمة قد تعني أيضا: الكيفية التي يشيد على وفقها هذا البناء. ثم انتقلت هذه الكلمة إلى الحقل البنيويّ؛ لتدلّ على "نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة،... علمًا بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائمًا، ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"[(1)]. وبهذا التحديد المفهوميّ لكلمة (بنية) نستطيع استخلاص صفات ثلاثٍ تتميز بها، وهي: الشمولية أو الكلية التي تحيل على التماسك الداخليّ للعلاقات التي تنتظم النسق، والتحولات التي تعيّن عدم ثبات البنية، وتحرص على تجددها الدائم، وتغيرها المستمر، إذ إنّ " قوانينها لا تعمل فقط كقوانين بناء، وتكوين سلبيّ، وإنما تقوم هذه القوانين بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابية) تسهم بدورها في التكوين وفي البناء، وفي تحديد القوانين ذاتها"[(2)]، وأخيرا، ذاتية الانضباط التي تتكفل بوقاية البنية، وحفظها حفظا ذاتيًا ينطلق من داخلها، " بمعنى أن اللغة لا تبني تكويناتها ووحداتها من خلال رجوعها إلى أنماط "الحقيقة" الخارجية، بل من خلال أنظمتها الداخلية الكاملة"[(3)].

وانطلاقًا من هذا التعيين لدلالة المصطلح نهضت هذه المقاربة النقدية على مبدأ التدرج في الانتقال من الجزء إلى الكل، أي البحث في المكونات البنائية التي تكتنف الخطاب السرديّ وصولا بها إلى الانتظام التام الذي تتآزر على وفقه هذه المكونات لتشكل البنية، "فطبيعة العلاقات بين الأجزاء ونوعها هي التي تحدد الكل، وتعطيه شكلا، وخصائص مميزة"[(4)]، ومعرفة هذه العلاقات هي معرفة قوانين اشتغال آليات النصّ الأدبيّ في الوقت نفسه.

وتمشيًا مع المفهوم الذي تطرحه البنية في كونها تهتم بالشكل والعلاقات بين العناصر المكونة للنصّ، فإن التحليل البنيويّ من شأنه أن يتجاوز قضية الشكل والمضمون، ليصبح المضمون عنصرًا شكليًّا، " فاللغة ليست سوى إعادة صياغة المفهوم الدلاليّ للكلمات"[(5)]، وعليه، فإننا لا نستطيع تحليل اللغة أو النظام النحويّ دون الرجوع إلى دلالة الأشكال؛ أي المضمون، وهذا هو المهم في التحليل

(1) إبراهيم، زكريا، **مشكلة البنية (أو أضواء على البنيوية)**، مصر: دار مصر للطباعة، ص 33.

(2) الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد (2000)، **دليل الناقد الأدبي**، (ط2)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص 36.

(3) المرجع نفسه، ص 37.

(4) بركة، فاطمة الطبال (1993)، **النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص**، (ط1)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص 27.

(5) بركة، فاطمة الطبال، السابق، ص 29.

البنيويّ الذي يعتمد على شكلنة المضمون، وأسلوب تمثيل القضايا، "وتحليل هذا الأسلوب الذي ينتج به الشكل تعددية دلالات الرواية الممكنة، هو أول ما ينبغي أن يتصدى له الناقد"[1]، وبهذا نستطيع القول إنّ الوظيفة الرئيسة التي تضطلع بها البنية تتمحور في ناحيتين؛ الأولى بنائية تركيبية، والثانية دلالية، باعتبار أنّ الخوض في طبيعة العلاقات بين العناصر والمكونات هو في حقيقة الأمر استخلاص للمعنى الكامن في المستوى العميق للبنية.

وانطلاقا من مفهوم البنية وأوجه مقاربتها في الدراسة البنيوية، ارتأى البحث معالجة السرد القصصي في رواية "باب الحيرة" للروائيّ يحيى القيسي[2]؛ كون السّرد يشكل شبكة العلاقات الداخلية التي تتكون منها البنية الدلالية، فالسرد أو القصّ فعل يقوم به الراوي الذي يروي القصة، "وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب. ويشمل السرد –على سبيل التوسع–مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية التي تحيط به"[3]. وبإطار هذه التشابكات الدلالية لعناصر السرد مجتمعة تنفتح شخصيات رواية "باب الحيرة" على مكوّنات السرد القصصيّ في رموز ودلالات تتضافر معًا؛ لتشكل بنية موضعية محورية ذات نسيج متكامل تؤطره أمكنة ساعدت في الكشف عن الخلجات النفسية والرؤى الفكرية للشخصيات. ويبنى الزمن مفارقته السردية في إطار اللغة التي يتخذ منها الراوي خطاب حكايته ليحدد موقعه في البنية الروائية، وعلاقته بالعناصر الأخرى، التي تتجاور معه وتنفعل بسببها الأحداث.

العتبات النصية:

يمثّل العنوان الذي وُسمت به الرواية النافذة التي يُطلّ القارئ من خلالها على أفق الدلالة الكامنة في البنية العميقة لهيكليّة الرواية، وهو كذلك مركز التبئير وهو اللحمة الأساسية التي انتظمت أنساقها المتضادة والمتجاورة؛ ليعطي إضاءة استشرافية لأحداث الرواية، موحيًا في الوقت ذاته بترابط أجزائها المتنافرة. وبذا يمكن القول إنّ جهاز العنوان في بنية هذا النصّ الروائيّ لا يُعد عنصرًا زائدًا، أو فضلة مضافة إلى مساحة النصّ الأصليّ،" وإنما هو عتبة أولى من عتبات النصّ، وعنصر مهمّ في تشكيل

(1) سويرتي، محمد (1990)، **النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي. المنهج البنيوي، البنية، الشخصية**، (ط1)، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ص 82–83.

(2) يحيى القيسي: كاتب أردني وإعلاميّ، من مواليد إربد 1963م، صدرت له روايات: باب الحيرة (2006)، وأبناء السماء (2010)، والفردوس المحرّم (2016)، وصدرت له مجموعات قصص قصيرة: الولوج في الزمن الماء (1990)، ورغبات مشروخة (1997)، وكتاب حمّى الكتابة (2004) وهو مجموعة حوارات، ورواية باب الحيرة هي روايته الأولى.

(3) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص105.

الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل"[1]، علاوة على أنه عنصر موازٍ للنصّ الأصليّ يستهدف توضيح المدلول المختزل في الصياغة اللغوية؛ ليشكل عامل جذب للقارئ يدفعه لمحاورة النصّ، واستبطان محمولاته الدلالية.

ينفتح جهاز العنوان على محمول دلالي يرتبط بالموضوع الأساس للحيرة التي اكتنفت الشخصية الرئيسة فيه، وهي شخصية "قيس حوران"، فيتشابك الجهاز الأوليّ مع غزارة المعجم الذي يتضمن النسيج السرديّ للمتون الروائية، فهذا الجهاز اللغويّ قد أبان عن العلاقات الرابطة بينه وبين المتن الروائيّ، وأنار وعي المتلقي للتكهن بمضمون الكتابة، والتنبؤ بجماليات صياغتها، فما هي تلك الحيرة التي انتابت البطل الراوي "قيس حوران"؟ أهي تلك الحيرة التي نشبت بين إلحاده وإيمانه؟ أم هي تلك الحيرة التي لازمته في علاقته بـ "سعيدة القابسي" التي لا يستطيع الفكاك منها؟ أم هي تلك الحيرة التي جعلته لا يؤطر لنفسه فلسفة معينة لوجوده في هذا الكون الواسع، وهذا الفضاء المترامي الأطراف؟ هل هي فلسفة المادة وجدلياتها المتباعدة الأطراف، أم وجوديته اللامتناهية في هذا العالم، أم هي فلسفة الإيمان العميق بتاريخه المجيد، هذا التاريخ الذي يؤمن بأن هناك أمة عربية واحدة ذات رسالة واحدة، وتاريخ واحد، ولغة واحدة؟ أم هي تلك الحيرة التي داهمته بقراءته لذلك المخطوط الذي أهدته إياها "هاديا" من جدها، فكشفت قراءته له عن عوالم عجيبة ورؤى مستبهمة تربط بين ماضي الأمة وحاضرها؟ لا شك في أنّ هذه التكاثفات الدلالية التي ينهض بها العنوان بمثابة الإشارات التي سيتم تفكيك رموزها بالقراءة النصية للرواية، فالعنوان، عدا عن كونه حمولة دلالية في أعلى اقتصاد لغويّ ممكن، " فهو علامة، أو إشارة تواصلية لها وجود فيزيقيّ/ ماديّ، وهو أول لقاء ماديّ محسوس يتمّ بين المرسل والمتلقي"[2]، لذا يغدو إشارة مختزلة تستثمر أعلى درجة من منجزات التأويل، وتفجر في الوقت نفسه أكبر طاقة للمتلقي لمحاورته، والكشف عن دلالته المستقرة في أعماقه.

