تحول الخطاب الروائي في العراق

ـدراسة في الشكل

رسالة يتقدم بها

مشتاق سالم عبدالرزاق

إلى

مجلس كلية الآداب / جامعة البصرة
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه
في فلسفة اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ المساعد
د. ضياء راضي الثامري

١٤٣٢هـ **٢٠١١م**

فهرست الموضوعات

الموضـــــــــــوع	الصفحة
المقدمة	iv –i
التمهيد (تعريف بالمصطلحات)	٤-١
الفصل الأول: ما قبل التحول (الخطاب الواقعي)	٤٦-٥
مدخل عام	٧-٥
المبحث الأول: المنظور الروائي (تدخلات الراوي في سرد الاحداث)	١٦-٨
المبحث الثاني: الحدث الروائي (اثر العوامل الخارجية فيه)	٢٣-١٧
المبحث الثالث: الشخصية الروائية (انواعها وتشكلاتها)	٣١-٢٤
المبحث الرابع: الفضاء الروائي	٤٦-٣٢
القسم الاول: الزمن الروائي (الترتيب الزمني)	٣٨-٣٢
القسم الثاني: المكان الروائي (انواعه)	٤٦-٣٩
الفصل الثاني: مرحلة التحول الاولى (خطاب الحداثة)	٨٥-٤٧
مدخل عام	٤٩-٤٧
المبحث الاول: الحدث الروائي: (انساقه البنائية)	٥٧-٥٠
المبحث الثاني: الشخصية الروائية (انواعها وطرائق تقديمها)	٧١-٥٨
المبحث الثالث: الفضاء الروائي	٨٥-٧٢
القسم الاول: الزمن الروائي (تشكلات الخلاصة فيه)	٧٩-٧٢
القسم الثاني: المكان الروائي (نظرته الشمولية)	٨٥-٨٠
الفصل الثالث: مرحلة التحول الثانية (خطاب ما بعد الحداثة)	١٣٠-٨٦
مدخل عام	٨٧-٨٦
المبحث الاول: التلقي من خلال مفهومي الاستهلاك والاستئناف	٩٩-٨٨
الاستهلاك	٩٦-٨٨
الاستئناف	٩٩ -٩٧
المبحث الثاني: المنظور الروائي من خلال الخطاب النسوي	١٠٨-١٠٠
المبحث الثالث: المكان، والحدث الروائي من خلال الواقعية السحرية	١١٣-١٠٩
المبحث الرابع: انفتاح الخطاب الروائي	١٣٠-١١٤

مدخل عام ١١٤-١١٥
القسم الاول: الزمن الروائي من خلال الرواية المُشاهَدة (الشاشة) ١١٦-١٢١
الرواية المشاهدة، والتوليف الروائي ١١٦-١١٧
التوليف الطولي ١١٧-١٢٠
التوليف العكسي ١٢٠-١٢١
القسم الثاني: الشخصية الروائية من خلال المسرح (الحوار) ١٢٢-١٣٠
الحوار (الديالوج)، ومعطياته في الخطاب الروائي ١٢٢-١٢٧
معطيات الحوار في الخطاب الروائي ١٢٠-١٢٥
الحوار (المونولوج) ١٢٧-١٣٠
الخاتمة ١٣١-١٣٤
قائمة بمصادر البحث ومراجعه ١٣٥-١٤٥

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيـــم

الحمد لله رب العالمين، وصلى الله على نبيه الأمين محمد وآله الطاهرين وصحبه المنتجبين ..... وبعد ...

لقد احتفت الخطابات الانسانية كحقول معرفية بعدد من الدراسات والطروحـــات التي خاضها المبدعون وهذبها المنظرون ، فاصبحت محل اهتمام الدراسين الذين قعّدوا نظرياتهم لإثراء الدرس اللساني وطروحاته التي افاد ويفيد منهـــا الحقـــل المعرفـــي، ولاسيما الدراسات الادبية كونها تمثل الحيز الامثل لتطبيق تلك الرؤى، ولقابليتها علـــى استيعاب مجمل الطروحات، اذ استطاعت توظيف العلوم تحت سياقاتها النقدية، مثلمـــا فعل الطبيب النفسي فرويد حينما طبّـــق نظرياته النفسية على روايـــات دستويفســـكي وغيرها من الروايات، ما يعني بكارة الادب على الرغم من شـــيخوخته التاريخيـــة، اذ امتاز بمميزات تؤهله البقاء ما بقي الابداع والفكر مشتغلاً عند المبدعين والنقاد.

والبحث في حيّز الرواية اتسم بالشمولية. كشمولية الادب المســـتوعبة للطروحـــات كافة، فضلاً عن قابليتها الاستنطاقية للنصوص او للخطابات الابداعية دونما الاحتـــراز من التاطير أي تحجيم تلك الخطابات، اذ اسهمت تلك الشمولية على مرونـــة اســـتيعاب الرؤى التي حاولت تأطير الرواية –الى حد ما– والاغتراف من ينابيعها اللامتناهيـــة، فجاءت الدراسات التي اهتمت بدراسة الخطابات التقليديـــة الكخطابـــات الرومانســـية، والكلاسيكية وغيرها من الدراسات التي اجترحها الناقدان باختين وتودوروف، فضـــلاً عن المدارس التي اهتمت بالجانب الشكلي وجعلته منطلقاً مـــن منطلقاتهـــا المنهجيـــة وغيرها من الطروحات التي اغنت هذا العالم المستوعب للأزمات الانسانية والمعرفيـــة على حد سواء، ولم يقف الامر عند هؤلاء المفكرين او النقاد، بل اتسع ليشمل مثيـــرات معرفية اخرى، كالظاهرة التي نجد صداها الاشتغالي واضحاً في الحقل الروائي ومنهـــا

ظاهرة التناص التي اجترحتها جوليا كرستيفا كظاهرة معرفية وآلية اشتغالية في ميادين الادب، او اجتراحات فوكو الفكرية حول الخطاب التي دعى اليها ووظفها بعض النقاد والدارسين ممن درس الرواية على اسس معرفية (أي الدراسات الحديثة التي تعتمد الخطاب من عدة زوايا، زوايا التداخل النصي او الخطابي) مُنظرين للفكر الانساني قدرته المستوعبة لتلك الاسس.

وقد اخترنا المنهج الشكلي آلية لدراسة الخطاب الروائي لما له من قدرة استيعاب للخطابات الابداعية كالخطاب السردي بكونه خطابا فكريا، وسعتمد البحث منهجا عموديا في الدراسة أي ان الشكل هنا سيكون مستوعبا ومتجاوزا لمفهوم الاجناسية من حيث الابداعين (التأليفي والنقدي على حد سواء) اذ اعتمد البحث منهجاً مغايراً للمالوف الشكلي الذي تناوله النقاد في بحوثهم كما هو الحال في بناء الرواية لسيزا قاسم، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، وبنية النص السردي لحميد لحمداني، ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق لشجاع مسلم العاني وغيرها من البحوث الرائدة التي اسهمت في اثراء هذا الجانب المتفرع عن تلك الدراسات.

فالشكل الذي اعتمده البحث ما هو الا آلية اتصال بين المناهج [كالمنهج الشكلي الذي سنعتمده] والمذاهب الادبية [التي اسهمت في انعاش الدراسات الادبية]، تُمكِّن الفكر النقدي من اختراق المفاهيم الشكلية، وتوظف النظريات والطروحات على اسس وتطلعات فكرية وفقاً لمبادئ تلك النظريات، فضلاً عن مساعدته على تحديد مغزى تلك النظريات بصورة قد تختلف عن صورتها التقليدية المكتفية بدراسة الشكل كآلية، وبمعنى آخر ان البحث سيدرس **المكونات الشكلية للخطاب الروائي** في كل مرحلة من مراحل المناهج النقدية دراسة عمودية، تُستقرأ من خلالها كيفية اشتغال كل المكونات السردية على وفق تلك المرحلة واختلافها عن غيرها ليتسنى معرفة ذلك التحول،

اعتمادا ع مقوله ياوس الامر الذي سيتضح عند دراستنا لتحول الخطاب في مرحلتيه الكبيرتين التي سيفصل البحث القول فيها.

مرّت دراسة الخطاب الراوئي المعاصرة بمراحل متقدمة اختلفت عن مفهومها التقليدي السابق المعني بالفوارق الطبقية بين الشخصيات وما تبعها من عوامل مؤثرة في منظور كل شخصية او في مجمل العمليات او الاليات الابداعية لذلك الخطاب، ولاسيما عند المناهج السياقية الواقعية (الموضوعية المنظور) منها على وجه الخصوص، واستطاع تلك الدراسات اختراق تلك المفاهيم من خلال التحولات التي نظرت الى الخطاب انه مجموعة نصوص مشكلة، أي كبنية متكاملة يمكن معرفة ابعادها من خلال النظرة الشمولية لتلك الخطابات، كخطابات الحداثة العقلية (الموضوعية المنظور) وخطابات ما بعد الحداثة الثقافية (الذاتية المنظور) ومن الدراسات التي رصدت بعض التحولات: دراسة خالد المصري للتحولات في كتابه "غائب طعمة فرمان، حركة المجتمع وتحولات النص"، الا ان دراستنا ستحاول رصد التحول الذي مرَّ به الخطاب الروائي رصدا عموديا يختلف عن النظرة الافقية التجاورية التي اعتمدها المصري، وهو ما سيتضح من خلال الدراسة .

ومن الجدير بالذكر ان البحث احترز من التركيز في طرح المبادىء والاهداف العامة لكل مرحلة من مراحل البحث أي مرحلة السياق، ومرحلة النص (الحداثة)، ومرحلة ما بعد الحداثة. خشية الخوض فيها والانشغال بها وترك المغزى المنشود، الا أنَّ هذا لم يمنعه من الاشارات (في طليعة كل فصل) الواضحة للمتلقي في رصد اهم المصادر المسعفة له حينما يروم الافادة منها.

كما احترز في فصل كل من الزمن الروائي والمكان الروائي رغم وضعهما تحت مسمى الفضاء الروائي، ذلك لحرصه على رصد التحول بصورة واضحة. فضلاً عن عدم اعتماده التسلسل الزمني في اختيار بعض الخطابات الروائية موضوعة الدراسة،

ولاسيما في مرحلتي التحول (الحداثة، وما بعد الحداثة) كونه لا يشكل أي عـــائق فـــي رصد التحول من جهة، وفي ايضاح مفهوم الخطاب من جهة اخرى. فضلا عن اعتماد الباحث الايجاز في بعض النصوص الروائية لادخال القاريء في عالم البحث، فضـــلاً عن ايجازه في التمهيد على تحديد بعض المفاهيم كمفهومي التحول والخطاب سعياً منه لايضاح كيفية اشتغالهما في البحث.

تناول البحث في الفصل الاول الخطاب الروائي قبل مرحلة التحول او مـــا اطلـــق البحث عليه بالخطاب الواقعي كونه مصطلحاً متداولاً عند النقاد من جهـــة، ومفهومـــاً سائغاً عند القاريء من جهة اخرى، ومن مفرداته المنظور الروائي، والحدث الروائـــي المتأثر بالعوامل المحيطة به، والشخصية الروائية، والفضاء الروائي لذلك الخطاب.

اما الفصل الثاني فتناول الحدث الروائي، والشخصية الراوئية، والفضاء الروائي في الخطاب الحداثوي.

في حين درس الفصل الثالث والاخير خطاب ما بعد الحداثة الذي انصب على الخطابين الاستهلاكي والاستنساخي كونهما يشكلان معلماً هاماً من معالم التلقي، ودرس المنظور الروائي من خلال الخطاب النسوي، فضلاً عن دراسته للمكان والحدث من خلال الواقعية السحرية، والزمن والشخصية من خلال انفتاح الخطاب الروائي على الفنون الاخرى كالسينما او المسرح.

اما الخاتمة فقد تمثلت فيها جملة من النتائج التي تمخضت نتيجة لهذه الدراسة.

وتعد هذه الدراسة محاولة لرصد التحول في الخطاب الروائي العراقي، فإن اصاب الباحث فهذا من فضل الله "سبحانه وتعالى" وجهد اساتذته والقائمين على هذا العمل، ولاسيما الاستاذ المشرف والسادة اعضاء اللجنة المناقشة الذين اسهموا في تحديد مسار

هذه الدراسة وتصويبها، وان ضل فحسبه انه من البشر الخطائين، وكفى انه اجتهد واحتسب. والله اسال القبول والرضا.

والحمد لله رب العالمين

التمهيد (تعريف لمصطلحات)

مفهوم التحـــــول

يعد مفهوم التحول من المفاهيم المبهمة في الدراسات النقدية، ولعل مـــا يجعـــل الابهام السمة البارزة فيه تقاربه مع مفهوم التجديد او التطور القائم على مبدأ الاستعمال وعدم الاستعمال على حد قول شيفالييه دي لاماراك، ((فكل ما زاد الفرد استعمال سمة تشريحية معينة كل ما زاد تطور تلك السمة))[١] وفي المفهوم الداروينـي اطلـــق عليـــه بالصراع على البقاء اذ تتنافس الانواع فيما بينها للحصول على الموارد المحددة لتتمكن من اعادة انتاج ذاتها، وان الاشكال والتنوعات الحياتية كافة ما هي الا حصيلة متنوعة لشكل اصلي كان موجوداً لدى الاجداد[٢]. أي انه جملة من القوانين والرؤى تتشكل وفقاً لمعايير معاصرة في خطاب سابق بغية احيائه وديمومته بالصور او المفـــاهيم الجديـــدة عنه مهما كان موضوعه فإنه ((قد قيل من قبل، بصورة او باخرى، ومـــن المســـتحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقاً بهذا الموضوع))[٣] أي ان كل الخطابات التي قيلت او **ستقال** متسمة بالحوارية التي لا تقتصر على الابداع الادبي فحســـب، وانمـــا تتعداه الى الابداع الخطابي بكل انواعه الانسانية ومعاييره القرائية، ومن ثم ستطلق عليه هذه الصفة –أي صفة التجديد او التطور–. في حين انها ستختلف عن تلك الخطابـــات وموضوعاتها اذا ما اتسمت بالرؤية المغايرة عنها.ولاسيما اذا ما علمنـــا ان التحـــول يعني الانقلاب على مسار تلك التجذرات، ومحاولة اعطاء صبغة مناقضة له تقوم اساساً على دحض الخطابات القديمة كونه يندرج ((في أُطر متفاوتة من الاستعمال متدرجاً من الكلمة المفردة والجملة اللغوية ماراً بالحدث النصي والتنامي المفرداتي والتغير الفكري والسوسيو – سيكلوجي للعناصر البشرية في الثنائيات، منتهياً بالتبدلات الفيزيقية للاعلى

---

[١] موسوعة النظرية الثقافية "المفاهيم والمصطلحات الاساسية": اندرو إدجار وبيتر سيدجويك، تر: هناء الجوهري، مراجعة وتقديم وتعليق، محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩: ١٧٥.

[٢] ينظر: المصدر نفسه: ١٧٦–١٧٧.

[٣] المبدأ الحواري: "دراسة في فكر ميخائيل باختين" : تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ١٩٩٢: ٨٤.

او للادنى، للحي او لغير الحي وللجزئي او للكلي))[1] وقد يتبادر الى الذهن ان هذه المفاهيم تحيل الى تطابقها مع الحوار(وهو احد قوانين التناص)[*] الذي يُعرف انه الصيغة الاكثر شيوعاً في التناص ولاسيما المحاكاة الساخرة على وجه الخصوص لعملها التضاديّ العاكس للخطابات الاصلية[2] الا ان الامر خلاف ذلك تماماً كون التحول محاولة لرصد الافكار ذات المفاهيم القائمة على اسس عامة ومنطلقات معرفية شمولية تختلف عن الرؤية الذاتية التي يجترحها مفهوم الحوار، ومن جانب آخر استحالة عد كل ما يندرج تحت المخالفة حواراً، فالمخالفة مفهوم يُعمل به لتوضيح معنى مغاير عند رصد دراسة نص ما، اما التحول فهو منطلق فكري قائم على الطروحات النقدية والرؤى الشاملة للعالم وللنقد، كون الاخير اصغر وحدة فلسفية تحاول ادراك الموجودات بغية تطبيع الفكر على الخطابات الكونية ليتشكل اثره معلماً تنويرياً، وبهذا يصبح التحول نقيضاً للحوار دلالياً ويتطابق معه شكلياً.

وبهذا يمكن تعريف التحول بانه الرؤية المثالية الكونية للخطابات العامة، وهي تحاول توظيف العلوم الانسانية المتنوعة عبر اجراءات تطبيقية تتناسب ومعطيات كل مرحلة من مراحل تلك الرؤية التي يترتب عليها قراءة جديدة لكل نوع من تلك العلوم الشاملة، ولاسيما عالم الرواية كونه خطاباً شمولياً.

---

[1] ثنائيات ادوارد الخراط النصية " دراسة في السرد وتحولات المعنى ": احمد خريس، ازمنة للطباعة والنشر عمان – الاردن، ١٩٩٨ :١١٤ .

[*] للتناص ثلاثة قوانين هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار.وللاطلاع ينظر: التناص في شعر الرواد: احمد ناهم، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤: ٤٢-٦١.

[2] ينظر: ادونيس منتحلاً "دراسة في الاستحواذ الادبي وارتجالية الترجمة" : كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٣: ٥٥.

مفهـــوم الخطاب

ان القارئ لمفهوم الخطاب لا يجد ثباتاً من حيث التحديد والقول بطبيعة المصـــطلح لذلك نجد العديد من القراءآت المختلفة والمتباينة حول تحديد ماهية هذا المفهوم، منهـــا من قالت بسطحيته كونه كلاماً ملفوظاً(شفاهياً)، واخرى جعلته مقابلاً للنص في مجـــال السرد، في حين ان هنالك من قال بمحدودية الخطاب مقارنة ومفهوم النص في مجمـــل الاعمال الانسانية الابداعية[١] وهذا التباين يعني ضبابية المصطلح، الامر الذي يستوجب الخوض في مفهومه لتتسنى معرفة حدوده .

ان القول بملفوظية الخطاب وشفاهيته مع ربطه بوظيفة الافهام، قـــد ترشـــحت عـــن القراءآت النقدية القديمة له اذ قيل إنه((الكلام اللفظي او الكلام النفسي الموجـــه نحـــو الغير للافهام))[٢] وهو بهذا يقصره على الشفاهية الملفوظـــة او الاشـــارية، امـــا فـــي الدراسات الحديثة فقد جاء الخطاب عندهم رموزاً تصدر عن الباث سواء اكانت منطوقة ام مكتوبة أي((انه كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبـــاً او ملفوظـــاً))[٣] متجاوزاً الملفوظ في هذا الطرح ليشمل بين طياته المكتوب ايضاً، اما فوكـــو فتجـــاوز الاطر الالسنية واطلق له العنان في الفكر اذ عرفه انه ((شبكة معقـــدة مـــن العلاقـــات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكـــلام كخطـــاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه))[٤] فضلاً عن بيانه للفوارق الجوهريـــة بين كل من تحليل الفكر وتحليل الخطاب في طرحه لآلية التمثيل، أذ يسعى تحليل الفكر

---

[١] ينظر: النص بوصفه اشكالية راهنة في النقد الحديث: فاضل ثامر، مجلة الاقلام، ع ٣-٤ ، سنة ١٩٩٢: ١٦-١٨.

[٢] كشاف اصطلاحات الفنون،ج٢ : محمد علي الفاروقي، تحقيق: لطفي عبد البديع، الهيئة العامـــة للكتـــاب القاهرة، ١٩٧٢ : ١٧٥ .

[٣] دليل الناقد الادبي: د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط٢ ، بيروت – الـــدار البيضاء، ٢٠٠٠: ٨٩ .

[٤] دليل الناقد الادبي: ٨٩ .

الى ادراك معنى المحمول الكامن وراء الحامل او المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي الموضوع له، اما تحليل الخطاب فيعني قيام الحامل بذاته دونما الاحالة الى شيء آخر يكمن وراءه[1] وما اختلاف هذه التعريفات الا نتيجة اختلاف التراكمات او الرؤى الثقافية المتعاقبة زمنياً بين المنظرين، والمغايرة في طرحها له حسب تنوع تلك الخطابات سواء اكانت خطابات ابداعية مكتوبة او ملفوظة، او خطابات عامة كالخطاب النقدي او السياسي او الاجتماعي في سياقاتها المتفردة (الذاتية) التي جاءت لاحتواء الآخر ولتتحول اثر ذلك الى صيغ وعبارات افهامية تتشارك فيها عناصر الارسال الثلاثة "المرسِل والمرسَل والمرسَل اليه" وهي بهذا تتحول من ذاتيتها المخصصة الى موضوعيتها المستوعبة، وبمعنى آخر ان ضوابط كل خطاب انما وضعت للاخر دونما تمييز في مستواه الفكري طالما ان شرط الافهام قد تحقق وبتحققه تتم عملية التواصل الفكري بين الخطابات المتنوعة عبر كل عبارة موضوعة لها كونها –أي العبارة– تقع ((ضمن جنس معين من اجناس الخطاب التي يمكن ترميزها ومن ثم يمكن اعطاؤها معنى معيناً))[2].

وعلى ما تقدم يمكن تعريف الخطاب انه عبارة عن نص منفرد (رواية او مجتزأ روائي) او مجموعة نصوص (روايات او مجتزآت روائية) **متجاورة** ومتتابعة متضمنة بعداً زمنياً وفكرياً تشكل بمجملها خطاباً روائياً،**او متباعدة** (روايات) تتشظى لتستوعب الطروحات المتوائمة معها لتشكل بمجملها حراكاً فكرياً وثقافياً يستوعب طروحات ذلك الخطاب العام –أي الخطاب الروائي– والقول في هذه الحال يفصح عن كونه ظاهرة في احد مفاهيمه تتجلى في النتاجات الروائية الابداعية.

---

[1] ينظر: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء ،١٩٨٦ :٣٢.

[2] موسوعة النظرية الثقافية: ٢٩٢.

الفصل الاول

الخطاب الروائي العراقي

مرحلة ما قبل التحول

(الخطاب الواقعي)

مدخل عـــــام

عنيت الدراسات النَّقدية بالخطاب السردي وترشح عنها طروحات ورؤى نقدية افصحت عن معرفة بقضايا الخطاب، سواء اكان الامر منوطاً بالمضمون كما هو عند اصحاب المناهج السياقية، ام بالشكل الَّذي تمثل بمقولات الشكلانيين الروس فضلا عن رواد البنيوي او ارتبط بالجانب الحقيقي (أي ما اهتم بالمرجع) او الخيالي منه الذي نجد الاول منه مرتبطاً بالدراسات الطولية "التاريخية" اما الثاني فمجاله الكتابات النصية (*) والبحث في حيز السياق الذي تَعْمَد الكتابة الابداعية فيه ومن خلاله الى رصد اهم اشكاليات المجتمع ومحاولة معالجته معالجة ابداعية منبثقة عن تداعيات واضحة تكمن في كتابة المبدع الظاهرية(الديالوج) او الداخلية (المونولوج) لتاخذ ابعادها النقدية لتلك المعالجة، ومن تلك التداعيات تداعيات الواقعية التي تعد ((نظرية في الكتابة تدعوا إلى تصوير الجوانب العادية في الحياة بطريقة واقعية عملية مباشرة تهدف الى ان تعكس سطح الحياة كما هي)) (١) الا ان هذا الامر ذهب نحو التجذير والتشعيب بدءاً من بلزاك مروراً بفلوبير وغيرهما من القصاصين والنقاد إلى معايير فهمية مختلفة كونها الانطلاقة الحقيقية لمرحلة المعالجة النَّقدية لعصرهم المعيش، فظهرت الكثير من الواقعيات ذوات المفاهيم المختلفة، وكلها تروم إحداث تغيير في المجتمع ومعالجته

(*) هنالك الكثير من الدراسات الشكلية والنصية، يُنظر: على سبيل المثال: نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلانيين الروس" ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الابحاث العربية، ١٩٨٢. وفي معرفة النص: د. يمنى العيد. منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.

أمَّا من عني بالجانب الحقيقي والضمني للنص فيُنظر: على سبيل المثال: الرُّواية التاريخية: جورج لوكاش، ترجمة: د.صالح جواد كاظم، وزارة الثقافة والفنون "سلسلة الكتب المترجمة"، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: ١٩٧٨. والعرب وتحولات العالم "من سقوط برلين الى سقوط بغداد" :برهان غليون، حوار اجراه: رضوان زيادة، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء، المغرب (د.ت).

(١) معجم المصطلحات الأدبية، إعداد: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعية والنشر، صفاقن، المجموعة التونسية (د. ت): ٤٠٢.

معالجة ثقافية كونها ردة فعل للظلم الَّذي عاشته المجتمعات الفقيرة على يد الملاك وأصحاب الأموال، ومن هذه الواقعيات: الواقعية النَّقدية، الواقعية الطبيعية، والواقعية الاشتراكية(*) ولهذه التشظيات أثرها في تقويم المجتمع عبر الأدب، إذ اتخذوه حقلاً خطابياً معرفياً لطرح المأساة المعيشة في المجتمعات التي كانت اسيرة ((الظلم الفكري المتواتر من تقاليد الطغيان السياسي، فثاروا بالملوك والأمراء واسقطوا حقوقهم المجحفة عن أعناق الناس))(١) فالتغيير كان ضرورة ملحة لهم وكان ((التحرر السياسي لازماً من لوازم الاقتصاد ورجال الدين، فآلت جدوى الثورات التحررية وفلسفاتها وآدابها إلى هذه الطبقات واستفحلت رؤوس الأموال في خزائن الصفوة الموهوبة، او الذكية الناجحة من البرجوازيين وعملت القوانين الاجتماعية عملها في دعم هؤلاء القلة الطاغية حتى آلت إليهم بمقاليد الحكم والإرادة فتمكنت من زمام المجتمع))(٢) فأصبح المجتمع مجتمعاً مادياً بكل معاييره.

فالخطاب الواقعي ما هو الا معالجة للواقع وتحوله من معالمه الذاتية والاستبدادية السلطوية الى معالم موضوعية حيادية(**) ولعل الرُّواية اقرب فنون الأداء السَّردي التي يمكنها أن تحتضن كل تلك المعالم وتستوعب في اثنائها كل تحولات الرؤى الجديدة، فهي فن أدبي شاسع ومستوعب لكل الأنواع الأدبية والخطابات النصية فضلا عن كونها

(*) سيدرس البحث الخطاب الواقعي بوصفه خطابا عاما، ولن يتطرق الى هذه الواقعيات المتشظية. وللاطلاع يُنظر: منهج الواقعية في الابداع الأدبي: د.صلاح فضل، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠

(١) الرومانتيكية والواقعية في الأدب" الاصول والايديولوجية ": د. حلمي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٣: ٥١.

(٢) المصدر نفسه.

(**) هنالك مغالطة في طرح الواقعيين لخطابهم فهم مثاليوا الطرح، انحيازيوا التطبيق، يدَّعون الموضوعية ولكنهم ذاتيوا التطبيق واخص منها الواقعية النقدية والبعض من الطبيعية، اذ يدافعون عن الهامشيين من ابناء المجتمع وغير مبالين بشرائح المجتمع الاخرى وهذا ما سيتبين من خلال الاجراء التطبيقي.

((أول فن جسد الإنسان تجسيداً واضحاً))[1] لقي صداه من خلال عملية الإبداع الفني التي يكون فيها للمبدع (الكاتب) دور بارز في رصد المعالم الاجتماعية وسردها بطريقة خيالية، اي الانتقال من خارج النص إلى داخله، ولا يتسنى له ذلك الا من رسم بيئة معينة لشخصياته التي تقدم تفسيراً اجتماعياً لها أو تحدد مستقبلها بوضوح.

وبناءً على ما تقدم يمكن القول إن الكشف عن مبادئ الخطاب الواقعي في الرُّواية بصورة عامة، ولاسيما الرواية العراقية على وجه الخصوص لا تتجسد إلا عبر تسليط الضوء على المفاهيم الآتية:

١- الاهتمام بالمنظور الرُّوائي.
٢- الاهتمام بالحدث الروائي عبر العوامل المحيطة به.
٣- الاهتمام بالشخصية الروائية.
٤- الاهتمام بالفضاء الرُّوائي المجسد للخطاب الواقعي.

(١) الأدب القصصي "الرُّواية والواقع الاجتماعي: ميشيل زيرافا، ترجمة: سما داود، مراجعة، د. سلمان الواسطي، سلسلة الكتب المترجمة، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥: ١٣.

المبحث الأول

المنظور الروائي

المنظور الروائـــــــــــي

للمنظور الرُّوائي أهمية كبيرة في دراسة السَّرد، لما يحدده من أهداف وتشـــكلات مقصودة في الخطاب الأدبي ككل، فهو تارة يعبر عن ذاتية المبدع، وتارة أخرى يفصح عن مجتمعه الَّذي يُعدُّ العالم الأوسع لذهنية المبدع الَّذي يمكنه رصد الحقبة التاريخيـــة والفنية وطروحاتها وسبل معالجتها من خلال محاكاتها او محاكاة النصوص والأعراف السابقة له، وما هذه المحاكاة (الساخرة) إلا مرحلة انتقالة جديدة تهدف الى بناء مجتمـــع متساوٍ، تنصهر بين ابنائه كل الفوارق الطبقية التي يحاول الخطاب الابداعي رصدها

-كما سيتضح لاحقاً- من خلال المنظور، ففي الأدب كما يقول تودوروف((لا نواجـــه أحداثاً وأموراً في شكلها الخام، وأنما نواجه أحداثاً معروضة بطريقة ما، وتتحدد مظاهر أي شئ بالرُّؤية التي تقدم لنا عنه))[1] تلك الرُّؤية التي تكاد تكون المفردة او المفهـــوم الاكثر اهمية في تجسيد خطابات العمل الابداعي واشكالياته بكـــل معاييرهـــا واســـها وقيمها. ولاهميته البالغة عني النقاد به وبتمظهراته واقسامه عاقدين لـــه الكثيـــر مـــن الدراسات النَّظرية والتطبيقية منذ ظهور مصطلح الرؤية على يد الرُّوائي والنَّاقد "هنري جيمس" وتأكيده على الشكل الفني في القصة وبصورة خاصة على ما أسماه بـــ"وجهـــة النَّظر" أذ أشار في المقدمة الى فكرة المركز او البؤرة في قصصه[2]، ثم توالت بعـــده

(١) الإنشائية الهيكلية، ترجمة: مصطفى التواتي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٣ لسنة ١٩٨٢: ١٢.

(٢) يُنظر: البناء الفني في الرُّواية العربية في العراق: د. شجاع العاني، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤: ١٧١.

الكثير من الدراسات والطروحات، فجاء واين بوث مقسماً الرواة على ثلاثة أقسام: الكاتب الضمني(الذات الثانية للكاتب) والرَّاوي غير المعروض والرَّاوي المعروض[١] فالأول منها يكون الرَّاوي موضوعياً إذا لم يشر إلى نفسه ويكون ذاتياً اذا تمثل بإحدى شخصيات روايته، وفي الثاني يكون الرَّاوي موضوعياً خلاف الأخير الَّذي يكون ذاتياً،

ثم جاء النَّاقد جان بويون فطرح ثلاثة أنماط من الرؤى في كتابه "الزَّمن والرُّواية" هي الرُّؤية من الخلف (الرَّاوي أعلم من شخصياته الرُّوائية) والرُّؤية مع (الرَّاوي متساوي العلم مع شخصياته)، والرُّؤية من الخارج (الرَّاوي أقل علماً من شخصياته)[٢].

ولاتساع عالم السَّرد ــ كخطاب مهيمن ــ تنوعت الرؤى بدرجة كبيرة اذ وصلت الى درجة من التعقيد وهذا ما اتضح في الفكرة التي اجترحها النَّاقد نورمان فريدمان الَّذي أقترح تصنيفاً متكوناً من ثمانية أصناف هي ((المعرفة الكلية للكاتب، والمعرفة الكلية المحايدة، والأنا كشاهد، والأنا كمشارك والمعرفة الكلية المتعددة الزوايا، والمعرفة الكلية الاحادية الزوايا، والصيغة الدرامية/المسرحية واخيراً الكاميرا))[٣].

وبعد هذا العرض الموجز لطروحات النقاد حول هذا المفهوم، يتبادر التساؤل: هل أفاد الواقعيون من المنظور في خطابهم من شيء، او هل أستطاع الواقعيون توظيف المنظور الرُّوائي توظيفاً ملائماً وطروحاتهم؟ وإلى ما يرمي هذا التوظيف؟ وهو ما سنحاول الاجابة عنه في اثناء هذا المبحث.

---

(٣) يُنظر: تحليل الخطاب الروائي " الزمن، الصيغة، الرؤية السردية ": سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٩: ٢٩١ ــ ٢٩٢.

(١) يُنظر: بناء الرُّواية " دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ": سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكاتب، ١٩٨٤: ١٣٢.

(٣) نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير ــ مجموعة من النقاد ــ ترجمة: مصطفى ناجي، منشورات الحوار الاكاديمي الجامعي، دار الفارابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٩: ١٤.

يُعدُّ المنظور الرُّوائي أولى مركزيات الخطاب الرُّوائي الواقعي، فهو الذي يحدد مسار كل شيء بدءاً من خارج النص [العوامل المحيطة والمؤثرة في نفسية الكاتب] لتلقى صداها داخل نصه الإبداعي (مكونات الرُّواية)، كما يستطيع المنظور البت في طروحات الواقعيين من خلال هيمنته على تلك المكونات بكون الواقعي المُنظِّر الَّذي يجسد مجريات الأحداث البائسة التي عاشتها وتعيشها الشخصيات البسيطة (العامة/ الطبقة المحكومة) التي تحاول الكفاح للنهوض بمستوى الإنسان الحقيقي والطبيعي. ولا يكون هذا التنظير ذا معنى دون تدخلات الراوي الهادفة في اثناء خطابه الابداعي.

فالى ايّ مدى استطاع منظروا الخطاب الواقعي التحكم بمجريات الرواية العراقية؟ وستكمن الاجابة عن هذا التساؤل المهم في اثناء دراستنا لهذه المفردة، اذ سنحاول الوقوف على الروايات التي جسدت ذلك الخطاب، ومنها رواية "من يفتح باب الطلسم" للروائي عبد الخالق الركابي و"الشاهدة والزنجي" للروائي مهدي عيسى الصقر و"ليلى والذئب" للروائية عالية ممدوح وغيرها ممن أتبع فيها الرَّاوي أسلوب السَّرد الموضوعي مصرحاً بصوته كـ راوٍ عليم (سلطوي) في مجريات خطابه الرُّوائي، فهو يُعبِّر عن سلطويته بهذا الأسلوب تارة [تَدَخُل غير مباشر] ويتدخل رغم سلطويته بمجريات الأحداث عبر صوته الصارخ تارة أخرى [تدخل مباشر].

سردت رواية من يفتح باب الطلسم بأسلوب السَّرد الموضوعي اذ استهلها الركابي بنهاية مدحت باشا وحاشيته وجنوده قائلاً:

((انها عفونة ابعد غوراً لم يخفف من نتانتها كر السنين، فذات ظهيرة فاحت في قصر "يلدز" نفسه، ووسط ضجة الصبايا الشركسيات ولغط الطباخين الأرمن وانحناءات الغلمان المخصيين حُمل ذلك الصندوق الأنيق الَّذي أختص طويلاً على ظهور الجمال والخيول عبر تلك المسافة المديدة الفاصلة بين الطائف والاستانة تحت حراسة كوكبة

من الفرسان، فتجشأ السلطان بعمق، ونفض يديه عن وجبة غدائه الدسمة ليفتح أمامه الصندوق الَّذي قبع في جوفه رأس "مدحت باشا".

وبعد ما تملاه طويلاً بنظرة تشف حاقدة ردد عبارته التي اشتهرت فيما بعد:

ــ اما رأسك أو رأسي، فكان رأسك أولاً))[1].

فالملاحظ من هذا النص إن صوت الرَّاوي بدا عالياً وواضحاً بحيث أقحم نفسه على المشهد الرُّوائي من خلال تدخله في رسم المشهد بالصورة التي يراها هو لا بالصورة التي يجب إن تصفها الشخصية، ولم يترك للمتلقي استيضاح المشهد ومتابعة تفاصيله من خلال التداعيات التي تخلق عند المتلقي من خلال الوصف المشهدي واسترسال الأحداث، إذ لم تكشف شخصية "السلطان" حدث مقتل "مدحت باشا" ووضع راسه في ذلك الصندوق الأنيق، كما لم تصف ولو بلغة أشارية تلك النَّظرة الحاقدة التي انتابت السلطان وانما اعتمد الرَّاوي بسرد هذه الإحداث ووصفها على الأخبار لا الكشف.

وفي رواية " الشاهدة والزنجي " نجد أن الرُّوائي مهدي عبس الصقر استعمل اسلوب التدخل غير المباشر(اعلمية الرَّاوي في مجريات الأحداث) حينما تحدث عن حسون الَّذي شعر بالانتكاسة الكبيرة على زوجته السابقة "نجاة" التي امسكوا بها في البساتين في وضع مشين، اذ يقول:

((في كل مرة يخترق فيها السوق ذلك المركب الصغير غير المتجانس كانت العيون تتابعه متسائلة وتخمد اصوات الباعة والمشترين في تلك اللحظات الطويلة المدمرة كان حسون يشعر بحزن الدنيا كلها يطبق عليه. وكان يتحاشى نظرات الناس يخيل إليه ان ليس هناك مخلوق على وجه الأرض لا يعرف ان هذه الأمرأة الشابة التي تمشي منكسة الرأس محاطة بعدد من الرجال. بينهم رجل البوليس الأمريكي، هي

(١) الرُّواية:منشورات وزارة الثقافة والاعلام،دار الرشيد للنشر،"سلسلة القصة والمسرحية١٤٩"، ١٩٨٢: ١٢

زوجته السابقة " نجاة " التي قبضوا عليها في البساتين خارج المدينة في وضع مشين، في منتصف أللليل))[1].

تَبَنَّى الرَّاوي العليم تقنيه السَّرد الموضوعي في هذا المشهد لتتضح مؤسسته السلطوية عبر سرده للأحداث المُستخلصة تارة والمحذوفة تارة أخرى وكأنه كامرا متنقلة عبر الزمكان مخترقة التتابع الزَّمني والمنطق السببي للاحداث عند سرده لها، فقوله "في كل مرة" تدل على الحدث المتكرر الَّذي لم يوضح معالمه الفنية والدلالية بإزاء ذلك المحذوف، وقوله "تخمد أصوات الباعة والمشترين.... في وضع مشين" ان أحداثا وقعت بين الباعة والمشترين وغيرها من الاحداث التي وقعت لنجاة، بدلالة "مشين" التي لم يرغب الرَّاوي في الخوض فيها واكتفائه بخلاصتها وحذفها، ولعل اسلوبه الموضوعي هو من سوغ له التنقل عبر الفضاء الرُّوائي وتدخله غير المباشر (غير المصرح به) بإزاء هذه الاحداث.

