جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلميَ
جامعة بابل
كلية التربية الأساسية
قسم اللغة العربيّة

الفضاء الروائي في روايات عامر حميو

رسالة قدمت

إلى مجلس كليّة التربية الأساسية / جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير

في التربية الأساسية/ اللغة العربية / الأدب العربي

من قبل الطالبة

رواء كاظم مخيف

بإشراف

أ.م.د. راسم احمد الجريّاوي

١٤٤٥ هـ ٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ أَمَّنْ جَعَلَ الأَرضَ قَرَاراً وَجَعَلَ خِلَالَهَا أَنْهَاراً

وَجَعَلَ لَهَا رَوَاسِيَ وَجَعَلَ بَيْنَ الْبَحْرَيْنِ حَاجِزًا

أَءِلَهٌ مَعَ اللهِ بَلْ أَكْثَرُهُم لَا يَعْلَمُونَ ﴾

صدق الله العلي العظيم

(سورة النمل: ٦١)

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس لجنة المناقشة وأعضاؤها أنَّنا اطَّلعنا على رسالة الماجستير الموسومة بـ(**الفضاء الروائي في روايات عامر حميو**) ، وقد ناقشنا الطالبة (**رواء كاظم مخيف**) في محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونرى أنَّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير ( )

الإمضاء

رئيساً

أ.د رائده مهدي جابر

التاريخ / / ٢٠٢٣

الإمضاء

عضواً

أ.م.د وسن حسين ليلو عبد الله

التاريخ / / ٢٠٢٣

الإمضاء

عضواً

أ.م. د علي حسوني شلاكة

التاريخ / / ٢٠٢٣

الإمضاء

عضواً مشرفاً

أ.م.د راسم أحمد عبيس

التاريخ / / ٢٠٢٣

صادق مجلس كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل بتاريخ / /

أ.د علي عبد الفتاح الحاج فرهود (العميد)

إقرار المشرف

أشهدُ أنّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ(**الفضاء الروائي في روايات عامر حميو**) التي تقدّمت بها الطالبة (**رواء كاظم مخيف**) قد جرت تحت إشرافي في قسمِ اللغة العربية، كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، وهي جزء من متطلباتِ نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ أدب.

الإمضاء:

المشرف : أ.م. د. راسم أحمد عبيس

التاريخ : / /٢٠٢٣

بناء على التوصيات المتوافرة أُرشّح هذه الرسالة للمناقشة

الإمضاء :

معاون العميد للشؤون العلمية والدراسات العليا

أ. د. فراس سليم حيّاوي

التاريخ / /٢٠٢٣

الإمضاء :

رئيس قسم اللغة العربية

أ . م.د. راسم أحمد الجريّاوي

التاريخ: / / ٢٠٢٣

الإهداء

إلى:

ـ من قدّموا أرواحهم هدية لنا ولولاهم لما كنّا هنا...شهداء وطني الكرام، ومنهم أخي البطل مصطفى (رحمه الله).

ـ الصوت الذي يرنُّ في أذني وأَلتفت فلا أجده... للفرح الذي غادر سريعاً... وترك حسرة فيه.. أمي(رحمها الله).

ـ من علّمني العطاء دون انتظار، وعلّمني أنّ الدنيا كفاح وتحدي والحياة مبادئ وأخلاق، أحمل اسمه بكل افتخار... أبي الغالي.

ـ زوجي ورفيق دربي (سمير) الذي كان له الفضل فيما أنا فيه...، وثمرة فؤادي أولادي (سارة، وسيف الدين، ورقية، وعبد الله).

إليكم جميعاً أهدي ثمرة جهدي هذا .. الباحثة

الشكر والأمتنان

الحمد لله الذي أتَّم على عباده النعم، وعلّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم والصلاة والسلام على نبيه محمدٍ أشرف الأنبياء والمرسلين، الذي أرسله الله تعالى هادياً وبشيراً إلى جميع الأمم، فرفعها من الهاوية إلى القمم.

لا يسعني_ وقد أنهيت إعداد هذه الرسالة_ إلا أنْ أتقّدم بجزيل شكري وتقديري إلى عمادة كلية التربية الأساسية وهي تتابع الجانب الإداري المرافق لعملنا بحرص تام وبمتابعة جادة، وإلى قسم اللغة العربية رئيساً وأساتذة، وأتوجه بوافر شكري وامتناني لأستاذي المحترم (أ.م.د راسم أحمد عبيس الجريّاوي) الذي تفضّل بالإشراف على هذه الرسالة، وتولاها بالرعاية والعناية والاهتمام، ولم يبخل عليَّ أبداً بنصحهِ وتوجيهاته السديدة، واستشاراته العلمية التي كانت لها المساهمة الفاعلة في إنجاز هذا العمل.

والشكر موصول لأساتذتي في مرحلة الماجستير، الذين أغنوني بعلمهم وتتلمذت على أيديهم الكريمة، فلهم مني وافر المحبة والامتنان، واتقدم بالشكر الجزيل إلى حضرة الروائي(عامر حميو)، الذي استقبلني أكثر من مرة في بيته بصدر رحب، وساعدني في الحصول على معلومات أفدت منها كثيراً في كتابة الرسالة وتذليله الصعاب بتشجيعه المستمر.

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة لموافقتهم على قراءة الرسالة، وتحمّلهم عناء السفر وإغنائها بملحوظاتهم العلمية الدقيقة التي ستجعل البحث نافعاً للدراسة، ولا أنسى أن أشكر إدارة مكتبة كلية التربية الأساسية بتقديم يد العون لي في توفير المصادر والمراجع.

وأخيراً أتوجه بالشكر والعرفان إلى كل من شجّعني ودعمني وكان لي عوناً في إنجاز الرسالة.

الباحثة

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	أ - د
التمهيد: مفهوم وسيرة	١ -١٧
أولاً: مفهوم الفضاء: المصطلح والدلالة	١
ثانياً: أقسام الفضاء الروائي	٩
ثالثاً: السيرة الذاتية والإبداعية للروائي عامر حميو	١١
الفصل الأول **الزمن الروائي في روايات عامر حميو**	١٨-٩٧
مدخل	١٩
المبحث الاول:	٢١-٣٤
أولاً: النسق الزمني:	٢١
١- النسق الزمني الصاعد	٢١
٢- النسق الزمني الهابط	٢٦
٣- النسق الزمني المتقطع	٣١
ثانياً: المفارقات الزمنية	٣٤
أ- الاسترجاع	٣٦
١- استرجاع خارجي	٣٨
٢- استرجاع داخلي	٤١
٣- استرجاع مزجي	٤٤
ب- الاستباق	٤٨
١- الاستباق التمهيدي	٤٩
٢- الاستباق الاعلاني	٥٤
المبحث الثاني: إبطاء الزمن	٥٨-٨٠
١- المشهد الحواري	٥٩
٢- الوقفة الوصفية	٧١

المبحث الثالث: تسريع الزمن	٨١-٩٧
١- الخلاصة	٨١
٢- الحذف	٨٧
الفصل الثاني **المكان الروائي في روايات عامر حميو**	٩٨ -١٥٣
مدخل	٩٩
المبحث الاول: المكان المغلق(الاختياري، الاجباري)	١٠٢ - ١١٤
المبحث الثاني: المكان المفتوح(الاختياري، الاجباري)	١١٥- ١٣٠
المبحث الثالث: علاقة الشخصيات بمكانها	١٣١ - ١٥٣
١- العلاقة الايجابية	١٣٣- ١٤١
٢- العلاقة السلبية	١٤٢- ١٥٣
الفصل الثالث **الرؤية السردية في روايات عامر حميو**	١٥٤- ٢٠٠
مدخل	١٥٥
المبحث الاول: الرؤية على مستوى الزمن	١٦٠- ١٧١
١- الزمن الطبيعي(الخارجي)	١٦١
٢- الزمن النفسي(الداخلي)	١٦٧
المبحث الثاني: الرؤية على مستوى المكان	١٧٢-١٨٤
١- الرؤية الشمولية	١٧٣
٢- الرؤية المشهدية	١٧٨
٣- الرؤية التجزيئية	١٨٠
المبحث الثالث: الرؤية على مستوى الشخصيات والأحداث	١٨٥-٢٠٠
١- الرؤية من الخلف	١٨٦
٢- الرؤية المشاركة	١٩١
٣- الرؤية من الخارج	١٩٦
الخاتمة	٢٠٢-٢٠٦
قائمة المصادر والمراجع	٢٠٩ -٢٢٢
ملخص البحث باللغة الإنكليزية	a-b

المقدمـــــة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي بعزه وجلاله تتم الصالحات، يا رب لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، والصلاة والسلام على سيد المرسلين وأشرف خلق الله أجمعين نبينا محمد وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين، وبعد:

تُعدّ الرواية من أهم الأنواع الأدبية المعاصرة؛ بسبب طبيعتها المقترنة بالانفتاح على الأنواع الأُخر سواء أكانت شعراً أم نثراً، فضلاً عن ذلك قدرتها الفائقة على تصوير الواقع؛ فهي جديرة بالدراسة والتحليل بوصفها سرداً حاضراً في ثقافتنا وأدبنا، الأمر الذي جعلها في قمة الأجناس الأدبية في المرحلة المعاصرة.

ولقد أثار الفضاء الروائي هاجس الباحثين؛ لأنّه أُدخِلَ في كثير من المقاربات والتنظيرات، ممّا جعله يشغل مكانة مهمةُ ومميزةُ في السرد، إذ بني البحث على إشكالية جوهرية وهي:

كيف وُظِفَ الفضاء الروائي في روايات عامر حميو؟

وقد تفرعت هذه الإشكالية المركزية إلى مجموعة من الأسئلة الفرعية، حاولنا الإجابة عنها، ومن هذه الأسئلة:

- كيف تجلّت تقنيات الزمان والمكان في الروايات؟
- كيف وظف الروائي شخصياته ووصفها وقدّمها؟
- كيف وظف الروائي أحداثه، وكيف تجلّت رؤيته؟ وما الأنساق التي اتّبعها في طرحه للأحداث؟

وبسبب الحضور الكبير والطاغي للفضاء في روايات (عامر حميو) ولدوافع موضوعية تمثلت في الإلمام بتفاصيل عناصر الفضاء، وتقديم رؤية خاصة عن هذا المكون السردي فقد تم أختيار العنوان؛ لإظهار القيمة الفنية والجمالية في روايات الروائي؛ كونه لم يحظَ بأية دراسة موسعة من قبل النقاد والباحثين بالرغم من حضوره الواضح في الساحة الأدبية العراقية، وتم ايضاح أهمية الموضوع في وقت السمنار،

لهذا وقع اختياري على روايات الكاتب العراقي(عامر حميو) التي صدرت ابتداءً من عام ٢٠١٦م حتى عام ٢٠٢٢م.

تهدف هذه الدراسة إلى:

أولاً: دراسة الفضاء الروائي في روايات عامر حميو، التي تتضمّن معرفة عناصر الفضاء وهي(الزمن، والمكان، والرؤية السردية)، فهذه العناصر ارتبطت فيما بينها لتكوين الفضاء الذي تكّلم فيه الروائي في أغلب رواياته عن الواقع العراقي منذ الثمانينيات.

ثانياً: دراسة الفضاءين الزماني والمكاني في الروايات وتقصي التقنيات فيهما.

ثالثاً: دراسة علاقة الشخصيات بالزمن والمكان، ومعرفة طرائق تقديمها وتطبيقها في روايات عامر حميو.

رابعاً: دراسة وجهات النظر والبحث في الرؤى السردية بمكوناتها المختلفة سواء كانت على مستوى الزمن أم المكان أم الشخصيات والأحداث.

اعتمدت الرسالة الدراسة التحليلية؛ للكشف عن إشكالية الفضاء الروائي ، فالروائي جعلَ للمكان المحلي الواقعي خصوصية انطلق فيها إلى الزمن والرؤية، من أجل الكشف عن القيم الجمالية والفنية واستنباط الدلالات فيها، وقد اعتمد الفضاء الروائي في تشكيله على موروث وشخصيات عدّة، كوّنت انساقاً زمنية أفادت من معطيات ترتيب الزمن لتوصف المكان بتنوّعاتها، وأفادت من التاريخ ؛ لتقدّم رؤية مجبولة بالمكان وتفاصيل الحياة المعيشة، وقد حرصت على أن يتعد كل فصل مدخل نظري، ثم الانتقال إلى الإجراءات التطبيقية لأجمع بين النظرية والتطبيق في تحليل النصوص الروائية.

قامت الرسالة من حيث هيكليتها على تمهيد وثلاثة فصول، ومن ثم خاتمة لخّصت أهم النتائج التي توصلت إليها وملخص باللغة الانكليزية وقائمة المصادر والمراجع، تضمّن **التمهيد** على ثلاثة محاور بارزة، هي: مفهوم الفضاء (المصطلح والدلالة)، وتضمن تقديم مفاهيم نظرية للفضاء لغة واصطلاحاً، إذ وضحت أهم المصطلحات التي تقترب من الفضاء في معناه الواسع، ومحور أقسام الفضاء الروائي، أما المحور الثالث فقد تضمن سرداً لجوانب مضيئة في حياة الروائي نحو

(السيرة الأدبية والابداعية للروائي ومؤلفاته)، في حين ركّزت في **الفصل الأول** على عنصر (الزمن الروائي)، الذي جاء بمدخل اشتمل على مهادٍ نظري عن الزمن، الذي له قيمة ودلالة ووجود في العالم الواقعي، إذ تشكل حياة الروائي في حقيقتها الأدبية والواقعية مراحل زمنية عدة وتحولات فكرية وموضوعية لها صلة بالفضاء الواقعي والموضوعي والروائي الذي تكونت فيه شخصيته في مراحل عدة، الأمر الذي اسهم في بناء الفضاء الروائي وبينت فيه السمات الجمالية بالرؤية والمشهد، تناولت فيه ثلاثة مباحث، تضمّن المبحث الأول دراسة المفارقات الزمنية ومنها، أولاً: (النسق الزمني) فوجدت إنّها على ثلاثة أنواع هي: نسق صاعد، ونسق هابط، ونسق متقطع، ثانياً: (مستوى الترتيب الزمني للرواية)، الذي ضمَّ تقنيات الزمن وهي، أولاً: الاسترجاع تناولت فيه: استرجاع داخلي واسترجاع خارجي واسترجاع مختلط، أمّا التقنية الأُخرى فهي، ثانياً: الاستباق، وقد تناولت فيه استباق بوصفه تمهيداً واستباق بوصفه إعلاناً، في حين جاء المبحث الثاني لدراسة (إبطاء الزمن) من حيث تقنيتي المشهد الحواري والوقفة الوصفية، بينما تضمن المبحث الثالث دراسة (تسريع الزمن) من حيث تقنيتي الخلاصة أو الموجز، والحذف أو الاضمار.

فيما خصصت **الفصل الثاني** لدراسة عنصر(المكان الروائي)، الذي جاء بمدخل وضّحت فيه مفهوم المكان الروائي وثلاثة مباحث، تضمّن المبحث الأول دراسة المكان المغلق أختيارياً كان أم إجبارياً، في حين تضمن المبحث الثاني دراسة المكان المفتوح اختيارياً كان أم إجبارياً أيضاً، أما المبحث الثالث فقد تناولت فيه علاقة الشخصيات بمكانها فوجدته يذهب في اتجاهين، اتجاه تكون فيه العلاقة إيجابية أما الاتجاه الآخر فتكون فيه العلاقة سلبية .

أمَّا **الفصل الثالث**، فقد ركّزت على دراسة (الرؤية السردية)، بوصفها المحور الرئيس المكمل لعناصر الفضاء، وقد سُبِقَ بمدخل وضحت فيه مفهوم الرؤية السردية وثلاثة مباحث، تضمّن المبحث الأول دراسة (الرؤية على مستوى الزمن)، تناولت فيه الزمن الطبيعي(الخارجي)، تاريخياً كان أم كونياً، والزمن النفسي (الداخلي)، بينما تناول المبحث الثاني دراسة (الرؤية على مستوى المكان)، وِصنفتها على ثلاث رؤى: الرؤية الشمولية، والرؤية المشهدية، والرؤية التجزيئية، بينما تضمّن

المبحث الثالث دراسة (الرؤية على مستوى الأحداث والشخصيات)، وصنفتها أيضاً على ثلاث رؤئ: الرؤية من الخلف، والرؤية المصاحبة، والرؤية من الخارج، وبعدها ختمت الدراسة بخاتمة كانت عرضاً شاملاً للحصيلة البحثية للفصول الثلاثة التي اندرجت تحت عنوان (الفضاء الروائي في روايات عامر حميو) .

ولا يسعني في الختام إلا أن أقدّمَ شكري وامتناني إلى أستاذي الفاضل المشرف (أ.م.د راسم أحمد الجرياوي)، الذي لم يتوانَ في قراءة ما كتبت، فكان نعم الموجّهُ من خلال ملاحظاتِه القيمة التي مثّلت مفتاحاً لكل ما استغلق في رحلة البحث، وأتقدّم بالشكر الجزيل للروائي(عامر حميو) لسعه صدره، وما قدمه من جهد في سبيل إنجاز هذا البحث، وأقول بأمانة ومحبة إنَّ البحث العلمي لا يخلو من زلات وعثرات، إلا أني حاولت تقديم أفضل ما أستطيع، وأسأل الله التوفيق والسداد والحمد لله رب العالمين والشكر له كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه وفضله.

الباحثة

التمهيد

مفهوم وسيرة

أوّلاً- مفهوم الفضاء: المصطلح والدلالة:

للفضاء الروائي دورٌ مهمٌ في تشكيل العمل الأدبي؛ فهو يعدُّ أحد أهم أعمدة النص السردي؛ لأنَّه بنية سردية لغوية تنطوي على مجموعة من البنيات السردية الصغيرة بداخلها، فضلاً عن أنَّه من الأساسيات التي تعين على قراءة النص الروائي، إذ يقوم بدور حيوي على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية، وبما أنَّ اللغة هي أساسُ كل عمل فكري وفني، وهي أولُ العتباتِ، التي تواجهُنا في فَهْمِ أيِّ مصطلحٍ فهي التي تمتلكُ دونَ غيرها الرموز الأولية؛ لفكِ شَفرات أيّ عملِ؛ وهذا ما يدفعُنا للعودة إلى المعجم لتأصيل المصطلحِ الموسوم بـ (الفضاء)؛ وقد زخرت المعاجم العربية بتعريفات عدّة لمصطلح الفضاء، إذ يعني الفضاء "المكان الواسع من الأرض، والفعل: فضا يَفضُو، فُضُواً، فهو فاضٍ ... وفضا المكان: إذ اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه"(١)، ويأتي أيضاً بمعنى :" الإفضاء- أي الإنتهاء_ ومنه قوله تعالى: { وَكَيفَ تَأخُذُونَهُ وَقَد أَفضَى بَعضُكُم إِلَى بَعضٍ } ، وكيف تأخذونه وقد أفضى بعضكم إلى بعض(٢)، أي أنتهى وأوى(٣)، بينما يأتي بمعنى: فضى " فضا المكان فضاءً وفضَّوا: اتسع، كأفضى دراهمه، لم يجعلها في صره"(٤).

يتبيّن ممّا سبق أنَّ مفهوم الفضاء في اللغة، يحمل بين طيّاته دلالة الامتداد ويدل على الاتساع، ودلالة المكان الواسع من النواحي جميعاً، أي تدل على معنى(الشمولية)، أي شمولية الشيء كله، وهذا ما تبنى علية هيكلية البحث.

(١) لسان العرب، الامام العلامة ابن منظور(ت ٧١١هـ)، مادة (فضا)، صححه: امين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار احياء التراث العربي، ، بيروت،١٩٩٩ م، ط٣: ١٠/ ٢٨٢.
(٢) سورة النساء، الآية: ٢١.
(٣) لسان العرب، ابن منظور: ١٥| ١٥٦.
(٤) القاموس المحيط، الفيروز آبادي(ت ٧١٧هـ)، دار الحديث، القاهرة، د. ط، ٢٠١٣م: ١٢٥٣.

بدأت العناية بمفهوم الفضاء مع ظهور الفلسفة اليونانية القديمة، ولا سيَّما مع أفلاطون وأرسطو، من حيث تركيزهما على عدد من العناصر التي تدخل في تركيبة الفضاء كالمكان والزمن[١]، اللذين يمثلان "صورة للحدس الإنساني الحسّي"[٢].

أما إذا انتقلنا إلى الفلسفة العربية، نجد أنّ الفضاء لم يكن شائعاً بصورة ملفتة للانتباه، إذ بقي هذا المصطلح أكثر التصاقاً بالدين والفلسفة الإسلامية، لما له من أثر فعال في إبراز معنى الوجود من ناحية، وعنى خالق الوجود من ناحيةٍ أخرى، إذ نجد أنّ (ابن سينا وابن رشد) كانا من أكثر الفلاسفة العرب اقتراباً من مفهوم الفضاء، من خلال تقديمهما أوصافاً لأمثلة علمية وفلسفية ساعدت المتلقي من الوقوف على مفاهيم المكان والزمان والأبعاد والخلاء، ومن ثم الفضاء الجامع لها جميعاً[٣].

وهكذا اتسع المفهوم العام للفضاء ليشمل "كلَّ ما يحيط بالإنسان من أشياء، بل حتى الإنسان ذاته يُعدُّ أحد مكونات الفضاء، فقد يكون الشيء مكاناً للإنسان، أو يكون الإنسان نفسه مكاناً للشيء أو الحيوان أو الحشرة أو لأي إنسانٍ آخر"[٤]، فلا حياة من دون فضاء.

نلحظ ممّا سبق أنّه على الرغم من كل تلك الدراسات الفلسفية إلا إنها لم تخرج بصورة واضحة في تحديد مفهوم دقيق للفضاء، نظراً لاختلاف الفلاسفة في التعامل مع هذا المفهوم.

وبعد الدراسات الفلسفية ظلَ مصطلح الفضاء مدة طويلة لا يلتفت إليه أحد، إذ إنَّه لم يلقَ عناية كبيرة من لدن النقاد والباحثين، حتى ظهرت الحاجة الملحَّة إلى اعتماد مفهوم يتماشى مع التطور الحاصل في الدراسات الأدبية ولا سيَّما الروائية، بعد أن تضافرت عوامل عدّة دفعت الباحثين والنقاد إلى العناية بالفضاء الروائي

---

(١) ينظر: الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً) ، عبد الرحيم مراشدة، منشورات وزارة الثقافة، عمان، د. ط، ٢٠٢٢: ٩-١٠.

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٢٠.

(٣) ينظر: الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً): ١٢.

(٤) النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي (الزمن. الفضاء. السرد)، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط ، ١٩٩١م: ٧٦.

والاهتمام به منها: الاكتشافات العلمية، وتطور الدراسات الأنثروبولوجيا، فضلاً عن الحرب العالمية والاستعمار الذي غيَّر الخرائط، وغيرها من الأمور، التي اهتمت بالفضاء، ممّا جعل الروائيين لا يظلّون خارج التجربة، فأصبح الفضاء مثيراً لاهتمامهم، وتمثلوه بطرق مختلفة(١)، ولأنَّ إحساس الروائي –من دون غيره– بالفضاء إحساس عميق، فقد جاءت علاقة الفضاء بالأدب وطيدة، وأصبح المادة الجوهرية للكتابة الروائية على وجه الخصوص، فلا يمكن تصوّر أي عمل من دون استحضار هذا المكوّن، الذي أصبح هويةً من هويات النص السردي(٢)، لذا لا يمكن تجاهل حضور الفضاء في مجال النقد الروائي الغربي والعربي.

كان للدراسات النقدية الغربية الأسبقية في إرساء قواعد وأسس مفهوم الفضاء الروائي، لا سيَّما بعد تطوّر الوعي بحضور الفضاء في الكتابة الروائية الغربية، إذ تُعدُّ دراسة (غاستون باشلار) أوّل دراسة حقيقية تطرقت إلى مفهوم الفضاء، الذي ارتبط عنده بمفهوم المكان، وانطلق في تحديد مفهوم الفضاء من دلالة البيت، إذ يجد أنَّه أساس الوجود والمستقر الأساس بالنسبة للإنسان ويعكس وجوده، ويتبيَّن ذلك في قوله: "البيت هو ركننا في العالم. إنَّه كما قيل مراراً كوننا الأوّل، كون حقيقي بكلّ ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأسُ بيت جميلاً"(٣)، في حين يَعُدُّ العالم الروائي (رولان بونوف) الفضاء داخل الرواية "أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة"(٤)، إذ إنَّ الفضاء من وجهة نظره الوعاء، الذي يحوي الأمكنة جميعها الموجودة في النص الأدبي ولا سيَّما الرواية، أما الناقدان (جيلبير دوران وجورج بولي) فقد درسا الفضاء الروائي لوحده من دون تحليل الروابط التي تجمع بينه وبين

(١) ينظر: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، (مخلوقات الأشواق الطائرة لأدور الخراط نموذجاً)،حورية الظل، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، د.ط، ٢٠١١م: ٦.

(٢) ينظر: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، أزوزو نصيرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، الجزائر، العدد (٦) لسنة ٢٠١٠: ٣.

(٣) جماليات المكان غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤ م، : ٣٦ .

(٤) الفضاء الروائي، جنيت كولدنستين وآخرون، ترجمة: عبدالرحيم حزل، إفريقيا الشرق، بيروت، د.ط، ٢٠٠٢م: ٥.

الأنساق الأُخر في العمل الروائي، أو بينه وبين مجموع المكونات الحكائية الأُخر، إلا أنّ هذه الدراسة تميّزت بالقصور؛ لأنّ الفضاء الروائي لا يمكن عزله عن بقية المكونات السردية الأُخر، فحتى يكون الفضاء ذا فاعلية أكثر لا بد له من تكوين علاقة تأثير وتأثر مع بقية المكونات السردية كالزمن والمكان والحدث والشخصيات(١)، إذ إنّ التركيز على المكان بوصفه عنصراً يسهم في بنية الفضاء الروائي لا يعني بالضرورة التقليل من شأن الزمن ودوره الملائم للمكان في تشييد الفضاء، فلكي ينمو السرد ويتطور كعالم مغلق وغير مكتفٍ بذاته لا بد من توفر عناصر زمنية ومكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية (٢)، وهذا ما أكّده لنا الناقد (ميخائيل باختين) في حديثه عن الفضاء الزمكاني، إذ وضع (باختين) حدّاً للتساؤلات التي كانت تقدَّم عن كيفية دراسة الفضاء الزمكاني، ووجد استحالة فصلهما ولا يمكن تصوّر أحدهما من دون الآخر، وقد أكد هذه المسألة بصياغة مصطلح إجرائي أطلق عليه (كرونوتوب)، الذي حدد فيه الوحدة الفنية للعمل الأدبي(٣)، إذ يقول: "إنَّ العلاقة المتبادلة والملموسة بين المكان والزمان والتي سبق وأن عولجت في الأدب، سنسميها في مقالتنا هذه بمصطلح (كرونوتوب)، مما يعني حرفياً الزمن والمكان. إنَّ ما يهمنا هنا هو التعبير عن ارتباط الزمان والمكان ... نحن نفهم الـزمكان كمقولة مضمونية شكلية للأدب ولا يهمنا معناه في مجالات الحياة الأخرى"(٤).

فالفضاء ليس كما يدعو إليه (باختين) بالكرونوتوب أي الزمكان، لهذا يمكن الفصل بين الفضاء والمكان كبنيات مستقلة في جسد الرواية(٥)، وأرسى (يوري

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي،(الفضاء. الزمن. الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م: ٢٩.

(٢) جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط٣، ١٩٩٢م: ٨.

(٣) ينظر: الفضاء في رواية أرض الأنبياء لنجيب الكيلاني، جاسم محمد حيدر الريكاني، رسالة ماجستير، بإشراف: د. أحمد طه أحمد، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠١٢م: ٨.

(٤) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٣٥.

(٥) المصدر السابق نفسه: ٣٥.

لوتمان) مفهوماً جديداً للفضاء، إذ أعطاه دلالة مختلفة، فانطلق من فرضية أساسيّة هي أنَّ الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة الاعتيادية من مثل: الأعلى/ الأسفل، المنقطع/ المتصل، القريب/ البعيد، إذ وجد (لوتمان) أنَّ النماذج الدينية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية تتضمَّن في عمومها بنسب متفاوتة صفات مكانية(١).

أما (جوليا كرستيفا) فتجد أنَّ الفضاء الروائي ينبغي "أن يدرس دائماً في تناصيته؛ أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة"(٢) ، وبعبارة أدق إنَّ مصطلح الفضاء الروائي يجب أن تحصل معه الدلالات كلّها الملازمة له، التي ترتبط عادة بعصر من العصور.

يتبين مما سبق أنّ الجهود التي قام بها النقاد والكتاب الغربيين أدت دوراً كبيراً وبارزاً في تجلي الفضاء الروائي واشتغاله؛ لأنه مكون جوهري في العمل الحكائي السردي، وعلى الرغم من أبحاثهم كلها إلا أنها لا تلغي ما دونها؛ لأنّها تكمل بعضها الآخر، لذا تبقى الاجتهادات والبحوث متواصلة؛ لأن الفضاء يعد مجالاً خصباً للاجتهادات، التي لم تتوصل بعد إلى صياغة نظرية عامة حول مفهوم الفضاء الروائي ومؤثثاته، إذ يستوجب تحديد الفضاء مشاركة الحواس الإدراكية كلّها بصورة فعالة، فضلاً عن مراعاة القيم المدركة كلّها، سواء أكانت هذه القيم بصرية أم لمسية وغيرها(٣)، فالفضاء مصطلح شائك يتداخل مع عناصر التشكيل الروائي كلّها، ويشتبك مع كثير من المفاهيم والمصطلحات السردية الأُخر ولا سيَّما المكان.

أما مصطلح الفضاء الروائي عند الدارسين العرب، فقد اتخذ تسميات متعددة، منها المكان والحيز وغيرها من التسميات التي تختلف من باحث لآخر، ومن الذين تبنوا

(١) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ٣٣ – ٣٤.

(٢) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م: ٥٤.

(٣) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ٢٦.

مفهوم الفضاء الروائي (حسن نجمي)، الذي وجد أنَّ الفضاء الروائي ليس مجرد تقنية أو ثيمة أو شكل للفعل الروائي، وإنَّما هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ووجد بأنَّ أي إلغاء لمفهوم الفضاء في الرواية أو اقصائه إنَّما هو قمع لهوية الخطاب الروائي، لذا يجب علينا أن نرتقي في قراءاتنا الأدبية للفضاء، وإعطائه أهمية فعالة في تذوق النص السردي(١).

ويعد (حميد لحمداني) من أهم الدارسين العرب الذين أضاءوا طريق النقد العربي في تصور الفضاء الروائي، إذ أفرد فصلاً كاملاً في كتابه بعنوان الفضاء الحكائي، وميّز فيه بين الفضاء والمكان، كما يؤكد ذلك بقوله: "إن الأبحاث التي تتعلق بدراسة الفضاء تعد حديثة العهد ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطوّر بعد؛ لتؤلف نظرية متكاملة في الفضاء المكاني، مما يؤكّد أنّها أبحاث فعلاً ما تزال في بداية الطريق، ونجد أن هذه الآراء حول الموضوع باتجاهات متفرقة لها قيمتها، ويمكنها إذا تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول الموضوع"(٢).

ويجد (سعيد يقطين) أنَّ الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان؛ لأنَّه يشير إلى ما هو أعمق وأبعد من التحديد الجغرافي، إذ أشار بدوره إلى التعددية والرحابة التي أصابت هذا المصطلح، إذ إنَّ عمله غير محدد في السرد، بقوله: "اختلف الدارسون في معالجتهم للفضاء، اختلافهم في تحليل ودراسة الزمان، وإذا كانت الدراسات اللسانية قد حققت أرضية خصبة لتطور دراسة زمان الحكي، فإنَّ الفضاء ظلَّ مجالاً مفتوحاً للاجتهاد وللتصورات المتعددة، التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة للفضاء، رغم بعض الاجتهادات، التي أُنجزت بصدد أعمال روائية خاصة أو مجموعات من الأعمال الروائية"(٣)، وبمثل هذا الرأي ذهب (حسن بحراوي) الذي وجد أنَّ الفضاء أعمُّ من المكان؛ لأنَّه يمثّل العنصر الفعال، التي تقوم عليه الحركة الروائية والتي تتمثل في سيرورة الحكي، إذ "إنَّ الفضاء، الذي درسه الشعريون يتميّز

(١) ينظر: شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م: ٥٩.

(٢) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٥٣.

(٣) قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧: ٢٣٧-٢٣٨.

بكونه ليس فقط هو المكان، الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكن أيضاً أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها"[١].

واستبدل (عبدالملك مرتاض) مصطلح الفضاء بالحيز، وهو بهذا يقترح بديلاً للفضاء ويفضله عليه ، إذ يظهر ذلك واضحاً في قوله: "إنَّ مصطلح (الفضاء) من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأنَّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل ..."[٢].

في حين يعرف الكاتب (منيب محمد البوريمي) الفضاء بأنه:- "الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدّة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الروائي"[٣]، وهو بهذا حدَّد عناصر الفضاء ومقوماته المرسومة في الزمن والمكان والرؤية، لهذا يعد هذا التعريف من التعريفات الشاملة للفضاء، فهو يوحي بشمولية التعريف الاصطلاحي وتنامي فضاءاته.

وتناول النقاد الفضاء على وفق معطيات عناصره الفاعلة فيه، فنجد الفضاء عند الناقد(محمد عزام) بقوله: إنّ الفضاء الروائي مكون سردي لا يوجد إلاّ من خلال اللغة، ويصبح موضوعاً للفكر الذي يبدعه الروائي، متضمناً المشاعر المكانية التي تعبر عن الكلمات، ولما كانت الكلمات تتداخل وتختلف معانيها إذا لم توضع لها علامات ترقيم، فإن الروائي حرص على وضع هذه العلامات، وهكذا نشأ الفضاء النصي فهو الحيز، الذي تشغله الكتابة ذاتها، بوصفها أحرفاً طباعية على مساحة الورق[٤]، والناقد هنا ينظر إلى الفضاء عبر نافذة إبداعية الشاعر في توظيف اللغة،

(١) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ٢٨.

(٢) في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأدبية، الكويت، د.ط ، ١٩٩٨: ١٢١.

(٣) الفضاء الروائي في الغربة(الإطار والدلالة)، منيب محمد البوريمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، ١٩٨٣م: ٢١.

(٤) ينظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٥: ٧٤.

للمساهمة في صيرورة الفضاء، وهي تشبه إلى حد ما من حيث التوصيف بناء القصة، فقد يشبه هو الآخر بناء العوارض التي تمسك المباني الحديثة الشاهقة الارتفاع، التي لا نراها في العادة لكنها تحدد شكل المبنى وملمحه وطابعه، الذي يكون عليه، وقد يبين أثر البناء الروائي في المكان وعبر الزمان، وهذا هو تماماً الدور المهم، الذي يلعبه الفضاء في تطويع السرد على وفق مبتغات الراوي عبر نظرته لأبعاد شخصياته، وهي نظرة ذات بعد ثاقب[١] في استنطاق النصوص قبيل تكوين فضاءاتها الخاصة بها.

وبهذا فقد اختلف الدارسون في التعامل مع هذا المفهوم، ويؤدي المكان الدور الأبرز في تشكيل الفضاء الروائي، ولكن لا يعني هذا اهمال بقية العناصر الأُخر المكوّنة للفضاء، إذ يدخل اتصال الفضاء بالمكان دائرة شديدة الخطورة مثلما يتصل بالزمن أيضاً[٢]، وإذا كان المكان من خصائص الأبعاد المادية للحياة الإنسانية في الأعمال الأدبية، فإنَّ الزمن هو الحياة نفسها أو الوعي بالحياة، لذا يكون المكان في (عالم الثوابت) في حين يندرج الزمن في (عالم المتغيرات)[٣]، وتُعدُّ علاقة الفضاء الروائي بالمكان والزمن على نحو مخصوص "أكثر عمقاً وفاعلية من المكوّنات السردية الأخرى للنص على أهميتها، فالمكان والزمان عاملان جوهريان في تحديد سياق النصوص الروائية"[٤].

فالفضاء هو "أداة تشتمل على المكان والزمن لا كما هي في الواقع فحسب، وإنَّما يتحققان داخل النص مخلوقين ومُحَورين من لدن الكاتب ومسهمين في تخصيص واقع النص وفي نسيج نكهته المميزة"[٥]، إذ لا يوجد زمن بلا مكان، ولا

(١) ينظر: الفن الروائي، ديفيد لودج، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م: ٢٤٢.

(٢) ينظر: آليات الحراك الروائي:(الفضاء، الصنعة، الموروث)، محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٢٢م: ١٥١.

(٣) ينظر: شعرية تشكيل الفضاء القصصي: قراءات في المجموعة القصصية(في انتظار المهرجان) لحكمت صالح، د. نبهان حسون السعدون، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٤م، : ١٤ – ١٥.

(٤) آليات الحراك الروائي(الفضاء، الصنعة، الموروث): ١٥٢.

(٥) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٣٧.

مكان بلا زمن، وإنَّما يكوّن عديداً من العلاقات مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد في علاقته بالأحداث وبالشخصيات وبخطية الأحداث السردية، فهو المسار، الذي يتبعه اتجاه السرد ويعطي الرواية انسجاماً وتماسكاً(١).

ولا يمكن الحديث عن المكان بمعزل عن الزمان إلاّ على مستوى الجانب النظري فحسب، فلا يمكن تصوّر أحدهما منفصلاً عن الآخر، "فالزمان لصيق الصلة بالمكان، وكلاهما يشكّلان محوراً جدلياً لفهم الوجود"(٢).

إنَّ الفضاء الروائي لا يمكن تحديده فعلياً بالأمكنة وحدها أو بالأزمنة وحدها ويبقى كلاهما منفصلاً وبحاجة إلى الآخر، لذا يتحدد الفضاء بالمكان في زمن محدد(٣).

وتكمن أهمية الفضاء الروائي في أنَّه يمثّل البنية الأساسية في تشكيل العمل الروائي، ولا يمكن من دونه تصوّر أية أحداث روائية، ليس هذا فحسب وإنَّما يكشف الفضاء الروائي في الوقت ذاته عن درجة وعي الراوي وقدرته على استيعاب مادته وتشكيلها(٤)، إذ إنَّه "يمثل الإطار الذي يعبر عن حركات وأفعال الشخصيات داخل الرواية، إذ يتخذ هذا الإطار أدواراً متعددة، وهي التي تُسهم في تحديد نوعية الأحداث ونوعية سلوك الشخصيات وأحلامها، ويحقق النص من خلالهما ظلاله الواقعية"(٥) .

.

ثانيـــــاً- أقسام الفضاء الروائي:

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ٢٩.

(٢) المكان في النص المسرحي، منصور نعمان نجم الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع ،عمان، ط١، ١٩٩٨م: ٥٤.

(٣) ينظر: التقنيات السردية في روايات عبدالرحمن منيف، عبدالحميد المحادين، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٩م: ٨٩.

(٤) ينظر: الموصل فضاء روائياً، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، بغداد، العددان (٧ و٨) لسنة ١٩٩٢: ٥٦.

(٥) الفضاء الروائي عند ابتسام عبدالله: دراسة فنية، منى زيدان المشهداني، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٢: ١٠.

قد يتشكّل الفضاء في النص الروائي بتمظهرات وعناصر عدّة تشكّل أساس الفضاء بصورة عامة، وقد حرصنا على ايرادها؛ لما لها من أهمية في الوصول إلى معرفة معالم الفضاء النصي التي تعطينا المعرفة المعمّقة في استنطاق ماهية الفضاء، واستشفافه بوصفه مصطلحاً عائماً في لُجٍ من الضبابية، فهناك أنواع وعناصر عدة أسهمت في تكوين حيز الفضاءات النصية سنتناولها بشيء من الاختصار؛ تمهيداً لتناولها والوقوف عليها ملياً وعلى تطبيقاتها في روايات (عامر حميو)، فضلاً عن الكشف عن مقدرة الراوي في تطويع لغته ضمن محددات النص والفضاء الروائي الذي ابتكره في آنٍ واحد، فمن هذه الأنواع:

١. **الفضاء النصي:** هو فضاء مكاني متعلق بالمكان، الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية فقط بوصفها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، فهو متعلق بالأبعاد الكتابية من حيث طبيعتها النسقية وما تحمله من دلالات ومضامين شكلية تشبه التشكيلات الإيقاعية في الشعر إلى حدٍ ما[١]، ويشمل ذلك تصميم الغلاف، ووضع المطلع، وتنظيم الفصول والعناوين، وتغيير نمط الأحرف الطباعية[٢]، أي الشكل النهائي للكتابة.

٢. **الفضاء الجغرافي:** هو مرادف لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته. إنّ الفضاء الجغرافي يعني " الحيز الذي يتحرك فيه الأبطال"[٣]، أو يفترض أنهم يتحركون، وهو الجغرافية المفترضة للشخصيات في الرواية، وقد تكون زمكانيته واقعية تارةً، أو افتراضية تارةً أخرى، إذ يمكن عدّ المكان الروائي أشبه بالمكان يتم ابتكاره وخلقه اعتماداً على السمات والتحديدات، التي تطبع الشخصيات في العمل الروائي، فقد يُخطط للمكان هندسياً وتبعاً لصفات ومعطيات الشخصيات الروائية؛ بغية تحقيق الانسجام بين فضاء الجغرافية والعمل الحكائي[٤].

---

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ٢٨.

(٢) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : ٥٥.

(٣) شعرية الخطاب السردي: ٧٥.

(٤) ينظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ٣٠.

٣ـ **الفضاء الدلالي:** هذا النمط من أنماط الفضاء يتعلق بما وراء الكتابة، إذ إنّه "يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب"[١]، والمراد به المتخيل الروائي داخل السرد، وقد تحدث عنه (جيرار جينيت)، فرأى أنّ لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، إذ ليس للتعبير الأدبي معنى واحد، بل تتضاعف معانيه وتكثُر، إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى واحد، فهناك المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي... والفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي[٢] ، وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للامتداد الخطّي للخطاب، ولكن الفضاء الدلالي يمكن اعتبار صلته بالسرد غير ضرورية مثل باقي الأنماط الفضائية، إذ إنّ علاقته وطيدة وأكثر ما يكون مع الشعر[٣] .

٤ـ **الفضاء بوصفه منظوراً عاماً أو رؤية** : وهو الطريقة أو الأسلوب، الذي يعتمده الراوي ويتم من خلاله السيطرة على عالمه الحكائي، فهذا الفضاء هو المهيمن على بقية الفضاءات السالفة الذكر وهو المسؤول عن حبكتها وعن دراميتها من حيث ملائمتها للسياقات الدلالية المراد ايصالها من خلال العمل الروائي[٤].

واستخلاصاً مما سبق نجد أنّ هذه العناصر تجتمع كلها بخلطة إبداعية، من خلال مقدرة الراوي على صيرورة البناء الدرامي اللغوي الآسر المحبوك بطريقة مخطط لها مسبقاً، لتتصهر في بوتقة واحدة تحت عنوان يدعى بـ(الفضاء) يضبط إيقاعية النص الروائي من حيث العناصر السردية والدرامية بشكل ممنهج.