وبالنظر إلى البناء الهيكلي الذي قامت عليه الرواية سيلحظ القارئ أن حدوده الشكلية قامت على فصلين كبيرين لم يتخذا سمت الفصول بقدر ما ترك المؤلف لكل منهما عبارة تشي ببعض الدلالات التي تعود، أولا وأخيرا، على الشخصية الرئيسة، فالفصل الأول يبتدئ بمقولة الحلاج" من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا"، فيما ابتدأ الفصل الثاني بـ "مدارات الحيرة"، تليها عبارة مقتبسة لـ"برغسون" (Bergson)" لا شيء يُشغلني سوى الحقيقة"، أما المفاصل السردية في متون الفصول، فقد جاءت أشبه برسائل وخواطر مهّد لها المؤلف بعناوين فرعية ترتد في أصل معناها إلى حيرة البطل، زد على ذلك التداخل الأجناسي الذي بسط ظلاله على صفحات الرواية، فتارة يبتدئ المقطع بنص شعري يتخذ

(1) قطوس، بسام موسى (2001)، **سيمياء العنوان**، ط1، عمان: وزارة الثقافة، ص 53.

(2) قطوس، بسام موسى، **سيمياء العنوان**، ص 36.

شكل قصيدة النثر، وتارة أخرى يترك المجال لانسيابية اللغة الشعرية على شكل رسائل، وخواطر، تفصح عن تناقضات الشخصية في إطار من المونولوجات التي توسلت بها لتكشف عن حقيقة أفكارها، ومشاعرها.

تلك المقدمات التي أوردها المؤلف في استهلاله نصّ الرواية تكشف كلّها عن شيء مهمّ، هو الإشارة النصية والدلالية لمتن الرواية، وهذا التقديم لا يحتاج إليه إلا إذا كان "النصّ المركزيّ يوجد في وضعية تستدعي الاستعانة بخدمات نصوص موازية مختلفة لتأمين سلامته الآنية والمستقبلية"[1]. وبما أنّ بنية الرواية بجزأيها يحفل بمدلولات رمزية ومحمولات دلالية تستدعي منا الكشف عنها، فقد أدّت هذه العتبات التقديمية دورها في إبراز المعنى وتوضيحه بصورة جلية خالية من الإبهام أو التأويلات.

إنّ النظرة العامة التي تودّ الدراسة إضافتها في ملاحظة العتبات النصية هي اشتراك العناوين الفرعية للرواية في خاصية بنائية، وهي تضمنها مكوّنا بنائيا يجمعها في بؤرة الشخصية، وهذا التشارك اللفظيّ لمنهجية صياغة العناوين في نصّ الرواية تجذر صلة النصّ الروائيّ بمكوناته الأساسية، وتزيد من لحمة ارتباطه بمحتوى المتن الروائيّ الذي يقف في تجاورٍ معه، لا يلامسه في حقيقة الأمر بقدر ما يتفاعل معه، وينصهر في بوتقته.

الشخصية الحكائية:

لقد كان للنظرة البنائية المعاصرة دورها المهم في تعاملها مع الشخصية (Character) باعتبار الأدوار التي تقوم بها في بنية النصّ الروائي، والأثر الذي تحدثه تلك الوظائف في عناصر السرد الأخرى. لذا يعدّها "فيليب هامون" (Philippe Hamon) وحدة نصية لا امتداد لها خارج بنية النص، فالشخصية لديه كلمات معجمية أو وحدات معجمية مولدة لآثار متنوعة اعتمادًا على معطيات النصّ، يمكن تلخيصها في "الأثر / الشخصية للنص"[2] للدلالة على الشخصية الموجودة في الأعمال الروائية وما تقوم به من أعمال وأدوار أكثر ممّا يدل عليه مظهرها الخارجيّ.

وستحدد الدراسة الوظائف التي تقوم بها الشخصية من خلال النموذج العامليّ (Actantial model) الذي ميّز فيه "غريماس" (Greimas) أرضيته البنائية في صورة ثلاثية الأبعاد قوامها: مرسِل – نص – مرسَل إليه، ومن هذه الثلاثية يتخلق المعنى الروائيّ في نظرية جديدة لقراءة الخطاب الأدبيّ التي ترى بأن " العنصر الأساس هو النصّ ذاته، وأن الروائيّ (أي مولد

(1) بو طيب، عبد العالي، العتبات النصية: تحديدات جيرار جينيت، **كتابات معاصرة**، (70)، ص 59.

(2) هامون، فيليب (1990)، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، الرباط: دار الكلام، ص21.

المعاني في النصّ) هو نقطة التقاء النصوص، ومصدر إشعاع لها"[1]. فينبني النموذج العامليّ على ثلاثة محاور تستقطب جميع العوامل التي يقوم عليها النص الروائيّ، وهي[2]:

1- محور الرغبة – ذات / موضوع

2- محور الصراع – مساعد / معيق (معارض)

3- محور التواصل (الإبلاغ) – مرسل / مرسل إليه

يتضمن المحور الأول–بصفة عامّة– عاملين هما الذات " الراغبة" و "الموضوع المرغوب فيه أو عنه"، فتدخل الذات في علاقة بموضوعها، وتكون إمّا في حالة اتصال مع الموضوع، أو في حالة انفصال عنه، فإذا كانت الذات في علاقة اتصالية بموضوعها، فهي لا بدّ أن ترغب في الانفصال عنه، حتى تكون هناك قصة، ولنأخذ على سبيل المثال الشاعر (السياب)، فهو على اتصال بالغربة، ولذلك هو يرغب في الانفصال عنها، أمّا إذا كانت الذات في علاقة انفصالية بموضوعها فهي لا بدّ أن ترغب في الاتصال بهذا الموضوع، فـ (السياب) مثلا على علاقة انفصالية بالوطن، لذلك سيرغب في الاتصال به والعودة إليه.

يمثل محور الرغبة إذن الركيزة الأساسية للنموذج العامليّ، وعليه تتأسس الوحدة المفهومية الأساسية للحكي، وهي البرنامج السرديّ (Narrative program) الذي نميز فيه بين ذاتين مختلفتين: ذات الحالة، وذات الفعل، " فالأولى يمكن اعتبارها من خلال موقعها من الموضوعات (اتصال أو انفصال) كمالكة للقيم، في حين تكون الثانية ذاتا فاعلة، وفي فعلها هذا تقوم بعملية الاتصال أو الانفصال التي تخص الذوات الأولى"[3].

ويرتسم المحور الثاني "محور الصراع" بوجود علاقة تقابلية بين عاملين: مساعد، ومعيق (معارض)، "فالأول يقوم على مساعدة الذات في تحقيق رغبتها، والثاني يضع الحواجز دون تحقيق هذه الرغبة"[4]. أما المحور الثالث فهو " محور التواصل"، وهو يقوم على ارتباط بين عاملين: مرسل ومرسل إليه، فالمرسل هو الباعث على الفعل؛ أي هو الذي يدفع الذات إلى أن تكون لها رغبة في (أو

(1) بركة، بسام (1986)، النص الروائي: المعنى وتوليد المعاني، الفكر العربي المعاصر، (42)، ص 71.

(2) يُنظر: بنكراد، سعيد، **سميولوجية الشخصيات السردية**، ص 92.

(3) غريماس، أ.ج، السيميائيات السردية: المكاسب والمشاريع، ترجمة: سعيد بنكراد، من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ص 190.

(4) المرابط، عبد الواحد، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، ص 156.

عن) الموضوع، أما المرسل إليه فهو العامل الذي يقصد تبليغه تحقيق الذات لرغبتها أو فشلها في ذلك"[1].

ينطوي إذن البرنامج السردي على حركة الصراع والتغيير المستمر الذي يُحدثه عامل في عامل آخر بحسب المحور الذي يمثله كل عامل، و"يمكن للبرنامج السردي أن يكون مزدوجا إذا أعقب فشل العامل الأول نجاح العامل الثاني. ويمكن أن يكون مثلثا إذا تكرّر ثلاث مرّات من دون تغيير في طبيعة المهمّة ولكن مع تزايد في صعوبتها"[2]. وهذا التكرار مع تغير حركة العوامل يصحبه تغيير في طبيعة البرنامج السردي الذي يمكن أن يتحوّل من برنامج بسيط إلى برنامج مركّب.

وبارتدادنا إلى الخطاب السردي في بنية رواية "باب الحيرة" سنجد أنّ النموذج العاملي يشكل برنامجا سرديا متكاملا تدور محاوره في شخصية "قيس حوران"، فهو العامل الأساس الذي يعلن وجوده في جميع المحاور، فمحور الرغبة يتجسّد بنظرة الذات نحو موضوعها، والذات ممثلة بشخصية "قيس" ترنو إلى إثبات وجودها الفكري والأيديولوجي نحو الموضوع الذي يدور في فلك حيرته المتأزمة، الحيرة التي لازمته في سني دراسته العليا فلم يستطع منها فكاكا، وهي حيرة الفكر، والرؤية العقدية التي ترجمت في اختلال فكر الشخصية، وتذبذب رؤيتها الروحية، ولا غرو أن تكون تلك الفكرة العقدية هي المتحكم والمحرك الفاعل الذي شكلت رؤية الشخصيات الأخرى في توافقها أو تعارضها مع رؤية الشخصية الرئيسة.