وفي رواية "ليلى والذئب" للروائية عالية ممدوح يستخدم الرَّاوي الاسلوب نفسه عند سرده للاحداث ولكن بتدخل مباشر فيه، ويكمن هذا الاسلوب في ان الرَّاوي يتدخل في سرد الأحدث باسلوب موضوعي(عليم) ومباشر(صارخ)، ولعل الحافز في ذلك هو تأكيد وجوده كـ راوٍ سلطوي، ومُنظِّر في الوقت نفسه، وواصف للمجتمع عبر تثبيت واقعيته التي تكمن في تماهيه في السَّرد والرؤى محاولا ايصال حياديته للمتلقي، اذ لا يستمد الخطاب الرُّوائي الواقعي قيمته الثقافية ومعرفته الانسانية الا من طبيعة الفضاء الحضاري الَّذي يساعد على انتاجه، بكون الرُّواية نقل رؤية للعالم[2] تلك الرُّؤية التي

(١) الرُّواية: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧: ٧٦.

(١) يُنظر: ما الحاجة الى الرُّواية " مسائل الرُّواية عندنا ": عبد الفتاح الحجمري، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ٢٠٠٨: ١٢٥.

((لا تكتسب وظيفتها الاجتماعية والثقافية الا من ضرورة تفعيلها في علاقاتها بالحياة اليومية))[1]. اذ يقول:

((لماذا أحب نوال من داخل بيروت؟ ونوال ليست من بيروت، كانت تردد أمامه قائلة: انا من لبنان، لا تجهد نفسك طويلاً في التعرف على لهجتي، استطيع التحدث معك باللغة الفرنسية والإنكليزية والعربية، واللهجات الشعبية المحلية، احملني في اللغة العربية فقط، وقل لي (نوال المختار) العربية))[2].

برز صوت الرَّاوي بصورة مباشرة في هذا المشهد عبر تدخله تدخلاً مباشراً حين تساؤله عن سبب حب رياض لنوال من داخل بيروت واجابته بانها ليست من بيروت، فلم يفسح المجال لاجابة الشخصية (نوال) عن هذا التساؤل، ولقد كان بإمكانها الاجابة بالطريقة نفسها التي سردت فيها جزءاً من سيرتها الذاتية، مما يدل على عدم اكتفاء الرَّاوي بايصال فكرة اعلميته باستخدام الاسلوب الموضوعي بل تعداه الى المباشرة والتصريح بها.

ولم تكن طريقتا السَّرد الموضوعي غير المباشرة، والمباشرة هما فقط ما اعتمده الرَّاوي في ارسال خطابه الواقعي لاثبات سلطته ازاء ما يرمي اليه[*] من خلال تقعيده لذلك الخطاب في الرُّواية العراقية فحسب، بل تعداهما الى استخدامه لإسلوب السَّرد الذاتي[**] الكامن من خلال الحوار طريقة في سرده لتلك الاحداث.

---

(١) المصدر نفسه: ١٢٨.

(٢) الرُّواية: منشورات الراصد، دار الحرية، بغداد، ١٩٨١: ٩٧.

(*) يرمي الرّاوي (المؤلف الضمني)الى توظيف الخطاب الواقعي في الرُّواية من خلال مكوناتها، التي يكشف فيها عن رؤياه الواقعية، وكيفية اشتغالها في ذلك الخطاب، وسيتطرق البحث اليها في المباحث القادمة.

(**) وهو الاسلوب الذي يستخدم فيه الرّاوي ضمير المتكلم، سواء اشار الى نفسه او لم يشر، وللاطلاع يُنظر: الرّاوي –الموقع –الشكل. بحث في السرد الروائي: يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربي، بيروت– لبنان، ١٩٨٦.

وسنقف عند رواية "القربان" للروائي غائب طعمة فرمان، ورواية "الليـــى والـــذئب" ليتسنى لنا معرفة مدى تدخل الرَّاوي العليم بمجريات الأحداث، اذ تدخل الرَّاوي العلـــيم في رواية القربان بصورة غير مباشرة في الحوار الدائر بين سلمان وصباح بعد ان كان الأخير يتمشى باعتدال تام باحثاً بعينه عن الدكاكين التي مر بها مقترباً من دكان سلمان مُلق عليه التحية قائلاً :

((أهلاً صباح.
التفت صباح وكأن النداء لم يفاجئه، ورد التحية ببشاشة
ــ عمَّ تبحث.
توقف صباح عند الدكان:
ــ أبحث عن جمة.
ــ الآن تبحث عن الجمة؟
ــ في الصباح أشتغل. و أمي مريضة وتحتاج إلى جمة.
ــ جسومة مريضة؟ الله يساعدها تحملت كثيراً.
ــ لن أجعلها تتحمل بعد ألان.

كان يتحدث بثقة، وكأنه صورة لأبيه الَّذي خرج في سفر بعيد ولم يعد))[1].

إنَّ التفاتة صباح وتوقفه أمام دكان سلمان واسترجاع صورة والده ما هي إلا معالم لإبراز صوت الرَّاوي العليم[*] المتجسد في هذا المقطع الحواري الَّـــذي اخـــبر فيـــه المتلقي بان والد صباح خرج دون رجعة، اذ كان من المفترض ان تكشف الشخصيات المتحاورة تلك الأحداث باعتبارية ذاتية.

(١) الرُّواية: مطبعة الاديب، بغداد، ١٩٧٥: ١٠٣.

(*) إنَّ بروز صوت الرّاوي بين اصوات الشخصيات المتحاورة يدل على وجوده كـــراوٍ مشـــارك/ مفـــارق لمرويه، وشاهد على الاحداث، ولواعتبرنا ان تدخله ضمن هذه الصورة التي حددها المشهد تـــدخلاً يـــدل على اعلميته كراوٍ موضوعي فستتمخض ازاء هذا الرأي اشكالية في اعلميته، تكمـــن فـــي تحديـــد تلـــك الاعلمية، وهو منافٍ لما ورد في تقنيات السرد.

وفي رواية "ليلى والذئب" تسلط الراوي في المشهد الحواري الدائر بين نوال ورياض وهما يمارسان الجنس بعد ان بدأ بمداعبتها وتقبيلها الذي افصح عنه الراوي بقوله:

((- يلمس شعرها.

ـ سترفعين شعرك كالعادة؟

تجيب بإيماءة من رأسها.

ـ اتركيه هكذا قليلاً حتى بدء العملية.

ـ ستزعجني خصلاته كما تعلم، لقد طال بشكل مخيف وبدأ يتساقط كما ترى.

يأخذ شعرة وأخرى يرفعها من على سترتها الجلدية وينظر اليها، ثم يرفعها الى فمه ويقبلها، تفلت من بين ذراعيه ثم تدور في الغرفة، وتصل الى الحمام، تضيء النور وتنظر الى و جهها في المرآة، تبتسم بخفة وتردد:

ـ قد تكون هذه آخر مرة أنظر فيها لوجهي في المرآة.

تصير أمامه، فتاة متكافئة مع نفسها، مرفوعة الشعر بإتقان، نظيفة الوجه متألقة النَّظرات.

ـ نوال، يا معبودة..

ويضيع صوته بين طيات شعرها، تنظر في عينيه وترمي رأسها إلى الوراء:

ـ رياض.

كان صوتها يتخذ إيقاعا مدوياً))[1].

فالمشهد الحواري اعلاه يوضح مدى تدخل الرَّاوي العليم في الأحداث وكأنه شخصية حاضرة، ومصورة للحدث ومفارقة له، من دون ان تكشف تلك الشخصيات المتحاورة او تعلق على تلك الأحداث والموصوفات التي أخبرعنها الرَّاوي العليم، فتلاعب رياض بشعر نوال وارتداؤها السترة الجلدية ورفعها وتقبيلها من فمها، وانفلاتها من بين ذراعيه ودورانها في الغرفة.. وغيرها من الأحداث التي لم تكشف عنها

(١) الرُّواية: ١٥٥.

الشخصيات المتحاورة ما هو الا تعبيرعن تلك السلطوية والتدخل غير المباشر في تلك الأحداث.

واذا كانت تدخلات الرَّاوي في هذين النصين تؤكد وجوده كراوٍ مشارك مفارق لمروية بصوت غير مباشر، عبر تمثله بإسلوب السَّرد الموضوعي المتوازي الى حد ما في الحوارالذاتي او ما يسمية د. شجاع العاني بـ"التكافؤ السَّردي"[1] فسوف نجد الوجود المباشر في رواية "النخلة والجيران" للروائي غائب طعمة فرمان عندما تتحاور كل من سليمة الخبازة مع مصطفى حول حسين الَّذي كان كثيرا ما يتأخر في رجوعه الى البيت، وغيرها من الاحداث التي يصرح بها الراوي قائلاً:

((ــ اشو حسين ماكو، نايم؟

أهَّت له:

ــ أها، يطلع من المغرب، وما يجي الا نص الليل.

ــ دشوفي، قبل من جان يكدر يطلع بالليل، حتى يطلع له جنِّي من طولة حاج احمد آغا. جانت الناس تشيل بجيوبها مخايط للطنطل، و الحرامية أكثر من الملايكة في بيت مسكون، وهسة ما شاء الله، طفل ما يخاف يجي نص الليل، شكد عمره محصن بالله؟

ــ نزول عليه، شمدريني.. يمكن عشرين.

ــ يعني بعده صغير.. سليمة خاتون الدنيا تغير، تركض ركض، ولازم واحد يلحك بيها... أبوية الله يرحمه ــ أراد أن يقول ابوج الله يرحمها، فأبوه لم ير بغداد ــ جان يروح لسلمان باك، على دابة))[2].

اعتمد الرَّاوي طريقة الكشف في رصده للحوار (المتسم بالذاتية) الدائر بين مرسل الخطاب (مصطفى) ومستقبله (سليمة الخبازة) اذ كشفت سليمة لمصطفى (بعد سؤاله عن حسين) تأخر الأخير الى منتصف الليل، كما كشف لها مصطفى الفوارق الزمنية

(١) في أدبنا القصصي المعاصر: د. شجاع العاني دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩: ٣٠.

(٢) الرُّواية، سلسلة علم واثر "١٠" دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ٢٠٠٧: ١٩.

التي عاشها جيلهم واختلافه عن الجيل الجديد وغيرها من الأحداث المُكشف عنهـــا، الا ان هذه الطريقة سرعان ما تبددت حينما اقتحم الرَّاوي ذلك النظام الطبيعي في الحـــوار متكلماً بلسان مصطفى وبإسلوب موضوعي عن أحداث سابقة لم تبت فيها الشخصـــيات المتحاورة، وذلك حينما أخبر عن عدم مصداقية مصطفى في الكلام بقوله (فأبوه لم يـــر بغداد) كما أخبر عن بواطن الشخصية التي تمثلت بمغالطة مصطفى اللفظية بقوله (أراد أن يقول أبوج أله يرحمها)، ما يعني بروز صوت الراوي(المؤلف الضمني) حتى فـــي اسلوب السرد الذاتي.

وعلى ما تقدم يمكن القول ان تدخلات الرواي (المؤلف الضمني) المباشرة وغير المباشرة في مجريات الاحداث ذات الرؤية الموضوعية والذاتية واسيما في الحوار انما جاءت لاثبات مقدرة المنهج الواقعي (السياقي) على نقد المجتمع وتقويمه عبر رصـــده لاهم اشكالياته التي عبَّر عنها الراوي من خلال تدخلاته النقدية في الرؤية التامة لـــذلك الخطاب، فضلاً عن اعتبارها الانطلاقة الاولى والرئيســـة لاســـتيعاب المكونـــات –أي الحدث والشخصية والفضاء– المكملة للخطاب الواقعي العام.

المبحث الثاني

الحدث الروائي

الحدث الروائـــــــــــي

لم تكن عناية الخطاب الواقعي بالحدث أقل شأناً من غيره من مكونات ذلك الخطاب فمن خلاله يمكن رصد أهم المشكلات المأساوية التي عانتها وتعانيها الشخصيات داخل تلك المنظومة الرُّوائية التي استطاع الرَّاوي الاخبار عنها عبر عملية الابـداع أو مـا يسميه الشكلانيون الروس الانتقال من المتن الحكائي إلى المبنى الحكائي، الذي عُـرف انه ((مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع أخبارنا بها خلال العمل. ان المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الـوقتي والسببي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها [تلك الأحداث] أو أدخلت فـي العمل. في مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الَّذي يتألف من الأحداث نفسـها بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها مـن معلومـات تُعينهـا لنا))[1].

وقد تأثر الخطاب الروائي العراقي الواقعي بفعل هذا الانتقال بالعوامل المحيطـة باحداثه، فكانت العوامل الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية ومن ورائها العامل السياسي من أهم العوامل التي أسهمت وبشكل كبير في تردي الأحداث التي عاشتها الشخصيات الرُّوائية، ولم تؤثر هذه الأحداث على الشخصيات الرُّوائية وانعطافاتها الفكرية حسـب، بل تعدتها إلى أن يكون الفضاء(الزمكان) عبئاً كبيراً عليها في كثير من الاحيان، وهـذا ما جعل النقاد الأيديولوجيين يعترفون بأن أيديولوجية الخطـاب الرُّوائـي لا تنحصـر

(١) نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس: ٥٠.

بالمواقف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وإنما تتعداها إلى دلالة الخطاب العامة ولوظيفته الموضوعية المؤثرة(٢).

ولو تأملنا الروايات الواقعية العراقية سنلاحظ الدور الرئيس لتلك الأيديولوجيات فالعامل الاقتصادي الَّذي ضم بين دفتيه العوامل الأخرى كان من أهم المحاور التي اشتغلت عليها الأحداث أذ بيَّنت البؤس الَّذي عاشته الشخصيات الرُّوائية، فضلاً عن كونه السبب في كثير من الانعطافات الفكرية التي مرت بها تلك الشخصيات، ولولاه لما حصلت تلك الانعطافات وتمخضاتها التي تجلت في استبدال القيم الانسانية والثقافية بالقيم المادية المحضة في الخطاب الروائي الواقعي العراقي.

يرصد غائب طعمة فرمان في روايته "النخلة والجيران" جملة من المآسي التي عاشتها شخصياتها الرُّوائية " سليمة، مصطفى، حسين، تماضر..... " وغيرها من الشخصيات الكثيرة التي شابها الفقر والفاقه نتيجة لتردي الحالة الاقتصادية،فسليمة تعمل خبازة ليلا ونهارا ولم تعرف الراحة والنوم طيلة حياتها، فهي تقف في طابور الطحين لوقت طويل لتستلم حصتها من الطحين نهارا، وتكسر الحطب الَّذي كثيرا ما يكون رطباً بسبب بيتها المفتوح ولتسرب الماء فيه ليلا، حالمة بالغنى والاسترخاء بعد ان عرض عليها مصطفى ان تكون شريكة له في فرن صمون مقابل ثلاثين دينار، وانها ستسترجع نقودها خلال فترة وجيزة على دفعات فاخذت تعيش اجمل تاملاتها كانسانة لها الحق في مواصلة نومها حتى الاكتفاء منه، فعمدت الى ترك الخبز اياماً عدة تحضيرا لايام الامل والخير لتعيش الشعور الانساني والآفاق السعيدة التي رسمتها في حياتها الجديدة تاركة الفقر، وما يذكرها به "الحصيرة، الحطب الرطب، مشاكل خيرية مع الجيران، مشاكل حسين وتذمراته" ولتصبح غنية كالحاج احمد آغا الَّذي باع ممتلكاته واتجه الى الطرف

(٢) يُنظر: العالم "الرُّواية العربية بين الواقع والايديولوجية" كتاب مشترك، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٦: ١٧-٢٠.

الاخر من حيهم (حي الصافن) ذلك الطرف المعروف بالنعيم والاموال والعربات والشوارع العريضة والاضواء والمعامل التي ينعم بها اهلها[1].

فكان للعامل الأقتصادي دور كبير في مسار الأحداث التي مرت بها سليمة، وما ستؤول اليها تلك الأحداث التي لا تتعدى كونها كماً متراكماً من الشقاء الَّذي عاشته هذه الشخصية، والمتمثل بعملها ليلاً ونهاراً دونما استرخاء، فلم تشعر على طول الرُّواية بانها ستكون انسانة في يوم من الايام لها الحق بطمأنينة النوم، لولا عرض مصطفى عليها بان تكون شريكة له في فرن الصمون لتهل عليها النقود اثر ذلك، ولتشعر بالراحة الابدية، ولتزاول ما ارادت من الاعمال الطبيعية دونما تفكير بلقمة العيش مقابل ثلاثين ديناراً، وهذا العرض (أي عرض مصطفى) لم يدل على الثقافة الهزيلة او المتلاشية في فكر الشخصية (سليمة) فحسب، بل تعداه كذلك ليدل على اهمية المال وسط هكذا مجتمعات مسحوقة، وهو ما اراد الخطاب الرُّوائي الواقعي ان يبينه.

أمَّا الأحداث المُتعلقة بمصطفى، فقد كان شاباً يعمل بجهد كبير في مختلف المجالات، اذ عمل في علوة للخضروات، ثم تأهل ليعمل وسيطا مهما لا يمكن لأي تاجر الأستغناء عنه وقبل أن يصبح تاجراً رفسه حصان في مثانته فأصبح مقعداً يُحمل بنقالة فأنفق كل ما لديه من أموال على الأطباء ولما أعتدلت صحته عمل مسجلاً لصناديق البضاعة في كراج للسيارات، ثم عمل دلالاً وعندها تعرف على عليوي (زوج سليمة الخبازة) فتعلم السياقة وتشارك مع رجل آخر في شراء سيارة، فعمل فيها على الطريق الخارجي بين بغداد والكوت ثم اشتراها من شريكه وفي احدى سفرياته خرجت له جماعة مسلحة فسلبوه نقوده ومزقوا اطارات سيارته، وفي سفرة أخرى غطست سيارته في الوحل، فقضى ليلته بداخلها فاصيب بالتيفوئيد ثم باع سيارته بثمن بخس

(1) تُنظر: الرُّواية:١٠-٨٢.

فانفق امواله على الاطباء والادوية ولما تذكر معاناته المادية طيلة حياته جالت في خاطره سليمة الخبازة فذهب اليها بقصة الفرن الكاذبة، ولما اخذ نقودها عمل في تجارة المواد الغذائية مع الانكليز في السوق السوداء وما إنْ اعلن الانكليز انسحابهم حتى اضطربت حياة المقربين لهم فظلت البضاعة عنده وقسم اخر من النقود اخذها طه ولم يسترجعها ثم انتهى بمصطفى المطاف الى زواجه من سليمة(١).

إنَّ كل الاعمال التي زاولها مصطفى تدل على صعوبة الحياة القائمة على العامل الاقتصادي فقط اذ باع مصطفى كل قيمه الانسانية ليعمل مع الانكليز في السوق السوداء معتمدا اكذوبة الفرن التي طرحها على سليمة ليصبح ازاء هذه الاكذوبة من ذوي النفوذ المالي، ومما يؤكد ذلك هو ان الرَّاوي (المؤلف الضمني) لم يُبدِ أي اهتمام حقيقي للعوامل الأخرى (الاجتماعية والسياسية) الا في بعض الاشارات المنبثقة عن العامل الاقتصادي، اذ لم يهتم بحياة مصطفى الطبيعية بأبعد من هذه الاحداث، كما لم يفصح عن الحالة السياسية (هيمنة الانكليز) –رغم اهميتهم ودورهم السلبي على المجتمع– الا بصورة اشارية مما يدل على تمركز الخطاب الرُّوائي الواقعي على العامل الاقتصادي ومنبثقاته (الاجتماعية والسياسية) واثره في مسار الاحداث التي مرت بها شخصيات هذه الرُّواية.

ومن الأحداث المأساوية الأخرى التي كان للعامل الأقتصادي دوره البارز في الأنعطافات الفكرية للشخصية الرُّوائية، تلك التي نجدها عند تماضر وعلاقتها بحسين، اذ التقيا في أحدى دور عرض السينما بعد ان كانت تماضر هاربة من أهلها الَّذين أرادوا تزويجها برجل هرم يزاول مهنة بيع الدهن في محافظة العمارة بسبب المال الَّذي سيعطيه مقابل تزويجها له، فنشأت بينهما علاقة عاطفية وجنسية فاستأجر لها غرفة صغيرة، بعيدة عن الانظار خشية بطش اهلها لهروبها منهم والحاقها العار بهم ما

(١) تنظر: الرُّواية: ٨٣–٩٦ ، ١٣٠–١٣٦، ٢٠٢–٢١١ وما بعدها .

جعلها تشك بالعيون التي تراها، الامر الَّذي جعلها تطالب حسين بتغيير مكانهما فذهبا إلى بيت نشمية التي لم تعارض سكنهما معها في دارها، ولان تماضر اصبحت مسؤولة من حسين انفق جميع امواله التي كان يودعها عند صاحب (ابو البايسكلات)، فأخذ يبحث عن عمل بعد ان اوهمها بعمله في النجارة ولكن دون جدوى، لان الانكليز كانوا هم الوسيلة الوحيدة للعمل ولا يثقون الا بخواصهم، وزادت مسؤوليته بصورة اكبر لما علم بحمل تماضر منة الامر الَّذي ادى الى اخضاعة الى شراء بعض الاواني والاخشاب، ولتكرار طلب نشمية بزواجه من تماضر ضجر منها لعجزه المادي فغادرهما ثلاثة ايام متتالية، ولما عاد اليها ببشرى بيع منزل والده وجدها هجرته بصحبة عمران المتمكن مادياً[1].

ارتبطت الأحداث التي مرت بكل من تماضر وحسين بشكل واضح بالعامل الاقتصادي وما تبعه (أي العامل الاجتماعي) اذ كان سبباً مباشراً في هروب تماضر من اهلها الذين ارغموها بالزواج من الرجل الهرم، مما جعلت هروبها الملاذ الوحيد منهم، فتعرفت على حسين الَّذي اسكنها في غرفة صغيرة ليلعب العامل الاجتماعي دوره معها من خلال نظرات الناس إليها التي اوهمتها بأنها عيون أهلها الَّذين يرومون قتلها نتيجة هروبها منهم وإلحاقها العار بهم، كما نجد تأثير العامل الاقتصادي على الأحداث المتعلقة بحسين إذ كان (أي العامل الاقتصادي) سبباً مباشراً لبيع حسين منزل والده وذلك لأنه أراد شراء مهرٍ لتماضر ولاسيما بعد معرفته بحملها غير مبالٍ بما سيحل بسليمة بعد بيع تلك الدار وهو بهذا ضرب القيم والمثل الأنسانية أتجاهها كما ضربت تماضر تلك القيم بعد الأنعطافات الفكرية التي أستقرت في رأسها حينما تعرفت على عمران تاركة كل الروابط التي اجتمعا عليها وما تمخض من تلك الروابط (أي الطفل الَّذي في أحشائها) لتحيا معه حياة هانئة.

(١) تُنظر: الرُّواية: ١٠٩-١١٩، ١٤٤-١٥١، ١٧٤-١٨٩ وما بعدها.

كما يرصد جهاد مجيد في روايته "الهشيم" جملة من الاحداث المأساوية المتعلقة بشخصية عدنان، ذلك الشخص البائس الَّذي غزاه الواقع وأثر في نفسيته كثيراً لما يراه من كثرة الألوان والأزياء التي يرتديها الناس من حوله، والمتمثل بقول الراوي:

((من أنت بالنسبة اليهم؟!! تقبع داخل قميص رث، قميص خاطته لك أختك من الكتف مراراً، اين موقعه من هذه الملابس الثمينة الزاهية، اللامعة مع أضواء الشارع؟!! انك لتخدع نفسك حسبتها شيئاً مهماً !! أو تظن أن لها موقعاً بين هذه النفوس المتفتحة المنشرحة المتنفسة بعمق نسيماً طلقاً عذباً، نفسك الكئيبة التي تحمل همومك وهمومهم، نفسك المتعلمة الصبرعلى القساوة والحزن المضغوطة بين ملابسك العتيقة، الخاوية، ما هي بالنسبة اليهم؟ لا شيء))[1].

يُبيِّن النَّص مدى تأثر شخصية عدنان بالشخصيات الأخرى (المجتمع الغني) وما آل اليه ذلك التأثر من بداية للأنخراط معهم مهما كانت السبل، سواء اكانت على حساب القيم الأنسانية او القيم الأخلاقية، لوصولها الى مرحلة الغنى التي تأثرت بها اجتماعياً بعد ان تعلمت (أي شخصية عدنان) الكثير من القيم والمعايير الثقافية كالصبر والسكينة والإنضباط ولكنها أكتشفت بفعل الفقر الجامح بأنها لا شئ مقارنة مع هذه الاشياء حتى اصبحت تفضل استبدال تلك القيم والثقافات بهذه الألوان، يقول الراوي:

((كنت تؤمن بهم!! هم في سياراتهم الحديثة في بيوتهم الفخمة!! يرفلون بنعيم وارف، حتى أولئك الَّذين تعتبرهم كادحين، لا يفكرون بالطريقة التي فكرت فيها، لا يفكرون بالصراع والاستغلال، إنهم يسعون بشتى السبل ليحصلوا على أمتاعهم وحاجاتهم وغاياتهم، أنك تفكر بشكل نظري آفتك أنك تدس انفك بين الصفحات فتتخدر، يمسك سوط مسحور، سبب بلاهتك هذه الكتب التي ترصفها في الرفوف، تسد عليك منافذ

(١) الرُّواية: مطبعة الغري الحديثة، النجف ،١٩٧٤: ٩.

الضوء، فلتلق بها بأسرع وقت، على الأقل سيفيدك ثمنها لشراء قميص وبنطلون وحذاء تستطيع أن تسير بها دون أن تثير قرف هؤلاء الَّذين يبحثون عن كل ما هو

يوضح المشهد مدى تأثر شخصية عدنان بالعامل المادي مع ما لها من مزايا ثقافية وفكرية تختلف عن اقرانها من الشخصيات، وقد أسفر هذا التأثر بانعطافات وتحولات جذرية في فكرها، الامر الَّذي لم يجعل منها تستبدل الأدوات الثقافية (الكتب) بأدوات مادية (قميص، بنطلون، حذاء) تماشياً ومظهر المجتمع فحسب، وأنما تعدتها إلى قناعتها المطلقة بأن الكتب لم تكن الا عبارة عن مسيرتها الحياتية المظلمة، وان الرقي او السعادة الحقيقية للانسان تكمن في اكتفائه المادي ليتسنى له التعايش مع الامل والمجتمع.

(١) المصدر نفسه: ١١.

المبحث الثالث

الشخصية الروائية

الشخصيـــــة الروائيـــــة

إنَّ مما يُشكِّل الخطاب الرُّوائي ويجعل حيثياته متطابقة ومتسقة هي الشخصية التي تكاد تكون مركزيته الَّتي تساعد جميع مكوناته الاخرى على اظهار ما يرمي المؤلـف قوله وتجسيده من خلالها. اذ كانت هذه المفردة تشتغل على اسس لغوية موضوعة لهـا من حيث الاشتقاق، فهي مشتقة من لفظة "شَخَصَ" التي تعني "إثبـات الـذات"[١] أي ان وجودها يتمثل بالشخص عينه، ولتأثير مقولة بارت "موت المؤلف" على المبدعين والنقاد وظَّفوها ضمن أخيلة الواقع فاعتبرت على حد قول النَّاقد عبد الملك مرتاض "كائنات من ورق"[٢] لها المقدرة الكبيرة على ايصال قصدية الخطاب كونها فاعلة فيه وكون الاخير يدور حولها ما جعل مفهومها ((تخيلياً لسانياً فهو تخيلي لان الشخصية تخلق بوسـاطة الخيال الابداعي، وهو لساني لان اللغة هي التي تجسد الشخصية المبدعة))[٣] لذا درست بوصفها مفردة متجسدة في الخطاب تقوم بتأدية وظيفتها الفاعلة في الحدث الرُّوائي الَّذي يختلف باختلاف الشخصيات المؤدية له.

واذا كان الخطاب السَّردي يقسم الشخصيات على قسمين: الشخصيات المدورة او الرئيسة التي تعَّرف بانها الشخصية الرُّوائية المتطورة بتطـور الاحـداث الرُّوائيـة، والشخصيات المسطحة التي تعرف بانها شخصية ثابتة، غيـر متفاعلـة مـع الحـدث

(١) لسان العرب: ابن منظور،اعداد وتصنيف، يوسف خياط،مج١٣، دار لسان العرب، بيروت، مادة(شخص)

(٢) في نظرية الرُّواية-بحث في تقنيات السرد-: عبدالملك مرتاض المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨: ٨٥.

(٣) في مفهوم الشخصية الروائية: د.ابراهيم جنداري، مجلة الأقلام، عدد٢، سنة٣٦، بغداد، ٢٠٠١: ١٢.

السَّردي[1] معتمدين موقعها التفردي من احداث الرواية في هذه التقسيمات، فإن الخطاب الواقعي يعتمد الاجمال اساساً في تقسيماته للشخصية الممثلة للخطاب الواقعي الَّذي تنقسيم شخصياته على قسمين هما: الشخصيات الحاكمة(المتسلطة) والشخصيات المحكومة (الفقيرة) وفقاً لمبادئه التي اشرنا اليها في المدخل.

انواع الشخصيات في الخطاب الروائي الواقعي

اولاً: الشخصيات الحاكمة/ المتسلطة

وهي الشخصيات المهيمنة على مجريات الاحداث، والمتحكمة بمصير الشخصيات الأخرى، واليها تنسب الاحداث رغم دورها غير الفاعل في مسار تلك الاحداث. ويمكن رصد هذه الشخصيات في روايتي "مكابدات عبد الله العاشق" للروائي عبد الخالق الركابي و"ثغور الماء" لمحمد حياوي، اذ تمثلت فيهما هذه الشخصيات – الحاكمة فضلاً عن المحكومة– بشكل واضح حينما تحدثت الاولى عن الشخصيات الحاكمة متمثلة بـــ:

١– السيرجنت الانكليزي الَّذي طلب من عامة الناس القدوم الى ساحة السراي الكبيرة لغرض تشغيلهم، ولما اجتمع الناس في غرفة تقع داخل تلك الساحة اخذ السيرجنت يتأملهم بشرود، غير مبالٍ بوجودهم منشغلاً بايقاد غليونه المقوس، ثم سار على مهل باطراف انامله المتوردة متفحصاً ظهورهم وصدورهم وزنودهم واسنانهم كأنهم أفراس في المزاد، ثم اخرج من الصف من لم يحالفه الحظ، طالباً من الباقين القدوم صباح اليوم التالي برفقة آبائهم، وفي اليوم التالي حاول عبد الله اقناع والده (خلف) بالذهاب معه الى السراي، ولما وَصَلا اوقف رجال الدرك كل الموجودين قبالة آبائهم، ثم تحدث السيرجنت عن افضال دولته على بلدهم، وانه لن يوافق على تعيين

(١) يُنظر: النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيوت – لبنان، ١٩٧٣: ٦٦.

احدهم ما لم يثبت ولاءه واخلاصه لهم، وان كان على حساب ذويهم وعائلاتهم، وللبرهنة على ذلك طلب من كل واحد منهم ان يبصق على وجه ابيه[1].

يُعدُّ السيرجنت الانكليزي القائم او الممثل عن الشخصية الكبرى "الانكليز" مهيمناً على سير الاحداث " دعوة عامة الناس للقدوم الى ساحة السراي " واليه عائدية تعيين من يريد تعيينهم غير مبالٍ بوجودهم اثناء اصطفافهم داخل الغرفة، بل عاملهم وكأنهم افراس في المزاد وهو يتفحص اسنانهم ويلامس ظهورهم باناملة، ولشدة نكرانه لهم اشترط عليهم البصق على وجوه آبائهم. ما يعني انكاره لوجود الشخصيات الفقيرة، ولا مبالاته لامرهم او لظروفهم بقدر همه الامتثال لأمر الشخصية الكبرى الظالمة لحقوق الشخصيات الفقيرة.

٢- شخصيات مؤيدة للسلطة :

أ - ابو الليل ورجاله

ابو الليل شخصية غريبة الاطوار ويحكى عنها حكايات كثيرة، فبمجرد ذكرها تنحسر الدماء من وجوه الاطفال، اذ كان له بعض الحراس الخاصين من ذوي الشوارب المفتولة والعيون المتلامعة، فكانوا يتصارعون فيما بينهم ليبرز الاقوى فيمتاز بالمكانة المقربة لديه ريثما يسطع نجم رجل آخر ليحتل تلك المكانة المرموقة لديه، هكذا هو دأبه في النهار، اما في الليل فقد كان يعمل في التهريب ولم يجرؤ احد على الوشاية به عند الجندرمة الاتراك، ولكن بعد مقتل اشهر مهرب منافس له، وشى به احدهم عند الجندرمة الاتراك فالقوا عليه القبض ولكنهم اطلقوا سراحه لعدم ثبوت الادلة، وما ان خرج حتى قتل الواشي، وقد شيع اهل القرية ان ابا الليل من قتلهما، فالقي عليه القبض مرة أخرى، ولتضارب الشهادات اطلق سراحه، مستثمراً فترة سجنه القصيرة بتوثيق

(١) تنظر: الرُّواية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام "سلسلة القصة والمسرحية ١٥٧"، دار الحرية للطباعة والنشر ١٩٨٢: ٣٠ ــ ٣١.

صلته بالجندرمة التي وسعَّت من نفوذه، وبعد خروجه شرع في بناء قلعة كبيرة بمساعدة اهل القرية الَّذين امتنعوا عن مواصلة العمل بسبب كثرة الجماجم البشرية التي عثروا عليها ولكن امتناعهم لم يقلل من همة ابي الليل في مواصلة مشروعه الضخم رغم تلكؤ العمل ولولا مساعدة اصدقائه الاتراك لما تواصل بناء القلعة التي اكتملت بفضلهم تاركين طابعهم ونقوشهم التركية الصرفة عليه، وسرعان ما اعلنت الدولة العثمانية دخولها في الحرب العظمى جمع الاتراكُ الفلاحينَ فزجوهم في ساحة المعركة فقتل منهم الآلاف ومنهم من فر الى الجبال ومنهم من ظل حبيس السجون، فانتفض الفلاحون اثر ذلك وشابت الفوضى في القرى ولم يجدوا امامهم ما يفرغون فيه غضبهم على الاتراك سوى القلعة، فهاجموها وقتلوا من فيها[1].

تمثلت الشخصية الحاكمة في هذه الرواية بابي الليل الَّذي كان صديقا حميما للاتراك، بيد انهم اسهموا ببناء قلعته التي رفض الفلاحون والعمال مواصل البناء فيها لوجود الجماجم البشرية كونهم عارفين مدى صعوبة الامر حسب معتقدهم او اخلاقهم الانسانية التي منعنتم من ذلك، الا ان ابا الليل والاتراك لم يعيروا اهمية لقدسية هذه الامور، بل لم يعيروا للانسان اية اهمية حينما اعدموا وسجنوا الكثير منهم كونهم فارّين من القتال ضد الدولة العثمانية، مما يعني تفرد الاتراك بمصير الفلاحين والعمال في جميع الامور، ولسخط الفلاحين افرغوا غضبهم على القلعة التي طُرِّزت بالمعالم التركية وقتلوا كل من خضع لهم بالولاء.

ب – نصيف

بعد مرور عام على اعلان الوزير التركي (مدحت باشا) اعدام الهاربين من الخدمة شرع الجندرمة بمطاردتهم الى ان وصلوا قلعة الشيخ نصيف (ابن ابي الليل) فاخذوا رجاله فقط، لانه طلب منهم ساعة ليودع اهله ثم يعود اليهم ولثقتهم به امهلوه

(١) تنظر: الرُّواية: ٤١ ــ ٤٥.

تلك الساعة التي افاد منها في هروبه الى دغل الخندق ولم يبارحهـا الا بعـد دخـول الانكليز، فسارع بتوثيق علاقته بهم فبدأ يساعدهم بشراء البضائع لقواتهم الغازية باسعار مغرية ولقاء عمله حصل على العديد من بنادق (لي انفلد) و(المـوزر) بـثمن بخـس، شارعا بتهريبها عبر الحدود فبدأ الانكليز بالاعتماد عليه فساعدوه على تـرميم القلعـة واعادة بناء المضيف[1].

تعد شخصية نصيف من ابرز الشخصيات المؤيدة للسلطة الانكليزية بعد ان وثّق علاقته بها وذلك بشرائه البضائع لقواتهم ولشرائه البنادق منهم التـي كـان يهربهـا، ولاعتمادهم الكبير عليه ساعدوه على ترميم القلعة واعادة بناء المضيف، فكـان يـدهم وسندهم ضد الاتراك والفلاحين، الَّذين تحكم الانكليز بمصيرهم بعد ان بسطوا سيطرتهم على القرية واظهروا مخالبهم الخفية، وكان الشيخ نصيف من اهم رجـالاتهم الَّـذي لا يعصي لهم امراً، ومن جملة ما فعله رجاله بعبد الله إفساد جسده، كونه بصق في وجـه السيرجنت الانكليزي.

أمَّا الرُّواية الثانية ــ أي رواية ثغور الماء ــ فاحتوت الشخصيات الاتية:

أولاً: الحكومة التي قامت بتاهيل وتقوية سداد نهر "ابي جداحة" من الجانب المطل عليهم بعد ان اجتاحت مياه الامطار والرياح الهائجة كل الطرق المؤدية الى قرية الفلاحين، غير مبالية بالجانب الآخر من النهر الَّذي يسكنه الفلاحون. يقول الراوي:

((ــ الله والحكومة سيكفوننا شره

ــ الحكومة؟

ــ لقد اخذت الحكومة بتدعيم كتف النهر من الجانب الاخر.. أما سمعت؟

ــ لِـمَ؟

(١) تُنظر: الرواية: ٤٥ ــ ٤٦.

ــ ليتحاشوا شره من جانبهم

ــ ولكن قد يكسر السد من جانبنا

ــ ويكنسنا ابو جداحه كنساً

ــ لا سامح الله.. ولكن ليس للحكومة ما تخاف عليه في الجانب الآخر؟

ــ يقولون ان انتشار المياه هناك يعرقل مواصلاتها ويحد من ملاحقتها لبعض الفارين والمتخفين في اعالي الهور !))[١]

ثانياً: شخصيات مؤيدة للحكومة متمثلة بـــ:

أ ــ الشيوخ ورجالهم الَّذين اقتادوا الفلاحين ــ قسراً ــ لمساعدة الحكومة على تقوية السد، اذ كانوا يسوقونهم كالقطعان، لخشيتهم من انهيار السداد الذي سيفسد املاكهم المهددة بالخطر[٢].

ب ــ وارد العبد ورجاله الَّذين يقتلون كل من يعارض الحكومة او الشيوخ بيد انهم اجتهدوا بمطاردة "محسن دانه" كونه انتفض على الحكومة التي قوَّت السد وبذلت الجهد الكبير من اجله دون اعتنائها بالجانب الاخر المطل على بيوت الفلاحين وبساتينهم[٣].

مما سبق نلاحظ ان الشخصيات الحاكمة (الحكومة، الشيوخ، وارد ورجاله) هي من الشخصيات المهمة والمهيمنة على جميع مجريات الاحداث، ومتحكمة بمصير الشخصيات الفقيرة ــ المحكومة ــ وغير مبالية إلا بما يخص مركزها ويحمي حصنها وممتلكاتها، كما هو ملاحظ من عدم مبالاتها بممتلكات الفلاحين وبساتينهم، ومواشيهم.. بل انها لم تبال حتى بحياة الفلاحين رغم فاعليتهم في سير الاحداث.