ثالثـــاً- السيرة الذاتية والإبداعية للروائي عامر حميو:

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٦١.

(٢) ينظر: شعرية الخطاب السردي: ٧٥.

(٣) ينظر: شعرية الخطاب السردي: ٧٥.

(٤) ينظر: الفضاء الروائي عند ابتسام عبد الله، رسالة ماجستير: ٤-٥.

ولد الروائي (عامر حسين حميو) في ناحية القاسم التابعة لمحافظة بابل في عام ١٩٦٤م ، دخل في السادسة من عمره مدرسة (طارق بن زياد) في مدينة القاسم، وشكلت السنوات العشر الأولى من عمره أهم مفصل في حياته إذ تحكمت في مساره الثقافي والنفسي ففي السنوات الأولى من حياة الإنسان تتشكل وتتبلور توجهاته، ثم اكمل دراسته المتوسطة والثانوية حتى التحق بالمعهد التقني قسم المحاسبة وحصل على شهادة الدبلوم، وظهر أسمه ضمن قوائم الطلبة المعنيين على وزارة التربية، لكن السلطات ألغت تعيينه، فاتجه إلى مزاولة الأعمال البسيطة للكسبة وعمال الأجر اليومي، عامل بناء، عطار، لحام، بنجرجي، فلاح، عامل في أسواق الشورجة والسوق العربي، وبعد العام ٢٠٠٣ تم تعيينه كمحاسب في مديرية بلدية بابل وأحال نفسهُ اختيارياً على التقاعد بعد أن صار عنوانه الوظيفي معاون مدير حسابات في شعبة تدقيق بلدية القاسم(١).

ذكر (عامر حميو) ما مَّر به من صعوبات في حياته الاجتماعية، إذ قال : " تقاسمت مع الملايين من العراقيين الضيم والقهر والبطش واستلاب الحرية والعوز والعري كل سنين الحصار وقبلها سنين القمع الفكري في ثمانينات القرن المنصرم، اوجدت لي مثل غيري خزين تجربة مؤلمة لو تسنى لغيري أنْ يمتلك ناصية الرسم بالكلمات لكنت ازاء وصفه مثل نقطة في بحر، فبقدر المأساة التي تقع تكمن داخل كل انسان اروع الذكريات " (٢).

بدأ الروائي الكتابة عام ١٩٨٤م وبدأ النشر عام ٢٠١٦، وعبر عن ما كان يطمح إليه قائلاً: " ولدتُ في بيت يمتلك مكتبة ثرية في الرواية والقصة القصيرة والبحوث ودواوين الشعر وكتب أُخر عن علم الاجتماع وعلم النفس، فصادقت الكتاب، ومنحني الرفقة وأنا ابن العاشرة من عمري، وفي الوقت الذي كان فيه أقراني يتمنون أنْ يكونوا أطباء ومهندسين وطيارين، أنا تمنيت أن أكون قاصاً وروائياً، وفي

(١) مقابلة مع الروائي يوم الثلاثاء الموافق ٢٥| ٧| ٢٠٢٣.

(٢) المهدي، نقوس، مقال منشور على الانترنيت، رابط المنشور https:|| aiantogia.com٢٠٢٠

عمر الخامسة عشرة جربت أن أكتب القصة القصيرة، لكني بعد هذا الوقت بسنوات قليلة، انضممت لتنظيم سري يعنى بالأدب والفكر ويحارب ايديولوجية السلطة وقمعها الفكري في زمن الثمانينات، فزخرت اقاصيصي التي نشرت لاحقا بقدرة فائقة على وصف الألم عند الاخرين، بعدها توقفتُ بضع سنوات عن الكتابة، لكني لم أفارق رفيقي الكتاب أبداً، ثم في العام ١٩٨٦ لاحظت أنّ أسلوبي في الكتابة بدأ بالنضج والتماسك، فكتبت قصة قصيرة في الأدب الإنساني، موضوعها الحرب، قدمتها لمجلة الطليعة الادبية فاشترطوا لنشرها أن أسمي الأبطال ببلدانهم حتى يضيفوني لما كان يطلق عليه في ذلك الحين (أدباء قادسية صدام)، أخذت قصتي ولم أنشرها، وشاءت الظروف ان تنجو القصة كل مدة طمر كتب مكتبتي تحت تراب الارض، خوفاً من السلطة، والقصة لا زالت بحوزتي سالمة مع أقاصيص أُخر سأنشرها قريباً في مجموعة قصصية "[١].

لقد كان الروائي شديد الاعجاب بكتابات المدرسة الواقعية، إذ تعد بمثابة الشعلة لانطلاقه إلى عالم الأدب، وتأثر بالكثير من كتّابها، كنجيب محفوظ ويوسف ادريس ونوال السعداوي وإحسان عبد القدوس وكتابات سلامة موسى في النهضة الفكرية والانفتاح على الآخر[٢]، إذ يقول الروائي: أنا مع رأي المدرسة الواقعية في صناعة الشخصية، لا توجد شخصية مثالية، فالشخص إذا كان فيه خير هذا لا يعني أنْ لا شر فيه، وإذا كان شريراً لا يعني أن لا يكون الخير فيه، إنّ هذه النفس الإنسانية مضطربة فيها نسبة من الطيب وفيها نسبة من الخبث، فيها نسبة من الخير وفيها نسبة من الشر[٣].

(١) مقابلة شخصية مع الروائي عامر حميو في ملتقى المرأة العربية، مقال منشور على الانترنيت ورابط اللقاء: https:|| ar. Arabwomanmag.com بتاريخ ٢٠١٦م.

(٢) لقاء صحفي بعنوان| عامر حميو: الظروف الصعبة صنعت مني كاتباً (٢-٢)، تقرير: سميرة إبراهيم، جريدة الدستور، الأحد |٦ أكتوبر، ٢٠١٩م، الساعة ٧:١٣

(٣) لقاء مع الروائي عامر حميو بعنوان| التفاصيل الصغيرة في لعبة الرواية| حوار ملتقى دار الورشة مع الروائي كاظم الشويلي| بتاريخ ٥ يناير| ٢٠٢٢م.

وظّف الروائي تفاصيل بيئته وظرفها الاجتماعي، إذ يستدعيها من مخيلته وما علق من موقعها في ذاكرته الشخصية، أو من الذاكرة الجمعية التي يشاركها مع افراد مجتمعه، ويزجها هنا وهناك بين طيات منجزه السردي(١)، إذ يقول: إنّ الرواية أو السرد بشكل عام أفكار ورؤى وأحداث استلت من اللاوعي للكاتب ممزوجة بخيال جامح، وبالتالي فلا بد أن تنعكس تجربة الكاتب وبعض محطات من سيرته على ما يكتب، وربما يضمر ذلك ما بين سطور ما يكتب، وإن الهوس بذكر هموم الناس لوحده لو تلبس الكاتب يكون الكاتب عندها فضولياً، وهذه ميزة لا تليق بمن يحمل القلم....شخصياً لا أجد نفسي متطفلاً على مشاكل الآخر، لكني انتبه لها بصمت، ويقول كذلك: توجد أحداث رأيتها وتكلمت عنها ولكن ليس بالضرورة أن تكون الشخصية هي عامر حميو.

قرأ عامر حميو الادب العالمي، إذ قرأ للعديد من الكتّاب من بينهم الكاتب ديستوفسكي، فقد قرأ منجزه الأدبي كاملاً وتأثر به تأثراً واضحاً.

وثمة مرحلة مهمة في حياة الروائي تعد انعطافه كبيرة على مستوى التفكير لديه تمثّلت في أنه عارض النظام السابق قبل عام٢٠٠٣م، واعُتقل بسبب ذلك ممّا أنعكس بشكل واضح على الكثير من الشخصيات الرئيسة لرواياته، إذ يلاحظ من يقرأ تلك الروايات أنّ الشخصية الرئيسة في روايات عامر حميو غالباً ما تكون مأزومة بماضٍ له تمرد على السلطة، وقد يكون هذا التمرد على سلطة سياسية أو سلطة اجتماعية والمعتقل في رواياته مكان يكاد أن يكون مكاناً غالباً سبق وأن مرَ عليه ماضي احد شخوصه الرئيسة.

(١) لقاء صحفي بعنوان [عامر حميو: الظروف الصعبة صنعت مني كاتباً، تقرير: سميرة إبراهيم، جريدة الدستور، الأحد|٦ اكتوبر| ٢٠١٩م| الساعة ٧:١٣

أما عضويته، فقد اختير (عامر حميو) عضواً في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق وعضوا في الهيئة الاستشارية للبيت الثقافي في القاسم،[١]

وقد تم تكريمه في جامعة القاسم الخضراء بدرع الابداع والتميز في عام ٢٠٢٢، تثمينا لدوره في إثراء المشهد الثقافي، وقد شهد الحفل التكريمي توقيع ثلاثة أعمال أدبية له حملت العناوين التالية (قبور تهتك أسرارها، الغوغائي، خدوش في ذاكرة متقدة).

أ- مؤلفاته المطبوعة وغير المطبوعة:

- رواية (بهار) طبعت بأربع طبعات عن دار ليندا السورية، ودار إنسان المصرية في عام ٢٠١٦، وترجمت الى اللغة الفارسية عن دار (ستارها) الايرانية في عام ٢٠١٩.
- مسرحية (جحر الفئران) نشرت في مجلة الثقافة الجديدة في عام ٢٠١٦.
- رواية (رمال حارة جدا) بثلاث طبعات عن دار ميزربوتاميا العراقية، ودار إنسان المصرية في عام ٢٠١٧.
- رواية (سلم بازوزو) طبعت عن دار كلكامش العراقية في عام ٢٠١٨.
- (اصيغوا الانتباه: ما حولنا يهمس!) مجموعة قصصية بطبعتين عن دار إنسان المصرية في عام ٢٠١٨.
- رواية (حبة خردل) طبعت عن دار إنسان المصرية في عام ٢٠١٩.
- (كيان الرواية وذاتية السارد) خطوات إجرائية بفن الرواية، طبع عن دار إنسان المصرية في عام ٢٠١٩.
- (رواية الأنتيكة)، طبعت عن دار ليندا السورية في عام ٢٠٢٠.
- رواية (الغوغائي)، طبعت عن دار ليندا السورية في عام ٢٠٢١.
- (خدوش في ذاكرة متقدة) مجموعة قصصية، طبعت عن دار ليندا السورية في عام ٢٠٢١.

---

(١) لقاء في البيت الثقافي في القاسم التابع لدائرة العلاقات الثقافية العامة في وزارة الثقافة والسياحة والآثار في أمسية الروائي عامر حميو بمناسبة صدور منجزه الروائي الثالث(سلم بازوزو)، محمد حمزه الجبوري، مجلة الصباح الجديد، رابط المنشور: http\\ newsabah.com بتاريخ ٧| اكتوبر، ٢٠١٨م.

- رواية (قبور تهتك اسرارها)، طبعت في مطابع الاتحاد العام للأدباء وكتاب العراق في عام ٢٠٢٢.
- (أفكار مبعثرة، لوحة مكتملة) قصة مترجمة إلى اللغة الالمانية، ضمن كتاب(عشرون قاصاً عراقياً) للدكتور ماهر حوني.
- مسرحية(الكرة الباردة) نشرت في عدد ايار٢٠٢٣، لمجلة (الثقافة الجديدة).
- ونشر الروائي عشرات القصص القصيرة على صفحات: مجلة شرارة ومجلة السنبلة ومجلة الأديب العراقي ومجلة متون.

ب- الدراسات السابقة:

- أدب الأقليات العراقية: دراسة في تفكيك الصورة النمطية عن الايزيديين، للدكتورة خالدة حاتم علوان، اطروحة دكتوراه .
- الإبادة الايزيدية في الرواية العربية، رسالة ماجستير للطالبة ليلى عبود.
- حبر الزعفران(دراسات نقدية في السرد) دراسة نقدية للناقد ظاهر حبيب الكلابي .
- الدراسات النسوية من وجهة نظر الرجل دراسة نقدية للناقد عبد الغفار العطوي .
- قول في الثقافة والأدب (دراسات في الرواية والقصة والشعر) للناقد حميد الحريزي .
- المكون السردي وجماليات المضمون (قراءات نقدية في نماذج روائية) للناقد طالب عمران المعموري .

أما الدراسات حول المؤلف قيد الدراسة لهذا العام ٢٠٢٢- ٢٠٢٣م

- سيميائية النص في الرواية العراقية المعاصرة، رواية الانتيكة للمؤلف عامر حميو نموذجاً، رسالة ماجستير للطالب محمد فاضل جواد.
- ثيمة الوجع في روايات عامر حميو، رسالة ماجستير للطالبة زينب حبيب ظاهر.

- المكان في رواية سلم بازوزو لعامر حميو، رسالة ماجستير للطالبة سهاد عبد الله جابر.
- تمثلات الجندي في الرواية العراقية. إطروحة دكتوراه، للطالب أسعد المطيري.
- الزمان والمكان في رواية رمال حارة جداً لعامر حميو، رسالة ماجستير للطالب لؤي عبد الكريم علي.

الفصل الاول

الزمن الروائي

مدخل :

يعدّ الزمن الروائي مظهراً وهمياً غير مرئي وغير محسوس نتوهم بواقعيته؛ لذلك هو" مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس؛ ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر"[١]

إنّ الزمن شيءٌ ذهني وليس مرئياً، هو يمثل أحد الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية كلها، ولا يمكن أن يكتب نصاً روائياً من دونه، إذ إنَّ الإشارات الزمنية في أي نص سردي تتفاعل مع العناصر السردية جميعها[٢]، فقد ابتدأ التفكير بالزمن من زاوية فلسفية، إذ خاضَ فيه الفلاسفة من منظورات تنطلق من الزمن اليومي إلى الكوني والأنطولوجي مروراً بالزمن السيكولوجي والمنطقي وغيرها، وتم تجسيد ذلك كله في تحليل اللغة، ولاسيّما في أقسام الفعل الزمنية (الماضي، الحاضر، والمستقبل)[٣].

فالزمن في الرواية أساس، هو لم يعد مجرد موضوع وحسب، بل يوشك أن يصبح بطل الرواية، إذ لا سرد بلا زمن[٤]، ولقد تم تقسيم الزمن في العالم الروائي إلى زمن خارجي وزمن داخلي، فالزمن الخارجي يخرج عن إطار الأبداع الروائي الحقيقي الذي يتعامل معه القارئ ولا يؤثّر في سير الأحداث وترتيبها ونتائجها، " فيمكن القول إنّه التوقيت القياسي للأحداث التي تجري من الآن ويكون هذا الزمن طارئاً خارجياً لكامل الرواية" [٥].

---

(١) في نظرية الرواية_ بحث في تقنيات السرد–، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط ، ١٩٩٨م: ١٧٣.

(٢) ينظر: بناء الرواية،(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قاسم، سلسلة إبداع المرأة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د.ط ، ٢٠٠٤: ٣٨.

(٣) ينظر: تحليل الخطاب الروائي:(الزمن. السرد. التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ،بيروت،ط٣، ١٩٩٧م: ٦١.

(٤) ينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئيلية، تر: نهاد التكرلي ، مراجعة: فؤاد التكرلي ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، سلسلة المائة كتاب، ط١، ١٩٩١، ١١٨.

(٥) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، مصطفى النواتي، الدار التونسية للنشر، تونس، د. ط، ١٩٨٦: ١٠٩.

إنّ الزمن الخارجي (الطبيعي) ينقسم إلى قسمين : زمن الكتابة وزمن القراءة ، لا يرتبط زمن الكتابة بالروائي نفسه، وهي المدة التي تتم فيها كتابة الرواية والمدة التي تستغرقها، ولا بد لهذه المدة الزمنية أنْ تؤثر في سير أحداث الرواية ، فالروائي بلا شك يعيش ضمن عصر له تقاليده وحدوده، فالأفكار الجميلة قد تصبح ساذجة بعد مدة، المفردات التي كانت مؤثرة قد لا يسمح بنشرها الآن، فالأفكار والمفردات تتغير من مدة إلى أخرى ومن جيل إلى آخر، وهذا كله ينعكس على المكان الذي يعيشه الروائي في واقعه وخياله(١).

أما زمن القراءة فيكون ارتباطهُ بالقارئ نفسه، وتتداخل فيه خلفيته الثقافية وأفكاره الآنية وحالته النفسية، فلكل روائي رؤية خاصة وطريقة معينة للتعبير(٢).

أما النوع الثاني من أنواع الزمن، فهو زمن داخلي (نفسي) لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية، هو زمن يرتبط بالشخصية وحالتها النفسية (٣)، كما يتجلّى الزمن الروائي في اللغة ب" لغة الوعي واللاّوعي ، فهو زمن داخلي كامن في طبيعة اللغة المعبر بها في الخطاب الروائي، وعلى حد قول (جورج لوكاتش) أنّ أعظم انفصام بين الفكرة والواقع هو الزمن، ولعله يقصد فعل السرد، وزمن مادة السرد، أما الفرق بينهما كما يرى (بول ريكور)، فيتجلّى في أنّ الأول زمن متعاقب، أما الثاني فهو زمنية الحياة، والحياة لا تسرد نفسها"(٤).

ويكتسب الزمن الروائي قيمته الجمالية الفنية بدخوله حيز التطبيق، إذ نجده "يؤثر في العناصر الأُخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"(٥).

---

(١) ينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف، وريال أوئيلية، تر: نهاد التكرلي:١٢٥-١٢٨.

(٢) ينظر: المعقول واللامعقول في الادب الحديث، كولن ولسن، تر: انيس زكي، دار العودة، بيروت، د.ط، ١٩٧٨: ٨٧-٨٨.

(٣) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ٦٧.

(٤) البنية السردية في الرواية السعودية(دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، نوره بنت محمد بن ناصر المرّي، أطروحة دكتوراه، بإشراف د. محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة ام القرى، المملكة العربية السعودية، كلية اللغة العربية، ٢٠٠٨م: ٢٦.

(٥) الزمن في الرواية العربية (١٩٦٠-٢٠٠٠)، أطروحة دكتوراه ، مها حسن القصراوي، بإشراف: محمد السمرة، كلية التربية، الجامعة الاردنية، ٢٠٠٢م :٤٢.

نستنتج ممّا سبق أنّ محور البنية السردية وجوهر تشكّلها هو الزمن الروائي، وتتجلّى فاعليته في النص من خلال اختزاله الموضوعي للواقع، فالروائي يشكّل زمنه الخاص ويمنح عناصره الكلية، والانسجام، والحركة، ويضفي على النص المنطقية والمعقولية، فيصبح الزمن الروائي إنسانياً عن طريق تتابع وتنظيم الجمل النصية التي تتداخل في ما بينها مشكّلة التتابع الزمني للسرد.

المبحث الاول

أولاً: النسق الزمني

لا تتقيد حركة الزمن الروائي بنمط محدد، إذ تتنوع الأنساق الزمنية في الرواية وتختلف، الأمر الذي يساعد الروائي على التلاعب بالأزمنة الروائية كيفما يشاء، إذ " يستعمل الراوي في هذا اللعب تقنيات خاصة، كأن يجعل الشخصية التي تعيش حاضراً، تتذكر حادثاً أو أمراً وقع لها في الماضي فتحكي عنه، أو كأن يدخل في قصة حكاية عن الماضي، فيضمن إذ ذاك حكايته حكاية أخرى"[١]، وبهذا فأن العلاقة بين زمن الأحداث وزمن كتابتها تكون متذبذبة ومتداخلة بين اتجاهاتها، أي بين الزمن الماضي ثم الرجوع بالأحداث إلى الخلف وبين زمن المستقبل قدماً إلى الأمام ، فلا يوجد نمط محدد تتقيد فيه حركة الزمن من نقطة بدايتها ، أي من البداية التي ينطلق منها الروائي، متخذة من الحاضر المحور الذي تعتمد عليه كل رواية كنقطة انطلاق، فكلمة الحاضر تعني "الوجود الملموس الحي في الوقت نفسه، اي الحاضر الزمني أو ما هو كائن"[٢]، إلى حين ينتهي به المطاف، فإنّ" العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والروائي والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد حرجة التوازن"[٣]، أما الزمن في روايات عامر حميو فقد كان متداخلاً ومتذبذباً ويمكن أن نحدد استعمالات الروائي لهذه الأزمنة عن طريق أنساق زمنية عدّة، على النحو الآتي:

١- النسق الزمني الصاعد

النسق الزمني الصاعد هو النسق الذي يتوازى فيه زمن الكتابة مع زمن الأحداث، وتتتابع فيه الأحداث كما تتتابع الجمل على الورق على نحو خطوط تَشدُّ سوابقها بنواصي لواحقها، ليقوم هذا النسق بترتيب الأحداث على وفق (بداية،

---

(١) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٠م:١١٣.

(٢)غائب طعمة فرحان روائيا- دراسة فنية- فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤: ١٤٨.

(٣) الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة، : ٨٨.

ووسط، ونهاية)[١]، إذ "يقوم هذا النسق على توالي سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود رابط"[٢]، وينطبق هذا النسق على رواية (بهار) ، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **تدافعت أقدام كُثر، وراحت تركل اشياء البيت ومحتوياته، وسمعن أبواب دواليب تُكسر، فتكورن على بعضهن في الزاوية، وفيهن رغبة خوف لأن يشققن كوة في حائط الغرفة، ليلذن فيها رعبا، وكان لغط الأصوات يقترب اكثر من باب الغرفة ، وسمعن من يصرخ على زميل له:**

- **خذ الحلي يا رجل ..خذ تلك ولا تبقيها..**

وضحك الأخر باستهتار من يعبث انتشاء بانتصاره وقال:

- **صدقت، لم يعجبهم شرطانا .. اذن فقد حقَّ عليهم القتل ، وعلى أموالهم المصادرة ، وكل نسائهم سيصبحن سبايا لنا.**" [٣]

نرصد في هذه الرواية أنّ الأحداث تَتَوالى الواحد تلو الآخر، إذ حشد الراوي الضمني المحايث للحدث في هذا النص الروائي كماً هائلاً من الأحداث التي أتسمت بالحركة، فقد عمد الروائي على تقديم فضاء روائي نفسي مغرق بالتوجس والخوف وهول التوقع، كي يهيئ للمتلقي استيعاب مسلسل فجائعي متوالي لأحداث الرواية المكتنز بمناخات الذبح على الهوية الطائفية والعنصري[٤]، يبدو واضحاً أنّ أحداث الرواية تترافق تدريجياً مع زمن كتابتها، فالشخصية الرئيسة (بهار) هي وصديقاتها كان الخوف واضحاً عليهما عندما دخلت الجماعات الأرهابية للمنزل التي تسكن فيه بهار منذ البداية، أيام احتلال داعش للموصل ٢٠١٤م، فالبداية أو الاستهلال من أهم سمات النسق، وهو " أحد القوالب اللغوية التي يتطرق فيها الفهم المادي، والفهم

(١) ينظر: المصدر السابق : ٨٨.

(٢) ينظر: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ط١، ١٩٩٥: ٣٨.

(٣) رواية بهار، عامر حميو، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط٤، ٢٠٢١م: ٨.

(٤) ينظر: حبر الزعفران (دراسات نقدية في السرد)، ظاهر حبيب الكلابي، دار الوثائق والكتب، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م : ١٣٦.

الثقافي، فاللغة ليست كائناً معزولاً ولا سيما بفهم ما دون آخر، وإنّما هي نتيجة منطقية للتوافق القائم بين العقل والواقع"[١]

إذ يصور الراوي حركة الأقدام، التي راحت تبعثر كل ما يعترض الطريق في الدار من قبل عناصر التنظيم، يصور مشاهد الرعب والخوف للفتيات(بهار، فيفيان، آمال) بعد إقامة احتفال لعيد ميلاد بهار في وسط أجواء تناقض الجو العام لمدينة الموصل، فقد تضمّن النسق الصاعد للأحداث حركات محسوسة، منها حركة أقدام عناصر التنظيم، إذ توجد زيادة في أعدادهم، فلا يمكن أن تكون هناك زيادة إلا بحركة، وكذلك تكسر أبواب الدواليب، إذ أتخذوا أسلوباً همجياً فوضوياً بدعوى الجهاد، كما يصور لنا الراوي الحوارَ الذي دار بين الجماعات الارهابية عند دخولهم لدار ذمي، أي لمن له الأمن والحماية، فيسلبوا كل شيء يجدونه أمامهم، واشترط الدواعش على الأيزيديين أنْ يكونوا مسلمين أو يدفعوا الجزية، لكن المجتمع الايزيدي كان منغلقاً، يعيش أشبه بما يسمى "الغيتو" ، وهي أماكن منعزلة وحدهم ، لكنهم مسالمين لا يكنون العداء لأحد، ولكن لكونهم أقلية هذا الأمر كان أحد الاسباب بسبيهم [٢]، حتى تغدو نساء الأيزيديين سبايا بيد الجماعات الأرهابية.

ومن نماذج النسق الزمني الصاعد أيضاً:

" **في سيطرة سعد شاهد (برهان العسافي) ثلاثة جنود اصطفوا عند حائط غرفة الاعدامات، منهوكي القوى، ووجوههم شاحبة ،مصفرة، يلوح الموت على اشكالهم قبل ان تخترق رصاصات الاعدام اجسادهم....فتجمع العسكر ، ضباطاً ومراتب، بالعشرات بعد أقل من الساعة وخرج من حجرة الموت خمسة جنود وضابط، واقتادوا الجنود الثلاثة ليوثقوا كل جندي على صليب الاعدام....سحب الجنود الثلاثة وأكال لهم الضابط صفات الجبن والتخاذل، ثم ربطتهم المجموعة على صلبان الاعدامات عند ساتر ترابي.. وقرفص اثنان من مجموعة فرقة**

(١) الأستهلال فن البدايات في النص الادبي، د. ياسين النصير، دار نينوى، سوريا_ دمشق، د. ط، ٢٠٠٩م، ١٥.

(٢) ينظر: أدب الاقليات العراقية (دراسة في تفكيك الصورة النمطية عن الايزيديين)، د. خالدة حاتم علوان، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط١، ٢٠١٩م: ١٩٢.

الاعدامات متكآن على ركبهم، ووقف ثلاثة آخرون مفردوا السيقان خلفهم ، فزعق فيهم الضابط:

- **مجموعة ..املؤوا البنادق**

امتدت اذرع عناصر المجموعة تلقم بنادقها الرصاص ، وعم الصمت كل الجنود المتفرجين بالإكراه ، وسمع برهان ضابط المجموعة يجأر ثانية بصوت رخيم:

- **مجموعة...ارمِ.**

انهمر ازيز الرصاص كالمطر على الجنود الثلاثة، واهتزت اجسادهم مرتجفة، فتكورت الركب ، وانحت الاكتاف ، ومالت الرؤوس على صدورها...تقدم ضابط المجموعة ساحباً مسدسه من وسطه، واطلق على كل راس متدل رصاصة رحمة ..ثم انسحب الضابط عاقفاً حاجبيه، ينظر بحقد على جمع الجنود، صارخاً فيهم.

- **(بالعجل على وحداتكم..)**

واضاف مهددا وهو يشير الى جثث المعدومين..:

_ كل واحد يلعب (بذيلوا ..مصيرو هين)"[1]

يبدو من هذا المشهد متسلسل الأحداث الزمنية أنّ الروائي يروي على لسان الراوي العليم تصاعدياً مشاهد مؤلمة من حرب الخليج الأولى مع ايران، إذ تبدأ الرواية من سكة حديد محطة قطار الحلة (حي البكرلي)، حين التحق البطل(برهان العسافي) وصديقه أحمد بالوحدة العسكرية، فيصوّر الراوي ملامح الجنود الثلاثة الشاحبة والمصفرة وهم على صليب الاعدام؛ لبيان حالة القلق النفسي لهم، وحالة القمع الدموي لكل من يرفض الأوامر العسكرية والانخراط في التجييش، وسيكون مصيره الأعدام رمياً بالرصاص أمام أنظار الناس، كما وجد في الزمن الماضي في معسكر المحاويل، عندما "أعدموا عدداً من الفارين وهم الجنود الثلاثة وغيرهم الكثير فارين من خدمة (العلم)، كما كان يسميها الحكام لاستعباد الإنسان العراقي تحت

(١) رواية سلم بازوزو، عامر حميو، دار الكتب والوثائق، بغداد، د. ط، ٢٠١٨م: ٦٠- ٦٢.

رمزية وقدسية مزيفة"[١]، وبهذا تعرض لنا الرواية فضاءً زمنياً ابتدأت أحداثه من حرب الثمان سنوات لتصل إلى ما بعد التغيير عام ٢٠٠٣م، وتحرير مدينة الموصل من براثن الأرهاب ٢٠١٦م.

ونجد أنّ احتجاز عناصر سيطرة سعد لكل سيارة تمر منها هو؛ لبث الرعب بين الناس وكي يتم تناقل خبر الأعدام لكل من يهرب من ارض المعركة أنْ يكون مصيره مثل الجنود، فقد كان الإنسان العراقي حالما يلتحق بالجيش ويلبس اللباس الخاكي تنتزع كرامته وتمارس ضده أبشع أشكال الاهانة والاذلال من قبل الانضباط العسكري وفي معسكرات الضبط الاجرامية وفرق الأعدامات.

إنّ الروائي (عامر حميو) كان " موفقاً تماماً في اختيار(أسطورة بازوزو[*])؛ ليسرد لنا تاريخ المجتمع العراقي وتحولاته الاقتصادية، والسياسية، والثقافية، خلال ما يقارب السبعين عاماً وهي حياة جيل بكامله، إذ ترعرع في ظل الجمهوريات المتعاقبة على حكم العراق، وأختار الجد ليروي إلى الحفيد، ومن بعده الأب ليروي للأبن (برهان العسافي) الولد الوحيد لأب معوق واخو البنات ومعاناتهم المريرة من شظف العيش"[٢]، وتستمر أحداث النص بالتصاعد إلى أنْ يقوم الضابط بتهديد الجنود وعلامات الحقد ترتسم على وجهه، مشيراً لجثث الجنود ويختم كلامه بأن كل واحد يفر من خدمة (العلم) يكون مصيره مثلهم.

يتّضح ممّا سبق أنّ النسق الزمني الصاعد يتمتّع بسمات جمالية تعمل على رصف الأحداث الروائية، وترتيبها وتقديمها ضمن سياقات دلالية منتظمة تُسهم في اتساع فضاء العمل، واكتمال بنيته الفنية.

---

(١) قول في الثقافة والادب (دراسات في الرواية والقصة والشعر)، حميد الحريزي، دار الوثائق والكتب، بغداد، ط١، ٢٠٢١م: ٢٢٧، وقد وقع الاديب (حميد الحريزي) في وهم لذكر مكان الاعدام عندما قال في كتابه(قول في الثقافة والادب) في معسكر المسيب، والاصح كما هو مثبت في رواية سلم بازوزو(صفحة ١٢٩) هو معسكر المحاويل وليس المسيب.

(*) أسطورة بازوزو: يعد الإله بازوزو كبير الآلهة الشيطانية للعالم السفلي، في ميثولوجيا الديانة البابلية والآشورية، وهو المسؤول عن الرياح الجنوبية الغربية، حاملة العواصف والجراد في الشتاء ، والجفاف والتصحر في الصيف، وقد وجد المنقبون على ظهر تمثال الإله بازوزو هذه العبارة((أنا بازوزو أبن حنبو ملك الأرواح الخبيثة، التي تخرج عنيفة من الجبال وتفعل الخراب، هو أنا))

(٢) قول في الثقافة والادب(دراسات في الرواية والقصة والشعر): ٢٧١.

يوجد النسق الزمني الصاعد أيضاً في رواية **(رمال حارة جدا)**، فقد ابتدأت أحداث الرواية زمن احتلال العراق للكويت ١٩٩٠م، وتزاحم سيارات المواطنين الكويتيين عندما نزحت عوائلهم اثناء سماعهم لصوت الطائرات وأزيز الرصاص ويتصاعد الحدث إلى أنْ يتغنون بحب الوطن، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **تزاحمت سيارات المواطنين الكويتيين، غاصة بعوائلها النازحة...وكانت بعض العربات قد ركبتها عوائل صغيرة لا يكفي عدد افرادها لملء مقاعدها ... وصدح صوت حماسي على البعد يتغنى ان تراب الارض سيكون كافورا يطهر جسد من سيلعلع مخزن رصاص بندقيته عند ساترها الاول ،دفاعا عنها**"(١)،

إنّ من أبرز الخصائص الفنية لبناء الحدث المتتابع الاستهلال المميز، الذي "يقدم إطاراً عاماً يحدد بوساطته زمان الحدث ومكانه، ويرصد في الوقت نفسه تطور الحدث في الرواية"(٢)، فالرواية تتحدث عن حقبة حرب الخليج الأولى والتي اندلعت بعد الغزو العراقي للكويت في٢/٨/١٩٩٠، "وتصنّف هذه الرواية ضمن الروايات التاريخية؛ إذ تعد الرواية التاريخية من أصعب انواع الروايات؛ يتقيد الروائي الذي يتطرق إلى حقبة زمنية معينة بالمكان والزمان والعادات والتقاليد التي كانت سائدة آنذاك"(٣)، وتلحظ الباحثة أن الروائي بما عاشه من حياه صعبة أثناء أسره في حرب الكويت أثر ذلك وبشكل واضح في رواياته، فرواية (رمال حارة جداً) عند قراءتها نلحظ جدية في نقل الأحداث بشكل ملحوظ، مما يجعلنا لا نفرق بين الراوي والروائي نفسه وهذا بدوره يجعلنا نعتقد أنها رواية سيرة ذاتية.

يتضح مما سبق أنّ الروائي كان حريصاً على أنْ يقّدم لروايته استهلالاً مميزاً عن طريق تحديده لزمن الحدث ومكانه.

---

(١) رواية رمال حارة جداً، عامر حميو، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر، العراق، ط٢، ٢٠١٩م: ١٥.

(٢) البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨م:٢٩٠.

(٣) استباحة دولة في رمال حارة جداً للروائي عامر حميو، حسن الموسوي، الوسيط المغاربي ، العدد١٥٢٣ ، في ١٩حزيران ٢٠٢٣.

٢- النسق الزمني الهابط

وهو الزمن الذي وجدنا أنّ الناقد إبراهيم جنداري يسميه (نازلاً)[١]، أي أنّه يدل على الزمن الماضي، والذي يعرض زمن الكتابة نهاية زمن الحكاية، ثم يبدأ بالنزول تدريجياً حتى يحيلنا إلى الأصل، إذ يقوم هذا النسق بترتيب الأحداث على وفق (نهاية، وسط ، بداية)[٢].

وعادة يكون هذا التلاعب بالزمن لدلالة فنية من أجل التركيز على الحدث الأهم والبارز ذلك "ان خروج الرواية على النمط التقليدي في ترتيب الأحداث ترتيباً زمنياً ، إنما يكون لدلالة فنية يقصدها الروائي، وتتمثل هذه الدلالة في التركيز على الحدث وجعله بؤرة الاهتمام"[٣]، وقد يتكرر سرد بعض الأحداث في الرواية وتتم رواية الحدث من وجهات نظر متعددة، أي أنّ "الرواية شعرت بضرورة اللعب بنسبة الصيغ الزمنية ، وب(وجهات النظر) كي تقدم حقيقة أكثر تعقيداً وأشد تركيبا"[٤].

إنّ الحاضر الروائي متجمد في هذا النسق، فهو يبدأ من نقطة تأزم درامي قوي، وهذا ما أعتمده (عامر حميو) في الكثير من رواياته، يبدأ أغلب رواياته من نهايتها، ونجده في رواية (رمال حارة جدا) يستعمل النسق الهابط ، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **كان يا سادتي يهذي بكلمات كثيرة، لكنها جاءت متقطعة وبصوت واهن ضعيف، وهو يشير ناحية البئر في لحظتها:**

_اعطها هذا الدفتر...وان وجدتها مقتولة...حاول ان تنشر ما فيه

ثم ارتعش جسده وراح يردد:

---

(١) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ٩٥.

(٢) ينظر: الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة: ٨٦.

(٣) بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية) د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١، ١٩٨٢م: ٢٩١.

(٤) تأريخ الرواية الحديثة، ر.م. البيريس، ترجمة: جورج سالم، دار منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط٢، ١٩٨٢م: ١٨٨.

_أنا...أموت...أرجوك لا تجعلهم يقتلوها...لا تجعلهم ينثروا اشلاءه... اشلاءها...اشلاءه...لا تجعلهم يفجرون البئر.

وعلى ما اذكر اني تأبطت الدفتر، فرآني الضابط الامريكي لحظتها معتقدا اني أسلب الموتى اشياءهم، وهو ما عده تصرفاً معيباً يستوجب تقديمي للجنتكم الموقرة، فأنني اطالب بالنسخة الاصلية من الدفتر الصغير للجندي العراقي، لأنفذ وصيته .....واعذروني هنا اني استعير لهجة بلدي المحلية كما تلفظتها له، اذ قلت:

_ (اصبر يا راجل، متستعجلش، الدنيا لسه بخير، انت مش حتموت، انت حتعيش)"[1]

يرسم لنا الروائي فضاءً زمنياً ذا نسق هابط عن طريق استذكاره لهذيان الجندي العراقي، فكلامه المتقطع يرسم المشهد الحواري بين الجندي العراقي الذي يوشك أن يموت وبين الضابط المصري وهو يشير ناحية(البئر)، إذ يتحوّل النسق الزمني للأحداث إلى نسق زمني نازل يمهده الحدث السردي على وفق رؤية الروائي للزمن بعودة الاحداث إلى زمن الماضي عند تذكر الضابط المصري للجندي العراقي، فكان يلاحظ أحداث متخيلة داخل البئر يرى به حبيبته كأنها داخل البئر.

يرسم لنا الراوي في هذا المقطع معاناه العراقيين في هذا الفضاء المأساوي أثناء حرب الكويت سنة ١٩٩١م، فقد ذكر الراوي فضاء مكاني (البئر) كمكان مغلق على حبيبته؛ لأنّه كان يتخيلها داخل مكان لا يمكن أن تخرج له، كي يبين للقارئ أو المتلقي المآسي أو الأماكن المميتة التي تحملها الجندي العراقي وهو يبحث عن عراقيته ونفسه داخل وطنه العربي، إذ بدأ الروائي روايته من نهايتها ودخل بالأحداث المعقدة والمأساوية ثم بعد ذلك يعرض لنا بداية الحدث بالتدريج، يصور لنا الراوي كيف أنّ الضابط الامريكي قام بازدراء فعل الضابط المصري ضناً منه أنّه يسلب الموتى أشياءهم، عندما كلفه الجندي العراقي بإيصال الدفتر لحبيبته وأن لا يفجرون البئر؛ لأنّه كان يتصوّر حبيبته تسكن فيه، فأحاله إلى اللجنة العسكرية التابعة لقوات

(١) رمال حارة جدا، رواية : ١٦٣- ١٦٤.

التحالف الدولية لتبرير سلوكه ويصور لنا الروائي خطأ اعتقاده بأنّ المصري لم يقم بسلب الجندي العراقي الذي خيّلَ إليهم أنه ميت، كما أصر الضابط المصري على أخذ النسخة الاصلية من دفتر العراقي، إذ يقول له بدلالة رمزية بحسب لهجته (أصبر يراجل متستعجلش، الدنيا لسه بخير، انت مش حتموت، أنت حتعيش).

هنا استعمل الروائي النهاية المفتوحة، إذ لم يحسم مصير الجندي العراقي وهل مات، أم نجا من المعركة، نجد في الرواية التفاتة جميلة من الروائي، فقد ركزّ على التلاحم بين العرب والغيرة والشهامة العربية حتى ولو حكمت عليهم الظروف بإن يكونوا في المعسكرين المتحاربين، فهو عبر هذه الدلالة أراد إيصال رسالة للمتلقي هو أنّ الأمانة من الصفات التي يجب التمسك بها، فالدلالة ظاهرها انساني وباطنها سياسي، هي دلالة مفروضة على الطرفين(١) .

ومثله في (رواية الغوغائي)، يستمر النسق الهابط، ويتجلّى في النص الروائي الآتي:

" **في قلب المدينة ، والشمس تكاد تتوسط كبدها توقفت ام محمود عند اقرب الشوارع الى ضريح الولي الصالح، حوطتها الجموع من كل جوانب الدائرة...وفسحت المجال اكثر لبطلة مشهدها، دون ان يتفق احد مع الجموع على فعل ذلك، راح يتناهى لسمع المتجمهرين، انين خافت لصوت نعاء حزين، يصدر من ام محمود...صار صوتها يزداد ارتفاعا ، والجموع من حولها يعمها صمت مطبق، كانت تبكي دمعها انينا متواصلا...كانت تعوي بوصلة ليل دامس ، ويجيبها حسون معجزة من خلف الجموع بعواء اشد واكثر فقدا...ثوبها احمر يزداد قتامة ما زاد عويلها وضوحا وتفردا بين الجموع، بعد أن أوفت نذرها ، نسي أهل الدان* الشيء الكثير مما جرى، لكنهم بعد موت ام محمود بسنوات ، كانوا يختلفون على ما فعلته المرأة ، لكنهم يتفقون مع كل صوت ريح.. (ان هذا الصوت يشبه صوت**

(١) ينظر: استباحة دولة في رواية رمال حارة جداً للروائي عامر حميو، حسن الموسوي، الوسيط المغاربي، الجزائر، العدد ١٥٢٣ في يوم الأثنين ١٩ حزيران ٢٠٢٣.

*يقصد الروائي ب(الدان) مدينة الأمام القاسم(عليه السلام).

ام محمود يوم اوفت بنذرها) وفيما بعد فيهم اجيال لاحقة كانت تؤرخ الاحداث ، نقلا عن آبائها"[١].

لجأ الروائي إلى استعمال نسق فني خاص لبناء الهيكل العام للرواية، معتمداً على الزمن الماضي بالدرجة الاولى، إذ نجده يقّدم فضاءً زمانياً ومكانياً واضحاً في النص، فزمن أحداث الرواية جرى بعد حرب الخليج الثانية، عندما وقعت أحداث (انتفاضة مارس) سنة ١٩٩١م، أما مكان الرواية (مدينة الدان) أو ضريح الولي الصالح وهي تسميات أفترضها الروائي نرى طبقاً لوصفه أنه يقصد بها مدينة القاسم (عليه السلام)[٢]وهو بهذا يمهّد على وفق رؤيته الخاصة للأحداث، فيذكر الراوي العليم مشهد تأملي لإيفاء نذر أم محمود وهي أحداث نهاية الرواية، تلك المرأة المفجوعة بابنها، إذ كان الظلم يسود زمن النظام البائد، بعد أنْ داهمت مفرزة بلباس عسكري زيتوني بيتهم يتقدمهم رجل ملثم، يبدو أنّ هذا الملثم كان جارهم (ابو نهضة) الرفيق الحزبي الظالم، مدعياً أنْ عائلة (ابو محمود) عائلة غوغائية، بسبب معلومات وصلت له، بأن محمود شارك في انتفاضة آذار سنة ١٩٩١م، لكن في الحقيقة هم أناس بسطاء فقراء لا حول لهم ولا قوة، ولا يقودهم فكر وانما دفعتهم عواطفهم للتضامن مع الانتفاضة، ويعمل والدهم حلاق في المدينة، فهو يركض وراء لقمة عيشه.