من هنا يبدأ محور الصراع الذي يمثل في حقيقته صراعا نفسيا بين "قيس" ونفسه، فكان محفز الصراع ذلك المخطوط الذي أهدته إليه "هاديا" لقراءته ذاكرة أنه من ميراث أجدادها الذين وفدوا إلى المغرب العربي من بلاد الأندلس بعد رحيل المسلمين عنها، وتهجيرهم قسرا خارج البلاد. وكان الاطلاع على هذا المخطوط هو المرحلة الأولى التي نشب فيها الصراع النفسي في شخصية "قيس حوران" الأمر الذي لزمه تكوّن مساعدين ومعيقين في مسيرة رحلته تلك، فتشكلت بذلك الشخصيات الأخرى التي ارتهن وجودها بوجود البطل وحده، فكشفت الحوارات الخارجية وأفعال الشخصيات طبيعة تمظهر الصراع في نفسية البطل.

وأول ما يمكن وصفه في هذا السياق هو الدور الذي نهضت به شخصية "هاديا" في كونها المساعد للشخصية الرئيسة في كشفها عن دخيلة نفسها وتلقي الضوء على الفوضى النفسية التي تعيشها، فوقفت معه موقفا شاهدا ومراقبا وهي في حقيقة أمرها تكتسب موقفا مغايرا لها، فـ"هاديا" عرفت باتزانها

(1) المرجع نفسه، ص 156– 157.

(2) زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص33.

النفسي واستقرارها الفكري والعقدي، فشكلت له عامل دفع قويّ لتروي الشخصية الرئيسة عن نفسها الكثير، فيبدأ التجلي النصيّ الأول عندما أعلن "قيس حوران" عن نفسه مستندا إلى تقنية التذكر التي أفصحت بدورها عن مظاهر هذا التردي النفسي والاضطراب الروحي،" أنا قيس حوران، ولدت في زمن الهزائم والانكسارات، والعلل والنكسات، كان عمري سبع سنوات حينما قرعت طبول حرب 1967، واحتل العبرانيون المدججون بالتوراة وأسلحة بريطانيا وأمريكا ما تبقى من فلسطين"[1]. وقد انفتحت هذه العتبة النصية للشخصية على حوادث سابقة ساعدت في إلقاء الضوء على حقيقة ما حصل لقيس وإخوته من تهجير وقتل. وهذه المناورات السردية جعلت خيط الحوار متّصلا بين "قيس حوران" بوصفه الذات التي قامت عليها بنية الرواية وبين "هاديا" بوصفها المساعد لكشف خبيئته النفسية وإبراز دورها ووظيفتها السردية، فتظهر "هاديا" في موقع سردي في موقع المتحدث عن نفسه لتستغل ذاكرة الزمن في كشف الكثير عن الحوادث السابقة التي جاءت شبيهة بالماضي السردي لـ"قيس"، فهي من أسرة أندلسية رحلت من بلدة الزاهرة في "قرطبة" إلى "تستور" في تونس، غير أنّ اتجاهها الفكري ساعدها على مقاومة الأحداث التي عاشتها في تونس وما كان من أمر تركها الحجاب نتيجة للسياسة القمعية ضد المسلمين آنذاك، غير أنها أكملت مسيرتها التعليمية في دراسة علوم الدين، وهذه هي بؤرة الخلاف بين "هاديا" كونها صاحبة رسالة ورؤية فكرية واضحة، وشخصية "قيس" كونها متأزمة على الرغم من تعلمها وثقافتها العالية، الأمر الذي أحدث تفسخا وتشظيا بين الشخصيتين في نهاية الأمر.

من جانب آخر، يتجلّى لنا العامل المعيق (أو المعارض) مجسدا في شخصية "سعيدة القبيسي"، فتلك الشخصية بدت طارئة على حياة البطل، وجاء تذكرها متزامنا مع حوار البطل مع "هاديا"، وقد ظهرت هذه الشخصية من خلال حديث البطل عنها كاشفا عن بعديها الجسمي والنفسي، وما روته عن نفسها في حديثها معه، وبذا تكتسب هذه الشخصية صفتي الدال والمدلول اللتين أشار إليهما (هامون) في حديثه عن تصنيف الشخصية إلى دالّ ومدلول، فالشخصية دالا "تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أمّا الشخصية مدلولا فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها"[2]. فـ"سعيدة القابسي" طالبة في السنة النهائية في قسم الفلسفة بالجامعة نفسها التي يدرس فيها البطل، تعرّف عليها فجأة في شارع "بورقيبة"، وقد ساعدت هذه الشخصية على تكثيف ظلال الحيرة في نفسية البطل، وهذا ما يضفي عليها دور المعيق بدلا من المساعد في التغلب على حيرته أو على الأقل الوقوف على أسبابها. وفي حوار البطل الذي كشف عن أيديولوجيتها حول تحرير المرأة، ووقوعها تحت سطوة الوجودية، وتنظيرات ماركس المادية، ما

(1) القيسي، يحيى، باب الحيرة، ص20.

(2) لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ص 51.

يفسر إقدامها على ممارسة الجنس المتحرر من القيود مع "قيس حوران"، ويفسر ماضيها الذي كشف عن فقدان عذريتها على يد حبيب لها مبدية عدم تأسفها على ما جرى لها، وتلك العوامل مجتمعة أسهمت في تكثيف حالة الضياع والحيرة التي مني بها البطل ليكشف عن تفاقمها في نفسه واستشرائها:

"أحيانا أحار في الوصف الذي أطلقه على سعيدة؟ مرّة أتخيلها من صنف المناضلات المسترجلات اللواتي ينسين أنوثتهن، أو يسحقنها تحت وطأة الأفكار الكبرى.. ومرّة تبدو لي أنثى شهوانية الإيحاء، وأحيانا أمميّة تناقش في الديالكتيك والنزعات المادية"[1]. وشخصية سعيدة بوصفها طرفا من أطراف الصراع الذي نما في نفس البطل أسهمت في تأصيل حالة الحيرة والتفسّخ الروحي لديه، الأمر الذي همّش دورها في الخطاب الروائي وارتهانه بتفسخ علاقتها مع البطل، وهذا ما دلّت عليه الإشارات الدلالية في النصّ، فكان أمر رحيلها إلى فرنسا لتكمل دراستها العليا دليلا دامغا على إذكاء حالة التشظي التي مني بها البطل في مواجهته لها وعلاقته بها.

واستكمالا لتحقيق رغبة الذات نحو موضوعها، تظهر شخصية أخرى ثانوية هي شخصية "الطيب بن محمود" رفيق البطل في الحانات، وزميله في مقهى الجامعة، وقاعات المحاضرات، وقد كان ظهور هذه الشخصية في فضاء الرواية بمثابة المحرك الفاعل لفكر البطل نفسه، فهو، وإن اتفق معه في المشارب، والميول، إلاّ أنه أظهر استقلالية في الفكر، فكان المخطوط الذي شكل محفز الصراع لدى البطل دالا على رؤية الطيب، واتجاهه الفكري في تمييزه بين الشرق العربي، والمغرب العربي، كون الأول منغلقا متخلفا وكون الثاني منفتحا متحرّرا، يشهد على ذلك رأيه في تسويق كتاب النفزاوي "الروض العاطر" في بلاده بينما منع تسويقه في بلاد الشرق، وكذلك آراؤه في المرأة والجنس، ودور الدعارة التي أشار إلى تكاثرها في بلاده، رادّا ذلك الأمر إلى انفتاح بلاده وانغلاق غيرها. ومهما يكن من أمر، فقد كان ظهور هذه الشخصية بمثابة عامل مساعد لشخصية البطل، وشدّ انتباهه إلى عالم آخر يعيشه بين انفتاح المغرب العربي، وقيود المجتمع الشاميّ، على أنّ هذه العلاقة بين الشخصيتين تؤدي إلى تفاقم الحيرة التي تكتنف البطل، وتذكي شعلتها في جوانب نفسه المتأزمة.

وإذا تأملنا كلاّ من المرسل والمرسل إليه، فسنجد أنهما شخص واحد، هو البطل نفسه، الأمر الذي يجعلنا نخرج برؤية واضحة لطبيعة هذا المسار، فهو مغلف قلبًا وقالبًا بمواصفات الذات الواحدة، وبوظائفها، وعلاقاتها مع الآخرين؛ لأن نتائج رحلتها ستؤول إليها دون غيرها، فكلّ ما ذكر عن

(1) القيسي يحيى، باب الحيرة، ص39.