---

(١) الرُّواية: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، "سلسلة القصة والمسرحية٢٠٠"، دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٨٣: ١٢ ــ ١٣.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٢ ــ ١٤.

(٣) تنظر: المصدر نفسه: ١٦ ــ ٢٤.

ثانياً: الشخصيات المحكومة (المغمورة/الفقيرة)

وهي الشخصيات التي تُبنى عليها الاحداث، ولا يمكن الاستغناء عنها على الرغم من كونها شخصيات مغمورة ذلك كونها المؤدية للحدث الذي لا ينهض ولا يتم الا من خلالها.

ويمكن التماس هذه الشخصيات في رواية "مكابدات عبد الله العاشق" عبر تقسيمها على:

١. العمال: وهم عامة الناس من الفقراء الَّذين يرومون العمل من اجل تحسين مستواهم المعاشي، اذ اجتمعوا في ساحة السراي، تلبية لطلب السيرجنت الانكليزي، والعمال الَّذين امتنعوا من العمل مع ابي الليل في بناء قصره بعد ان وجدوا الجماجم البشرية.
٢. الفلاحون الَّذين زجت الجندرمة الاتراك بعضهم الى ساحة القتال، وفرَّ بعضهم الآخر الى الجبال والاهوار، واعدام المتخلفين عن القتال بعد اعلان الوزير التركي النفير العام.

كما تجسدت الشخصيات المحكومة في رواية "ثغور الماء" التي تدور بعض احداثها عن قرية اجتاحتها مياه الامطار والرياح الهائجة، قاطعة كل الطرقات الترابية المؤدية اليها، مما ادى الى امتلاء نهر"ابو جداحة" الَّذي يعلو بساتين القرية بثلاثة امتار والمحاط بسدادات من جميع الجهات تحميهم من الفيضانات التي تخلفها الامطار، ولتخوف الحكومة من انهيار السداد المطل عليهم قامت بتاهيل وتقوية السداد المطل عليهم مستعينة باهالي القرية الذين يسوقهم شيوخهم كالقطعان، وبسيارات البلدية التي عملت طوال الليل على اتمامه، غير مبالية بالجانب الاخر الَّذي يطل على بساتين اهل القرية، الامر الَّذي ارعب الفلاحين كثيراً مما جعلهم يجتمعون على تقويته من جانبهم وذلك لمداركة تزايد نسبة المياه في النهر خشية تدفقه عليهم واغراقه لبيوتهم الهشة ذات

السقوف البسيطة الملطشة بالطين والتبن، ولبساتينهم التي اوحلت بسبب الامطار....، ولاستنكار "محسن دانه" فعل الحكومة والشيوخ المساعدة لها وامتناعه النزوع الى رغباتها، شرع وارد العبد بقتله بعد ان وصفه بالمنافق وبالجاحد لحقوق ونعمة الشيوخ عليه(١).

وبهذا فان الشخصية المحكومة تمثلت بـ:

١. الفلاحين الَّذين لا يملكون غير بيوت هزيلة، ذات سطوح هشّة، وبعض الحيوانات التي تساعدهم على الزراعة ومواصلة الحياة.
٢. محسن دانه الَّذي استنكر فعل الحكومة ورجالاتها كونهم لا يعيرون لحياة الفلاحين ايَّة قيمة انسانية.

ونخلص الى القول انَّ معالجة الخطاب الروائي للشخصيات الروائية كانت منوطة بمبادىء الخطاب الواقعي التي حاولت رصد الفوارق الاجتماعية بين شخصياته الروائية، واثر الابداع الواضح في تجسيد تلك الفوارق المعاشة، اذ رصد الخطاب الابداعي الفوارق الطبقية التي تعيشها الشخصيات الروائية من خلال تقسيمها على شخصيات حاكمة (سلطوية) ودورها السلبي في التعامل مع الشخصيات الاقل منها شاناً، وشخصيات محكومة (فقيرة) مهمشة رغم دورها الفاعل في اتمام الاحداث.

(١) تنظر: الرُّواية: ٩ ــ ٢١.

المبحث الرابع الفضاء الروائي

القسم الأول

الزمن الروائي

الزمـــن الروائـــــــي

للزمن اثره المهم في تنامي سريان الاحداث بغية تشكلها تشكلاً قصـــدياً يتوافـــق وطروحات الخطاب الواقعي الساعية الى الافصاح عن مباديء تلك الطروحات وفـــق سياقات موضوعة لها، ولكونه –أي الزمن– حقيقة مجردة (معنوية/ شفافة) فلابد له من التفاعل مع عناصره الجزئية المكونة بمجملها ذلك الخطاب العام، الذي افاد من تقسيمات النقاد له حينما قسموه على قسمين هما ((زمن القصة وزمن الخطاب))[١] ففي القصـــة يمكن جريان احداث كثيرة في آن واحد، ولكن الخطاب ملزم بترتيبها مجتـــزأةً ترتيبـــاً متتالياً، كاسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم[٢] وقد اضاف الناقد ســـعيد يقطـــين زمناً ثالثاً، وهو زمن النص المقترن بزمن قراءة النص أي انتاج الـــنص فـــي محـــيط اجتماعي لساني محدد، محتوياً على زمنَي الكاتب والقارئ[٣].

---

[١] التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس "مدخل نقدي": د.شريف الجيَّار، الهيئة العامـــة لقصـــور الثقافة، العدد ١٥٥، ٢٠٠٥: ٢٢٧.

[٢] ينظر: مقولات السرد الادبي: تزفيتان تودوروف، ترجمة، الحسين سبحان وفـــؤاد صـــفا، مجلـــة آفـــاق المغربية، اتحاد كتاب المغرب، ع٨–٩، ١٩٨٨: ٤٢.

[٣] ينظر: انفتاح النص الروائي، ٧٤.

وقد لقيت هذه التقسيمات ديمومتها ضمن الدراسات السَّردية والنَّظريات والمناهج ولاسيما في الدراسلات الواقعية التي استطاع فيها المبدع من ترجمة الواقع ادبياً من خلال شمولية خطابه في استقطاب كل مجريات الحياة بموضوعية ادبية، اذ افاد من مساري الخطاب الزمني (العام والجزئي) في الكشف عن المفاهيم العامة لذلك الخطاب كونه –أي الزَّمن– يحدد مسار الحدث العام (البنية الكبرى للرواية) من خلال المسارات المتجزئة عنه (البنى الصغرى للرواية) وتوافقه ومواقف الشخصيات الرُّوائية عبر الترتيب الزَّمني لذلك الخطاب.

الترتيب الزَّمني

هو تتابعية الاحداث حتى نهايتها وما يلازمها من انزياحات او انعطافات زمنية مقصودة لها وظائفها الخاصة، بمعنى ان الرُّواية حينما تسير بتتابعية زمنية داخل النص فانها ستشكل تتابعا خاصا بها يتوافق وتداعيات المؤلف الحرة كي يروم ترويض القصدية لدى المتلقي من خلال توقف الزَّمن الحاضر واعتماد الزَّمن الماضي او المستقبل كزمنين مكملين لتلك الرؤى ليواصل بعدئذٍ اكمال خطابه. ولقد اطلق جينيت ((الحكاية الاولى على المستوى الزَّمني للحكاية الَّذي بالقياس اليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك))[1] أي حركة المسار الزَّمني وفقاً للحظة الآنية (الحاضرة) للسرد لكي نستطيع تمييزها بين المفارقات الزَّمنية الأخرى **كتقنية الاسترجاع** التي يمكن تعريفها بانها عملية زج متقن لاحداث ماضية في الرُّواية التي أُوقِف سردها المتصاعد، ولهذه التقنية وظائف مهمة منها ما يتعلق بالنص ((مثل ملء الفجوات التي يخلقها السَّرد وراءه سواء باعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة [او الرواية] او باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الاحداث ثم عادت للظهور من

(١) خطاب الحكاية " بحث في المنهج ": جيرا جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، ط٢، ١٩٩٧: ٦٠.

جديد))[1] او ما يتعلق بالرَّاوي حيث يمكن ان نطلق عليها وظيفة التطهير أي تطهير الراوي كون الاسترجاع او الاستباق يشكلان بواعثَ نفسية يعمل الرَّاوي على الافصاح عنها من خلال تداعياته الزمنية ماضية كانت ام مستقبلية محاولا من خلاله زج مكبوتاته عند نقطة تشظي الازمنة او انعطافها من الزَّمن الحاضر الى الماضي او من الحاضر الى المستقبل عند انقطاع المحكي الاول (الخطاب العام) وبداية المحكي الثاني(الخطاب الجزئي) المُستَرجَع او المُستَبَق ومن اعمال هذه الوظيفة تأكيد الرُّؤية وتثبيت الخطاب بمعنى ان التلاعب في الزَّمن لا يعني تشظياته العشوائية بقدر ما تعني التحام المحكيات ومدى تطابقها النوعي كي تمثل خطاباً متكاملاً معتمداً الوحدة الموضوعية دعامة اساسية له. اثره الكبير والواضح في الانعطافات الزَّمنية " الحاضر ــ الماضي ــ الحاضر" او "الحاضر ــ المستقبل ــ الحاضر".

وتقنية الاستباق التي تعرف بانها ((عملية سردية تتمثل في ايراد حدث آت او الاشارة اليه مسبقاً))[2] وتؤدي الوظيفة نفسها أي وظيفة التطهير وما يتمخض عنها، اي تثبيت الخطاب على الرغم من كونها تحقق ((قفزة متقدمة على حساب الأحداث التي تتنامى ببطء في صعودها من الحاضرإلى المستقبل))[3] الا انها تعطي الدلالات نفسها التي اراد الرواي توظيفها ضمن تشظيات خطابه الزَّمني.

وبعد الشروع في دراسة هذه التشكلات في الخطاب الروائي الواقعي العراقي نسعى الى تسليط الضوء على جملة من روايات منها رواية "الشاهدة والزنجي" التي تعلق التلاعب الزَّمني في بعض مجرياتها بـ"حميد" و"نجاة" اذ اعتاد حميد رؤية نجاة

---

(١) بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠: ١٢١ ــ ١٢٢.

(٢) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد، ١٩٨٦: ٧٦.

(٣) الألسنية والنقد الأدبي (في النظرية والممارسة): د. موريس ابو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت – لبنان، ١٩٧٩: ٩٦.

ببشاشتها ومرحها في الماضي عكس ما يراه في الوقت الحاضر من كآبة الوجه والنَّظرات المشفقة التي يقول عنها الراوي:

((...وكان في نظراته اليها مزيج من الوله والحزن. كانت تعرف منذ زمن انه يحبها هو ايضا. اكثر مما يحبها أي شخص آخر ربما..ولكن لماذا يبدو حزيناً !؟ وتذكرت انها لمحته يقف على الشاطئ حين تحركت بها السيارة. من اجلها هي اذن كل هذا الحزن الَّذي في عينيه! ولم تحتمل رؤية وجهه الكئيب ونظراته المشفقة، فاسرعت تدير ظهرها اليه، وتابعت سيرها عابسة. ولم تعد تشعر بوخز نظراته في ظهرها... لم يكن يتوقع منها ذلك اللقاء البارد. اعتادت ان تبتسم في وجهه اذا التقته.. وتمزح معه احيانا. كانت ترتاح اليه كما ترتاح الى الطفل. وكان هو ينقل اليها الاخبار، ويحمل اليها الاشياء الغريبة التي يعثر عليها في الشاطئ. ولكن كل هذا العبث اصبح ماضياً.. ماضياً تتحسر عليه، فليلة البساتين الرهيبة شطرت حياتها بضربة قاصمة واحدة نقلتها، في لمحة عين، من عالم الدعة والهموم الصغيرة الى عالم آخر....))[1]

نلاحظ الانعطافات الزَّمنية التي انتابت كل من "حميد ونجاة" بعد ان سارت الاحداث المؤلمة تصاعدياً في زمنها الحاضر التي سرعان ما انعطفت لتعود بالاحداث الى زمنها الماضي مستذكرة الاحداث التي تكاد تكون مؤلمة اكثر من كونها مفرحة، فلقد كانت البشاشة والفرح تسودان نجاة حينما ترى حميداً وكانت تحزن لحزنه، وبدوره كان سعيداً جداً حينما كان يجلب لها الاخبار وكل ما هو غريب عن الشاطيء، ثم عاد الزَّمن لياخذ مجراه الطبيعي "التتابعي" مكملا للاحداث المؤلمة التي مرّتَ بكليهما خصوصاً بعد حادثة البستان، وهذه الانعطافة الزَّمنية الَّتي واكبت المشهد لم تكن انعطافة عشوائية بقدر ما كانت انعطافة مبرمجة تُبِّنت من خلالها الرُّؤية الخطابية الزَّمنية الكلية التي رام

(١) الرُّواية: ٤٤.

الرَّاوي من خلالها تطهير تداعياته المكبوتة والمتطابقة مع الخطاب العام عبر ازمنته المنعطفة.

ورواية "النخلة والجيران" التي جمع فيها فرمان الانزياحات الزَّمنية وهو يتحدث عن سليمة الخبازة قائلاً:

((استراحت قليلاً ثم نهضت، وملأت الماعون الَّذي اكل فيه، وشرعت تأكل. قررت ان لا تفكر، وان تدع كل شيء للغد. غداً سيأتي مصطفى وياخذها الى ذاك الصوب، ويتم كل شيء فلماذا تشغل فكرها؟ وهي تعبة مستنفدة القوى. ولكنها سمعت بائع الفجل بعد دقائق، وتذكرته. بالامس كان جالسا على ظهرالجاون، وفي يده مسبحته، وفي اليد الأخرى سيجارة، وقال لها افكاراً داخ لها راسها. بالامس تحدث عن الذهب، والنوم الى الظهر، والفلوس تاتي وهي قاعدة في مكانها. فهل يبر بوعده؟ والقت الثريدة من يدها، وركضت الى الباب تدعوا بائع الفجل. وكان الشارع مملوءا بالاطفال، ولا اثر لبائع الفجل....))[1]

جرت الاحداث في هذا المشهد بصورتها الطبيعية المتصاعدة حينما استراحت سليمة وملأت الماعون وشرعت بالاكل، ولكن هذا التتابع سرعان ما تبدد ليحل الاستباق محله حينما بدأت تتصور قدوم مصطفى آخذاً اياها الى الجهة الأخرى، ثم عاد الزَّمن الحاضر لياخذ مساحة قليلة متمثلاً بصحوتها من تلك التاملات وسماعها بائع الفجل الَّذي ذكَّرها بمصطفى الَّذي كان جالساً على ظهر الجاون وفي يده مسبحته... الخ. ثم عاد الزَّمن الحاضر مرة ثالثة حينما القت الثريدة من يدها راكضة الى الباب تدعوا بائع الفجل الَّذي اختفى. وهذا يدل على ان زمن الخطاب المضارع(زمن الخطاب العام) هو زمن صعب على شخصية سليمة، وما محاولة استبداله من خلال استباقها(زمن الخطاب

(١) الرُّواية: ٣٠ ــ ٣١.

الجزئي) لشخصية مصطفى الذي يعني الذهب والراحة الدائمة، او استرجاعها (زمن الخطاب الجزئي) لبائع الفجل الا تاكيداً على مسار الفقر والبؤس في الزمنين العام او الجزئي الذي عاشته وتعيشه شخصيات الخطاب الروائي.

فالاستباق والاسترجاع كزمنين انعطافيين لسيرورة الحدث لم يؤثرا عليه كما لم يؤثرا على البنية الكلية للزمن، فلقد كانت الدوافع سبباً رئيساً لتلك الازمنة المنعطفة، فالطعام المعتاد كان سبباً مباشراً لاستباقها، ولاستذكارها – في الوقت نفسه – لمصطفى ومشروعه، وسماعها صوت بائع الفجل سبباً لذلك الاستذكار لان زمن مرور بائع الفجل كان في الوقت نفسه الَّذي كان مصطفى جالساً عندها ليلة امس.

ورواية "القربان" التي تضمنت التلاعب الزَّمني حينما جلس عبد الله في كرسي مقهاه وبدأ بالتفكير في كل شيء مستنكراً وضعه وطيبته، فقرر ان يستغل امتلاكه للمقهى كوسيلة لتثمين قدره مبتدأً بالتذمر على صبيه عزيز بن حاجم الحايك آمراً اياه باشعال النار، متصلباً على المتكأ ومنتظراً لقدوم الصيادين واصحاب الدوب، التي يقول عنها الراواي:

((سياتي الصيادون بملابس مبللة، وايد مقرحة، ووجوه رسمت الشمس عليها تضاريس جالبين معهم رائحة السمك، ولطخاً من الدم المُتخثر. سيحتلون القسم المكشوف المطل على النهر ينظرون الى زوارقهم المربوطة على الجرف، ويبدأون بوزن اسماكهم بخيالهم.. سمجة البارحة اكبر.... بز.... هذه اصبعي ما اقدر احركها..

اما اصحاب الدوب فيطلبون شاياتهم في دوبهم، ولكنهم لا يستغنون عن النرجيلة، ولا عن التخت المريح الَّذي يتربعون عليه، وكأنهم في بيوتهم. يأتون فرادى وجماعات حاملين معهم غبار البراري، متحدثين عن الاماكن الخطيرة التي "تكيش" فيها الدوب، ويتشبث الرمل في القعر كالغري. وعند الضحى ياتي الحمالون حاملين معهم ارغفتهم

ليتناولوا فطورهم عرقين متورمين.. ثم ياتي آخرون. وجميعهم لا يقتربون من الكرسي الا بكفارة.... عشرة فلوس.زبائن جدد لمقهى جديد))[1].

ان الاستباقات الزَّمنية التي شهدها هذا النص جاءت بتراتبية الخطاب الزَّمني "حاضر ــ مستقبل ــ حاضر" الَّذي انتابها، فعبد الله حينما جلس على كرسي مقهاه وبدأ بالتذمر على صبيه انما اراد ان يثبت لنفسه السيادة من خلال امتلاكه لذلك المقهى متكهناً بقدوم الصيادين الكُثر جالبين معهم السمك، وبقدوم اصحاب الدوب الَّذين لايستغنون عن الشاي ولا عن النركيلة، وعند الضحى سيأتي الحمالون وغيرهم وجميعهم لا يستطيعون الاقتراب من كرسيه ثم عودته الى الحاضر " زبائن جدد لمقهى جديد" ولم يات هذا التلاعب الزَّمني لولا وجود الدافع عند عبد الله المتمثل بانكارهم له، وامتلاكه المقهى، ولو نظرنا الى هذه الازمنة عمودياً سنجد التطابق الزَّمني ملحوظا فيها، اذ جاءت بخطاب واحد وهو نكران الناس لذات عبدالله. وذلك ان زمن الخطاب يكمن في انطلاق الاحداث من زمنها المضارع المستمر المتعلق بـ"عبد الله" المتمثل بنكران الصيادين والحمالين لذاته، وانعطافها الى مستقبلها او ماضيها بالنسق نفسه وهو نكرانهم له، ما يعني ان الازمنة المنعطفة انما هي ازمنة تاكيدية لمسار الخطاب العام المستوعب لتلك الخطابات الانعطافية –خطاب المستقبل او خطاب الماضي– المتفرعة عنه.

ومما سبق يمكن القول ان بنية الزمن في مسار الخطاب الواقعي بنية اتسمت بالاحداث التشاؤمية (مأساوية) رصدها الخطاب بدءاً من زمنه المضارع حتى انتهائه بالمضارع المستمر، وقد اكد الارتداد الزمني (البنية الزمنية المصغرة) ذلك حين استحضار شخصية او حدث ما. وبمعنى آخر ان البنية المصغرة التي خلفها الارتداد

(١) الرُّواية: ٢٠٥.

الزمني (انحراف التتابع) حينما يستحضر او يستبق حدث او شخصية معينة يكون استحضاراً مأساوياً، مؤكداً ومتطابقاً لبنية الخطاب العام المتسم بالصفة ذاتها.

القسم الثاني

المكان الروائي

المكان الروائي

لقد عني النقاد والمفكرون كثيراً بمفهوم المكان، لما يحتويه من دلالات عاكسة لماهية الخطاب، فهو((الموضع))[1] المحيط بكل شئ والمتفاعل مع الاشياء بصورة تتطابق مع الواقع الحقيقي، اذ لا يمكن له – أي المكان– ان يكتسب الملامح والاهمية والديمومة اذا لم يتمثل بدرجة او بأخرى مع العالم الحقيقي، فهو يوصل الاحساس بمغزى الحياة ويضاعف التاكيد على تواصلها وامتدادها[2] التي عادة ما تُنتج عبر عملية القراءة المستوعبة لطروحات المبدع التي تكمن من خلاله، بكونه((البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي))[3] عن طريق الوصف الذي من شانه الكشف عن اهم منطلقات الخطاب الواقعي القائم اساساً على هذه الخاصية، ولانه كذلك فلقد صبّ روائيوا الخطاب الواقعي جل اهتمامهم به، فتنوعت اوصاف الامكنة عندهم،

---

(١) لسان العرب، مادة (مكن).

(٢) يُنظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد في الرُّواية العراقية المعاصرة: عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨: ١٢٧.

(٣) بنية الشكل الروائي: ٢٩.

وسوف نقف على جملة منها، مثل البيت والمقهى والبستان وغيرها من الامكنة التي من شانها ان تعكس البيئة الفقيرة للشخصيات وتحدد مستواهم الثقافي الذي يكمن من خلال رصد الفوارق الطبقية بين امكنة الشخصيات الفقيرة وامكنة الشخصيات الحاكمة المتسمة بالسعة والمكانة الاجتماعية بين افراد المجتمع كالمضيف والاماكن العامة والخاصة.

للوصف وظيفتان أشار إليهما النَّاقد حميد لحمداني هما: وظيفة جمالية ويقوم فيها الوصف بعمل تزييني، يشكل استراحة في وسط الأحداث السَّردية أي ان الوصف فيها يكون خالصاً. أما الوظيفة الأخرى فهي الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية، ويكون الوصف فيها رمزاً دالاً على معنى معين في إطار سياق الحكي[1]، وسيعتمد البحث الوظيفة الاخيرة ليبين من خلالها اهداف ومبادئ الخطاب الواقعي التي من اجلها نشأ ذلك الخطاب، عبر رصده لنوعين من الاماكن: الاماكن المحددة، والاماكن غير المحددة

اولاً: الاماكن المحددة:

وهي الاماكن التي تشكل مركزية الخطاب الواقعي الَّذي من خلاله يمكن معرفة الحالة الاجتماعية المحيطة بالشخصيات الرُّوائية المحكومة، وبالتالي معرفة مستوياتها الفكرية عبر تأثرها بها –أي بالاماكن– ويمكن تعريف هذه الاماكن بانها تلك المساحة المحددة **الوجهة**(لا المساحة) والمؤثرة على المستوى الفكري للشخصيات التي ترتادها والمتسمة بمحدودية رؤى شخصياتها المتسمة بالفقر. ومن هذه الاماكن:

البيت البسيط: وهو اهم مرتكزات الخطاب الواقعي الذي يستطيع الراوي تحديد معالمه التي تعيشها الشخصيات الرُّوائية، وعادة ما تتشابه المنازل التي تسكنها الشخصيات البسيطة وقد تختلف اختلافاً سطحياً من خلال الاوصاف المقدمة عنها، وما

(١) يُنظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي): د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣: ٧٦.

ذلك التشابه او الاختلاف الجزئي الا خطاب اشاري يسلط فيه الراوي عِبأ الحالة الاقتصادية والفوارق الطبقية بين هذه الشخصيات والشخصيات الحاكمة، ولو تاملنا الروايات العراقية موضوعة الدراسة فسوف نجد هشاشة البيت وضيقه، من اهم مرتكزات هذا الخطاب الَّذي يحاول فيه الكاتب ((ان يرى ما تراه الشخصية في عملها وفي حياتها، وان يرى ما تراه الشخصية من وجهة نظرها وان يحس ما تحس به تجاه هذا المكان))[١].

وسنلاحظ هذه الاماكن في رواية "النخلة والجيران" التي يصف فيها الرَّاوي ضيقها الَّذي تسكنه شخصياتها قائلاً:

((... كان الخان بيتاً كبيراً يجاور بيت سليمة الخبازة من الناحية الأخرى.. بيتاً من بيوت خلق الله الاعتيادية سمَّاه الناس "خاناً" لتعدد حجره، وكثرة نزلائه. فيه يسكن حمادي وزوجته رديفه وطفلته في حجرة، ويسكن رزوقي وخيرية "الحكومة الله يسلمها" في حجرة ثانية، وثلاث عوانس في حجرة ثالثة، وفتحية بائعة الباقلاء في شبه حجرة أخرى لا يقبل مخلوق ان يؤجرها))[٢].

وصف الرَّاوي المكان الَّذي تسكنه الشخصيات المحكومة (الفقيرة) وهو مكان هزيل تشوبه مشاكل العلاقات الاجتماعية وتناحرها، وما هذا الضيق الا اشارة دالة على عدم اكتراث الانكليز –كونهم اصحاب القرار واصحاب النفوذ– بهذه الشخصيات التي أُلزِمت العيش في هذا الخان الضيقة المعالم، التي استطاع الخطاب الواقعي من خلالها ان يُقسِّم المجتمع الفقير (المحكوم) بلغة اشارية على اقسام هي: المجتمع المُصغَّر متمثلاً

(١) البنية في القصة "مقدمة نظرية": وليد ابو بكر، مجلة الاقلام، العدد ٧، تموز، ١٩٨٩: ٦٣.
(٢) الرُّواية: ٤٧–٤٨.

بـــ(حمادي وزوجته رديفه)، والمجتمع الجديد متمثلاً بـــ(رزوقي وزوجتـــه خيريـــة)، واخيراً المجتمع المزدوج او المتنوع المتمثل بـــ(ثلاث عوانس وفتحية).

٢- **المقهـــى:** وهو من الاماكن التي تتردد حولها الشخصية المحكومة كونه مـــلاذاً ملائماً لهروبها من واقعها المرير، ومكاناً لتداول افكارها المتقاربة فيما بينها، فـــالمقهى يربط الشخصيات بروابط عدة منها ما يكون فكرياً او مهنياً، وهو الملاحظ فـــي قـــول الرَّاوي:

((كان الوقت ضحى، وقد فرغ المقهى لتوه من عمال البنـــاء الخـــائبين. غســـلوا خيبتهم بقدح شاي مع نصف صمونة، ومضوا ينتظرون فجر نهار جديد ولم يكن فـــي المقهى غير اربعة من مدمني لعب الدومينو على اقداح الشاي وجلس ياسر ليســـتريح. كان مكدوداً موجع المفاصل، ثقيل الركبتين الشهران اللذان انقضيا منذ اعتكاف عبد الله في بيته بعد نوبته الجنونية فد امتصا عصارة جسده يتحرك بـــلا روح. اوكيـــف قـــال صباح حين جاء يخطب مظلومة من دبش؟ بالاحتراق الداخلي يحترق. يأكـــل بعضـــه بعضاً. ولهذا تخرج الآلة دخاناً، بينما هو يخفي دخانه في صدره. يتوهج مـــن الـــداخل محمياً كالحجر. يلبي طلبات الناس بتثاقل، لانه ام يَـــعُد راضياً عنهم ولا عن نفسه. شئ يقف كالجدران بينه وبين العالم، لان العالم لا يسلم قيادة له، متمرد اكثر مـــن الـــلازم. مقسوم الى محظوظين وتعساء الحظ، الى اناس نزلوا الى جفرة العمل وهـــم صـــغار، والى اناس يطوفون على سطح العالم كالزوارق السائرة في نسمة رخاء...))[١].

ان المقهى بكونه من الاماكن التي تترددها الشخصيات المحكومة لم يكن مســـرحاً اجتماعياً لالتقاء تلك الشخصيات -المتمثلة بعمال البناء وبلاعبي الدومينو- فيما بيـــنهم فحسب، وانما كان ايضاً مسرحاً تاملياً مع الذات، توهجت من خلاله بعض الـــرؤى، اذ

(١) القربان: ١٣٥-١٣٦.

استطاع ياسر ان يقسم الانسانَ على نوعين: الانسان المحظوظ، والانسان التعيس، واصفاً البعد الاول بـ (الطواف) والاخير بـ(النزول) الامر الذي اكده حينما نعت عمال البناء بالخائبين.

٣- **الحقل:** وهو من الاماكن التي تتواجد فيها الشخصيات المحكومة كونه مصدر قوتها وسبيلها الوحيد للعيش، فضلاً عن كونه مكان توارثها القبلي، فهي تتمتع باجوائه الخضراء التي تعكس الحياة البدائية او البسيطة لتلك الشخصيات التي لم يتغيِّر طابعها المعتاد لعدم اهتمام الشخصيات الحاكمة به. وقد سلطت رواية "مكابدات عبد الله العاشق" هذا الجانب حينما صورت الحياة البسيطة التي تعيشها تلك الشخصيات متمثلة بعبد الصمد ووالده، ذلك الرجل الفاني الَّذي تحفزت لديه همة العمل في الحقل حال رؤيته له، يقول الرُّواي:

((لكن الَّذي لم يتوقعه حقاً عند وصولهما الحقل هو ذلك النشاط الَّذي تلبس والده العجوز، فبعدما دخن لفافة تبغ وتصايح طويلاً مع الفلاحين المنهمكين ببذار حقولهم المجاورة ركن عصاه على الارض، وشد اذيال ثوبه الى وسطه، وعلق كيس الحب الى كتفه. وبصوت خافت بسمل بخشوع وشرع بالبذار باتجاه (القبلة) متخطياً كتل التربة المفتتة بخطى موزونة مشمراً حفنات الحب لأبعد مدى تطالها قوة ذراعه العجفاء...))[١]

فالحقل في هذا المجتزأ بمثابة المحفز الداخلي لنفسية الرجل العجوز، فبمجرد رؤيته استنهضت همته على العمل رغم سنه الطاعنة، أي انه بعث رسالة واضحة المعالم الى كل الشخصيات المحكومة تنص على اهميته، فهو تاريخهم ووجودهم الميتافيزيقي الذي مكن الشيخ من استرداد قواه حال رؤيته له، معتمداً الطرق التقليدية لنشر البذور، وهي وضع كيس الحب على كتفه ورمي بذاره اقصى ما تطاله قوة ذراعه.

---

(١) الرُّواية: ١١٤.

ثانيـــاً: الاماكن الواسعة:

وهي تلك الاماكن التي تدل على تملك الشخصيات الحاكمة لها، ولكل معالم الحياة العامة والخاصة، ما يجعلها غير مكترثة بالمعايير الاجتماعية والاخلاقية التـــي حـــاول الخطاب الواقعي رصدها من خلال وصفه لتلك الاماكن، لغرض ذوبانها في المجتمـــع الذي تسوده الفورق الطبقية. ومن هذه الاماكن:

١- **المضيف:** يعتبر المضيف رمزاً سلطوياً، او واجهة من واجهات اصحاب النفوذ والاغنياء في البيئة الريفية او العشائرية التي كثيراً ما سلطت الرُّواية العراقية الضـــوء عليه ذلك لمكانته الكبيرة في هذه المجتمعات التي بينها الخطاب الواقعي، لاســـيما فـــي رواية "مكابدات عبد الله العاشق" حينما تحدثت بعض احداثها عن "ابي الليل" الذي اكمل بناء قلعته ورام بناء مضيف بالقرب منها قائلاً:

((لكن (ابا الليل) لم يكتف باتمام بناء القلعة التي القت ظلالها على ارض السهب، فبعدما انتقل للسكن فيها على راس حشد من اهله اوعز لرجاله خفية لان يطلبوا منه – كما يقضي العرف العشائري– بناء مضيف. وبدأوا يلحون عليه، وهو يظهـــر التمنـــع والدلال، ليرضخ لهم في نهاية الامر، معلنا عن موافقته، حث تم رفع المضـــيف علـــى سبع عشرة(شبة). وتم للشيخ الجديد بسط نفوذه على المنطقة باسرها))[١].

عد المضيف معلماً من معالم السلطوية المتمثلة بشخصية ابي الليل التـــي اســـتطاعت بسط نفوذها على المنطقة من خلال المضيف المشحون بالدلالات الاجتماعية التي مكنته من تقمص السيادة والزعامة على جميع اهل القرية، رغم تاريخه غير المؤهّل لذلك.

---

(١) الرُّواية: ٤٤.

٢- الاماكن العامة (الاراض المفتوحة).

وهي الاماكن التي تدل على تملك الشخصيات الحاكمة لها، ولمطلق الحياة العامة من دون اكتراثها بالقيم الانسانية. وهو ما سنجده عند تبول احد جنود الانكليز على جسر الملك فيصل في رواية "النخلة والجيران" التي يقول فيها الراوي:

((خرج جنديان انجليزيان ثملان من نادي الجنود الانكليز في عنق الجسر. وصعدا قليلاً. ثم فك احدهما فتحة بنطلونه، وبال في خط طويل تحدر على جسر الملك فيصل حتى وصل الى بائع "ابيض وبيض" كان يربض على الارض مع اربعة زبائن تحلقوا حول صينية هم حسين، وعاطل من محلة الدهانة، وسكران خرج توا من حانه، وشرطي مولود في قلعة سكر.

قال حسين:

ــ شوف الأخ !

بدأ الخط الاسود مستقيماً واضحاً في اضواء الجسر فواحا برائحة خميرة، متطفلاً لجوجاً. دخل بين ارجل المقرفصين على الارض. فقال البائع:

ــ يابه تعالوا ليغاد)) [١].

يبين النص مدى سلطوية الانكليز وتملكهم معالم المدينة وما تحتويها من اماكن عامة يقع الجسر ضمنها، دون مبالاتهم بسواهم من الشخصيات سواء أكان حليفاً لهم كالملك فيصل ام عامة الناس كالزبائن الاربعة (حسين، والعاطل، والسكران، والشرطي) وما اعتلاء احد الجنود الجسر وتبوله فوقه الا اشارة واضحة الى طمس الثقافة والحضارة العربية وتملكهم زمام الامور التي يقع المكان في طليعتها، الذي لا يملكه اصحابه الاصليين بدلالة طلب البائع من الشخصيات الاخرى مغادرته.

---

(١) الرُّواية: ١٩٠.

٣- الاماكن الخاصة/ بساتين الفلاحين وبيوتهم.

من المركزيات الأخرى التي اهتم بها الخطاب الواقعي في الرُّواية العراقية هي سطوة اصحاب النفوذ على ممتلكات الشخصيات المحكومة الخاصة. التي يحاول فيها الخطاب الروائي الواقعي رصدها رغبة منه لاظهار الفوارق الطبقية فيها على كافة المستويات سواء اكانت مادية ام معنوية. ومن الخطابات التي متلت هذا النوع من الاماكن رواية "الراووق" للرورائي عبد الخالق الركابي التي تدور بعض احداثها حول محاولة القائد الفارسي "طهماز" غزو الاراضي العراقية، اذ رام عبور ديالى متوجهاً الى بغداد، ولكن الشيخ "مطلق" ورجاله استطاعوا رد هجماته، فاعلن انسحابه ليعيد تلك الهجمات بعد سبعة شهور، ثم دارت مصالحة بينه وبين "احمد باشا" بعد مرور زمن قصير، ثم جاء رسول من البلدة بقائمة اسماء عملوا جواسيساً لطماز فكان الشيخ مطلق واولاده السبعة على رأس تلك القائمة. فاستنكر رجال الشيخ هذا الامر مؤكدين عدم صحته ولكن اعتراضهم لم يغيِّر من الامر شيئاً، ما جعل رجال الدرك يقذفون بيوتهم بالقذائف مطالبينهم بالاستسلام..[١].

يدل النص على مدى استنكار الشخصيات المتسلطة (احمد باشا، ورسول البلدة، ورجال الدرك) للشخصيات المحكومة (الشيخ مطلق، ورجاله، وعوائلهم) اذ اجتاز رجال الدرك اماكن الفلاحين الخاصة (بساتينهم المحيطة ببساتين الشيخ مطلق) من دون الاكتراث لقدسية تلك الاماكن الخاصة، ما يدل على ان هذه الاماكن وغيرها هي ملك للشخصيات الحاكمة وحدها على الرغم من امتلاك الشخصيات المحكومة لها، وما بقاء الاخيرة عليها الا لمصلحة الشخصيات الحاكمة كالاحتماء بها من الغزو الخارجي، كما حصل عند غزو القائد الفارسي طهماز لكثير من الاماكن.

(١) تنظر: الرُّواية، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" ، بغداد، ١٩٨٦: ١٠-١٣.

وبهذا يمكن القول ان الاماكن المحددة مثل البيت البسيط، والمقهى، والحقل هي من الاماكن المقتصرة على الشخصيات المحكومة (الفقيرة) ذلك لانها شخصيات محدودة الرؤى والاهمية في المجتمع –رغم فاعليتها فيه– مقارنة مع الشخصيات الحاكمة (المالكة) المتنفذة في كل الاماكن والمهيمنة عليها بيد ان نفوذها مكنها من بلوغ بساتين وبيوت الشخصيات المحكومة التي لاحضناها في رواية "الراووق"، فضلاً عن امتلاكها للاماكن المفتوحة مثل الجسر. وهذا يدل على ان الخطاب الروائي العراقي القديم خطاباً واقعياً، اليماً، بائساً، مفتقراً لمقومات الانسان، ذلك لوجود الفوارق بين شخصياته، تلك الفوارق التي حاول الخطاب الابداعي الواقعي تسليط الضوء عليها لإلغائها بين الشخصيات (افراد المجتمع دون استثناء).

الفصل الثاني

الخطاب الروائي العراقي

مرحلة التحول الاولى

(خطاب الحداثة)

مدخـــل عـــام

بعد ان بين النقاد اهم مفاهيم ومبادئ ومرتكزات الخطاب الـــواقعي، عمـــدوا الـــى استنطاق النصوص والخطابات بصورة تختلف عن تلـــك المرتكـــزات، وتـــأتى هـــذا الاختلاف بسبب تاثرهم بالفكر الانساني الشامل للاشياء بعد ان ادركـــوا ان الصـــورة الوصفية للمجتمع التي اعتمدها الخطاب الواقعي فشلت في اسعاد البشرية وتلبية رغباتها ما جعلهم يجترحون العقل بديلاً عنه –أي عن الوصف– فاصبح العقل مسارهم الـــذي يستطيع تحقيق تلك الغاية كونه خلاص الانسان من الاشـــكاليات الفكريـــة والطبيعيـــة بمجمل طروحاتها، فاجترحوا مفهوم الحداثة المعني بتلك الخطابات الابداعية العقليـــة. كون الحداثة ((حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الانسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة))[١] قد تتقاطع مع التراث لاحتوائه ودمجه فـــي مخاضـــها المتجدد، معتمدة الروابط الانسانية اساساً في بناء المجتمعات عبـــر الســـعي العقلانـــي الرامي الى سن القوانين التنظيمية الاجتماعية والحضارية المشتركة[٢] عنـــد الانســـانية جمعاء.