إنّ نذر أم محمود هو لبسها الثوب الأحمر وسط الشارع في حال سقط النظام الظالم، وعندما سقط النظام وجدت جثة أبنها محمود في مقبرة جماعية بعد أنّ توفي زوجها وتقدمت في العمر قامت بالأيفاء بنذرها وقد رافقها الجار الوفي حسون معجزة الذي حُرمَ من والديه مذ كان صغيراً، بعد أن غيبوا من قبل النظام البائد أيضاً .

ويبدو لي أنّ الرواية بهذه الأحداث تدور حول صراع تبادل الأدوار بين المركز والهامش، فالمركز يتمثّل في (أبو نهضة) الرفيق الحزبي الظالم، والهامش (ابو محمود عودة الحلاق) الإنسان البسيط الفقير، كما نجد أنّ الروائي كرر هذا المقطع عند إيفاء نذر أم محمود بقوله " **كانت تسير صامتة لا تلوي على شيء،**

(١) رواية الغوغائي، عامر حميو، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠٢١م: ١٦٦.

(٢) مقابلة شخصية مع الروائي| يوم الأحد الموافق ٦\١٢|٢٠٢٢.

سفينة اضاعت فنارها في لجة ظلام ليل دامس، وسط بحر هائج من البشر. تائهة، مبعثرة، مكسورة حد التطشرً"[١] ،

إنّ تكرار هذا المقطع السردي أكثر من مرة جاء مع نهاية أحداث الرواية، ذلك لشد أنتباه القارئ للحدث ولتأكيده، كما تستعمل هذه التقنية لتقريب وجهة نظر أو رؤية القارئ من بؤرة الحدث، ولم يأتِ بها الروائي من محظ الصدفة ، بل أستعملها غيره من الروائيين، منهم الروائي: أسماعيل فهد أسماعيل، وكذلك أستعملها الروائي السعودي الدكتور عبد الرحمن منيف[٢]

كان صمت المرأة في بادئ الأمر ومن ثم أهل المنطقة يسيرون خلفها صامتين أيضاً، كاتمين غيضهم، إلى أنْ انفجرت بالبكاء والصراخ مشيرة إلى زمن نفسي، فبعد سقوط نظام صدام وجدت أم محمود جثة أبنها محمود في مقبرة التحويلة، التي افترضها الروائي، كما في النص الروائي الآتي:

" **مع وصول اول رفات ضحايا مقبرة التحويلة من ابناء مدينة الدان ،...ومن ضمنهم محمود عودة الحلاق، غصت شوارع الدان بالمشيعين**"[٣]

إنّ الروائي هنا يقصد بمدينة التحويلة (منطقة المحاويل)[٤] ؛ لأنّ في ذلك الوقت الكثير من أهالي مدينة القاسم وجدوا رفات أبنائهم في المحاويل، إذ يشير النص إلى بعد اجتماعي عن طريق امتلاء الشوارع بالمشيعين من الناس، وبهذا تمّت الأحداث على وفق نسق نازل؛ للدلالة عن الزمن الماضي بحسب رؤية الروائي، أما الحاضر الروائي فنلحظ أنّه متوقف، فعدم التوازن بين زمن الكتابة وزمن الرواية يصنع نوعاً من الإثارة والتشويق للقارئ، لمعرفة السر للتصرفات غير الطبيعية لأم محمود وسبب إيفائها للنذر، خاصة بعد أنْ تقدّم بها العمر.

(١) الغوغائي، رواية: ١٦٥.

(٢) مقابلة شخصية مع الروائي| يوم الأحد الموافق ١٢|٦|٢٠٢٢.

(٣) الغوغائي، رواية: ١٥ .

(٤) مقابلة شخصية مع الروائي، يوم الأحد الموافق ١٢|٦|٢٠٢٢م.

٣. النسق المتقطع

نجد في هذا النسق تلاعباً في سير الأزمنة، إذ " تتقطع في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، ليشكّل زمناً آخراً يوسع مدى جريان الأزمنة بإقحام أحداث جديدة تشكل أحياناً قصصاً صغيرة داخل القصة الكبيرة "[١]، وبهذا يتم تفتيت عنصر الزمن وتوزيعه بين مختلف الأزمنة من ماضي وحاضر ومستقبل، إذ يتم تداخلها وتعاقبها داخل النص الروائي ، في هذا الانتقال بين الأزمنة نجد " تداخل الأزمنة التاريخية بالواقعية وبالنفسية وبالمتخيلة " [٢]، وهو بهذا " لا يمكن ادراك الزمان إلا في تعقيده وتركيبه، فهو مهما يكون فقيراً، إنّما يطرح نفسه على الأقل من خلال تعارضه مع الحدود والتخوم.. وأن المراكز الحاسمة في الزمان هي انقطاعاته وفواصله "[٣]، فتتداخل مستويات الزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل ولا تترتب الأحداث بالتتابع.

من نماذج النسق المتقطع نجده في (**رواية بهار**)، كما في النص الروائي الآتي:

" **مرق شبح السيارة يئن وسط شارع بدا خاليا من المارة، تتناثر على جانبيه قطع ملابس عسكرية تركها بعجالة من يلبسها، وسط الفوضى التي لفت المدينة وضواحيها.**

كانت قطع الملابس المتناثرة بإهمال تحكي قصة أخرى، لثاني انكسار للجيش، بعد انكساره في ورطة احتلال دولة الكويت، وبدت أشجار الرصيف متيبسة عطشى، يكسوها غبار كثيف يحكي هو الآخر قصة الأقدام التي مشت عليه خائفة واثارته "[٤].

تُعد رواية (بهار) من الروايات التي حقق فيها (عامر حميو) مزجاً فنياً بين مختلف الأزمنة، إذ نجد الحاضر في الماضي والماضي في الحاضر، فعمدَ هنا إلى

---

(١) الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة : ٨٩.

(٢) الفضاء الروائي في ادب جبرا ابراهيم جبرا: ١١١.

(٣) جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر،١٩٩٢، ط٣: ٥٢.

(٤) بهار، رواية: ٧٧.

تكسير الزمن الخارجي للرواية، ذلك عن طريق الانتقال السريع بين مختلف الأزمنة، إذ حشد الراوي العليم في هذا المقطع السردي الكثير من الأحداث التي تتسم بالحركة عن طريق مرور سيارة الجيب العسكرية وسط إطار مكاني عام وهو (الشارع) لا يوجد فيه من يمر بإتجاهه، وهنا إشارة إلى ما فعله تنظيم داعش الأرهابي من قتل ودمار في مدينة الموصل بعد سقوطها سنة ٢٠١٤م، الأمر الذي أدى إلى نزوح وهجرة أهلها .

وبهذا يوضح لنا الراوي فضاءً زمنياً واضحاً، زمان تنظيم داعش أبان سقوط الموصل، فمشاهدة قطع الملابس العسكرية المبعثرة والممزقة في الشارع تحكي قصة اخرى لمعاناة الجندي العراقي بعد نهاية حرب الخليج (الكويت)، وبهذا توقف الراوي عن سرد قصته؛ ليتحدث عن زمن احتلال الكويت التي جرت أحداثه في الزمن الماضي، إذ أمست الحكومة العراقية في أضعف حالتها، دمرت البنية التحتية للعراق وجيشه، دمرت الجسور والطرق وسكك الحديد والمطارات مما أدى إلى حصار اقتصادي عانى منه العراق بعد الحرب، الأمر الذي أدى إلى أزمة اقتصادية خانقة اثرت على مستوى حياتهم[١] .

وبهذا فإنّ الراوي يقطع جريان النسق الزمني الهابط والصاعد، ليقحم أحداثاً جديدة، يصوّر لنا كيف أنّ الأشجار متيبسة عطشى بسبب الحروب والدمار الذي جرى، والأقدام التي سارت بالشارع أقدام متعبة بسبب الظلم، هنا تداخلت زمنيّة الأحداث في أكثر من حدث، وهو بذلك له قيمة على إبراز جمالية النسق من تداخل زمنين، حدث ماضي وحدث آني، إذ تم مزج زمنين في لحظة تفاعل، عن طريق رؤية الملابس العسكرية الممزقة على رصيف الشارع.

ومن نماذج النسق المتقطع في رواية (رمال حاره جدا) في النص الآتي:

"**استعان بيديه شارحاً لها واكمل:**

(١) ينظر: الاحتلال العراقي للكويت (١٩٩٠-١٩٩١)، رسالة ماجستير، كريمة زهدي القصاص، أشراف: د. أكرم محمد عدوان، كلية الآداب في الجامعة الإسلامية بغزة، يوليو، ٢٠١٦م: ١٧٢.

سرير نومنا نضعه هنا، كأنه... كأنه فم يضحك فرحا ليقبلنا، أو...هو مثل حضن يفتح ذراعيه ليحتوينا .. و ..وصورة تخرجك هناك على الحائط امامنا ليلاً ونهاراً.

وعندما دفعته موجة الجنود التي شرعت لتشاهد تلك الغرفة، احس كأن سرير النوم يضحك في غرفة العروسين، فاتحا ذراعيه، بانتظار عودتهما ليحتضنهما سوية، مثلما رسم لها ذلك اليوم كيف ان سرير النوم في غرفتهما سيضحك ليحتضنهما سوية كذلك"[1].

لجأ الراوي المتكلم عن طريق المشهد الحواري بينه وبين حبيبته (ندى) للاسترجاع الخارجي للأحداث، أي تذكر الماضي وربطه بالحاضر، عندما كان يتذكر تأملاته مع حبيبته ووجوده بين الجنود لمشاهدة الغرفة كمكان خاص، وبهذا تقطعت الأزمنة وتشظت حيث تم ذكر زمنين للحدث، زمن الماضي ما قبل الرواية عندما كان الجندي في الدراسة الجامعية يتحدث مع حبيبته، وزمن وجوده بين الجنود في حرب الخليج (الكويت)، وبهذا تم تكسير البناء الهرمي التقليدي للعمل السردي ككل عن طريق تداخل الازمنة الذي واضاف قيمة جمالية لنسق الأحداث من تداخل زمنيين وهي تقدمه دفعة واحدة.

يتّضح ممّا سبق أنّ الروائي لم يكتفِ بزمن واحد؛ وإنّما جعل الأزمنة تتداخل وتتشابك في رواياته، وقد كان للنسق الزمني في اتجاه الماضي (النسق الهابط)، النصيب الكبير في رواياته، فقد تميز عن باقي الأنساق الأخرى تميزاً واضحاً أعتقد أن السبب هو ما تحويه الذاكرة من أحداث مؤلمة لم يستطع الروائي التخلص منها رغم تغير الظروف.

ثانياً: المفارقات الزمنية

لا يأخذ فن الرواية بالتتابع المتسلسل؛ ذلك أن الروائي يضع الأحداث على خط الزمن ويتحكم بحركتها الزمنية، فالعلاقة بين زمن الأحداث في الرواية وزمن كتابتها تنطلق من الزمن الحاضر، الذي قد يعود إلى الوراء(الماضي) أو يتوجه إلى

(١) رمال حارة جداً، رواية: ٣٤.

الأمام(المستقبل)، وهو بذلك يدخل المستقبل مع الماضي تارة، ويدخل الماضي مع المستقبل تارة أخرى، ويدخل الأزمنة بعضها بالبعض الآخر تارة ثالثة، وقد تتطابق أو تتعارض في اتجاهاتها وأبعادها(١)، فنجد أن اللعب بالأزمنة داخل الرواية عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود، وانما من حيث الصياغة والترتيب(٢)، فالمفارقات السردية: هي التنافر بين ترتيب الأحداث في الخطاب الروائي، وترتيبها في الحكاية، ويتم التعرف على التنافر بين الترتيبين بالاعتماد على ما يظهر من إشارات زمنية قائمة في الخطاب صريحة كانت أو ضمنية(٣)، لذا لا بدّ من أن تترتب الأحداث على وفق مفهوم زمني معين تعبر عن التقنية التي يتوخاها الروائي ورؤيته لما يريد عرضه من الأحداث ومن ثم يقوم بتأسيس عالمه الروائي(٤)" فالأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي على وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيراً حثيثاً نحو نهايتها المرسومة في ذهن الروائي، على استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية"(٥)، ويعود السبب في ذلك "لأنّ تلك المتواليات قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد ، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام، لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون آزاء مفارقة

(١) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، د. موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، د.ط، ١٩٧٩م: ٨٥.

(٢) ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد أمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٣م: ٩٩.

(٣) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٩٤.

(٤) ينظر: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): ٤١.

(٥) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ١١٩.

زمنية "[١]، وعليه فالمتتاليات التي ترد في السرد الزمني تسمى الرجوعات، وتلك التي ترد متقدمة تسمى الاستباقات[٢].

تحسب المفارقات بالأيام والشهور والسنوات التي استغرقتها المفارقة، أما سعتها فتقاس بعدد الصفحات في النص،" فكل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساع، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الاحداث المسترجعة او المتوقعة"[٣] ، ويبرز في ترتيب الزمن من حيث الاسترجاع والاستباق ترتيبان هما[٤]:

الترتيب الاول: الذي ينهض على (مستوى الوقائع)، إذ يعتمد على الترتيب الطبيعي للأحداث كما وقعت.

الترتيب الثاني: الذي ينهض على (مستوى القول)، إذ يعتمد على الترتيب الفني للأحداث كما يسرده الراوي في النص الروائي.

أولا: الاسترجاع

يُعدّ الاسترجاع من أهم التقنيات الزمنية وأعمّها، من حيث ارتباطها بالزمن، كما تعدُّ "من أكثر التقنيات حضوراً وتجلياً في النص الروائي، هي ذاكرة النص "[٥]، فقد فقد أطلقت عليها تسميات عدّة منها: (الاستذكار)[٦]، واللواحق[٧]، والاستحضار[٨] ، ، والارتداد[٩]، والارتجاع، والرجعة[١]، ومن الجدير بالانتباه أنّنا لا يهمنا إحصاء

(١) المصدر السابق : ١١٩.

(٢) ينظر: في دلالية القص وشعرية السرد، سامي سويدان، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١م: ١٦٦.

(٣) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي :٧٤.

(٤) الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه: ١٨٦.

(٥) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) :١٢١.

(٤) ينظر: مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير مرزوقي، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، د. ط، ١٩٨٦م: ٧٦.

(٧) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٤٧-٤٨.

(٨) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد، يحيى عارف الكبيسي، مجلة الاقلام، بغداد، العددان(٥و٦) لسنة١٩٩٧: ٥٧.

(٩) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي: دراسة الأدب في ضوء المناهج النقدية الحديثة، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ١٩٨٦م: ٨٠.

المصطلحات الخاصة بالاسترجاع بقدر ما يهمنا مفهومه؛ لأن مفهومه واحد مهما تعددت مصطلحاته.

فتقنية الاسترجاع أي استدعاء الماضي " يتوقف الراوي فيها عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء مسترجعاً ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل، أو بعد بداية الرواية"[٢]، ويعمد الروائي (عامر حميو) في رواياته إلى الإكثار من المقاطع الاسترجاعية، التي تتداخل فيها الذكريات مع المنولوجات الداخلية لبعض الشخصيات الروائية، كي توضّح بعض الوقائع والمشاهد التي تحتاج إلى تفسير بخصوص حياة الشخصيات الروائية أو طبيعتها النفسية، وبهذا تساعد القارئ على فهم الشخصية، وأدراك أبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية، إذ يوظف الروائي تقنية الاسترجاع لوظائف عدّة منها ما يأتي[٣]:

- سد الثغرات الزمنية التي يتركها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة وخلق عالم الرواية، أمُ باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت من مسرح الأحداث ثم عادت إلى الظهور من جديد.
- تغيير بعض دلالات الأحداث الماضية بسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد، أو بإعطائها دلالة لم تكن لها.
- جعل الاسترجاع وسيلة لتدارك المواقف وملء الفراغ، الذي يحدث في الرواية.
- الرجوع إلى أحداث سبق التنويه اليها بتحديد التكرار، الذي يفيد الاسترجاع.

---

(١) ينظر: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار، منشورات دار الكتاب اللبناني، المكتبة الجامعية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م: ٩٦.

(٢) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) :١٢١– ١٢٢.

(٣) ينظر: شعرية تشكيل الفضاء القصصي (قراءات في المجموعة القصصية(في انتظار المهرجان) لحكمت صالح) ، د. نبهان حسون السعدون:٢٨.

- التركيز على الأحداث التي سبق أنْ تركها السرد جانباً.
- يلبي حاجة التشويق لدى القارئ.

يتّضح ممّا سبق أن الاسترجاع يخلص النص الروائي من الرتابة والخطية، ويحقق التوازن الزمني في النص، وبعد استقراء روايات (عامر حميو) وجدنا أن الاسترجاع ورد بطريقتين هما: استرجاع بواسطة المنولوج ، واسترجاع بواسطة الحوار المنطوق، وينقسم الاسترجاع الى ثلاثة أقسام:

١.الاسترجاع الخارجي

ثمة من ذهب إلى أن الاسترجاع الخارجي هو الذي يعيد الأحداث إلى ما قبل بداية سردها، أي ما قبل بداية الرواية[١] ، إنّ هذه الاسترجاعات تأتي لسد ثغرة في النص الروائي، "اذ يلجأ اليها الروائي لملء الفراغات التي تسهم في فهم مسار الأحداث، ويتركز عامة في الرواية الواقعية... في الافتتاحية أو عند ظهور شخصية جديدة، للتعرف على ماضيها وطبيعة علاقتها بالشخصيات الأخرى"[٢]، فهي تقنية تقوم بالربط بين الأزمنة، إذ يستطيع الراوي دمج الزمن في الاسترجاع بالعودة إلى أحداث سابقة، وربطها بإحداث لاحقة[٣].

يمكن لهذه الاسترجاعات أنْ تتداخل مع الحكاية الاصلية، أما وظيفتها هي تكملة الرواية عن طريق تنوير القارئ وأثارته، عن هذه الحادثة الفائتة أو تلك[٤]، يعد الاسترجاع الخارجي، هو الأكثر شيوعاً في الرواية العربية الحديثة، لأن لجوء الروائيس إلى تضييق الزمن السردي وحصره، دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمني ذلك عن طريق الانفتاح على اتجاهات حكائيه ماضية لها دور أساس في استكمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارهما[٥]، " فكلما ضاق الزمن الروائي شغل

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير):٧٧.

(٢) بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) :٥٨.

(٣) ينظر: المصدر السابق والصفحة.

(٤) ينظر: البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية(الوعول)، عبدالفتاح ابراهيم، الدار التونسية للنشر، د.ط، ١٩٨٦م : ١٠٩.

(٥) الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه : ١٨٩.

الاسترجاع الخارجي حيزاً أكبر"[١]، وتظهر أهمية الاسترجاع الخارجي في أنه"يمنح الكثير من الشخصيات الحكائية الماضية فرصة الحضور والاستمرارية في زمن السرد الحاضر بوصفها شخصيات محورية وأساسية في بنية النص السردي"[٢]، فالرواية تهدف بالاسترجاع الخارجي أثراء اللحظة الروائية بكل ما قد يكون سابقاً عليها، بما يصنع رؤية غالباً ما تكون سكونية ،على الرغم من حركتها الظاهرة على مستوى التتابع السردي.

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي ما ورد في رواية(حبة خردل):

" **في السبعينات من القرن العشرين، كان جابر شابا يقترب من عمر العشرين بأشهر قلائل وقد ترك الدراسة المتوسطة منذ سنوات ليساعد والده في لقمة العيش، اذ كان فلاحا بأرض احد الملاكين الكبار، ويوم شحت مياه الفرات ، بدأ سكان القرى على اطراف (مدينة القاسم) بحفر الابار لسقي مواشيهم....وازاء شحة مياه نهر الفرات وجد الفلاح راضي نفسه مضطرا للهجرة بولده جابر وزوجته الى مركز مدينة القاسم**"[٣].

استعان الراوي في هذا المقطع السردي بتقنية الاسترجاع الخارجي؛ للتعريف بمعالم شخصياته الروائية، لكن بلحظة سابقة لأب صابر (جابر) وهو أحد شخصيات الرواية، ليسرد لنا حياته المريرة منذ السبعينات مروراً بالحرب العراقية الايرانية ثم حقبة الحصار في ذلك الوقت[٤].

وهو بهذا يبين لنا فضاءً زمانياً سابقاً قبل بداية الرواية، وربطه بالزمن الحاضر، كي يبهر المتلقي بالأحداث وعلاقتها بالماضي، فنجد أن له جمالية فنية عبر عنها بصورة زمنية جميلة، إذّ يصور الأحداث القديمة أيام كان جابر شاباً في العشرينات

(١) بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، :٥٩.

(٢) الزمن في الرواية العربية، مها القصراوي، أطروحة دكتوراه : ١٩٣.

(٣) رواية حبة خردل، عامر حميو، دار إنسان للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٩م : ٢٥-٢٦.

(٤) ينظر: المكون السردي وجماليات المضمون(قراءات نقدية في نماذج روائية)، طالب عمران المعموري، دار أمارجي للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠٢٢م: ٢٥.

وكيف كان يساعد والده عندما كان فلاحاً إلى أن شحت المياه في القرية ممّا أضطره الى الهجرة، وهذه الأحداث تمت بصيغة سردية استرجاعية .

يصوّر لنا الراوي ما عاناه هذا الشاب، الذي يقترب من العشرين من عمره، إذّ كان يعاني من الفقر والجوع والحرمان في الحصول على لقمة العيش، عندما كان الحصار الاقتصادي مفروضاً على الشعب العراقي آنذاك.

إنّ غاية الروائي من هذا الاسترجاع مزدوجة، أي أنّه أراد أن يصوّر الزمن في المكان عن طريق ذكره للواقع الاجتماعي بين القرية والمدينة وكيفية التفريق بينهما عن طريق الزمن المأساوي الذي مرت به الشخصية، كما نجد أنّ رؤية الروائي (عامر حميو) إلى هذه التقنية، هو من أجل التمهيد لدخول شخصيات جديدة على مسرح الأحداث، لعرض خلفيتها أو التقديم للجمهور عن طريق ذكره لوالده جابر وزوجته كما نجد أنّ الروائي أراد أنْ يربط عنصر الزمن بالفضاء العام للرواية، إذ أراد عن طريق هذا الاسترجاع الزمني أن يكوّن فضاءً خاصاً متناغماً مع فضاء الرواية.

ويستمر الاسترجاع الخارجي في الروايات، ويتجلّى أيضاً في قول الراوي (برواية الأنتيكة):

" **طوقتنا قوات التحالف من كل الجهات، ويئست مثل غيري من النجاة وتجسد الموت امامي قدرا لا بدّ منه، فتصالحت معه، ورحت اتقرب اليه عسى ان يقبلني ويرأف بساعات احتضاري القريبة منه، فدبابات (البرامز) التي لا يسمع لها صوت، او ان صوتها يضيع وسط جعجعة الاسلحة الاخرى، فيبدوا متناسقا مع الاصوات خارج الملجأ كآلة موسيقية تصدح بين الآت كثيرة.. كانت قريبة من ملجأ المرصد كقرب الشريان السباتي من رقبتي**"[1].

يسترجع الراوي عن طريق المنولوج الداخلي بذاكرته منذ زمن الحرب، التي شنتها الولايات المتحدة وتحالفها مع عدد من الدول على العراق أثر حربه ضد الكويت سنة (١٩٩١)م، إذ يسترجع الراوي أحداث الماضي في نطاق الحاضر ذلك بكثرة استخدام

(١) رواية الأنتيكة، عامر حميو، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠٢٠م: ٣٩.

الجمل الفعلية، كمؤشر إلى الأحداث الماضية وإشارة لنهج سردي للواقع ذلك عن طريق الشخصية الرئيسة (فاضل)، فيعبر عن انفعالاته النفسية المحيطة به وهو ينقل تفاصيل دقيقة لحظة هجوم قوات التحالف وقصفها لملاجئ الجيش، ومنها (ملجأ المرصد) كمكان مغلق على الشخصية ، إذ استطاع الراوي عن طريق رؤيته أنْ يرسم فضاءً قائماً على استرجاع ذاتية السارد في الزمن الماضي.

أراد الروائي من هذا الاسترجاع الكشف عن عمق التطور بالأحداث والتحول في حياة الشخصية بين الماضي والحاضر، ماضي فاضل والمأساة التي عاشها أثناء الحرب وبين حاضره وهو في مدينة فلوريدا، بعد أنْ أصبح لاجئاً في أمريكا، إذ حاول الروائي أنْ يظهر القيمة الدلالية عن طريق المقارنة بين هذين الوضعين، وهو بهذا يضيف جمالية فنية على النص الروائي.

ويتجلّى هذا الاسترجاع في رواية (قبور تهتك اسرارها)، وبالنص الروائي الآتي:

" **اذكر انني ما صدر لي تعليق على نكتة زميلي، وكنت أعرف انني يجب ان أكتم ابتسامتي حتى لا تحسب عواقبها برقبتي، ومع ذلك زج الزميل الثالث اسمي في تقريره الامني وضاع من عمري عشر سنوات**"(١).

تعاود ذاكرة الراوي المتكلم للأحداث في الزمن الماضي البعيد عن طريق المزج بين أحداث سابقة في زمنها، زمن نظام البعث، وبين لحظة الحاضر، إذ إنّه ينطلق من الحاضر لكن سرعان ما ينفلت منه عائداً إلى الماضي، فالراوي عند حواره مع ذاته نجده ينفصل ذهنياً وروحياً عن محيطه، ليعيش مع ذاته متأملاً الماضي، الأمر الذي ساعد على التنوّع الزمني، إذ يستذكر أحداثاً خارجية في أيام الجامعة حينما سجّل أحد الطلبة اسمه بسبب استماعه لنكتة تستهزئ بالنظام السابق والتي على إثرها ضاع من عمره عشر سنوات.

يذكر لنا الراوي فضاء زمني(عشر سنوات) وهو داخل السجن، كما يعد إشارة على زمن نفسي مرت بها الشخصية داخل مكان مغلق، وهكذا وظف الروائي

(١) رواية قبور تهتك اسرارها، عامر حميو، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م :٩٠.

الاسترجاع الخارجي؛ ليسلط الضوء على الأحداث التي وقعت في ذلك اليوم عبر استعانته بحدث خارج أسوار نصه الروائي.

٢- الاسترجاع الداخلي

هو الاسترجاع الذي يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص الروائي[١] ، يلجأ إليه الروائي لكي يعالج به إشكالية سرد الأحداث الحكائية المتزامنة ، حيث تحتم خطية الكتابة على أسطر الرواية، تعليق حدثٍ لنتناول حدث آخر معاصراً له وهكذا، بحيث يتحول التزامن الحكائي، المنطقي (الحقيقي) إلى تتابع روائي (غير حقيقي) بل متخيل سردي تقتضية الضرورة الفنية فحسب [٢].

نجد أنّ الاسترجاع الداخلي يقوم باستعادة أحداث ماضية لكن متزامنة بالحاضر الروائي، كما يستعمل الروائي هذا النوع من الاسترجاع؛ لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المتشابهة لها لم تذكر في النص من باب الاختصار[٣]، وبهذا يعد الاسترجاع الداخلي "رجعات يتوقف فيها تنامى السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل؛ ليعود إلى الوراء-الماضي قصد ملء بعض الثغرات التي تركها الراوي خلفه شرط الا يجاوز مداها حدود زمن المحكي الاول، لتصل لما هو أقدم وأسبق من بدايته، ممّا يعرض السرد لخطر التكرار والتداخل"[٤]

يتضّح ممّا سبق أنّ ترتيب الأحداث في هذه التقنية تخدم استراتيجية الراوي ووجهة النظر الذي ينطلق منها، إذّ يتم وضعنا أمام نهايتها منذ البداية عن طريق الرجوع بالزمن، كاشفاً ملابسات واشكاليات تقدم به النص الروائي.

ومن نماذج الاسترجاع الداخلي، نجد أن (عامر حميو) أستعمل أكثر من وسيلة للعودة إلى الماضي، فهو يستعمل الفعل (تذكر) وخاصة في رواية (سلم بازوزو) على لسان الراوي، قائلاً:

---

(١) ينظر: شعرية تشكيل الفضاء القصصي(قراءات في المجموعة القصصية لحكت صالح):٢٩.

(٢) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، د. آمنة يوسف، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الاردن ، ط٢، ٢٠١٥م:١٠٩-١١٠.

(٣) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١٠٧.

(٤) المصدر السابق نفسه والصفحة.

" وفي زحمة أصوات الأغاني أنهمر فيض الرصاص على أجساد المربوطين لجذوع النخيل، فتذكر برهان الجنود الثلاثة الذين أعدموا أمامه في سيطرة سعد قبل أشهر من لحظته هذه، ولم يختلف أمر الاعدام بين المشهدين، غير أن الطبيب الذي كان يقف قرب سيارة الاسعاف تقدم فاحصا المعدومين، بعد ان اطلق ضابط فرقة الاعدامات طلقة الرحمة على رأس كل واحد منهم"[١]

يسترجع الراوي العليم الأحداث عن طريق المزج بين أحداث سابقة في زمنه عبر تذكره للجنود الهاربين، الذين اعدموا في سيطرة سعد مع أحداث الحاضر، إذ إنّه يجده مشابهاً للحدث الماضي، فهو يسرد الأحداث والوقائع الماضية والمشاهد المؤلمة في الحرب، منها الحرب العراقية الأيرانية (حرب الثمان سنوات)، ويتذكر حالة القمع الدموي لكل من يرفض العسكرة والانخراط في الجيش سيكون مصيره الإعدام رمياً بالرصاص أمام انظار الناس، كما حدث في معسكر المحاويل[٢].

كانت السلطة تصف الهارب من الجيش بأنّه الهارب الخائن الجبان، الذي يريد تمكين العدو الفارسي المتغطرس من تدنيس أرض العراق والنيل من شرف العراقيات الماجدات[٣].

إنّ الراوي يسرد لنا أحداثاً عن شخصيات أُخر يرتبط بها، بعد أن تأكد أنّ أحد المربوطين كان صديقه، الذي كان هارباً من الخدمة العسكرية في زمن الحرب؛ بسبب علاقته ببائعة الجبن في المحطة، إذ انتهى بهم الأمر قتلاً بنيران الرفاق بتهمة الجبن والخيانة والهرب من المعركة (معركة قادسية صدام)، فتم اعدامهم في ملعب، ساعد هذا التنوع الزمني للأحداث بين الماضي والحاضر على إضفاء القيمة الفنية والجمالية على النص الروائي، ويستمر الاسترجاع الداخلي في الروايات ، كما برواية(قبور تهتك اسرارها) في النص الآتي:

(١) سلم بازوزو، رواية: عامر حميو: ١١٧.
(٢) ينظر: قول في الثقافة والادب: ٢٧٢.
(٢) المصدر السابق نفسه : ٢٧٢.

" لم أفكر سابقاً في حساب الزمن الذي أنقضى منذ وفاتي وحتى اليوم الذي انا فيه، كان التاريخ عندي تقريبياً، فقد اعتمدت على أحدث شاهدة قبر صادفتني بعد نفاذي من القبر عام ٢٠٠٥ومنها كلما ذكر حساب التاريخ كنت ابوب زمن وفاتي ضمن السبع سنين"[١] .

الحالة النفسية للراوي وحالة التوتر التي كان يمرّ بها، جعلته يوظّف استرجاعين داخليين، نتيجة فوضى الفضاء الداخلي لمخيلة الراوي، وما يعتريها من أفكار، " فحين ترتسم في ذهن الراوي رؤى خيالية ذات إيحاءات جمالية مؤثرة، يكتمل وعيه الأبداعي بها، الذي ينتج تفاعلاً جمالياً بين الراوي والمتلقي يتمخض عنه وعي جديد بالعالم والاشياء مغاير في الطبيعة الادراكية للوعيين الحسي والعقلي يشكلها بالأسلوب السردي المناسب لها، فيبثها للقارئ لتثير في نفوسهم وخيالاتهم الانفعالات والرؤى الفنية ذاتها التي عاشها في تجربته التخيلية" [٢] .

إنّ الراوي يسترجع الأحداث والوقائع التي تعرض لها منذ موته عام ١٩٩٨م، إذ إنّه كان يراقب الزمن بلحظته وليس بامتداده وهو داخل القبر كمكان مغلق على الشخصية، لهذا كان الزمن لديه تقريبياً، فهو لم يفكر به لحين خروج طيفه من القبر ومعاينته لشاهدة القبر الحديثة بجوار قبره عام م٢٠٠٥، لضحية تفجير ارهابي، إذ يرسم لنا الروائي فضاءً زمانياً (سبع سنوات) وهو داخل القبر، لحين نفاذ طيفه الذي كان يشبه حزمة الدخان، فقد كان خروجه من القبر غير مخطط له، ولكن اكتشافه بالصدفة إن جزءاً من طيفه يستطيع أن ينفذ من مسامات التربة جعلته يخرج وهو سائح على جدران القبر، وبهذا الاسترجاع الداخلي المكون من استرجاعيين داخليين وهما تذكره نفاذه من القبر عام ٢٠٠٥، وذكره لتبويب زمن الوفاه ضمن السبع سنوات، أراد من ذلك أنْ يقارن الماضي بالحاضر عبر تقنية الاسترجاع، التي صورها عن طريق المنولوج الداخلي .

---

(١) قبور تهتك اسرارها ، رواية، عامر حميو: ١٠٥.

(٢) التحبيك السردي في اللامعقول ،طالب عمران المعموري ، مجلة اورك ، بابل ، العدد(٧٧)، ٢٢ تشرين الثاني، لسنه ٢٠٢٢.

إنّ الراوي المتكلم كان يعيش زمناً نفسياً وهو داخل القبر، فالمشاعر والأحاسيس مكبوتة لديه، خاصة وهو يرى جثته تتحلل أمامه جعلته لم يفكر بشيء إلى أنْ خرج طيفه، وبهذا ساعد هذا الاسترجاع على التنوّع الزمني وإضفاء جمالية على النص.

٣- الاسترجاع المزجي

هو الاسترجاع الذي يجمع بين الاسترجاعين السابقين (الخارجي والداخلي)؛ ولهذا سمّي مزجياً، وهو أقل تواجداً من النمطين السابقين(١)، فهو خارجي؛ لأنّه " ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول، وهو داخلي أيضاً بحكم امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الاول "(٢) .

يستحضر الراوي في هذا النوع من الاسترجاع زمنين ماضيين، أحدهما يعود إلى ما قبل الأحداث، والآخر إلى ما بعد بدئها(٣)، إذ "يحدد هذا الاسترجاع السعة المكانية وليس المدى الزمني، فهو يكون نقطة مداها سابق للمكانة الاولى، ونقطة سعتها لاحقة لها، أي أنّ هذا الاسترجاع يقوم على استرجاع خارجي يمتد حتى ينظم إلى منطلق الحكاية الاولى ويتعداه"(٤).

ويتجلّى الاسترجاع المزجي في النص الروائي، في قوله:

" **امتزجت ذكرى المواعين المحطمة من بين يدي أخته مع حزام البندقية ،فهو إن التحق لوحدته وسمع الصوت في سير الجنود بين نقاط الحراسة ليلاً تذكر حادث المطبخ واخته، وإن كان مجازاً وسمع الملاعق تضرب المواعين تذكر أجواء الحراسة، وساعات الواجب الثقيلة، وأيام الخدمة العسكرية في الحرب الاولى، وهو اليوم بعد أن سمعها عادت له ذكرى تلك الحرب وقطار جنائزها الذي لا ينقطع،**

---

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) : ٧٨.

(٢) اشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بو طيب، مجلة فصول، مصر، العدد رقم٢، ١ أبريل١٩٩٣م : ١٣٥.

(٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (بناء السرد)، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م:٨٧.

(٤) شعرية تشكيل الفضاء القصصي(قراءات في المجموعة القصصية(في انتظار المهرجان لحكمت صالح): ٣١.

وتذكر كيف كانت الناس تحلم أن تنتهي وتسلم منها، وفي لحظته هذه عنّ له تساؤل عن السيناريو الذي ستنتهي فيه هذه الحرب الاخرى! وهل سيسلم منها كما سلم من الحرب الاولى؟ "[1]

وظّف الراوي نوعين من الاسترجاع في النص الروائي، خارجي أيام كان جندي في الحرب العراقية الايرانية، وداخلي وهو جندي في حرب الكويت، إذ تسترجع ذاكرة الراوي العليم المزج بين أحداث سابقة في زمنها، وهي طقطقة المواعين المحطمة من يد أخت الجندي، عندما كان في إجازة ، فكان جندي في زمن الحرب، حرب الثمان سنوات (الحرب العراقية الايرانية ١٩٨٠-١٩٨٨)م، وبين أحداث حاضرة آنية وهو جندي في حرب الكويت ١٩٩٠م، فقد زُجّ عنوة فيها وكان رافضاً لما يجري حوله، فيسترجع هذه التفاصيل بكل وضوح ليكشف عن طريقها عما يخالجه من ذكريات وهواجس ما تزال راسخة في ذهنه، كما يتذكر المعاناة والألم نفسياً وهو بانتظار قطار المحطة للالتحاق بالخدمة العسكرية، فقد كان يعامل معاملة قاسية من قبل الضباط العسكريين وبهذا فهو يعبر عن انفعالاته النفسية المحيطة به منذ زمن الحرب.

يجد المتلقي على غلاف الرواية صورة تحجّر رأس هذا الجندي وتصدع الرأس التي تحمل دلالة القهر، الذي عانى منها الجيش العراقي نتيجة زجه في حروب عبثية كان هو وقودها الدائم لا لشيء إلا لإرضاء نزوة قائد عسكري يحب الدماء وتدمير الدول([2])، وبذلك نجد أنّ الراوي يذكر لنا زمنين، احدهما ماضي وهو في الحرب الاولى، والثاني حاضر وهو في حرب الكويت، كما نجد أنّ الراوي لجأ إلى تقوية الاسترجاع بتقديم تساؤل، لمعرفة كيفية التخلص من هذه الحرب بعد أنْ انتهت تلك، وهو بهذا ساعد على الاشتغال في التنوع الزمني واضفاء القيمة الفنية والجمالية فيها.

---

(١) رمال حارة جدا، رواية: ٧٥.

(٢) استباحة دولة في رمال حارة جداً للروائي عامر حميو، حسن الموسوي، الوسيط المغاربي، الجزائر، العدد١٥٢٣، ١٩ حزيران ٢٠٢٣.

ويستمر الاسترجاع المزجي في الروايات، كما في (رواية قبور تهتك اسرارها)، إذ يقول الراوي:

" **كان ما يخرج من بطن الجثة اسراباً من الديدان، ربما هي بالآلاف، تزحف على بعضها ، تتلوى، تتعارك دافعة الواحدة منها ما يزاحمها من بني جنسها، وبعضها يتكور مثل ابتهال عندما اصحو في اواخر الليل واجد غطاء سريرها قد انحسر عن جسمها**"[١].

يقارن الراوي المتكلم بين ما حدث قديماً عندما كان مع عائلته قبل موته، إذ يتذكر ابنته ابتهال عندما كانت تتقلب أثناء نومها إلى أن يلتف غطاءها عنها، ويقارنه بما يحدث في الحاضر الروائي عند ملاحظته لجثته كيف تتقلب الديدان عليها.

يعقد الراوي مشابهة بين حادثتين أو أمرين يذكر أحدهما بالآخر، إذ يسترجع الأحداث زمنياً على وفق نوعين من الاسترجاع ، داخلي عند ملاحظته لجسده المسجّى كيف تتحلّل جثته عن طريق الديدان المنتشرة في قبره، وبين إسترجاع خارجي أي تذكره لأبنته ابتهال عندما كانت صغيرة نائمة على سريرها، إذ شبّه حركة الديدان وهي تتلوّى وتتعارك في بطنهِ بحركة ابتهال والتفاف غطاء سريرها عن جسمها ليلاً.

أضفى الروائي ظلال العجائبية على لغة السرد وأثّث الحكي بجمالية التمرّد على التوصيفات الرتيبة من المكان والزمن والشخوص، إذ غدا الوصف متضافراً مع اللغة السردية، بتقنية في بناء الحدث وتحبيكه وبلورته ومنح النص السردي صوراً ومشاهد وصفية تنم عن إيحاء وتخييل يسهم في تفجير الطاقة التعبيرية والتخيلية وتشكيل الملامح والعناصر الفنية كالشخصيات والأزمنة والأمكنة والأحداث والحكي العجائبي وتحليقه في فضاءات الدهشة واللامألوف[٢]

يتضح ممّا سبق أنّ الروائي قدّم لنا تنوّعاً زمنياً سابقاً ولاحقاً، فقد استعان بهذه الأنواع الثلاثة الرئيسة من الاسترجاع، لكنه أكثر من الاستعانة بتقنية الاسترجاع

---

(١) قبور تهتك اسرارها، رواية: عامر حميو : ٢٩.

(٢) التحبيك السردي في اللامعقول (قراءة في رواية قبور تهتك أسرارها للروائي عامر حميو)، طالب عمران المعموري، مجلة أوروك، العدد(٧٧) ٢٢ تشرين الثاني ٢٠٢٢م.

الخارجي؛ لأنّه في أغلب رواياته كان يعد الاسترجاع إلى لحظة زمنية خارج الحكي؛ كي يربطها بلحظات الحاضر التي يريد التكلّم عنها، هو لم يرجع كثيراً للحظات زمنية تنتمي للسرد في وقته الحاضر، لهذا نجده لم يعد للاسترجاع الداخلي إلا قليلاً؛ لأنّ أحداثه قائمة على الربط بين الزمن خارج الحكي والزمن الحاضر أثناء الحكي.

ثانياً: الاستباق

الاستباق هو استشراف للمستقبل، "يتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي (بسبق الاحداث) "[١]، يدل دلالة واضحة على أحداث سابقة عن وقوعها، ويمكن توقع حدوثها والتطلع نحو المستقبل إلى ما سيحصل من مستجدات [٢]، ويسعى الزمن في هذه التقنية بالصعود من الحاضر إلى المستقبل متخطياً النقطة التي وصل إليها[٣]، وعليه إذا كان الاسترجاع يعني الرجوع إلى الخلف لسرد أحداث ماضية، فإن الاستباق يتجاوز الزمن قافزاً إلى الأمام لتقديم أحداث مستقبلية .

ويعد(جيرار جنيت) أول من وضع قواعد ثابتة لهذه التقنية، إذ ترك بصمة واضحة للتعريف به، إذ يقول: بإنّهُ "حركة سردية تقوم على أن يرى حدثاً لاحقاً أو يذكر مقدما"[٤] .

يشير جيرار جنيت إلى أنّ رواية (البحث عن الزمن الضائع) ل (مارسيل بروست)، تشكّل "النموذج المعاصر الأكثر استعمالاً لهذه التقنية السردية، كما يضيف أن أفضل النصوص السردية التي تملك قابلية تمثل الاستشراف، هي النصوص المسرودة بضمير المتكلم"[٥].

(١) مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً :٧٦.

(٢) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١٢٠.

(٣) ينظر : الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة :٩٦.

(٤) خطاب الحكاية(بحث في المنهج):٥١.

(٥) جنيت نقلا عن(في مناهج تحليل الخطاب السردي)، عمر عيلان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٨م: ١٣٣.