الشخصيات الأخرى من تعرّض لأفكارها، ووظائفها، إنما هي، في حقيقة الأمر، مرتهنة أساسًا بخطاب الشخصية المحورية "قيس حوران"، فما نجده من مساعدين ومعيقين في رحلة البطل نحو موضوعه لا يعدو أن يكون منبثقا عن نفسية مضطربة متأزمة في عالم غريب عاشه وحاول التعايش معه، ففيما كانت "هاديا" هي خيط الأمل الذي يشده نحو الخلاص، والانعتاق من أسْر الحيرة، ما لبث هذا الخيط أن ترهّل، وانقطع، عندما أعلن البطل نفسُه عن رغبته في الانعزال الروحي، والضياع الفكريّ، وكلّ هذه العزلة، وذلك الضياع جرى تشخيصهما في لغة سردية محكمة.

اللغة السردية ولعبة السارد:

والبحث عن السرد، هو بحث في حقيقة الأمر عن اللغة، وهو أمر جوهريّ بالنسبة للدراسة السردية، بل هو أساسها ومحورها، فكل عنصر في بنية النصّ من حوادث، وشخوص، وزمان، ومكان، وحبكة، يتحول في العمل الروائيّ إلى جمل وكلمات على ورق، وهذه الكلمات والجمل تتشكل على وفق تآلف العناصر الحكائية، فتُكسِبُ العمل الروائيّ خصوصيته البنائية. وهنا يأتي دور المؤلف الذي يضطلع بمهمة التجديد، واختراع طرائق مستحدثة في التعبير، والصياغة "تجمع بين اللغة السائدة في الأدب والأسلوب الخاص بالكاتب؛ أي الجمع بين البساطة، التي تتمثل في اللغة المتداولة، لغة الحديث اليوميّ، والعمق، عن طريق المزج بين دلالات الكلمات، والتلاعب بمواقع الألفاظ في التركيب الواحد، ليكسب المعنى ظلالا، وأضواءً من هنا، ومن هناك"[1]. وهذا الطرح المعتمد في التنويع الصيغيّ لدلالات الألفاظ يقتضي من المؤلف أن يروي أحداثه التي جرت في الزمن الماضي بأساليب شتى وتقنيات عدة ملتزمًا في تقديم عمله التخييليّ على زمان الحكي دون العودة إلى أزمنة الفعل التي عفا عليها الزمن، فلم يعد لها مصدر لمعرفتها وإدراكها إلا من خلال صلب العمل الروائيّ.

وثمة من يرى أنّ اللغة السردية بنية قولية دالة على بنية أخرى حركية وفكرية وعاطفية، وهذه الدلالة التي تنشأ من اتحاد البنيتين تشكل وحدة فنية رامزة للرواية، " فاللغة السردية بنية يقصد بها ترابط جزئياتها–أي الرواية– وتكاملها"[2]. وبذا يكون تحديد الموقع الذي ينطلق منه الراوي بمهمة سرد الأحداث المحفز الأساسيّ الذي يجعله يقولب عباراته وألفاظه على وفق السياق الذي وردت فيه، وطبيعة اتساقها مع الشخصيات وهويتها الثقافية.

(1) خليل، إبراهيم (2008)، **بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ**، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ط1، ص 228.

(2) الكردي، عبد الرحيم، **السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجا**، ص 178.

وبالرجوع إلى "باب الحيرة"، نجد النص الروائي ينفتح على مجموعة من التحولات الدلالية التي ظلت كامنة في بنية النص العميقة كاشفة عنها التقنية السردية المتبعة في المحكيّ الروائي، وهنا تظهر للقارئ توليفة من الألوان المتعددة، والمظاهر المتناثرة لحيرة البطل التي هي أجزاء متداخلة من نسيج كلي تشكّل ليقرر حقيقة هذا البطل، فنفسه ضائعة، لا يكاد يجدها في خبايا نفسه، ولا يتمثلها فيمن حوله من الشخصيات التي عايشته، ولا يكاد يحصرها في واقعه الذي يعيشه بين مكانين متحدين في اللغة والتاريخ والمصير، مختلفين في العادات واللهجة وطبيعة الحياة الاجتماعية، ولا يكاد يجدها كذلك في ماضيه الحافل بأحداث التاريخ المجيدة، وحاضره المجبول بالمتناقضات والهواجس القلقة.

وبإزاء هذه التراكمات الإيحائية للدلالة يتولى البطل دفة السرد، جاعلا من نفسه البؤرة المركزية التي تصله بجميع الشخصيات، فيتوسل هنا بتقنية السارد المشارك، أو ما أسماه (فريدمان) "الأنا المشارك" فالراوي في هذا النموذج هو المتكلم وهو الشخصية المحورية[1]، وهذه التقنية التي يتوسل بها المؤلف في بنية الرواية تجعله يقف على مسافة واحدة من الشخصيات، فالسارد هنا مصاحبٌ للشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الأحداث، وبما أنّ الشخصية المحورية هي التي تتولى سرد الوقائع فإن الشكل الفني للرواية يُدخِلها ضمن روايات الحبكة الشخصية، أو التي جعلها "توماتشفسكي" تحت عنوان: "السرد الذاتي"[2]. وقد اضطلعت شخصية "قيس حوران" بمهمة رواية الوقائع، فكان بمنزلة المؤطر للأحداث التي انبثقت من نفسه، وكان موضوع الحيرة الشرارة التي انطلقت منها الأحداث الأخرى، وقد صرّح السارد هنا بحيرته النفسية والفكرية معًا، فلم يكن منه إلا أن يعترف في نهاية المطاف بحيرته الدائمة، حيرته التي لا تحدها حدود ولا تستطيع يد الغِير أن توقفها، فتبقى هائمة على وجهها في لجة من ظلمات الكون وأوهامه، فيقول:" نفسي هي أول من أنكرتني، بدأت بالرؤى والكوابيس، وانتهيت بطول التفكير والانسياق مع الخيال والتوهم المتواصل، حتى ركنت إلى الجلوس في البيت، وترك الدروس في الجامعة... حقا لست أدري إن كان حدث معي كل ذلك، وكنت هناك في يوم من الأيام، وجرى لي ما جرى! أم أنني نائم الآن أغط في حلم لم أستيقظ منه! لست أدري!"[3]. يُجسّد هذا التوظيف البنائي للغة الذي كشف عنه خطاب السارد ثنائية الوجود والضياع، وقد أفرزت تلك الثنائية بصورة عامة النظرة الفلسفية التي تولى السارد تعريتها في خطابه الروائيّ. فالوجود تمثل بالحياة الماضية الذي أعطت للشخصية حضورا وكيانا واضحين في مستواها التعليمي،

(1) يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص287.

(2) يُنظر: لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص48.

(3) القيسي، يحيى، **باب الحيرة**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص98-99.

وعملها الدؤوب، بينما الضياع تبدى في الحاضر الراهن الذي كشف عن خواء فكري، واضطراب بيّن في الهواجس النفسية التي تشعر بها الشخصية.

وإذا كانت اللغة السردية التي حيكت بها الرواية تشكل تحفيزا للقارئ، وإثارة لردود الفعل عنده، وعاملا قويا يحثه على تكملة القراءة بشغف ولذة، فإن هذا الاهتمام يستلزم بالضرورة تشريح الرواية إلى مجموعة من المقاطع السردية والبنى الموضعية، ثم دراسة جزئياتها الصغيرة للخروج بمظهر واحد يؤلف بينها، ويوحد بين أنساقها المتباعدة.

وهذه المقاطع والبنى التي ارتأيت دراستها ما هي إلا العناصر الأولية التي تُبنى عليها الحكاية الروائية، والتي تؤدي كل واحدة منها على حدة وظيفة معينة تختلف عن غيرها من الوظائف، إلا أنها تشكل متضافرة نسيجا كليا متكاملا تذوب فيها الفوارق والاختلافات، والتناقضات المكانية والزمانية والسردية، مفسحة المجال لظهور رؤية فنية واضحة المعالم، قوية التأثير على المتلقي.

ويلاحظ القارئ عند تأمله هذه الرواية أنها تسير في خط نسقي واحد مشفوع بالتوتر والقلق الشديدين، ولا يستطيع أحد تجاهل هذه الحال في البنية التي قامت عليها اللغة الإيحائية، واستطاعت أن تتكاثف، وتتجاور، لتخفي وراءها ضربا من الشعور الغامض القائم على تلك الثنائية في استخدام الكلمات، والقدرة البارعة على إقامة التضادات بينها.