للحداثة عدة توجهات منها ما اختصت بعلم اللغة التي سنها العالم اللغوي فرديناند دي سوسير، واخرى ما تعلقت بعلم الاشارة لمنظرها رولان بارت، ومنها مـــا تعلـــق باللسانيات الشكلية التي تبناها الشكلانيون الروس، ذلك المنهج الذي حاول الانقضـــاض على الاشكاليات الانسانية اللامتناهية باعتباره منهجاً عقلياً معالجاً للخطابـــات الشـــكلية الخارجية، وشاملاً لها من الداخل، ما جعل الفكر النقدي يحذو حذو هـــذه الطروحـــات المغايرة، فأصبحت التحولات الثقافية امراً لابد منه في الخطابات الابداعية المنشـــودة،

---

[١] الحداثة "١٨٩٠-١٩٣٠ " : تحرير : مالكم برادبري ، وجيمس ماكفارلن ، ترجمة : مؤيد حسن فـــوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧ : ٢٦ .

[٢] ينظر: الحداثة "٦"، اعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي، ط٢، دار توبقال للنشر،٢٠٠٤: ٥ و١١ .

للارتقاء بها، ولمسايرتها التطلعات القيمية للانسان التي تهدف الى استيعاب المعارف والعلوم الشاملة له، لذا اصبحت الرؤية الاحادية للاشياء (للكون) منهجاً استراتيجياً هاماً يهدف الى استيعاب مجمل العمليات الابداعية الفردية والجماعية لغرض احترام الذات الانسانية المتطلعة للنهوض بالانسان من الفكر البدائي الذي يحاول احتكار المفاهيم والقيم الفكرية لطبقة دون اخرى.

فالحداثة تسعى الى الانفتاح والتطلع الى مستقبل منشود لا نهائي الازدهار، يتميز بإمكانية تحقيق التقدم المادي، والاستقرار الاجتماعي، والتحقق الذاتي والموضوعي للقيم الانسانية جمعاء، كما تسعى الى تغيير البناء الاجتماعي علمياً وتكنولوجياً عبر انظمتها الاحيائية، متجاوزة الانماط الثابتة والمعايير الفحولية التي مارستها المجتمعات ذات السلطة الذاتية، ما ادى الى اعادة النظر حول توظيف تلك العلاقات – اي علاقات الفرد والمجتمع– والى اعادة تنظيم القدرات الصناعية والاجتماعية والثقافية للمجتمعات التنويرية، وتعظيم قدرة الفرد والجماعة لبناء منظومة ديمقراطية تمكن الانسان من السيطرة على الطبيعة بل وتتجاوزها سعياً الى وضع العقل محل النص[1].

ولان الحداثة تدل على مفاهيم عدة كالعصر الحديث عند بلزاك، والبؤس الحاضر عند بودلير، فان نيتشه عبر عن زمنها بزمن الانحاط والعدمية، ثم اصبحت تاخذ بعداً ايجابياً عند كثير من المفكرين لاسيما ادغار كينيه، ثم اصبحت من الرهانات الاساسية للبنيويين[2] لتبلغ ما بلغت من الرقي والتوظيف الذي شهدته الخطابات الابداعية والطروحات النقدية التي استطاعت الاستيفاء والتجذر من مفاهيمها، فاصبحت الخطابات الروائية في طليعة تلك الخطابات كونها ((النوع الادبي الاكثر تمكناً من تحليل المجتمع

---

[1] ينظر: الحداثة وانتقاداتها "١٢": اعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي، ط٢، دار توبقال للنشر،٢٠٠٤: ١٧.

[2] ينظر: خطاب الحداثة في الادب " الاصول والمرجعيات ": د. جمال شحيّد، وليد قصاب، دار الفكر، دمشق ، ٢٠٠٥ : ١٥-١٦ .

العربي الراهن، والاعمق تعبيراً عن توصيف الحالة العربية المعيشية لا لان الرواية تقدم الحلول المناسبة لكل علة، بل لانها قادرة على التساؤل والتعجب والاستفهام والاستغراب والاستقراء والحدس والتحسس والحلم))[1].

ان اشتغال معايير الخطاب الحداثوي رهن باستيعاب خطابات المجتمعات الفكرية له اياً كان موقعها وبنيتها، فهل استطاع الخطاب الروائي العراقي الانزياح عن التقاليد والاعراف التي تسوده ليسمو معرفياً بالخطابات الحداثوية، عبر توظيفه القيم المعرفية التي اشرنا اليها؟ وهل استطاع المبدع العراقي القفز على معايير سلطة الاب ليتصف خطابه بالحداثوي ليتمكن من رسم صورة مثالية للقارئ حول مقدرته الابداعية على قراءة الفكر الانساني وتطلعاته المستقبلية قراءة صحيحة؟ هذا ما سنحاول الاجابة عنه عبر دراستنا لآليات البناء الروائي الحداثوي (الحدث، والشخصية، والفضاء) من هذا الفصل.

[1] خطاب الحداثة في الادب "الاصول والمرجعيات": ٥٣ .

المبحث الأول
الحدث الروائي

الحدث وانساق البناء

الحدث هو فعل او مجموعة افعال مترابطة، او متناوبة، او متضمنة تقوم الشخصيات باتمامها لتشكل غاية ما على وفق معايير وهياكل بنائية معينة تسمى بالنسق الذي يعتمده الراوي في إرسال خطابه المروي الى المتلقي. وقد ذهب الناقد تودوروف في تقسيمه على ثلاثة أقسام هي : التتابع، والتناوب، والتضمين[١].

نسق التتابع

وهو رواية الاحداث في الرواية او القصة جزءاً بعد آخر(حتى نهايتها) بصورة تعاقبية خاضعة لمنطلق السببية[٢] الذي يعد المقوم الأكثر أهمية في السرد، ومنطلق التتابع الزمني الذي يعد الآخر شرطاً أساسياً لتشكيل رواية تكون أحداثها متتابعة[٣]

يحتوي نسق التتابع في الخطاب الروائي الحداثوي على دلالات رئيسة هي: **الاستمرارية** في سير الحدث او الاحداث الواقعة تحت الخطاب الروائي المنفرد حتى نهايتها، **والاستيعاب والديمومة** لمجمل الخطابات الانسانية العامة الواقعة تحت الخطابات الروائية المتعددة، **والنظام** الذي يسمح للخطاب بكل انواعه سواء اكان خطاباً استمرارياً او استيعابياً بالاشتغال، واعني بالنظام –أي النظام التتابعي– خضوع النسق التتابعي لعنصري الزمن والسببية، ومن الجدير بالذكر استحالة وجود خطاب نقي، خالٍ من الارتداد الزمني او التضمين الجزئي بين طياته المتتابعة الا ما ندر.

---

[١] ينظر: التحليل البنيوي للسرد: د. سامية احمد اسعد، مجلة الأقلام، العدد الأول، السنة الرابعة عشرة، تشرين الأول، ١٩٧٨: ٨–٩.

[٢] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٣٢.

[٣] ينظر: التخييل القصصي: ٣٥.

ويمكن ادراك هذا النسق في رواية "بصقة في وجه الحياة" المتحدثة عن الاب المسكين المفتقر الى النوم بسبب الجنس، نظراً لقبح زوجته وبلوغ بناته الثلاث فاطمة، وصبيحة، وساجدة اللواتي يعدَّهُنَّ حياته باسرها فهنَّ حاضره الذي احسه بهذا الافتقار، وماضيه الهادئ الذي جعله لا يمانعهن بشيء، وهذه اللاممانعة او ذكرته بزمنه الماضي حينما كان معاون شرطة يتعطى الرشاوى من احد مفوضي الشرطة، دون ان ينطق بكلمة واحدة، شاعراً بالالم وهو ينظر الى تقسمات ابنته فاطمة وحسن جمالها وبروز نهديها، مستذكراً في الوقت نفسه اقرار احد اقربائه بحسن جمالها الذي ابهر بعض اصدقائها ما جعلهم يتصلون بها في المنزل دونما تردد. وذلك لحريتها في اختيار حياتها واصدقائها التي وهبها والدها لها ولاخواتها. لاعناً –أي الاب– الاعراف والتقاليد التي ينتمي اليها كونها مانعاً جوهرياً من معاشرة ابنته فاطمة[1].

فاحداث هذ الرواية سردت تتابعياً حتى نهايتها ابتداءاً من حرمان الادب الجنسي حتى لعنته الاعراف التي حالت دون معاشرة فاطمة، الا ان هذا النسق(التتابعي) لم يخل من تضمين جزئي تضمنه متمثلاً بتوقف زمن المضارع المستمر ليعود به الى الماضي حينما كان معاون شرطة يتعاطى الرشوة، وعلى الرغم من احتواء الرواية على هذا التضمين الا انه لم يشكل عائقاً في تتابع احداثها، ولعل سبب ذلك يعود الى ان هذا الارتداد لم ياخذ حيزاً كافياً في سرد هذا الحدث العرضي او الضمني.

ورواية "عيون في الحلم" للروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي وهي رواية تتحدث عن ثلاثة اصدقاء هم: سالم عباس درويش، ورشيد، ونوري، ويعملون في سلك التعليم ويقضون امتع اوقاتهم في البارات، والمقهى للعب الدومينو محاولة منهم نسيان البؤس الذي يمرون به نتيجة للظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية المحيطة بهم، فرشيد

---

[1] تنظر: الرواية.

مولع بمغازلة النساء، ونوري يعيش عالم الرسم الفني الخاص به، اما سالم فلقد عاش مأساة الحب مع "منى" التي اراد الزواج منها لولا المال الذي وقف حائلاً بين زواجهما الامر الذي جعله يقبل التنقل الى مدرسة في الريف دونما تردد منه، علَّ هذا الابتعاد ان ينسيه ذلك الحب، وقبيل سفره استدعى "ليلى" الى منزله لتؤنسه ولتنسيه بعض آلامه ولكن دون جدوى، ففي اثناء مضاجعته لها تمنى ان يكون جسدها جسد منى. ولما سافر اخذ يراسل حبيبته منى وصديقيه رشيد ونوري مستذكراً ايامهم الجميلة (حب منى، واحتساء الخمر مع صديقيه) وحينما رجع ذهب الى منى وتسامر معها حديث الالم والحب والفراق، فدعته لحضور زواج صديقة لها من بغداد، ملبيا الدعوة وغير مبال بفترة انقطاعه عن المدرسة ولما عاد الى المدرسة جاء رجال الشرطة يسألون عنه[١].

لم تخل هذه الرواية من الارتداد الزمني المتمثل باسترجاعات سالم الاحداث التي مرت به مع منى، ورشيد، ونوري الا انها حافضت على نسقها التتابعي المنفرد الذي دارت احداثه حول الاصدقاء سالم عباس درويش العاشق لمنى، ورشيد مغازل النساء، ونوري الرسام، ومنى الحبيبة، كما حافظت على منطلقها السببي حتى نهايتها، لذا يمكن عد نسقها نسقاً تتابعياً، يروم سرد الاحداث الرئيسة دون غيرها بغية عدم التشعب او الاتساع فيها، وهي بهذا قد حافظت على استمرارية احداثها ويمومتها وفق نظامها العام.

تناوب الرواة[*]

وهو عبارة عن سرد حكايتين متزامنتين لراويين مختلفين عن طريق الديالوج، او سرد حكايتين متعاقبتين زمنياً لراوٍ واحد عن طريق المونولوج. وهو ما يطلق عليه د.شجاع العاني بنسق الساردين او الرواة لا القصة[٢]، وعادة ما يتميز بـ ((استغنائه عن

---

[١] تنظر: الرواية، دار سحر للنشر، تونس، ١٩٩٦ .

[*] وهو احد فروع نسق التناوب، للاطلاع ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٣٨-٣٩.

[٢] ينظر: نفسه: ٣٩.

الاستهلال ومباشرة تقديم المتن الذي ينتظم على محورين أو اكثر))[1] لأن الاستهلال ((يرتبط عادة بحدث واحد))[2]، أما الميزة الثانية فهي تعدد وتباعد امكنته فيما بينها[3].

وسنلاحظ النوع الاول في رواية "ضجة في الزقاق" للروائي غانم الدباغ الذي يوظف فيها هذا النسق في كثير من المواضع، ومن جملتها الحوار الدائر بين خليل والشيخ يونس، التي يقول فيها:

((بعد رجوعه من توديع صبري، مر بدكان الشيخ يونس، فدعاه الى الجلوس وشرب الشاي، فقبل دعوته وتناول من فوق احد الاكياس جريدة المدينة المحلية، تصفحها وهو يقول :

- الى متى تضل تقرأ..(غادر فلان الحاضر الى العاصمة.. فلان جلبي اخذ اجازة مرضية.. علان بك انتقل الى داره الجديدة ...)

اجاب الشيخ يونس: –

- من قال لك اقرأ.. دعها يا اخي.. انت ولد طيب.. ولكن هذا الزنديق عبد الله يلوث افكارك
- ابتسم خليل، وتساءل: –
- لعلك تهديني!

اجابه: –

- قضيتك صعبة!

سأله: –

- لم؟
- لانك! لانك ملحد متدين!)) [4].

---

[1] المتخيل السردي: ١١١.

[2] البناء الفني لرواية الحرب: ٥٦.

[3] ينظر: مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، ج١، الرشيد الغزي، مجلة الحياة الثقافية، تونس عدد١٠ ،١٩٧٦: ٣٨.

[4] الرواية : تحرير، هاتف الثلج، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١: ٧٣-٧٤ .

تمثل التناوب في هذا المجتزأ الحواري من الرواية بشخصيتي خليل والشيخ يونس المتحاورتين، اذ سردا بعض الاحداث بصورة تناوبية كتساؤل خليل الاستنكاري ليونس عن عادته في قراءة اخبار الصحف الاجتماعية، ووصف الشيخُ خليلَ بالطيبة ونصحه بالابتعاد عن عبد الله الزنديق، وهما بهذا شكلا نسقاً تناوبياً متزامناً شمله وحدة الموضوع، على الرغم من الارتدادات الزمنية التي انتابت هذا المجتزأ كالتساؤل الاستنكاري او استحضار شخصية عبد الله، ما يدل على ان نسق التناوب غير معني بمنطلقي السببية والتتابع الزمني في سرد احداثه المتنوعة التي سردت ديالوجياً بين خليل والشيخ يونس.

ونجد النوع الاخر – أي الحوار المونولوجي– في رواية "ربيع الضواري" لحميد المختار التي تحدثت بنسق تناوبي عن شخصية هاني، التي يقول فيها:

((اقرب مني طفلي وهو يمد لي يده.

- هاك يدي فهي ساخنة، الا ترى انها ساخنة، حتى وجنتي وجسدي كله ساخن. مددت يدي وامسكت بيديه ووجهه وجسده فوجدته كالرغيف الساخن، قلت: اذهب الى فراشك الان، لا باس، انت محموم فقط.. لم اقل ان هذا الكلام، هذه المرة سمعته فقط، انت جسدك ساخن، هاني.. اتكلم معك استيقظ، قلت للطفل: نم اذا .. لم لم تنم، اقول لك.. هاني هاني استيقظ.. هل هو فاضل من جديديفتح الباب او هي ريما الغائبة الحاضرة، لم ار ريما او فاضل، هوصوت فقط يعلو في في ليل كمد البحر المجنون، يزأر ويفح ويتقدم مني باصرار))[1]

سرد الراوي (هاني) احداثه وهو في المشفى بصورة تناوبية ضمنية، اذ اعتمد زمن المضارع مساراً عاماً في تلك الاحداث التي سرعان ما تحولت الى صيغة زمن آخر وهو الزمن الماضي الذي استذكر فيه الرواي وجود طفله، ثم عاد الى الحاضر

[1] الرواية: دار الثورة، للصحافة والنشر، بغداد، ١٩٩٠: ١٠.

حينما طلب منه الاستيقاظ، ليعود مرة اخرى الى الزمن الماضي حينما استمع من خلاله الى صوت ما، اعتقده صديقه فاضل او ريما الغائبة الحاضرة. فتناوب هذه الاحداث وراويها (مونولوجياً) تدل على تجدد الخطاب الروائي وقابليته الكبيرة على استيعاب الاحداث الاخرى رغم ثانويتها مقارنة ومسار حدثها العام، فضلاً عن استيعابه للرأي الآخر سواء تعلق بالاخر(الديالوج) ام بذات الشخصية (المونولوج).

نسق التضمين

وهو((نشوء قصص (او روايات) كثيرة في إطار قصة (او رواية) واحدة))[1] او هو تضمين حدث غريب عن المتن او الحدث الأصلي المتوقف حتى انتهاء ذلك الحدث ومعاودة تتابع الحدث الاصلي، أي أن أحداث الرواية تتكون من((مجموعة متناثرة (من الأحداث) لا تربطها علاقات سببية، وهي محكومة بعلاقات تجاور لا علاقات ترابط لذلك قد تأتي في وقع متحررة من قيد التتابع متداخلة في ما بينها دون مراعاة لطبيعة الزمن))[2]. وللتضمين وجهان فهو إما أن يتضمن أحداثا تمت الى الحدث الرئيس بصلة تكاد تكون بعيدة عنه الا انها موضحة له في الوقت نفسه كما في رواية "نهايات صيف" المتضمنة عدة أحداث بين ثنايا حدثها الرئيس- صراع نايف كنعان حول البيت - المتضمن احداثاً (متعلقاً بالشخصيات نفسها) مغايرة عن الحدث الرئيس تدرك من خلال قول الرواي:

((..... عادت بي الذاكرة الى الوراء قليلاً. كان ذلك في نهايات صيف مضى. كان ثمة فتى تنتظره خطيبته وهي على قدر لا باس به من الجمال وكان هناك رجل في سن والدها لم تره من قبل اخذ يراودها عن نفسها ويُسمعها كلمات غزل لا معنى لها. ومـــا ان اعلمت فتاها بالامر حتى خلع هذا معطفه.....ادخله الغرفة ثم اغلق بابها وشرَّع

---

[1] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٥.

[2] البناء الفني لرواية الحرب: ٤٥.

يسدد الضربات على الوجه والرأس والكتفين في سرعة خطف لم تمهلا المقابل فرصة التقاط انفسه..... تطلعت الى وجه نايف كنعان الشاحب لارى ان كان اثر الجرح في شفته العليا ما زال باقياً. التفت اليَّ وقال: ها الى اين يسرح بك الخيال؟ فقلت: الى نهايات صيف مضى فلم يفهم))[1]

تمثل الحدث الرئيس بصراع المكان بين هناء ونايف الذي حاول الاستيلاء عليه بشتى الطرق، وكان ابعاث محاميه أمين واقناعها بترك البيت احدى هذه الطرق، ولكن الحدث قد تحول الى مسار آخر وهو ذكرياتهما معاً –اعني نايف وامين– ففي نهايات صيف مضى بدأ رجل بمغازلة فتاة وهي بانتظار خطيبها وما ان اخبرته عن ذلك الرجل حتى اوسعه ضرباً منتهياً به الامر الى المشفى. وعلى الرغم من ان هذه الاحداث بعيدة عن الحدث الاصلي الا انها اعطت دلالات واضحة في تفسير شخصية نايف وحبه لتملك الاشياء حتى وان كانت صعبة المنال.

او ان يكون بعيداً عن مسار الحدث الرئيس كما في رواية "عطر التفاح" المتضمنة عدة احداث خارجة عن الحدث الرئيس المتعلق بالحرب وما خلفته من دمار وفقدان الاحبة وبؤس في نفوس الشخصيات لاسيما في شخصية اخت الشيخ لزوجها وزهدها العيش دونه، اذ تضمن حدث الخطاب الرئيس احداثاً اخرى كموسم الزيارات الكربلائية التي صرح عنها الراوي بقوله:

((تبعت الاصحاب مسرعاً. توسلت اليهم ان ينتظروني. رجوتهم ان يخففوا من سرعتهم. لم يفعلوا. استروا بالركض وهم يصرخون بصوت لاهث " لا وقت. اخلع نعليك والحق بنا. الا تسمع اذان الظهر. سينتهي من صلاته وياتي. علينا ان نكون في (باب طويريج) قبل وصوله".ركضت حاملاً نعلي بيدي. اطلقت على اذيال جلبابي

[1] الرواية: ٢٠-٢١.

الاسود باسناني. لم استطع اللحاق بهم. اخطأت بالدخول في وسط الحشود: رجال عرات الصدور.. كهول وشباب..صبية بمثل عمري لكنهم اقوى واسرع. توجهوا لاستقباله بينما احتشدت على جانبي الطريق نسوة متشحات بالسواد، لطخن رؤوسهن بالوحل))[1].

فالرواية التي نحن بصددها قد تضمنت بعض الاحداث والشخصيات التي لا تمت الى الحرب وهو حدثها الرئيس او الى شخصياته الروائية بصلة، بل تضمنت موضوعة الشعائر الدينية للمجتمع الذي تنتمي اليه الشخصية الرئيسة وهو زيارة الامام الحسين "ع" وما يترتب عليها من امور اخرى كركضة طويريج، والتمثيل لهذه الواقعة التاريخية.

[1] الرواية: ٢١.

المبحث الثاني
الشخصية الروائية

الشخصية الروائية

تعد الشخصية الروائية اهم عناصر الرواية التي لا يمكن التغاضي عنها في تحليل أي مستوى من مستويات الخطاب الروائي، ما جعلها محل اهتمام عند النقاد الذين شكلوا إثر هذا الاهتمام رؤى متباينة في حيثيات دراستها، فمنهم من راى اهميتها في النهوض بالمجتمع كما هو حال الواقعيين، وغيرهم راى انها لا تعدوا ان تكون آلية توظيفية كما هو حال الشكلانيين الروس في تبنيهم هذا الطرح، في حين انها اخذت منحى آخر في خطاب الحداثة يفوق تلك الرؤى الضيقة، انه المنحى الانساني الكوني الذي ينظر الى الاشياء بزاوية انسانية متكاملة عبر اهتمامه بمنظورها الموضوعي الشامل الذي يعد انطلاقتها العولمية للاشياء المتشكلة عند فهمها الانساني، فهي ((بمثابة محور تتجسد المعاني فيه والافكار التي تحيا بالاشخاص او تحيا بها الاشخاص وسط مجموعة القيم الانسانية التي يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام في مظهر من مظاهر التفاعل بحسب ما يهدف اليه الكاتب في نظرته للقيم والمعايير الانسانية، والشخصيات ايضاً تجسد القيم الخلقية على اختلاف انواعها في المجتمع وتدل عليها وتعمل على تفهمنا لها في اطار الابداع الفني))[1] ولا يعد هذا الطرح من الطروحات المتناقضة وطروحات النقاد الذين ميزوا بين الشخص والشخصية[*] وانما جاءت هذه الرؤيا

---

[1] بحوث في الرواية الجديدة: ميشال بوتور، ترجمة : فريد انطونيوس، منشورات عويدات، ١٩٧١: ٧٧ .

[*] تنظر: ٢٥ من البحث .

لاستيعاب كل الطروحات السابقة وغيرها من الطروحات الاخرى[**] كون المساواة الانسانية من اهم السمات التي يتمتع بها الخطاب الحداثوي وهو ما سيتبين من خلال تقسيم البحث لانواع هذه الشخصيات.

أنواع الشخصيات في الخطاب الحداثوي

مرت الشخصية الروائية في الخطاب الحداثوي ببعض التقسيمات، لعل اهمها ما تبناه الدكتور محمد الباردي الذي اكتفى بالاجراءات التطبيقية على الشخصيات المسطحة والغى نهائياً وجود الشخصية البطلة في الخطاب الحداثوي[1] وهو راي فيه من القول ما ينافيه او يستوجب الخوض فيه بدقة لازالة ضبابيته، لاسيما ان الرؤية المعتمدة في الخطاب الحداثوي هي رؤية استعلائية، يجب ان ينظر الى الخطاب ومكوناته الروائية من الاعلى لمعرفة الكيفية المناسبة التي ينبغي ان تتشكل اثرها تلك الرؤية، اذ يعتقد البحث استحالة الغاء او استبعاد الشخصية البطلة استبعاداً نهائياً [كما ذهب اليه الباردي] في الخطاب الحداثوي، اذ يمكن استبدال [على وجه العموم] اسم تلك الشخصية بمسمى آخر شريطة ان يتواءم وسياق الحدث الذي تروم تلك الشخصية ان تبينه، وبعنى آخر يمكن استبدال شخصية "عادل سليم الامير" في رواية "الاسلاف" بمسمى آخر كأن يكون "ثامر، احمد، علوان ....." كما يمكن استبدال شخصية "خليل" في رواية "ضجة في الزقاق" بمسمى آخر غير الذي جاءت به، مع ان هذا الامر لا ينطبق انطباقا كليا مع مكونات الخطاب الروائي الاخرى كالمكان على سبيل المثال لا الحصر، فلا يمكن

[**] من طروحات البنيوية دراسة الشخصية مقترنة بحالاتها النفسية بكونها مشاركة في العمل السردي، للمزيد: ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي "نماذج تحليلية من النقد العربي"، ج٢: محمد سويرتي، افريقيا الشرق، ط٢، ١٩٩٤: ٨٥.

[1] ينظر: الرواية العربية والحداثة، ج١ : د. محمد الباردي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠٢ : ٢٠٩ – ٢١٣ .

تصوره بتلك العمومية التي تتمتع بها الشخصية وانما يتشكل بخصوصية نسبية الى حد ما، لذا نرى استحالة وقوع احداث رواية "مولد غـْراب" في مكان اخر غيـر مكانهـا الريفي المتسم بالتقاليد الا في بقع محدودة جداً تتفق فكرياً مع اداء شخصـياتها، وهـذا الاستثناء يشكل نسبة ضئيلة جداً لا تشكل الـ ١% من المكان الواقعي او الخيالي على حد سواء اذا ما قارناها وتغيير مسمى الشخصية الذي اشرنا اليه .

ومهما يكن من امر هذه الاشكالية فان تقسيمات الشخصيات الحداثوية التـي سـياتي ذكرها كفيلة بمعرفة الاجراءات التي ينظر اليها الخطاب الحداثوي في معالجته لمفهـوم الشخصية.

١- الشخصيات الجماعية: وهي تلك الشخصيات التي تؤدي حدثاً جماعياً معيناً تشترك جميعها في الرؤيا او الوظيفة المنوطة بها.

ولو تاملنا الروايات العراقية لوجدنا عدداً غير قليل قد احتوت هذا الـنمط مـن الشخصيات منها روايـة "اشواق طائر الليل" لمهدي عيسـى الصـقر التـي ضـمت شخصيات جماعية سعت الى شفاء يوسف هلال وهي كل مـن شخصـية: الطبيـب، ورئيسة الممرضات ام حنان، والممرضة أمل، اذ كان دأبها معالجة يوسف الذي جـيء به منهوك القوى الى المشفى، فقامت امل برعايته، وبتغيير ملابسه كالطفل حتى وقـع في حبها، معترفاً لها به ما جعلها تنتفض من كلامه، حاكية لام حنان ما يجول في راس يوسف، فاجابتها مبتسمة ان تحاول التمثيل له بالحب كونه هالكاً لا محالة ولما وافقـت على الفكرة بادلته شعور الحب الممزوج بالعطف وبعدم الرضا لما تقوله، الامر الـذي جعله ينهض من فراشه مرتدياً ملابسه بمفرده، ما جعلهما تتفاجآن مما رأين ولما ذهبت ام حنان لمنادات الطبيب، مات من لحظته هذه فاخذت امل تناجيه وتقول له نـم فلقـد

انتهت عذاباتك مع النساء وفتحت ستائر النافذة متأملة مياه الامطار النازلة على زجـــاج النافذة وعلى اشجار الحديقة[1].

فالحدث الجماعي الذي قامت به شخصيات الرواية "الطبيب، ورئيسة الممرضات ام حنان، والممرضة أمل" انما كان حدثاً عاماً تشاركت فيه جميعها، اذ كان جل اهتمام هذه الشخصيات اسعاف يوسف ومحاولة انقاذه من مرضه القاتل، بيد ان أمـــل وافقـــت على مقترح ام حنان وارتضت بتمثيل دور العاشقة، رغم استطاعتها الرفض الا انهـــا وافقت على تأديته محاولة منها اسعاده وادخال السرور الى قلبه، ذلك لما بقي له من ايام معدودات، ولما مات فرحت له لان الموت وحده من انهى عذاباته التي قاساها بســـبب النساء، وهذا يعني ان الشخصيات الجماعية شخصيات ذات رؤى مشتركة (مؤسساتية) تنطبق رؤآها على كل الشخصيات مهما كان جنسها او لونها او انتمائها، وهذا اللون من التفكير هو ما يرميه الخطاب الحداثوي الهادف الى المساواة واحترام الانسان وقيمتـــه الوجودية .

ورواية "مولد غْـــراب" لوارد بدر السالم التي تناولت شخصيات جماعيـــة متمثلـــة باهل قرية آل خيون الذين انتابهم الهول والجزع وفوضوية العقل والمنطق والتراشـــق الكلامي بين اهل القرية والشيخ حسن "شيخ آل خيون" وذلك لظهور علامـــات الحمـــل على احد رجال ساكنيها مما جعل اهل القرية يثورون على الشيخ الذي ســـمح للرجـــل الغريب "غراب" ان يسكن في قريتهم منذ ثلاثين سنة، حتى استقر رأيهم بالذهاب الـــى السيد عنبر الرجل الحكيم والمبارك ليحل هذه الفاجعة، وبعد تردد وطول سجال وافـــق الشيخ على مقترحهم وبعث برجلين الى السيد عنبر ولما وصلا اليه سردا لـــه حكايـــة الرجل الغريب الذي ظهرت عليه اعراض الحمل كالنساء وقد اكدا له ان الحاجة زهرة

[1] تنظر: الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.

كشف عليه وخرجت دون اسيعاب لهذه الحالة فانزلت غضبها بالسباب والشتيمة على اهل القرية لما سيلاقونه من خزي وعار بعد عملتهم بهذا الرجل[1].

نلاحظ ان اهل قرية آل خيون – وهي من القرى المتمسكة بالاعراف والتقاليد القبلية– قد اتخذوا موقفاً موحداً ضد شيخهم "حسن آل خيون" ورفضوا دعوته في ابقاء الامر سراً خشية الفضيحة بين القرى المجاورة، واصروا على ايجاد المخطئ الذين صدر عنه اللواط تجنباً لتكرارها في قريتهم، وما اذعان الشيخ حسن لمطالبهم وارساله رجلين الى السيد عنبر المتميز بالدراية والحكمة والسداد الا احدى افرازات الرؤية الجماعية التي ينظر اليها الخطاب الحداثوي نظرة موحدة مع احترام الرؤية الفردية ومحاولة استيعابها استيعاباً شاملاً.

٢– الشخصيات الفردية: وهي الشخصية التي تمتلك منظوراً خاصاً قد تتشارك بها مع الشخصيات الجماعية أو تنفرد بعالمها وحياتها الخاصة دونما مشاركة من احد، أي أنها شخصية نفسية منكبة على رؤياها الداخلية.

ويمكن رصد هذه الشخصية في رواية "دابادا" لحسن مطلك التي تتحدث عن شاهين محمود ذلك الطفل المولود في سبعة اشهر وقد نتج عن هذه الولادة نقص في بنيته الجسمية والفكرية، ولم يكن مكترثاً بالعالم الخارجي كونه طفلاً لا يتجاوز السبع سنوات من عمره وحينما تجاوز السابعة والعشرين خرج من واقعه النفسي متصدياً للحياة وذلك لإحساسه بالمسؤولية أمام بيته وأمه التي أفنت شبابها في رعايته، فكانت تحثه على اخذ مكانة والده، ولما خرج لاول مرة للصيد مؤمنا بانه يتتبع خطى والده نام في البراري سُرِقت منه بندقيته وهذا ما اشعر امه هاجر بخيبة امل كبيرة، فكان يصف الافواه بانها فتحات للضحك وتقبيل الرجل للمراة بالعظ، حتى التقى بعزيزة التي احبها حبا كبيرا كما

[1] تنظر: الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠٠١: ٧–٦٣.

احبها صديقه عواد الا انها عادت اليه بعد ان تيقنت بان حب عواد لها لا يعدو ان يكون لاجل الفن، لاجل رسمها فالتجأت الى شاهين كونه لا يجيد الاهتمام بغيرها ولكنها ادركت بانه شخص لا يُمتَلَك، ولما بدأ يدرك الاشياء من حوله، ادرك سذاجة البشر لاسيما بعد معرفته ضحك الناس الذي كان بسبب حرقهم للمسامير وقذفها في الماء للاستمتاع بصوتها وهي تنطفىء[1].

فعجز شاهين محمود الولادي واثره في بنائه الجسماني وعدم اختلاطه بالمجتمع الخارجي، ادّى الى عجزه فكرياً رغم بلوغه السابعة والعشرين من العمر، وما وصفه للافواه المبتسمة بفتحات للضحك وتقبيل الرجل للمراة بعضَها الا وصفاً طبيعياً كونه لا ينظر الى الاشياء بعقله وانما باحاسيسه الطفولية كونه حبيس غرفته لسبع وعشرين سنة وغير مدرك لصراعات الواقع ولما همَّ بالذهاب الى الصيد ليتابع خطى والده وعودته فاشلاً وحبه لعزيزة وادراكه بزيف حبها الاثر الواضح في قرائته زيف الواقع وسذاجه شخصياته لاسيما بعد ان عرف ان الضحكات الصادرة من الناس سببه وضع المسامير على النار ثم رميها في المياه لتصدر صوت الانطفاء، ما يعني ان الخطاب الحداثوي خطاب مستوعب لارادة الذات المتفردة او المنغلقة على نفسها بكونها احدى شخصيات ذلك الخطاب.

اما ورواية "الحافات" لمحمود جنداري فانها تتحدث عن علوان جاسم الشعار الذي عاش بعزلة طيلة حياته الا من جليلة التي لقيها عند حافات النهر، ذلك المكان القادر على استيعاب عذاباته حتى نعته الناس بالجنون، وبعد لقائه جليلة الاعسر لم يبال بها باديء الامر، حتى تعرف اليها فانشأ معها اجمل العلاقات التي اشعرته بالسعادة الغريبة التي لم يعرفها من قبل، فجليلة الصديقة والحبيبة والعشيقة ونهاية تلك العذابات، وقد ظل محافظاً على ذلك الحب حتى بعد اختفائها كما ظل ملازماً لحافات النهر الرامز الى

[1] تنظر: الرواية، الدار العربية للموسوعات، بيروت–لبنان، ١٩٨٨: ٥–٥٤.

الحب والحياة والحقيقة والخلود، وبعد انتقاله الى البحر المتوسط لازم حافات البحر مخاطباً اياه عن همومه التي قاساها بسبب رحيل جليلة وبسبب العالم الذي لا يصدق منه الا الموت ثم مات هنالك[١].

ومما يلاحظ في هذه الرواية هيمنة الخطاب الفردي (الذاتي) حتى يمكن عدها رواية نفسية، وذلك لان علوان شخصية منفردة ومستقلة عن العالم باسره، وقد نتج عن هذا الاستقلال قلة احتكاكه بالمجتمع وانحباسه داخل ذاته، فنرى خطابه داخلياً (مونولوج) تارة حينما يخاطب نفسه، وخارجياً منطوقاً (ديالوج) تارة اخرى حينما يخاطب حافات النهر او البحر بعد ان يرسم معالم تلك الحافات التي بامكانها فهمه، وبالعكس، حتى وصف معالم الحياة بالازلية الا من تلك الحافات، ولما التقى بجليلة الاعسر المترادفة له في التفكير في بعض الاحيان اصبحت معبودته ونصفه الاخر، ولعلها امراة متسمة بالرقة وصدق المشاعر زاد من قداسة ذلك العشق، ما جعله ينفرد بصورة اعمق من السابق الامر الذي شهدته بعض الشخصيات الروائية بعد موته بعام واخذوا بالثناء عليه.

٣- شخصية المثقف او الشخصية الحداثوية التي قد تكون الشخصية البطلة في الرواية او احدى شخصياتها الاخرى: ويمكن تعريفها بانها تلك الشخصية التي تسلك سلوكاً فردياً مستوعباً لكل الامور الانسانية التي تميزها عن باقي الشخصيات الاخرى، وهي عادة ما تحث على التطور وعدم الاستسلام للتقاليد اذا ما تعارضت مع الفكر الانساني التنويري او قفت حائلاً دون حل المشاكل الانسانية العامة او الخاصة. وهذا السلوك الفردي ((يخبر عن المحتويات الثقافية الخاصة بمجتمع ما، ولكنه لا يدرك ولا يفهم الا باعتبار موقعه داخل هذا النسق الثقافي او ذاك))[٢].

---

[١] تنظر: الرواية، دار الشؤون الثقافيةالعمة، بغداد، ١٩٨٩ .

[٢] النص السردي "نحو سينمائيات الايديولوجية" : سعيد بنكراد ، دار الامان ، ١٩٩٦ ، ٣٥ .

ويمكن ادراك هذه الشخصية في رواية "مولد غْـراب" متمثلة بشخصية السيد عنبر الذي حال دون اقتتال الرجال فيما بينهم بسبب الفتنة الحاصلة في قريتهم، اذ انه بحكمته ودرايته وعلمه بحقائق الاشياء استطاع ان يحل هذه المشكلة، فبعدما جاء الرجلان الى مضيفه هدأت نفوسهما واستكانت حيرتهما واخذا يكلمانه بأدب ووقار قائلين:

((عفوك يا مولانا، اعذرنا، فاننا لا نعرف كيف بدأت اللعنة، الا اننا منذ ايام قليلة فقط عرفنا، انت تعرف يا سيد ان بين الصدق والكذب مسافة، من هنا، الى هناك، .. من يقدر ان يصدق ان رجلا في الثلاثين من عمره يحبل كما تحبل النساء !!!!))[1].

وبعد ان ذهب معهما الى القرية جمع الناس قائلاً :

((لا تقصوا اظافركم كثيراً، ولا تطيلوها.وخذوا بين ذلك سبيلاً، فجلودكم يا آل خيون تحتاج اليها، وظهوركم لا تقوى على حمل اية خطيئة، وما هذه اول عين بكت ولا آخر عين ولا تظنوا ان ((غْراب)) ولد مرة واحدة، بل ولد عدة مرات وسكن ارحاما لا تحصى، وهو دائماً يولد في كل يوم من ايامكم الفانية، لان الطيئة موجودة والزنابير تلدغ حامليها فعسى الله جل شأنه ان يتوب عليكم وعلينا، وعسى الله ان يقويكم على زنابيركم حتى تتجنبوا المعصية وتنالوا رضاه ..... ثم تحدث عن اشياء لم يحبل بها رحم، وكان بذلك يشير الى عصا موسى المصنوعة من عوسج الجنة .وكبش ابراهيم. وناقة صالح..))[2]

ان آراء وطروحات السيد عنبر التي تميزت بقدرتها الكبيرة على استيعاب المشكلة وتسويتها هي من سمات الشخصية المثقفة فلولا وجود هذه الشخصية لاقتتل اهل القرية بسبب الفتنة واتهام بعضهم البعض الاخر ولشهدت الرواية احداثاً قد تختلف عن ما اسقرت به، اذ اتسمت شخصيته بالهدوء والوقار والسكينة والحكمة وهذه الصفات

---

[1] الرواية : ٣٥ .