توجد تسميات عدّة للاستباق منها: الأستشراف[١]، السوابق[٢]، التوقعات[٣]، ومن الملاحظ أنّ هذه التقنية تهدف إلى وجود أحداث تتفاعل بين النص والقارئ، إذ تهيء القارئ لما سيحصل لاحقاً من أحداث ومشاهدات، فهي تمتاز بطابعها المستقبلي التنبئي للأحداث ، فوظيفة الاستباق الرئيسة في الزمن الروائي هي " تمهيد او توطئة لأحداث لاحقة يجري الاعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل أحدى الشخصيات ...، كما أنها تأتي على صورة إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت ، مرض أو زواج بعض الشخوص"[٤].

إنّ هذه التقنية تشعرنا بوجود راوٍ عليم له دراية بكل شيء، إذ إنّه يكشف لنا عن أحداث في الوقت الذي يرويها فيه وهذا " يتنافى مع فكرة التشويق التي تعد العمود الفقري للنصوص القصصية "[٥].

وبعد إمعان النظر في الروايات، نجد أنَّ (عامر حميو) قد استعمل تقنية الاستباق في عالمه الروائي؛ كي يلامس المستقبل، إذ نرى آلية الاستباق واضحة في رواياته، ويأتي الاستباق على نوعين أو طريقتين بحسب طبيعة المهمة المسندة إليه في النص الروائي من حيث الدور والوظيفة في السرد؛ وهما: الاستباق التمهيدي، والاستباق الاعلاني حسب تقسيم الناقد (حسن بحراوي)، في كتابه بنية الشكل الروائي(الفضاء. الزمن. الشخصية) وهما:

١- الاستباق التمهيدي

يتمثل هذا الاستباق في أحداث ومشاهد وإشارات أو إيحاءات يكشف عنها الراوي للقارئ؛ ليمهد لحدث مهم سيأتي لاحقاً، وبهذا يعد هذا الحدث أو الإيحاء أو

(١) ينظر: الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة : ٩٦.

(٢) ينظر: مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً : ٧٦.

(٣) ينظر: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار، منشورات دار الكتاب اللبناني، المكتبة الجامعية، مكتبة المدرسة، بيروت، ط١، ١٩٨٥م: ٧٤.

(٤) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ١٣٢.

(٥) بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، :٦٥.

الاشارة بمثابة أستباق تمهيدي للأحداث[١]، فالرواية بضمير المتكلم هي الأنسب في الاستباقات التمهيدية؛ لأنّها تتيح الفرصة للراوي للتلميح لما سيأتي فهو على دراية بما وقع قبل وبعد.

وأنّ أهم ما يميز الاستباق التمهيدي هو اللآيقينية؛ لأنّها تكون على صورة تخمينات من الشخصية الغرض منها مجرد تحقيق الاستباق الزمني يمكن استكمال الحدث الاولي واتمامه ، أو يبقى الحدث الأولي مجرد إشارات لم تكتمل زمنياً في النص، فيبدو أنّ هذا النوع من الاستباقات يشكّله الراوي بصورة تدريجية، إذ يبدأ بحدث استباقي تمهيدي ثم يتطوّر ويكبر لينتهي بحدث رئيس لاحق.

ويتجلّى الاستباق التمهيدي في النص الروائي الآتي:

" **وراح الصوت يتضح قليلاً ويغيب كثيراً، لكنه ميز فيه نشيداً يتغنى بالكويت وحبها، ورن صوت المنشد يقول بلغة فصيحة وسط تصفيق جوقة مرادفة لغنائه كلما زادت المحن حولها أو قسى الزمن أصبح الناس كلهم كلمة في فم الوطن) لكن الصوت غاب مع بداية تهليل جوقة الانشاد باسم الجلالة، ثم ما لبث أن عاد على صوت فتاة تنشد بصوت رفيع:**

(الكويت بلادنا الكويت ارواحنا سورها ارواحنا سورها الكويت بلادنا الكويت) ....لكنه عندما انتهى المنشد لتأكيد: (ارواحنا الثمن والمجد للوطن الكويت الكويت بلادنا الكويت).

تأكد له بما لا يقبل الشك أن هذا النشيد رسالة يراد منها نهضة الهمم، وان هناك من يقاوم، أو ان هناك نية لتشكيل خلايا مقاومة تعرف ازقة شوارع بلدتها، وستفعل شيئا قد لا تستطيع السلطة اخفاءه، وربما ستعترف بوجوده بعد ان يصبح حقيقة على ارض الواقع، وغط في حلم تخيل اشكال المقاومين، وسحنات وجوههم الصارمة غضباً على ضياع بلادهم"[٢].

---

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية): ١٣٢.

(٢) رمال حارة جداً، رواية:٤٤-٤٥.

(٢) ينظر: رمال حارة جداً، ٨٠-٨١.

يقوم الراوي في هذا النص بعملية استباق تمهيدي للأحداث، فالصوت المسموع كان تمهيداً لحدث قادم، وهو محاولة لتحشيد الصفوف ولتشكيل قوة من الناس لمواجهة المحتل، إذ يرسم في مخيلة القارئ عبر التحليق بفضاء زمني منذ حرب الكويت عام (١٩٩١م) ، بعد سماعه للنشيد الذي يتغنى بحب الكويت عن طريق راديو الترانستور الصغير.

يعد تكرار الروائي للنشيد الوطني؛ لشد انتباه القارئ للحدث، ولتقريب وجهة النظر أو رؤية القارئ من بؤرة الحدث، كما أنّ اقتران الفعل بالسين (ستفعل، ستعترف)، هذا الحرف يحمل دلالة المستقبل، فالاستباق لم يكن مجرد توقّع في ذهن الراوي، بل وقع بالفعل عندما قامت الفتاه الكويتية بتفجير سيارتها في ساحة الدوار وسط كراج الحافلات لنقل الجنود العراقيين(٢)، كما تم الاعتراف بمقاومتهم من دون أدنى شك ، وبهذا أصبح الاستشراف توقّعاً صريحاً لما آتى، إذ يلاحظ حلم الراوي لصور المقاومين وتعابير وجوههم الغاضبة لضياع بلادهم أيضاً، وهو يعد استباقاً تمهيدياً، أي أنّ الراوي يمهّد لحدث قادم، ومن ثم أضفى للنص جمالية سردية أدت إلى شد ذاكرة التلقي في لحظته.

ونجد الاستباق التمهيدي في رواية (الغوغائي) بالنص الروائي الآتي، إذ يقول الراوي:

" **وسط تعاطف جماهيري كبير، خرجت على أثره نسوه المدينة ، كل من دارها التي تقع على ناحية الشارع الذي يمّر من خلاله موكب التشييع الجماعي وجميعهن صائحات صارخات لاطمات ....ومثل هذا المشهد سيتكرر على شوارع المدينة بعد اثنتي عشر سنة على هذا الحدث، إذّ ستجتاح ثلث البلاد موجة تطرف ديني، تستوجب من أهل المدينة أن يهبوا لطرده من غرب البلاد، ويعطوا مئات الضحايا والجرحى ، وستظهر مواكب لضحايا مقابر جماعية جديدة، واذا كانت المدينة قد استقبلت ضحايا المقبرة الجماعية في التحويلة بالحزن والبكاء والطم، فأنها**

ستستقبل ضحايا مقبرة التطرف الديني الذي اجتاح غرب البلاد ،ب(هلاهل) النسوة ونثر الورود على رفاتهم"[١] .

يتبيّن من هذا النص أنّ الراوي هنا يستبق الأحداث، فهو يتوقع الأحداث، ليعطي للقارئ فكرة مسبقة قبل اكتشاف الخيط الرئيس المؤدي لهذه الأحداث، فنجد الراوي يستعمل حرف السين في (سيتكرر، ستجتاح، ستظهر، ستستقبل)، فهي وسيلة الراوي لتحقق معنى المجيء والعبور.

تعد هذه التقنية مهارة من الروائي للممازجة بين زمنيين، هما الماضي والمستقبل، فهو يعطي إشارات من أجل حدث أكبر قد يحدث في المستقبل، فخروج نسوه (مدينة الدان)، وهو مكان واقعي من أجل ملاحظة مواكب تشييع رفات ضحايا المقابر الجماعية التي وجدت في (مدينة التحويلة)، فالتحويلة مكان رمزي أفترضه الروائي ربما يقصد به (مدينة المحاويل*)؛ لأنّ في هذه المدينة وجدوا مقبره لضحايا أهل مدينة القاسم في ذلك الوقت بعد سقوط نظام صدام عام ٢٠٠٣ م، وكذلك تكرار الحدث بظهور موجة التطرف الديني بعد (١٢) سنة، أي في سنة٢٠١٥م ، تمت أيضاً، فما يسجّل للرواية أنّ زمنها الحقيقي يرجع إلى أيام التسعينيات من القرن العشرين، وزمنها السردي هو عام ٢٠٢١م، هذا يعني أنّ الأحداث قد مرّت بمراحل كثيرة حتى اعتصرت في مخيلة الروائي ليأتي برؤى تمثل روح العصرنة الحديثة، فالحقبة الزمنية تعني أنّ عملية السرد لم تكن ردة فعل آنية أو لحظة تدوين مستعجلة، لذا فالسرد في هذه الحالة يمثل حالة من النضج الفني، الذي يضيف إلى جنس الرواية ويسّهل الطريق للرواية كي تساير الحداثة وتقطع أشواطاً من الوعي في تقنية البناء الهندسي للكتابة الروائية[٢].

---

(١) الغوغائي، رواية: ١٢١_ ١٢٢.

*مقابلة شخصية مع الروائي، يوم الأحد الموافق ١٢|٦| ٢٠٢٢م.

(٢) اشكالية الذاكرة التسجيلية في رواية الغوغائي لعامر حميو ، إبراهيم رسول، مجلة الحقيقة ، العدد٢٣٠٠، العراق، الاثنين ١٧-١٠-٢٠٢٢.

ونرصد أنّه يوجد في النص مقارنة بين الأحداث التي جرت، فضحايا المقابر الجماعية انسحبوا من بيوتهم من دون أرادتهم، عكس ضحايا التطرّف الديني الذين ذهبوا للموت بأرجلهم بعد دخول تنظيم داعش، إذ إنّهم استجابوا لفتوى دينية، كما نجد مقارنة في أسلوب أهالي الضحايا، فأهالي ضحايا المقبرة الجماعية استقبلوا شهداءهم بالصراخ والعويل، بينما نجد ضحايا التطّرف الديني تم استقبالهم بالورود والهلاهل.

يتّضح ممّا سبق أنّ هذا الاستشراف جاء توقّعاً واضحاً وصريحاً للأحداث كما أنّه أضاف جمالية فنّية على النص الروائي.

ويستمر الاستباق التمهيدي في النصوص الروائية، إذ نجده في رواية قبور تهتك اسرارها، فيقول الراوي:

" **قلت لنفسي بتصميم اهوج: سأتقرب منهم، واكتشف حقيقة اسطورتين لعالم الاشباح رسخها بذهني الاشباح الثلاثة الذين التقيتهم : سأكتشف اسطورة تبخر طيفي الدخاني عند تعرضه للحرارة من اشعة الشمس ولهيب النار...سأكتشف اسطورة ان طيفي يراه أو لا يراه الاحياء... وهم اطفال على كل حال ان شاهدوني سيولون هاربين ، ولن يصدقهم الكبار لو حكوا قصة رؤيتهم لطيف دخاني يقترب منهم**"[١].

ظهر الاستباق التمهيدي في النص الروائي معتمداً على المنولوج الداخلي لذات الراوي تقيمه الشخصية مع نفسها عن مستقبل أيامها التي ترقبها، إذ ينطلق السارد في تجواله الخيالي نحو عالم مختلف يكتنفه اللامعقول ويتداخل الواقعي واللاواقعي في صور تتخطى الواقع فيستحيل كائناً فانتازياً[٢]، إذ يعرض الراوي تساؤلات فرضها هو على نفسه، كي يكشف حقيقة تبخر طيفه.

نجد أنّ الراوي يمّهد لحدث قادم وهو يريد معرفة حقيقة أسطورة تبخر طيفه عند تعّرضها للحرارة من الشمس أو لهيب النار ولكن يصل لنتيجة أنّ أشعة الشمس لا تذيبه ولا الأحياء يرونه، وتم اكتشاف ذلك عن طريق الأطفال الذين يلعبون بعلب

(١) قبور تهتك اسرارها، رواية: ١١٦.

(٢) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية):١٩٧.

الكارتون ، بعد أنْ كانت الظنون تنهش نفسيته وتأكد من هذه الحقيقة بعد أن كذب عليه الأشباح الثلاثة الذين التقاهم وطيفه الدخاني يجوب بين أسوار المقبرة، إذ إنّ كذبهم حكم على سلوكه لمدة ثلاث سنوات، وبهذا تم الاستباق على وفق توقع واضح، الأمر الذي أضفى على النص جمالية سردية أدت إلى شد ذاكرة التلقي.

نلحظ ممّا سبق أنّ تقنية الاستباق تكشف أسرار الحياة أمام المبدع وتزوده بمعرفة موضوعية، فإنّ بحث الروائي الدؤوب عن لحظة المستقبل تمثّل سر عبقريته، ومدى رؤيته للأحداث فالاستباق جاء هنا بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة .

٢-الاستباق الاعلاني

يمكن القول أنّ الاستباق الاعلاني هو استباق يعلن صراحة عن "سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"[١]، فهو يعد بمثابة إشارة واضحة وصريحة، كي تضع القارئ وجهاً لوجه بما ستؤول اليه الأحداث[٢].

إذا كان الاستباق التمهيدي يمهّد لحدث لاحق وبطريقة ضمنية، فإنّ الاستباق الاعلاني يخبر صراحة عن الأحداث والوقائع أو إلى إشارة أو إيحاء، الأمر الذي سيجري لاحقاً ولكن بصورة تفصيلية، " ويتّصل الإعلان بأثارة التوقع لدى القارئ والمتلقي، ويخضع بدوره لمقولة المدى والسعة، إذ إنّ الإعلان قد تفصله عن تحققه مدة قصيرة أو طويلة، كأن يكون في نهاية فصل من الرواية ليقدم الفصل التالي، أو أن يكون الإعلان ذا سعة كبيرة بالمقارنة مع الفرع الاول"[٣]، يشير (جيرار جنيت) إلى أنّ الإعلان، قد يتخذ طابعاً ايجابياً غير مصرح به ، وهو إعلان لا نحس به على أنه كذلك ، لأنّ الراوي يلمح إلى شخصية أو موقف أو حادثة من دون أن يقول بأنها ستكون مستقبلاً ذات أثر أو أنّها ستغير مجرى الأحداث، لأنّه

(١) ينظر: شعرية تشكيل الفضاء القصصي(قراءات في المجموعة القصصية(في انتظار المهرجان لحكمت صالح). :٣٢.

(٢) في مناهج تحليل الخطاب السردي: ١٣٤.

(٣) ينظر: في مناهج تحليل الخطاب السردي :١٣٤.

يريد المقاربة بين الزمن الروائي والطبيعي عن طريق التنوع بين التقنيات، سواء أكان استباقاً أم استرجاعاً[١].

وقد ورد في روايات (عامر حميو) الكثير من النصوص التي يوجد فيها أستباق أعلاني يستبق الأحداث على لسان الراوي، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **تنحنح المسؤول الحزبي ثانية واكمل قراءته: يا جماهير شعبنا الابي ، اليوم سينفذ فوج (فدائيو صدام) في محافظتنا العزيزة ، قرار القيادة الحكيمة بقطع رؤوس اثنين من الخونة ، وقطع صيوان الاذن اليمنى لثلاثة هاربين من تأدية خدمة العلم الالزامية وقطع لسان شاعر لقنه الاعداء كلاماً يمس فيه منجزات الثورة ، وحزبها القائد**"[٢]

إنّ حوار المسؤول الحزبي مع الشعب هو حوار آني، أما قوله (سينفذ فوج فدائيو صدام ..)، .فهو يعبّر عن أحداث ستقع مستقبلاً لكن لم يدم انتظار القارئ طويلاً للتأكد من تحقق هذه الرؤى المستقبلية، فقول الراوي **(اليوم سينفذ)** يدل على المدى القريب وقد تحقّق بالفعل هذا الأمر، فليس بعيد لتلك السلطة الظالمة أن تفعل هذا فالإعلان عندها يحسم بسرعة، وبهذا تمت الممازجة بين زمنين الماضي والمستقبل، ففي هذا المشهد الحواري يصور لنا الراوي الواقع البائس الذي تعرض له العراقيون من قطع الرؤوس وقطع صيوان الاذن اليمنى لكل من كان هارب من خدمة (العلم)، كما كان يسميها نظام الحكم لاستعباد الإنسان العراقي تحت رمزية وقدسية وطنية مزيفة لا تقيم وزناً للإنسان وفكره وكرامته التي لا تعني إلا جبروت الحاكم وحزبه وزبانيته[٣]، وقد تم أطلاق حكم يقيني تعتقد به الشخصية أن يتم تحققه، وبالفعل تم تحققه في ذلك الزمن زمن نظام البعث، ومن ثم جاء الاستباق؛ لإشارة صريحة وواضحة للقيام بحدث وشيك كإعلان قطع الرؤوس وقطع صيوان الاذن، وتمضي

(١) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) : ٩٦.

(٢) سلم بازوزو، رواية:١٣٥ .

(١)ينظر: قول في الثقافة والأدب (دراسات في الرواية والقصة والشعر): ٢٢٧.

الأحداث حثيثاً لتعلن نهايتها وتحقق هذا الاستباق ، فاستباق الأحداث يحقق قفزة متقدمة على حساب الأحداث التي تتنامى ببطء في الصعود من الحاضر إلى أن تصل للمستقبل القريب.

ويستمر الاستباق الاعلاني في روايات (عامر حميو)، إذ يقول الراوي:

"**سيحل عليه يوم يكون قد عسكر فوجه على تخوم (مدينة الزجاج) بعد أن يكون قد سيطر على هذه المدينة التطرف الديني لمرة أخرى... سيفور الدم داخل عروق النقيب طارقو وسيحمر وجهه رغم سمرته الواضحة، ويُقدم على تعهد أمام زملائه الضباط أثناء وجبة الغداء. سيطلب فيه من ضابط الإعاشة في الفوج أن يزوده بحقيبة فيها مواد غذائية جافة، وعندما يستفسر زملائه منه عن هذا الطلب الغريب يرد قائلاً:**

سأزحف ليلاً بقناصتي الى اقرب نقطة من المدينة وسأمكث هناك حتى افتح لكم الطريق لتحريرها... لن ارجع لكم الا وما من قناص يقطع عنكم درب التحرير"(١)

يكشف لنا الراوي في هذا المقطع الروائي أنّ هناك استباقاً للأحداث، فهو يتوقع أو يتنبأ بما سيحصل، وليعطي للقارئ فكرة مسبقة نجد أنّ الروائي قدّم أحداثاً تفصيلية واضحة في بداية النص لما سيكون عليه طارق أبن عودة الحلاق، إذّ بنيت أحداث النص على التنبؤ باستشرافات مستقبلية، وكأن الراوي على دراية بكل شيء فهو استباق يفصح على رؤية الراوي لما ستؤول اليه الأحداث، هو يتنبأ بزحف الضابط القناص طارق متوجهاً إلى (مدينة الزجاج) واستعمل الراوي هنا دلالة رمزية للمكان ثم أفترضها حتى لا تنحى روايته منحى واقعي، فأكتفى بالإشارة إلى الرمز مكتفياً بالتلميح إلى مواقع وجود الجماعات الأرهابية، لهذا مال إلى الأجواء الملغزة، وربما يقصد بها الروائي مدينة الرمادي(٢) .

فقد سيطر على هذه المدينة تنظيم داعش الإرهابي مرة أخرى، ويتنبأ طارق بتحريرها بعد أن أخذ عدته ومواد غذائية ربما قد يطول مكوثه وهو يراقب الدواعش

(١) الغوغائي، رواية: ١٤٤.

(٢) مقابلة شخصية مع الروائي في يوم الثلاثاء الموافق ١١ |١٢| ٢٠٢٢.

فقد أستعمل الاستشراف بالمدى القريب " **(سأزحف ليلا)**"، كي لا يحسوا بوجوده، وقد رغب الراوي في تحقيق هذه الأحداث في الزمن الحاضر وفي المستقبل، بعد أنّ تم اعلان المقابر الجماعية سنه ٢٠٠٥م، فقد أشار الراوي لتحقق هذه الأحداث في المستقبل بعد أن فقد أخيه محمود في أيام (انتفاضة مارس) ليعبّر عن زمن نفسي مرت به الشخصية، إذ أستعمل الراوي الأفعال التي اقترنت بحرف السين (سيكون، سيحل، سيطلب، سيزحف، سأمكث) لتدل على المستقبل، كما تأكد حصول الاستباق بوجود حرف النفي (لن) الذي يدل على المستقبل أيضاً **(لن ارجع لكم)**، فقد تم هذا عن طريق المشهد الحواري بينه وبين زملائه، الذي طلب فيه منهم وجبات طعام في النهار كي ينفذ مهمته ليلاً؛ لأنه لا يعرف مدة التحرير في حرب الفلوجة، وكي يحقق الأمان لزملائه.

يتّضح ممّا سبق أنّ التداخل بين الأزمنة لم يكن مجرد صدفة، بل تعمد الروائي ذلك لأسباب عدّة منها، أن الاستباق يقدم مضمون ودلالة مهمة كما يظهر لشد أنتباه المتلقي للأحداث، إلى جانب هذه القدرة الإبداعية للروائي، وبهذا تم أضفاء جمالية فنية في تشكيل النص، فإن بحث الروائي عن لحظة المستقبل تمثل سر عبقريته ومدى رؤيته للأحداث، فهو حاول تكثيف السرد وتعزيز المعنى عبر استعماله لهذه الفضاءات .

المبحث الثاني

إبطاء الزمن

للزمن على نحو عام دور مهم وفاعل في التصديق على حقيقة التنافر الفني بين الرواية والخطاب، إذ إنّ كل " عمل روائي غير مستقل عن السرد الروائي الذي يبنيه، فينبغي أنْ نلحظَ زمنيته حينئذ على المستويين اللذين يحددان كلا من زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة"(١) .

وتختلف أزمنة القراءة بإختلاف الأحداث الفردية للقراء، فكل قارئ يستغرق زمناً لا يشبه زمن القارئ الآخر، كما أنّ للمحكي زمنية خاصة به، لا يمكن ترجمتها إلى زمن الساعة الموضوع(٢)

فالروائي عندما يتبنّى زمنه الخاص كي يحكي رواية ما، لا يمكن أنّ نقيسه مع النظام الزمني لتلك الرواية وبهذا نجد انه" صار كل نص روائي من حيث سرعته أيقاعاً متميزاً يتراوح من مقطع إلى آخر بين لحظات قد يغطي استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات وبين عدة سنوات لا يستغرق استعراضها إلا أسطراً معدودة، بينما تتنوع الأنماط السردية وفقاً لذلك ومن ثم تترك أثراً واضحاً على بنية النص الزمنية(٣)

يتّضح ممّا سبق أنّ العلاقة بين زمن الرواية وزمن الخطاب هو مدار استقصاء لسرعة الزمن عن طريق تحديد مدة الرواية مقاسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وبين ديمومة النص المقاسة بالكلمات والسطور والصفحات والمقارنة بينهما، فتقنيتا الإبطاء الزمني(المشهد والوقفة)، تختصان بتهدئة السرد وبالتالي تؤديان التقليل من سرعته، ممّا نجد صعوبة في قياس هذه المده، ويتم إبطاء الزمن عن طريق تقنيتي (المشهد الحواري والوقفة الوصفية) على وفق الآتي:

---

(١) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط ١٩٧٧م: ٢٤٩.

(٢) ينظر: نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، جيرار جنيت، واين بوث، بوريس اوسبنسكي وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، ١٩٨٩م : ١٢٥.

(٣) ينظر: نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، جيرار جنيت : ٦٩.

اولاً : المشهد الحواري

هي تقنية تعرض الأحداث فيها بشكل مفصل كما وقعت من دون تدخل الراوي، فيترك الحرية للشخصيات لتؤدي دورها، إذ إنّه " يحتل موقعاً متميزاً ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن ، ولا يزال على اساليب الكتابة الروائية" (١).

والمشهد تقنية مهمة في الخطاب الروائي وهي" عبارة عن فعل محدد يحدث في زمان ومكان محددين ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغير في المكان ، او أي قطع في استمرارية الزمن.

إنّ المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات حادثة عرضية تكون منفردة أو مشهداً منفرداً حيوياً ومباشراً... فالمشهد" قصة موجزة منتزعة من محيطها الحياتي لغرض التأكيد والانفراج، وهو عبارة عن لحظة مصورة ، ومسجلة، صوتياً أو شخصية في خيال القارئ" (٢)

كما نجد أنّ وظائف المشهد هي: الإيهام بالواقع أو تقوية أثره في الرواية، ويضفي المشهد على السرد طابعاً درامياً، ويكسر رتابته بضمير متفرد، وللمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الاحداث لذلك تعول عليه الروايات كثيراً، وتستعمله بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد(٣) .

والمشاهد تعطي رؤية أو وجهة نظر حول موضوع ما؛ كي تسهل فهمها للقارئ وملاحظة العبرة منها فهي" تقانة سردية تتخذ من العرض الدامي طابعاً لها وتأتي على صورة مقاطع حوارية في تضاعيف السرد لتحدث تطابقاً نسبياً بين زمني السرد والقصة من حيث مدة الاستغراق"(٤)، فهذا التطابق يبقى نسبياً وهذا ما يؤكده

(١) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ١٦٦.

(٢) بناء المشهد الروائي ، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٣، ١٩٨٧: ٧.

(٣) ينظر: شعرية السرد(تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، عمر عبد الواحد، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣: ٦٧.

(٤) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٧٨.

معظم الدارسين ، إلا أنّ بعضهم يقول بوجود "توافق تام" [١]، لكن المتتبع للدراسات الحديثة يجد أنها لا تسعى الى التكامل التام بين زمن الرواية وزمن الخطاب؛ لأنّ هذا التوافق يولد الملل عند القارئ.

بينما يذهب قسم آخر إلى وجود تطابق تام بين الزمنين من أجل إنضاج مشهد مثالي، وهذا ما لجأ إليه كتّاب تيار الوعي عن طريق روايات(بروست) و(فرجينا وولف)، فنرى في رواية(البحث عن الزمن الضائع) لبروست لها أمكانية تحديد الرواية كمشهد[٢]، " فنجد بروست وجيمس جويس قد فرشا المشهد على رقعة زمنية واسعة وطولا فيه، فأصبح المشهد عندهما يشغل مساحة نصية ضخمة قد تتجاوز المائتي صفحة، هذه المساحة أضفت على المشهد طابعاً جديداً، فاصبح أقرب الى بؤرة زمنية. "[٣]

إنّ المشهد له دورٌ مهمٌ لما يؤديه من مسرحة الأحداث وتقديمها للقارئ في أطار درامي، إذ نجد في المشهد الحواري توافقاً تاماً " بين حركة الزمن وحركة السرد حيث يتحرك السرد أفقياً وعمودياً نفسها بحركة الحكاية ، فتتساوى بذلك المسافة الزمنية(مستوى الحكاية) والمسافة الكتابية(مستوى النص)، وهذا لا يأتي في الحقيقة إلا في حالة الخطاب بالأسلوب المباشر (الديالوج والمونولوج)؛ لذلك يسمى المشهد بالطريقة الدرامية في كتابة القصة "[٤].

ومن الحوار الداخلي الذي يتمثّل في(المونولوج) أو الحوار الخارجي (الديالوج)، تمنح الشخصيات المجال للتعبير عن رؤيتها بلغتها المباشرة، الأمر الذي يضفي جواً من الواقعية، ويؤدي حضور المشهد في المتن الروائي دوراً لهيمنة البؤرة الزمنية، أو قطباً جاذباً لأنواع الأخبار كلها، فهو يأتي بحمولة معرفية واسعة ومتنوعة متعددة، تُسهم في الارتقاء والوعي بالنص، " فيكون للمشاهد الدرامية دوراً

(١) الرواية والزمن ، دراسة في الرواية العراقية، يحيى عارف الكبيسي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد، ١٩٩١: ١٩٢.

(٢) ينظر: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) : ٩٥.

(٣) المصدر السابق نفسه.

(٤) البنية السردية عند الطيب صالح ، عمر عاشور: دار هومة للطباعة والتوزيع، الجزائر، د. ط، ٢٠١٠: ٢٢.

حاسماً في تطور الأحداث، إذ إنّ المشهد يكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات"[١] .

إنَّ وجود المشهد الحواري في النص يشير إلى بعض التشويق ولا يكتفي به فقط لأستدراك الحدث للكشف عن شخصية ما ، وإنّما يوهم المتلقي بهذا الحدث أو الشخصية عن طريق الحضور الفعلي وكيفية تجسيده على أرض الواقع.

يتّضح ممّا سبق أنّ المشهد الحواري على مستوى الزمن يقوم بتعطيل السرد، عن طريق التوافق بين زمن الرواية وزمن الخطاب، كأنما يتساوى بذلك النص التخيلي مع النص السردي في عين القارئ، وبهذا نصبح أمام حركة زمنية متطابقة تؤدي إلى تعطيل الزمن وتعلن عن تعليقه إلى أنْ ينتهي المشهد ويرجع السرد إلى وتيرته الطبيعية.

ولا نجافي الحقيقة إذا ما قلنا أنّ اختيار المشاهد الحوارية في روايات (عامر حميو) أمر بالغ الصعوبة؛ لأن المشاهد في الأغلب تشغل مساحة نصّية واسعة ، قد تصل إلى فصول كاملة[*] ، كما لا يمكن أن نقوم بتفضيل مشهد على آخر في الأختيار مع مراعاة الوظائف التي يختص بها كل مشهد، ومن المشاهد الحوارية نجد المشهد الذي دار بين أحدى النساء السبايا وبين بهار عندما تم احتجازهن من قبل داعش في سجن بادوش فسألت أمراة بهار في حمامات السجن عن مكان سكنها، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

"**اقتربت امرأة قاربت الثلاثين من عمرها وسألت بهار:**

- **من سنجار.**

فردت بهار وعيناها تطوفان بين المحتجزات:

- **لا ... من داخل المدينة... من الموصل.**

ثم سألت بهار مستفسرة بتعجب مشدوه:س

(١) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) : ١٦٦.

(*) كما في رواية (حبة خردل)، فالمشاهد الحوارية موجودة في الفصل(الاول، الثالث، الحادي عشر، السادس عشر، السابع عشر، الحادي والعشرين، الثاني والعشرين، الثالث والعشرين، السادس والعشرين، السابع والعشرين، التاسع والعشرين).

- **وصلوا سنجار!**

فقالت المرأه متهالكة عند الحائط:

وصلوها ومن هرب الى الجبل هرب، ومن لم يستطع قتل وأُسرت نساؤه سبايا..."[1]

يستمر الحوار الخارجي الذي دار بين المرأة وبهار في حمامات سجن بادوش في مدينة الموصل صفحة ونص، لينهي فصل رقم (١٦)، وهو بهذا يعبر عن زمن نفسي مرت بها الشخصيات في داخل مكان مغلق(السجن) ، ففي هذا الحوار نجد أنّ الراوي يصرّح بما يجول في خواطر الشخصيات ويكشف لنا وبصورة مباشرة عن طبيعة الشخصيات وأفكارها الخاصة من دون تدخل منه، إذ إنّهُ ينقل لنا كلام الشخصيات كما هو، من دون أي تغيير أو تعديل أو أي أضافة، إذ يكسب المقاطع الحوارية طابعاً مسرحياً، فنجد سؤال المرأه لبهار عن هويتها لمعرفة الطبقة التي تنتمي اليها، وأنّ معرفة بهار وصول الجماعات الارهابية لسنجار أثار في نفسها الحزن والألم خاصة وهي تركت أحبة لها في سنجار، فالذي أستطاع الهرب نجى ومن لم يستطع قُتل وسبيَت نساؤه.

ومن الملاحظ أنّ هذا الأسلوب الذي أتبعه الروائي يؤدي إلى الإبطاء في السرد وأنّ هذه الأحداث تجعلنا نحس كأنّها تحدث أمامنا، الأمر الذي يثير التشويق لتتبع الأحداث ويمنحنا رسائل ودلالات وموضوعات مهمة حول الشخصيات والأحداث، وبهذا لا يشعر القارئ بالملل والرتابة فيتساوى زمن الخطاب بزمن الرواية، أي يحدث توافق بين الزمنين فيها.

ويستمر المشهد الحواري في النصوص الروائية، كما في رواية (حبة خردل)، إذ نجد المشهد الحواري الذي جرى بين الأصدقاء الأربعة(صبار، اسعد، ابن المقاول، طاهر) والشاب السوري، بالقرب من مطعم السندباد العراقي في تركيا بعد أنْ تمت هجرتهم غير الشرعية لتركيا عبر حوار بين الشخصيات، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **انحشر الأربعة بين رواد المطعم، ولاح لهم رجل شامي يتقرب منهم ويسأل:**

(١) بهار، رواية، عامر حميو:١٠٤.

- الأخوان مهاجرون جدد؟

فأنبرى له طاهر يرد بخشونه متذكرا حادثة الرجل صاحب سيارة الاجرة في استانبول:

- ولنفرض ... ما المطلوب؟

أجاب الرجل الشامي مرتبكا":

- (لا يا سيدي... تكرم أنت... كنت مفكركم تبحثوا عن توصيلة)

عاجله طاهر يقول بتودد

- أنت مهرب؟

قال الرجل:

(تعالوا خلونا نروح على جنب ونحكي براحتنا) "[١]

يبين الراوي العليم المشهد الحواري الذي تم بين الأصدقاء الأربعة والشاب السوري، بعد أنْ تمت هجرتهم لتركيا بصورة غير شرعية، فعندما سأل الشاب السوري الأصدقاء الأربعة عن هجرتهم أجابه طاهر بانزعاج وغضب؛ لأنّهُ تذكر عبر استرجاع الماضي الرجل الداعشي صاحب سيارة الاجرة عندما قال له:" **أصبر يا أخا العرب .. اليوم انت تعب وغداً ستصل سوريا الأحرار وسيزول عنك كل التعب عندما تلاقي مليكك الرحمن، وما هي الا ساعة زمن وستكون انت وزملاؤك في المضافة عند اخواننا المجاهدين هناك**" [٢] ،عندها غضب طاهر من كلامه؛ لأنّ السائق الداعشي كان فهمه خاطئاً تجاههم فكانت ردة فعل طاهر : "**صرخ طاهر بوجهه مرتعشاً: هو انت منهم؟... إمش..العن ابوك لا أبو القسمة التي ولدتنا في زمنكم...زمن اغبر ما تركتم فيه شيئا" إن لم تسمموه..أمش...أمش**"[٣]

إذ يعمل المشهد الحواري إلى إضاءة الثغرات التي أغفلها، فهذه الإضاءة تؤدي إلى إبطاء السرد المتنامي وتمدّد في زمن الخطاب عن طريق الحوار ليوازي زمن الرواية محققاً نوعاً من التوازن بين الزمنين فيتم عرض الأحداث عبر الشخصيات

(١) رواية حبة خردل، عامر حميو، دار إنسان للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٩م : ١٣٦.

(٢) حبة خردل، رواية:١١٦.

(٣) المصدر السابق نفسه: ١١٧.

المتحاورة إلى القارئ، لكن يوجد اختلاف في اللغة المتحاور بها، وظّف الروائي اللغة العامية حرصاً على اضفاء الإيهام في بعض المشاهد الحوارية، كقول الشاب السوري: " **تكرم انت....وقوله (تعالوا خلونا نروح على جنب ونحكي براحتنا)** "بعد أن عرف الأصدقاء الأربعة بأنّ الشاب السوري مهرب، وكي يتم الاتفاق بشكل سري أوجز قوله (تعالوا نروح على جنب)، فتم تهريبهم عبر بحر أيجة بالقارب بأتجاه اليونان، وقول طاهر للرجل الداعشي باللغة العامية: **(أمش...العن ابوك لا ابو القسمة التي ولدتنا في زمنكم ...زمن اغبر ما تركتم فيه شيئا"أن لم تسمموه..إمش..إمش)**[١]

إنّ اللغة التي استعملها الراوي في حوار الشخصيات تكشف عن حياتهم ومستواهم وعن طبائعهم النفسية والاجتماعية، فقد تم توظيفها بصورة جمالية فنية واضحة في النص، كما أنّ الانجذاب نحو العامية في لغة الحوار الروائي يمكن أن نعده نوعاً من الأتكاء على اظهار واقعية النص على رأي من يزاوج بين العامية والفصحى[٢] ،إلى جانب ذلك يعد أستعمال الروائي اللهجة الدارجة؛ من أجل رسم معالم الشخصية وتقوية بناء متن النص، ويرى الروائي أن النص السردي المفتوح خطوة تجريبية جديدة، سوف يكون لها شأن كبير في مجال الكتابة الابداعية[٣]

ويستمر الحوار بين الشخصيات، ليشغل مساحة نصّية طويلة تصل إلى سبع صفحات بين طاهر ومن معه، عن طريق هذا المشهد الحواري، لتؤدي إلى إبطاء السرد وقطع مجراه، فتقنية الحوار تكسر رتابة السرد، وبهذا فالشخصية تستطيع التعبير عن رؤيتها عن طريق تبادل الحوار مع الآخرين وبلغتها المباشرة ، الأمر الذي يؤدي إلى تعطيل الزمن فيها.

أما في رواية(الانتيكة)، فيتم المشهد الحواري عن طريق إسترجاع خارجي للشخصية الرئيسة (فاضل)، وهو أحد الجنود الأسرى فقد تم المشهد الحواري بينه

---

(١) حبة خردل، رواية: ١١٧.

(٢) ينظر: الحوار القصصي(تقنياته وعلاقته السردية)، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٩: ٢١٣–٢١٤.

(٣) المكون السردي وجماليات المضمون، طالب عمران المعموري(قراءات نقدية في نماذج روائية): ٨٦.

وبين الجنود العراقيين عندما وقعوا أسرى لدى الأمريكان ذلك في اثناء حرب الكويت سنة ١٩٩٠م، ولا سيما عندما تحالفت امريكا مع عدد من الدول ضد العراق أثر حربها على الكويت، وأختلاف آراء الجنود لما تحمله طائرات الهليكوبتر من أحتياجات معسكر الاسر، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **فأسير يقول:**

- **انظروا لتصدقوا ما قلته لكم... هذه الهليكوبتر تحمل الأسرة لنا.**

فيرد عليه ثانٍ:

- **من المستحيل يتركونا ننام على الرمل هكذا... يا أخي هذه امريكا، والانسان محترم بها.**

فيعترض ثالث قائلا:

- **وبرأيك هذا الصندوق فيه اسرّة ستكفينا كلنا... كم نحن هنا؟**

فيجيبه صاحب التخمين مسفّه حجة رفض زميله:

وان كنا الف أسير...بل افترضنا ثلاثة آلاف أسير، وماذا يعني ذلك مع امكانيات امريكا واثنين وثلاثين جيشا يساعدها؟...ها قل لي؟! "[١]

يستمر المشهد الحواري بدراميته، إذ يتم تبادل الآراء بين الشخصيات، فنلاحظ أنّ هذا المشهد يخلو تماماً من تدخلات الراوي سواء بتعليق أو وصف لشيء فهو حوار خالص بين الشخصيات، فعن طريق تقنية المشهد والحوار الخارجي بين الشخصيات نستطيع أنْ نكشف وجهات نظر كل من المتحاورين ورؤيتهم الخاصة ؛ليتم تنقية الرواية من الرتابة والخطية في الخطاب، ويستمر المشهد الحواري الذي سعته ثلاث صفحات لينهي ورقة رقم (٧) من مذكرات فاضل، عبر استرجاع خارجي له[٢] ، ونلاحظ أن هذا المشهد الحواري لم يكن يهدف إلى تقليل حركة الزمن أو أبطاء حركته وتصوير حدث النزاع بين الجنود حول ما موجود في الطائرة فقط ، بل

(١) الأنتيكة، رواية: ٧١|٧٢.

(٢) ينظر: المصدر السابق نفسه: ٧٤.

كان هدفه أبعد من ذلك، ربما كي يتم تسليط الضوء على الفضاء السياسي الموجود في النص.

فنجد أن لكل شخصية وجهة نظر خاصة بها ولكل شخصية معاناتها السياسية لسنوات عدة، فقد زُج الجنود في حرب كانوا رافضين الخوض فيها من الأساس، وكان يتحتم عليهم تحمل ما يجري لهم من جوع وتعب، لهذا لجأوا إلى الحوار فيما بينهم، وبهذا الإبطاء تم التداخل بين الفضاء الزمني والفضاء السياسي فأختلف آراء الجنود لما موجود في الصناديق، **فأسير يقول...هذه الهليكوبتر تحمل أسرّة لنا** وشخص آخر يقول: "**يقال ان الطائرة القادمة سيكون حملها هذه المرة خيماً لايوائنا!**"، عن طريق هذه التساؤلات جعل الراوي هذا المشهد مشهداً درامياً لما يحتويه من تفصيلات لآراء الجنود، الأمر الذي أدّى إلى سعة في الخطاب فتموقع في مساحة نصية واسعة وهذا بدوره أدى إلى إبطاء السرد، فتم التوافق بين زمن الرواية وزمن الخطاب، كما نلاحظ وجود بعض من التشويق في النص لمعرفة ما موجود بالصناديق الخشبية التي تحملها طائرات الهليكوبتر.

كما نجد الروائي قد أهتم بالحوار الداخلي الذي يحدث بين الشخصية وذاتها في لحظة زمنية معينة، وتعبر الشخصية من خلاله مشاعرها وتأملاتها النفسية التي تعايشت معها، فهو" تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها ، فتتوقف حركة السرد الحاضر لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة "[1] ، وبهذا يتمّدد زمن الخطاب كما يؤدّي إلى إبطاء زمن السرد.

وقد سعى الروائي (عامر حميو) في رواياته إلى توظيف الحوارات الداخلية (المونولوج) ، لكنها لم تحظ بالمساحة النصية الواسعة التي حظيت بها الحوارات الخارجية (الديالوج)؛ ربما يعود سبب ذلك؛ ليبعد الهم والحزن عن داخله لهذا يدعوا الآخر للمشاركة في الحوار ألا أنها ساعدت في الكشف عن مكنوناتها ومكبوتاتها، ويتجلى هذا النوع من الحوار في رواية (رمال حارة جدا)، كما في النص الآتي:

(١) الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه: ٢٤٤.

" انا في هذا المساء اتصرف مثل المجنون ، فمرة أفرح أني نجوت من فرم جسدي تحت سرفة الدبابة، ومرة أغضب وسط إغراء الصحبة بالنهب مثلهم، واتمنى لو أن تلك الدبابة كانت قد أخطأت مسارها وانحرفت قليلا لتفرمني أنا، فأنجوا من هذا الموت البطيء الذي اعيشه، فالتحول من الانسان في داخلي إلى الوحش الذي يريدون أن أكونه، يُقطّع داخلي أكثر مما قطّعت السرفة جسم ذلك العريف أمام عيني!"(١) .