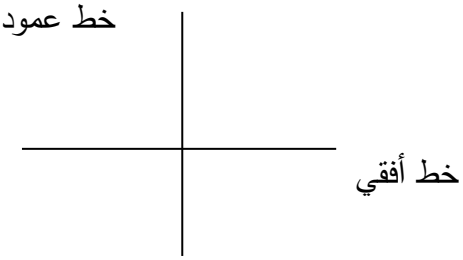
وقد تجلت هذه الثنائية في مواضع كثيرة متناثرة في صفحات الرواية، نقتبس منها على سبيل المثال هذا المقطع السردي الذي يظهر فيه البطل حائرا يحاول أن يتلمس سكينته من صديقته "هاديا"، فتحاول هي بدورها طمأنته، إلا أنها تكشف عن مفارقة واضحة في سلوكها، هذه المفارقة التي شُفعت بلغة مكثفة شاعرية " ثم توقفت فجأة عن الكلام، وضمتني بحنوّ هائل، وبدت لي حينها شهية وبهية .... وتراجعت عني لعلي أفيق من الحالة التي تلبستني"[1]. يتوقف هذا النص السردي عند كلمتين تتناقضان في المعنى والسلوك والأداء (ضمتني وتراجعت)، فجاءت الكلمة الأولى لتسير في خط عمودي مقتطف من معجم شعري تم انتقاؤه من بين دلالات كثيرة، منها (أخذتني، اقتربت مني، دنت)، ولم يكن هذا الانتقاء إلا لإيحاء شعوري قوي يتزامن في الوقت نفسه مع خط آخر أفقي علاقته التجاور في ترتيب الجملة نحويا، فكأن السارد يقول:

ضمتني بحنو هائل + وبدت لي حينها شهية وبهية.

(فعل ، فاعل ، مفعول به) (حال)

(1) باب الحيرة، ص28.

وقد تحولت هذه العلاقة التزامنية إلى علاقة تركيبية استبدالية في اختيار الجمل والعبارات، لتشي بحالة من الانكشاف الوجداني العاطفي الذي جعل السارد يخفف شيئا فشيئا من حدته، فيكون هذا الترابط في العلائق خطين متناقضين يسيران على النحو الآتي:



الخط العمودي: أ) نوع العلاقة: تزامنية.

ب) محور الاستعمال: المعجم الشعري أو الذاكرة.

الخط الأفقي: أ) نوع العلاقة: تجاورية نحوية.

ب) محور الاستعمال: التركيب وإيحائية الألفاظ.

غير أن هذا النسق اللغوي ينقطع فجأة بتوظيف عبارة أخرى مضادة لها في المعنى وهي:

(تراجعت)، فكأن تلك الدلالة أصابت السارد بشيء من التشظي العاطفي، والانهيار النفسي عن طريق الجذب والإلقاء، والشد والإرخاء، لتصل هذه الثنائية اللفظية في معجم اللغة بالبطل إلى درجة من التأثير التام والتوحد المطلق، وتؤثر فيما سيأتي من أحداث لاحقة، فيزيد صراعه بين الإلحاد والإيمان، بين فلسفة وجوده وعدمها. فتفتح اللغة الشعرية المكثفة أبوابا من عوالم متخيلة تعشش في ذهن البطل، فيدرك التناقض بين عالمه الواقعيّ وعالمه المتخيل، وهذا ما أفصحت عنه "هاديا" باعترافها له:" قالت لي ذات يوم، أحيانا أحسبك شيطانا رجيما من شدة هذياناتك، ومرة تبدو لي قديسا طهورا مما تكتب، بالضبط كما تصف لي نفسك، دنيوي وسماوي معا، واقعي وحالم، ثوري ومهادن، مسكون بالحاضر والتاريخ، كأنك تجمع في أعماقك كل المتناقضات..."[1]. ومثل هذه التكاثفات الدلالية التي أفصحت عنها اللغة السردية جعلتها أقرب ما يكون إلى اللغة الصوفية الغنية بالرموز والإيحاءات، وهذا التكاثف نلمحه في المونولوجات التي اكتظت بها مساحة النصّ الروائي، وقد أخذ

(1) باب الحيرة، ص19.

بعضهم على تلك المونولوجات أنها لا تضيف شيئا إلى السرد الروائي، ولا تحفز الحوادث لتتابع نحو غاية محددة، فهو كلام متدفق لا أكثر ولا أقل، كما أنّ زخم العبارات الشعرية يدخل اللغة في باب الغموض يصل أحيانا إلى حدّ الاستغلاق[1]. ومع تأييدنا لما أشير حول اللغة السردية للرواية من متحها من المعجم الصوفي، وارتكانها إلى الشعرية، غير أنّ هذا مردّه إلى البنائية الفنية التي قامت عليها الرواية في كونها رواية حبكة شخصية كان الغرض منها استبطان الحالة النفسية للشخصية المحورية والساردة في آن فبدت الحوادث متناثرة والحبكة فضفاضة لا تكاد تتلمّس إلا في حوار الشخصية النفسيّ.

وإذا كان النموذج السابق مثالا حيا لواقع نفسي تعيش فيه الشخصية في مفارقة لا متناهية، تتجسّد في هذه التناقضات التي تثير ردود فعل المتلقين، فإن وظيفة الكثير من السمات البنيوية اللغوية الأخرى في الرواية لا تتعدّى إثارة التوتر في السياق، فقد وظف الكاتب لهجتين متناقضتين تنتمي الأولى إلى بلاد الشام (وإن بدت هذه اللهجة محدودة في الرواية)، وتنتمي الأخرى إلى بلاد المغرب العربي، وهي لهجة أهل تونس (وهي مركز الثقل والتركيز في الرواية). فكثيرا ما كان يضمّن في ثنايا روايته اللغة المحكية لأهل تونس، هذه اللغة التي ما وظفت إلا لأجل الإفصاح عن عالم الشخصية، وضغطه في صيغة قابلة للتذكر، فها هي "سعيدة القابسي" تتحدث بلازمة أثيرة لديها، تطلقها بين الصمت والصوت (ما عادش أنجِّم) في خطابها، حتى كأن ترداد هذه العبارة يُعد تدليلا وبرهانا بين قولها وفعلها، تقول:" ما عادش انّجم نقرى تعبت ياسر من المنهاج والمدرسين، ما عادش انجم نتكيفوا صدري تعبّى دخان، ما عادش انجم نقعد بـ هالبلاد نحب نمشي باري (باريس)، ولا لوندرة (لندن) ما عادش انجم نشوفك على خاطر ولّيت مدمنة عليك وضعيفة.."[2].

وإذا كانت هذه اللهجة هي بؤرة الفكر الذي يستقر في عالم "سعيدة القابسي"، فإن لهجة أهل الشام هي انعكاس واضح وجريء، تفصح بها الشخصية عن رغباتها المكبوتة في دخيلة نفسها. فعندما يستذكر الراوي المثل السوري (اللي بتزوج شامية بعيش عيشة هنية) تصيبه النشوة الغامرة، والفرحة العابرة، ويتوحد في تلك اللهجة بمجرد سماعه لها، يقول:

"تصيبني الرعشة اللذيذة للهجتهنّ التي تفوح منها الرغبات " تسلملي حبيب ألبي ، لك وينك يا حلو يا مهضوم" يا لحفيدات عليسة المغناجات..! "[3]

(1) يُنظر: خليل، إبراهيم، تأملات في السرد العربي، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، 2011، ص38–39.

(2) باب الحيرة، ص45.

(3) باب الحيرة، ص50.

وإذا كانت وظيفة اللغة هنا إيحائية تسعى إلى الكشف عن المفارقات، ثم توحيدها في أبنية الرواية، فإن الطريقة التي قُدمت بها الرواية لا تعتمد على سرد مباشر لأحداث متلاحقة حتى تتشابك في خط متأزم من العقدة، ثم تنفرج في حل سريع، وإنما هي طريقة تعتمد على السارد (الشخصية المحورية) الذي يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم، فقام بدوره بتصوير الأحداث وفق منظوره الخاص، ووفق علاقاته بغيره من الشخوص، فكان ظهور هذه الشخوص مرتبطا بتلك الشخصية المحورية ارتباطا وثيقا، وهذا هو البناء العام الذي تشكلت فيه الرواية، مما أيّد فكرة انفصال المؤلف عن الراوي، فالراوي يبدو لنا مستقلا عن المؤلف، وهو نسيج وحده، يتشكل تدريجيا ضمن أفكاره ورؤاه، وضمن علاقاته بالأمكنة والأزمنة التي يعيش فيها، ومن ثم ضمن رؤيته الفنية التي تفصح عن هويته الحقيقية، تلك الهوية التي تشي بنفسها بعلاقات التضاد التي تقيمها مع غيرها من الشخوص والأحداث.

فالراوي يعيش واقعا متكاملا بعقله وقلبه وسلوكه، فلا يسمح للآخرين بالتدخل في شؤونه، كما أنه لا يتكرر في شخصية معادلة له، فأوراقه وكتاباته وخيالاته وعواطفه هي صومعته التي يتعبّد فيها، والتي يتوحد فيها مع نفسه، وفي الوقت نفسه يشعر بالضياع والهذيان إذا ما تذكر ما يثير أشجانه وحزنه، ويشعر بالارتياح والسكينة إذا ما دعته الرغبة الصريحة إلى أحضانها، فيعيش في حلم الخيال المؤقت الذي سرعان ما يتلاشى ويزول في صخب الحياة الواقعية ومرارتها!