[2] الرواية : ٥٩-٦٠ - ٦٨-٦٩ .

المدركة للاشياء والقادرة على حل النزاعات استطاعت ان تحل المعضلة التي نزلت على قرية آل خيون، اذ ابتدأ اول ما ابتدأ بتذكير القرية بخطايا الانسان التي لا تحصى، موعزا اليهم عدم قص اظافرهم لحاجة جلودهم اليها وصولاً الى تفصيله الاشياء التي لم تحمل من الارحام كـ عصا موسى المصنوعة من عوسج الجنة، وكبش ابراهيم وناقة صالح .. معتمداً المنطق الصوري الارسطي المتدرج في اثبات حجته التي من خلالها استطاع انتزاع القلق والخوف والحيرة من قلوب وعقول اهل القرية.

وفي رواية "امس كان غدا" للروائي كاظم الاحمدي تبرز الشخصية الحداثوية متمثلة بزوجة مستر فليمن التي كانت تروم تعليم عقيل (اوتلو) اشياء لم يكن يبال بها هو او عائلته، اذ طلبت من والد عقيل وعن طريق زوجها ان يبقى عقيل عندهم لاخذه معهم الى لندن لتعلمه وتدخله اعلى المدارس وارقى الجامعات، ولما رفض الاب هذا العرض طلبت منه بقاء عقيل معهم تمام العطلة، ولما وافق ذهب عقيل مع السيد فليمن وزوجته، فشرعت بتعليمه بعض الاشياء المنزلية، اذ علمته ان يضع منشفة الراس مطوية على ذراعه الايسر والمنشفتين الاخرتين على ذراعه الايمن ومتى ما مدت يدها اليسرى ناولها منشفة الراس بكف ذراعه الايمن ثم يحول منشفة الصدر الى ذراعه الاخر وحينما تخرج يدها مرة اخرى فيقدم ذراعه الايمن لتتناول منشفة الصدر . ثم اخذ يتصور الفارق بين مد يد السيدة البيضاء الناعمة وتناولها المنشفة وبين مد يد امه لاخراج الخبز من التنور ....كما علمته الاكل بملعقتين دون ان يسقط حبة واحد من الطعام على المائدة[1].

ان مجتزآت هذه الرواية تحيل الى بروز الشخصية الحداثوية – زوجة مستر فليمن– وهي شخصية ليست بطلة في الرواية وانما احدى شخصياتها المهمة التي سعت الى تعليم عقيل في كافة الاصعدة، اذ ارادت تعليمه خارجاً ليدرس في اعلى مدارس

[1] تنظر :الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،١٩٩٢: ٢٢-٢٣-٢٩-٥١ .

وجامعات لندن ليكون من الشخصيات المتعلمة والبارزة في المجتمع ولتعذرها عن ذلك بسبب رفض اهله السفر معهما عمدت لتعليمه داخلياً أي مقتصراً على ما يدور داخل المنزل، وما ينبغي له من التصرفات فاستطاعت تعليمه كيفية تناول الطعام بالملعقة واحترام المراة عن طريق تقديم المساعدة الممكنة لها فعلمته اثر ذلك كيفية اعطاء المناشف بصورة مستقيمة وبنسق تراتبي معين حتى اتقن ذلك الامر، ومن خلال هذا التعلم ادركت شخصية عقيل الفوارق بين المتعلمين وسواهم بافق ومستويات عامة اذ استطاع تمييز الفوارق واضحة المعالم بين امه والسيدة مقارناً بين نعومة المراة وبياضها وهي تخرج كفها من الحمام ويد امه المتسمة بالسواد وهي تخرج الخبز من التنور، وهذا الادراك الفكري انما جاء نتيجة تعليم السيدة له.

طرائق تقديم الشخصية

قبل الخوض في عرض طريقتي تقديم الشخصية (الاخبار والكشف) لابد من الاشارة الى لزومية وجود الشخصية الروائية الآلي في الخطاب الروائي الذي لا يمكن تصور اي خطاب سردي بمعزل عنها، حتى لو لم تكن تلك الشخصية موجودة تحت مسمى معين، انها المتماهية مع الراوي العليم داخل العمل السردي الذي يفرض تقديمها فنياً وفكرياً عن باقي عناصره فالمكان ((يخمد ويخرس اذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة))[1] اما الزمن فهو مقترح الشخصيات الروائية كونها من تقترحه خاصة حينما تروم استحضار شخصية معينة او حدث ما من خلال الاسترجاع او تلخص سيرة او حدث معين معتمدة الخلاصة طريقة مناسبة لذلك، وفي الوقت نفسه فان الزمن يساعد الشخصية على نموها وتطورها الفكري[2] في الاطار الروائي العام، اذ لا يمكن تصور

---

[1] في نظرية الرواية: ١٠٤.

[2] ينظر: البناء الفني لرواية الحرب: ٨٥.

الاحداث في رواية "الاسلاف"[١] للروائي فاضل العزاوي بعيدة عن شخصياتها سواء كانت جماعية(الشعب العراقي)ام فردية(احمد)او رئيسة(عادل سلمان الامير)ام ثانوية (الساحر او القرد) فلا رؤية تتضح ولا احداثا تسير بعيدة عن تلك الشخصيات التي تتبنى الاحداث او تساعد على اتمامها، كما لا يمكن تصور مسؤولية اعانة المنزل واستمرار الاحداث المتعلقة به بمنأى عن شخصية الام، والابن، والاب المفقود في رواية "ضجة في زقاق"[٢] كما لا يمكن في الوقت نفسه تصور امكنة الرواية دون هذه الكائنات العجيبة التي ترتادها .

١- **الاخبار** : وهي الطريقة التي يخبر فيها الراوي العليم- المتماهي بالمؤلف الضمني- وجهة نظره حول شخصية ما ويفرضها على المروي له فرضاً[٣] حيث ((يشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها ويعقب على بعض تصرفاتها ويفسر البعض الأخر))[٤] وعادة ما يعتمد الراوي في هذه الطريقة الافصاح عن عدة امور متزامنة او الاشارة الى الكثير من الاحداث التي يبتغي التفصيل عن بعضها في مكان آخر من الرواية وذلك لقدرته الكاملة على التنقل بين احداث الرواية كيفما يشاء.

ومن الروايات التي استخدمت فيها هذه الطريقة رواية "ضجة في الزقاق" التي يقول فيها الرواي :

---

[٣] تنظر: الرواية، منشورات الجمل، ٢٠٠١ .

[٢] تنظر: الرواية .

[٣] ينظر: النقد التطبيقي التحليلي "مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة": د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد، ١٩٨٦ : ٦٨.

[٤] ينظر: عالم الرواية: رولان بوروفوف، ريال اوئيليه، ترجمة، نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي. د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة المائة كتاب – الثانية، بغداد، ١٩٩١: ١٥٨.

((حين ينهي عمله في الدائرة لا يشغله بعدها ما يشغل الاخرين، كاعتبار نفسه ابا لعائلة ترقب منه العطاء منذ اعوام، ومنذ انفكاكه عن رعايا عمه، اعطى سكنه في زقاق (شيخ حنش) لحياته امتداداً جديداً لحياة ابيه، فهو بديله برغم الصوت الذي ما فتيء يرن في اذنيه، قبيل عزلتهم تلك عن عائلة عمه، وقول هذا لامه : –

– ابنك هذا! عار .. عار اسرتنا .. انه كابيه والعار لا يلد الا العار...

والعار هذه.. تعلكه.. تحرقه بمعنى آخر، كان يجوس اعماقه خلال دراسته الطويلة والعقيمة معاً.....))[1]

ان اخبار الرواي في استهلال روايته عن بعض الاحداث المتعلقة بعائلة خليل، واخباره عن مهنته ومسؤوليته المباشرة عن عائلته بعد فقدان الاب، واشتراكهما في صفات اخرى كالتي سمعها من عمه وهي العار الذي يشتركان فيه، دونما تفصيل منه في سرد هذه الاحداث انما تدل على تحكمه وهيمنته على مسار الاحداث التي يمكن عدها لعبة فنياً بيد الراوي الذي لم يسمح لشخصياته البت في هذه الاحداث بصورة مباشرة.

ورواية "دابادا" التي يقول الراوي فيها :

((.. بحلول الخريف حيث تجاهد الاشجار للتخلص من اوراقها الميتة قامت هاجر ثم اتجت الى المطبخ المنفرد لكي توقد ما تبقى من احطابها وتعد اصباغاً من عروق الشوك لفربة اللبن. قامت هاجر. يقول شاهين وهي امه. وفي كل خريف تتجدد ذكرى ضياع الاب في البراري بسبب ارنب مبقع . بعد ذلك تجيء الصباحات وراء الاقفال لتذكر الابن بوقفة ما، حفيف رداء، عشية عزيزة، خسارة، بكل شيء تقريبا باستثناء عواد واختباراته في فن الرسم على اعتبار ان كل حقيقي جدير بالنسيان حتما.. واخيرا

---

[1] الرواية: ٢٥ .

ايضا، انتهت القناعات مع زوال الفصول واصبح رضاه نادرا فبدأ ينقر الغلاف مثل فرخ في بيضة))[1].

اعتمد الراوي العليم الاخبار طريقة للافصاح عن الاحداث والبواعث النفسية للشخصيات حينما اشار الى ذهاب هاجر "ام شاهين" الى المطبخ لايقاد حطبها وهو بهذا يشير الى ان كافة الامور المنزلية واقعة على عاتقها، ثم افصح القول بعد ذلك الى ضياع الاب بسبب ارنب ابقع وما تركه هذا الضياع من فراغ كبير في منزله وفي نفسية عائلته "هاجر وشاهين" اذ احسا بخسارتهما الكبيرة بكل شيء بعد هذا الضياع ، مشيراً في الوقت نفسه الى سذاجة شاهين وتغربه او خوفه من المجتمع حينما وصف خروجه اليه بانه ينقر الغلاف مثل فرخ في بيضة كما اشار الى وجود شخصية محبوبة لشخصية شاهين وهي شخصية عواد الرسام، وهذه الاشارات والافصاحات التي جاءت في مقدمة الرواية تدل على تحكم الراوي(العليم) المطلق على مجريات الرواية .

٢- **الكشف** : وهي الطريقة التي يبتعد فيها الراوي العليم- المتماهي بالمؤلف الضمني-عن مسار الأحداث فاسحاً المجال أمام الراوي الممسرح- المتماهي بالشخصية- لكي يكشف عن هذه الأحداث[2]. وعادة ما تعتمد هذه الطريقة الايجاز في سرد الاحداث والبواعث النفسية للشخصيات الروائية، وتتم هذه الطريقة اما بالسرد اوالحوار .

ونجد هذه الطريقة من السرد في رواية "بصقة في وجهة الحياة" للروائي فؤاد التكرلي التي تكشف فيها الشخصيات عن نفسها وعن احداثها قائلةً:

---

[1] الرواية : ٥ .

[2] ينظر، النقد التطبيقي التحليلي: ٦٨.

((ثلاث دقات رهيبة تعلن اقتراب الصباح وانا، ذلك الاب المسكين، لا ازال جالساً في غرفتي منكمشاً على نفسي، احاول جهدي ان اتبين هذه الكلمات على ضوء المصباح الضئيل البعيد. السكون عجيب هذه الساعة من الليل ، الساعة التي تسبق انبثاق الفجر.. انبثاق النهار.. انبثاق الحقيقة. واعجب من هذا السكون ذلك الهدوء النفسي الغريب الذي يوقد في داخلي دون حراك.. دون اضطراب كالماء الآمن الاخضر في المستنقعات العميقة لم يمض وقت طويل منذ ان اقبلت فاطمة، منذ ان تركتها نزلت من سيارة التكسي، من ان ارسلت ضحكة مكتومة قصيرة قبل ان تفتح الباب وتودع الزبون الغني..))[1].

ان كشف عزلة شخصية الاب "سرديا" وجلوسها ليلاً في غرفتها المتسمة بالسكون والصراع المحتدم بينها وبين الشخصيات والواقع المحيطين بها، انما جاء بمظورها الذاتي الذي لم يتدخل الراوي العليم في سيرورتها، اذ لم يتعرض الى الاحداث التي تعلقت بفاطمة قبل نزولها التكسي كما لم يتعرض الى الاحداث التي دارت بينها وبين الزبون الغني كونها ابتسمت بوجهه قبل نزولها التكسي. بل اكتفى بسرد هذه الاحداث من وجهة نظر الشخصية الذاتية المتمثلة بشخصية الاب.

اما الكشف عن طريق الحوار فيتمثل في رواية "نهايات صيف" للروائي موسى كريدي التي يدور الحوار فيها بين نايف ومشكور، متمثلاً بقول الراوي:

((- تستطيع ان تقول اني مرتاح هذا اليوم ، والحق اني لا اعرف سبب هذه الراحة لعلَّ هذا امر مفاجيء او شيء من الاشياء الغامضة ان اتحس السعادة تغمرك في لحظة معينة او غداة يوم مشرق . ثم ادار وجهه نحو مشكور متسائلاً :

- وانت ؟

- فقال مشكور :

---

[1] الرواية، منشورات الجمل، كولونيا/المانيا ٢٠٠٠ :١٥ .

- انا مرتاح جداُ . وسعيد لا اعرف سبب هذه السعادة .
- اضاف نايف :
- الشوارع نظيفة والشمس دافئة ترسل منذ الفجر نورا هادئاً وسخياً فماذا تقول ؟
- الشوارع نظيفة فعلاً))[1].

استطاعت الشخصيتان المتحاورتان "نايف ومشكور" ان تكشفا عن بواطنهما النفسية المتسمة بالسعادة، وعن نظافة الشوارع ودفيء وهدوء الشمس منذ الفجر دونما تدخل من الرواي العليم في تفصيل تلك الاحداث او اسباب السعادة التي غمرت الشخصيات التي اعتمدت الايجاز والمباشرة في طرح ما يتعلق بها من احداث او بواعث، لاسيما اذا ما علمنا ان الحوار سمة من سمات المنظور الذاتية.

المبحث الثالث الفضاء الروائي

القسم الأول
الزمن الروائي

الزمن الحداثـــوي

نظرت الدراسات السردية الحديثة للزمن الروائي (من وجهة نظر الحداثة) نظرة حداثوية انطلاقاً من تفريق الشكلانيين الروس بين زمن المتن الحكائي وهو الزمن الذي يفترض فيه ان أحداث الحكاية قد جرت فعلاً في الواقع، وزمن المبنى الحكائي الذي يمثل الوسائل التقنية التي تخلق الإيهام السردي والتي تبنى عليها أحداث المتن[2] من خلال حركاتها الزمنية، كحركة الاسترجاع، والاستباق، والوصف، والحذف،

---

[1] الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥: ٨٣ .

[2] ينظر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– الحمراء، ١٩٩٩: ٥١.

والخلاصة، والمشهد، وكان نتاج تللك الدراسات توظيف الزمن بكونه ((الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية))[١] توظيفا مطابقاً ومعطيات منهج الخطاب الحداثوي الروائي المعني بالكَم المعلوماتي الدقيق والسريع في الوقت نفسه، فكانت الخلاصة التقنية المناسبة والاساسية التي تغني منهجهم ورؤآهم، لذا نعتقد بامكان توظيف الحركات الزمنية الاخرى تحت هذه الحركة –أي الخلاصة– بكونها الحركة الاكثر استيعاباً لمنطلقات الخطاب الحداثوي المعني باستيعاب ذلك الكم من الثقافات والمعارف، وهو ما ستبينه الاجراءات التطبيقية بعد ان نكشف عن مفهوم الخلاصة التي تُعرَّف انها ((شكل من أشكال السرد تكمن في تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو عدة سنوات في مقاطع معدودات أو صفحات قليلة دون الخوض في تفاصيل الأشياء والأقوال))[٢] أي يتم من خلالها اختزال زمن التخيل إلى فترة قصيرة وصولاً إلى احداث الرواية الرئيسة، وهذا يعني تخطي الأحداث الثانوية التي تتضمنها الرواية، ومن وظائفها: المرور السريع على فترات زمنية طويلة، و تقديم عام للمشاهد والربط بينهما، وتقديم عام لشخصية جديدة، وعرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية، بل يكتفي بالإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما

وقع فيها من أحداث[٣] مختصرة.

الاسترجـــــاع

هو((عملية سردية تتمثل في إيراد السارد لحدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد))[٤] أي أن الراوي يقوم بتعطيل سير الأحداث ليستذكر احداثاً ماضية مهمة في مجريات السرد، وبذلك يكون المقطع الاسترجاعي مقطعاً ثانوياً مقارنة بالمقطع

---

[١] بناء الرواية: ٧٢.

[٢] مستويات دراسة النص الروائي: د. عبد العال بو طيب، مطبعة الأمنية، دمشق–الرباط، ١٩٩٩: ١٦٦.

[٣] ينظر: بناء الرواية: ٧٨.

[٤] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢.

الكبير الذي تتكون منه الرواية ، الا ان هذا لا يقلل من أهمية الاسترجاع الفنية، فمن خلاله يستطاع فهم احداث الخطاب الروائي من خلال تقديم الراوي لمعلومات إضافية تعين المروي له على تتبع الحدث من خلال ((ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء باعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة او باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الاحداث ثم عادت للظهور من جديد))[١]. ومن ابرز الروايات العراقية التي تتضح فيها الخلاصة من خلال الاسترجاع هي رواية "امس كان غدا" التي يلخص فيها الرواي عقيل مضي ست عشرة سنة من سنين صباه وقد امضاها بين بيت والديه وبيت مستر فليمن بصورة سريعة جدا اذ يقول :

((لقد كان يسرني كثيراً؛ وانا اجتاز السادسة عشرة؛ في كل مرة؛ ان اسمع كلام ابي؛ وهو يناديني قبل ان يصعد السطح؛ قبل ان يدحو جسده المتعب في حضن الليل التموزي المقمر؛ قبل ان يمدد جسده على سرير الجريد المركون في زاوية السطح؛ بعيدا عن اعين الناس، بعيدا عن اعين الطير والنجوم المحلقة في السماء، التي ترى ما يفعله هؤلاء الناس؛كالملائكة وقبل ان تستسلم عيناه لتلك الظلمة العنيفة التي تمحو الجسد او التي تجعله سابحا يطفو مع الملائكة؛ تائهاً، دونما حس؛ دونما علم بالذي ياتي، بين عوالم شائكة؛ مختلفة الالوان؛ كان يناديني بصوت خال من التثاؤب؛ لكنه ممتلىء برائحة نشارة الخشب –كما هو دائما من طفولتي الى الآن ...))[٢]. ثم اشار في اثناء الرواية اشارات سريعة الى الاحداث التي مرت خلال تلك السنوات، اذ كان في صباه يذهب يوم الاحد من كل اسبوع الى بيت مستر فليمن لتستانس زوجته به بينما يذهب السيد الى الصيد في هذا اليوم ولا يعود الا بعد منتصف الليل، فكانت السيدة تلعب معه العابا صبيانية، وتلعب بشعره الطويل وتستحم امامه شبه عارية في مسبح الحديقة[٣].

---

[١] بنية الشكل الروائي: ١٢١-١٢٢.

[٢] الرواية : ٥ .

[٣] تنظر: الرواية: ٣٢ – ٣٣ – ٣٥ .

فالراوي هنا لخص استرجاعيا الاحداث التي مرت على ابي عقيل الذي عمل نجاراً طيلة الستة عشرة سنة من عمر عقيل، وكان يعود تعبا ممدداً جسده على الجريد المركون في زاوية السطح وكان يناديه قبل نومه دونما تعرض لتفاصيل العمل او مكانه، ودونما الافصاح عن مغامرات عقيل طيلة هذه الفترة الزمنية الطويلة رغبة منه الى الوصول الاحداث المهمة التي يرتأيها الراوي، والاسترجاع الذي عمده الراوي في تلخيص الاحداث ساعده على سرد بعض المعلومات المتعلقة بشخصية ثانوية وهي شخصية الاب/ والد عقيل، فضلا عن شخصية السيد فليمن وزوجته والاحداث التي مرت به طيلة تواجده معهما، اذ كان يذهب يوم الاحد من كل اسبوع الى بيتهم، بينما ينشغل السيد بالاصطياد في ذلك اليوم ولا يعود الا بعد منتصف الليل، اما السيدة فكانت تستحم شبه عارية في مسبح الحديقة دونما تعرض الى تفاصيل ادق في هذه الاحداث، ولعل هذه الخلاصة تعود الى رغبة الراوي في اتساع افق التلقي كيما يروم البت بعدة تاويلات لتلك التلخيصات مما يبعث الروح الادبية والديمومة الفكرية الطويلة لذلك الخطاب، او الى رغبته في حذف الاحداث الجزئية المتعلقة بتلك الاحداث الملخصة لهامشيتها.

الاستبـــــاق

ومن التقنيات الزمنية الاخرى التي وظفها الخطاب الحداثوي هي تقنية الاستباق التي تعد ((عملية سردية تتمثل في أيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً))[1] أي انها تحقق قفزة زمنية من مضارعية الاحداث الى مستقبلها التي غالباً ما تتم عن طريق الراوي الذاتي (متساوي العلم) الذي يتوقع الاحداث قبل البدء بسردها، ويستطيع الإشارة إليها دون إخلال بمنطقية النص كونه قاصاً لسيرته الذاتية او سيرة احدى الشخصيات

[1] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢.

المقربة لديه، أو عن طريق توقعات إحدى الشخصيات لما سيحدث أو تخطيط هذه الشخصية للمستقبل في ضوء الحاضر[1]. كما هوالحال في رواية "عطر التفاح" للروائية ارادة الجبوري التي يقول فيها الرواي:

((ربما ستجد الفرصة مواتية لتطلب من خطاط الشواهد المرمرية اضافة الى "ان وعد الله حق" عبارة تقول: "على الدوام، بمرور الازمان، في الايام المقبلة، عسى من يرى هذا القبر ان لا يخربه ولا يسرقه .. عسى من يرى هذه الكتابة ان لا يزدريها بل يقول ساعيد هذا القبر الى ما كان عليه ويقرأ الفاتحة على روح الشهيد" عبارة حوَّرتها عن احد كتب التاريخ القديمة التي اجمعها ولم تكف عن ترديدها كلما دار الحديث حول زوجها الراحل))[2].

تكهن الراوي/الشيخ من خلال هذا المجتزأ الاحداث التي ستجريها اخته الارملة الفاقدة لزوجها والتي عانت مرحلة الحرمان الروحي والجسدي، كونها كثيراً ما تردد عبارة (على الدوام، بمرور الازمان في الايام المقبلة ... من يرى هذه الكتابة لا يزدريها ... الخ) وهذه العبارة ومثيلاتها هي مما يتوقع صدورها من الاخت الارملة ذلك لاستياء حالتها النفسية بفقدان الزوج، الامر الذي جعل الراوي يتوقع صدور هذه الاحداث، ما جعله يلخصها استباقياً لقناعته المطلقة بانهيار حالتها النفسية في وقته الحاضر مكتفياً بذكر تلك التكهنات العلمية دونما الخوض في تفاصيل تلك الاحداث، فالمعايير الدقيقة المستندة على الاسس المعرفة كانت اهم شروط توظيف تقنية الاستباق المقترنة اقتراناً تلازمياً مع الخلاصة، فالرواي الذاتي بنوعيه محدود العلم او متساو العلم لا يؤهل فكرياً الى البت في كل التكهنات المستقبلية وانما يكتفي بالاشارة اليها وفقاً لتلك المعايير، بينما تسوغ اعلمية الراوي العليم التكهنات بادق تفاصيل الاستباق.

---

[1] ينظر: المصدر نفسه: ٦٣.

[2] الرواية :دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٩٦: ٥ ، ٦ .

الحـــــــــذف

يعرف الحذف انه ((شكل من أشكال السرد القصصي [او الروائي] يتكــون مــن إشارات محددة أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميهــا باتجاه المستقبل أو تراجعها للماضي))[1] أي ان الحذف على نوعين فهــو امــا ان يكون حذفاً محدداً يُعرَف من خلال الفترات الزمنية المحذوفة التي تُعنــى بعمليــة الاسراع في السرد بغية الوصول الى الاحداث الرئيسة عبر تخطي الاحداث الثانوية ما يسهل على الراوي حرية الانتقائية في التنقل بين الاحداث. ومن الروايات التــي احتفت بهذه التقنية رواية "الحافات" التي لخصت فيها شخصية علوان سنين عمــره بقوله:

((منذ وقت بعيد، عندما كنت طفلاً في السادسة، او السابعة اكتشفت وحــدي ان النهر قريب من البلدة ، والبلدة قريبة من النهر الذي كنت اتوجه اليه مرات عده في الليل ، او في النهارعلى حد سواء وحدي كنت مدفوعاً برغبات شــيطانية عنيفــة هيمنت عليَ منذ الصغر، منذ يوم الولادة، وتجمعت كلها في تلك اللذة العارمة التي اشعر بها كلما توجهت الى هناك. لا ادري لماذا تدافعت الى ذهني هذا اليوم عندما وجدت نفسي، بعد هذه السنين الطويلة، اقف عند حافة النهر وجهي باتجــاه المــاء المنحدر بسرعة فائقة ....))[2].

لخص الرواي في المجتزأ السابق الاحداث التي مرت به بطريقة الحذف المعلن، اذ سرد الاحداث المتعلقة بطفولته وهي ارتياده وتواصله المستمر ليلاً او نهاراً الى النهر، مشيراً الى ان الزمن وما تبعه من احداث طويلة لم تغيّر في مجرى حياته كثيراً فهو

---

[1] الألسنية والنقد الأدبي: ١٠١.

[2] الرواية : ٣ .

يرتأي النهر مطهراً او ملاذاً وحيداً له في هذا الكون دون سواه، دونما الافصاح عن مجريات تلك السنين الفائتة.

او عن طريق الحذف غير المحدد، الذي يُعرَف من سياق الخطاب الروائي، كما هو في رواية "مولد غراب" التي يقول فيها الرواي:

((... ليس بوسع الشيخ حسن آل خيون ان يوقف تدفق الالم في الصدور وتسوية الفضيحة بالقتل او الحيلة او الحرق او الجلاء. اخترقته النبال في ليلة فريدة، فصدها بشجاعة، ولكن الرماة اصروا على القتال في اطول ليلة تعيشها قرية آل خيون، فكان زمناً ثقيلاً قاسياً اعاد اليه سنوات منسية ونزقاً قديماً دفنه في طيات روحه واماته بشكل نهائي .. ولم يُبق شاهداً واحداً غير النهر الجاري والسماء العميقة))[1]

لخص الرواي من خلال هذا المجتزأ عدة احداث سردها بصورة غير محددة منها: الالم الذي انتاب قرية آل خيون، وتسوية الفضيحة بالقتل او الحيلة او الحرق او الجلاء، ما يعني ان هذه العقوبات متواردة او متواترة في قرية آل خيون الا ان الراوي لم يشأ الافصاح عنها او عن جرم او فضيحة سابقة جرت في قريتهم نتج عنها احدى هذه العقوبات، وانما اكتفى بحذف الزمن الماضي والاحداث الناجمة عنه، كما اشار الى اهمية المكان المتسم بالتقاليد العشائرية التي لا تعرف التسامح عند صدور جرم معين، فضلاً عن حذفه لاحداث قاسية مرت على هذه القرية التي لم يبق عليها شاهداً غير النهر الجاري والسماء العميقة .

الوصـــــــف

وهو عبارة عن ((تقنية سردية تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكان السرد قد توقف عن التنامي مفسحاً المجال أمام السارد لتقديم

---

[1] الرواية : ١٥ .

الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات))[1] ومن شأن الوصف إيقاف الحركة الزمنية في الرواية، إلا أن هذا التوقف لا يعني الغاء دوره في الحدث السردي فـ((بالوصف يتحدد الحدث ويأخذ هويته ويغدو مسرحاً للحياة بكل أبعادها))[2]. ومن وظائفه التوضيح او التفسير الذي يكون فيها الوصف رمزاً دالاً على معنى معين في إطار سياق الحكي كما اشار الى ذلك الناقد حميد لحمداني[3]. ويتمثل هذا النوع من الخلاصة الوصفية في رواية "بصقة في وجه الحياة" حينما يقول فيها الراوي:

((ثلاثة عشر يوماً والشك الفاتك السام يخزني كل لحظة من لحظات النهار وكل ساعة من ساعات الليل، وانا على ذلك صابر لا اريد ان انظر في دخائل نفسي الا اذا دفعتني الظروف الى ذلك دفعاً، فلا اكاد القي هذه النظرة حتى تدمى جوانحي وتتحرق جروحي فانهزم كالمجنون المتالم لا الوي على شيء ولا اريد ان ارى شيئاً.. لا اريد اطلاقاً. غير اني لا يمكن ان اعيش هكذا، ولقد علمت ذلك امس. ان الطريق مهما بدت شنيعة مؤلمة قاتلة فخير لي لن ارى هذا وخير لي ان اكاشف به نفسي. قرأت قبل ايام كتابا عن الطبيعة الجنسية في الانسان ذا السيل الجبار، ففهمت ما اراحني بعض الراحة .....))[4].

تبنى الراوي في المشهد اعلاه الاحداث النفسية التي لخصها من خلال وصف الشخصية لحالتها المزرية، اذ عاشت شخصية الأب محنة الحرمان الجنسي، ما جعله يقرأ كتاباً جنسياً اراحه من التعب النفسي الذي دام ثلاثة عشر يوماً من الشك والقلق الذي انتابه في كل لحظة من لحظات النهار وكل ساعة من ساعات الليل، وما هذا الشك

---

[1] مستويات دراسة النص الروائي: ١٧٠.

[2] الألسنية والنقد الأدبي: ١٤٥.

[3] ينظر: بنية النص السردي: ٧٦.

[4] الرواية : ٢٦ – ٢٧ .

وتدامي الجوانح الا افصاحاً عن الحالة الجنسية المزرية التي تعيشها الشخصية نفسها باختصار.

القسم الثانـــي
المكان الروائي

المكان الحداثـــوي

يختلف مفهوم المكان في الخطاب الحداثوي عن مفهومه في خطاب ما قبل الحداثة او الخطاب الواقعي من حيث الاشتغال، اذ يعتمد في الخطاب الاخير على التفريـــق بـــين الشخصيات وفقاً ومكانتها الاجتماعية في ذلك المجتمع، في حين نـــراه فـــي الخطـــاب الحداثوي مكاناً عاماً ومباحاً لكل الشخصيات دون أي تمييز بينها(نظرة موضوعية من الاعلى) أي انه يروم اسقاط كل معايير التمايز الطبقي بين تلك الشخصيات. لذا يمكـــن تعريفه –أي المكان الحداثوي– انه ذلك المكان الموضوعي المستوعب لكافة الشخصيات الروائية وطروحاتها المتنوعة سواء اكانت موضوعية ام ذاتية. وعلى الرغم من اهميته كونه ((البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلـــي))[1] الا ان وجوده في الخطاب الحداثوي لا ينصرف عن كونـــه تقنيـــة او حيـــزاً وجِـــدَ لخدمـــة الشخصيات التي تاخذ مسارها السردي لتتمة الاحداث المنوطة بها.

ويمكن تقسيم المكان وفقاً ومعطيات الخطاب الروائي الحداثوي على قسمين كبيرين هما: **الامكنة العامة** وتضم الامكنة الطبيعية متمثلة بالانهـــار او الاريـــاف او القـــرى، والامكنة الصناعية او الخدمية(ان صحت هذه التسمية) متمثلة بالمستشفيات، **والامكنـــة الخاصـــة** التي تشترك فيها كل الشخصيات او معظمها وتتمثل بالامكنة الداخلية النفسية، او بيوت الشخصيات التي سنلاحظها في الروايات العراقية.

---

[1] بنية الشكل الروائي: ٢٩.

ومن الروايات التي وظفت المكان العام رواية "الحافات" التي تحدثت عن اهمية المكان واثره في استقرار كل من شخصيتي علوان وجليلة، فكان النهر ملاذهما الذي استوعب مكبوتاتهما التي افصح الراوي عنها بقوله:

((لا ادري لماذا تدافعت الى ذهني هذا اليوم عندماوجدت نفسي، بعد هذه السنين الطويلة اقف عند حافة النهر وجهي باتجاه الماء المنحدر بسرعة فائقة، ودائماً كان الماء ينحدر بسرعة فائقة نحو الجنوب..... وجهي باتجاه الماء دائماً، وذاكرتي متأججة قلقة هائمة تعوم على السطح في اغلب الاحيان. ذاكرة طفل. تارة يطفئها الخوف وتلفها عتمة سرمدية قاسية حتى لا اكاد ابصر شيئاً، ولا اكاد احس بشيء على الاطلاق. وتارة يوقدها احساس فائق باللذة العارمة تنتابني هناك على الشاطئ فألتم عليها واداريها، فاشعر بالفة وبقشعريرة ...)) [1]

اوضح الراوي في هذا المجتزأ دور المكان الطبيعي (النهر) في تمكين افراغ مكبوتات شخصية علوان الداخلية والاستشفاء من خلاله، كونه مكاناً عاماً تستطيع كل الشخصيات الروائية ارتياده بحرية مطلقة، اذ لم تكن شخصية علوان وحدها من ارتادت هذه الامكنة بل ضمت شخصية اخرى شاطرته هذه الاحزان والهموم هي: شخصية جليلة الاعسر التي يقول الراوي عنها:

((وبعد سنوات عرفت جليلة الاعسر، التقيتها هناك عند الشاطيء وحيدة مثلي، وخائفة وممتلئة بالوساوس، شاحبة لا تستقر عيناها الغائرتان على شيء كئيبة الى حد الموت.....هي دائماً تختار تلك الاوقات التي تقل فيها حركة الناس، وهي في الاغلب

[1] الرواية : ٣ – ٤ .

اوقات الظهيرة، او الاوقات التي تعقب الغروب مباشرة. كانت جليلة هي التي تقودني...))[1]

نلاحظ في هذا المشهد ان جليلة الاعسر(الشخصية الثانوية) قد شاطرت علوان (الشخصية الرئيسة) المكان نفسه الذي ساعد على تطهيرها داخلياً هي الاخرى، بعد ان بلغت كآبتها حد الموت نتيجة تعسفات الزمن الذي جعلها وحيدة وخائفة وممتلئة بالوساوس التي جعلها تلجأ الى هذا المكان الطبيعي(النهر) الذي ساعدها على استعادة حياتها الطبيعية بعد استقرارها النفسي الذي كان وليد هذا المكان.

ورواية "مولد غراب" التي جرت احداثها في قرية آل خيون وهي من القرى الريفية المتسمة بالتقاليد والاعراف القبلية التي لا تعرف التمييز بين اهل القرية، لاشتراكهم في تلك القوانين حتى رئيسها الشيخ حسن آل خيون، بيد ان رجالها قرروا الذهاب الى السيد عنبر لمحاكمة الجاني ولم يبالوا برأي شيخهم الذي اقترف ذنب اسكان الرجل الغريب في قريتهم، وهو ما صرح به الراوي قائلاً:

((ولعل الوصول الى السيد عنبر، كما يفكر الرجلان، بالتناوب او معاً، هو جزء من الرغبات المستحيلة التي عصفت بالقرية وحولتها الى كتلة ملتهبة من الظنون والشكوك والفوضى، وقد تكون الاسوأ من المصائب تلك التي قادتها الى عنبر سيد الاهوار.. من يصدق هذا؟ من يصدق ان ما حصل جلب الينا الذباب والذئاب، قل أي شيء يريح اعصابنا التالفة؟ قل أي شيء يا شيخ حسن! قضاء وقدر يا رجال!... قل للناس انها فضيحة العشيرة والقرية ....))[2]

---

[1] نفسه : ٥ .

[2] الرواية : ١٤ .

فالراوي بيَّن من خلال هذا المشهد مدى التصاق الشخصيات الريفيـــة وخضـــوعها بالاعراف التي يحكمها المكان وانها واجبة السريان حتى على رئيس قبيلتها الشيخ حسن آل خيون، وما ذهاب الرجلين الى السيد عنبر(حكيم الارياف) الا تاكيداً على المساوات بين كل الشخصيات التي تسكن هذه الاماكن.

ومن الاماكن العامة الاخرى هي (المشفى) في رواية "ربيع الضواري" التي تحدثت عن رقود هاني والشيخ وغيرهما من المرضى فيها للعلاج من خلال اعتنـــاء الاطبـــاء والممرضات بهم. يقول الراوي:

((انا متأكد تماماً انها يد واحدة تلك التي امتدت، وتوغلت في شعري، لا ادري هل الاصابع تحولت الى ايد ايضاً لتتكاثف هكذا وتزداد عدداً وتنتشر في ســـهول جســـدي ووديانه وبحوره، مزقت كل ثيابي، يا الهي الم اكن عاريا؟ من اين اتت كل هذه الثياب التي يمزقونها الآن؟ اذا ها هم يصلون الى البستي الداخلية ،يخلعونها ايضـــاً، اتعـــرى امامهم ،تتضح خرائط الجسد امام العيون الكثيرة والايدي المتوالدة من بعضها احسست ببرودة اليد هبطت على شعر جسدي لتمسده ثم تشحذه بموس حادة.. للموس وهي تحز الشعر الخشن على الجسد الخشن .....))[1].

جسد المشفى في هذا المشهد المكان الخدمي الذي رقد فيه هاني بعد مرضه، بغيـــة إشفائه بوساطة الشخصيات الجماعية(الطبيب والممرضات) التي استمرت بعلاجه بعـــد خلعها ملابسه وازالة شعره الكثيف، دون اكتراثها بشخصيته او بمكانتـــه الاجتماعيـــة، بقدر ما كان جل اهتمامها معالجته ضمن هذا المكان الذي تنتمي اليـــه وهـــو المشـــفى الموضوع او المشيَّد لأداء هذه الوضيفة الانسانية.

---

[1] الرواية : ١١ .

في حين وظّف المكان الداخلي او النفسي في رواية "بصقة في وجه الحياة" المتحدثة عن قلق الاب وافتقاره للحياة الجنسية ولاسيما بعد رؤيته ابنته صبيحة مرتدية الملابس الشاذة الملتصقة على جسمها بصورة فاضحة، اذ يقول :

((كان الموقف يبدو لمن يتطلع الينا هادئاً تسوده السكينة وتخيم عليه الطمأنينة غير ان ما كان يجري في داخلنا كان اشد وهلاً واروع قسوة من اكبر الحروب وافظع المجازر...كان الليل كأنه يقبض على الدنيا بيدين سوداوين فيخفي عنها وجه السماء ولم تكن الدنيا في تلك الثواني المحرقة غير شخص منفرد كالثعبان المتجمد...هو انا. وكنت اكاد المس ايادي الظلام تقبض على انفاسي وتوشك تقطيعها ارباً ارباً؛ فتسارعت دقات قلبي وركضت الدماء في عروقي كالسجين الهارب وبلغ توتر اعصابي حد التمزق))[1].

فالراوي اوجز القول عن التازمات النفسية التي شابت والد صبيحة بعد ان رأى مفاتن البنت وقبح الام، ما جعله يعيش عالمه المغلق (الداخلي) المتأزم نتيجة ذلك الحرمان وما ترتب عنه من تأزمات نفسية، وتصورات تفوق الكون المظلم الساكن الا من شخص يعيش الاحتراق والقلق وهو الاب.