اسُتعمل هذا المونولوج لتقديم المحتوى النفسي للشخصية، لتعبر عن الحيرة التي أعترتها عن طريق طرح تساؤلات الجندي العراقي في زمن كان هو في حرب الكويت عام ١٩٩١م، ليعيش زمناً نفسياً أثناء الحرب، كونه زُجَ في حرب هو رافض الخوض فيها من الأساس، ورافض لما يجري أمامه من سلب ونهب لممتلكات الكويتيين، فيتساءل بينه وبين نفسه عما يجري له ويصف نفسه بالمجنون، ومرة يفرح كونه نجا من فرم جسده بالدبابة ومرة يتمنى أنْ يموت على أن ينجرف مع الجنود ويشاركهم الموت البطيء وكان ضميره يأنبه أن يصبح مثلهم لأنهم يريدون ذلك، إذ تمنى لو أن الدبابة أنحرفت لدهسهِ هو بدل العريف.

إنّ هذا الحديث الداخلي بين الشخصية وحبيبته المفترضة أعطى فرصة للقارئ للولوج إلى وعي الشخصية والوقوف على محتواها وما يختلجها من صراعات مع نفسها، إذ كان يكتب رسالة لها وهي بعيدة عنه، فالحوار الداخلي هو حوار فردي يعبر عن الحياه الباطنية للشخصية وفيه تنفرد الشخصية بالتعبير عن بواطنها والبوح بداخلها معتمدة على ذاتها بعيداً عن سلطة الراوي وهيمنته (٢) .

افسح الروائي في هذا الحوار المجال للشخصية لتعبر عن مشاعرها من دون تدخل منه، الأمر الذي أدى إلى إبطاء السرد وتمدد الخطاب، فتوافق زمن الأحداث مع حالة الشخصية الشعورية.

ويستمر المونولوج في روايات عامر حميو، كما في هذا النص الروائي:

---

(١) رمال حارة جدا، رواية: ٥٥.

(٢) الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه :٤٦.

" **يبدو أنني أصبحت شبحاً أنسانياً غير مرئي لمن حولي، شكلي هيئة إنسان لكني كما الغيمة التم على بعضي، وأرجع مستوياً لي أطراف ورأس أفكر وأحلل وأستنتج**"[١] .

يصف الراوي نفسه عن طريق هذا المونولوج بعد أنْ أصبح شبحاً مثل الغيمة شكله هيأة إنسان لكنه مثل الدخان له اطراف ورأس، يجد نفسه يحلل ويفكر ويستنتج، ففي هذا المقطع الروائي المتمم للأستهلال، والذي أستطاع الروائي فيه أن يؤسّس البداية، والوظيفة الأغرائية والدرامية تقوم على التوالد السردي ذات النفس العجائبي، التي يبعثها الراوي إلى المتلقي بما يقدمه من شحنة أيحائية وتخيلية، فضلاً عن تأسيس فضول واندهاش لما سيجري من أحداث يحتاج إلى تفسير[٢]، فحديث الشخصية مع ذاتها في لحظة زمنية معينة وهي داخل مكان مغلق (القبر) تعبر عن مشاعرها ومكنوناتها الداخلية تم في زمن الحاضر الروائي عن طريق تساؤلاتها عن هيئتها وتعلن يائسة بعدم سماع أحد لها، هنا تم إبطاء السرد وتوافق زمن الأحداث مع حالة الشخصية الشعورية .

كما وظّف الروائي (عامر حميو) في رواياته الحوار المتداخل(المزدوج)، وهو أسلوب تم استعماله؛ كي تعبّر الشخصية عن وجهة نظر ما لها علاقة بحوارها مع الشخصيات الأُخر بصورة مباشرة وحوارها مع نفسها أي يقوم على ظهور صورتين معاً، أحدهما منطوق والأخر صامت، وهو بهذا يؤدي إلى الإبطاء محققاً تقنية التطابق بين زمن الرواية وزمن الخطاب، أي يكون السرد في حالة توقف وينفتح السرد على دلالات متنوعة تعمل على تطور الأحداث، فيبرز الحوار المتداخل في رواية (بهار)، إذ تم المشهد بين بهار وبين السبايا في سجن بادوش في الموصل، ويتجلّى هذا في النص الآتي:

" **قالت أحدى السبايا تريد أن توصل المعلومة للأخريات، بأسلوب يفهم ظاهره أنها تكلم نفسها:**

---

(١) قبور تهتك اسرارها، رواية : ١١|١٢.

(٢) ينظر: التحبيك السردي في اللامعقول في رواية قبور تهتك اسرارها، طالب عمران المعموري، مجلة أوروك، العدد(٧٧)، ٢٢ تشرين الثاني ٢٠٢٢م.

- يا مسكينة لولا تطوع الشرفاء هذا اليوم، وحماية موكب زميلاتك في الأقسام الداخلية، حتى وصولهن لسنجار، لسالت هذه الساعة عشرات الدماء مخلوطة بدمك!...

فهمست بأذنها التي يُربط معصم يدها بمعصم من تكلمت:

- من أوصل الخبر؟

تقّربت منها صاحبة المعلومة وقالت فرحة:

- احد السبايا...

فردت بهار في سرها(يا ويلي .. يعني لو لم اقم حفلتي وأدعوا آمال لكانت هذا اليوم في سنجار، هي وفيفيان!..أين أنجو من نفسي وعقاب فعلتي من ربي؟ "[1]

كشف لنا الراوي عن أحداث قتل آمال صديقة بهار، بعد أنْ كشفت هويتها من قبل الداعشي فاروق، فتم حوار النساء أثناء أسرهن داخل الموصل عن تطوع الشرفاء في مواجهة الجماعات الأرهابية، فلولاهم لتم قتل الكثير من الطالبات في الأقسام الداخلية، هذا الشيء أثار الحزن والألم في داخل بهار، لأنّها تلوم نفسها وتجد أنّها السبب في مقتل زميلتها آمال عن طريق حديثها مع نفسها عن طريق هذا الحوار نلاحظ كأنّما الأحداث وقعت أمامنا، ساعد هذا تخليص النص من الملل والرتابة وأثار عنصر التشويق لمعرفة باقي الأحداث وهذا بدوره أدى إلى إبطاء الزمن، كي يتم التوافق بين زمن الرواية وزمن الخطاب.

ينفتح السرد على دلالات متنوّعة تعمل على تطوير الأحداث، فيظهر الحوار المتداخل في رواية (قبور تهتك أسرارها) أيضاً، كما في النص الآتي:

" صاح الحفّار من جهتي اليمنى على الحفار من جهتي اليسرى:

- الأرض عندي صلبة

رد الآخر متذمراً:

- واجهني سن صخري. ربما إمتداده عندك!

(١) بهار، رواية: ٦١.

همس الحفّار من جهتي اليمنى لذوي المتوفى، مشيراً لأرض بالقرب من الحفّار في جهتي اليسرى:

- يواجه معولي سن صخري. دعونا نحفر قبراً للمرحوم هناك

ثار قربه لغط بين المشيعين، فهمت منه عبارة:

- لا لا ... لا يجوز ذلك!

وانحنيا يحفران بغضب وملل. وببطء شديد راح جسديهما يغوصان داخل حفرة القبر كلّما نزلا بحفرهما.

قرفص أحد المشيعين على جهتي اليمنى، عند رأس جثة المتوفى وراح يلقنه الوصية. وقرفص أحد المشيعين على جهتي اليسرى، عند رأس جثة المتوفي وراح يلقنه الوصية.

أردت أن انشغل بتساؤل عن أي الطرفين منهما لقنني شهادة قبري، لكني تذكرت أنني أنتهيت إلى:

(أن تعيش بين أسوار مقبرة هذا يعني أن تترك حسابات الزمن)"([1])

يبدو أنّ الروائي عن طريق هذا النص أشار إلى حالة، وهي نقد الحالة الطائفية، عن طريق إشارة رمزية ضمنية لموضوع رفض الطائفية(السنة والشيعة)، فالحوار الذي دار بين حفاري القبور من الجهتين اليمنى واليسرى يوضح ذلك، كما نجد رفضهم القاطع لدفن موتاهم جنب بعض، كان ربما لهذا السبب، هذا الأمر جعل (الشبح سالم) يتساءل مع نفسه، أيهما لقنه شهادة قبره؟ فكان يعيش زمناً نفسياً وهو في داخل قبره وكان يشاهد هذه الأحداث أمامه عندما ينفذ من بين فتحات القبر إلى أنْ أنتهى الى نتيجة وهي (أن من يعيش داخل حدود المقبرة عليه أن لا يفكر بالزمن).

ومن الملاحظ أيضاً أنّ الإشارة إلى تكرار النص هي تقنية بناء حداثوي، أراد منها الروائي شد أنتباه القارئ للحدث والتأكيد على الخبر الذي يعمل على إيصاله،

(١) قبور تهتك أسرارها، رواية: ٥٨.

وبهذا نجد أنّ زمن الرواية تتوافق مع زمن الخطاب، هذا بدوره أدى إلى إبطاء الزمن وتكسير رتابته.

ثانياً: الوقفة الوصفية.

هي تقانة زمنية تشارك المشهد الحواري في إبطاء السرد الزمنية، بحيث يصل السرد معها وكأنه قد توقف عن التنامي، كي يفسح المجال أمام الراوي بأنْ يقّدم عبر صفحات كثيرة تفاصيل جزئية (١)

إن الوقفة الوصفية هي محطة استراحة زمنية يلتقط فيها السرد انفاسه ويعني به" التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف" (٢)، سواء أكان هذا الوصف ، وصف شخصيات روائية أم وصف أمكنة أم وصف أشياء أُخر، عن طريق هذه التقنية يتم تعطيل زمن الرواية وايقافه، ويؤدي أبطاء السرد إلى التطويل في مسافته، ويتوقف الزمن السردي، ليقوم الروائي بتقديم مشهد قصد التأمل في المحيط الذي يوجد فيه، الأمر الذي يؤدّي إلى تعطيل زمنية السرد بما يشبه محطة استراحة له، إذ تجعله الوقفات الوصفية يرسم صورة للعالم الروائي، والفضاء الذي تسكنه الشخوص، وتسيطر هذه الوقفات الوصفية على القارئ فتعلق في ذهنه، وكأنّ الزمن عاصره بنفسه، فيحتاج إلى وقفات طويلة تمكنه من أحداث الوصف الدقيق على وفق محطات يختارها لجذب القارئ واقحامه في لعبة السرد(٣)

وبهذا تعدّ الوقفة الوصفية أحدى التقنيات التي تؤدي إلى إبطاء الزمن السردي، بسبب لجوء الراوي للوصف، ولذلك " تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث ، أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر "(٤)

(١) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة : ٩٩.
(٢)مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً : ٨٦.
(٣) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي: ٧٧.
(٤) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) : ١٧٥.

ويصطلح (حميد لحمداني) لها اسم وهي (الأستراحة)، فيعرفّها بقوله:" أما الاستراحة، فتكون في مسار السرد الروائي، توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة أنقطاع الصيرورة الزمنية، ويعطل حركتها..."[١]، أما "محمد عزام" فنجده يعرفها" بأنها نقيض الحذف، وتظهر في مسار السرد، إذ يلجأ الراوي إلى الوصف الذي يقتضي انقطاع الصيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بأنتظار فراغ الوصف من مهمته ، إذ ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصاً وليس هذه الوقفات الوصفية زائدة ، بل هي أهداف سردية، يضي السرد فيها الحدث القادم، وتتجلى فيها أسلوبية الراوي"[٢]

يتّضح ممّا سبق أنّ هذه التعريقات الخاصة بالوقفة ترمي إلى الهدف نفسه، كون الوقفة الوصفية وبأشتراك مع المشهد تؤدي إلى تعطيل زمن السرد.

ولا بدّ أنْ نمّيز بين نوعين من الوقفات الوصفية: الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من الرواية، إذ يكون الوصف توقفاً أمام شيء أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للشخصية نفسها، وبين الوقفة الوصفية الخارجية عن زمن الرواية التي تشبه الى حد ما محطات أستراحة يستعيد فيها السرد انفاسه[٣]

وتسمّى هذه الوقفة ب " الوقفات الاستطرادية ، ويكون لها طابع التأمل أكثر مما لها طابع السرد "[٤]

ولا بدّ من الإشارة إلى أهم وظائف الوصف داخل السرد وسوف احلل الوقفات الوصفية عبر تعدد وظائفها والتي تتحدد فيما يأتي:

١-وظيفة جمالية (تزيينية): يشدد فيها الروائي على زخرف القول وعلى المحسنات اللفظية والبلاغية؛ ليبرز الدور الجمالي فيها(٥)، ونلحظ ذلك في رواية(حبة خردل) في النص الآتي:

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٧٦.

(٢) شعرية الخطاب السردي: ١١٠.

(٣) ينظر: بنية الشكل الروائي : ١٧٥.

(٤) خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، جيرار جنيت: ٤٢|٤٣.

(٥) ينظر: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، آمنة يوسف: ١٤٣- ١٤٤.

" تحولت بمخيلته المياه الآسنة في المجرى الذي يشق المدينة من وسطها، إلى نهر ذي مياه رقراقة عذبة كأنه نهر السين كما وصل له من جماله الموصوف في الكتب التي طالعها، وأصبح الغبار الذي تذريه قدماه من على حافة النهر مثل عبق أرض بور متشققة تكومت عليها نباتات جافة وأمطرت السماء فوقها قليلا، وسمعت أذناه همس العاشقين وراء ستائرها، وأومضت نجوم ما بعد منتصف الليل تبرق أمام عينيه كلما أدار رأسه ناحيتها، وكأن النجوم المتناثرة في سماء المدينة تلك اللحظة صبية مراهقة، أشعلها الوجد لابن الجيران فراحت تغمز له بعينيها العسليتين كلما أدار وجهه ناحيتها"[1]

عمد الراوي في هذا النص إلى استحضار الصور البلاغية والمجازية الفنية ،ليكسب النص قيمة جمالية وأبعاداً أسلوبية تزيينية في تصوير المياه الآسنة، عن طريق تخيلات (صبار) واشتياقه للنهر"**مياه عذبة رقراقة كأنه نهر السين، أصبح الغبار الذي تذريه قدماه مثل عبق ارض بور، كأن النجوم المتناثرة في سماء المدينة تلك صبية مراهقة** " إذ تقصّد الروائي إلى إنسنة المكان، كي يضيف جمالية على النص، فقد صوّر لنا مشهداً جمالياً تزيينياً للمدينة، بعد أن حسم (صبار) أمر هجرته بأتجاه تركيا.

٢- وظيفة إيهامية: تمكّن هذه الوظيفة الروائي من أدخال القارئ إلى عالم روايته التخيلي، موهماً إياه بواقعية وحقيقة ما يصفه من شخصيات وأحداث روائية(٢)، ومنها قوله في رواية (سلم بازوزو):

" تدافعت الأرجل في الممر الخارجي، وأرتطم جراب مسدس في باب الردهة ، وانيرت أضواء ذات وميض يعشو الابصار، فدخل الزائر، رجل عريض المنكبين، ضخم الجثة، يلبس بذلة عسكرية ، ويغطي شعر رأسه بقبعة سوداء يلمع فيها نسر معدني من فوق منتصف جبهته، ويتدلى مسدسه من وسطه، كأنه ساطور قصاب "[3]

(١) حبة خردل، رواية: ٧١| ٧٢.

(٢) ينظر: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، آمنة يوسف: ١٤٣-١٤٤.

(٣) سلم بازوزو، رواية: ١٢٥.

وظّف الراوي في هذا النص (الوقفة الوصفية)، ليصف لنا أمكنة وشخصيات في الوقت نفسه ، الأمر الذي أدّى إلى إيقاف السرد، وعمل على إبطاء وتيرته وأيقاعه، أي أدى إلى أختلال في النظام الزمني للرواية، إذ إنّ الراوي يوقف السرد بسبب لجوئه للوصف، ثم بعد ذلك لأستئناف سرد الرواية بعد انتهائه من الوقفة.

يبدأ الوصف بتدافع الأرجل في الممر الخارجي لأحدى المستشفيات، فيصف الراوي الممر الخارجي، فعندما يقول الراوي **(وأنيرت اضواء ذات وميض يعشو الابصار)**، فهنا الضوء عنصر أساس لأتمام الوصف القائم على الرؤية البصرية "فلكي تتحقّق رؤية الأشياء المراد وصفها، لا بدّ من وجود إضاءة كافية تساعد على التقاط جزئيات المشهد وتحدد ملامحه على نحو يسهل مهمة العين الواصفة، ويتيح لها إمكانيات الرؤية السليمة غير المشوشة، فهو عنصر وظيفي وتشييدي لا غنى عنه لكل وصف مقروء للمكان الروائي"(١)

يتّضح ممّا سبق أنّ وصف المكان هنا متمثلاً بالوظيفة (الأيهامية)، القائمة على نقل صور واقعية ومعروفة أدى إلى تعطيل السرد؛ بسبب اللجوء للوصف، ثم بعد ذلك يلجأ إلى وصف شخصيات ، يصف لنا رئيس السلطة السابق وهو يلبس بدلته العسكرية وزيارته لأحدى المستشفيات أيام الحصار، إذ كان الفقر والجوع سائدين في ذلك الوقت، وكذب السلطة بأنّ المواطن يعيش برفاهية ، بفضل حنكة القيادة السياسية ومن يقول عكس ذلك تسحبه الأيادي الخشنة، فالروائي لم يأتِ بهذا الوصف صدفة، بل أراد أن يوضّح للقارئ المعنى والدلالة الخفية التي تكمن وراء هذا الوصف، فنجد في هذا النص أنّ الوصف يوهم بواقعيته، نتيجة تقصي الواصف كل التفاصيل الجزئية في وصف الشخصية بحسب الرؤية البصرية للموصوف، إذ كان الوصف حسّياً لملامح الشخصية وأحوالها وهيئتها.

٣_ الوظيفة تفسيرية(دلالية)، وعبر هذه الوظيفة يقوم الوصف بالكشف عن الابعاد النفسية الاجتماعية للشخصيات (٢)، وقد ابدع عامر حميو في فعل هذا

(١) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٩: ٥٠.

(٢) ينظر: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، آمنة يوسف: ١٤٤.

الوصف، إذ نجده دقيقاً بوصفه، وهو أتبعه في معظم رواياته، وهو يعنى بالوصف الدقيق، فقوله(**دخل الزائر، رجل عريض المنكبين، ضخم الجثة، يلبس بدلة عسكرية، ويغطي شعر راسه بقبعة سوداء يلمع فيها نسر معدني من فوق منتصف جبهته، ويتدلى مسدسه من وسطه ، كأنه ساطور قصاب)**

فهنا يمثّل وصف المظهر الخارجي، ويُعرف هذا بالتشخيص التفسيري، إذ نجد الراوي يعطي تفسيراً لطبيعة الشخصية الموصوفة عن طريق تتبع مظهرها الخارجي التي تصور مكانتها بين الناس، فلبس الملابس العسكرية؛ تدل على المكانة العسكرية السياسية للموصوف،كما يلاحظ هيأة الموصوف من ناحية الطول والقصر وتفاصيل جزئية دقيقة أُخرى، ومن الملاحظ أيضاً يوجد امتزاج باستعمال التقنية في هذا النص، عن طريق وصف المكان ووصف الشخصيات، وهو أسلوب أتبعه الروائي؛ للتاكيد على هذه الحالة عن طريق الايهام بالواقع.

وتستمر الوقفات الوصفية كما في رواية (الغوغائي)، عند وصف (أبي نهضة)، ذلك الرفيق الحزبي الظالم، الذي يشتكي عند الحزب على أخيه في حال إحساسه بأنّه يتحدث ضد الحكومة وحزبها، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **أبو نهضة هذا رجل اربعيني هزيل الجسم، ذو بشرة تميل الى البياض، وصاحب أطراف طويلة تتدلى من جانبي كتفيه،كأنها زائدة عن جسمه، خاصة عندما يمشي سريعاً ويطوح فيهما على جهتيه، يده اليمنى موشّاه بعبث جراحي ترك له خربشة على جلدة كفه واضحة للعيان، وهو دائماً ما يرتدي بزته الزيتونية ويعتمر اليشماغ الأحمر ملفوفاً على راسه، مثل لفة رجل ريفي ليشماغه الأبيض متأهباً لعمل سريع يجعله في عجله من امره دوماً**"[1]

نجد في هذا المقطع الوصفي أنّ الراوي الخارجي أهتم بوصف الشخصية، وكانت الغاية من هذا الوصف هو ذكر التفاصيل الخاصة بهيأة الشخصية، إذ كان الوصف حسياً لملامح الشخصية، فيصف هيئته من ناحية السمن والضعف ثم لون بشرته ثم أطرافه ثم يصف الوشم في يده اليمنى، وهو إشارة عن طريقها عرف

(١) الغوغائي، رواية: ١٧.

(عودة الحلاق) إن أبو نهضة كان أحد الحزبيين الذين اقتحموا بيته، واشار بيده اليمنى نحو ابنه محمود متهماً أياه بأنه أحد المشاركين في(انتفاضة مارس) عام ١٩٩١م، الأمر الذي أصاب عودة الحلاق بالألم لفقدانه ابنه، إذ شاهد أحد رجال المفرزة التي أقتحمت بيته " **شاهد مع القوة العسكرية شخصاً ملثماً يرتدي بدلة زيتونية وله نفس بريق عيني القط الذي يراه في عيني أبي نهضة، وما يؤكد على ظنون عودة الحّلاق أن هذا الملثم كان عندما سألته القوة العسكرية عمن يكون شخص محمود بين المحصورين في الغرفة أشار لهم على محمود دون غيره ومن دون ان يتكلم، اشار لهم بكفٍ أيمن له وشم أخضر بوسطه مثلما كان لأبي نهضة وشم أخضر على كفه اليمنى**"[١]

يتضمن هذا النص الروائي كل مقومات الوقفة الوصفية، عن طريق وصف أبي نهضة، فظهور الوصف في النص يوقف السرد ويعمل على إبطاء وتيرة ايقاعه، أي يتوقف زمن الأحداث، لتصبح ديمومته صفراً، أما زمن الخطاب فمستمر، أي متواصل.

وتستمر الوقفة الوصفية في روايات (عامر حميو)، كما في النص الروائي الآتي:

" **أدركت وانا أراقب السوائل تجري خارجة مني، إن الجزء الذي يفكر ويحلل ، ويستنتج جالساً على مسافة من جسدي(شبحاً أنسانياً لا مرئي لمن حولي، شكله هيئة إنسان لكن كما الغيمة، يلتم على بعضه ويرجع مستوياً له أطراف ورأس، يفكر ويحلل ويستنتج، يبوح بما يفكر به لكن ما من احد من حوله يسمع له، حزمة دخان هو! يخرج من جثة ما كان ، ويعود ليمتزج معها**"[٢]

من الملاحظ أنّ وصف الشخصيات تتم أما وصفاً حسياً أو وصفاً نفسياً ، لكن هذا النص نلحظ أنّهُ جمع بين النوعين، فالوصف حسي عند ملاحظته السوائل اللزجة لجثته وكيف تتحلل، ما عدا عقله فهو يحلل ويفكر ويستنتج، فيلاحظ هيئته بقوله شبحاً إنسانياً لا مرئياً، شكله هيأة إنسان ولكنه مثل الغيمة أو الدخان لكن له

(١) الغوغائي، رواية: ١٨.

(٢) قبور تهتك أسرارها، رواية: ١٢.

أطراف ورأس، عن طريقهم يحلل ويفكر ويستنتج، وفي الوقت نفسه هو وصف خفي لباطن الشخصية، فلا يوجد أحد يسمع كلامه؛ لأنه يعيش في مكان مغلق، فكان يعيش زمناً نفسياً وهو في داخل قبره، إن وجود تقنية الوقفة الوصفية في النص تكشف لنا التداخل بين هذين الفضاءين، فقد تداخل الفضاء الزمني بفضاء جسده المسجى وهو يتحلل، ونجد أنّ الزمن توقف هنا عندما شرع الراوي بوصف رده فعل الإنسان الشبح نفسياً وجسدياً، "فالروائي أضفى ظلال العجائبية على لغة السرد وأثث الحكي بجمالية التمرد على التوصيفات الرتيبة من المكان والزمن والشخوص، إذ ظهر الوصف متضافراً مع اللغة السردية ، بتقنية في بناء الحدث وتحبيكه وبلورته ومنح النص السردي صور ومشاهد وصفية تنم عن أيحاء وتخيل، الذي يسهم في تفجير الطاقة التعبيرية والتخيلية وتشكيل الملامح والعناصر الفنية كالشخصيات والأزمنة والامكنة والأحداث والحكي العجائبي وتحليقه في فضاءات الدهشة واللامألوف" (١)

ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **وانا داخل تابوتي متوزعاً بين جثتي وشبحي تمنيت ان ألوي عنقي لأرقب احتقان لون جسدي والتمعن في بقع البثور التي راحت تظهر على صدري بمستوى ما يسمح فيه نظري لرؤيتها قبل ان تغشاني حالة اخرى** "(٢)

في هذا النص نجد وصف لحال الشخصية (الشبح سالم) من ناحية الأهتمام بالأشياء المحيطة بجسده المسجى مهما صغر حجمها من أجل إثارة الدهشة الغرائبية لدى القارئ الموهوم بالواقع، فعن طريق هذه الوقفات أدى إلى إبطاء السرد الأمر الذي سبب أختلال في النظام الزمني للرواية .

ولا شك بأن الروائي وظفّ وصف الأمكنة، إذ توجد علاقة بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، فهو يحدد طبيعة الشخصية وسماتها، كما نراه يعكس سلوكها ومشاعرها وأحاسيسها(١).

(١) التحبيك السردي في اللامعقول(قبور تهتك أسرارها للروائي عامر حميو)، مجلة أوروك، العدد ٧٧ ليوم ٢٢-١١-٢٠٢٢م.

(٢) قبور تهتك أسرارها، رواية: ١٥.

نلاحظ في رواية (حبة خردل)، قام الروائي بوصف أمكنة واقعية، عن طريق مشاهدة الأصدقاء الأربعة (صبار وطاهر وأسعد وابن المقاول) في طريقهم بإتجاه مطار بغداد الدولي، ليتم هجرتهم بصورة غير شرعية بإتجاه اليونان، ويتجلّى هذا في النص الآتي:

" **وفي مدينة اللطيفية واليوسفية لاحت لهم أبواب دكاكين بعضها مخلوع والآخر مبقور من جانبيه، وبدت شجيرات الآس في الفسحات الأمامية للمطاعم الخارجية يابسة، وبعض سيقانها الخضراء تشكو عطشاً شديداً بعد أن هجرها أصحابها، لاحت لهم خارج المدينتين هياكل سيارات محروقة ومرمية على جانبي الطريق وتآزر منظر شوارع المدينتين الموحشة ممن يعبرها، مع انقباض أنفسهم، ليخلف لهم شعوراً بأنهم يفعلون خيراً إذ يتركون كل شيء ولا يلتفتون وراءهم** "(٢)

جعل الراوي من (مدينة اللطيفية واليوسفية) فضاءً واقعياً يعكس لنا صورة الحرب، التي يعيشها العراق بكل تفاصيلها وجزئياتها، فالراوي العليم يصوّر لنا الأماكن التي تربط ما بين (مدينة القاسم) و(المطار الدولي) أثناء سير السيارة، التي تنقل الأصدقاء الأربعة لتتم هجرتهم بصورة غير شرعية ما بعد وصولهم لتركيا، إذ يتم الصراع بداخلهم بين حلم الخلاص وحنين الفقد، نحو قول الراوي: (**في الطريق من مدينة القاسم إلى مطار بغداد الدولي كان للصدفة تمازج موافق لما يشعر به الاصدقاء)**(٣)

وثق لنا الروائي حقبة زمنية عاشها الشعب العراقي وهو يقاسي الأمرّين، ما حدث في سنة٢٠٠٣م عند سقوط السلطة، وما بعدها من النهب والسلب وفقدان الأمن، إذ وظّف الراوي هذه الأمكنة الواقعية، كونها الفضاء التي تنطلق منه الشخصيات، وكان الغرض من ذكر هذه الامكنة لتعزيز واقعية السرد المنطلقة من الواقع المعيش، وها هم يهربون إلى تركيا لعلهم ينسون مناظر الخراب والدمار وكل المشاهد المؤلمة التي خلفتها الحروب.

---

(١) ينظر: المكان ودلالته في رواية العودة الى الشمال ، زياد الزعبي، أبحاث اليرموك، عدد٢، ١٩٩٤: ٢٠٦.

(٢) حبة خردل، رواية: ١٠٢.

(٣) المصدر السابق نفسه: ١٠٠.

نلحظ أن وصف الراوي هنا وصف حسي مباشر، عن طريق رؤية الأبواب المبقورة والأشجار اليابسة والسيارات المحروقة؛ بسبب التفجيرات والمفخخات، هذه الوقفات الوصفية أدت إلى تعطيل الزمن، الأمر الذي أدى إلى وجود إختلال في الأيقاع الزمني للرواية وكسر رتابته.

وتستمر الوقفات الوصفية للمكان في رواية(قبور تهتك اسرارها)، عندما كان شبحه سائحاً بين زوايا القبر، مستعملاً لغة وصفية تغلب عليها الحلمية أو الكابوسية وتجلياتها، إذ يقول الراوي : "**رحت اجوب زوايا القبر سائحاً ، سابحاً كما الدخان من جانب فيه الى جانب آخر، لكنها لحظة مفصلية في حياتي السفلية هذه، لحظة ان تسرب دخان شبحي في ثقب بجدار القبر وراح يتمطى في عمقه علكة بين يدي طفل يلعب بعجينتها** "(١)

يتجلّى في هذا النص وصف المكان، الذي كان فيه الرجل الشبح ، إذ تمثل هذه الصورة" مستوى من مستويات اللغة العجائبية بملامسة اسلوبية تخييلية لإخراج الرواية من سطوة الرتابة الفنية وتحقيق البعد الجمالي للغة الرواية" (٢)

يصوّر الراوي المتكلم كيف قام شبحه يتمطى بين فتحات القبر، مثل علكة بيد طفل يلعب بها، عن طريق هذا الوصف تم إبطاء زمن الرواية لحد التوقف، ونلاحظ أنّ أيقاع الزمن في الوقفة الوصفية مساندة للسرد من أجل ايصال المعلومة وسد الثغرات الحاصلة إلى جانب الإيهام بالواقع وشد ذهن القارئ للمشاركة الانسانية ضمن الاحداث والشخصيات والمكان مع استمرار لزمن الخطاب، الأمر الذي أدى إلى إختلال في النظام الزمني للرواية.

نستنتج مما سبق أنّ الوقفة الوصفية هي عبارة عن تعطيل سير الأحداث في الرواية لمدة قد تطول أو تقصر، الأمر الذي يؤدي إلى أحداث خلل في الأيقاع الزمني للرواية، لدرجة يبدو كأن السرد قد توقف، مفسحاً المجال أمام الراوي لتقديم

(١) قبور تهتك اسرارها، رواية: ٣٠.

(٢) التحبيك السردي في اللأمعقول(قبور تهتك أسرارها للروائي عامر حميو) طالب عمران المعموري، مجلة أوروك، العدد ٧٧ ليوم ٢٢|١١|٢٠٢٢.

الكثير من التفاصيل الدقيقة، هذه التفاصيل الجزئية أضافت للنص قيمة جمالية فنية تسهم في توظيف المعنى، وتقوم بتقديمه بصورة أيحائية.

المبحث الثالث

تسريع الزمن

ممّا لا شك فيه أنّ الروائي لا يستطيع تدوين الأحداث جميعها واعطائها قيمةً في بناء نصه الروائي، وهذه حقيقة لا يمكن تجاهلها، فهو يقوم بأعمال كثيرة، ليتخلص من الزوائد وكلّ ما هو غير ضروري في الرواية، إذ يسعى الزمن إلى التسريع عن طريق " أستعمال صيغ حكائية تختزل زمن الرواية وتقلصه إلى الحد الأدنى ونموذجه هو السرد التلخيصي، الذي يقوم فيه الروائي بأستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة ثم الحذف وهو يؤشر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني ، ويتميز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن الرواية "[١]

لذا تُعدُّ عملية تسريع الزمن ركيزة أساسية في عملية السرد، وإذا كان التحام ترتيب الزمن بسرعته يشكّل الوجه الأول لإبداعية العمل الروائي، فأنّ التحام صيغة الزمن بصوت الراوي يشكّل الوجه الثاني المقابل له ليشكّلا معاً وحدةً متكاملةَ[٢] ، فحركة تسريع السرد في النص الروائي تتمثل في تقنيتي (الخلاصة والحذف)، اذ تعمل هاتان التقنيتان على اختزال زمن النص ويكون أقل من زمن الرواية ، الأمر الذي يؤدي إلى التقليل من مساحة النص الروائي .

اولا: الخلاصة

إنّ للخلاصة دوراً لا يستهان به في روايات (عامر حميو)، ويقصد بها أختزال وقائع وأحداث استغرقت أياماً وشهوراً أو أعواماً في سعة نصية تمتد لبضعة أسطر أو فقرات أو صفحات، من دون تفصيل للأقوال أو الاعمال [٣]، ويتم ذلك من خلال " التكثيف أو الضغط "[٤]، فيكون زمن الخطاب في الخلاصة أصغر بكثير

(١) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) : ١١٩-١٢١.

(٢) ينظر: في دلالية القص وشعرية السرد، د. سامي سويدان، دار الآداب، بيروت ، ط١، ١٩٩١: ١٨٢.

(٣) خطاب الحكاية(بحث في المنهج) جيرار جنيت: ١٠٩.

(٤) التخييل القصصي(الشعرية المعاصرة)، شلوميت ريمون كنعان، تر: حسن حمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م: ٨٣.

من زمن الرواية، إذ يكون" التفاوت بين الزمن التلفظي والزمن الواقعي"[١]، واضحاً ممّا يؤدي هذا التفاوت إلى تقلص الرواية على مستوى النص[٢] .

لقد ظهرت للخلاصة مصطلحات عدّة منها، يسميها جيرار جنيت (الموجز)[٣] ويسميها محمد سويرتي (التسريع)[٤]، أما آمنة يوسف فتسميها(التلخيص)[٥]، ويسميها نجيب العوفي(الاختزال)[٦].

ويذكر(حسن بحراوي) في هذا الصدد أنّ الأحداث لا تُلخص، إلا عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي، كما يجوز افتراضاً تلخيص ما حصل في الحاضر أو ما سيحصل في المستقبل[٧] وللخلاصة وظائف عديدة في النص الروائي الروائي وهي[٨]:

١- المرور السريع على حقبات زمنية طويلة.

٢- تقديم عام للمشاهد والربط فيما بينها.

٣- تقديم عام لشخصية جيدة.

٤- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص القصصي لمعالجتها معالجة تفصيلية.

٥- تقديم الأسترجاع، أي سرد سريع لأحداث ماضية .

٦-الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية والأحداث التي وقعت فيها.

---

(١) البنية القصصية في رسالة الغفران(لأبي العلاء المعري)، حسين الواد، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ١٩٨٨م: ٥٩.

(٢) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: ٨٦.

(٣) ينظر: البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية(الوعول): عبد الفتاح ابراهيم، الدار التونسية للنشر، د. ط، ١٩٨٦: ١١٣.

(٥) النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي(الزمن- الفضاء- السرد): محمد سويرتي- افريقيا الشرق: ١٩.

(٥) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، امنة يوسف: ٢٤.

(٦) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية(من التأسيس الى التجنيس): نجيب العوفي، منشورات المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب، د.ط، ١٩٨٧: ١٢٨.

(٧) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ١٤٥.

(٨) ينظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): ٥٦.

إنّ الزمن المختزل ليس ذا أهمية تستدعي الوقوف عنده والتكثيف في ذكر التفاصيل ، هذا بدوره أدى إلى تسريع حركة السرد، والروائي (عامر حميو) قّدم في رواياته خلاصة لأحداث جرت في سنوات، إذ إنّه اختصرها في أسطر قليلة، وتعد هذه أحدى مميزات أسلوبه، فهو يعتمد على السرد السريع لأحداث الماضي.

ومن أمثلة الخلاصة:

" **خوت البطون وكسلت حركة من هدّة الجوع كثيراً، فتوقف ترقب سيارة الأرزاق ، وأحس الضّباط بالخوف على خزينهم، فخرجوا من ملاجئهم يتبخترون بمسدساتهم لإخافة من يحاول من الجنود التمرد والهجوم على مطبخهم متناسين قوة الجوع إن تجبّرت وصرخت في بطون الجياع، قد تتحول لألف فوهة نارية تشهر بوجه من يكتنز خزين الأطعمة ويتنعم فيها** "[١]

في هذا النص مدة زمنية مسكوت عنها، وهي مدة جوع الجنود وهم يخوضون الحرب ضد الكويت سنة ١٩٩١م، فقول الرواي "**خوت البطون وكسلت حركة من هدّة الجوع**" ، نلاحظ وجود مدة زمنية لم يشر لها الراوي في النص، فهل جوع الجنود استمر لساعات أو أيام أو أشهور، وبهذا تم القفز على هذه المدة، هذا الجوع سبب للجنود ضعف وقلة حركة، كما سبّب لهم أزمة اقتصادية ونفسية عاشوها وهم في معسكرات الجيش عانوا العوز والجوع، فتوقف مجيئ السيارة التي تنقل لهم الطعام أدى إلى خوف الضباط على خزينهم من الغذاء، بعدها خرجوا من ملاجئهم يخافون من هجوم الجنود على طعامهم، مهددين بأن أي حركة تصدر منهم تؤدي إلى قتلهم، فالتجنيد في تلك المدة كان إلزامياً، ومن يتخلف عن تنفيذ أوامر الدكتاتور فسوف يكون مصيره الإعدام، على أن تتحمل عائلته ثمن الاطلاقات التي تم اعدامه بها[٢].
بها[٢].

ونجد أيضاً إنّه يقترب تسريع الزمن من الأستباق من حيث عملية القطع الحاصلة في السرد عن طريق أحساس الضباط وخوفهم من هجوم الجنود عليهم؛ بسبب الجوع فقد قفز الروائي على تلك الاحداث؛ لأنّه يجدها لا أهمية لها كي يتم

(١) رمال حارة جداً، رواية: ١٠١.

(٢) استباحة دولة في رواية رمال حارة جدا للروائي عامر حميو، حسن الموسوي.

سرد أحداثها، وبهذا نجد أن التلخيص لعب دوراً مهماً فهو، " المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف انها جديرة باهتمام القارئ "[١]، نتيجة لذلك تم تسريع السرد وأختزال الأحداث وعدم الخوض في التفاصيل، وتستمر تقنية الخلاصة في النصوص الروائية، عبر خلاصة أسترجاعية، الذي يمر الراوي مروراً سريعاً على الذكريات والسنوات البعيدة، بهدف إعداد القارئ لما سيجري من الأحداث والشخصيات الروائية الواقعة في حاضر الزمن الروائي من أجل تسريع الزمن، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **تمتم سراً وراح يبادل فضول الناس في تفحّص هيأته ، بنظرة تعالٍ، شامخاً برأسه عالياً، ومركزاً نظرات عينيه على ارنبه أنفه تبرماً، وفي داخله يريد أن يستمر هكذا ولا تتواجه عيناه بعيون الناس من حوله، ولا يزايله كذلك شعور الاحترام لظرف سنواته العشرين اللآتي أحدثن فيه كل هذا التغيير، وأزاح عن مخيلته كل صور الناس بما فيها صور وجوه أمه وأبيه وأخته المتزوجة،ولم يستطع ان يهضم فكرة أن من حق الناس أن يجري لذاكرتهم مثل الذي جرى لذاكرته، لأنه كان يحس في قرارة نفسه أن مشاغل الحياه الرتيبة لهؤلاء القوم ما زالت كما هي، وان تراكم السنين على عمرهم لم يغير فيهم شيئاً جديداً** "[٢]

أراد الراوي في هذا المقطع الروائي أنّ يسّرع السرد، لهذا هو أكتفى فقط بإلاشارة إلى (العشرين سنة) وهي مدة الغربة، التي عاشتها الشخصية الرئيسة(فاضل)، ليتفرغ لسرد أحداث أكثر أهمية في مضمون الرواية، وبهذا فهو لخص لنا مدة زمنية طويلة مضى عليها زمناً طويلاً، منذ التحاقه بحرب الكويت وأسره فيها، ثم بعد ذلك يصبح لاجئاً في امريكا، فالراوي لم يعرض لنا تفاصيل جزئية لما حدث لفاضل خلال هذه السنين الطوال، عبر خلاصة استرجاعية للأحداث، إذ يعود فاضل إلى بيته بعد فراق عشرين سنة من الزمن عن مكانه الأول إلى عام ١٩٩١، العام الذي بدأت في اذلال الشعب العراقي، يعود كالغريب من أمريكا، الأمر الذي شعر بغربة الأنتماء إلى مجتمع يعرفهم ولكنهم تناسوا أو ربما نسوه ، وهذه

(١) بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) : ٧٨.

(٢)الأنتيكة، رواية :٨.

العلاقة بين الإنسان والمكان هي علاقة شد وجذب ، فغربة الأنصهار في المحيط لم تكن مقبولة في ذاته الحيرى[١]، وأنما اختزل لنا المدة، كي يسرع بالزمن، فالخلاصة سواء أكانت أسترجاعية، أي تتناول الماضي أم خلاصة آنية، أي تكون في الحاضر الروائي، فإنّها تكشف لنا طبيعة العلاقة التي تقيمها مع الزمن الروائي في الرواية.

وبهذا فتلخيص حياة فاضل عن طريق الاسترجاع، أتاح للقارئ معرفة حياته أثناء أسره ثم لجوءه بشكل مختصر، إذ قدّم لنا تلخيصاً مكثفاً، وذلك بضغط حقبة زمنية كبيرة في مساحة نصية قليلة، ويتجلّى هذا في النص الروائي، إذ يقول الراوي:

"**تراكم السنين على عمرهم لم يغير فيهم شيئاً جديداً، فالوجوه ما زالت مترية كما الشوارع**"، أشار الراوي إلى إشارات في الزمن الماضي؛ الغرض منها تلخيص مدة زمنية طويلة لم يتم ذكر تفاصيلها في النص عبر طريق الإسترجاع.

ومن الملاحظ أنّ الخلاصة أكثر جاذبية للوقائع الماضية، فهي تفسح المجال للقارئ بإستنتاج بعض الأحداث عبر ذلك التلخيص.

تستمر الخلاصة في روايات عامر حميو، كما في رواية (الغوغائي)، فبعد سقوط النظام البائد بدأ (عودة الحلاق) وصديقه حسون بالبحث عن أهاليهم، الذين راحوا ضحايا لزمن النظام في مقابر جماعية، يقول الراوي :

" **ما تركه صاحبه عوده طيلة شهر كامل من البحث وهما سوية قليلاً ما تركا في هذا الشهر يوم واحداً دون أن يذهبا إلى هنا أو هناك، ويسألا هذا وذاك وهما يتابعان أرهف خيوط الإشاعة ودلالة الصدق فيها، حتى جاء يوم اعلن فيه حسون عن التوقف من بحثهما ودعا صاحبه عودة الحلاق الى قراءة سورة الفاتحة ترحّما على ارواح الفقيدين مختتماً قراره بالقول:**

إنا لله وإنا إليه راجعون . وما قولي إلاّ حسبي الله ونعم الوكيل "[٢]

يختزل لنا الراوي في هذا النص الأحداث التي عاشها حسون، وحسون شخصية رئيسة أزيل عنها الستار بالتلخيص، فهو يبحث عن والديه مع صديقه عودة الحلاق لمدة (شهر كامل) بين المقابر الجماعية، ذلك بعد سقوط نظام السلطة، إذ تم

(١) مقالات في تجارب من السرد العراقي، إبراهيم رسول، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م: ٢٧٢.