وإذا كان السارد هنا وهو البطل "قيس حوران" يمثل "العمدة" في بناء الرواية إذا جاز التعبير، فإنّ هذا لا يعني أن هذه الشخصية تعي تماما خبايا غيرها من الشخصيات الأخرى التي تعيش معها، وإنما هي تقف على خط متوازٍ معها، فلا تعرف عنها شيئا إلا ما تعترف به الشخصيات عن نفسها بألسنتها، وعن رغبتها في الإفصاح عما يختلج في أغوار نفسها، وما يدور في أعماقها، فيتوقف دور هذه الشخصية المحورية عندما يبدأ دور غيرها من الشخصيات الأخرى، فيتراءى النص عندها أكثر تلاحما، وأشد تعاضدا؛ لمشاركة جميع العناصر ببنائية المحكيّ الروائي.

ومثال ذلك ما يخبره المقطع السردي الآتي الذي يجسد حوار "هاديا" مع "قيس"، فتقول: "ولكني يا قيس لا أستطيع أن أقول لك المزيد عن ذلك حتى يأتي أوانه، وحسبك ما عرفت منه ولكني أود أن أعترف لك بأني قطعت أشواطا في الولوج إلى عوالمه، وما أحسبك إلا سائرا في الطريق نفسه..."[1]. فهذا الحدث يكشف عن رؤية موحدة بين "قيس" و"هاديا" في علمها ببواطن هذا الشيء الذي يختبئ في مدارات الرموز المبهمة، والسياق وحده هو الذي يكشف عن هذه الدلالات غير المنطوقة. ويمكننا إيضاح العلاقة بين الراوي والشخصية من خلال المعادلة الآتية:

(1) باب الحيرة، ص27.

الراوي = الشخصية (أو ما يطلق عليها الرؤية المصاحبة).

وهذا النوع من تساوي المعرفة لدى الراوي والشخصية يسهل على القارئ تمثّل الشخصية، وتشبهه بها، ومن ثم انفعاله معها في مجريات سير الأحداث، وهذا يُتيح للمتلقّي الاندماج في النص، والقدرة على تحليله، وتمثّل شخصياته، والتعاطف معها في سكونها أو فورانها العاطفي، وفي حال اصطدامها بأحداث المحكيّ الروائي بين شدّ وارتخاء.

تشظي الأمكنة:

وإذا كان أسلوب السارد في "باب الحيرة" قد غلب عليه السرد الذاتيّ، فإن ذلك لا يعني غموض علاقته بباقي عناصر الرواية، وفي مقدمتها المكان، فهو ركيزة من ركائز العمل الأدبي، وعنصر فعال مهم في بناء الأحداث، وفضاء تتحرك عبره الشخصيات، وتتنقل في أجوائه.

وتكمن أهمية المكان بما يثيره من خيال المتلقي داخل اللغة الإيحائية، فيشير لشبكة من العلاقات تتضامن بعضها مع بعضها الآخر؛ لتغني البنية النصية بمحمولات دلالية، ومعطيات فنية تنثبق من قاعدة المركز المكانيّ المُفعّل لها، فيعني المكان من بين ما يعنيه " أن الحقائق اليومية الصغيرة تخلق لغتها، وإشاراتها، وأفعالها، وحواراتها، وأنّ أدواتها المعرفية هي تلك التي تتأنسن بالفعل"[1]. ووفق هذا المفهوم يعدّ المكان في العمل الروائيّ عنصرًا فاعلا في تطوره وبنائه، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وفي علاقة بعضها ببعض.

والمكان إذ يتجرد من جموده في واقع الحياة، ويكتسب دلالة فنية بمجرد دخوله في المحكيّ الروائي، يصبح سر وجود الشخصية ومصدر تماسكها، وسببا قويا في الولوج إلى عوالم الشخصية الباطنية. وقد تشكلت بنية المكان في رواية "باب الحيرة" من مجموعة من جزئيات صغيرة متناثرة في ثنايا صفحات الرواية، مركزها الرئيسي "تونس"[2].

وأولى هذه البنى الموضعية "شارع الحبيب بورقيبة"، فقد اتخذه القاص مدخلا لوصف مسهب لحالته المتشظية والمنهارة، يقول:" كنت أسير في شارع الحبيب بورقيبة باتجاه المدينة العتيقة، متجاوزا زحمة المشاة وأبواق السيارات، ورنين المترو، وصليل عجلاته على القضبان الحديدية، وزقزقة العصافير على الأشجار الكثيفة التي تتوسط الشارع، وثرثرة الجالسين في المقاهي والحانات، وأدخل في ضيق "السوق العربي" المظلل بالسقوف، حيث تتمازج دقات النحاسين، ومناداة باعة الجلود ورائحة الدباغين،

(1) النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية**، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، 1986، ص396.

(2) يذكر أنّ المؤلف حظي بمنحة دراسية لمدة عامين قضاهما في تونس العاصمة.

وتزويقات الخزافين، وإغواءات تجار الأقمشة المَهرة...صعودا باتجاه "مقام سيدي بن عروس" و"جامع الزيتونة" تتضوع قربهما روائح الأكل الشهي من مطعم الزاوية..."[1]

يمثل هذا الوصف المكاني بناء هندسيا تام الملامح، تتراصّ فيه مفارقات شتى انتخبها الكاتب من واقع حياته، هذا الواقع المليء بالمتناقضات يتمثل في لغة وصفية بسيطة تخفي في ثناياها مفارقات الأصوات بين صخب وتنغيم، محاولة أن تخرج بتصور عام لأثر هذه الملامح في نفس مشاهدها، فقد اتخذ الراوي من هذا الوصف الدال مدخلا لحالته المتأزمة التي أعقبت هذا الوصف الدقيق للمكان وطبيعة الحياة فيه.

وإذا كان هذا الوصف للمكان يمثل شكلا صرفا مُهّد به للمحكيّ الروائي، فإنه، في بنية مكانية أخرى، يؤدي دورا آخر مهما، فهو الوسيط الذي ساعد على ظهور شخصية جديدة في الرواية، هي شخصية "سعيدة القابسي"، متخذا من موقع تمثال ابن خلدون مجالا للحديث والتعارف، وقد تجلى أثره في مواطن أخرى لاحقة، يقول:" بدا أمر تعرفي عليها وليد الصدفة، صبية حنطية الملامح.. بشعر مرتبك، ونظارة طبية رقيقة العدسات، تخفي عينين فاتنتين مكحلتين.. وسيجارة متوترة بين أصابع نحيلة، وقد حشرت جسدًا مكتنزا دون إفراط.. واجتاحت عالمي الساكن خلال ثوان معدودة:

–" بربي... عندك وقيدة؟"

كنت أجلس على الدكة المرمرية، قاعدة تمثال ابن خلدون المنتصب آخر الشارع، وهي عادة أدمنتها أرقب المترو، ذلك الأفعى الأخضر وهو يتلوى باتجاه محطة برشلونة المركزية.. وأتأمل على يميني معمار الكنيسة اليتيمة هناك، ورسوم القديسين المذهبة على جدارها الخارجي وقد أضاءت هالات فوق رؤوسهم.. أو أفكر بذلك الرجل الواقف فوقي بقفطانه الحجري وقد عجز عن الحركة أو النطق بعد أن شغل الدنيا في عهود بائدة.!"[2]

هذا المقطع السردي الطويل له دلالته التي تضطرّنا لاقتباسه على الرغم ممّا فيه من طول، فهو وثيق الصلة بظهور شخصية جديدة في النسق الروائي، ولظهورها مدلول سيميائيّ مهمّ يكشف عن تحوّل رئيسي في مجرى المحكيّ السرديّ، فتلك الشخصية التي وصفها الراوي وصفا ماديا خارجيا، ثم أتبعها بوصف تفصيلي للمكان، شخصية تصل القارئ بمكان آخر هو مكانها الذي نشأت فيه، كما أن هذا الوصف الدقيق لذلك المكان بما فيه من الواقعية اللغوية البسيطة المكثفة يكشف عن إعجاب خفي

(1) باب الحيرة، ص9.

(2) باب الحيرة، ص35.

يربط السارد بالمكان، فهو ارتباط وجداني لا يدركه إلا من سبر أغوار تلك الشخصية، وتكهن بتسلسل سير الأحداث، ضمن خط أفقي متعدد الأبعاد مرورا بالعقد المتشابكة التي سرعان ما تنفك في نهاية منطقية متأزمة.