اما البيت فيمكن معرفة تمثلاته في رواية "نهايات صيف" التي تتحدث عن الصراع الدائر بين هناء وزوج امها نايف كنعان الذي تلاعب بالسندات بغية الحصول على منزل هناء، اذ لم يكتف نايف بارسال محاميه امين واخيه قيس بل بعث باربعة رجال اليها ليقرحوها بالكلام ويعبثوا بممتلكاتها ما جعلها تبعث برسالة الى اخيها صادق تسرد له الاحداث قائلةً:

((وفي الصباح حدث مالم يكن بالحسبان. اربعة رجال هبطوا بشفاهٍ غليظة تنوء بالزبد على رؤوسهم شتلات سود من بقايا الشعر، عكش، مغبّر، كان يقف على رؤوسهم رجل

---

[1] الرواية : ٥٧ – ٥٨ .

طويل مدجج يلوح بكفيه ولا يكاد يبذل جهداً حتى في الكلام..... يفزعون عرقاً ملحياً وبصاقاً. قائد الاوكسترا يرفع ذراعيه في الفراغ غير ان هذا الفراغ ما لبث ان امتلأ بالكدمات وحاجات المنزل وصراخ البنات))[1].

نلاحظ اهمية المكان من خلال هذا المجتزأ الذي عبر عن الصراع المستمر بين زوج الام نايف كنعان وبنت الزوجة هناء صاحبة البيت الشرعية التي ظلت ملازمة له له كونه مأواها ومأوى عائلتها، رغم محاولات نايف المتكررة لاحتوائه، فتارة يبعث لها بسندات مزورة، واخرى يبعث برجال قبيحي المنظر لترويعها ولكن من دون جدوى.

ومما سبق يمكن استخلاص الخطاب الحداثوي انه الخطاب الذي يروم استنطاق الخطابات الروائية، على وفق معايير دقيقة تمكنه من النهوض باشكاليات الانسان العامة الى غايات اسمى تؤهله العيش داخل ذلك الخطاب العام (العالم او الرواية) بحرية وسعادة تحت معيار العقل (الشكل) الذي يمثل القانون الوضعي للشخصيات، والمتكفل بالحد او الغاء تلك الاشكاليات، ومن تلك المعايير رضوخ الاحداث الروائية تحت مفهوم النسق (التتابعي/القانون) الذي يحد من الفوضوية في استرسال الخطابات، واستيعاب الخطابات الضمنية من خلال نسق التضمين (خطاب الآخر)، فضلاً عن استيعاب الرأي الآخر (خطاب الشخصية) من خلال نسق التناوب. ومن المعايير الاخرى التي تبناها الخطاب الحداثوي هو الغاء الفوارق الطبقية بين الشخصيات عبر استيعابها كآخر (انسان) سواء اكان ذلك الآخر مجموعة من الشخصيات ام شخصيات متفردة، كما بيَّن اهمية الشخصية الحداثوية المتعلمة في حل النزاعات والاشكاليات بين المجتمع الاصغر او المجتمع العام. كما سلط الضوء على اهمية الاختزال الزمني بغية استيعاب الخطابات الانسانية المتنوعة وبجمل توجهاتها، فكانت تقنية الخلاصة من انسب آليات ذلك الاكتساب او الاستيعاب، اذ من خلالها يستطيع المروي له (داخل النص او خارجه) ان يستلهم الخطابات السريعة المثرية له ثقافياً سواء اكانت بصورة مباشر – أي عن

---

[1] الرواية : ٥٨ .

طريقها- او بصورة غير مباشرة – أي عن طريق الحركات الزمنية الاخرى التي بيناها سابقاً – ما دامت تعطي الدلالة ذاتها، وهي اكتساب الخطابات السريعة المتوافقة وهدف الخطاب الحداثوي. كما سلط الخطاب الحداثوي الضوء على اهمية المكان المستوعب لكافة الشخصيات الروائية بكونه حيزاً وجد لإجلها ولارتيادها من خلال تقسيمه على قسمين: المكان العام الذي تواضب الشخصيات الذهاب اليه كالمكان الطبيعي او المشفى. والمكان الخاص الذي تُحترم من خلاله ذات الشخصية الروائية.

الفصل الثالث

الخطاب الروائي العراقي

مرحلة التحول الثانية

(خطاب ما بعد الحداثـــة)

مدخل عام

بعد ان بيَّن خطاب الحداثة مشروعه الثقافي المعتمد اساساً على العقل كونه الصانع الحقيقي للفكر الانساني، ومخلص البشرية من همومها التي لم يستطع الخطاب الواقعي من تحقيق ذلك، عمد غيرهم من المفكرين الى اجتراح مفاهيم اخرى لا نهائية الطروحات والافكار، وقائمة على رغبة الانسان الامتاعية، بعد ان ادركوا فشل الخطابين الموضوعيين العقلي(الحداثوي/النصي) والوصفي(الواقعي/السياقي) من تخليص البشرية من اشكالياتها المتعددة، لذا اقترحوا ان كل خطاب ابداعي يجب ان يقرأ للاستمتاع وحسب، أي انه قائم على الاكتساب الثقافي للافادة منه ذاتياً، ذلك لان العقل قد واجه العديد من الاشكاليات التي بينت عجزه في ادراك المغزى الحقيقي له، منها طروحات عالم النفس فرويد الذي طرح اهم الاشكاليات المتعارضة مع العقل وهي ان العقل يفرغ الكون من كل محتواه القيمي والشعري[1] لذا لا بد للخطابات من ان تعتمد اللامركزية في الفكر الابداعي كونه خطاباً انقطاعياً، تعددياً، انزياحياً[2].

وقد عرف خطاب مابعد الحداثة انه((حالة من فقدان المركزية، ومن التشعب والتشتت، تساق فيها [أي الخطابات] من مكان الى آخر عبر سلسلة من السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة))[3] او هو اسلوب فكري يهدف الى رصد القضايا الامتاعية للنفس البشرية وتوضيفها في خطاباتهم الابداعية دونما التفكير بابعاد او مبادئ تلك الخطابات.

---

[1] ينظر: ما بعد الحداثة "I" تحديدات، اعداد وترجمة، محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٧: ٤٣.

[2] ينظر: ما بعد الحداثة "II" فلسفتها، اعداد وترجمة، محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٧: ١٨.

[3] الجذور النيتشوية ل "مابعد" الحداثة: عصام عبد الله ، مجلة الفلسفة والعصر، العدد الاول، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٥: ٢٣١.

وبعيداً عن القول في تمخضات هذا المفهوم الشاسع المعالم[*] سنبين كيفية افادة الخطاب الروائي العراقي من هذه المرحلة عبر توظيف اهم الخطابات التي تضمنتها، أي اننا سندرس التلقي من الافادة من مفهومي او ثقافتي الاستهلاك والاستنساخ. والمنظور الروائي من الافادة من الخطاب النسوي، والمكان والحدث من الواقعية السحرية والشخصية من الحوار، واخيراً الزمن من الافادة من توليفات الرواية المُشاهَدة مع الاخذ بالاعتبار اننا سندمج الحوار والتوليفات ضمن مبحث انفتاح الخطاب الروائي كونه لا يقل اهمية عن غيره من خطابات هذه المرحلة.

[*] للاطلاع حول هذا المفهوم ينظر: ما بعد الحداثة "دراسة في المشروع الثقافي الغربي": د.باسم خريسان، دار الفكر بدمشق، ٢٠٠٦.

المبحث الأول

التلقـــي من خلال الاستهلاك والاستنساخ

مفهموم الاستهلاك

ان الجمع بين هذين المفهومين يمكن ان يثير استغراب االقراءة للوهلة الاولى، لكن الاستقراء الدقيق ربما يميط اللثام عن تلك العلاقة التي تجمع بينهما لاسيما اذا ما قاربنا المصطلحات مع بعضها دلالياً، اذ يمكن نعت الاستهلاك بـــ "التلقي" او "القراءة" والاستنساخ بـــ "الانتحال" او "المحاكاة" او "التناص" كون الابداع قد تحول رؤيوياً وتقنياً من الابداع التقليدي "الهادف" الى الابداع التقني "القراءي" الغرض منه كسب ود القارئ (الآخر) وتلبية رغباته الثقافية المعاصرة، وبهذا فان جزئي النتاج الادبي (المبدع – المتلقي) تحولا تحولاً وظيفياً خاصة اذا ما علمنا ان الابداع مرتبط اساساً بالتلقي، هذا المصطلح الذي يعتمد اساسا على المنظور الذاتي الذي يعد المنطلق والركيزة الاساسية لتحديد موضوعية الخطاب الذي لا يمكن ادراكه او تصوره خارج نطاق الذات المدركة وما المعنى الخطابي اوالنصي الا خلاصة فهم المتلقي الفردي الخالص له[١] ولأن فاعلية الخطاب تعتمد على توقعات القاريء فإن المبدع يتلاعب في انتاج خطابه الابداعي معتمدا القصدية معياراً رئيساً فيه[٢] فكما تتحقق متعة المبدع بممارسة العملية الابداعية، تتحقق كذلك متعة تلقي ذلك الابداع على حد قول الناقد الفرنسي رولان

---

[١] ينظر: نظرية التلقي: د. بشرى موسى صالح، بغداد، ١٩٩٩ : ٢٤ .

[٢] ينظر: القاريء الضمني "انماط الاتصال في الرواية من بينيان الى بيكيت": ولفكانك آيزر، تر:هناء خليف غني الدايني، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٦ : ١٣ .

بارت[1] كما يرتبط مصطلح الاستهلاك بمصطلح آخر يدعى "الانتاج" وهذا بدوره يمكن ان يقترن بمدلولات اخر مثل "التكون" و"الابداع" و"الفعل" و"الكتابة" و"العمل" وقد اقترنت مرجعية الانتاج والاستهلاك بالفكر الماركسي وبالنظرية الراسمالية حين ادعى كل واحد منهما انه يمكن ان

يوظف جدلية (الانتاج[*] والاستهلاك) في تخليص البشرية من معاناتها، وعلى الرغم من ان الاثنين يندرجان تحت حقل الفعل، فالكتابة فعل والقراءة فعل ايضاً الا ان لكل منهما خصوصية يتمتع بها، فضلا عن ان القراءة يمكن ان تشكل نوعا أخر من انواع الانتاج اذا احسن القارئ صنعا فهو يعيد انتاج الذي قرأه بشكل مختلف، لتصبح لدينا حلقة من التواصل الادبي او الحواري المفتوح بين طرفي المعادلة المبدع والمتلقي، مع ملاحظة ان المتلقي عنصر مهم في ترويج هذه البضاعة كـ مستهلك. لذا يرى العالم الاجتماعي الامريكي ثورشتاين فيبلن في تمييز الهوية الطبقية عند الطبقة البرجوازية المترفة انما يكمن من خلال استهلاكها لا من خلال مهنتها المتزاولة، فثقافة الاستهلاك هي ثقافة معرفية يتم من خلالها التعبير الحر عن ذوات المستهلكين في ظل القيود الشديدة في حياتهم اليومية بصرف النظر عن تمجيد الرأي او ادانته[2] لذا يعد الخطاب الاستهلاكي ثقافة الآخر وانفتاحيته على النتاجات الادبية ومن ثم الحكم على ايسرها والذها لديه قرائياً، اي ان فعل القراءة او مواصلة القاريء لقراءة انماط معينة محببذة لديه مرهون بمحتوى النص او الخطاب المكتوب او المرئي وبعنى آخر ان ثقافة المستهلك ثقافة نقدية وآنية يتم تقريرها من خلال ثقافة الفرد/ القاريء وفقا ومعايير لذته، فكثيرا ما ظلت الكتابة تحتفظ بمتعة تخييل القاريء واكتشافاته واثارة التساؤولات

---

[1] ينظر: لذة النص: تر، د.منذر عياشي، الاعمال الكاملة، مركز النماء الحضاري، دار لوسوي، باريس، ١٩٩٢ : ١٠٦-١٠٧ .

[*] الانتاج: هو تحويل شكلي لشيء موجود مسبقاً. وقد طُبِّق هذا المفهوم ثقافياً على يد الماركسيين حينما اظهروا الصلة بين بين انتاج الابداعات الثقافية او الانجازات الثقافية والانتاج الاقتصادي سواء ارتكز الانتاج الثقافي على الاقتصادي ام حاكاه في بعض الجوانب. للمزيد ينظر:موسوعة النظرية الثقافية: ١٠٠.

[1] ينظر: موسوعة النظرية الثقافية : ٦٤ .

حول تلك الكتابات، إلا ان هذه الكتابات سرعان ما تبددت لتحل محلها الكتابة المستنسخة كونها اقصر الطرق اشتهارا لكاتبها وذلك حينما يختار ثيماتها وبنياتها المستهلكة.

لقد انتهى العصر الذي يقول انا اكتب لنفسي او اكتب من اجل الكتابة نحن نكتب من اجل القراءة، فالقارئ المستهلك يفرض شروطه، غير ان المنتج يمارس خداعه عن طريق الإغراء والإغواء بوساطة وسائل كثيرة لجذب المستهلك وذلك عن طريق الاعلان بكونه وسيلة مهمة من وسائل الترويج عن الاشياء، فإثارة الرغبات والغرائز الجنسية، والاقتصاد الزمني في طول الرواية، واعتماد الرواية تصويرياً(سينمائياً)[*] وغيرها لدى المتلقين في مختلف الاعمال تعد من الوسائل المهمة للحفاظ على ثقافة الاستهلاك، فالروائي حريص على ادخال موضوعات الاثارة الجنسية او الفكرية او اختيار عوالم سحرية لجذب القارئ، والفلم السينمائي يوظف كثيرا من الموضوعات التي يعتني بها جمهور واسع من الناس، وكذلك المسرح والاغنية والفنون الاخرى.. فالجمهور يفرض سيطرته لكن المبدع يستعمل الخداع لجذبه بوساطة الكتابة التي تعتبر لعبة الانتاج والاستهلاك.

توصل ياوس الى ان تزامن الكتابة والقراءة في حديثه عن العلاقة بين الانتاج والتلقي لا يمكن لها ان تتم الا بالانتحال حيث يمكن ان يعيش المنتحل في آن واحد زمنين: زمن القراءة وزمن الكتابة، فبوسعه ان يكتب دون ان يعاني قلق الفراغ[1] ويتبنى ياوس رأي كالفينو الذي يقصد ما هو ابعد من ذلك بما انه يعتبر النسخة المزورة ذات رفعة وتفوق على الاصل ويمنحها بالتالي مشروعية ساخرة وفي العصر الالكتروني يصبح المثل الرومانسي الاعلى للابداع الاصلي امرا متجاوزاً ويصبح مفهوم الاصالة وهما عبثياً في عصر وسائط الاتصال وقابليتها اللانهائية للتولد

---

[*] سيتعرض البحث لهذا المفهوم عند حديثه عن انفتاح الخطاب الروائي لاحقاً .

[1] ينظر : جمالية التلقي ٩١ .

والتعدد[1] وهذا التولد ما هو الا استنساخ مفاهيم واسعة لايمكن حصرها، كونها متعلقة بالافكار تارة، وبالشكل تارة اخرى، لذا لايمكن عد ثقافة الاستنساخ ثقافة سلبية يحكم على كاتبها كما يحكم على المنتحل على غرار النقد الادبي العالمي والعربي منه على وجه الخصوص، وانما تعد ثقافة مستنطقة للافكار وللنصوص السابقة ومتقمصة للشخوص وللاحداث الواردة في نصوص قديمة الغرض منها ظهور الابداع الخطابي التقني المعاصر واظهاره بالشكل والمضمون اللذين يبتغيهما القاريء كونها كتبت لاجله من جهة، ولإغناء القاريء معرفياً بمحتوى النصوص المُستنسخة من جهة اخرى، فـ ((مهما كان موضوع الكلام، فان هذا الكلام قيل من قبل بصورة او باخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقاً بها الموضوع..... ما عدا آدم المتسم بالعذرية))[2] وعلى ما تقدم يمكن القول ان العصر الراهن هو عصر الرواية الاستهلاكية المُشاهدة عبر الشاشة، فهل استطاع المبدع (الروائي) ان يمارس لعبة الابداع التأليفية ليتحول ابداعه الى ابداع استهلاكي عبر افادته من الثقافة الاستهلاكية؟ وسنحاول الاجابة عن هذا التساؤل البالغ الاهمية من خلال توظيف اهم مفاهيم وآليات الخطاب الاستهلاكي الواجب (ان صحت هذه الكلمة، وكما يرى الباحث) على المؤلف اتباعها ليتسنى لخطابه ان يتصف بالاستهلاكي، ولعل اهم هذا المفاهيم:

اولاً : قصر المساحة الروائية، والتكثيف الوصفي فيها:

ان تقسيم نقاد ما بعد الحداثة لخطابهم ((الى وحدات طبيعية وانسانية، متساوية ومستقلة ومختلفة ومنفصلة ومنغلقة بسبب عدم وجود مركزية ومرجعية كلية مشتركة، وتصبح كل وحدة ذات سيادة مطلقة مرجعية ذاتها. وهذا يعني غياب اية مرجعية نهائية انسانية او موضوعية، فيتسم العالم بالتعددية والتفتت، والانقطاع والفوضى، والمساواة

---

[2] ينظر : المصدر نفسه .

[1] المبدأ الحوراي :٩١ .

والتساوي، وحكم المصادفة وغياب السببية، وظهور الاحتمالية والنسبية الكاملة والتغير الكامل والمستمر ومن ثم يصبح من العسير الوصول الى العالم))[1] انما اقروا بوجود حقائق عائمة في فضاءات اللغة المعبرة عن خطاب عام او متفرد مما يؤدي القول بنسبية الحقيقة الموجودة اصلاً في تلك الخطابات وهي حقيقة الخطاب المستهلك كونه يستند الى معايير المستهلك من جانب، وكون المستهلك صاحب القرار في تحديد ثقافته من جانب اخر، ولاسيما اذا ما علمنا ان الخطاب العام لما بعد الحداثة قد شهد تحولا ملحوظا لمصلحة القاريء لذا يرى دريدا إستحالة ((معرفة الواقع خارج نطاق الخطاب المستخدم واستحالة التعبير عنه والنص، ادبياً كان ام فلسفياً ، معبأ بالاستعارات التي تحجب الرؤية))[2] لذا فان من مقترحات القارئ اعتماد القصر في المساحة الروائية – المكتوبة– احد اهم منطلقات ذلك الخطاب كون القصر المصاحب للتكثيف الوصفي يساعد على استهلاك الرواية بصورة سريعة بصرف النظر عن انساقها البنائية المختلفة التي يعتمدها الراوي في سرد احداث روايته، فضلاً عن مميزات العصر الراهن المطالب بالاكتساب المعلوماتي لمجمل العلوم والخطابات الانسانية، الامر الذي يتطلب التكثيف الوصفي والاسراع السردي في الخطاب الروائي كون السرد ((فعلاً لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت ادبية او غير ادبية يبدعه الانسان اينما وجد وحيثما كان))[3] ولا تتأتى هذه الصورة اذا ما اتسعت صفحات الرواية وتشتتت احداثها، ما يتطلب الوقت الكافي لاستيعاب خطابات بعينها.

ومن تلك الروايات رواية "عيون في الحلم" للروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي وهي رواية تقع في ثمان وخمسين صفحة وتتحدث عن ثلاثة اصدقاء هم: سالم عباس درويش، ورشيد، ونوري، ويعملون في سلك التعليم ويقضون امتع اوقاتهم في البارات ،

---

[2] الحداثة وما بعد الحداثة: د.عبد الوهاب المسيري و د. فتحي التريكي، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣: ٨٧ .

[1] الحداثة وما بعد الحداثة : ٨٩ – ٩٠ .

[2] الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي": سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧ : ١٩ .

والمقهى للعب الدومينو محاولة منهم لامتاع انفسهم من البؤس الذي ينتابهم نتيجة للظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يعيشونها، فرشيد مولع بمغازلة النساء، ونوري يعيش عالمه الفني الخاص به من خلال رسم اللوحات الفنية، اما سالم فلقد عاش مأساة الحب مع "منى" التي اراد الزواج منها لولا المال الذي وقف حائلاً بين زواجهما الامر الذي جعله يقبل الانتقال الى مدرسة في الريف دونما تردد منه علَّ هذا الابتعاد ان ينسيه حبه لمنى وقبيل سفره استدعى "ليلى" الى منزله لتؤنسه ولتنسيه بعض آلامه ولكن دون جدوى، فعند مضاجعته لها تمنى ان يكون جسدها جسد منى لاستانس بهذه المضاجعة ولكان اسعد البشر. ولما سافر اخذ يراسل حبيبته منى وصديقاه رشيد ونوري وحينما رجع ذهب الى منى وتسامر معها حديث الالم والحب والفراق متلقيا منها دعوة زواج صديقة لها من بغداد، ملبيا الدعوة غير مبال بفترة انقطاعه عن المدرسة ولما عاد الى المدرسة جاء رجال الشرطة يسألون عنه[1].

ان اعتماد الراوي نسق التتابع في رواية "عيون في الحلم" اعطاها صفة استهلاكية، ذلك لقصر مساحتها الروائية، ولتكثيفها الوصفي، واكتفائها السردي. فالقارئ يستطيع الاكتفاء بقرائتها مرة واحدة فقط ليدرك انها تمثل الحرمان والبؤس المادي الذي قاسته شخصياتها (رشيد، ونوري، وسال) بيد انها حاولت قتل الزمن بذهابها الى البارات لاحتساء الخمرة، والمقهى للعب الدومينو تارة، ومزاولة بعض الاعمال المساعدة على ذلك كمغزاة النساء بالنسبة الى شخصية رشيد، والرسم بالنسبة الى نوري، والفرار من قصة الحب التي عاشتها شخصية سالم تارة اخرى. فضلا عن الاحداث المختصرة التي انتابت سالم عند انتقاله الى الريف متوهما نسيانها ولكن دون جدوى.

ورواية "اشواق طائر الليل" المؤلفة من مائة وعشر صفحات والمتعلقة بشخصية يوسف هلال الشاعر المولود في ابي الخصيب احدى مناطق العراق الجنوبية، وكان

---

[1] تنظر: الرواية، دار سحر للنشر، تونس، ١٩٩٦ .

كثير التجوال بين الدول محاولاً الاستقرار في احداها حينما يتعرف على احدى النساء، حتى استقر به الامر في احدى المستشفيات، فتعرف على "امل" الممرضة المسؤولة عن اعطائه الدواء والسهر على راحته فلم ير مانعا من التعرف بها فصارحها بحبه وبادرته نفس المشاعر امتثالاً لطلب "ام حنان" رئيسة الممرضات، ورأفةً منها عليه كونه هالكا لا محالة بسبب مرضه فاخذ يسرد لها علاقاته الفاشلة مع النساء وانهن كن يقضين اوقات فراغهن به حينما يؤلف لهن قصيدة شعرية، ويصف لها جمالية الريف الجنوبي في العراق، ثم طلب منها القدوم معه الى العراق في حالة شفائه فلم تمانعه في الظاهر خشية عليه من البؤوس الذي سيحصل في حالة اعتراضها، وفي ايامه الاخيرة قام بنفسه مرتديا ملابسه ونعليه موعزاً لها بشفائه وطالبا منها تنفيذ ما وعدت به الا ان ذهول ما رأت منعها من الحديث فنادت صارخة على ام حنان ولما جاءت وجدتاه ملقيا على الارض فاجلستاه على سريره وذهبت ام حنان لنداء الطبيب واخذت امل تطيل النظر الى هذا الوجه المفعم بالامل والاصرار ينتقل الى عالمه المحتوم بعيداً عن الألم الذي كثيرا ما عاناه[1].

ان نسقي التدوير الجزئي، والتضمين الذين اعتمدهما الرواي في سرد احداث خطابه الروائي لم يشكلا عائقاً من استهلاكهما، ذلك لان لقصر الخطاب الروائي الذي ضمهما فضلاً عن ان القارئ يستطيع استيعاب احداث الرواية وشخصياتها التي دارت حول الشاعر يوسف هلال الذي عاش معاناة النساء التي انتهت بحبه لأمل ومن ثم بموته، أي انه يستطيع معرفة زمكانها للوهلة الاولى من القراءة متمثلاً بالزمن الحاضر/ فترة رقوده في المشفى، وزمنها الماضي/ احداث الشخصية وآلامها مع النساء.

---

[1] تنظر: الرواية .

ثانياً : الثيمـــة

ان اهم ما يميز ثقافة الاستهلاك في خطاب ما بعد الحداثة هو الثيمـــة التـــي تعـــد عبارة عن وحدات لغوية فكرية تترابط فيما بينها بغية الوصول الى المغـــزى الحقيقـــي لذلك الخطاب ولعل ثيمة الجنس في خطاب ما بعد الحداثة تتصدر مجمل ثيماته وذلـــك لخصوبتها الادبية، ولامتناع الكثير من المبدعين والنقاد من التعرض اليها الا بصـــورة رمزيا كونها تتعارض ومرجعيات المجتمع الشرقي الذي لم يستطع المثقـــف العربـــي تخطي تلك المرجعيات رغم وجودها الصريح في ثقافته التراثية كـــ اشعار ابي نؤاس، واشعار عمر بن ابي ربيعة، الا ان البعض من المبدعين استطاع الانفكاك من قبضـــة المرجعيات وتناول ثيمة الجنس تناولاً رائعا مكَّن روايته من خلاله ان تستقطب اعـــداداً كبيرة من القرّاء.

ومن هذه الروايات رواية " الشاهدة والزنجي" اذ تجسدت الرواية باستلاب الزوج المسن (حسون) لِحَقَّ زوجته (نجاة) التي تصغره بعشرين سنة الامر الذي جعلها تبحث عن ملاذ يقيها من الحرمان الجنسي الذي عانته من زوجها المسن ما جعلها تتخذ عشيقا، فاصبح الزوج مخدوعا بزوجته، وقد اكتشف هذه الخيانة بعد ان اصطحبها رجال الشرطة الامريكية من البستان الواقع بين منزلها ومعسكر الجيش الامريكي، وقد اغتصبت على يد رجل زنجي الذي قام بقتل جندي امريكي ابيض، فطلب منها ان تكون شاهدة عليه الا انها التزمت الصمت ولم تدلِ بشهادتها ضد ذلك الزنجي خشية الفضيحة.. [1]

ولم تختلف الثيمة في رواية "التشهي" لعالية ممدوح عن سابقتها فلقد اعتمد الراوي الجنس موضوعة اساسية فيها، اذ نلاحظ أعقاب أزمة "تقاعد" عضو سرمد برهان الدين الذكري نتيجة السمنة الزائدة التي أصابته ومنعته من الحراك، محاولاً استيعاب ما حدث

[1] تنظر :الرواية ٧ – ٧٥ .

له، ليجد نفسه غارقاً في استعادة حياته الجنسية الماضية، بدءاً من تجربته الأولى. الأستاذة الاسكتلندية في المعهد البريطاني في بغداد، فيونا لنتون الأربعينية الشبقة التي فقد معها عذريته، لقد التقطَته وهو في بداية الشباب، وعلّمته معنى المضاجعة، وكيف يستنبت الشهوة من مسافةٍ بين الصُّلب والترائب ، اذ يصف برهان لحظات مضاجعته فيونا البريطانية وهو في بغداد قائلاً: تحيا فيونا التي كانت تموت وتعود ما بين ساقي ومائي فتبتكر صرخات لم أسمع بها من قبل ... إنها تعيش في بقعتي العزيزة وينبغي أن لا نترجم ذلك حتي لا نفسده. ترقص وتلتهمني وأنا مغطى بالمني واللعاب، أو ها أنا أبجل المهبل والبظر واستحضر اسم الفرج باللهجات المحلية والعربية ... فاللغة أخطر وسيط في المضاجعة، أو كانت تجبرني على النظرِ كأحدِ القواعدِ لخديعة البصر ذاته فأصرخ بصوتٍ كالإعصار ادخليه سالمة ادخليه بأمان باللسان والشفتين والأنفاس والتقبيل والتقتيل بالأصابع والشموع والرطوبة والسعال والأنين والندى المباشرة والعذاب والجماع الناقص، ثم ضاجع كيتا الالمانية، والمغربية امينة الملقبة بـــ "البيضاوية "[1] .

نلاحظ ان الثيمة الحقيقية في الروايتين هي الجنس وقد اتخذها الراوي مفردة اساسية في روايته فهي لا تقل اهمية عن غيرها من الموضوعات التي تمت الى الانسان بصلة كبيرة فهي وسيلة بقائه، وضالة سرمد الجنسية والسياسية محاولا تفريغ هذه المكبوتات من خلال الجنس الذي افصح عنه الراوي بصورة مباشر في رواية التشهي، اما نجاة فلقد اغتصبت للسبب نفسه اي بسبب الحرمان الجنسي مع زوجها الذي يكبرها بعشرين سنة، الامر الذي جعلها تتخذ عشيقا وتسلك طريقا لا يستبعد الاغتصاب فيه وهو البساتين الواقعة بالقرب من طريق المعسكر الامريكي دون شعورها بالندم على ذلك الاغتصاب ولكن المجتمع الذي كانت تعيش فيه اشعرها بالخجل، ولاسيما بعد ان قادهتا الشرطة الامريكية الى سيارة الجيب التابعة لهم.

---

[1] تنظر :الرواية ، دار الاداب للنشر، بيروت، ٢٠٠٧ : ٢٠٨-٢٢٠ .

مفهوم الاستنساخ

لعل اهم ما يتميز به الخطاب الروائي لما بعد الحداثة احالته لمثيرات ثقافية اخرى تمكنه من استيعاب مكوناتها الثقافية واعتمادها كمثيرات معرفية او موضوعات توثيقية، كونه خطاباً شاملاً وله من السعة ما يمكنه من استيعاب كل المثيرات المعرفية ومن تلك المثيرات ما نجدها في رواية "يواقيت الارض" للروائية ميسلون هادي التي تحتوي على مفاهيم ادبية وعلمية متنوعة، اذ احتوت على ما اسماه الراوي بـــ "نظريــة الالــف ونظرية ما قبل وما بعد الالف" وذلك دلالة على كثرة النظريات الادبية والعلمية التـــي استخدمها الراوي، منها: نظرية الشكل والمضمون، فبعدما استأجر ناجي عبــد الســلام شقة في بلاد الغربة عَلِمَ بان صاحب الشقة انما اجَّر شقته ليوقف صهريج النفط امامها كونها قريبة من مكان عمله. يقول الراوي:

((وقبل ان تدركه حرفة الغربة، لطالما اعتقد ناجي عبد السلام بان الشكل يفــرض المضمون وآمن بذلك كنظرية مستنبة من نظرياته الالف التي كان يجد تطبيقاتها علـــى نفسه اولاً قبل ان يسوّقها وينقل منطوقها الى باقي الكائنات على الارض. فنظرية الشكل يفرض المضمون تعني ان شكل الانسان هو الذي يفرض عليه سلوكاً معينـــاً وطابعـــاً مميزاً في الحياة فيصبح رقيقاً اذا كان ابيض اللون منمنم الملامح، ويميل الى الغلظة اذا كان غليظ الشفاه عريض المنحرين ....))[1].

وفي موضع آخر من الرواية يعتمد الراوي النظريات العلمية التي اســماها نـــاجي بنظرية الغربة او نظرية ما بعد الالف وتتعلق هذه النظرية بالمخ الــذي يقــول عنهـــا الراوي:

((وقد قرأ مرة في صحيفة عربية تصدر في لندن دراسة مترجمة تقول بان المخ قد

---

[1] الرواية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١: ١١.

توجد به منطقة للنكتة، وان جزءاً صغيراً من الفصوص الامامية للمخ يلعب دوراً حاسما في فهمنا للنكتة. ومن هذا الجزء، يقول العلماء، تاتي القدرة ايضاً على حسم الامور العاطفية والاجتماعية والقدرة على التخطيط. وان تدني حس الفكاهة لدى مرضى الجلطات الدماغية عائد الى ان تلك الجلطات تؤثر في الفصوص الامامية السفلى من المخ مما تجعلهم في حالة من اضطراب المزاج والاكتئاب النفسي..))[1].

ان اعتماد الراوي ادخال ما اسماه بالنظريات كان بمثابة التوثيق عن اشياء خارجة عن النص الروائي المعروف، وهذه النظريات التي اطلق عليها الراوي بنظريات ما قبل الالف، او ما بعده انما هي سليلة لموضوعات علمية وعملية تمكن الراوي من توظيفها في خطابه الروائي المستوعب للنظريات الادبية كـ نظرية الشكل والمضمون القائمة على فرضية الشكل للمضمون، كما استوعب خطابه النظريات العلمية كـ نظرية الفصوص المتعلقة بالمخ والمسببة للنكتة او الاكتئاب والاضطراب وهو بهذا يحاول ابلاغ المتلقي بامكانية تحول النص الى خطاب مستوعب يمكن ان يتضمن مجمل العلوم الانسانية الثقافية الاخرى دون ارباك او تصدع في مستواه الادبي.

كما نجد تلك الاحالات الثقافية الاستنساخية في رواية "مصابيح اورشليم" التي يمكن عدها خطابا توثيقيا، او خطابا سيرياً وتاريخياً للمثقف العربي، وصراعا بين الثقافتين العربية والغربية، فضلا عن تناولها الكثير من المفاهيم او المصطلحات الادبية كمصطلح الرواية، والاسطورة، والرمز، والرومانتيكية، والليبرالية، والان روب غرييه، وفلوبير والاغتراب، وتوظيف ايمن مقدسي الروايات الاسرائيلية كوثائق ومثيرات ثقافية في روايته. اذ تحدثت عن الصراع بين علاء خليل وايمن مقدسي وتمسك الاخير بسيرة ادوارد سعيد وآرائه حول العالم والاشياء إثر الصراع الثقافي المستديم بينهما. يقول الراوي بعد ان استبطأ قدوم ايمن مقدسي عليه:

---

[1] الرواية : ١٢ .

((ان يكون قتل او اغتيل، الايام اللاحقة لم تثبت ذلك.

ان يكون انتحر... ربما... ولكن اين جثته؟

ملاحظاته عن انتحار والدة الكاتب الاسرائيلي عاموس عوز والذي جعل منه احد ابطال روايته، وجعل بعض ابطال روايات هذا الكاتب شخصيات في روايته ايضاً، فد تفسر جزءاً قليلاً من هذا الامر، وانا اقصد هنا بطبيعة الامر الفقرة التي انتزعها من كتاب عاموس عوز "موتى جدتي" ووضعها في معجمه، وملاحظاته الاخرى الموضوعة في نهاية هذا الكتاب، والتي تخص كتّاباً آخرين كان يتصور انهم مفيدون في كتابه.....))[1]

دل المقتبس على امكانية احتضان الخطابات الاخرى وتوظيفها داخل الخطاب الروائي، اذ عمد الراوي الى ذكر الكاتب الاسرائيلي عاموس عوز الذي افاد من ابطال رواياته شخصيات في روايته، فضلاً عن افادته من كتّاب آخرين فيها، ما جعل الراوي يعتقد بموت ايمن مقدسي بعد هذه التناصات وامكانية موته من خلال فقرة "موتي جدتي" التي طالما تتردد في رواية عوز. وهو بهذا قد اتقن عملية الاستنساخ التي اصبحت بمثابة الجين المعرفي عند القاريء.

وبناءً على ما تقدم يمكن القول ان الشكل الروائي قد تمكن من الافادة من احد مفاهيم خطاب ما بعد الحداثة، وهو مفهوم التلقي الذي يعد مفهوماً وآلية من آلياته الشكلية من خلال رصده لاهم مقومات التلقي – الاستهلاك والاستنساخ– ما يعني مقدرة الشكل على التوظيف عمودياً عبر اختراقه لمعايير الآليات الشكلية الى مضامين تلك الاشكال – أي الافكار او المحتوى– المتجسدة في طروحات التلقي.

---

[1] الرواية :١٢ .

المبحث الثاني

المنظور الروائي
من خلال الخطاب النسوي

الخطاب النسوي

من الافادات الاخرى التي افادها الخطاب الروائي العراقي من ثقافات خطاب ما بعد الحداثة الخطاب النسوي الذي ظهر نتيجة لاستفحال الخطاب الذكوري وما نتج عنه من تهميش للمراة التي لم ينظر اليها الا جسداً للمعاشرة، او آلة للانجاب فحسب. أي انها لم تمثل موضوعة ذات اهتمام او رؤية واجبة الاصغاء بقدر ما كانت تشكل مفردة من مفردات خطابه، لذا حاولت المراة اثبات وجودها الفاعل في المجتمع وفي الادب على حد سواء، من خلال نشر افكارها ادبياً وفنياً ((ليكون للمرأة لغة تضارع لغة الرجل وتقف معها))[1] عبر اسلوب محكم يتسم بالتعبيرات الوجدانية في مراحلة الاولى، والعقلانية في مراحل تقدمه، لتثبت موضوعيتها وقدرتها على معالجة اشكاليات المجتمع او اعطاء ثقافة مغايرة عبر عملية الابداع الادبي.

علماً ان اغلب المجتمعات الانسانية كانت تتسم بالطابع الذكوري، لذا نجد ابرز صور التصدي للهيمنة الذكورية في الخطاب النسوي قد تمثلت باستثمار بعض التقنيات السردية المعبرة عن مواقف المراة الخاصة واستثمارها لاساليب السرد، كموقع الراوي، واسلوب تقديم الشخصيات النسائية بالمقارنة مع تقديم الشخصيات الرجالية كي تجسد

[1] المرأة واللغة :عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط٣ ، ٢٠٠٦: ٢٣٤.

تفرد تجربة المراة على المستويين الذاتي الوجودي، والموضوعي[1] وبالرغم من التفاف اتباع النقد النسوي على ما اسمته ايلين شوالتر بالنقد "الجينثوي" المعني بالانتاج النسائي الذاتي التكاملي كتابيا، وتحليليا، وتأويليا، وسايكولوجيا للخطابات[2] الا ان النقد النسوي ذهب الى ابعد من تلك الرؤية او الهدف، اي انه يسعى الى بناء نفسه بناء رصينا يمكنه من التصدي للخطاب الذكوري او مجاراته، ولا يتأتى هذا التصدي من دون اعتماد مسارات النقد النسوي التي شهدتها الساحة النقدية الغربية متمثلة بثلاث مراحل رئيسية: ففي الاولى كان الادب النسوي يسعى الى محاكاة القيم الجمالية (الذكورية) السائدة، وفي الثانية كانت المبدعات يسعين الى المساواة مع الرجل عند حديثهن عن الادب، اما الثالثة فهي تمثل وعي المراة بذاتها وقدراتها، الامر الذي حفَّزها الى البحث عن التمايز والاختلاف تاكيدا لخصوصية الكتابة النسوية[3] وهذا يعني ان خطاب المراة مرَّ بمراحل ثلاث هي:

اثبات وجودها او ذاتيتها، ومساواتها مع الرجل، واخيراً ابداعها الانساني (فكراً وادباً) اذا ما قورنت بخطاب الرجل المكتفي بالابداع الانساني فقط، وبالرغم مما قدمته الخطابات النسوية من طروحات، وقلب في معادلة التلقي من المرأة الى الرجل، الا انها تظل قاصرة اذا ما استبعد الخطاب الذكوري عن تقييمها بعد التحرر –أي بعد تجربتهن الابداعية– كونه المنطلق الاول او الحافز الرئيس لظهورهن ابداعياً.