(٢) الغوغائي، رواية، عامر حميو: ١٢٩.

الأختزال في أسطر قليلة، فيمكن ملاحظة أنّ الراوي لم يترك القارئ تاهئاً حائراً كي يخمن المدة الزمنية التي فيها يبحث حسون على والديه برفقه صديقه ويتم تلخيصها، وأنما حددها (شهراً كاملاً)،عبر خلاصة أسترجاعية للأحداث في الماضي من دون الخوض في ذكر تفاصيل.

إنّ من أهم الوظائف التي حققتها الخلاصة الأسترجاعية هي، الكشف عن شخصيات أخرى، مهمتها خدمة القضية الرئيسة وتسليط الضوء عليه، كما حصل في الشخصية الثانية (حسون)، الذي كان مكتفياً بعد أنْ عجز عن بحثه بالقول، (إنا لله وإنا اليه راجعون وحسبي الله ونعم الوكيل)، وبهذا فقد تم تجاوز سرد ما حدث في الزمن الحاضر للرواية، كي يتم توظيف هذه التقنية، التي اسهمت في تسريع الزمن الروائي.

وتستمر الخلاصة في الروايات وتتجلّى في هذا النص الروائي الآتي:

"**عالمي ابتدأ بالدهشة من تاريخ موتي المخطوط على شاهد قبري ووجود فارق زمني ليس بالقليل عن شواهد قبور غيري، وانتهى انني اكتشفت مضي سبع سنوات على وفاتي وأنا داخل القبر أراقب تحلل جثتي** "[1]

يوجد في النص مدة زمنية مسكوت عنها، تم حصرها بمدة زمنية طويلة (سبع سنوات)، على مساحة نصية قصيرة لا تتجاوز بضع كلمات، فلم يشّر الراوي إلى الأيام والشهور التي قضاها(الشبح سالم) خلال تلك المدة، ولم يفصح عن الأحداث التي مرت به وهو داخل القبر، وإنما أوجز ذلك ولخصه في إشارات سريعة، هذا أدى بدوره إلى تسريع الخلاصة للسرد الزمني، عن طريق الإشارة إلى أحداث تمت في الزمن الماضي، فهو لم يعرض تفاصيل جزئية لما حدث خلال هذه المدة من الزمن، وإنما أختزل لنا المدة ؛كي يسرع الزمن مكتفياً النظر لتحلل جسده المسجى وهو داخل القبر بوصفه مكاناً مغلقاً على الشخصية، ولولا مشاهدته لشاهدة القبر الجديد لما عرف مدة وجوده في القبر، فهذا الزمن لا يمحى من الذاكرة؛ لأنه يتعلق بحياته الخاصة لهذا تم تحديده.

(١) قبور تهتك اسرارها، رواية : ٨٩.

نستنتج ممّا سبق أن تقنية الخلاصة لا تقدم لنا سرعة ثابتة في بناء الحدث، فسرعتها نجدها متفاوتة، أي تتراوح بين إبطاء وتسريع في الخطاب الروائي، ونتيجة ذلك يكون زمن الخطاب أقصر من زمن الرواية، كما نلاحظ كثرة المدة الزمنية المحددة وغير المحددة في روايات (عامر حميو)، لكن الباحثة تجد أن التلخيصات الزمنية غير المحددة أكثر دلالة وتأثير وجودة؛ لإنّها تؤدي إلى مشاركة فعلية للقارئ في نسج صور متخيلة غير مرتبطة بمده زمنية تجاه حادثة معينة دامت أياماً أو أشهرَ أو سنوات متتالية تم تلخيصها في فقرة أم سطر أم بضع كلمات.

الحذف أو الإضمار[١]

هي تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في الدور نفسه، عن طريق تسريع حركة السرد الروائي، ويطلق عليها(حسن بحراوي) مصطلح (الأسقاط)، وهي عنده تقنية زمنية تقضي بإسقاط مدة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن الرواية وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع واحداث[٢]، وهو بهذا يعنى بإختزال أحداث الرواية في مقطع سردي قصير، بينما نجد (سيزا قاسم) يصطلح له أسم (الثغرة)، ويعرفه بقوله: الثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية في الرواية التي لا يعالجها الروائي معالجة نصية [٣]، بينما نجد آمنة يوسف، تعرف الحذف بأنّه" التقنية الزمنية الأخرى- إلى جانب التلخيص- التي تعمل على تسريع حركة السرد، حيث يقوم الراوي التقليدي بضمير الهو- مثلا- بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة- من زمن الحكاية، من دون أنْ يتطرق إلى ما جرى فيها من الأحداث وما مر بها من الشخصيات، بل أكتفى بتحديد العبارات الزمنية الدالة على مكان الفراغ الحكائي أو أنّه عمد إلى عدم تحديدها"[٤] .

يلجأ الروائي إلى هذه التقنية عندما يجد صعوبة في سرد الأحداث بشكل متواصل، وبهذا نجده يتجاوز عن بعضها ويختار ما يستحق أن يُروى فقد" يكون

(١) الفضاء الروائي عند جبرا أبراهيم جبرا: ١١٨.

(٢) ينظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء. الزمن. الشخصية): ١٥٦.

(٣) ينظر: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): ٩٠.

(٤) تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق :١٢٥| ١٢٦.

ذكرها مدعاة لإطالة سردية، وبالتالي حدوث خلل سردي في النص، فلا يجد بداً من الاستغناء عنها بشرط ألا يخلّ هذا الأستغناء بالنظام الزمني أو الأحداث المعروضة فيشير إلى مواضع الحذف"[١] ، وتتواجد تقنية الحذف في النص الروائي، كي تحقق الأهداف الآتية:[٢]

_ تسريع الرواية بالقفز على فصول من حياة الشخصيات.

_ السكوت عن بعض الوقائع والأحداث المحذوفة فنياً والقفز إلى ما بعدها، بوصفها مدة زمنية لا تحتوي على حوادث مهمة تستحق التوقف عندها.

_ تجاوز التسلسل الزمني المنطقي الذي سيطر في مدة ما على زمن السرد الروائي.

وقد أمتازت روايات (عامر حميو) بكثرة القفزات الزمنية في النصوص، فقد حذف الراوي أزمنة متعددة، حدد بعضها وأغفل بعضها الآخر، معتمداً على فطنة المتلقي ويقظته في فهم الحقبات الزمنية المحذوفة، وفي بعض الأحيان يعبّر عن هذا الحذف عن طريق النقاط أو البياضات المطبعية الموجودة في الروايات.

ويقسم (جيرار جنيت) الحذف إلى ثلاثة أنواع هي:

١- الحذف الصريح (المعلن):

ويقصد به " إعلان المدة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أم تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره" [٣]

نجد في الحذف توجد " إشارات دالة عليه في ثنايا النص كأن نقول: بعد عشر سنوات، خلال أسبوع" [٤] ، كما نلاحظ أنّ هذا النوع من القطع عادة ما نجده مصرحاً به في الروايات التقليدية[١]

---

(١) جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، مدارات الشرق (لنبيل سليمان)، د. محمد عبيد صابر، د. سوسن هادي جعفر البياتي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الاذقية، ط١، ٢٠٠٨: ٢٢٠-٢٢١.

(٢) ينظر: في السرد دراسات تطبيقية: عبد الوهاب الرفيق، دار محمد علي الحاجي، صفاقس، تونس، ط١، ١٩٩٨: ٥٢.

(٣) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي ، الدار البيضاء، ط٢، ١٥٩.

(٤) في مناهج تحليل الخطاب السردي : ١٣٧.

يتّضح ممّا سبق أنّ الحذف الصريح يتم فيه إعلان المدة الزمنية المحذوفة داخل النص، كما يتم تحديدها بصورة واضحة وصريحة، فالروائي ينص على المدة الزمنية المسقطة عن طريق مؤشرات زمنية واضحة، وبأستطاعة القارئ أيضاً أنْ يحدد ما حذف زمنياً عن طريق سياق النص، فقد حذف الراوي أزمنة عدّة، سواء أكانت محددة أم غير محددة، كما في رواية (حبة خردل) ، عندما قام طاهر بالبحث عن اصدقائه المترجمين، ليتفاجأ بوجودهم لأجئين في أمريكا، بعد أنْ تعرضوا للخطر من قبل العراقيين لكونهم ساعدوا الامريكان، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **راح بعد سنوات يتعقب آثار أصدقائه المترجمين، وكم كانت دهشته كبيرة وهم يعملوه عبر الفيسبوك بلجوئهم منذ سنة الى أمريكا وحصول بعضهم على جنسيتها**"(٢).

نلاحظ في النص وجود تداخل بالأزمنة المحذوفة بين نوعي الحذف، الحذف المحدد وغير المحدد، فالروائي لم يتقيّد بنوع دون آخر، بل أنّ سرعة الزمن الروائي جعلته يتنقل بين النوعين من دون أن يربك سرد الوقائع والأحداث، فقول الراوي **بعد سنوات،** هنا الراوي لم يحدد المدة الزمنية الميتة التي أسقطها من عمر الرواية، مدة بحث (طاهر) عن اصدقائه المترجمين، فهل استمر البحث لساعات أم أيام أم شهور أم سنوات.

أما قوله **منذ سنة،** هنا نجد الراوي حدد مدة زمنية، لكنه أراد في هذا النص أنْ يعجّل بالزمن، لهذا لم يَر في المدة الزمنية (سنة) ما يوجب التوقف عندها وسرد أحداثها، لهذا لم يفصّل بالأحداث، وفضّل الأستغناء عنها، وأكتفى بوضع إشارة محددة لها، ومن الملاحظ أن هناك حذفاً ممتزجاً بتقنية التلخيص والاسترجاع الخارجي للأحداث، فبحث (طاهر) عن زملائه المترجمين أنقضى منذ وقت طويل خارجي عن الرواية، بعد أنسحاب أمريكا من العراق عام ٢٠١١م، لكن اكتشافه بلجوئهم سبب له أزمة نفسية أستمرت طويلًا، فأختلق وهماً وصدقه، بأن طائرات

(١) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي: ٧٧.

(٢) حبة خردل، رواية : ٤٩.

الأباتشي سوف تأتي وتأخذه، وبالتالي تم أسقاط مدة زمنية، كي يتم تسريع الزمن، ويستمر الحذف الصريح في الروايات، إذ نجده أيضاً في (رواية الانتيكة)، في قول الراوي:

"**بعد حوالي خمسة عشر يوما من تواجدنا في المعسكر، جاءت الأوامر لنقل الأسرى إلى معسكر آخر كان يشار له بتسمية معسكر (الونان) لحجز الأسرى ، وهو يقع في عمق الأراضي السعودية**"(١)

قفز الراوي المتكلم بالزمن عبر إسترجاع خارجي للأحداث، إسترجاع فاضل عندما كان جندي أيام احتلال العراق للكويت وأسره لدى **الامريكان**، إذ تم إعلان مدة زمنية محددة (خمسة عشر يوماً) وهي مدة تواجد الأسرى في المعسكر الأول قبل نقلهم إلى المعسكر الثاني، بعد أنّ تم أسرهم من قبل الأمريكان أبان أحتلال العراق للكويت، بهذه القفزة تم أسقاط أحداثاً ميتة لا توجد أي أهمية لها، الأمر الذي أدى إلى تسريع زمن السرد، فهو حذف ممزوج بتقنية التلخيص والاسترجاع الخارجي، كما يلحظ أن هذه المدة المحددة مداها قصير تتمثل في أسبوعين، زد إلى ذلك أن الراوي ينقل لنا صورة (زمنية – مكانية) زمنية تتعلق بوقت نقل الأسرى، فلم يشّر الراوي للظروف التي عانى منها الأسرى خلال تلك المدة، وأكتفى بالإشارة لها بصورة علنية، ومكانية تتعلق بمعسكر الونان كمكان واقعي في السعودية مرّت بها الشخصية وقت أسرها، وبهذا يعدّ الحذف حذفاً صريحاً، يسقط عن طريقه بعض من أيام أسر فاضل وتنقله بين المعسكرات.

وكذلك نجد الحذف الصريح في رواية (قبور تهتك اسرارها)،عن طريق تذكر (الشبح سالم) لماضيه، عبر أسترجاع خارجي للأحداث أيام سجنه؛ بسبب نكتة القى بها أحد الطلاب أيام كان سالم طالب كلية لدراسة آداب اللغة العربية تستهزئ بالنظام السياسي، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **فترة اعتقالي وتعذيبي ثم طمري لعشر سنوات فترة قبيحة بحياتي ، ظالمة بوحشيتها اللاّ إنسانية ، ولهذا أنا أمر عليها لكن لا أحبذ الخوض في تفاصيلها**"(٢)

(١) الانتيكة، رواية : ١١٥.

(٢) قبور تهتك أسرارها، رواية : ٩٤.

تمَّ القفز بالزمن عن طريق إعلان مدة زمنية محددة وهي (عشر سنوات)، مدة سجن الشبح سالم بسبب وقفته المنحوسة قرب طالب يستهزئ بالنظام السياسي للبلد، ليتحول من طالب كلية إلى سجين سياسي، هذا الأمر منعه التعيين ممّا ادى إلى معاناه كبيرة في حياته؛ بسبب العوز والفقر الذي عاشه، فقد أكتفى الراوي بذكر إشارة للزمن من دون الخوض في ذكر التفاصيل، فلم يذكر كيف قضى الأيام والشهور والسنين وهو في السجن وكيف كانت الحالة النفسية التي عاشها وهو في مكان مغلق تم ذلك كله، كي يتم تسريع الزمن الروائي.

٢.**الحذف الصريح(غير المعلن)** ونجده في رواية الغوغائي، عبر إسترجاعالأحداث لقمع مدينة الدان أبان انتفاضة آذار عام ١٩٩١م، إذ يقول الراوي:

" **ما زالت الذاكرة عند الناس فيها تستحضر كيف قُمعت خلال ساعات قليلة من بدء الهجوم عليها، فبمجرد أن تغلغلت الدبابات على أفرع الشارع العام الواصل بين مركز مدينة اليشان ومركز (مدينة المفازة) دب الذعر بين الثائرين فيها، ليتفرقوا شذراً مذراً وتكون بيوتهم خالية من ساكنيها لأكثر من أسبوعين، حتى باتت تئن هي ومن تبقى من سكانها تحت منع التجول ويُقيّد التحرك فيها وتكون عرضة للتفتيش الدائم** "(١)

قام الراوي في هذا النص بذكر قرينة زمنية من دون أن يحدد مدة الثغرات الزمنية، فهو أستعمل قرينة (**خلال ساعات، لأكثر من أسبوعين)**، هذه المدة التي تم القفز عليها، هي مدة غامضة وغير محددة عبر أسترجاع ماضي (مدينة الدان)، وهو مكان واقعي أذا أخذنا بتفسير الروائي لرمزيته وما يقابلها على أرض الواقع، تم الهجوم عليها أيام انتفاضة مارس عام ١٩٩١م، بسبب النزاع بين الشعب والسلطة الحاكمة في ذلك الوقت، فقد تغلغلت الدبابات في الشارع العام بين مدينة اليشان ومدينة المفازة، قد يقصد الروائي بهذه الامكنة الخيالية هو مسير الدبابات في الشارع العام بين مدينة الحلة ومدينة الديوانية زمن الانتفاضة الشعبانية ١٩٩١م، فهذا القفز على الأزمنة أدى إلى تسريع الزمن، فلم يذكر لنا الراوي أعداد الخسائر في هذا

(١) الغوغائي، رواية : ٩.

الهجوم، ولا كيف تمت مقاومة المنتفضين، لأنه أراد أن يركز على معاني أخرى، هو قام بسرد أحداث أهم منها، إذ تدور الثيمة المركزية في الرواية حول الثورة، الوطنية، الظلم، الذي تعرض له المجتمع العراقي وهو واقع تحت سطوة سلطة ديكتاتورية، هذه السلطة نعتت من يقف بوجهها بمصطلح (الغوغائي)، هي رواية دونّت الألم واشتغلت على مضلومية الإنسان، الصراع بين السلطة(الظالمة) والشعب (الغوغائي)، فعن طريق هذا التأويل أستطاعت الباحثة أنْ تحدد هذه الفترات الزمنية المحذوفة في النص الروائي.

٣.الحذف الضمني.

هو الحذف الذي لا يكشف فيه الروائي عن المدة الزمنية المحذوفة، ويترك للباحث التأويل أو التخمين، كي يقوم بألاستدلال على الفقرة المحذوفة من سياق النص، ويعرفها جيرار جنيت "هي التي لا يصّرح في النص بوجودها بالذات، إنّما يمكّن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية "[١]

ولا يكاد يخلو هذا النوع من الحذف في أي نص روائي، إذ يقول (عامر حميو)، " أن لكل رواية يجب أن يكون فيها حذف ضمني كي تحرك الراكد في ذهن القارئ"[٢]، وبهذا لا بد من وجود حذف ضمني في النص؛ لأنّ الراوي لا يستطيع أن يلتزم بالتسلسل الزمني الكرنولوجي للنص، لهذا نجده يلجأ للحذف الضمني، ومن أمثلة هذا النوع من الحذوفات ما نجده في رواية (سلم بازوزو)، إذ يقول الراوي:

"**على البعد شوهد رتل سيارات حديثة ، حالما وصل للجرف وترجل منها جمع من صحفيين ومصورين لوكالات أنباء عالمية، راحوا يلتقطون صوراً فوتغرافية، ومشاهد مصورة لجثث اصحاب (الهوية المزورة)، الذين أرادوا ان يدنسوا أرض الوطن**"[٣] .

(١) خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جنيت، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط٢، ١٩٩٧م: ١١٩.

(٢)اتصال هاتفي مع الروائي (عامر حميو).

(٣) سلم بازوزو، عامر حميو: ١٣٣.

لم يشر الراوي العليم لمدة زمنية معينة في هذا النص، الأمر الذي يجعلنا نشعر بوجود قطيعة زمنية، لعدم وجود إشارة زمنية تعين المتلقي على الأهتداء إلى المدة الزمنية المسكوت عنها في النص، لكن سياق الأحداث يدلل على وجود حذف ضمني في النص، فهو يتحدث عن أنتفاضة مارس عام ١٩٩١م، وكيف عدّت السلطة الحاكمة آنذاك أن المنتفضين أصحاب هوية مزورة ونكلت بهم، وبهذا تم تسريع الزمن عن طريق المرور السريع على الأحداث، إذّ حذف لنا الراوي مدة زمنية في النص، وهي كيف تم أحراق المنتفضين وهم مختبئين بين نباتات القصب والبردي ، وكيف تمت المقاومة، وأكتفى بذكر ثغرة في النص وهي **أصحاب (الهوية المزورة)**(*) ، فكانت نتيجة قتل السلطة للمنتفضين حرقاً أن جاءت سيارات تحوي عدد من الصحفيين والمصورين، كي يقوموا بتصوير جثث القتلى المحروقين مدعية السلطة انهم خائنين لبلدهم، وبهذا أستطعنا أنْ نحدد المدة الزمنية المحذوفة عن طريق هذا التأويل.

ويستمر الحذف الضمني في الروايات، ويتجلّى هذا في رواية (سلم بازوزو)، إذ يقول الراوي:

"**كان أبو تحسين يتلفت على جانبيه مستصرخاً الناس على البعد في محيط وقفته، ماسكاً نعاله، كأنه يقاضي رجلاً يقف بجسده الحقيقي أمامه ،(يا ناس ...يا ناس هاي الحرية، عبروا عن مشاعركم، هاي الحرية، هاي المكبوتين منها**"(١)

(*) اصحاب الهوية المزورة: هو اصطلاح أشاعته السلطة على كل المشتركين في انتفاضة آذار، وسميت أيضاً الانتفاضة الشعبانية عام ١٩٩١، والاصطلاح شاع بعد خطاب لصدام حسين آبان الاحداث ، يتهم فيه كل من اشترك في الثورة عليه بصاحب هوية مزورة ، وهو ترميز لعناصر المعارضة الذين تدعمهم إيران، والذين اتهموا في حينها بقيادة المنتفضين .

(١) سلم بازوزو، رواية: ١٤٧.

يوجد في النص حذف ضمني عن طريق صيحات (أبو تحسين) وهي شخصية حقيقية اذاعتها نصياً بالصوت والصورة غالبية القنوات العالمية، الساعة التاسعة والنصف صباحاً يوم ٩|٤|٢٠٠٣م، يوم سقوط نظام السلطة السابق، فالروائي لم يشر إلى مدة زمنية، واكتفى بصيحات أبو تحسين، لتنقل لنا المعاناة والظلم والاضطهاد التي عاشها العراق منذ سنة ١٩٦٨(سنة البعث) إلى سنة ٢٠٠٣م، وبهذا تم تسريع السرد عن طريق القفز السريع على الأحداث، وتم تحديد مدة زمنية خمس وثلاثون سنة، عن طريق تأويل المتلقي سنين طويلة، عانى منها العراق الفقر والجوع والحروب والحصار واستعمال جميع أدوات التعذيب والمقابر الجماعية .

٤.الحذف الأفتراضي.

هو حذف لا يختلف كثيراً عن الحذف الضمني، فهو يشترك معه من ناحية كونه حذفاً، ومن ناحية صعوبة أقتناصه، وعدم وجود قرائن أو إشارات تدل عليه، لكن القارئ الجيد يستطيع أن يستدل عليه عن طريق الأنقطاعات أو البياضات المطبعية الموجودة في النص، فيقول (حسن بحراوي)، أن هذا النوع من الحذوفات يمثل حالة نموذجية " ولعل الحالة النموذجية للحذف الأفتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تعقب أنتهاء الفصول، فتوقف السرد مؤقتاً بمثابة القفز إلى الأمام بدون رجوع ، أي مجرد تسريع للسرد من النوع الذي تقتضيه أفاق الكتابة الروائية "[١]

ويوجد شكلان لهذا النوع من المحذوفات عند أشتغالها داخل النص، ففي الشكل الاول يكون على شكل نقاط متتابعة، قد تنحصر في نقطتين أو ثلاثة وتأتي للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة يشتغل البياض بين الكلمات والجمل، نقطٌ متتابعة قد تنحصر في نقطتين، وقد تصبح ثلاث نقاط او أكثر "[٢].

(١) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ١٦٤.

(٢) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ١٢٩.

أما الشكل الثاني، فيأتي على صورة مساحات ورقية بيضاء(بياضات مطبعية)، نلاحظ وجودها في الأغلب نهاية الفصول، فتوقف السرد مؤقتاً إلى حين أستئنافه في الفصل الموالي[١]

ونجد الحذف الافتراضي في رواية (بهار)، عن طريق حوار بهار مع طبيبها داخل المستشفى، إذ يقول لها:

" **كما أوصيت صديقتك ..أكتبي الوقائع التي جرت لك كما هي، ولا تطمري شيئاً في داخلك .. واجهي مشكلة قهرك النفسي كما هي، ولا تخجلي منها .. عندها فقط ستشفين** "[٢]

إنّ حوار بهار مع طبيبها تم بعد أن نجت من السبي عن طريق الهرب باتجاه جبل سنجار من تنظيم داعش الأرهابي هي وصديقتها فيفيان، ودخولها المستشفى حيت عاشت أزمة نفسية داخل المستشفى لما تعرضت له من اغتصاب اثناء اسرها ولما شاهدته من قتل وتعذيب اثناء الأسر.

فنلاحظ أنّ النقطتين التي تشغل البياض بين الجمل، لم تأتِ عبثاً، بل إنّها دلت على وظيفة تخدم السرد، ألا وهو الحذف الافتراضي، وقد تكون فيها إشارة إلى التنبية لأهمية الأمر، إذ يحاول الراوي القفز على مدة زمنية لا ندركها، وبالتالي أدتّ إلى تسريع الزمن عن طريق الإشارة إلى استرجاع الماضي، التي يصعب حصرها في أسطر الرواية، لكثرتها عن طريق الإشارة إلى المحذوف، تارة نقطتين أمام (صديقتك) ، وتارة أمام (في داخلك)، وتارة ثالثة نقطتين أيضاً أمام (لا تخجلي منها).

كما نلاحظ وجود **حذف افتراضي**، في رواية (الأنتيكة) عن طريق البياض الطباعي المتروك بين ورقة رقم (١١)، وورقة رقم (١٢) من مذكرات الشخصية الرئيسة (فاضل) المتكونة من (١٩) ورقة، وهو لأجئ في فلوريدا بأمريكا، ليتحدث عبر أسترجاع خارجي لأيام كان أسير عند الأمريكان آبان أحتلال العراق للكويت، ليتم سرد احداثها في (١٠٠) صفحة، ليعد هذا قفزاً وتسريعاً للزمن، فالروائي ينهي

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) : ١٦٤.

(٢) بهار، رواية: ١٩.

ورقة رقم (١١) عبر (المونولوج) حديث فاضل مع نفسه ، فكان يلوم نفسه ويذكر ماضيه الذي سبب له أزمة نفسية بسبب فعلته مع حبيبته حميدة وقتلها من قبل اخوتها " **أنت من وضع أداة القتل بيد أخوتها، وهم أقتصر دورهم على التنفيذ، إذن فأنت القاضي والحاكم والجلاد**"[١]

في حين يبدأ سرد الأحداث في ورقة رقم (١٢)، بحدث مغاير تماماً، لما سبق ذكره في ورقة رقم (١١) بها تحدث الراوي عن نسيان ذاكرته للجوع، وتم بحثه عن تسلية وهو بين الجنود في وسط الخيام .

من كل ما تقدم يمكننا القول إنّ هناك مفارقة عند الروائي في ترتيب الأحداث، بسبب التداخل بين الأزمنة عن طريق الاسترجاع أو الاستباق، هذا التداخل أدى إلى تفكك خطية السرد، وزاد من اتساع عالم الرواية عنده، كما أستطاع الروائي أن يوظف التقنيات الأربعة عند الإبطاء أو التسريع للزمن؛ (الخلاصة، الحذف، الوقفة الوصفية، المشهد الحواري) توظيفاً مميزاً وأسلوباً رائعاً، من خلال تصوير الأمكنة ووصف الشخصيات عبر تقنية الوقفة الوصفية التي وضحت عناية الروائي بدقائق وجزيئات الموصوف، فيما سجل المشهد الحواري خاصة (الحوار الخارجي) شكلاً بارزاً في النصوص الروائية، أما تقنيتي(الخلاصة والحذف)، فقد اقتصر الروائي على الإشارات العابرة لتلك الحقبة الزمنية ؛ لاختزال مدة زمنية قصيرة، أو طويلة من الاحداث.

(١) الانتيكة، رواية : ٩٠.

الفصل الثاني
المكان الروائي

مدخل

يؤدي المكان الروائي دوراً مميزاً في بناء الرواية، إذ إنّه عنصرٌ مهمٌ في العمل الروائي لا يقل أهمية عن الزمن؛ " ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ ويتضمن معاني عدّة، بل إنّه قد يكون في بعض الأحيان، الهدف من وجود العمل كله"(١)، وبالنظر لأهمية المكان الروائي في الأعمال السردية، فقد استثمر من قبل الروائيين عراقيين عرباً وغربيين على حدّ سواء، إذ إنّ الإشارات سواء أكانت دلالية أم رمزية تحيل إليه؛ لأَنّ الأحداث لا تستمر إلا في مكان يحويها فهو يعّد " العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها البعض"(٢).

اختلفت الآراء حول مفهوم المكان اختلافاً واضحاً وصريحاً، فالمكان في النقد الأدبي تعددت فيه الآراء، وأول ما وصل إلى إيدي نقادنا هو تعريف (غاستون باشلار)، إذ يقول" إنّ المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تميّز، إنّنا ننجذب نحوهُ؛ لأنّه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجماعة كما في الصور "(٣).

إنّ المكان الروائي هو ذلك " الكيان الاجتماعي، الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه "(٤)، وهو بهذا يعد من أكثر الأشياء التصاقاً بحياة الإنسان وتطوراته الاجتماعية ، فارتباط وجود الإنسان بالمكان يتم عن طريق علاقة جدلية بينهما، إذ يقول(منيب محمد البوريمي)، توجد " هناك جدلية وثيقة بين الطرفين، وغالباً ما يفقد هؤلاء الأشخاص استقلالهم الذاتي تحت ما يمكن تسميته

(١) بنية الشكل الروائي(الفضاء– الزمن – الشخصية) : ٣٣.

(٢) المكونات السردية في الرواية العراقية(روايات وارد بدر السالم أنموذجاً)، دعاء عادل آل عزوز، دار الكتب والوثائق، بغداد، (د. ط)، ٢٠١٨: ٨٩.

(٣) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣ ،١٩٨٧: ٣١.

(٤) الرواية والمكان(دراسة المكان الروائي)، ياسين النصير، دار نينوى، سوريا، دمشق، ط٢، ٢٠١٠: ٧٠.

بجبرية المكان، فيصبحون مسكونين به"[١]، إذ كان البيت ملهماً للشعراء منذ العصر الجاهلي؛ لوجود الأهل والأحباب فيه، فقد وقفوا على اطلاله، وجعلوا هذه الأطلال بسملة لقصائدهم، وأصبحت معادلاً موضوعياً من أجل أن تدوم حياتهم، كأن الماضي هو الوسيلة التي تمنحهم البقاء[٢].

إنّ المكان الروائي لا يمكننا التعرف عليه إلا عن طريق اللغة؛ " فالكلمات تشكل عالماً خاصاً خيالياً، قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه، وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص، يخضع لخصائص الكلمة التصويرية، فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع، بل تشير إليه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم"[٣]، ولا بد من الإشارة إلى إنّ المفاهيم المتنوعة مارة الذكر، ما هي إلا دليل على الأهمية الكبيرة التي يتمتع بها المكان داخل الرواية؛ إذ أن دوره يتجدد ويتطور تبعاً لتطور الفن الروائي، هو لم يعد إطاراً للأحداث فقط، وإنما أصبح عنصراً مهماً من عناصر الفضاء مع الزمن والأحداث والشخصيات مع رؤية الروائي، لا سيما بعد أنْ أتّسع مفهوم الفضاء، وأصبح يمثل الأرضية التي تشد جُزيْئات العمل كله، فهو بعد أنْ اتّضح مفهوم الزمن الروائي ودُرِس بعناية فهمت الشخصية، وأنّ تناوله الروائي بصدق تأريخي وصدق فني، مكّن عمله من أن يمتد في التاريخ [٤]، والمكان يمثل " القاعدة المادية الأُولى التي ينهض عليها النص، ويستوعب حدثاً، شخصية، زمناً والشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته"[٥]، لذا لا يمكن أنْ نتصّور أحداثاً إلا بوجود مكان تنمو وتتطور فيه؛ لأنّ المكان الروائي يحتوي على بوتقة السرد، فتبرز أهمية المكان انطلاقاً من كونه ليس فقط حيزاً جغرافياً فحسب، بقدر ما هو علاقة جدلية

(١) الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة) : ٤٥.

(٢) ينظر: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، عزوز علي إسماعيل، دار العين للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٠: ٤٢.

(٣) بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ) : ١٠٨.

(٤) ينظر: الرواية والمكان(دراسة المكان الروائي) : ٩.

(٥) مقاربة الواقع في القصة القصيرة الغربية من التأسيس الى التجنيس: ١٤٩.

في البنية الذهنية الثقافية وما يمتلئ به من مكونات محسوسة وغير محسوسة[١]، إلى جانب ذلك تكمن أهمية المكان الروائي عن طريق القدرة التي يوظّف فيها الروائي المكان، بطريقة تجذب القارئ وتلمح للأحداث، وهذا ما جعل الرواية أكثر ترقياً بسعة الخيال، كما تبرز أهمية المكان في بيان هوية العمل الأدبي بل يمكن عدّ المكان هوية العمل الادبي[٢]، فوجوده في العمل الادبي مهم جداً، إذ إنّه " لا يعيش منعزلاً عن باقي العناصر السردية وانما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية.. وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به"[٣]، وهنا تكمن أهميته بوصفه عنصراً من عناصر السرد، إذ أصبح المكان في العمل الفني بمثابة " الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلاً بالعمل الفني... وهو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، ومخاوفه وآماله، وأسراره، وكل ما يتصل به، وما وصل إليه من ماضيه، ليورثه إلى المستقبل"[٤].

(١) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدورد الخراط، كتاب الرياض(٨٣)، مطابع مؤسسة اليمامة، اليمامة، الرياض، ٢٠٠٠: ٣٥٨.

(٢) الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، صالح إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣: ١٣.

(٣) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) : ٦٢.

(٤) الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والاعلام- جمهورية العراق- بغداد، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٩٥)، د.ط، لسنة١٩٨٦: ١٧.

المبحث الاول

المكان المغلق

المكان المغلق هو المكان، الذي حدّدت مساحته ومكوناته، مثل الغرف والبيوت، إذ نجد أنّ الإنسان يأوي إليه، للعيش والسكن مع وجود أماكن أُخر هو المكان الداخلي للأحداث، إذ يُعد المكان المعاكس للمكان الخارجي، يمثل الانسداد والانغلاق كما أنّه يتّصف بالتحديد، وهذا لا ينفي انفتاحه على أمكنة أخرى، فالغرفة المحددة مساحةً قد تنقلنا عبر جدرانها إلى عوالم أمكنة عديدة، من خلال أثاثها أو رسوماتها أو المجسمات التي تحويها، الأمر الذي يجعلها تعطينا دلالة تفوق دلالتها المعروفة لدى العامة [١].

ولا بد أنْ نشير إلى جهود الفيلسوف الفرنسي " غاستون باشلار" في أثناء حديثه عن المكان المغلق فقد انطلق من فكرة رئيسة عند تناوله للمكان، إذ يقول" إن البيت القديم بيت الطفولة هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه سنستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية، ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين يوفرهما لنا "[٢].

إنّ البيت بهذا المعنى مكان آمن، وهو المستقر الذي يأوينا ويضمنا بين جنباته، نستظل بظلّه، نركن إلى أعمدته واركانه، إذ يعدّ ملجأ للراحة والهدوء والسكينة ، يقينا من البرد، فمع الفرح نرى الانفراج فيه ذكريات هنا وهناك، ويمكن أن نصفه بأنّه مكانٌ نفسي يحضُّنا على الاستقرار والثبات.

قد تختلف قيمة المكان المغلق داخل النص الروائي، ففي بعض الأحيان تكون أماكن مرفوضة؛ لأنّه يصعب اختراقها من قبل الشخصيات، وقد تكون مطلوبة ومرغوبة؛ لأنّها تمثّل مصدر راحة وحماية لهم، فمن الناحية الجغرافية نجد الأماكن" البيوت والغرف والحمامات والسراديب والقبور....ذات الطبيعة المحصورة في حدود

(١) ينظر: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة الى الشمال لطيب صالح، أ. كلثوم مدقن، مجلة الآداب واللغات ، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، ٢٠٠٥م.:١٤١.

(٢) جماليات المكان، غاستون باشلار:٩.

أماكن مغلقة"[١]، لذا فإنّ" المكان...لا يفهم من خلال الطابع الميكانيكي البحت، وإنما هو أكثر من مجرد منظر طبيعي، فقد نُظر إليه على أنّه وصفة وعلاقة شاملة وأساسية للمنظومات المادية، بل ويرتد المكان على منتج عقلي أو شكل من أشكال الإحساس الذاتي، فيرقى إلى مستوى الحالة النفسية التي يستعاد عن طريقها التاريخ الشخصي المتجذر في اللاوعي المرتبط بهذا المكان"[٢]

مما تقّدم ذكره نجد أنّ المكان المغلق له فلسفة خاصة، إذ يمثل الذات التي تتمركز فيه؛ لأنّ الذات تتفاعل مع المكان وتذوب في سماته، الأمر الذي يكونان لهما كينونة واحدة ، وهذه الكينونة تعبّر عن الذات بكل مشاعرها وعواطفها وتناقضاتها، كما نجد أنّ الفعاليات الذاتية الإنسانية التي تقع في المكان المغلق، غالباً ما تكون محدودة فكرياً وجسدياً فهي مقيدة ، الأمر الذي يترك لنا هذا النوع من الأمكنة أثراً من الوحدة والانعزالية على ساكنيه؛ لأنّه يولد سأماً وضيقاً وضجراً فضلاً عن أنه يضيق على الأفكار والمشاعر، وبهذا لا يوجد سبيل للانفتاح والتحرر فيه[٣]، بل يأخذ صور جغرافية متعددة، فقد يكون (بيت، غرفة، سجن، قبر.....)، وقد تم تقسيم المكان المغلق إلى قسمين هما [٤]:

- المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية ،كغرف البيوت، والقصور.
- المكان الاجباري المؤقت كأسيجة السجون.

وقد حاول الروائي (عامر حميو) أن يرسم لنا صوراً ابداعيةً من صور السرد عن طريق التوظيف الجيد للأمكنة الداخلية، التي أعانته في الوصول إلى أقصى درجات الابداع في خطابه الروائي، ومن هذه الأمكنة المغلقة:

---

(١) جماليات التشكيل الروائي(دراسة في الملحمة الروائية)، محمد عبيد صابر، سوسن البياتي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢: ٢٥٢.

(٢) نظرية المكان الطبيعي، دراسة في فلسفة صدر الدين الشيرازي، أحمد زوير، دار المعرفة الحكمية، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م :١٢-١٣.

(٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الوصف وبناء المكان، ج١، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ط، ٢٠٠٠م : ٦٣.

(٤) ينظر: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه(حكاية بحار- الدقل-المرفأ البعيد) مهدي عبيدي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د. ط، ٢٠١١م: ٤٣.

أولا: البيت

يُعدّ البيت فضاءً داخلياً كثيراً ما نلحظ ذكره في الروايات، بوصفه مكاناً للسكن، يلجأ إليه الإنسان سواءً بإرادته أو بإرادة الآخرين، ويمكن أنْ نقول إنّهُ المكان المحدّد هندسياً وجغرافياً، كما يمكن أنْ نعدّه مسرحاً للأحداث الداخلية التي كان يرويها الروائي عامر حميو في معرض حديثه عن الأجواء الداخلية وتصوير مشاهد السبي والقتل والاغتصاب من قبل الجماعات الارهابية، وتجلّى ذلك في رواية (بهار)، إذ يقول الراوي:

" **حارت بهار لمن توجه لومها عندما رفض والدها أن يبارح البيت وإياها وقت دخول عناصر التنظيم لمدينة الموصل، رغم أن جارهم شمّو نصحه أكثر من مرة بخيار النزوح، ورغم مقدار الصداقة التي تربطهما معاً، لكن بهار تذكر أن أباها قال لصديقه شَمّو، حينها بإصرار طفل:**

-(أشتقول عزيزي شمو!).. اترك بيتي إلي تربيت فيه؟"[1]

يمثّل (البيت) خصوصية لساكنيه من حيث تأثيره في خفايا النفس البشرية، فالبيت هو منطلق الإنسان؛ لأنّه مكان النبتة الأُولى، فعن طريق هذا النص الروائي نجد أنّ الراوي يوحي للقارئ كمية التأزم النفسي والقلق الذي أنتاب (بهار) ولومها لنفسها، فحارت لمن توجه لومها بعد أن رفض والدها أن يترك بيته الذي تربى فيه، فالبيت ليس مكاناً للذكريات فقط، بل يمثّل الهُوية والانتماء، فمن يفقد بيته كأنه يفقد وطنه وانتماءه؛ فالإنسان بحاجة إلى أرض" تتأصل فيها هويته"[2].

لذا فإنّ الإنسان يبقى يحن للبيت الذي تربى به، ويحتفظ بذكرياته ويتمنّى العودة إليه مهما جرى، وهو بهذا يعد مكاناً مغلقاً آمناً، لتمسّك الشخصية به على الرغم من المخاطر التي تحيط به، فيضع الروائي أمام المتلقي صورة عن هذا المكون اليزيدي بعد احتلال داعش لمدينة الموصل يعرض الروائي صورة عن حب هذا المكون لوطنه، فأبو بهار عندما سأله (العم شمو) أنْ ينزح من بيته بعد دخول الجماعات الارهابية لمدينة الموصل أجابه:

---

(١) بهار، رواية:١٤.

(٢) جماليات المكان، مجموعة من المؤلفين، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨: ٦٣.

-(أشتقول عزيزي شمو!) أترك بيتي الذي تربيت فيه؟

شمو جارهم الايزيدي المقرب، الذي كان لا يفرق بين بهار وابنته، فهو كان يساندهم ويشاركهم مصيره، إذ نلحظ أنَّ الظروف القاسية التي تحول بين المرء وبيته الأليف كفيلة بأن تجعل روحه معلقة فيه، والبيت من الأماكن المغلقة التي تشير إلى معاني الراحة والطمأنينة بعدّه ملجأ يلجأ إليه الإنسان، إذ إنّ البيت القديم "بيت الطفولة هو مكان الالفة ومركز تكييف الخيال وعندما نبتعد عنه نظل دائماً نستعيد ذكراه"(١)، إذ تذكر بهار عن طريق الاسترجاع الخارجي للأحداث أنّ العم (شمو) نصحه أكثر من مره أنْ يترك البيت بسبب خطر الجماعات الارهابية؛ فبسببهم عمَّ الخراب المتمثل بصور الموت والأجساد الملقاة في الشوارع بيوت أفرغت من ساكنيها وشوارع أستباحتها رائحة الموت، فقد كان البيت قبل احتلال داعش فضاءً مفعماً بمعاني الألفة والحميمية يلجأ إليه الشخص ليحس بالأمان، والروائي يسعى إلى " الارتباط بالمكان والاستقرار فيه دائماً، ومن ثم الانتماء اليه وتأصيل هويته"(٢)، ويظهر البيت كذلك في رواية (الغوغائي)، كمكان آمن التجأ اليه الجنود كلاً في دارهِ، بعد إعلان سقوط النظام بالتحديد في عصر الثامن من ابريل ٢٠٠٣م، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **عند عصر الثامن من أبريل تجمّعت عناصرهم بمواقع دفاع في مراكز الأمن والحزب، واكتظت شوارع المدينة بعناصر الجيش المنسحبة من وحداتها، وامتاز هذا اليوم برجال جيش ينسحبون بكامل عدتهم إلى بيوتهم دون خوف من أحد، أصواتهم عالية. إعلان هزائم وحداتهم العسكرية يصرّح به على شفاههم بالاسم والوقت والمكان، لا يخشون مستمعاً لتصريحاتهم، ناقمين، غاضبين، يدلون بما عندهم وأن أحسوا أنهم قالوا كل ما في جعبتهم انسحبوا راكضين بفرح النجاة بجلودهم، وخوف الرعب مما خلفوه ورائهم، يتراكضون لأقرب سيارة تقلهم لبيوتهم وهم يرددون بصوت عال:**

---

(١) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا: ٩.

(٢) استراتيجية المكان(دراسة في جماليات المكان في السرد العربي)، د. مصطفى الضبع، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٨: ٤٦.

الله الساتر من تاليها... الله الساتر"[1]

يعد البيت في النص السابق مكاناً أمناً التجأت إلية الشخصيات(الجنود)، بعد أن تم سقوط النظام السابق في الثامن من أبريل، فقد تم انسحابهم إلى بيوتهم معلنين هزائم وحداتهم العسكرية، فالروائي أبدع في وصف حال الشخصيات بعد أن أحسوا بالانفلات من خوف النظام الحاكم الذي كان مسيطراً عليهم مدة طويلة، لكن الخوف ظل ملازماً لهم في القادم من القوات العسكرية قبل سقوط النظام .