وفي موضع آخر لهذه البنية نجد أن المكان يلقي بأضوائه وظلاله على عالم الشخصية، فيُنبئ عن خفايا النفس البشرية، وما تشعر به من هواجس وآلام لا تدركها العين المجردة. يشهد على ذلك المقطع الوصفيّ الآتي الذي يصف فيه "نهج سيدي عبد الله قش": " كان سيل من المارة يجيئون ويذهبون بتقطع واضح، حتى وصلنا (نهج سيدي عبد الله قش)، وقد انفرج إلى صفين من البيوت الطينية الواطئة المداخل، امتلأت أبوابه بالمتفرجين والباحثين عن المتع العابرة. بدا لي المكان قديما ومستهلكا في بنائه وفيما يحتويه من نساء مجربات، قد أكل الزمن وتقلب الرجال عليهن ما تبقى لهن من جمال أو قدرة على الإثارة، شعرت بالغثيان، ولا سيما أن الروائح العطنة كانت تملأ الجو، خلطة من رائحة السجائر، وأنفاس الرجال المتلاحقة، والعرق الراشح منهم، والعطور الرخيصة المرشوشة على أجساد النسوة، والدهونات التي تحاول أن تصلح ما أفسده الدهر!"[1]

ومن خلال هذه النماذج للبنى المكانية، يلمح الدارس هدفا خاصا تجسده كل بنية على حدة، فإذا كانت البنية الموضعية الأولى تعطي موقفا تصنيفيا في محاولتها تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيدا عن وعي المتلقي، أو إحساسه بهذا الشيء، فإنها في المقتبسين الثاني والثالث تمثل موقفا تعبيريا، تتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء فيمن يتلقاه، فالموقف الأول يلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاد، والموقفان الآخران يلجأن إلى الإيحاء والتلميح.

ومع هذا الاختلاف البيّن في الوظيفة التي تؤديها البنى المكانية في النماذج السابقة كلا على حدته، إلا أنها أضحت ذات وظيفة واحدة بمجرد دخولها في المحكيّ الروائي، وبمدى ارتباطها بالشخصية الروائية وتأثيرها فيها، ثم خضوعها لعنصر الحدث، مشفوعة بتلك اللغة الوصفية ذات الإيحائية الشعرية المكثفة، فاتحدت أجزاؤها المتناقضة، وترابطت عناصرها المتجاورة ضمن الفضاء الروائي الذي يحتويها.

(1) باب الحيرة، ص51.

المفارقات الزمنية ودلالاتها:

إذا كانت دلالة المكان الروائي تتضح في الوصف الهندسي ومدى تأثيره في الشخصية الروائية من علاقات تقارب وتنافر، علاوة على أنه الحيّز الذي يسير عليه خط الرواية في تسلسل الأحداث إلى أن يصل للنهاية، فإن علاقته بالزمن تصبح وطيدة جدا، فالمكان وعاء للزمن، وهو الذي يحدد توقف الزمن أو سريانه في العمل الروائي، وفي إطار بعدي المكان والزمان تغتني الشخصية القصصية وتدب فيها الحياة، وتنتظم الأحداث في خط سير تصاعديّ واحد يؤدي إلى نهاية ما.

غير أنّ الزمن من وجهة النظر البنيوية لا يتطابق بالضرورة مع زمن تتابع الأحداث على أرض الواقع، ومن هنا جاء التمييز بين زمنين: زمن السرد (narrative time)، وزمن القصة (story time)، فـ"زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيّد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي"[1]، وبين الزمنين ينشأ ما يسمّى المفارقة الزمنية (Anachrony)على مساحة النصّ الروائي.

وقد بدا الزمن في رواية "باب الحيرة" متقطعا على هيئة سلاسل بعضها يتصل بالماضي، وبعضها بزمن القراءة، وبعضها يوحي بالتنبؤ والاستباق (Prolepsis). ولم ينتظم الزمن في سير زمني متسلسل منطقي بدءًا من الماضي، مرورًا بالحاضر، فانتهاء بالمستقبل، وإنما كان توظيفه عشوائيا يتلاءم مع الأوضاع النفسية للشخوص، فتارة تجدها تتحدث وتحاور الآخرين في زمنها الحالي، وفجأة تجد انقطاعا زمنيا يتراجع بنا إلى الوراء ضمن تقنية الاسترجاع (Analepsis)، ليستعيد أحداثا سابقة، ويربطها بمجريات الحاضر وأحداثه، وهذا ما يوصف في علم السرد بالمفارقة الزمنية.

فشخصية "قيس حوران" لا تدري ما الذي غير أوضاعها وبدّل أحوالها في زمنها الذي تعيشه، فحاولت أن تعود بذاكرتها إلى الوراء، إلا أنها ما زالت في هذيانها المستمر،" لا فكاك إذا ممّا جرى لي، ولم أعد أعرف كيف أرجع إلى ما كنت عليه من قبل. لم أشأ أن أعرف كل ما عرفت، لكن ذلك قد حصل وقُضي الأمر، لهذا صرتُ أهذي مرارا، وتنتابني الحمّى بين الحين والآخر.!"[2]

وهذا التشكيل الزمني في فضاء رواية "باب الحيرة" تتعاقب فيه انفعالات صاعدة تتسع شيئا فشيئا، عندما لا تجد ما يثنيها عن سيرها، وهذا التعاقب في الانفعالات الصاعدة يحدده الإيقاع العاطفي الذي تتشكل منه وقائع الحكاية، فتنبثق منها مظاهر أخرى يمكننا وصفها بالواقعية السحرية التي تقوم على

(1) لحمداني، حميد، بنية النص السردي، ص73.

(2) باب الحيرة، ص11.

المزج بين العالم الباطني للشخصية والنسق الدراماتيكي للأحداث التي تعود بنا إلى الوراء بحثا عمّا يشفي غليلها من ظلم الواقع، ثم تتجه بنا ثانية لأخرى تتضمن إمارات الخوف من غموض المستقبل وضبابيته.

فالزمن المسترجع يعزف على الوتر الحساس نفسه في محاولة لاستعادة الفائت من الأحداث، محاولا "قيس حوران" في تذكره لتاريخه العريق، وماضيه البريء الطفولي زمن الحرب ما يلملم به أوراقه الضائعة المتناثرة التي أصبحت صدى خفيا لواقع حاضر لا يراه ولا يحس به، وهذه الذكرى الجميلة لتاريخه الطاهر وفّر الأمان، ولو قليلا، لنفسه المضطربة، والمتشظية في بئر الحرمان، لحاضر تعس مجهول، يقول:" وما زلت أذكر كيف وزّعوا علينا في المدرسة علبا من البسكوت والسردين بهذه المناسبة، وقال لنا المعلمون إنها مساعدات غذائية من بريطانيا بسبب النكسة، وكان طعم البسكوت لذيذا، فتمنيت أن تدوم الحرب طويلا وأخذ أخي الذي كان يسبقني ببضعة صفوف كرتونة مزدحمة بالمعلبات، وحملت واحدة خبأتها في (سبت) أمي.."[1]

وهذه الفرحة العابرة التي انتابت "قيس" في طفولته سرعان ما تزول عندما يعترض الحدث الروائي خط سير زمني آخر يليه في ماضيه العاثر، فتكشف الأحداث عن استشهاد أخيه، فتبدو حينها المفارقة واضحة في تفكير هذا الصبي الصغير: " وفرحنا بالنصر، ولكن جيء بأخي العسكري ملفوفا بالعلم، وقيل لنا أن لا نخاف ولا نحزن؛ لأن الشهداء أحياء عند ربهم يرزقون، وبكت أمي حتى ابيضت عيناها من الحزن.. وكرهت من يومها أكل البسكوت والسردين، ومضت أيام أكثر سوادا..."[2]، فيصبح هذا السرد لحدث سابق مساعدًا للسرد الآني في كشفهما عن تعفن الواقع وتعرية الشخصية فكريا ووجدانيّا.

وإذا كان التذكر أو الاسترجاع الفني وسيلتين لنبش الماضي وأحداثه، فإنّ حوارية الرواية بنوعيها تشكل تقنية مهمة في نقل الخط الزمني من الماضي إلى الحاضر الذي هو تتميم للماضي وتوضيح له، فها هو "قيس" يعود إلى زمن الحكاية ويحاور "هاديا" بنفس هائمة ضائعة، فلا يجد منها سوى الحوار الآتي: "انتبه لهذيانك، فإنه قد يؤدي بك إلى التهلكة، وإن ظهر لك أنها تريحك من هذا الحمل الثقيل الذي يرزح فوق ظهرك.. ولكن يا قيس يا صديقي لماذا لا تتوقف عن الذهاب إلى دار الكتب قليلا حتى تتوازن أكثر، ولم لا تحاول أن ترتاح من الماضي وهمومه ولو بعض الوقت..."[3]

(1) باب الحيرة، ص21.

(2) باب الحيرة، ص22.

(3) باب الحيرة، ص24-25.

وإذا كان هذا المقطع الحواري الذي توقفت به عجلة الزمن قليلا لتفصح عن طبيعة العلاقة التي تكنها هاديا لقيس باعترافها هي، كاشفة عن مدى التأزم العاطفي الذي يعيشه قيس في تلك اللحظة دون أن يفصح عنه، فإنه في موضع آخر يسير في خط متناقض مع شخصية "سعيدة القابسي"، إذ حاول أن ينفض عن نفسه المضطربة الهموم،" كان مساءً استثنائيا قلب لي رتابة أيامي، وأضفى عليها شيئا من الجدة والحرارة! وقلت لها مودّعا تلك الليلة، وهي تعود إلى السكن الجامعي:- يبدو أن الوقيدة ستجري تحولا في حياتي.