ولكي تتسنى معرفة ماهية الخطاب النسوي لابد من التمييز بين مفهومين من الكتابات التي تخص المراة هما: مفهوم الكتابة النسوية، ومفهوم كتابة النساء، فالاول

---

[2] ينظر: السرد الروائي النسوي"غياب وعي الذات المختلفة "نبوة فرعون إنموذجا": باقر جاسم محمد،الاقلام، العدد الخامس،ايلول/ تشرين الاول،السنة الثالثة والاربعون، دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠: ١٥٦–١٥٧

[3] ينظر: دليل الناقد الادبي :د.ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي: ٢٢٤.

[1] ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن :حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٧ : ١٣٥–١٣٦.

يعني الكتابة من وجهة نظر نسوية سواء كانت الكتابة من ابداع المراة ام الرجل ، اما مفهوم كتابة النساء فيعني كل ما تكتبه المراة من وجهة نظرها، بغض النظر عن موضوعة هذه الكتابة[1].

ان المسارات التي اعتمدها النقد النسوي كانت جديرة بتشكيل ظاهرة مهمة في الادب العراقي، على الرغم من تحجيمها [كونها متاثرة وملازمة للوسط الشرقي الذي تسوده الاعراف القبلية] الا انها تمكنت من تحقيق ذاتيتها الابداعية المؤثر في الفكر والادب العراقيين على حد سواء، كما في رواية "الثنائية اللندنية" للروائية سميرة المانع التي تحدثت عن شخصية "منى" التي حالت دون ان تغيير النظرة اتجاه المراة، اذ رامت السفر للقاء حبيبها سليم (المقيم في النمسا) ولما سافرت لرؤيته جلست في احدى مقاهي شارع "بيزووتر" لقراءة احدى الصحف، فانهال عليها احد الجالسين عن حالتها الاجتماعية، الا انها لم تكترث لامره فقال:

((انتن العربيات تجلسن في المقاهي هنا في لندن متصورات أنفسكن متحررات، شجاعات، لكنكن ترفضن دعوة واحدة من الرجل. ماذا تعني بالتحرر؟ اقصد خروج المراة مع الرجل كما يحصل في العالم كله. هكذا حال الرجال قاطبة؟ لم لا؟ اذن ما قولك مع بائعات الهوى؟ انهن مثال أعلى في التحرر على مقياسك. لا، انتِ آراؤكِ غريبة، ما دخل بائعات الهوى في كلامنا؟ انهن نساء ونساء متحررات حسب نظريتكَ. هذا ما افهمه من الحرية بالنسبة للمراة، بائعة الهوى ام غيرها. حسنا ما قولكَ لو اعطيتُ تعريفاً آخر للتحرر؟ طيب هاتِ لنسمع ... حسناً أُخبرك عن نفسي، انا اعمل ومكتفية من الناحية المادية دون الحاجة الى احد، هذه حرية في رأيي، انا اختار من اريد صداقته نساء ورجالاً، هذه حرية اخرى، لقد سافرت بمفردي من العراق ولأجل

---

[1] ينظر:غرفة فرجينيا وولف –دراسة في كتابة النساء–: رضا الظاهر،دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠١: ١٠

شخص أُحبه الآف الاميال دون ان اعرف اللغة او البلد الذي احط فيه الرحال، هـذه شجاعة وجرأة... ما رأيكَ الآن؟ أوه، لا، انت داهية. داهية على من يتصـور المـرأة بضاعة لتسليته، يختارها هو ويفرض عليها نفسه دون ان يقدر شعورها))[1].

فالمرأة من خلال شخصية منى تحاول ان تلغي كل معايير التمايز الجنسي بينها وبين الرجل، كونها تمتلك القدرة والعزيمة التي يمتلكها الرجل سواء على صـعيد المشـاعر الانسانية (حبها لسليم) ام على الاصعدة الاجتماعية العامة (سفرها بمفردها وارتيادهـا احد المقاهي) ام على صعيد الاعتداد بالذات (مناقشتها مع احد رواد المقهـى/الرجـل وانبهاره بها).

ورواية "عطر التفاح" التي حاول فيها الراوي (المرأة) من انتاج خطـاب ابـداع، اذ تقول:

((اغلقت الباب. تناهى الى مسامعي بكاء الطفلة وصوت محرك سيارة. كان هذا آخر صوت سمعته في الشارع. بالرغم من ولعي بالهدوء والصمت، تسلل الـيَّ اول مـرة احساس غريب بثقل وطأته، لم يكسره سوى اصوات الصغار.. ضحكاتهم.. خلافاتهم.. مرحهم متجمعين امام داري قرب عمود الكهرباء على غير عادتي شعرت بتآلف مـع تلك الاصوات التي كانت تقطع فسحة تأملي وتشتت تركيزي اثناء العمل. نظرت الـى النافذة المطلة على سياج الحديقة الواطئ بحثا عنهم. لم ارَ احداً))[2] ولم تقـف علـى صوت الاطفال الذين سكَّنوا من روعها بل راحت على طول الرواية تصف الحرب من الخارج أي من داخل المنزل دون الالتحاق في صفوف المقاتلين وما ينتجه من وصف دقيق للاحداث كـ الموت، والجرحى.. وغيرها مما هو معروف في روايات الحـرب، كما تحدثت عن الكثير من الحيوانات الاليفة كـ طيور الكناري، السمكة.. الخ، فضـلا

---

[1] الرواية: ٤٦، لندن، ١٩٧٩.

[1] الرواية : ٨ .

عن وصفها المجرات الكونية/ الكواكب والنجوم، ثم اخذت تصف الحالة المزرية لاخت الشيخ بعد فراقهما وما اعتراها من ألم الفراق مما جعل نبرة صوتها مصحوبة بالكآبة وبالنواح، قاضية الوقت بين زيارة قبر زوجها وخياطة القماش[1].

فالراوي (المرأة) في هذا الخطاب قد تمكنت من الخروج عن سباتها الطويل، والكامن خلف الجدران (البيت) لتصل به الى الاخر (القارئ) من خلال محاولاتها الكتابية، حتى وان ام تكن على مستوى الابداع الادبي، اذ لم تستطع الانفكاك عن مفردات المراة المذكورة اعلاه (البيت، سماع بكاء الطفلة، وصفها للحرب من الخارج "من داخل بيتها" دون مشاهدتها لآثار الحرب مثل القتلى والجرحى، فضلاً عن ذكرها لمؤنثات الاشياء مثل الكواكب والنجوم وطيور الكناري...وغيرها من الملفوظات الانثوية.

في حين نجد ان هنالك من الخطابات النسوية من حاولت المساواة (قيمياً) مع الرجل مثلما نجده في رواية " ليلى والذئب" وذلك حينما بيَّنت اهمية وجود المراة ودورها الى جانب الرجل في بحثهما عن النفط بغية ازدهار الارض التي ينتميان اليها، يقول الراوي:

((الحب في الصحراء لا يقاوم التفسير، يقترب من نوال، يصير لصيقاً بها، يطوقها وتطوقه، وذرات رمل حقيقية تستقر تحت العينين، فيندفعان في الظلام وتتضاعف حركة الدماء وتنضج موجات الحواس، ويدخلان في عناق لاهب وكل ما حولهما هادئ، الهواء والسماء والرمال والظلام ايضاً. فلا تزمجر الا نفساهما من بين جنون الانفاس ..... كل هذه المسافات من الرمال في احتفالات الاستكشاف، وهذا السائل

---

[1] تنظر: نفسها : ٩- ٢٠ .

–النفط– صانع الاساطير لا يكفي الا لاثبات هذا النص الرعوي، الخروج من امتيـــاز ولعك الاول –الحرية– .

اول مرة لفظ هذا الاسم –النفط–، كان رياض يسترخي على الرمل في ميناء بيروت، وكانت نوال قرب البحر والرمال والامواج عن دور لها في الحياة، لم يكن يعرف انهـــا كانت تسجل بجسدها ارادته هو)) [1].

مثَّل هذا المجتزأ المرحلة الثانية من مراحل الخطاب النسوي وهي مرحلة مســـاواتها مع الرجل، اذ تجسدت هذه المساواة في تبادل الحب والمعاشرة بين نوال ورياض، ومن ثم دورها في البحث معه عن النفط طيلة اميال كثيرة وليال طوال.

وقد تتجسد هذه المساواة من خلال تقمص شخصية الرجل في المنظـــور الروائـــي مثلما نجد في رواية "يواقيت الارض" التي تقمص فيها الراوي (المرأة) شخصية ناجي عبد السلام مقصود(الرجل) محاولة منه لتجسيد ذلك التساوي، فبعد ان اكثر الراوي من وصف الاطعمة في مقدمة روايتها، اسهبت في وصف البيت والمطبخ وانواع الفواكه، فضلاً عن التزامها بمفردات المراة في الحوار الذي دار بين ناجي وزوجته:

((قال لزوجته التي شاطت عندما رأته يرمي معطفه القديم الى الخرابة التي تقـــع خلف البيت:

– هل تريدينني ان اتحول الى معطف كحلي ثم الى روب مربعات ؟

ولم ترد عليه زوجته بجواب، او هي لم تعد تبالي بذلك منذ زمن طويل، لانها كانت قد جعلت من الجدار زوجها والأرائك احبتها والشراشف والستائر اولادها وبناتها.. وكانت تحدق فيها كل يوم بلهفة وتتفحصها باهتمـــام لعلهـــا متســـخة او مصـــفرة

[1] الرواية: ٨–١٤ .

اوصغيرة، ثم عندما تغسلها وتنشرها على حبل الغسيل تضمها وتشمها بزهو وحبور كما لو كانت عزيزا تلتقيه بعد غياب طويل))[1]

نلاحظ ان محاولة الراوي (المراة) تقمص دور الرجل في تقديم منظورها الروائي قد شكَّل شبه انعطافة او قفزة نوعية في خطابها النسوي حينما تقمصت دور ناجي عبد السلام، الا انها لم تستطع الفكاك من مفردات المرأة: مكوثها بين اربعة جدران حتى عُد الجدار زوجاً لها، والارائك احبتها، والشراشف والستائر اولادها وبناتها، واستأناسها بغسل الملابس وكانها العزيز العائد من الغياب الطويل. وما التطنيب باستخدام تلك المفردات الا اشارة مقصودة تروم احداث صرخة رافضة ضد الفحولة بيد انها صورت الحوار بين الزوجين بقولها: هل تريدينني ان اتحول الى معطف كحلي ثم الى روب مربعات؟ ولم ترد عليه زوجته بجواب، اوهي لم تعد تبالي بذلك منذ زمن طويل .... نتيجة لذلك التهميش الذي عانته المرأة.

الا ان الخطاب النسوي قد بلغ مرحلة الابداع (الخيال) في رواية "خسوف برهان الكتبي" للروائية لطفية الدليمي، ولاسيما عند حديثها عن مثيرات موضوعية عامة لاتخص التجنيس بقدر ما تخص الثقافة الانسانية جمعاء، اذ تتحدث تارة عن ثنائية الجسد والذاكرة، تلك الذاكرة التي تحاول نسيان ما لحق ببرهان(الشخصية الرئيسة) من الم فراق(موت) اخيه الاصغرغسان، وللظروف الاقتصادية القاهرة التي مرت به، ما جعله يبيع جميع مقتنياته، وعن ثنائية الحرب والحب تارة ثانية من خلال حديثها عن بطولات برهان وشراسته داخل ساحة الحرب، اذ كثيرا ما كان يطحن الرحى فيها متسامحاً متى ما مرَّ ذكر غسان في خاطرته، وتارة ثالثة تتحدث عن ثنائية الخيال والواقع فمن ناحية تتحدث عن خيالية الرواية ومن ناحية اخرى تتحدث عن واقعيتها

[1] الرواية: ١٨ .

الحقيقية، عبر المراسلات الدائرة بين لطفية الدليمي وبرهان الكتبي، وبين دليلة العرفاني وبين القاص احمد خلف المكلف بدعوة لطيفة الى المساهمة في ملف "التجريب في القصة العراقية" واستجابة لطفية لهذه الدعوى[1].

عبَّر الراوي (المراة) من خلال هذا المقتبس عن التحول الكبير الذي انتاب الخطاب النسوي اذ تحول خطابهن الى مراحل متقدمة جداً بعد ان كان خطابا توسلياً وهامشياً، اذ ذكر الراوي (المرأة) كل المعطيات الموضوعية المتعلقة بالانسان ككل ومن هذه المعطيات: ثنائية الجسد والذاكرة وثنائية الحرب والحب، وثنائية الخيال والواقع، والثقافة الصانعة للعالم الحقيقي والقيمي للانسان من دون مبالاتها بنوعية ذلك الانسان، فهذه المعطيات وغيرها هي من الموضوعات الانسانية المشتركة. وما التمايز بينهما الا سليل الماضي المنحسر وما الانسان الا ذلك الوعاء الفكري والثقافي بمختلف انواعه.

بعد ان بينت الساحتان الادبية والنقدية مقدرة المرأة على الابداع والمعالجة، شاطرَ الخطاب الفحولي اهميتها ودورها في تلك المعالجة، مشاطرة تمثلت بخطابه كونه الانطلاقة الحقيقية لتلك المخاضات، وهو ما يمكن التماسه في رواية "بصقة في وجه الحياة" التي نظر فيها الراوي(الرجل) الى المرأة نظرة موضوعية وذات اهمية كبيرة في ابدائها الراي، وحريتها في اختيار حياتها الخاصة، ذلك حينما جعل والد فاطمة بناته يتصرفن بحرية مطلقة، اثناء شق طريقهن في الحياة، اذ لم يشكل الاب (الذكر) عائقاً من اقامتهن لعلاقات مع اقرانهن الذكور، بل اصبح يرد على اصدقائهن حينما يتصلون بهن[2].

---

[1] تنظر: الرواية، دار الزهراء، رام الله، فلسطين، ، ٢٠٠١ .

[2] تنظر: الرواية: ٢٢-٣٥- وما بعدها.

ان موضوعية الخطاب الرجولي المعبرة عن امكانية الابداع الانساني في الفكر، جعلته يعتقد بشمولية الخطابات الابداعية، ولاسيما الخطابات او الرؤى النسوي للاشياء، فضلاً عن تمكنه من الانفكاك عن البدوية الملازمة للفكر العربي، متخطياً بذلك اعرافه المقتصرة على وضع المراة في مكانها المفترض(البيت) والاكتفاء باعتبارها آلة للانجاب فحسب، وناظراً اليها نظرة غير مناوئة للنظرة العربية الحقَّة وعلى كافة المستويات (الدينية، والاجتماعية، والثقافية) التي انتابت الفكر العربي الاصيل، ولاسيما اذا ما قرأنا السير الابداعية لشخصية المرأة، سواء كان من القرآن الكريم ام من الموروث العربي، كحكم بلقيس لسبأ، ورواية عائشة بنت ابي بكر "رض" للحديث، وخطبة زينب بنت علي "ع" الشهيرة في كربلاء، او علية بنت المهدي .... وغيرهن من المبدعات اللواتي احتفى بهن الموروث العربي.

ومما سبق يمكن القول ان المنظور الروائي (الخاص بالمبدع) في خطاب ما بعد الحداثة لم يُعن بالرؤية الموضوعية للاشياء مثلما جاء به الخطاب الواقعي، او الخطاب الحداثوي، وانما عَني باثبات ذات المرأة، ودورها في معالجة العالم معالجة ابداعية، بعد ان تمكنت من اثبات وجودها من خلال محاولاتها الاولى –أي ظهورها على الساحة الادبية كتابياً– ومن ثم سعيها الى المساوات مع خطاب الرجل من خلال بعض طروحاتها، واخيراً بلوغها مرحلة الابداع الادبية، وهذه المراحل الثلاث ما هي الا محاولات تدريجية منطقية لبلوغها الغاية المنشودة بإزاء ثورتها الادبية الابداعية الناجحة، التي نجد صداها في الميادين الانسانية كافة، ولاسيما الروائية منها على وجه الخصوص.

المبحث الثالث

المكان والحدث
من خلال الواقعية السحرية

الواقعية السحرية

تشكل موضوعة الواقعية السحرية اهمية بالغة في خطاب ما بعد الحداثة، كونها تمثل البواعث والمكنونات النفسية والاجتماعية المتعلقة بالانسان الذي يروم التعبير عنها بشتى الطرق والاشكال، فهي ذاتيته وموضوعيته في التعبير عن تلك المكنونات، ولكنها كتيار نقدي مندرج تحت المذهب الواقعي لم تخل من ملابسات مع تيارات او مذاهب نقدية اخرى (كالسريالية، والاسطورية، والعجائبية)[*] لتقارب بعض مفاهيم هذه التيارات (كالمكان او الحدث) مع الواقعية السحرية التي تعني وجهة نظر للعالم خلال اندماج الواقع بالادب، تهدف الى معرفة العالم بوجهات النظر المغايرة عن الفن والادب انطلاقا الى فهم وجهة النظر الاخرى[1] او هي نوع أدبي تظهر فيه عناصر سحرية أو أحداث غير واقعية في إطار واقعي بهدف تعميق فهم الواقع. أي ان طريقتها في معالجة الاشكاليات الواقعية تكون معالجة واقعية ممزوجة بالسحرية للتعبير الصريح والمبطن عنها وبطريقة عقلانية لتفادي تلك الاشكاليات.

---

[*] ينظر: معجم المصطلحات الادبية: ٢٠٤. وينظر: المذاهب الادبية لدى الغرب "مع ترجمات ونصوص لابرز اعلامها": عبد الرزاق الاصفر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩: ١٧٠- ١٧١ .
وينظر: اشكال التعبير في الادب الشعبي: د. نبيلة ابراهيم، دار نهضة مصر، ط ٢، القاهرة : ٠٩
وينظر: العجائبي في الادب "من منظور شعرية السرد" : حسين علام ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف، ٢٠١٠ : ٣٢-٤٨-٤٩ .

[1] الواقعية السحرية وكيف نفهمها : انجيلا بيلي، تر :خضير اللامي، الثقافة الاجنبية، ع ١، السنة، الثلاثون، ٢٠٠٩ : ٨٤-٨٥ .

يؤكد نيرودا –وهو احد الشعراء والمنظرين للواقعية السحرية– على وجود التجربة الشخصية في الادب كي تستغرق ابعاد الزمن والواقع والحلم، كي تعيش موقعها الحقيقي وتتبادل الادوار فيما بينها[١] ليتسنى لها تجسيد الواقع تجسيداً سحرياً ادبياً يمكنها من معالجته معالجة موضوعية عبر الخيال. واذا كان الخيال يتغذى من اشكال الواقعية المحددة بغية تحويله وظيفياً لصورتها المتسمة بخصوصية الابداع الذاتية، فإن الادب في امريكا اللاتينية ذهب الى الافراط في الخيال ليجسد فن الانسان الابداعي، وقدرته على مواجهة الظروف المحيطة به[٢] ذلك لان الخيال وحده لا يمثل الابداع المتكامل، اما الافراط فيه (الوهم) فانه كفيل باستيعاب ذلك الابداع وبكافة مستوياته التي تقع الواقعية السحرية ضمنها رغم وجودها الافتراضي الذي عادة ما يتمثل ((في التقاط الاسرار المتخفية تحت مظاهر الواقع))[٣]عبر الفكر الابداعي الراصد الى ثقافة الغرابة الكونية والتناقضات الانسانية التي يتم توظيفها من خلال المكان كونه احد منطلقات خطاب ما بعد الحداثة و((اداة للتعبير عن موقف الابطال في العالم))[٤] فضلاً عن كونه المسخر الاساسي لاحداث الرواية غير المتوقعة ومركزها الذي تعول عليه في اظهار واقعيتها السحرية. فالانسان يلجأ دائما الى التجسيم الحسي لافكاره وتصوراته للعوالم المادية وغير المادية وعلاقته به تحدد قيمه الفكرية والاجتماعية والنفسية[٥].

ومن الروايات التي جسدت في بعض احداثها المكان والحدث السحريين رواية "مصابيح اورشليم" للروائي علي بدر التي تحيل الى اهمية المكان والحدث السحريين بدءاً من جنسها الادبي أي عنوان الرواية (مصابيح اورشليم –رواية عن ادوراد سعيد–)

---

[٢] ينظر : منهج الواقعية في الابداع الادبي : ٢٩١ .

[١] ينظر : منهج الواقعية في الابداع الادبي : ٢٩٢ .

[٢] ينظر : نفسه: ٢٩.

[٣] العجائبي في الادب "من منظور شعرية السرد" :

[٤] ينظر: دلالات المكان : سيزا قاسم ، مجلة الف ، القاهرة ، عدد ، ٦ ، مصر ، ١٩٨٦ : ٧٩ .

فاورشليم المكان المحلوم بالنسبة الى شخصياتها لاسيما ادوارد سعيد (المفكر والوثيقة) ونواة الصراع بين شخصياتها ايمن مقدسي، وعلاء خليل، فالاخير من المفكرين العراقيين المغتربين داخل بلده معتبراً لا واقعية المكان الذي ينتمي اليه، وانه شخصية مغتربة داخلياً وقد انعكس ذلك الاغتراب خارجياً، عبر التقليل من علاقاته مع الشخصيات الاخرى التي لم ينتم الى زمنها الواقعي المتسم بالاعراف القبلية والحروب الدامية بين العراق وايران، ما جعله يستنكر كل ما يمت الى الثقافة العربية بصلة، فراح يبتكر عالما تخييلياً ثقافياً بعيداً عن تلك الاعراف التي يعيشها واقعه الحقيقي، اما شخصية ايمن مقدسي (الفلسطيني) فهو مفكر واديب واكاديمي في الجامعة الامريكية يعيش في العراق الذي عده بلده الثاني كونه من البلدان العربية التي تحمل القيم والاخلاق والثقافات الانسانية الصحيحة التي صرح بانتمائه اليها انتماءً جسدياً وروحياً على الرغم من انه ليس محل ولادته، الا ان هذا لم يشعره بالاغتراب، كما كان كثير التهجم على الثقافات الغربية التي وصفها بالثقافات الاستفزازية والاستعمارية القائمة على جثث الشعوب[1].

تمثل المكان الواقعي السحري في داخل شخصية علاء خليل المنفتح على الثقافات الاخرى بفعل القراءة التي انشأة تلك السحرية الداخلية، الذي اراد بها استيعاب الثقافات الغربية الاحيائية ونبذ الثقافة العربية المتسمة بالفناء بسبب حروبها، ما جعله حالماً او متوهماً لتلك الامكنة التي لا وجود لها ضمن واقعه الحقيقي، ولعل سحرية المكان هذه ناجمة عن الحرمان الداخلي الذي طال شخصية علاء بيد انها سُرت حينما قَدم الجيش الامريكي عام ١٩٩٠ لغزو العراق، ما اثار هذا اللاوعي حفيضة ايمن مقدسي الاديب الفلسطيني المغترب حقيقياً والمالك سحرياً، فاشتد صراعهما حول قدسية المكان الذي ينتميان اليه، مصرحة الاخيرة بقدسية ومكانة المكان الذي ينتمي اليه علاء وما الاماكن

---

[1] تنظر: الرواية: ٧- ٦٠ .

التي تختلف ثقافاتها وقيمها عن ثقافة وقيم الانسان العربي وخاصة الاماكن الامريكية الا اماكن سحرية اعلامية مغلوطة رغم تعايشها معها أي شخصية مقدسي.

ورواية "مولد غْـراب" التي تحدثت عن قرية آل خيون الذين انتابهم الهول والجزع وفوضوية العقل والمنطق والتراشق الكلامي بين اهل القرية والشيخ حسـن "شـيخ آل خيون" ذلك لظهور علامات الحمل على احد الرجال، ما جعل اهل القرية يثورون على الشيخ حسن آل خيون الذي سمح لهذا الرجل الغريب "غراب" ان يسكن في قريتهم منذ ثلاثين سنة، حتى استقر رأيهم بالذهاب الى السيد عنبر الرجل الحكيم ليقول رأيه فـي هذه الفاجعة، وبعد تردد طويل وافق الشيخ على مقترحهم وبعث برجلين الى السيد عنبر ولما وصلا اليه سردا له حكاية الرجل الغريب الذي ظهرت عليـه اعـراض الحمـل كالنساء وقد اكدا له ان الحاجة زهرة كشفت عليه وخرجت دون اسيعاب لهـذه الحالـة فانزلت غضبها بالسباب والشتيمة على اهل القرية لما سيلاقونه من خزي وعـار بعـد عملتهم بهذا الرجل، ولما جاء السيد عنبر الى قريتهم اجمع الناس بالقرب مـن كـوخ غْراب حاكياً لهم قدرة الله المطلقة في خلق الاشياء دون رحم كناقـة صـالح وعصـا موسى، حتى رأوا غيمة زرقاء براقة تتقدم السيد وتظئ خطواته المتوجهة الى الكـوخ الذي اخذ يتلاشى كانه شبح، محتولاً الى سدرة مليئة الاغصان، فحمل السيد الطفل زاجاً به الى شيخهم[1].

فالراوي قد مزج بين عمله الابداعي(الخيال) والافراط في ذلك العمـل (التخييـل) حينما وظف مسار احداث القرية الريفية(قرية آل خيون) توظيفاً خيالياً يمت الى الواقع بصلة، الا انه تمكن من تحقيق قفزة رائعة لحظة التوقـع أي لحظـة اللاتوقـع عنـد المتلقي(داخل النص وخارجه) ذلك حينما زج(بصورة فنية متقنة) عنصر السحرية فـي تلك الاحداث، أي لحظة قدوم السيد عنبر الى كوخ (غـْراب) وظهور الغيمة الزرقـاء

[1] تنظر: الرواية .

المتقدمة عنه، وتحول الكوخ الى سدرة مليئة الاغصان، وان هذه الاحداث هونت حادثة الطفل الذي زجه السيد عنبر الى الشيخ حسن.

كما تجسدت الواقعية السحرية في رواية "نهايات صيف" التي توهمت شخصيتها البطلة هناء لقاء والدها وهي تبحث عن صديقتها ساهرة، قائلة:

((..... غير ان هاجسي وانا المح قامة ابي في ركن المسجد النبوي يكذب رؤياي اذ كيف يزورني صوت ابي الراكن في القبر قبل بضع سنوات وبعيداً عما يثير هذا الامر من دهشة فان ابي صار بازائي وجهاً لوجه بطوله وهندامه، بشفتيه وابتسامته وحالما التفتت عيوننا سالني ما الذي جاء بك الى هذا المكان فقلت حظي العاثر. ابتسم ابي وقال كالمشفق: ليس للانسان حظ انما له ارادة وعقل..... فقلت عن ساهرة قال: اتقصدين الفتاة التي مسكوها وقيدوها بالحديد لان والدها اخفى "هارباً"؟ قلت ماذا؟ قال"انتهت" فلم يكنبوسعي سوى البكاء ولم اكن ادري ان اباها قد اخفى "هارباً" فمن اين دبروا هذه الحكاية؟ اردف ابي قائلاً: للاسف لم تستطع الدفاع عن نفسها برغم ما تملكه من قوة الحجة. اما المحامي الذي كلف بالدفاع عن قضيتها فنجا من عقوبة الموت باعجوبة. كانت في قصر العدل رقم واحد قد اغمي عليها فنُقلت بعد ذلك الى الثاني فاصيبت بالخرس والجذام وحولت الى قصر العدل الثالث فحكموا عليها بالموت ....))[1].

ان القلق النفسي لهناء التي عاشت صراع المكان مع نايف كنعان زوج امها جعلها متوهمة رؤية والدها الميت منذ سنوات والتحدث معه عن مصير ساهرة، وهذا الحدث مما لا يمكن توقعه واقعياً، الا من خلال مونولوجها الماورائي السحري الداخلي، ذلك لان الاحداث التي سردها الراوي العليم عبر حوار شخصيات روايته(هناء- ووالدها) انما جاء بصورة فردية تختلف عن الصورة الجماعية التي وردت في خطاب رواية (مولد غـْراب)، فضلاً عن احالة الراوي الى المكان الواقعي الملائم لهذه الاحداث

[1] الرواية: ٢٤.

السحرية وهو الازقة النائية، وتقييدها ساهرة بالحديد، واعجوبة نجاة محاميها من الموت، وانتقالها من قصر الى آخر حتى حُكم عليها بالموت لايواء والدها احد الهاربين فهذه الاحداث انما تدل على مقدرة الراوي على توظف ما هو سحري داخل العمل الابداعي وهو ما يثير تساؤولات واستغراب القارئ الذي يجعل العمل الابداعي عملاً لا نهائي الطروحات.

المبحث الرابع
انفتاح الخطاب الروائي

مدخل عام

قبل الشروع بدراسة الرواية كنوع منفتح على الأنواع الأدبية الأخرى، وإفادته منها بعض الآليات كتوظيفه للزمن –على سبيل المثال وليس الحصر– عبر افادته من تقنية التوليف الروائي الخاصة بالسينما، وللشخصيات الروائية عبر افادته تقنية الحوار التي تعد دعامة المسرح الاساسية، لابد من التعرض ولو بلغة إشارية الى كيفية التداخل بين تلك الانواع، ولاسيما اذا ما علمنا ان افلاطون قد ميز بين ثلاثة انواع من المحاكاة التي نتج عنها الانواع الادبية وهي: الرواية الخالصة التي يرويها الشاعر ذاته ويتكلم فيها بمفرده، وهي تشمل ما نعرفه اليوم بالجنس السردي الخالص، والرواية بالمحاكاة حيث تتكلم الشخصيات وحدها، وهي جنس درامي والنوع الثالث هو المزج حيث يتكلم الشاعر ذاته تارة، والشخصيات تارة أخرى، وهو الشعر الملحمي[1].

[1] ينظر: جامع النص: جيرار جينيت، ترجمة، عبدالرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦: ٣٧.

ونظرة الانغلاق على الجنس ألادبي هذه باتت نظرة تنحسر في الدراسات الأدبية الحديثة، واصبح تخطي حدود النوع من مسلمات العصر، لان((التمييز بين الأنواع الادبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك او يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى، إلى حد صار معها المفهوم موضع شك))[1] ومن خلال هاتين النظرتين نلاحظ ان المسالة ((ليست إلا جدلاً بين الأجناس وما تستقر عليه من قوانين وقواعد، وبين النصوص التي تعمل على تحقيق شعريتها الخاصة بالانزياح عن تلك القوانين والقواعد التي استقرت تاريخياً عبر تراكم أفراد النوع، وما أفرزته النصوص من أعراف قراءة لدى المتلقين))[2] وما التطور الذي لحق بالادب عامة والخطاب الروائي خاصة الا نتيجة لتطور وتعقيد انماط الحياة واشكالها ولعل الرواية الآن هي من اكثر الأنواع الخبرية قبولا لتحقيق هذا التداخل والاختلاط بوصفها اكثر الأنواع اتصالاً بواقع العصر المعقد والمتغير باستمرار[3]. ولو تأملنا خطابات الرواية العراقية لوجدناها من الخطابات التي تجسد ذلك التطور اوالانفتاح الاجناسي، اذ لم تكن مغلقة على نفسها بل ضمت بين طياتها ملامحاً رئيسة لانواع ادبية اخرى كان توظيفها بمثابة الاشارة الى تلك الأنواع (السينما و المسرح) التي تمكن الخطاب الروائي من استيعابهما داخل عالمه الخيالي الواسع، اذ افاد قرائياً من احتواء اهم مضامين السينما وهو التوليف الروائي عبر القراءة العمودية لذلك الخطاب. كما افاد من توظفّ الحوار الذي يعد آلية لا غنى عنها في المسرح في خطاباته المتنوعة.

---

[1] مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، ترجمة، محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ١١٠، ١٩٨٧: ٣٧٦.

[2] مرايا نرسيس: ١٦.

[3] ينظر: الكلام والخبر: ١٩٩٧ –١٧.

القسم الأول

الزمن الروائي

من خلال التوليف الروائي (السينما)

الرواية السينمائية

تعد الرواية السينمائية (المشاهدة) من منطلقات الخطاب الاستهلاكي المعاصر، اذ استطاعت الشاشة (بفعل التطور) من اكتساح الانواع الادبية، كونها تستقطب اكبر عدد من الجماهير، الامر الذي جعل المبدع يعيد النظر في خطاباته الإبداعية او في آليات تلك الخطابات على وفق معايير ذلك النوع، محاولة منه الافادة من بعض آلياته وتوظيفها ضمن عمله الابداعي، فعمد إلى تقطيع مشاهد روايته لتسهل عملية استخدامها ضمن حقل الرواية المشاهدة، ولاسيما إذا ما علمنا بذاتية العمل الادبي العراقي مقارنة ومؤسساتيته في الدول المتقدمة[*]، لذا فلابد له من تلك الافادات في خطابه الإبداعي كيما يروم عرضه على الشاشة بصورة كاملة الى حد ما، ولعل التوليف الروائي من اهم تلك الآليات.

التوليف الروائي:

وهو ((ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى لتكون مشاهد، والمشاهد ترتبط معاً لتكون مقاطع متسلسلة))[1] تلك المقاطع التي يدركها المتلقي عبر الخطاب

---

[*] من تلك الدول: اميريكا، لندن، مصر.. وغيرها.

[1] فهم السينما: لوي دي جانيتي، ترجمة:جعفر علي، دار الرشيد للنتشر، سلسلة الكتب المترجمة(١٠٦) بغداد ١٩٨١: ١٨٦-١٨٧. وينظر: بحثا عن السينما:عدنان مدانات، دار القدس،بيروت-لبنان، ١٩٧٥: ٦١

الروائي الذي يمتلك القدرة والامكانية على الاستجابة لفعاليات القدرة الجمالية للفن السينمائي، كما يهيئ لحركاته الزمنية مجالاً لتشكيل المبنى تشكيلاً سينمائياً. يتحرك فيها على أساس من الحيوية التي يتيحها التوليف وهو يفتح المجال لتوارد الخواطر والأفكار، وتركيب الصور، عبر استخدام النقلات السريعة أو القطع[١].

وللتوليف عدة أنواع[٢]، سيقتصر الدرس على نوع واحد منها وهو التوليف الروائي الذي يعرف بأنه: رواية حدث أو سلسلة من الأحداث تنصب على علاقات مشهدية[٣].

ويقسم مارتن التوليف الروائي على أقسام منها:

١- **التوليف الطولي**: وهو ذلك التوليف الذي ((يدل على ترتيب فيلم يتضمن حدثاً وجهداً معروضاً في سلسلة من المشاهد المرتبة في نظام منطقي يراعى فيه التوقيت الزمني))[٤]. ويمكن رصد هذا التوليف في رواية "شتاء العائلة" التي انقسمت على عدة مشاهد هي:

المشهد الاول: يتحدث عن اصالة العمة المنحدرة عن احدى قبائل نجد واستقرارها في بغداد وقد زاولت التجارة بين اصفهان وبغداد ثم بين استنبول وبغداد، ثم اصبحت احدى اعيان المجتمع بعد اقتراب جدها من الدولة العثمانية التي اطلقت عليهم صفة الباشوية، فضلت العمة محافظة على هذا اللقب من خلال تعاملها مع المجتمع او مع الاشياء كاعتنائها بالزمن على الاصعدة كافة سواء على صعيد وجبات الطعام ام القراءة ام التنزه، وفي صبيحة ايام كانون المثلجة بعثت ابنة اخيها خبر وفاة والدها ورغبتها

---

(١) ينظر: تداخل الفنون في القصة العربية القصيرة في العراق (الفن التشكيلي – الفن السينمائي): لؤي حمزة عباس، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب، جامعة البصرة، ١٩٩٦: ١٤٣.

(٢) قسم مارسيل مارتن التوليف على أربعة أنواع هي: التوليف التعبيري، والايقاعي، والايدلوجي، والروائي، وللاطلاع ينظر: اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي، مر، فريد المزاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، أغسطس، ١٩٦٤: ١٣٥-١٥٩.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٣٥.

(٤) المصدر نفسه: ١٦٠

بالقدوم الى قصر العائلة بعد امتناعها من الذهاب مع والدتها التي تروم الـزواج مـن هولندي، فرحبت العمة بقدومها، ما جعل الفتاة تُسر وتقدم للعيش في بيت العائلة.

المشهد الثاني: كان في ايام تشرين الباردة، بينما العمة تتجول في بيتها متأملة هبـوط الامطار من النافذة، سمعت اطلاقات نارية صادرة من بندقية سـليمان الـذي اخبرهـا بدخول رجل غريب بصحبة زوجته يدعي قرابته من السيدة، ولما نزلت لرؤيتهما ظهر انه ابن باهرة بنت محمود باشا احد اقربائها جاء ليقضي شهر العسل مع زوجته نـازك في بغداد، فرحبت العمة بهما كثيراً، فجلسوا قبالة المدفئة يتسامرون الكلام الفكاهي عند حديثها عن رجاء زوجة عصام التي زاولت الكثير من المشاريع كـان قـراءة الكـف آخرها، وعن لعبة المناديل التي تستهويه حتى ذهابهم الى غرف النوم، وفـي صـبيحة اليوم التالي نزلت العمة من السلم مرتدية تنورة ضيقة وقصيرة وبلـوفرا ضـيقاً عنـد الصدر.

المشهد الثالث: نزلت الفتاة ونظرت الى العمة باندهاش غير مسبوق ذلك لارتدائها هذه الملابس وهي تبلغ من العمر قرابة الاربعين، ثم تناولوا الافطار وبعـد الانتهـاء مـن الافطار طلب الرجل الغريب ان يتغدى بعض المحار والنبيذ، الا ان العمة تعذرت مـن مطلبه الاول واستبدلته بروبيان البصرة ففرح الرجل بذلك، وظلت الفتاة مندهشـة مـن تصرفات العمة الغريبة، فطلبت من سليمان احضار روبيان البصرة والنبيذ والزيتـون، وبعد انتهائهم من الغداء طلب الرجل ان يقيموا حفلة للمرح الا ان العمة رفضـت ثـم وافقـت بعـد إلحـاح.

المشهد الرابع: حينما اقاموا الحفلة الصاخبة في منزل العائلة الكبيـر طلـب الرجـل استبدال الموسيقى، فذهب برفقة العمة بينما ظلت زوجته والفتاة في الصالة مـا جعـل الفتاة تستنشق منديله بعمق، وبعد رجوعهما طلبت الفتاة من الرجـل ان يلعبـوا لعبـة

المنديل القائمة على استنشاق المناديل لا رؤيتها بعد وضعها في صندوق واطفاء الانوار ولما انتهوا من اللعب والمرح قصدوا غرفهم للنوم.

المشهد الخامس: هبطت العمة بعد منتصف الليل الى الصالة لتفقد ابواب وشبابيك المنزل ولما انتهت من التجوال قصدت غرفتها وبينما تتسلل السلم شاهدتها الفتاة التي ادركت سبب هبوط العمة المفاجئ هو الرجل الغريب، وهو السبب نفسه الذي جعل الفتاة مستيقظة في هذا الوقت، في صبيحة اليوم التالي خرج الرجل بصحبة العمة والفتاة تحت المطر الى حديقة المنزل مقترحاً عليهن الخروج الى السوق دون هدف الا الاستمتاع تحت المطر.