وقد يتحوّل هذا المكان المغلق الآمن إلى مكان غير آمن؛ نتيجة حصار داعش للناس والمدينة، إذ إنّ الاختراق الهمجي للمكان الحميمي يجعله يفقد حميميته وألفته، وبهذا يحوله إلى مكان معاد إجباري، كما في النص الروائي الآتي:

" **لكزني ابو براء في ظهري عندما وصلت بيتاً، كُتب على بابه الحديدي حرف نون بالعربية، وتحته عبارة(عقارات الدولة الاسلامية)، وقال:**

_أسرعي يا امراة

بحلق فينا قليلاً وسألني: ما اسمك؟ قلت وبدت حروف اسمي تخرج متحشرجة:

_بهار

_ادخلي تلك الغرفة

ثم سأل آمال وفيفيان عن اسميهما وادخلهما غرفة أخرى واقفل الباب عليهما، والتفت ناحيتي قائلاً:

- **ألم أقل لك أدخلي تلك الغرفة؟... هيا.**

دخلت مجبرة، والفيت نفسي وسط غرفة نوم فيها سرير وثير[2]

لم يبقَ البيت مكاناً آمناً يأوي إليه الفرد ليشعر بالطمأنينة، بعد احتلال تنظيم داعش لمدينة الموصل؛ لأنّ البيت أصبح أرضاً مغتصبة من قبل الجماعات الارهابية وتمارس فيه أساليب قمعية وتفجيرات ارهابية، لإنّه مكان أجبر أهاليه للنزوح والخروج منه بسبب سيطرة الجماعات الارهابية، فجاء هذا المكان ذو الحضور

(١) الغوغائي، رواية: ٧٩.

(٢) بهار، رواية: ٢٨.

المادي الوجودي في هذا النص بوظيفة مخالفة معاكسة للوظيفة التي يؤديها دائماً المتمثلة " بالحماية والاحتماء"[١]

وتحول إلى مكان مغلق محاط بالضجر والخوف، وهو بهذا يكون منزاحاً عن وظيفته الرئيسة المتمثلة بالاحتماء، هذا ما حدث في رواية (بهار) عندما تم احتجازها هي وصديقاتها (آمال وفيفيان) في بيت تم تشريد أهاليه، إذ أصبح البيت مكاناً غير آمن ، بعد أن كان يمثل رمزاً للأمان والطمأنينة والراحة، إنّ التحول لم يكن اعتباطياً، لأنّ فيه من يرفضه، وهم الجماعات الأرهابية، فشعور الشخصيات الداخلي انعكست على هذا المكان.

أصبح المكان (البيت) مغلقاً تمارس فيه الرذيلة وأبشع أساليب العنف والقتل والاضطهاد، بعد أن تم اقتحامه عنوة من طرف الجماعات الأرهابية، التي تعبث بالأرواح والأجساد والأشياء، أما (حرف النون)، فهو رمز وإشارة كان يضعها تنظيم داعش على عقارات المسيحيين في مدينة الموصل داخل دائرة؛ للدلالة على أن العقار يخص احد النصرانيين، كما يعبر أفراد التنظيم عندما يشيرون لأملاك أي مسيحي، تقع تحت سطوة دولتهم، كما نجد في النص لفظة (الغرفة) كمكان خاص مغلق، هو مكان اجباري تمارس فيه الرذيلة فقد تم اغتصاب بهار فيها من قبل (ابو براء)، فعندما سأل أبو براء عن أسم بهار كانت سمات الخوف والخشية من الآخر واضحة في ملامحها.

ثانياً: الصالة

تعد الصالة من الأماكن المغلقة، وهي أحدى أجزاء البيت وتدل على الآلفة والحميمة لساكنيها، وقد ظهرت في روايات عامر حميو منها في رواية (الانتيكة)، وقد تجلّى ذلك في النص الروائي الآتي:

" **كانت صالة (الهول) على ضيق حجمها ، ليست بمثل هيئتها التي فارقها فاضل في آخر زيارة له لبيت أخته قبل غيبته الطويلة تلك، فجدران البيت لا يعلوها التشقق وأسفل الحيطان لا يكشّر طابوقها عن ابتسامة الفقر التي كان بها،**

(١) الإنسان والجدار، بدر عبد الملك، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٧: ٩٧.

وحصيرة الأرض المبقورة من كل جانب تحولت لفرشة وثيرة يبدو زغب التطريز لمّاعا على حوافها[١].

ظهر في هذا النص المكان المغلق(الصالة)، فتشير الصالة للتعبير على أكثر من اتجاه، الأمر الذي يدل على قدرة الروائي بتقديم المكان وتشكيله ومنحه حضوراً وقيمة دلالية عن طريق وصف أجزاء البيت ومنها الصالة، فقد ابتدأ النص بمقارنة بين الماضي والحاضر عن طريق التحولات المكانية التي حدثت عبر الأزمنة، فقد كانت الصالة قبل سفر فاضل لأمريكا يعلوها التراب وجدرانها متشققة، الأمر الذي يدل على فقر العائلة في الزمن الماضي أيام الحصار الاقتصادي والحروب.

أما في الوقت الحاضر فقد تغيّرت حال البيت للأفضل فقد تم ازالة أغراض البيت القديمة واستبدلت بالجديدة، ممّا يدل على تحسين أوضاعهم المعيشية " وقد تتعقد علاقة الشخصيات بمنازلها وتتنوع بتنوع الأزمنة الذاتية، لذا فإنّ الغالب على علاقة الشخصيات بمنازلها صفة التذبذب التي تتراوح بين نفور وحب، بين الاحتماء بها والهروب منها، ففي لحظات السعادة تتآلف الشخصيات بالأماكن، وفي لحظات البؤس تضطر إلى مغادرتها والتنكر لها"[٢].

وهذا ما حدث لفاضل، فأصبح فاضل غريباً عن المكان الذي تربّى فيه، فقد عاد لبيته بعد عشرين سنة وهي مدة ليست بالقليلة، تم فيها تبدل أحوال البيت، هو مكان للألفة والحميمية، فيه تتم الذكريات الجميلة أيام وجوده بين عائلته، فيضفي الروائي جمالية فنية على النص عن طريق تغيير أحواله للأفضل،

ثالثاً: الغرفة

وفي نص آخر نجد الغرفة كمكان مغلق ترتاح له فاطمة أخت فاضل؛ لأن ذكريات أخيها تجدها فيها، كما في النص الروائي:

" **وبعد العام ٢٠٠٣ هبّ كل من له مغترب نحو أكشاك أجهزة الثريا للاتصال به الا فاطمة، فقد كانت لا تمتلك من كل فاضل غير غرفة في بيت والديها فيها ملابس وحاجيات الشاب فاضل وهو ابن الخامسة والعشرين من عمره، كانت**

(١) الأنتيكة، رواية: ٢٣.

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ٢٣٧.

تشمهن وتحتضنهن كل مساء، حتى إنها لم تبادر لغسلهن طيلة فترة اغترابه، ليبقين محافظات على رائحة جسمه وآخر عطر رشه عليهن، قبل أن يرزم هوايته بصناديق ثلاث ويركنهن خلف دولاب ملابسه"[١]

إنّ مكان الغرفة في هذا النص له دلالة خاصة في نفس أخت فاضل (فاطمة)، فهو مكان يرمز إلى الحياة الداخلية الحميمة، إذ تشعر فيه بالراحة والطمأنينة، عن طريق تذكر أخيها فيه للارتباط المتجذر في نفسها اتجاهه، إذ ترك هذا المكان أثراً في نفس فاطمة، وعدّته مكاناً تلتجأ إليه كلما اشتاقت لأخيها، فهو بمثابة طقوس تمارسها كل يوم.

أما المكان المغلق الأجباري، فهو عكس المكان الأختياري تماماً؛ لأنّ الشخص يقاد إليه مجبراً، فهو لا يقصده بإرادته؛ وإنّما يساق إليها بإكراه عن طريق العنف، فالإنسان بطبيعته لا يحب القيود التي تفرض سيطرتها عليه، ومن هذه الأمكنة المغلقة الاجبارية قول الراوي:

" **وهي تسير في الرواق المفضي إلى الصالة كان ثمة كرسي بدا أكبر حجماً من باقي الكنبات ، يتوسط الصالة، شعرت فيفيان كأن أرجلها تسير لتصافح مستعمراً يتربع عليه، وجزمت في داخلها أن الدار مغتصبة، وتأسفت أنها لم تدقق في أرضية الباحة خارجاً، فربما كانت دماء صاحب الدار وعيالة، منثورة هناك تطير فيها نسمة الهواء لتدخلها عنوة من نوافذ الدار، تسكن غرفه، وتكون شاهداً على من دخلها، دون أن يستأذن أهلها**[٢]

وظّف الروائي في هذا المشهد السردي (الصالة)، بوصفها مكاناً مغلقاً غير آمن؛ لتصوير حالة حزينة هو في أرض مغتصبة (الموصل)، ففيها تم احتجاز بهار وفيفيان، إذ كانت فيفيان وهي تتجول داخل البيت ولتتفقد أجزائه، يخيّل لها كأنّها تصافح مستعمر يجلس على كرسي بدا أكبر حجم من باقي الكراسي، ممّا أوحى في داخلها شعور أنَ هذه الأرض تم تهجير أهلها؛ بسبب الجماعات الأرهابية، الأمر الذي جعلها تتوجس قلقاً وارتياباً دائم داخل الدار، إذ شعرت بالأسف؛ لأنها لم

(١) الأنتيكة، رواية: ٢٩.

(٢) بهار، رواية: ١٥٩.

تدقق في عتبة الدار لربما تجد دماء لأهالي الدار فيها، وتكون شاهداً على أساليبهم الوحشية والقمعية فيه.

وبهذا يفقد المكان أهم سمة من سماته وهو الشعور بالراحة والحميمية، ليتحول إلى مكان خطير وفضاء للخوف والرعب، الذي سيطر على نفوس ساكنيه بما فيه من قتل واغتصاب، بعد أن تم اقتحامه من قبل تنظيم داعش الأرهابي عنوة التي راحت تعبث بالأرواح والاجساد والأشياء، والسرداب من الأماكن المغلقة أيضاً:

رابعاً: السرداب

يُعدّ السرداب من الأماكن المغلقة، التي عبر الروائي عن سلبيتها وعدوانيتها أيام السلطات الجائرة، ويتجلّى في رواية (الغوغائي)، كما في النص:

"**قيل الكثير عن مصير من جرهّم رجال السلطة زمن الانتفاضة. قيل أنهم في سراديب تحت الأرض، يرمي لهم الحرّاس طعامهم من كوى في سقوف طاموراتهم، لا تفتح لهم الأبواب أبداً، يدفنون موتاهم تحت أقدامهم، وينامون ليلهم على قبور من دفنوهم، حفاة، عراة كما ولدتهم أمهاتهم، وينقط لهم الماء من كوى الطعام ذاتها**"[1].

يبدو أنّ (السرداب) كمكان مغلق اجباري، تم فيه تصوير حالة مأساوية لكثير من الناس المظلومين، إذ تم استعمال أشد أنواع التعذيب من قبل السلطات الجائرة أيام انتفاضة مارس ١٩٩١م لهم، إذ إنّه يحمل بعداً نفسياً مظلماً؛ لأنّه موجود تحت الارض، ممّا يحمل بين طيّاته صفة القبر، يصوّر لنا المشهد عبر تخيل الناس صور مروعة لما كان في داخل السرداب من أنواع العذاب الجسدي والروحي، فكان يخيل لهم عن طريق التنبؤ أنّهم في هذا المكان يفقدون الاحساس بالزمن ، وينقطع الاتصال بالعالم الخارجي، فالسرداب هو ذلك المكان الكئيب، الذي لم يدخله المعتقل السياسي طوعاً، وانما كرهاً يقطع الشعور بالوجود، فالسلطة لم تعترف بوجودهم، لكن الناس بدأت تتخيل أنهم في مكان مظلم قذر تحت الارض ينامون فوق جثث موتاهم، حتى الماء حرموا منه، وكان ينقط عليهم مع الطعام الذي يرمونه لهم من

(١) الغوغائي، رواية: ١٠٥.

فتحة السرداب، إذ يستحيل المرئي إلى اللامرئي ويتلاشى الأحساس بطعم الحياة، فأبدع الراوي في إضفاء أجواء الحزن على السرداب؛ ليحاكي إحساس الابرياء المتواجدين فيه، لذا يكشف لنا الروائي العلاقة السلبية بين المكان والشخصيات، فظاهرة التعذيب في هذه الأماكن هي ظاهرة مأساوية متخمة لإقصاء الآخر، هم اولئك الذين ثاروا على الظلم، ورفضوا الذل والخنوع وأيضاً تمردوا على القواعد والقوانين وحاولوا أن يرفعوا صوتهم ضد الطغاة والمتسلطين، فهو سجن للنفس البشرية وحرمانها من أبسط حقوقها المشروعة.

خامساً: القبر

هو من الأماكن المغلقة المظلمة المخيفة؛ لأنّها شهدت الموت وأحداثه، فالكل يرفضه ويخافه، والسكون الذي تتسم به المقابر يقرّ بثبوتيتها، إذ يعد مكاناً مخيفاً وموحشاً، لأنهُ يحيل إلى الموت وعدم الحركة، ورواية(قبور تهتك اسرارها) أكثر الروايات ارتباطاً بالقبر والموت، يتجلّى ذلك في النص الروائي الآتي:

" **بدا الفضاء في قبري يزداد اختناقاً(وأتمنى على من يقرا أوراقي هذه أن لا يوجه لي سؤال: كيف شعرت بجو الاختناق داخل قبرك؟ فالأمر برمته يشلّ قدرتي على استنتاج الاسباب! ولو كنت في الحياه الأولى وأعرف أن نهايتي ستكون بهذا الشكل الذي أعيه، لنبشت كتب العلم عسى أن أجد ضالتي فيها!) بانت روائح كريهة، بل هي روائح مقززة لا تطاق، تحاصرني وتشل قدرتي السابقة على المراقبة الهادئة**"[1]

يبرز المكان المغلق (القبر) في النص بوصفه مكاناً ضيقاً وموحشاً، يصفّ لنا الراوي العليم (الشبح سالم) عن أحواله، وهو في داخل هذا المكان المظلم المخيف، إذ يحس بالاختناق ويوجه أسئلة عن حالته داخل القبر؛ ليعبر عن حالته النفسية السيئة وما فيها من هموم وحزن دفين، التي باتت تضيق عليه في لحظة مأزومة، خاصة بعد ملاحظته لجسده المسجّى كيف يتحلّل وتخرج منه روائح كريهة، فهو في مكان شديد الانغلاق يميل إلى الألم والاذى النفسي، "إذ لجأ الروائي إلى

(١) قبور تهتك أسرارها، رواية :٢٧.

آفاق تخيلية على وفق أساليب فنية، وضمن أطر التجريب الممكن والمتاح لأجل تغير النمط وتأسيس ملامح سردية جديدة، فمنح الشخصية غير الأدمية صفة الإنسنة ليضفي على الجمادات حركة دينامية موظفاً اللامعقول من الاحداث"[١].

وبهذا ترقب القبر الذي سيوارى فيه جسده، كل ذلك يدل دلالة واضحة على مأساة الشخصية ومرارة حياتها داخل القبر، إذ يقول الراوي عبر المونولوج:

" **في قبري كنت أشعر أن كفني يزداد ضيقاً على جسدي كلّما مرت ساعة على وجودي فيه، وكانت بطني تنتفخ دون أن أحس بألم فيها، وأطرافي تتورم، ثم بعد ساعات فقط رحت أرقب جثتي عن بعد وأشاهدها كيف تحولت إلى جربةٍ منفوخة!..**"[٢]

يبدو إنَّ الشخصية في قبرها كانت في حالة نفسية صعبة، خاصة بعد ملاحظة الكفن يزداد ضيقاً على الجسد المسجى، وملاحظة البطن كيف تنتفخ والأطراف تتورم في القبر.

سادساً: الحفرة

تعد الحفرة من الأماكن المغلقة، التي تم ذكرها كثيراً في روايات عامر حميو، ففي (رواية الانتيكة)، يعدّها مكاناً مغلقاً غير آمن لجأت إليها الشخصيات للاحتماء من طائرات التحالف أثناء حرب الكويت، وقد تجلّى ذلك في النص الروائي الآتي:

" **حامت طائرة هليكوبتر على الحفرة، وهذه المرة لم تغطنا الرمال بل لسعنا هواء مراوحها ممتزجا برطوبة الارض ورطوبة اجسامنا، واصبح لمس البطانيات التي تغطينا، كأنها اكياس نايلون لحفظ المواد الغذائية موضوعة في مجمدة مغلقة عليها بإحكام، ونزل جنود أمريكان لوسط الحفرة ثم أمرونا أن نتكوم بجهة منها، لنفسح المجال حتى تنخفض الطائرة أكثر وتُنزل صندوقها في جهته الأخرى**"[٣]

(١) التحبيك السردي في اللامعقول (قراءة في رواية قبور تهتك اسرارها للروائي عامر حميو)، طالب عمران المعموري، مجلة أوروك، العدد(٧٧) تشرين الثاني ٢٠٢٢م.

(٢) قبور تهتك اسرارها، رواية: ٢٣.

(٣) الأنتيكة ، رواية: ٧٥|٧٦.

يبدو أنّ الجنود العراقيين الأسرى كانوا يعيشون زمناً نفسياً وهم داخل حفرة، بوصفه مكاناً مغلقاً على الذات أثناء حرب الخليج ، بعد أن تحالفت أكثر من ثلاثين دولة ضد العراق أثر حربها على الكويت ١٩٩٠م، فالراوي يصف حال الجنود، إذ يصّور حالة حزينة للأسرى؛ بسبب تعرّضهم للمآسي والبؤس والبرد في هذا المكان، فكان يمثّل مكان الموت، لذا نلحظ أن الروائي في هذا المشهد لم يكن اختياره للحفرة اعتباطياً، وانما تم على وفق تخطيط مسبق ؛ كي يلائم سياق السرد في هذا المكان الضيق.

ونجد المكان المغلق الحفرة أيضاً في رواية(الغوغائي)، عندما وجدوا رفات محمود بن عودة الحلاق في إحدى الحفر للمقابر الجماعية في المحاويل، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **وفي داخل الحفرة كانت يدا حسون سريعتان(كذا)**[*] **بلملمة عظام وجمجمة الضحية في القميص، ودفع الكومة بين فردتي بيجامته، ثم تكوير ذلك على بعضه، محاذراً أن تتمزق البيجامة المتهرئة من ملوحة الأرض والدماء التي تشّربت منها وينتثر ما بداخلها، وتأبط الصّرة تحت ذراعه، وفي الذراع الأخرى راح يسحب صاحبه الذي أنهار مغشياً عليه**"[١]

يقّدم النص الحفرة مكاناً مغلقاً غير آمن؛ لأنّ فيها دُفن ناس أبرياء لا حول لهم ولا قوة المتمثل(محمود عودة الحلاق)، عندما أهالوا عليه التراب في مقبرة جماعية أيام نظام السلطة البائد، المتمثلة بالرفاق الحزبيين، لمشاركته في انتفاضة مارس وعدّوه غوغائياً بحسب ادعائهم له، فعثر حسون على بقايا عظام محمود داخل هذه الحفرة ،عن طريق معرفة لون قميصه وبيجامته الزرقاء محاذراً من تمزقها؛ بسبب طول السنين التي مرت على الجثة داخل مكان رطب وموشى بالدماء وملوحة الارض، أراد الروائي أنْ ينقل لنا المأساة الحقيقية التي تعرض لها الشعب العراقي أيام انتفاضة مارس، متّخذاً من (الحفرة) مكاناً مغلقاً ومسرحاً لأحداث روايته، ويبدو

* كذا في الأصل، والصواب: سريعتين.

(١) الغوغائي، رواية : ١١٩.

لي هيمنة النسق السياسي وما يثير الخوف في ذهن المتلقي؛ لأنّ الضحايا دُفنت في مقبرة جماعية؛ بسبب نظام السلطة السابق واتهاماتهم، إذ نلحظ أنّ هذا الأمر اهانة للوجود الانساني، فهذه الصورة المرسومة في ذهن المتلقي توحي إلى دلالة سياسية لهذا المكان بصورة مباشرة، فالروائي لا يستعمل الأمكنة بمعزل عن مكونات النص الأساسية، وانما يؤكد وصفها عن طريق هذه المكونات وكيفية تأثيرها شكلاً ومضموناً.

المبحث الثاني

المكان المفتوح

بعد إنْ تم الحديث عن المكان في العمل الروائي بصفة عامة، وبعد ذلك تحدثنا عن تفاصيل وجزيئات عن المكان، كحديثنا عن المكان المغلق في المبحث السابق، نتطرق الآن إلى نوع آخر من الأمكنة إلا وهو المكان المفتوح، فالمكان المفتوح هو عكس المكان المغلق، هو فضاء خارجي لا تحدّه حدود، بل ينفتح على أفق واسع، خارج المحدود، وغالباً ما ينتقل اليه عامة الناس، فالمكان المفتوح يمثّل هوُية من هوُيات الخطاب الروائي، إذ يقوم " بدورٍ مهمٍ ووظيفيٍ في تكوين حياة الإنسان وترسيخ كيانه وتثبيت هويته وتأطير طبائعه، ومن ثم تحديد أولوياته وتوجهاته وإدراكه للأشياء، وذلكٍ لأنّ المكان يدرك إدراكاً حسياً يبدأ بخبرة الإنسان في جسده وهذا الجسد هو المكان أو بعبارة أخرى القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوية للكائن الحي"[١]

إنَّ الأمكنة المفتوحة تبعث على السعة والامتداد، فهي مساحات جغرافية كبيرة لا تحدها حدود، لذا تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أمكنة أقامتها الثابتة، مثل الأسطح والساحات والشوارع والمحطات والأحياء والمحلات وغيرها[٢]، وبهذا نجد أنّ للأمكنة المفتوحة مساحات واسعة هائلة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع عن طريق تفاعلها وعلاقتها مع الشخصيات.

فالحديث عن الأمكنة المفتوحة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، لا يمكن بلوغها كالبحر، والنهر، أو ذات مساحات يمكن تحديدها على الرغم من انفتاحها، كالمدينة فهي تتفرع الى أحياء وشوارع لكن أبعادها محددة ، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة، كالسفينة والباخرة كمكان صغير، يتموج فوق أمواج البحر، قد توحي هذه الأمكنة بالألفة والارتياح، وقد توحي بالعدوانية[٣].

---

(١) جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، محبوبة محمد محمدي، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، القاهرة، د. ط، ٢٠١١: ٩٢ .

(٢) ينظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) : ٤٠.

(٣) ينظر: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه(حكاية بحار– الرقل– المرفأ البعيد) : ٩٥.

يتميز المكان المفتوح بالاتساع كونهُ امتداداً على العالم الخارجي، فالغابات والبساتين والشوارع والصحراء والبحار والأنهار والسهول والوديان وكل المفردات التي تنتمي الى الطبيعة هي أماكن مفتوحة[١].

ولا يمكن فهم المكان المفتوح ألاّ عن طريق مقارنته بالمكان المغلق، "فالأمكنة المغلقة تتسم بالألفة وقد تحصل الكراهية، أمّا المفتوحة، فتدل على الغربة وإذكاء نزعة العدوانية "[٢]، وبهذا يمكننا القول بأنّ الأمكنة المغلقة مهيمنة على المفتوحة في النص الروائي، فالمكان الذي ارتاح فيه الإنسان وألفه يرفض أن يبقى محدود المساحة ومغلقاً بشكل دائم، وبهذا نجد الروائي يميل الى أماكن أكثر انفتاحاً وتمتاز بأفاق واسعة ومتاحة للجميع.

وسيتم الحديث على سبيل المثال عن أمكنة مفتوحة عامة في روايات عامر حميو، مثل المدينة، والقرية، والشارع، والطريق، والمقهى، والحديث كذلك عن البحر، بعدّه مكاناً يوحي بالمجهول لا أبعاد له، بسبب اتساعه وانفتاحه على العالم الخارجي، عن طريق هذه الأمكنة يمكننا الكشف عن مضامين العمل الروائي وما تحمله من دلالات تخبّأ وراء هذه الأمكنة، ومن الأمكنة المفتوحة في روايات عامر حميو:

أولاً: المدينة

تعد(المدينة) في روايات عامر حميو بؤرة الحدث، فهي من الأمكنة المفتوحة البارزة في الروايات؛ لأنّها مجال الصراع، فقد شهدت أحداثاً رئيسة في الكثير من الروايات، استثمرها الروائي في أنتاج عمله الروائي؛ لأنّ أحداث الروايات تدور فيها كما أنّ حركة الشخصيات تتم فيها، ومن هذه المدن (مدينة القاسم)، فهي رمز للواقع بكل شموليته واتساعه، فهي عالم يصعب قياس حدوده، بما فيه من شوارع وأزقة ومستشفيات، ويتجلّى هذا في رواية (حبة خردل)، فقد كان طاهر يشهد بسلمية ساكني هذه المدينة على الرغم من اختلاف آرائهم، يقول الراوي :

(١) ينظر: جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٨م: ٢٥٢.

(٢) البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٩٤م:٥٢.

" يرى طاهر هذا الطرف يتبنى تحليل ذاك الطرف، وذاك الطرف يأخذ باستنتاج ذاك الطرف، دون أن يتجاوز طرف على حقوق الطرف الآخر، وهذه الميزة هي التي توسم مدينة القاسم بتعدد الاتجاهات فيها، ومسالمة سكانها فكرياً فيما بينهم، إذ باستطاعة الزائر لها أن يتوسد حقيبة سفره وينام على أرصفتها(أن لم تسعه بيوتها) ملء جفنيه في لبة اشتداد العنف عام ٢٠٠٥، وما تلاه من محنة بعض مناطق العراق بذلك دون أن يخشى على نفسه شيئاً"[١].

لجأ الروائي إلى توظيف (المدينة)، بوصفها مكاناً مفتوحاً ذا دلالة تدعو إلى الراحة والطمأنينة والأمان، إذ استدعى الروائي المكان بفضائه حيث كانت ولادته فيها، فقد استطاع أن يكون حضور مدينته حضوراً مباشراً في نصوص رواياته، بعد أن تحولت (مدينة القاسم) تحولاً لغوياً سردياً من مكان واقعي جغرافي إلى مكان روائي، له سمات جمالية وفكرية تتخللها الرواية، إذ " إن تأثير المكان على حياة المبدعين موغل في التاريخ الأدبي القديم– العربي والغربي، وظاهرة الوقوف على الطلل في الشعر الجاهلي من أبرز التجارب الإنسانية التي كشفت المبدع والمكان ومنذ ذلك الوقت بقي المبدع متعلقا بالمكان الذي يكتب فيه وعنه، فتميز كل مبدع بطريقة توظيفه للمكان "[٢].

تعكس المدينة صورة الحياة الواقعية، والحياة اليومية للإنسان، من قضايا وهموم ومشاكل، وهو الوصف الخارجي والداخلي لها، وما يحتويه المكان من ملامح هندسية وفنية، ونفسية واجتماعية ومعرفية، ترتبط بعناصر السرد من لغة وشخصيات وأحداث وزمن[٣] .

ونجد إنّه قد تم تحديد الملامح الروائية برؤية فنية جمالية، عن طريق نقل صورة (طاهر)، وهو أحد شخصيات الرواية، إذ حاول الروائي أنْ يوظّف المدينة

---

(١) حبة خردل، رواية: ٨١|٨٢.

(٢) دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، أ. كلثوم مدقن، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، ٢٠٠٥م: ١٤٤.

(٣) ينظر: فضاء المدينة في قصص جار الله الحميد، د. سامي بن جريدي الثبيتي، مجلة البحث العلمي في الآداب، العدد٢٠، ٢٠١٩م: ٢١٠.

بصورتها الواقعية المعبر عن سَوق الأحداث بشكل درامي متسلسل داخل السرد، وبشكلها المجازي المعبر عما يجري، فمن ناحية سلميتها فقد تحدّث عن سلمية المدينة، واحترام الرأي الآخر، على الرغم من اختلاف وجهات نظرهم، الأمر الذي يوحي بتعدّد الثقافات الموجودة بالمدينة، إذ وصف لنا الروائي هذه المدينة من ناحية آمنها وراحة الزائر لها؛ لأنّ فيها ناساً طيبين ومتعاونين.

ونرصد في هذه المدينة وجود مكان مقدس، إلا وهو ضريح الولي الصالح (القاسم عليه السلام)، فقد اكتسب المكان جمالية الجود والعطاء والكرامة بمن سكن فيه، إذ يستطيع الزائر أنْ يأمن على نفسه وأن نام على أرصفة المدينة لما يتمتع بها أهلها من إنسانية، باعتبار إنهم موالين لمدرسة دينية تحترم المختلف وتدعوا إلى الحب والطمأنينة، على الرغم من الظروف التي عاشتها بسبب سقوط النظام، وبهذا نلحظ أنّ الروائي ربط بين جمالية المكان وحيويته وفاعليه المتحرك والساكن في تلك المدينة، إذ يقول الراوي:

" **في المدينة كان العيش وسبل تحصيله يتلون مثل تلون أبواب البيوت فيها، فهذا خباز، وذاك عامل بناء وثالث موظف في دوائر الدولة وهناك العشرات ممن يمتهن العمل بصنعة تختلف عن صنعه غيره، لكنهم في مساء كل يوم يرجعون الى بيوتهم ولا يشغلهم هاجس الخوف من الموت عطشاً ، كما يشغل هذا الأمر فلاحي قريتنا**"(١).

يبدو أنّ الراوي ينقل لنا صورة عن الحياة في المدينة بوصفها مكاناً مفتوحاً ويقارنه بالحياة في القرية، إذ يعد المكان الاول (المدينة) فيه أمان وطمأنينة، فالروائي لا يستطيع أن يصور المكان بهذا الشكل الدقيق إلا إذا عايشه شعورياً ومثله تمثيلاً قويماً، هو يذكر لنا ما رآه و سمعه، ينقل لنا ما يحدث في المجتمع، فقد ذكر لنا في هذا النص الروائي فضاءين مفتوحين، أحدهما مكان مفتوحاً آمناً وهو المدينة، والثاني مكان مفتوحاً غير آمن بسبب انقطاع الماء وهي القرية، فالمدينة هنا تمثل استقراراً وراحة ففيها متطلبات العيش كافة و إعمار وتوفير دوائر الدولة لخدمة

(١) حبة خردل، رواية: ٣٤.

المجتمع، عكس القرية التي تفتقر للخدمات، إذ إنّ جفاف الأنهار سبّب لهم عوزاً دائماً وشحة لمتطلبات الحياة السليمة، الأمر الذي أدى إلى خوف من الموت عطشاً، ممّا أثّر سلباً على نفسية شخصياتها؛ بسبب الواقع القروي المأساوي، " فالمدينة هي الطرف الأقوى في هذه العلاقة الثنائية؛ لأنّها المتحكمة في الماء، في حين لا يملك الريف غير جهده، وكأنّ المعادلة أو العقد الاجتماعي قائمات على علاقة تبادلية خلاصتها: أعطني أرضك وجهدك، أعطك مياهي!"[١].

يتّضح ممّا سبق إنّ الراوي يوظّف هذه الأمكنة المفتوحة لتوصيف حالات اقتضى السرد أنْ يظهرها بهذه الطريقة؛ كي تتلائم والفعل الحكائي في الروايات.

وقد تأتي (المدينة) في روايات عامر حميو كمكان للعدوانية والظلم والاضطهاد، خاصة بعد دخول الجماعات الأرهابية لمناطق العراق منها (مدينة الموصل) ، ويتجلى هذا في النص الروائي الآتي:

" **كانت صور الدم المنثور تزداد غزارة كلما تقدمت السيارة في عمق المدينة، ولاح لبهار جثة جندي مقطوع الرأس، يرتدي بدلة عسكرية يغطي كتفيها الدم، معلق من تحت ابطيه بحبل، والجثة تتأرجح من شجرة زرعت على الرصيف وبدت مهملة، وزادتها حرارة فصل الصيف ذبولاً وانكساراً، وقد تدّلت الجثة تحت غصن، ثبتوا فيه يافطة كتب عليها بعجالة(هذا مصير الجيش الرافضي)**[٢]

يصور النص (مدينة الموصل)، وكيف أصبحت خطرة على ساكنيها وأصبح العيش فيها صعباً، إذ توجد إشارة واضحة على طبيعة هذا المكان المفتوح؛ بوصفه مكاناً غير آمن، فالراوي يرسم لنا عن طريق هذا المشهد حالة الرعب عن طريق صور الدم المنتشر في أنحاء المدينة كافة، فقد تعود على رؤية هذه المناظر، بسبب وحشية الجماعات الارهابية، فيعد" فضاء المدينة بمثابة النواة الجغرافية التي تتبني عليها معظم الأعمال الروائية، إذ إنّها تعد بمثابة الحاضنة لمختلف الأمكنة

(١) الريف في الرواية العربية، د. محمد حسن عبد الله، عالم المعرفة (١٤٣)، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط،١٩٨٩م :١٤٩.

(٢) بهار، رواية: ٧٩.

والفضاءات الأخرى المشكلة للعمل الأدبي، ولا سبيل للاستغناء عنها كونها المضمار الذي يشهد الأحداث ويحتضنها، ويكون حيزاً رئيسياً لجريانه "[١].

تبدأ أحداث (رواية بهار) برصد المآسي التي عاشتها مدينة الموصل أبان اجتياح عصابات داعش للمدينة، إذ تم استعمال أبشع أساليب القتل والوحشية أبان احتلال الجماعات الارهابية لمدينة الموصل ٢٠١٤م[٢]، يصور لنا الروائي صور بشعة لما يجري في هذه المدينة في ذلك الوقت، فالمشاهد مؤلمة ومحزنة من خلال مشاهدة بهار للجندي العراقي المقطوع الرأس ، كما يصف حال هذا الجندي بعد ما قُتلَ من قبل الجماعات الارهابية وكيف كان دمه منتشراً بغزارة، ولم يكتفوا بذلك وإنما تم تعليقه من تحت ابطيه بحبل على غصن شجرة وحرارة الشمس الحارقة في فصل الصيف تذيب جسده، أبان حقبة الطائفية المقيتة، وكي يبرزوا حقدهم الدفين للطائفة الشيعية كتبوا على ملابسه (هذا مصير الجيش الرافضي).

يتبين وفقاً لما تقّدم ذكره أنّ الروائي حرص على تصوير (مدينة الموصل) بواقعية كبيرة في تلك الفترة؛ كي تصبح الصورة واضحة أمام القارئ وأمام ذاكرة الأجيال اللاحقة، أراد أنْ تبقى الصور والمشاهد المأساوية التي تعرضت لها مدينة الموصل في تلك المدة .

ثانياً: المقهى

يُعدّ(المقهى)، من الأماكن الأجتماعية المفتوحة التي يأوي إليها الإنسان بمحض أرادته واختياره؛ لسبب من الأسباب ، منها قد يكون ذهابه للمقهى كي يشرب القهوة أو الشاي أو تبادل الحديث مع الأصدقاء، والملفت للانتباه أن المقهى في روايات عامر حميو، كان مكاناً لتجمعات الشباب، فتنهض صورته على " تأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما

(١) بنية فضاء المدينة في رواية الرماد الذي غسل الماء، عز الدين جلاوجي، قوامسية، د. ليلى قاسمي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، الجزائر، عدد٢، ٢٠١٦م: ٧٦٨.

(٢) حبر الزعفران (دراسات نقدية في السرد)، ظاهر حبيب الكلابي:١٣٥.

وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة"[١]، وتجلّى ذلك في رواية(حبة خردل)، عندما تم اجتماع الأصدقاء الأربعة (صبار، أبن المقاول، طاهر، أسعد)، ليتفقوا لما خططوا اليه مسبقاً، وهو موضوع هجرتهم غير الشرعية بإتجاه تركيا، إذ يقول الراوي:

" **توافد الأصدقاء الأربعة على المقهى كعادتهم كل ليلة، وكان آخرهم صبار حيث تناهى له صوت طاهر يصيح عليه من بعيد:**

_ تخلفك دوماً عن ميعادنا يجعلني أتخيل كأنك فعلاً أنهيت الآثار وأنك ما تخلفت إلا لتنقب عن آثار اجدادك السومريين، لكني أصحو على خيبة أجدادك فيك: أين كنت؟

_ تعال اسمع على ماذا اتفقنا

قاطعه أسعد حازاً يده من موافقة صبار على مشروعهم إلا صبار سيتعفن هنا ولن يهاجر"[٢]

يشكّل المقهى في هذا النص الروائي، إحدى الأمكنة التي كانت الشخصيات دائمة التردد عليها، فهو من الأمكنة الشعبية التي ترتاح إليها النفس، كما يعد بؤرة اجتماعية لها دلالتها الخاصة؛ بوصفها مكاناً يلتقي فيه الشخصيات، وهم الأصدقاء الأربعة (صبار وابن المقاول وطاهر واسعد)، إذ تقودهم اقدامهم إليه كل ليلة، فهو يعد" راحة نفسية لا تشبه تلك التي يعيشها المرء في بيته المزدحم، فالجالس في المقهى يستطيع أنْ يمد بصره حتى وهو يعمل، كما يستطيع أن يمد بفكره خاصة"[٣] فتردد الأصدقاء إليه باستمرار؛ لشعورهم بالراحة فيه، فقد تم الاتفاق لما خططوا إليه ، وهو موضوع هجرتهم غير الشرعية؛ كي يتخلصوا من الوضع المأساوي والظروف الصعبة التي يعيشونها داخل بلدهم، فهم يريدون الفرار؛ تخلصاً ممّا تحويه أرض العراق من أحداث لا إنسانية، نتيجة الحروب والقمع للسلطة الاستبدادية، فهو مكان إقامة اختياري يتم التردد اليه بمختلف أصناف الاشخاص ومستوياتهم، لتمضية

(١) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ٩١.

(٢) حبة خردل، رواية: ٥٤.

(٣) الرواية والمكان :٤٢.

الوقت وتلبية احتياجاتهم النفسية ، إذ أنّه مكان معد للإقامة المؤقتة، فيطول السهر به [1]، ففي المقهى نتفق ونختلف ونناقش ويتم فيه المزاح فيه، وهو بهذا لا يمكننا أن نعده مكاناً ثانوياً لا قيمة لوجوده؛ وإنما هو مكون رئيس يؤثر ونتأثر فيه.

إنّ لفظة المقهى في النص تحمل صورتين، هو مكان نصف مفتوح؛ بسبب كثرة الذين يترددون إليه، إذ إنّه يستقبل جميع الناس من دون استثناء، فيدل على الانفتاح الاجتماعي، وهو بهذا له خاصية الشارع، ومكان نصف مغلق؛ لأنّه يحمل في تكوينه وهيئته شيئاً من خاصية البيت.

ويظهر (المقهى) في رواية (الانتيكة) أيضاً، في النص الروائي الآتي:

" **أشرت لأحد عمال الورشة أن ينجز عملي على آلة القطع، وسحبت فاضل من معصمه باتجاه المقهى القريب، فسار خلفي مترنحاً، وكأنه في داخله شعور يهد قواه ويعيق ساقيه عن حمل جسمه، قبل أن يجلس على تخت المقهى قال مستعجلاً:**

_ أحك لكن ارجوك بالتفصيل

وضع صبي المقهى كوبي شاي وأنصرف، فقلت له:

_ يا أخي منظر بشع، أنا رأيت من قبله كثير من الجنود الذين يقتلون امامي وأكون شاهداً على احتضارهم ، لكني لم أشاهد وقتها ولحد الأن جريمة قتل فتاة غسلاً للعار بذلك الشكل المريع، ولهذا ربما لن تفارقني صور قتلها ما دمت حياً أُرزق"[2]

إنّ المقهى هو مكان حامل لجدل العلاقة المتأرجحة بين أثنين هما، الشخصية الرئيسة (فاضل)، وبين صديقه (حسن)، " فتتدرج العلاقة بين المقهى والناس في إطار مفاهيمي متأرجح، فلا المقهى قادرة على أن تصبح مأوى متكاملاً بحيث

(١) ينظر: المكان في الرواية البحرينية، فهد حسين، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط١، ٢٠٠٣: ٨٧.

(٢) الأنتيكة، رواية: ١٤٥.

تعوض روادها عن بيوتهم وأماكن عملهم، ولا الناس قادرين على أن يجعلوا منها مكاناً بديلاً عن أماكن أخرى من تلك التي تشكل نسيج حياتهم اليومي"[١]

ثالثاً: الشارع

يُعدّ الشارع أحد انواع توظيف المكان المفتوح في السرد، فهو يمكّن الناس من" حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الأطلاع والتبدل"[٢]، فارتياده متاح للجميع، الأمر الذي جعل منه مكان انتقال ومرور مثالية، وهذا هو غرض وجوده الأساس ولكنه ليس الوحيد، فقد يتحول إلى ملجأ تذهب إليه الشخصية من أجل رغبة خاصة فيه، إذ استطاع الروائي أن يستعمل الشارع في رواياته بوصفها أمكنة مفتوحة؛ للوصول إلى مكامن إبداعية في الخطاب الروائي، إذ يقول الراوي:

" **وهام أحمد طيلة الليل في شوارع الحلة، وحقيبة التحاقه على كتفه، مثل بيت متنقل طواه مقرراً أن يكون مستقرّةْ، ليترك الالتحاق بوحدته ويمتهن التسكع ليلاً في الأزقة والشوارع، لحين رجوع البائعة من عملها** "[٣]

وظّف الراوي (الشارع) بوصفه مكاناً مفتوحاً غير آمن في هذا النص الروائي عن طريق تصوير حالة حزينة ويائسة للجندي الهارب أحمد، فتجواله بين شوارع الحلة والتسكع ليلاً بين أزقتها، كانت بسبب هربه من الجيش إلى أنْ انتهى به الأمر قتلاً بنيران الرفاق الحزبيين، بتهمة الجبن والخيانة والهرب من معركة العزة والكرامة قادسية صدام [٤]، إذ تلتصق الشوارع في (رواية سلم بازوزو) مع الحدث ، فأصبحت جزءاً مكملاً له، فنجد أنّ أحمد لم يكن يمّيز بين أسماء الشوارع وهذا دلالة واضحة على احساسه بالضياع والحيرة التي تعايشت بها الشخصية داخل مدينة الحلة المزدحمة بكل شيء، إذ شبّه الراوي تجوال الهارب من الجيش أحمد في الشوارع

(١) شارع الرشيد (عين المدينة وناظم النص)، ياسين النصير، دار الندى للثقافة والنشر، سوريا_ دمشق، ط١، ٢٠٠٣: ٢٢٣.

(٢) الرواية والمكان: ١١٤.

(٣) سلم بازوزو، رواية: ٨٨.

(٤) ينظر: قول في الثقافة والادب (دراسات في الرواية والقصة والشعر): ٢٧٣.

وحقيبة التحاقه على كتفه مثل بيت متنقل مطوي ليجعله مستقرة فالتجأ الراوي لهذا المكان المجازي لجذب انتباه القارئ للحدث، وليعبر عن حيره أحمد ولومه لنفسه، إلى أنْ ترجع بائعة القيمر من عملها في المحطة، فبسبب علاقته معها أصبح هارباً من الجيش، إذ كان يقضي أياماً معها في بيتها إلى أن تم إمساكه من قبل السلطات العسكرية.