قالت بقهقهة لها ذيل: يبدو أنّ الولاعة ستفعل ذلك لي أيضا.."[1]

وهذا المقطع الحواري يشكل مدا انحساريا للانفعالات المأساوية التي انتابت "قيس" واستبدلت بها انفعالات من نوع آخر يمكن أن نصفها بأنها شهوانية جمالية، كل ذلك مشفوع بلغة ثنائية اللهجات (الوقيدة والولاعة)، التي تضافرت مع بنية المكان (السكن الجامعي) الذي يمثل لحظة الوداع اللذيذة فيتوقف السرد زمنا، حتى يصب في وعاء الشخصية أكوانا سحرية جميلة من تجليات الحاضر المتعفن.

وفي ظل المقطعين الأخيرين، يمكننا أن نحللهما بالمعادلة الآتية:

المقطع الأول: أ – انفعال مأساوي = التشظي والضياع

ب – انفعال شهواني = السكينة والأمان

إذن: (أ = ب) كائنان متفاوتان، إلا أنهما مجتمعان يحددان الثنائية التي يجب اختزالها بإقصاء الأضعف (أ = ب)

المقطع الثاني: يختلف قطبا هذين المحورين ليقفا في خط معاكس نقيض السابق، فتكون النتيجة (أ= ب)

وقد شكل هذا النزاع بين النقيضين تصفية لصالح أحد الطرفين، إلا أنها ليست تصفية نهائية مطلقة، إذ تتأرجح الشخصية بين انحسار وتصاعد في انفعالاتها، موظفة هذه المرة تقنية المناجاة، هذه التقنية التي تظهر الشخصية عارية من كل زيف، كاشفة عن دخائل مكبوتة تقوّم بها الشخصية ذاتها، فإذا كان "قيس" لا يجد في واقعه سوى الضياع والهلاك، إلا أنه في لحظات التجلي والتأمل يحاول أن يسلّي نفسه بالأمل والامتلاء المتوقّع:" المهم في أمري أنني خرجت شيئا فشيئا من إشراق الخواء إلى

(1) باب الحيرة، ص37.

إشراق الامتلاء، بدأ العالم يتشكل أمامي من جديد، وكأنني ولدت للتو طفلا في جزيرة معزولة مثل حي بن يقظان، تواطأ الكون من أجل أن يصب في أعماقي قطرات من المعرفة والنور، وأنا أقول: هل من مزيد ..!

حتى جاء ذلك المساء، وقد تقطعت بي الأسباب، وقلبي معلق بين الكلمات، وكنت مثل أشعث أغبر يمد يديه إلى السماء، يا رب .. يا رب"[1].

وفي هذه المناجاة يتوقف السرد الزمني لحظات، وإن كان يوحي بسريانه في عاطفة البطل، ويفسح المجال لخيال القارئ المتمرس أن يتواءم مع فكر هذه الشخصية المتخلخلة، ويحاول أن يتعاطف معها، وينجذب نحوها بالفعل، من خلال لغة تكاد تكون ترجمة مباشرة للشعور الإنساني. إلا أن هذا التأمل الصوفي لا يدوم، فيبدأ الخط الزمني في جريانه المتواصل لتأتي لحظة النهاية، تلك اللحظة الحاسمة التي ينفك فيها الصراع بين البنية الشكلية التي قوامها اللغة والمكان، وتحدر الشخوص، واختفائها، وبنية الموضوع التي محورها الأساسي العقدة أو ذروة التأزم العاطفي، فينحسر الزمان بعد أن يتداخل فيه الماضي بالحاضر عن نوع من الهروب والتصدع الوجداني في نفس الشخصية.

فهو إذن زمن وجداني يتخطى الساعات والأيام والأجيال، بل هو يشمل الساعات والأيام والأجيال، ويختلط فيه الماضي بالحاضر بالمستقبل، إنه زمن تقف فيه ساعة الحائط لتدق ساعة القلب، وتنتقل تدريجيا من الاتساع إلى الانحسار، فالفناء، فالبقاء، ولكن أين؟ لا أحد يدري، أفي ذهن البشرية أم في أحضان الجنة؟

وهذه المفارقات الزمنية الاسترجاعية التي تغتني بها الرواية تمنح للقارئ دورًا فاعلا غير سلبيّ في تلقي هذا النص الروائي، فهو الوحيد الذي يستطيع أن يكشف عن تناقضات تلك الأبنية ليستطيع بعدها أن يتأمل جمالية توحدها وتفاعلها معا في تركيز النص وتثبيته، وليس على هذا الدور الفاعل للقارئ من القول الآتي: "ومبدأ البنيوية يقوم على مبدأ آينشتاين في النسبية، أي أن قيمة الشيء ليست في جوهره، ولكنها في وظيفته، أي في تفسيرنا له، وفي نظرتنا إليه، والقارئ هو ركيزة هذا المحيط".[2] من هنا كانت تلك التقاطعات الزمنية التي قامت عليها بنية الرواية كفيلة بمدّ الكثير من الإيحاءات وتخصيب العديد من الدلالات التي أشار إليها السارد الذي يُعدّ مشاركا أساسيا في سير الأحداث، فللقارئ دوره في سدّ الفراغات التي تناثرت في صفحات الرواية ليؤلّف منها المعنى العامّ والمغزى المستتر خلف المقاطع السردية.

(1) باب الحيرة، ص80-81.

(2) الغذامي، عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير، ط1، النادي الأدبي الثقافي، 1985، ص36.

الخاتمة:

يمكن القول إن رواية "باب الحيرة" قامت على بنى موضعية ومقاطع سردية متناثرة في صفحاتها، وقد قمت بتناولها كلا على حدة، إلا أن جمالية هذه الأجزاء لم تتضح إلا من خلال توحدها في بنية شاملة فوقية جمعتها في فضائها المترامي الأبعاد، ولعلّ العنوان الذي وُسمت به الرواية كفيل بإعطاء إشارات ولمحات لمسار الرواية السرديّ، كما كشفت المقاطع السردية ذات العناوين الفرعية عن تعالق المضمون بالبنى السردية جميعها، وتفصيل ذلك نلمحه في النقاط الآتية:

أولاً: اكتسبت الشخصية الحكائية من منظور التقسيم الجريماسي خصوصية سردية، فكانت المحاور الثلاث تعود بالدرجة الأولى إلى الشخصية الرئيسة، كونها الذات في بحثها عن الموضوع، الذي يعود أولا وأخيرا إليها، وهذا ما جعل أطراف المحاور من مساعدين، ومعيقين، ومرسلين، ومستقبلين، تتحدد دلالاتها في خيط واحد يرتدّ إلى الشخصية الرئيسة، في محاولة للكشف عن صراعها النفسي، وأثره في علاقتها مع الشخصيات الأخرى.

ثانياً: جاءت بنية المكان منفتحة على العالم الخارجي، فصوّرت الرواية أفكار الشخصية ومبادئها من خلال الفضاء الذي وُجدت فيه، وهو فضاءٌ مفتوح يتسع ليشمل البلدان والمدن ومدى تأثير الثقافات المختلفة التي تتحرك في إطارها الشخصيات على الشخصية الرئيسة في تحركها ضمن أمكنتها التي حُدّدت لها.

ثالثاً: يأتي الزمن الروائي ليكشف عن مسار سرديّ متقطّع، وهنا يدخل في علائق سردية مع بنية المكان، فالوصف المسهب للمكان يقابله توقف سردي للزمن، لكي يفسح المجال لملاحظة جماليات هذا البناء الشامخ، والغوص في أعماق الشخصية التي ترتبط به، كما أنّ كثرة الاسترجاعات الزمنية تفصح عن حوادث سابقة تفسر لنا تحرّك الشخصيات في إطارها الزمني الذي رُتبت فيه.

رابعاً: قامت هذه البنى والمقاطع في مرويّات الكاتب على لغة وصفية مكثفة إيحائية، تبرز ثنائيات متضادة، بهدف توحدها معا في ساحة النص الروائي، ولم تكن تلك اللغة المباشرة –وإن بدت بسيطة–التي تتناقلها ألسنة العوام فحسب، وإنما تلك اللغة التعبيرية الشعرية التي تكتسب دلالات جديدة بمجرد دخولها في فضاءات النص الروائي.

خامساً: بدت الحوادث التي كشفت عنها الشخصية المحورية "قيس" في حوارها مع نفسها تارة، أو مع الشخصيات الأخرى تارة أخرى، متأطرة في نطاق الشخصية، فالشكل الذي صيغت منه رواية "باب الحيرة" يرتد إلى نمط حبكة الشخصية، فيجدها القارئ فضفاضة وموزعة في وحدات العمل القصصي بأكمله، وهذا النوع من الرواية اتخذ من أسلوب التداعي الحرّ وسيلة أساسية لسير الأحداث سيرًا يتنافى والتسلسل المنطقي لها على أرض الواقع.