المشهد السادس: بعد ان ترفهوا بين شوارع المدينة والدكاكين عادوا الى منزلهم بحالة مزرية مجتمعين حول النار، ونازك مشغولة بخياطة منديلها الجديد، طلبت الفتاة اكمال السهرة بلعبة المناديل، وبعد موافقة الجميع ذهبت الفتاة بصحبة الرجل لجلب منديلها الا انهما تاخرا في القدوم ما اثار استياء العمة، وبعد هبوطهما لعبوا لعبة المناديل الا ان العمة وبخت الفتاة بحجة مزاحها المفرط ما جعله تقصد غرفتها وقد امتلأ وجهها بالدموع، وبعد مغادرة الرجل وزوجه الصالة بقيت العمة بمفردها فيه.

المشهد السابع: وقفت العمة امام الساعة الجدارية متأملة للتغيرات الجذرية التي انتابتها، اذ لم تعد تبالي بالوقت الذي كان شغلها الشاغل طيلة سنواتها السابقة، وفي صبيحة اليوم التالي لم تجد غير نازك فسالتها عن البقية فاخبرتها بخروجهم، ولما عادوا سألت العمةُ الرجلَ عن احد اقربائهما فارتبك من الاجابة، وصعد برفقة زوجته الى غرفتهما، وفي الساعة الخامسة عصراً هبط الرجل فشاهد الفتاة باجمل الثياب القصيرة، والعمة جالسة في الصالة.

المشهد الثامن: ظلت العمة منزعجة من سؤالها طوال الليل، ما جعلها تعتذر منه في صبيحة يومها التالي فاخبرها باتزان غير مسبوق بان الامر لا يستحق العناء، فطلبت

منه ان يسهر معهم ويلعبوا لعبة المناديل محاولة لارضائه فقبل الدعوة، وبعد تناولهم العشاء شرعوا في اللعب بعد ان اطفاء جميع الانوار التي اشعلتها الفتاة فيما بعد لتجداه قد غادر منزل العائلة، فراحتا تبحثا عنه في كل شبر من اشبار المنزل وحدائقه، وقد علمت العمة انه غادر فاخذت سيارتها لتجول بين الطرقات بحثاً عنه.

المشهد التاسع: بعد عجز العمة عن العثور عليه عادت الى منزلها لتجد الفتاة ملقاة على الارض لشربها زيت الشعر الذي خلفه الرجل الغريب، ما جعلها تستدعي الطبيب الذي اخبر العمة باحتضار الفتاة بعد كشفه عنها، ولما ماتت امرت العمة سلمان ان يدفنها في مقابر العائلة[١]

نلاحظ من خلال تقديم سياق الرواية ان أحداثها قد نظمت على شكل سلسلة من المشاهد المترتبة مراعية في ذلك توقيتها الزمني الذي لم يَخِلّ بذلك الترتيب الذي عمده المبدع من خلال تقسيم عمله الإبداعي على شكل مشاهد متسلسلة، انطلاقاً من حياة العمة التجارية، مروراً بالعمة سليلة الباشوية، حتى انتهائها بالفوضوية ومن ثم بالحالمة وهذا التقسيم انما كان مطلباً من مطالب الخطاب الروائي المرئي.

٢- التوليف العكسي: وهو التوليف الذي ينقلب النظام الزمني فيه لمصلحة جزئية زمنية محضة، وذات قوة درامية فائقة، وذلك بالوثوب الحر من الحاضر إلى الماضي ثم العودة الى الحاضر من أخرى[٢].

ونجد هذا التوليف في رواية "بصقة في وجه الحياة" التي تحدثت احداثها المضارعة عن رجل عانى الحرمان الجنسي، ولما تزوج انجب ثلاث بنات هن: فاطمة، وساجدة، وصبيحة، اللواتي كبرن وبرزت اعضائهن الجنسية مستذكراً ذلك الحرمان الذي عاشه منذ زمن بعيد، وقد ذكره هذا الحرمان بزمن المعاونية الصعب

---

[١] ينظر: الرواية.

[٢] ينظر: اللغة السينمائية: ١٦٠.

أي حينما كان معاوناً في الشرطة ياخذ الرشاوى من احد مفوضي الشرطة، ثم عاد الى زمنه الحاضر ليستكمل قلقله النفسي ورغباته الجنسية، لاسيما بعد ان كان ينظر الى ابنته فاطمة نظرة جنسية، خاصة عند نومها الشاذ متأملاً ساقها وهي عارية وصدرها ونهديها الصلبتان متمنيا مضاجعتها لولا المرجعيات التي تحول دون ذلك، ليقطع مضارعة احداثه ويعود مرة اخرى الى ماضيه المتمثل بامتداح احد اقاربه بجمال فاطمة، ما جعله ياخذها باستمرار الى السينما برفقة ساجدة الا انه كان يشتاط غضبا لنظرة الشباب لها لاعناً الاعراف والآباء والاجداد...[1].

دلت الرواية على التوليف العكسي الذي انقلب فيه نظامها الزمني من الحاضر إلى الماضي ثم عاد إلى الحاضر مرة أخرى، وذلك لمصلحة جزئية زمنية لها قوتها الدرامية من حيث الصراع الدائر بين الحاضر المرير (التعطش الجنسي للاب) والماضي المرير ايضاً (اخذه للرشوة) تارة، وبين ذلك الحاضر والماضي السعيد (وصف احد اقاربه فاطمة بالجمال) تارة اخرى، ولعل هذا الصراع بين الازمنة المتنوعة وقد اعطت هذه الدراما قوة زمنية فاعلة في بناء الحدث وتماسكه.

---

[1] تنظر: الرواية .

القسم الثاني

الشخصية الروائية

من خلال الحوار (المسرح)

الحوار

يعرف الحوار الخارجي (الديالوج) انه ((حديث بين شخصيتين أو اكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب))[١] او هو آلية مهمة من آليات الخطاب السردي، بـه تـزداد حيوية الخطاب، ومن خلاله تعرض الانفعالات والعواطف، وهو بمثابة المحلـل لـذلك الخطاب الابداعي[٢]، وعادة ما يجري في إطار مشهد داخل العمل الروائي الذي تتبنـى احداثه شخصياته المتحاورة المتصف تحاورها بوحدتي الموضوع والزمن، كونـه –أي الحوار– يعطي الشخصيات المتحاورة مساحة كافية للكشـف عـن رؤياهـا الخاصـة وبواعثها الفكرية ومكبوتاتها الداخلية بعيداً عن تدخلات الراوي (المؤلف الضمني) الذي لا ((يتحدث بلسانه الشخصي بل بلسان الشخصـيات المختلفـة التـي نصـادفها فـي القصة))[٣] او الرواية عبر الحوار الذي بات ينظر نظرة جديدة في سرد احداث ذلـك الخطاب، ولعل اهم معطيات تلك النظرة هي: الغاء او تقليص سلطة الراوي (المؤلـف الضمني) عن سرد الاحداث، وإفساح المجال امام الشخصيات المتحاورة لتكشـف مـن خلال محاورتها عن شخصيات روائية اخرى، او عن زمكان الاحداث، او عن الاحداث المبهمة وايجازها.

---

[١] المصطلح في الأدب الغربي، مادة (حوار).

[٢] ينظر: القصة في شعر امريء القيس، د.عمر الطالب، مج١،التربية والعلم، كلية التربية/ع١، ١٩٧٩: ٨٩.

[٣] الأدب ومذاهبه : عز الدين اسماعيل : القاهرة : ١٩٧٦: ٢٣٤.

١. إلغاء سلطة الراوي وإبراز سلطة الشخصيات

للراوي العليم سلطة مطلقة في سير احداث الخطاب الروائي، فهو المتحكم في كل عناصره الظاهرة او المضمرة، ولعل اسلوبه الموضوعي في تقديم احداث تلك الرواية يتيح له التحكم الذي غالباً ما سيلغى في الحوار، لتحل محله سلطة الشخصيات المتسمة بالذاتية في الحوار، أي انه سيجعل الشخصيات ((تكشف عن نفسها اثناء العمل بما ينسجم مع سياقها العام الذي تكون عليه داخل العمل نفسه من غير ان يشعر القارئ ان وراء تصرفاتها، وافعالها قوة خفية تحركها بالاتجاه الذي تريده، مما يجعل القارئ يتحسس طبيعة مشاعرها، وتكوينها العقلي، والنفسي، وحقيقة البواعث التي تحكم تصرفاتها ومواقفها))[١].

ونلاحظ هذه الآلية في رواية "القربان" حينما تتحاور كل من شخصية ياسر ومختار قائلةً:

((– نساعدها. ونحن لا نعرف مصيرنا. دبش يريد ان يبيع القهوة.
- بالله.
- كل املاكه ... يريد ان يختم حياته بشر كبير علينا وعلى ابنته.
- اعوذ بالله.
- بعد عشرين سنة يلقينا كما يلقي حصوة. اتقبل بهذا الظلم؟
- لا انا ولا الله؛ هذا إجرام.

نطق مختار بالجملة المنشودة بعد جرعة طويلة من الخمرة:

- مثل هذا الانسان تدعو له بالموت وضميرك مستريح.
- وموته سهل.
- اسهل من شرب الماء. ولوكان ايرادي منه ثلاثة دنانير بالشهر.

---

[١] الرواية العربية الحديثة "دراسة اسلوبية بلاغية": عباس عبادي عيدان، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، جامعة البصرة، كلية الآداب، ١٩٩٩: ٥٠ .

- كل شيء بحسابه))[1]

يبيَّن المجتزأ الحواري ان الراوي (المؤلف الضمني) قد فسح المجال امام شخصياته المتحاورة ياسر، ومختار في سرد بعض احداث روايته، اذ كشفت شخصية ياسر عن ظلم دبش لام مظلومة وابنتها مظلومة التي منع عنها حتى الطعام والشراب، واستبداده في بيع القهوة وكل املاكه دون مبالاته بالعاملين فيها، كما بينتَّ شخصية مختار وجهة نظرها في استحقاق موت دبش رغم حصولها على ثلاثة دنانير شهرياً. وهذا الاسلوب اعطى اشتغالاً جديداً ورؤية مثاليةً لاستيعاب طروحات الشخصيات المتحاورة وافساح المجال امامها لسرد الاحداث والتعبير عن دواخلها ومصيرها وفقاً وما تراه هي لا الراوي الموضوعي.

٢. الكشف عن زمان الحدث ومكانه

عن طريق الحوار الذي يعد وسيلة مهمة من وسائل السرد يمكن الكشف عن زمان ومكان الحدث بوصفهما ((إطاراً للحدث))[2]. ونجد هذا الآلية في رواية "شتاء العائلة" للروائي علي بدر التي تحاورت فيها الشخصيات قائلاً:

((- (هل نسهر هذه الليلة؟) قالت العمة (نصنع سهرة كتلك السهرة التي صنعناها اول يوم دخلت فيه المنزل).
- (انا لن اسهر). قالت نازك وهي تنظر صوب النافذة.
- (انا متعبة بعض الشيء).قالت الفتاة وهي تنظر نحو الغريب وكأنها تعمل لصالحه.
- (كيف سنقضي الليل؟ .. انا ارى السماء تنذر بالمطر .. الا ترىمعي ذلك؟).
- .....
- (انا اسفة .. ان تصرفت تصرفاً يسئ لك الليلة الفائتة .. لم اقصد ..) قالت العمة وقد خنقتها عبراتها.

---

[1] الرواية: ٣٣-٣٤.

[2] البناء الفني لرواية الحرب: ١٨٦.

– لا عليك .. لا عليك .. لم تتصرفي بما يسيء لي .. ولكني مصاب بالزكام .. هذا كل ما في الامر).

– (هل اجلب لك دواء ؟). قالت العمة وهي حزينة خائفة.

– (لا .. لا اتناول دواء .. انا اشفى هكذا دون دواء).

ثم تكلم بصوت منخفض وهو يتنهد مغيراً لهجته:

– سنلعب الليلة لعبة المناديل .. اترغبون بذلك؟)[1].

كشف الحوار عن الازمنة التي واكبت الاحداث، اذ وبخت العمةُ الرجلَ الغريب ليلتهم الماضية من خلال استنكارها لاجابته عن سؤالها الاستفزازي عن احد اقربائهم، وما خلفه هذا السؤال من آثار سلبية على علاقتهم، فضلاً عن كشفه للزمن الاستباقي حينما طلبت العمة السهر بعد تناولهم وجبة العشاء، ليلة يومهم الذي دار فيه هذا الحوار. كما كشف الحوار عن مكان هذا الحديث وهو صالة المنزل، ومكان العشاء وهو صالة الطعام، ومكان السهرة الواقع في صالة المنزل ايضاً. ما يعني فرادة الشخصيات التي كشفت عن زمكان هذه الاحداث عبر الحوار الذي لعب دوراً مهماً في هذه الفرادة.

٣. الكشف عن الاحداث المبهمة وإيجازها

ومن مميزات الحوار كشفه عن الاحداث المبهمة وايجازها، كون الايجاز الذي يعتمدهما المتحاوران في حدث ما، احدى معالم الحوار الفنية[2] التي لابد لها ان تكون واضح المعالم وغير مخلة في إيضاح الحدث المطلوب. ويتضح هذا النمط من الحوار في رواية "الاسلاف" التي يقول الراوي فيها:

((– ولكن هل تعرفوا عليك بعد كل هذه السنين؟

---

[1] الرواية: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢: ١٦٥–١٦٦.

[2] ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية العربية "١٨٧٠–١٩٣٩" دراسات فنية مقارنة: خالد سهر محي الساعدي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الاداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩: ٩٢.

ضحك والده

– قد لا تصدق ذلك. ما كدت اذكر لهم اسم جدي حتى اكملوا هم بانفسهم بقية القصة. لا تعرف يا عادل كم لاموني على ابتعادي عنهم وترددي في الاتصال بهم بدل العيش في الغربة.

شاكسه عادل سليم الامير:

– أي غربة؟ اننا في وطننا، الانكليز هم الذين اوجدوا الحدود بيننا.

همس شاكر الطيار:

– لا تقل ذلك، يا عادل لاحد، فأعمامك يزعلون من مثل هذا الكلام))[1]

فالحوار بيَّن انقطاع سليم وابنه عادل عن اعمامها لفترة طويلة جداً، موجزاً ما دار بينهما من حديث بازاء ذهاب سليم لزيارتهم، اذ ابدى الاخير اندهاشه من معرفتهم له واستيائهم من هذا البعد، كما اوجز(أي الحوار) سبب ذلك الانقطاع، وهو ترسيم الانكليز الحدود بينمها، واكتراث اعمام عادل حال سماعهم هذا الامر كما ادلى بذلك شاكر الطيار.

٤. الكشف عن الشخصيات الروائية

وهي تلك الشخصيات التي يتم الكشف عنها بوساطة الحوار سواء أكانت فاعلة في تنمية أحداث الرواية ام لا. وتتمثل هذه الالية في رواية "المسرات والأوجاع" التي يقول فيها الراوي:

((– اعذرني... المعذرة، سيد توفيق . كاسب عندكم؟

– ما بك يا انوار ؟ أليس هو في البيت ؟

– لا .

---

[2] الرواية: ١٤٤.

– ألم يرجع من بغداد ؟

– لا .

– أأنتِ قلقة بشأنه ؟

بقيت صامتة .

– أتخافين شيئاً ؟ اهناك شيئ تخافين منه ؟

– حادثة تحصل له .

– لا تفكر هكذا؛ انه بخير، ولعل أشغالا منعته من العودة قبل نزول الظلام، فقرر المبيت في بغداد. هل نخابر المحامي ممتاز ؟

– لا . لا . لا . أرجوك ، لا .

وصمتت هنيهات :

– سيد توفيق ، انا اخابرك لاني واثقة منك ؛ لا أتطلع أحداً على هذا .

– انا سعيد يا انوار بهذه الثقة وسعيد لاني احمل اسم ابنك الجميل .

سمع لهاثاً كانه ضحكة مكتومة .

– انت انسانة عزيزة علي وانا احترمك كثيرا ، فقولي لي أي شيء تريدين مني ان اعمله كي ترتاحي .

– لا اريد شيئاً ، ولكن ... لا تحكِ لاحد ، ارجوك ، انا قلقة فقط .

– اذن ارتاحي فلا شيء سيئاً يحصل لكاسب ؛ انه انسان طيب وشجاع)) [1]

كشف الحوار عن شخصية كاسب الذي اختفى عن انوار بعد ان طال خروجـــه ، كما كشف عن شخصية اخرى وهي شخصية المحامي ممتاز الذي يسكن في بغداد كما بين الحوار صفات كل من شخصية كاسب وتوفيق المتسمة بالشجاعة والطيبة والاتزان. وهذا يدل على الحرية التي تتمتع بها الشخصيات في استحضار شخصيات اخرى عنـــد تحاورها سواء أكانت تلك الشخصيات تصب في صلب الموضوع كالاحداث المتعلقـــة بـــ(كاسب) ام بالاحداث البعيدة عنه مثل الاحداث المتعلقة بـــ(ممتاز المحامي).

[1] الرواية: ٤٥ .

الحوار الداخلـــي:

وقد يكون الحوار داخلياً(المنفرد) او ما يسميه اصحاب تيار الوعي بالمونولوج الذي يعرفه همفري أنه ((ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها ، دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل ان تشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود))[1] او هو جملة ضغوطات خارجية متراكمة تلقى صداها داخل الشخصيات الروائية عند تعاملها مع الخارج المحيط بها، ما يجعلها بعزلة عن ذلك المحيط المتناقض او المتشابك الا من ذاتها. او هو افكار وعواطف الشخصية التي لا تجد بداً من استيعابها، ما يجعلها شخصية انشطارية يوظف من خلالها البث والتلقي، معتمدة الايجاز او الاشارية في طرح بواعثها المغمورة داخلياً. أي انها يقسم ذاتها على ذاتين تنوب الأولى عنها بينما تنوب الأخرى عن المروي له[2] وتتمثل هذه الالية في رواية "امس كان غدا"التي يقول فيها الراوي:

((– ‘‘ولكن الطباخ كوك سرق الطعام – وكانت عيناك قد رأتا السفرطاس، الذي حمله بين عينيه وشفتيه– في تلك اللحظة– كنت عقيلاً ابن ابيك!’’

– ‘‘اولست اوتلو!’’

– ‘‘تماما؛ لست اوتلو!’’

– ‘‘ولكنها؛ تدعوني اوتلو’’

– ‘‘تدعوك اوتلو!’’

– ‘‘اوتلو انا راح اخلع بنتلونك. هل تسمع؟’’ هذا صوتها يرن في اذنيك، ‘‘اوتلو انـــا راح اخلع بنتلونك’’

– ‘‘هل تراها؟ تزحف.’’

---

[1] تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ترجمة، محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٥: ٤٤

[2] ينظر: أقنعة النص، قراءة نقدية في الأدب: سعيد الغانمي،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٩١: ١٥٤.

– ‘‘انها تريد اوتلو؛ ذا الشعر الاسود؛ والجلدة السمراء – الشعر الملفوف كصوفة النعجة’’

– ‘‘ما زالت تزحف تجاه اوتلو!’’))[1]

ويقول في موضع آخر:

((– اختفِ – يا اوتلو؛ لم تعد لك قيمة بعد الان!"

– "انني حي – يا عقيل!"

– لقد انتهيت – يا اوتلو!"

– "اتحداك..!"

– "انتهى دورك – انت شيء لا قيمة له يا اوتلو!"

– "هذه احدى وصايا ابي عقيل؟"

– "لا تذكر الرجل بسوء..! كان ينبغي ان تقول؛ احدى نتائج زهوك؛ زهوك وغفلتك معاً!"

– "ابداً – انما هي الخطوة الاولى؛ وبعد ذلك – يكون التقديم السليم!"

– انت احمق – يا اوتلو!")) [2]

تماهت شخصية عقيل (البطل/الراوي) مع شخصية اوتلو(البطل/ المروي له) عند حديثها عن سرقة الطباخ (كوك) الطعام، متسائلاً عن حقيقتها المنشطرة فهي عقيل صاحبة الرؤية والاستقلالية في طرح الاشياء، وهي في الوقت نفسه اوتلو الهادئ المطيع لكل الاشياء دونما سجال، اذ ما زال صوت السيدة يجول في خاطرته حينما طلبت منه خلع بنطاله؛ منتهياً هذا الصراع الداخلي بانتهاء اوتلو وولادة عقيل. فالحوار الداخلي مكن من غلبة وجود عقيل القيمي، الانساني على وجوده الجسدي المستلب من المقومات الانسانية عندما يُقنَّع بشخصية اوتلو، لاسيما اذا ما علمنا ان كل الاحداث التي جرت على احدهما هي نفسها التي جرت على المسمى الآخر.

---

[1] الرواية: ٤٢.

[2] الرواية: ١٢٥-١٢٦ .

ومما سبق نستشف القول ان المميزات التي يتمتع بها الخطاب الروائي كالمساحة، والمرونة، مكنته من استيعاب طروحات وآليات الخطابات الاخرى، اذ تمكن من استيعاب الزمن وتوظيفه –عبر انفتاحه على الخطابات– من خلال التوليفات الروائية، تلك التوليفات الخاصة بخطاب الرواية المُشاهدة او السينمائية، كما تمكن من توظيف الشخصية من خلال الحوار–الذي يُعدُّ من اهم اركان المسرح– تحت طياته، ما جعله خطاباً متميزاً ومستوعباً لكافة الخطابات الادبية الاخرى، التي يجب يُنظر اليها (مجتمعة) نظرة عمودية شاملة، ليتمكن من احتواء كافة الطروحات الابداعية والفكرية الخاصة بالانسان (الموضوعي) والانسانية (الذاتي)، ولترقى هذه النظرة بالفكر العربي عامة والعراقي منه على وجه الخصوص الى مرحلة الابداع (التصدير) لا الاتباع (الاستيراد).

الخاتمـة

الخاتمة

حاول البحث الوقوف عند تحول الخطاب الروائي في العراق ١٩٩٠- ٢٠٠٥، والكشف عن اهم المراحل التي اسهمت في هذا التحول، وقد افصحت هذه الدراسة عن مجموعة نتائج اهمها:

- استطاع المنهج الشكلي ان يرصد التحول الذي شهده الخطاب الروائي بمختلف اتجاهاته النقدية التي شهدها الخطاب الروائي العراقي على وجه الخصوص، لإمكانية قراءة ذلك بالمنهج قراءة فكرية، وهادفة في الوقت نفسه..
- اتضحت شمولية الخطاب على حساب النص كونه مجموعة نصوص متناثرة تتفق في حيثياتها اتفاقاً يؤهلها للعبور فوق النص الواحد، فهو كالظاهرة في بعض مفاهيمه. وبين التجديد والتحول، فكان الاول محاكياً (بمعاصرة) لما قبله من نصوص او خطابات ابداعية، في حين عُدَّ الاخير هدم وبناء لتلك النصوص او الخطابات، او محاولة قراءة جديدة تهدف الى استبيان مدى هشاشة معطيات النصوص القديمة ومحاولة اعادة النظر فيها للارتقاء بها دونما محاولة في تجديدها.
- عُدَّ الخطاب الروائي العراقي في مرحلة ما قبل التحول او ما يطلق عليه بالخطاب الواقعي خطاباً وصفياً او تصويرياً، يهدف الى رصد المجتمع من كل جوانبه ولاسيما الشكلية رصداً موضوعياً، من خلال تسليط الضوء على الفوارق الطبقية التي يعيشها المجتمع العراقي المتمثل بالشخصيات الروائية.
- اتصف الخطاب الواقعي بالاتزان في اغلب طروحاته، كونه خطاباً سياقياً معنياً بتوظيف المرجع داخل النص عبر عملية الابداع، ولعل ابرز صور هذا التوظيف هو

تدخل المبدع المباشر في اساليب المنظور الروائي (الموضوعي والذاتي) محاولة منه توظيف خطابه الابداعي الهادف الى تغيير واقعه الاجتماعي المنتمي اليه.

- للعوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية المحيطة بالشخصيات الاثر الواضح في تحديد مسار الخطاب الروائي الواقعي، الذي يحاول تجسيد الاحداث المأساوية والعوامل الثقافية المتدنية التي تعيشها الشخصيات المحكومة او المهمشة في ذلك الخطاب.
- اعتمد خطاب ما قبل التحول تقسيم الشخصيات الروائية على قسمين: الشخصيات الحاكمة او المتسلطة في مجمل مجالات الحياة، والشخصيات المحكومة او المهمشة التي تقع على عاتقها تتمة الاحداث لصالح الشخصيات الحاكمة او المتنفذة.
- ان الانعطافات الزمنية التي واكبت زمن الخطاب الروائي العراقي قبل مرحلة التحول جاءت متطابقة ومسار الخطاب العام في الرواية العراقية، كونه بنية مصغرة لمسار الخطاب العام. وبمعنى آخر ان حركتي الاسترجاع والاستباق تخلفان خطاباً مأساوياً مطابقاً–عند استحضار شخصية او حدث ما– واهداف الخطاب الواقعي العام، القائم على تجسيد الفوارق الطبقية بين الشخصيات.
- تجسد المكان في هذه المرحلة بتقسيمه على قسمين: الاماكن المحددة المعالم وهي الاماكن التي لا تجد الشخصيات المحكومة بديلاً عنها مثل: البيت، والمقهى، والحقل، والاماكن الواسعة التي يحق لأي شخصية مالكة او متنفذة امتلاكها مثل: المضيف، والاماكن العامة، الاماكن الخاصة سواء اكانت بيوت الفلاحين ام بساتينهم.
- اتصف الخطاب الروائي العراقي الحداثوي بالخطاب العمودي او الشمولي في رؤيته الى الاشياء، ولاسيما بعد ان اصبح العالم عبارة عن قرية صغيرة يُستطاع من خلالها كسب العلوم المتنوعة التي تخدم الانسان الذي استطاع القفز على الزمن من خلال العقل الانساني المتميز بالعطاء والقادر على اسعاد البشرية بعد ان فشلت رؤية الخطاب الوصفية في ذلك.

- لم يفرق الخطاب الحداثوي بين الشخصيات الجماعية، والشخصيات الفردية، كونه خطاباً شاملاً مُحترِماً للوجود الانساني بكل طروحاته، اذ لم يعر اهتماماً لمكانة تلك الشخصيات الاجتماعية سواء اكانت شخصيات جماعية ام فردية، رجلا ام امرأة. أي انه ينظر الى هذه الشخصيات بنية واحدة مع اختلاف طروحاتها الفكرية او تأزماتها النفسية التي تشترك فيها هذه الصفات على البشرية جمعاء، كما بين دور واهمية الشخصية المتعلمة او العاقلة في تسوية الخلافات الاجتماعية او النهوض بالفرد الى مستويات عالية من الفهم والادراك والطموح.
- اهتم الخطاب الحداثوي بالحدث وانساقه التي اعطت دلالات على استمراية التواصل الخطابي، واعتمادها الانظمة في سردها للاحداث تتابعياً بغية ايصال المغزى الحقيقي والمباشر لذلك الخطاب، فضلاً عن استيعاب ذلك الخطاب للآخر في نسق التناوب، واستيعاب الخطابات الصغرى في نسق التضمين.
- يعتمد الزمن في الخطاب الحداثوي على السرعة في استيعاب العلوم الانسانية المتنوعة مما يتطلب استقطاعاً للاحداث الثانوية بغية الوصول الى مغزى الخطاب والانتهاء منه، لذا وجد البحث ان الحركات الزمنية مثل: الاسترجاع والاستباق والوقفة وغيرها واقعة تحت حركة الخلاصة الزمنية كون تلك الحركات تؤدي مهام الاخيرة، أي استخلاص الاحداث والسِّيَر.
- يُعدَّ المكان في هذه المرحلة مكاناً مشتركاً، أي تتشارك فيه جميع الشخصيات الروائية دونما تمايز بينها سواء اكان عاماً مثل الاماكن الطبيعية وما يتفرع منها، ام خاصاً مثل البيت ام مكاناً داخلياً (النفسي)، كون هذه الامكنة مما تتشارك فيها جميع شخصيات الخطاب الروائي مع الاخذ بعين الاعتبار خصوصية بعض الاماكن الدالة على احترام الخصوصية الفردية.
- عني خطاب ما بعد الحداثة بالثقافات الانسانية العامة للإفادة منها امتاعياً (ذاتياً)، بعد ان رأى عجز الخطابين الواقعي(الوصفي/ الموضوعي)، والحداثوي(العقلي/

الموضوعي) في اسعاد البشرية، فكان الاعتناء بالمتلقي اولى اجتراحاته المتجسدة في ثقافتي الاستهلاك والاستنساخ المعنيتين بقصر المساحة الروائية، وثيمة الجنس، والقيم العلمية التي انتابت ذلك الخطاب.

- ارتبط المنظور الروائي بالشخصية الروائية من خلال الخطاب النسوي (وهو احد منطلقات خطاب ما بعد الحداثة) مفرقاً بين الخطاب النسوي والكتابة النسائية، ودور الخطاب الفحولي في ولادة هذا الخطاب.
- سلط البحث الضوء على المكان والحدث من خلال حديثه عن الواقعية السحرية (احدى منطلقات خطاب ما بعد الحداثة) فكانت الواقعية – رغم افتراضيتها في العمل الابداعي– عملاً تخييلياً –أي الافراط في الخيال– يجسد عمق الحبكة وإثارة الدهشة والتشويق عند القراءة.
- كما تمكن من توظيف الزمن والشخصية من خلال انفتاح الخطاب الروائي على الفنون الاخرى، ولاسيما السينما التي افاد منها آلية الزمن، والحوار(وهو خصيصة المسرح) الذي استطاع الافادة منه توظيف الشخصيات، لما يمتلكه –أي الخطاب الروائي– من سعة في استقطاب او احتواء الخطابات الاخرى.

قائمـــة

بمصادرالبحث ومراجعه

مصادر البحث ومراجعــه

١. اشكال التعبير في الادب الشعبي: د. نبيلة ابراهيم، دار نهضة مصر، ط ٢، القاهرة (د.ت).

٢. الأدب القصصي "الرُّواية والواقع الاجتماعي": ميشيل زيرافا، ترجمة: ســما داود، مراجعة، د. سلمان الواسطي، سلسلة الكتب المترجمة، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥.

٣. الألسنية والنقد الأدبي (في النظرية والممارسة): د. موريس ابو ناصر، دار النهــار للنشر، بيروت – لبنان، ١٩٧٩.

٤. الأدب ومذاهبه : عز الدين اسماعيل : القاهرة : ١٩٧٦.

٥. التناص في شعر الرواد: احمد ناهم، سلسلة رسائل جامعيــة، دار الشــؤون الثقافيــة العامة، بغداد، ٢٠٠٤.

٦. ادونيس منتحلاً "دراسة في الاستحواذ الادبي وارتجالية الترجمة" : كــاظم جهــاد، مكتبة مدبولي، ١٩٩٣.

٧. أقنعة النص، قراءة نقدية في الأدب: سعيد الغانمي،دار الشؤون الثقافيــة العامــة، بغداد،١٩٩١ .

٨. انفتاح النص الروائي"النص والسياق": سعيد يقطين، المركز الثقافي العربــي،ط٣، الدار البيضاء، ٢٠٠٦ .

٩. بحثا عن السينما:عدنان مدانات، دار القدس،بيروت–لبنان، ١٩٧٥ .

١٠. بحوث في الرواية الجديدة: ميشال بوتور، ترجمة : فريد انطونيــوس، منشــورات عويدات، ١٩٧١.

١١. بناء الرُّواية "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ": سيزا قاسم، الهيئــة المصــرية العامة للكاتب، ١٩٨٤.

١٢. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ج١، بناء السرد: د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.

١٣. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ج٢، الوصف وبناء المكان، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠.

١٤. البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد في الرُّواية العراقية المعاصرة: عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافيى العامة، بغداد، ١٩٨٨.

١٥. بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

١٦. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣.

١٧. تحليل الخطاب الروائي. الزمن. السرد. التبئير: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩.

١٨. التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة: شلوميت ريمون كنعان، ترجمة، لحسن لحمامة، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٥.

١٩. التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس "مدخل نقدي": د.شريف الجيَّار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد "١٥٥"، ٢٠٠٥.

٢٠. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة،ترجمة، محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٥.

٢١. ثنائيات ادوارد الخراط النصية " دراسة في السرد وتحولات المعنى ": احمد فريس، ازمنة للطباعة والنشر عمان – الاردن، ١٩٩٨.

٢٢. جامع النص: جيرار جينيت، ترجمة، عبدالرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

٢٣. الحداثة "٦"، اعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي، ط٢، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٤.

٢٤. الحداثة "١٨٩٠-١٩٣٠ ": تحرير: مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٧.

٢٥. الحداثة وانتقاداتها "١٢": اعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ط٢، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٤.

٢٦. الحداثة وما بعد الحداثة: د.عبد الوهاب المسيري و د. فتحي التريكي، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣.

٢٧. حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ١٩٨٦.

٢٨. خطاب الحداثة في الادب "الاصول والمرجعيات": د. جمال شحيّد، وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٥.

٢٩. خطاب الحكاية "بحث في المنهج": جيرا جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، ط٢، ١٩٩٧.

٣٠. دليل الناقد الادبي: د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت – الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

٣١. الرّاوي – الموقع – الشكل. بحث في السرد الروائي: يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربي، بيروت– لبنان، ١٩٨٦.

٣٢. الرُّواية التاريخية: جورج لوكاش، ترجمة: د.صالح جواد كاظم، المجموعة العراقية، وزارة الثقافة والفنون "سلسلة الكتب المترجمة"، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.

٣٣. الرواية العربية والحداثة، ج١: د. محمد الباردي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠٢.

٣٤. الرومانتيكية والواقعية في الأدب" الاصول والايديولوجية ": د. حلمي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٣.

٣٥. عالم الرواية: رولان بوروفوف، ريال اوئيليه، ترجمة، نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي. د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربيـــة)، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة المائة كتاب – الثانية، بغداد، ١٩٩١.

٣٦. العالم "الرُّواية العربية بين الواقع والايديولوجية" كتـــاب مشـــترك، دار الحـــوار، اللاذقية، ١٩٨٦.

٣٧. العجائبي في الادب "من منظور شعرية السرد" : حسين علام، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ٢٠١٠.

٣٨. العرب وتحولات العالم "من سقوط برلين الى سقوط بغداد" :برهان غليون، حوار اجراه: رضوان زيادة، المركز الثقافي العربي، ط٢، الـــدار البيضـــاء، المغـــرب (د.ت).

٣٩. عودة الى خطاب الحكاية: جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، تقديم: د. ســـعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

٤٠. غائب طعمة فرمان "حركة المجتمع وتحولات النص": خالد المصري، دار المـــدى للثقافات والنشر، ١٩٩٧.

٤١. غرفة فرجينيا وولف –دراسة في كتابة النساء–: رضا الظاهر، دار المدى للثقافـــة والنشر، ٢٠٠١.

٤٢. في أدبنا القصصي المعاصر: د. شجاع العاني دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.

٤٣. في معرفة النص: د. يمنى العيد. منشورات دار الآفاق الجديـــدة، بيـــروت، ط٣، ١٩٨٥.

٤٤. في نظرية الرُّواية–بحث في تقنيات السرد–: عبدالملك مرتاض المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨.

٤٥. القاريء الضمني "انماط الاتصال في الرواية من بينيان الى بيكيت": ولفكانك آيزر، تر:هناء خليف غني الدايني، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٦.

٤٦. لذة النص: تر، د.منذر عياشي، الاعمال الكاملة، مركز النماء الحضاري، دار لوسوي، باريس، ١٩٩٢.

٤٧. لسان العرب: ابن منظور، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، مج١٣، دار لسان العرب، بيروت.

٤٨. : اللغة السينمائية: مارتن مارسيل، ترجمة، سعد مكاوي، مراجعة، فريد المزاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، أغسطس، ١٩٦٤.

٤٩. كشاف اصطلاحات الفنون،ج٢: محمد علي الفاروقي، تحقيق: لطفي عبد البديع، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، ١٩٧٢.

٥٠. الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي" : سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧.

٥١. ما بعد الحداثة "I " تحديدات، اعداد وترجمة، محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٧.

٥٢. ما بعد الحداثة "II " فلسفتها، اعداد وترجمة، محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٧.

٥٣. ما بعد الحداثة "دراسة في المشروع الغربي": باسم خريسان، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٦.

٥٤. ما الحاجة الى الرُّواية " مسائل الرُّواية عندنا ": عبد الفتاح الحجمري، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ٢٠٠٨ .

٥٥. المبدأ الحواري" دراسة في فكر ميخائيل باختين": تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ١٩٩٢.

٥٦. المتخيل السردي. مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة: د. عبدالله إبراهيم. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٥٧. مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد، ١٩٨٦.

٥٨. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن :حنفاوي بعلي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٧.

٥٩. المذاهب الادبية لدى الغرب "مع ترجمات ونصوص لابرز اعلامها": عبد الرزاق الاصفر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

٦٠. مرايا نرسيس: د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الدار الحمراء، ١٩٩٩.

٦١. المرأة واللغة :عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط٣ ، ٢٠٠٦.

٦٢. مستويات دراسة النص الروائي: د. عبد العال بو طيب، مطبعة الأمنية، دمشق- الرباط، ١٩٩٩.

٦٣. المُصطلح في الأدب الغربي: د. ناصر الحاني، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨.

٦٤. معجم المصطلحات الأدبية، إعداد: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،التعاضدية العمالية للطباعية والنشر، صفاقن، المجموعة التونسية(د. ت).

٦٥. مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، ترجمة، محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ١١٠، ١٩٨٧: ٣٧٦.

٦٦. منهج الواقعية في الابداع الأدبي: د.صلاح فضل، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠.

٦٧. موسوعة النظرية الثقافية –المفاهيم والمصطلحات الاساسية: اندرو إدجار وبيتر سيدجويك، ترجمة: هناء الجوهري، مراجعة وتقديم وتعليق، محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩.

٦٨. النص السردي "نحو سينمائيات الايديولوجية" : سعيد بنكراد، دار الامان، ١٩٩٦.

٦٩. النظرية الادبية الحديثة والنقد الاسطوري: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

٧٠. نظرية التلقي: د. بشرى موسى صالح، بغداد، ١٩٩٩.

٧١. نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير ــ مجموعة من النقاد ــ ترجمة: مصطفى ناجي، منشورات الحوار الاكاديمي الجامعي، دار الفارابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

٧٢. نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلانيين الروس" ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الابحاث العربية، ١٩٨٢.

٧٣. النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيوت – لبنان، ١٩٧٣.

٧٤. النقد البنيوي والنص الروائي "نماذج تحليلية من النقد العربي"، ج٢: محمد سويرتي، افريقيا الشرق، ط٢، ١٩٩٤.

٧٥. النقد التطبيقي التحليلي "مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة": د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد، ١٩٨٦.