وفي رواية (حبة خردل)، يأتي توظيف الشارع بصورة مختلفة، إذ يضيف الروائي صفة الإنسنة إليه، يقول الراوي:

" **كان غبار أرصفة الشوارع يتحول في ذهنه إلى أشكال لكائنات ترقص له، وأكياس النايلون والأوراق في مكبات النفايات تصفق له، فيما عاش لحظات مسرحية والأشجار في بعض البيوت تنحني له مثل ممثل ينحني لجمهوره على خشبة المسرح**"[1]

جعل الراوي (الشارع) مكاناً مفتوحاً غير آمن، بسبب القلق والحزن والخوف من المجهول التي كانت تنتاب (صبار)، وهو الشخصية الرئيسة في رواية (حبة خردل)، تجسيد هذه الأمكنة المفتوحة وتشخيصها مركزاً على الصفات الإنسانية التي اضفاها عليها عن طريق تخيلاته الموحشة والحزينة في اثناء طريقه إلى تركيا، بعد أن حسم أمر هجرته غير الشرعية خارج العراق؛ بسبب الوضع المأساوي الذي كان يعيشه، فارتباطه بالمكان وإحساسه بالانتماء إليه جعله يلجأ إلى أنسنته، فها هي أرصفة الشوارع كأنها كائنات ترقص له، وها هي أكياس النايلون والأوراق في حاوية النفايات تصفق له، وها هي الأشجار الموجودة في البيوت تنحني له.

يتّضح ممّا سبق أنّ الروائي لجأ إلى هذا التشخيص؛ ليبث الحياة في هذه الأمكنة، كما لجأ إلى تقنية الوصف؛ ليضفي على المكان حيوية وجمالية وحركة، ليبرز علاقة المكان وارتباطه بمكونات السرد في النص الروائي.

واستثمر الروائي (الشارع) بوصفه مكاناً مفتوحاً في (رواية بهار)، إذ قال:

(١) حبة خردل، رواية: ٩٨-٩٩.

" **ران الوجوم على وجهي بهار ومرق شبح السيارة يئن وسط شارع بدا خالياً من المارة، تتناثر على جانبيه قطع ملابس عسكرية تركها بعجالة من يلبسها، وسط الفوضى التي لفّت المدينة وضواحيها**"(١)

ارتبطت صورة الشارع بالحالة النفسية لبهار، إذ يظهر لنا الراوي في هذا النص الروائي سلبية المكان وعدوانيته أثناء تنقل بهار عن طريق السيارة إلى الدار الذي كانت محتجزه فيه، فيعد الشارع مكاناً مفتوحاً غير أمن؛ لأنه كان شاهداً على أحداث الموت التي جرت فيه، عن طريق ملاحظة بهار لملابس الجنود العراقيين أثناء سيطرة داعش في مدينة الموصل عام٢٠١٤م، وأن إخلاء الشارع من المارة كان سبباً لوحشية الجماعات الارهابية، الأمر الذي ادى إلى تهجير اهلها ونزوحهم لعدم شعورهم بالأمان.

رابعاً: الطريق

الطريق من الأمكنة المفتوحة العامة التي وظّفها الروائي في الروايات؛ كي يتم تشكيل السرد على وفق ما يريده هو، فالطريق من الأماكن التي يستعملها الإنسان للتنقل من مكان إلى آخر، أشار إليها الروائي للوصول إلى مكامن إبداعية في العمل الروائي، كما أنّها تشهد حركة الشخصيات في أثناء تنقلها بين الأمكنة، وقد تجلّى ذلك في رواية(سلم بازوزو) ، إذ يقول الراوي:

" **أشار الانضباط لبرهان بالصعود لحوض السيارة العسكرية، التي انطلقت سريعاً في طريقها... كانت تلك أول مرة يشاهد فيها برهان شمال العراق، وعدّ صعوده في حوض السيارة المكشوف فرصة لأن يتملى جانبي الطريق جيداً، وتتشرب عيناه صور المناظر الطبيعية الخلابة، واذهلته عمامة الجبال البيضاء من بعيد، ولون سفوحها المائل لخضرة داكنة**" (٢)

تميّزت الطرق بالانفتاح عبر حركة السيارات العسكرية، التي انطلقت باتجاهها لشمال العراق، إذ وصف لنا الراوي المكان (الطريق) بوصفه مكاناً طبيعياً جمالياً في

(١) بهار، رواية:٧٧.

(٢) سلم بازوزو، رواية: ٩٧.

صورة بصرية حسية، فأراد الراوي أنْ يصوّر لنا مشهداً وصفياً يمتزج بالتصويرية المحضة التي تستند على الوصف الدقيق للطريق، إذ يضفي الراوي على طبيعة شمال العراق طابعاً جمالياً في أثناء صعود برهان بالسيارة العسكرية، كي توصله إلى وحدته في دربندخان؛ إذ نجد أنّ الراوي يصف طبيعة المكان وما فيها من مناظر تبهج النفوس، فمشاهدة المناظر الخلابة بما فيها من جمال جبالها وخضرة سفوحها، تجعل الشخصية تشعر بالراحة والطمأنينة، كما أن للجبال دلالة فوقية ويكون فيها أساليب القمع قليل، لهذا استقرت الحالة النفسية تبعا لمشاهدة هذه المناظر؛ ولأن الطريق مكان نابض بالحياة، لهذا بعث أثراً ايجابياً في نفس برهان ؛ لأنه من أهل الجنوب ولم يتعود على رؤية هكذا مناظر، ويستمر الحديث عن المكان المفتوح (الطريق) في الروايات ، ويتجلّى في النص الروائي الآتي:

" **هذه الليلة لم تكن مثل غيرها من الليالي، بعد أن نجوت في نهارها، من لحظة كدت أن أكون فيها حصيراً مفروشاً على طريق الوفرة، فأنا هذا المساء أتصرف مثل المجنون، فمرة أفرح أني نجوت من فرم جسدي تحت سرفة الدبابة، ومرة أغضب وسط إغراء الصحبة بالنهب مثلهم**"[١]

صوّر الروائي طريق الوفرة بوصفهِ مكاناً مفتوحاً موجوداً على أرض الواقع، إذ صوّرهُ مكاناً خطراً غير آمن بسبب فعل الشخصيات؛ لأنّ فيه دبابات أرادت أنْ تفرم جسد الجندي كما فرمت زميله العريف أمام عينيه، فشاهدت الشخصية في هذا المكان الموت، أيام كان هو جندي في حرب الخليج الثالثة حرب الكويت، فالراوي المتكلم يعبر عن انفعالاته الشخصية المحيطة به في تلك الليلة، فكان يمر بأوقات عصيبة وكان مصدوماً لما رآه في أيام الحرب، إذ نجد أنّ السأم والكآبة تملأ طريق الوفرة، وهو" مكان واقعي له وجود حقيقي في جغرافية الإنسان الطبيعية المعروفة والمتداولة التي لا خلاف على تحديدها"[٢]، وبهذا نجد أنّ أبعاده وصفاته الخاصة تمكن من رؤيته ولمسه على أرض الواقع.

---

(١) رمال حارة جدا، رواية : ٥٥.

(٢) جماليات التشكيل الروائي(دراسة في الملحمة الروائية) :٢٣٧.

خامساً: البحر

يُعد البحر مكاناً مفتوحاً على العالم الخارجي، لا أبعاد له؛ لأنّه إذا هاج نجده يؤدي إلى هلاك أصحاب السفن والقوارب، إذ نجده يحمل دلالات مختلفة، فقد يكون في بعض الأحيان هادئاً جميلاً، وفي بعض الآخر يكون خطراً ومرعباً، فيكون بذلك رمزاً للغدر والموت وسلب الأرواح، هو كالإعصار عند هيجانه، كما حدث في رواية (حبة خردل)، عندما أراد الأصدقاء الأربعة الهجرة من بلدهم بصورة غير شرعية إلى تركيا، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **ورنا حوله يرقب الافق ليحدد الجهة التي عليه أن يسير نحوها، لكن ضياع القارب وسط أمواج البحر العالية وضياع الأفق خلفها ، خلّف في نفسه ضياعاً يخاف من مجهوله، وخشي أن يفضفض لهم بهواجسه، مرعوباً من ثورة الخوف الذي يتملكهم، أن يفتكوا به وسط هذا اليم الهائج، ويجعلوا من جسده طعماً سائغاً لضواري البحر، لكنهم كانوا منشغلين بعملهم ، وبدت وجوههم فيها صفرة من موت أحسّوه يترقبهم ماشياً على محيط طرف من القارب يميل ناحية البحر**"[1]

يبدو أن البحر في رواية (حبة خردل)، مكان مفتوح الرؤى له بعدٌ مؤثرٌ ورمزٌ فنيٌ دلالي، فالبحر مكان يوحي بالمجهول، لا يمكن بلوغه أو تحديد ابعاده، كثير المخاطر، إذ يصف لنا الراوي في هذا المقطع السردي هيجان البحر، الأمر الذي جعل الشخصيات تشعر بالحيرة والضياع، وبذلك يحمل (البحر) دلالة نفسية تتصل بالأزمة النفسية للشخصيات، فيصف لنا الراوي حال الأصدقاء الأربعة (صبار وابن المقاول وطاهر واسعد) عندما أرادوا الأبحار بالقارب عن طريق مهّرب ساعدهم بالهرب باتجاه اليونان، لكن المهرب اخطأ بالاتجاه، الأمر الذي أدى إلى هلاكهم، فالمهّرب كان يعيش حالة نفسية سيئة هو لم يستطع أن يصّرح لهم بعدم سيطرته على القارب؛ لأنه كان يخاف من غضبهم فيرموه ويجعلوه طعم لحيوانات البحر، فكانت ملامح الموت ترتسم على وجوههم، بعد هيجان البحر إلى أنْ تم غرقهم جميعاً، فهذا المكان يعد" مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتَمثُّل الفضاءات التي

(١) حبة خردل، رواية:.١٤٨.

تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة؛ مثل الشوارع والأحياء والمحطات، وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم، كالمحلات والمقاهي"(١)

وبناءً على ما تقدّم ذكره نلحظ أنّ (البحر) مكان مفتوح غير آمن؛ لأنّه أصبح رمزاً للخوف والقلق، الأمر الذي أثّر سلباً في نفوس الشخصيات، فهو عكسَ الواقع النفسي الذي تعيشه الشخصيات، كما يعد رمزاً للموت وسلب الارواح بعد أن فقدت الشخصيات حياتها بسببه .

سادساً: النهر

يعد النهر من الأماكن الطبيعية المفتوحة الواسعة، تم توظيفها في روايات عامر حميو على وفق متطلّبات منطقية فرضتها أحداث السرد، ففي رواية (بهار)، نجد النهر قد حمل دلالات سلبية؛ لأنّه كان شاهداً على الأساليب القمعية والاجرامية التي اقترفتها الجماعات الارهابية في الموصل، وتجلّى ذلك في النص الروائي الآتي: " **انحدرت السيارة على حافة نهر دجلة، عكس اتجاه المياه التي كانت تبدو لعيني بهار حمراء يطفو الزبد فوقها، وراودت مخيلتها ان ثمة كائنات برية تجاهد في أنفاسها الأخيرة، تحت سطح الماء عند قاع النهر، ترتفع منها فقاعات هواء، تقوّس وجه المياه وتختفي سريعاً لتظهر أخرى غيرها في مكان قريب، أرجعت بهار تخيلاتها لاختلاط رؤيا دماء اليومين المنصرمين مع هواجس خوف خالجتها، واستنتجت أن رؤية المياه حمراء، كانت بسبب ذلك، لكن قميصاً عسكرياً مرقطاً مر ينساب امامها سريعاً فوق الماء، وبدا منفوخا كانه كرة، جعلتها تفرك عينيها.. لتستبين الرؤية ولتدقق اكثر في القطع التي راحت تطفو**"(٢).

يصوّر الراوي بشاعة المشهد في أثناء مرور السيارة باتجاه نهر دجلة، فيعدّ (نهر دجلة) مكاناً طبيعياً مفتوحاً وواسعاً، هو شاهد على الأساليب الهمجية والوحشية التي قامت بها الجماعات الأرهابية من قتل وانتهاك واستلاب واعتداء، إذ يصوّر لنا الراوي تراجيدياً الواقع، عن طريق تغير لون مياه نهر دجلة إلى اللون الأحمر، فهذا

(١) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ٤٠.

(٢) بهار، رواية: ٧٨.

اللون الأحمر دلالة على لون دماء الجنود العراقيين، الذين تم اسرهم من قبل الجماعات الارهابية، وتم معرفة ذلك من ملاحظة بهار لقميص الجندي الموجود في النهر، إذ يقول الراوي: " **لكن قميصاً عسكرياً مرقطاً مر ينساب امامها سريعاً فوق الماء**" ، فكان يخيّل لبهار أنّ هناك كائنات حية موجودة في النهر تجاهد كي تبقى على قيد الحياة، الأمر الذي جعل بهار تسترجع ذاكرتها بتذكّرها دم صديقتها آمال عندما قامت الجماعات الإرهابية بنحرها أمام الناس، بعد أن عرفوا هويتها، فإذا كان نهر دجلة في واقع الحال يعد إشارة حية للمكان الواقعي بكل تفاصيله وفي حدود معرفته، فإنّه في" واقعه الفني يبقى مسافة محدودة ومقيدة للحكي في الرواية ... لذا يحاول ومن خلال الوصف أنْ يوسّع مكان الرواية بتقنية فنية عالية، ولكنه مع هذا يحاول أن يُدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية"(١).

يتم ذلك عن طريق تصوير وحشية داعش وقتلها الكثير من الابرياء بدعوى الجهاد في هذا النهر الصامت، بقول الراوي: " **بدا النهر هادئاً على غير عادته والمياه راكدة فيه، وفكرت بهار أن الجثث وتكومها عند عواميد احد جسور الموصل ربما سدت مجراه، وغدا النهر ممتلئاً بميائه حد التخمة، وطيور النورس ترفرف على الجثث الطافية، كأن فيها رغبة في أن تحط فوقها، لكنها قبل أن تفرد جناحيها وتحفز رجليها الممدودة، تلمها لبطنها وتستثني عما أزمعت عليه، وتطير ثانية لترفرف على جثة أخرى**"(٢).

استعان الراوي بالنهر، بوصفه مكاناً مفتوحاً، كي يتم تناولها بشيء من التصويرية الحاذقة الموغلة في التفاصيل، لغرض التكثيف السردي ولإبراز قوة السرد، إذ تناول الراوي جنبة التاريخ في السرد عن طريق ذكره حقيقة إلقاء جثث الجنود العراقيين في النهر، فقد كان هذا المكان شاهد عيان على حقيقة تاريخية تعكس تاريخية السرد، إذ إنّ أرواح آلاف الشباب ازهقت بفعل الحقد الارهابي الجبان الذي مارستهُ تنظيم

(١) ثقافة المكان واثرها في الشخصية الروائية رواية ليلة الملاك أنموذجاً، د. فارس عبد الله بدر ، مجلة ابحاث كلية التربية الاساسية، عدد(٣)، ٢٠١١م: ٢٦٦.

(٢) بهار، رواية: ١٠٠.

القاعدة الارهابي وتنظيم داعش، فلا ننسى (شهداء سبايكر)، التي تعد من الجرائم المروعة ضد الانسانية، فما زالت توخز الضمائر الحية لبشاعتها.

يتّضح لنا ممّا سبق إن الروائي عن طريق استعماله لهذه الامكنة اراد تصوير الواقعية المكانية للمتلقي، إذ يقدم أمكنته ويعطيها أسماء ومواقع مستقاة من الواقع، فقد تم تقديم المكان بجميع حيثياته، فحركة المكان تمت عن طريق الوصف الدقيق له للأيهام بواقعيته، وعليه فالأماكن المفتوحة في روايات (عامر حميو) تحتل مساحات كبيرة؛ يعود ذلك إلى طبيعة البلد(العراق) الواسعة والمفتوحة، إذ تمثّل المساحات الواسعة من جبال ومنحدرات من الأمثلة النموذجية للانفتاح، الذي يفضي بالضرورة إلى مجموعة تجارب حياتية، وصعوبات بحاجة إلى عزم وقوة للخوض بها وتجاوزها.

المبحث الثالث

علاقة الشخصيات بمكانها

تُعد الشخصية عنصراً فعّالاً ومهماً في بناء العمل الروائي، إذ إنّها المحور الرئيس الذي تدور حوله الأحداث؛ بعدّها صانعة الحدث فهي مؤثرة ومتأثرة به، إذ إنّها" تمظهر سردي تجسده لغة الروائي لينهض بمهمة صناعة الأحداث السردية انطلاقاً من صفات ورؤية خاصة به"(١)، فالشخصية يصنعها الروائي المبدع لتكّون كياناً ادبياً فنياً، أمّا المكان الذي يسكنه الشخص فهو مرآة لطباعه، إذ إنّه يعكس حقيقة الشخصية، فحياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها(٢).

إنّ الشخصيات التي يختارها الروائي من واقعه المعيش سرعان ما تنفصل عن ذواتها الأولى حال دخولها النص، وتتحقق لها ذوات جديدة يكوّنه النص، فالروائي لا يكتفي بنقل الشخصية من واقعها فقط، وإنما يخضعها لعملية إنتاج، ويشحنها بميول جديدة على وفق النص الفني الإبداعي، وهي بهذا تختلف عن ميولها في الواقع المنقولة عنه(٣).

لهذا جاءت تعريفات النقاد للشخصية في النص الروائي متباينة، فهي عند التقليديين أحد الأفراد الواقعيين أو الخياليين الذين تدور حولهم الأحداث، وعند الواقعيين حقيقة من لحم ودم ، كثيرة الشبه بالواقع، بينما يرى المحدثون بأنها شخصية من ورق(٤). إذن الشخصية هي من ورق في النص الروائي، وتوجد علاقة وطيدة بين الشخصيات والأمكنة في روايات (عامر حميو)، " فقد تنسجم الشخصية مع المكان وقد لا تنسجم، فإذا حدث نوع من الانسجام فإنّها تحيا فيه وتعيش في ألفة، وإذا لم يحدث فستكون الشخصية كارهة للمكان ويخلق نوعاً من التناقض" (٥).

---

(١) الملحمية في الرواية العربية، سعد عبد الحسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١,٢٠٠١: ١٩٠.

(٢) ينظر: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) : ١١٨-١١٩.

(٣) ينظر: تشكلات بناء المدينة في الرواية العراقية ١٩٨٠_٢٠٠٣(دراسة نقدية)، أحمد حيال جهاد، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية| ابن رشد، ٢٠١٢: ١١٨.

(٤) المصدر السابق نفسه.

(٥) المكان في قصص علي الفهادي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العدد٢٩ لسنة٢٠١٠: ١٢.

وبهذا نجد أنّ علاقة الشخصية بالمكان أدّت إلى ظهور نوعين من العلاقات وهما: العلاقة الايجابية والعلاقة السلبية، فعندما تنسجم الشخصية مع المكان تكون العلاقة ايجابية ويكون المكان أليفاً ومريحاً، أمَّا إذا لم تنسجم، فتكون العلاقة سلبية ويكون المكان معادي لها.

وقد جاءت دراسة (غاستون باشلار)، لتقسيم المكان في ضوء علاقته بالشخصية، إذ وجده على نوعين هما: المكان الأليف، المكان المعادي(١).

فالذات الإنسانية تكّمن من تحديد عدائية المكان وألفته عن طريق المعايشة والاندماج معه، فنجد أن أحدهما نقيض الآخر، ومخالف له، فالمكان الأليف يمنح النفس الدفء والأمان والاستقرار بألفته وسكونيته فيترك اثراً واضحاً على ساكنيه(٢)، إذ إنّ العلاقة بين الإنسان والمكان" تبدأ منذ لحظة تكونه نطفة تأوي إلى رحم الأم، إذ يمارس فيه تكوينه الجسدي والحياتي، فالرحم هنا يعد المكان الأول، الذي يضم الإنسان، فهو مأواه البدائي قبل بزوغه إلى الحياة، حتى إذا حان المخاض يخرج هذا الجنين يشم أول نسمة للوجود الخارجي، أمّا(المهد) فيمثل المكان الأليف الثاني، الذي تتفتح فيه مداركه، وتنمو فيه حواسه من سمع، وبصر، وشم، وتذوق، ولمس، وبعده تظهر الأبعاد المكانية للإنسان بصور أوضح في أمكنة أخرى مثل البيت، والمدرسة، والشارع ..... على حدٍ سواء"(٣) .

يكون للمكان الروائي " التأثير المباشر والفعّال في الشخصيات، في حين أن الشخصيات لا تملك مثل ذلك التأثير في المكان"(٤)، وعلاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية، إذ إنّ المكان يحمل في طيّاته دلالات خاصة، فإذا كان المكان آمناً وحميمياً شعرَ تجاههُ الإنسان بالألفة والطمأنينة، وإذا شعرَ نقيض ذلك، أي لا يشعر بالألفة

(١) ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار: ٣١.

(٢) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الوصف وبناء المكان، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،٢٠٠٢م، ط٢،: ٥٩.

(٣) المكان في الشعر العربي، حبيب مؤنسي، دراسة فنية وصفية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٠م : ٧.

(٤) رواية السجن في العراق، دراسة نقدية، هادي شعلان حمد البطحاوي، إشراف: أ.م.د. عدنان حسين العوادي، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة بابل ٢٠٠٢م:٦.

تجاهه، أصبح مكاناً للخوف لاحتوائه على العدائية، كما أن قدرة الإنسان على تحسس المكان وما يثير فيه من مشاعر وتجارب مختلفة نحوه، أدّى إلى عدّه مرجعاً للمخيلة عن طريق تقديم صور حية للإنسان بتفاعله مع الحياة على مدى الأزمنة والظروف، وما دام الحديث عن علاقة الشخصيات بالمكان، فإن قراءتنا كشفت وجود نمطين من التعالق بين الشخصية والمكان في روايات (عامر حميو)، هي: العلاقة الإيجابية والعلاقة السلبية.

أولا: العلاقة الايجابية

إنّ هذه العلاقة من أهم العلاقات التي تربط الشخصية بمكانها، فيحصل تداخل واندماج ينتج عنه ألفة وطمأنينة وعلاقة حميمة، يمكننا أنْ نطلق عليه بالمكان الأليف، وهو" المكان الذي تشعر الشخصية المتعايشة فيه بالدفء والألفة، فالشخصية فيه تمارس أفعالها على سجيتها من دون خوف من الخارج المعادي وتهديداته فنراها مطمئنة هادئة فرحة..."[١]، وتتماهى الشخصية مع محيطها المكاني، فتتحول إلى ذات منفتحة على هذا المكان ومقبلة عليه بشغف ومودة، إذ يمكن أن تكون " حقيقة المكان... نفسية وليست موضوعية"[٢]، ويبقى المكان مع الإنسان ذات علاقة وثيقة ويلازمه مهما ابتعد عنه[٣]، إذ يرى بعض النقاد هذا المكان بوصفهم اياه بأنه" هو ذلك المكان الذي يأتلف معه الإنسان، ويترك في نفسه أثراً لا يمحى، كأن يكون مكان الطفولة الأولى أو مكان الصبا والشباب، وأي مكان نشأ وترعرع فيه، وأصبح من مقوماته الفكرية والانفعالية والعاطفية، إذ يثير هذا المكان الإحساس بالطمأنينة والأمن والذكرى"[٤]، فالراوي عندما ينظر إلى المكان

(١) جماليات المكان، غاستون باشلار:٣٨.

(٢) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار غريب، القاهرة، ط٤،(د. ت): ٥٨.

(٣) ينظر: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية:٢٥.

(٤) المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث، احمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢م: ٤٢٧.

نظرة آمنة مستقرة ترتبط بأحاسيس ايجابية نجده يحس تجاه المكان بالطمأنينة والراحة[١].

نرصد ممّا سبق أنّ المكان متنوع تبعاً لشعور الشخصية، فالشخصية هي التي تقوم بتحديد المكان، سواء أكان أليفاً أم معادياً، فليس فقط البيت يمكن أن نعده مكاناً أليفاً بحسب قول (غاستون باشلار) بأنّه هو البيت القديم، بيت الطفولة ومركز تكييف الخيال الذي" يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية"[٢]، إذ توجد هناك أماكن تبعث الراحة والأمان للشخصية غير البيت، فقد يكون البيت هو نفسه مكاناً معادياً للشخصية لا يبعث لها الراحة والامانة، فالمكان الأليف هو المكان التي تشعر فيه الشخصيات بالأمان والراحة والعلاقة الحميمة، ومن هذه الأمكنة في روايات عامر حميو:

أولاً: جبل سنجار

من أمثلة المكان الأليف والإيجابي(جبل سنجار)، هو مكان واقعي، فنجد ذكره في (رواية بهار)، عندما أثار الحنين بداخل(بهار وفيفيان) لهبوب نسمات الجبل الغربية وتذكرهم بحسرة للأحبة ، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **هّبت نسمة غربية باردة، ضربت وجوههم والتوت هاربة بسرعة خلف سياج الدار، انتهزها أبو قتادة فرصة للتودد إليهن وقال:**

- **الله.. جميلة نسمة الهواء من جبلكم ذلك.**

وأشار للغرب حيث ينتصب عالياً جبل سنجار، فتثاءب الحنين في صدر البنتين، واستيقظت وجوه الأحبة ترنوَ اليهما، وتحولت حدة البصر في عينيهما أكثر قوة من عيني زرقاء اليمامة، فارتفعت أيادي الاطفال فوق الجبل تحييهما، وتوكّأ شيوخ كبار على عصي الخيزران يحاولون مساعدتهن، وانفتحت أذرع النساء العجائز لتحتضنهما، لكن الصور اختلطت بدموعهن"[٣]

---

(١) ينظر: قراءة دلالات المكان عند جليل القيسي، خالد علي ياس، جريدة الجمهورية، العراق، العدد٨٧١٣، ٦حزيران٢٠٠١.

(٢) جماليات المكان، غاستون باشلار: ٩.

(٣) بهار، رواية: ١٥٨.

يوحي كلام الراوي في هذا النص العلاقة الحميمة والألفة بين المكان (الجبل)، كمكان واقعي طبيعي أليف وبين الشخصيات (بهار وفيفيان)، فعندما هبت نسمات ذلك الجبل وما فيه من علامات تؤكد الوجود المألوف في حدود الطبيعة من علو وسمو وشموخ بانتصابه عالياً، استغلها أبو قتادة فرصة للتودّد إليهن، بعد أن وقعن سبايا عنده، إذ يقول لهن" الله .. جميلة نسمة الهواء من جبلكم ذلك" فكانت هناك مصداقية وواقعية في نقل صورة المكان، الأمر الذي أثار في نفسيهما الاشتياق والحنين والانتماء الروحي بكل تفاصيله، فيعد" الانتماء إلى الفضاء المحدد واحداً من أهم وأول الروابط التي تصل الشخصية بفضائها"[١]، فجاء المكان الأليف (الجبل)، ليعكس ما ترجوه الذاكرة من تمنيات مفقودة في زمن سيطرت عليه أزمات العنف والاغتصاب والقتل والسبي المتمثل بزمن داعش، فكانتا(بهار وفيفيان) تتخيلان الأحبة والأهل بانتظارهما، الأمر الذي جعلتهما في حسرة لما هما عليه، فكانتا تعيشا حياة قلقة لا تنتهي معاناتهما إلا بالعودة للمكان.

ثانياً: الوادي

من الأماكن الإيجابية الأليفة التي ظهرت في روايات حميو (الوادي) هو مكان طبيعي لجأت إليه الشخصية أثناء حلمها، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **لاح لناظرينا وادي يقطعه جسر طحلبي اللون أوقفني أبي في منتصفه وأدار وجهي نحو الشلال، ويا لروعة تدفق المياه وتلاطمها عند منبع الشلال!. كانت المياه مجنونة، صارخة، جارفة، تنبثق من وسط الجبل، وتترك فيك شعوراً بأن في الجهة الاخرى للجبل ثمة بحيرة كبيرة تغذيها كل بحار العالم، ولا منفذ لتنطلق منه في سهول المدينة ومزارعها، غير تلك الفتحة في وسط الجبل**"[٢].

يبرز المكان الأليف عن طريق وجود علامات توكد ألفته في حدود الطبيعة من خلال (الوادي والشلال والجبل)، فهي أمكنة طبيعية أليفة تنتمي إلى عالم خصب يفيض بالحنان الطبيعي؛ باعتبار الطبيعة الحاضنة الاستيعابية الاكبر للألفة

(١) قال الراوي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٩م: ٢٣٧.

(٢) بهار، رواية: ٨٨.

والمحبة، فالروائي اهتم بالطبيعة المكانية وانتقى منها جزيئات غاية في الجمال، إذ استوقفته روعتها ممّا عمل على تصويرها بأبهى صورة، وتبرز جمالية المكان عن طريق تلاطم المياه، بقول الراوي: (كانت المياه مجنونة، صارخة، جارفة تنبثق من وسط الجبل)، كل هذا يدل على وجود الأمل وعلى ألفة وجمالية المكان في النص.

ثالثاً: السوق

ومن الأماكن الإيجابية الأليفة كذلك (السوق)، كما في النص الروائي الآتي:

" **عادة ما يكون الصخب، وما ينتج عنه من نشاط وحركة دؤوبة، السمة البارزة لتجمعات أهل المهن الصغيرة والكسبة الذين لا يأمّنون على قوتهم اليومي إلاّ لماماً..... لكن تبقى ميزة السوق الجديد وهو قلب مدينة الدان النابض بالحركة والصخب، أن فيه مهنة رائجة، ألا وهي مهنة بيع الطيور على كافة أنواعها، ورواجها هو كثرة من يزاولها من المراهقين والشباب العاطلين عن العمل، وبسببها فإن الفسحة التي تتوسط السوق الجديد تراها من الصباح حتى المساء تعج بالرواح والمجيء لهم**"[1]

يقّدم الروائي في هذا النص المكان الأليف من حيث ذكر لفظة (السوق)، إذ يتم فيه توافد الكثير من الناس، ففيه حركة وصخب، وهو بهذا يدل دلالة مباشرة على الواقع الاجتماعي، الذي يحدث في مدينة الدان عن طريق اختلاط اصوات الناس وحركتهم في هذا السوق؛ بعدّه سوقاً شعبياً من أكثر الأماكن التي فيها حركة، فتستمد الشخصيات راحتها النفسية عن طريق تجوالها بالأسواق، فوصف الراوي لهذا المكان يبرز الفارق الطبقي للمجتمع، الذي يعيش فيه بعدّهم ناساً من الطبقة الفقيرة يزاولون مهنهم البسيطة، فالتصوير الواقعي للمكان من ناحية حركة الناس وممارستهم للمهن يبدو واضحاً في هذا النص.

يصف الراوي (السوق) بصورة دقيقة كما أنّه قدّم وصفاً للمهنة التي تمتهنها اغلب الناس في هذا السوق، من مراهقين وشباب، ففي هذا المكان يتم فيه معاملات البيع والشراء للاسترزاق اليومي، خاصة أنّ أهم مهنة يزاولونها هي مهنة بيع

(١) الغوغائي، رواية: ١١٤\١٥.

الطيور، إذ يُعد السوق مكان يرتاده الناس على طول اليوم من الصباح إلى المساء، فالنص يرصد عمق الانتماء بين الأسواق والشخصيات؛ لأن علاقة الإنسان بهذه البيئة تسعى إلى حد بعيد إلى" ربط الإنسان بالبيئة التي كونته، والمكان الذي احتضنه، والبشر لا شك يختلفون باختلاف الأوساط التي كونتهم؛ لأنّ البيئة هي المهاد المادي والمعنوي للشخصيات التي يستشف عن طريقها العوامل المحكمة في سلوكها"[١]، إذ يتّضح ممّا سبق أنّ الروائي يضفي جانباً من الحقيقة في نصه الروائي عن طريق تصويره للواقع الاجتماعي في مدينة الدان، عن طريق العلاقة بين الشخصيات وحبها لمكان العمل ونسبة ألفتها فيه.

رابعاً: البئر

من نماذج المكان الأليف في روايات عامر حميو (البئر)، فالروائي استطاع أنْ يجعل من هذا المكان الضيق مكاناً أليفاً، بما يهيئ للشخصية أجواءً سعيدةً، وعوالم حالمة، كما في رواية (رمال حاره جدا)، فكان الراوي يفصح عما في داخل الشخصية الرئيسة (الجندي)، وكيف كان يتخيّل محبوبته في البئر، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **كان مرة أخرى يحدق في البئر مترقباً شبحها المنتظر ليكون له منقذاً، يهل عليه منبجساً من عتمة الليل، ليعيش معه ما أسماه لها بالربيع المزهر!. وتساءل في تلك الليلة: أيكون ما تجسد له حقيقة جعلت جسمها المادي يطير له على بساط علاء الدين السحري، ليجلس في وحشة الليل المظلم معه؟...ومع انصرام الليلة الثانية دون أن تحضر له، وتوالي ليال أخرى على ذلك ، ركن لحقيقة، راح يصدقها مع انبلاج كل فجر جديد يمضي على لقائهما الأول، صدق أن من جلس معه تلك الليلة كان جسمها المادي بشحمه ولحمه**"[٢]

يبرز الراوي في هذا النص(البئر)، بعدّه مكاناً أليفاً تلجأ اليه الشخصية فتحس بالطمأنينة تجاهه، فلم تقتصر الألفة المكانية على سعة وموقع المكان، فقد كان (البئر) على الرغم من انغلاقه وظلامه يمثل مكاناً أليفاً ومزهراً، يلجأ إليه الجندي

(١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، ط٣، ١٩٣٨ م: ٩٦.

(٢) رمال حارة جدا، رواية: ٦٦|٦٧.

العراقي كي يلتقي بحبيبته في ذلك البئر، ولو بالخيال، فكثرة حنين الجندي إلى الحبيبة جعله يراها تتجسد في البئر، وكان يراها فيه ويحس بالأمان تجاهه خاصة كان وجودها داخل البئر تنقذه من ظلام الليل الموحش، إذ كان يصف البئر بالربيع المزهر؛ لأنّه يظن أنّ حبيبته كانت فيه، فهو رمز للحياة والاستمرار، إذ لجأت الشخصية إلى أنسنة المكان، أي جعلته ممتلكاً للحواس الانسانية ممّا عمقت الشخصية الاحساس بالألفة تجاه المكان، الأمر الذي جعلته يعتقد أنّ حبيبته بشحمها ولحمها داخل البئر، فكان يعيش ظروف صعبة وهو جندي في حرب الكويت، ربما يعد رفض أهلها له سبباً لتخيلاته لها داخل البئر، فالألفة المكانية ترتبط بالجانب النفسي والشعوري للشخصية، واستقرار النفسية تجاه المكان هي التي جعلته يشعر بالراحة فيه.

يتبين وفقاً ما تقدم ذكره أنّ الروائي استطاع أن يبدع في إظهار الأساليب الفنية، ليصنع من (البئر) مكان اليف، كي يعبّر عن الإيهام بالواقع في نصه الروائي وتصديقه، فهو نفسه" وليد البيئة التي نشأ فيها وأن صورة خياله ومزاجه الفكري مستمد من واقع المجتمع الذي نشأ فيه"[1]، فالعلاقة المتينة التي تجمع بين الشخصية والمكان عن طريق الحالة النفسية هي التي جعلت المكان المظلم ألا وهو البئر مكان آمن ومزهر، لذا نرى تحديد وتوصيف المكان مرتبطاً بالشخصية بصورة واضحة.

خامساً: مرقد القاسم

يعد (مرقد القاسم) مكان مقدس لذلك يعد أليفاً، وهو مكان واقعي في روايات (عامر حميو)، ويتجلّى في النص الروائي الآتي:

" **حثّت رجاء خطواتها سريعاً باتجاه مرقد القاسم، وأخذت بوصية زوجها، فخبأت تحت عباءتها آنيتها المعدنية التي وعدت ابنها أنها ستستجديه فيها كل مساء من**

(١) الجمالية والواقعية في نقدنا الادبي الحديث، عصام الشنطي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،(د. ط)، ١٩٧٩: ٧٣|٧٤.

حضرة مقام الضريح، ولبسها شعور بالجري نحو وجهتها كأن باب الكرامات سيقفل في وجهها لو تأخرت في سيرها وابطأت في خطواتها"[١]

نرى في هذا النص الروائي أنّ رجاء (أم صبار) تلجأ لضريح الولي الصالح (مرقد الأمام القاسم)، كمكان واقعي أليف تحس به بالطمأنينة والسكينة، ولأنّه مكان مقدس يرتبط ببعض الطقوس الثقافية للمجتمع، ترى (رجاء) أنّ استجداء ولدها منه ايماناً منها بقدرة هذا الولي الصالح التوسط عند الله وشفاعته لتحقيق رغبتها، وهو أن يرجع أبنها (صبار) سالم من الغربة بعد أن هاجر بصورة غير شرعية إلى تركيا بسبب أوضاع العراق المأساوية من قتل وحروب وقمع لسنين طويلة، فكانت لا تتأخر عن زيارته والدعاء عند قبره، إذ نجدها حريصة في موعد ذهابها للولي الصالح، فكل مساء تأخذ آنية نحاسية وتذهب إليه تستجدي بها مثلما يستجدي الشحاذ عطيته من ميسوري الحال، والولي الصالح وشفاعته عند الله اصحاب عطية كبيرة وهم ميسورو حال، إذ تتأمل من الله أن يحقق لها امنية اجتماعها وسلامة ولدها من هجرته إلى البلاد الأخرى، إذ يقول الراوي:

"**وشعرت كلما اقتربت من الضريح أن له جناحين يرفرفان ليطردا عنها ذاك القدر لو سارعت خطاها وارتمت بينهما، وعند الباب المؤدي للضريح اجتاحتها رغبة لأن تزحف لصاحبه على ركبتيها ضارعة له أن يرجع وحيدها سالما معافى، وكانت أثناء الصباح قد رددت دعاءً طويلاً عده مرات في بيتها حتى حفظته، غير أنها عندما لفها عطر مسك الحرمين الممزوج بعطر الليمون الذي يوضع من جنبات المرقد، ورائحة البخور الإماراتي تجعل مع رائحة المسك شعورا بالخدر ينتاب الزائر ويلقي بداخله إمارات الخشوع والتذلل، نسيت دعاءها الطويل وراحت تردد بدلا عنه:**

ـ القاسم.. أخو الرضا .. ما أريد غير وليدي... القاسم ..أخو الرضا... ما أريد غير وليدي"[٢]

(١) حبة خردل، رواية: ١٠٤.

(٢) حبة خردل، رواية: ١٠٥.

يبّرز النص الألفة والراحة والطمأنينة في هذا المكان المقدس، فقد شكّلت الأماكن المقدسة (ضريح الولي الصالح)، أماكن جذب كثيراً ما تلجأ إليه شخصيات الرواية، للتخلص من هموم ومشاكل الحياة والاعباء الفكرية التي ارهقتها، فشعور رجاء(ام صبار) بقدسيه المكان، بعدّه ممتلكاً للحواس الانسانية عمقت الاحساس بالألفة فيه، فتهيأ لها وجود جناحين يرفرفان ليبعدا عن ابنها الموت أثناء هجرته ، لكنه الوحيد الذي نجى من البحر أثناء غرق القارب وهو بإتجاه تركيا، يقول الراوي: " **يشير التقرير الصحفي لأحد القنوات الفضائية إلى أن خفر السواحل وجدوا شابا، تبين فيما بعد لهم أنه شاب عراقي، كان هو الناجي الوحيد من مجموعة المهاجرين الستة عشر مهاجرا**"(١)

يتّضح ممّا سبق أنّ الروائي قد أبدع في وصف المكان وهو ينقل لنا صورة عن أجواء هذا الضريح الشريف وشعور الشخصية بالألفة والسكينة والطمأنينة، بما فيه من عطور وبخور وشعور ممّا يضيف جمالية على النص، كما يعد تكرار الدعاء واستعماله للغة الدارجة لشد انتباه القارئ ولتأكيد الحدث، الأمر الذي أضاف جمالية فنية على النص.

سادساً: المعسكر

يتمثّل المكان الأليف أيضاً بين المعسكر وبين الأسرى العراقيين أثناء أسرهم في حرب الكويت من قبل قوات التحالف الامريكي، خاصة بعد أن احتجوا على الطباخين واستبدالهم بطباخين أفضل، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **أصبح العيش في المعسكر مريحاً، بعد تمثيلية الاحتجاج المصطنعة، وغدت الساعات حلوة، لأن حلم التغيير صار سهلا، وتعلمنا طرق التعامل مع آسرينا بعد أن عرفنا خوفهم من منتسبي المنظمة الدولية، وراح الأسرى يهولون سلطات هذه المنظمة داخل المعسكر، ويضخمون قدرتها الكبيرة لفعل أي شيء يطلب منها**"(٢)

على الرغم من أنّ معسكر الأسر يُعد مكاناً معادياً وغير أليف، إلاّ أنّه نتيجة الظرف المستحدث لقيام الأسرى بالاحتكام إلى سلطة الصليب الاحمر، فإنّه تحول

(١) حبة خردل، رواية: ١٥٦.

(٢) الانتيكة، رواية: ٩٩.

هنا إلى مكان اليف، و شعر فيه الأسرى بالارتياح والطمأنينة، فيمّثل هنا (المعسكر) مكاناً واقعياً ذا دلالة سياسية، وقد تم هذا التحول بفعل شكوى الأسرى ضد الطباخين، بسبب تقصيرهم بإجادة عملهم أو خروجهم عن المهنية في التوزيع العادل لوجبات الطعام، الأمر الذي تم بمعاقبتهم واستبدالهم من قبل منظمة الصليب الأحمر.

سابعاً: البصرة

ومن الأماكن الأليفة التي شعرت بألفتها الشخصيات (البصرة) ففي رواية (سلم بازوزو)، يقول الراوي:

" **كان بزوغ فجر ندى في حياته، مثل عتق العبد من رقه، واصبح جدب رمال البصرة يوم كانت وحدته فيها ربيعاً دائماً يعيش ليلة الموحش، كانه في أحلى منتجعات العالم، يحلم أن تطوي الاقدار ساعات الليل والنهار ليرى ندى ويحلما سوية، وكان يطرز الثلاثين يوما بنزول وقتي من وحدته، يقضيه متسكعاً معها في شارع الجمهورية مرة، وأخرى في (العشار)، وثالثة اصطحبها كما وعد نفسه سابقا عند نصب السياب** "(١).

تعد(البصرة) مكاناً اليفاً لبرهان؛ لأنّه المكان الذي التقى فيه بندى، فقد أحب رمالها وشوارعها وازقتها، على الرغم من أنه مكان وحدته، فكان كثير التردد في شوارعها بصحبة حبيبته ندى أيام نزوله الوقتي إليها للقاء حبيبته ندى، فقد تحولت دلالة المكان من كونه مكان معادي؛ لأنه مكان وحدته وكان يعيش ظروف قاسية فيها إلى مكان اليف بسبب علاقته بندى، الأمر الذي جعل منه مكاناً شعرت فيه الشخصية بالراحة والطمأنينة، فكان يشعر بأن ليله الموحش في وحدته كربيع مزهر بالورود والطبيعة الجميلة، فاختيار الراوي للعبارات الدالة على الالفة على الرغم من الليل الموحش(**اصبح جدب رمال البصرة يوم كانت وحدته فيها ربيعاً دائماً يعيش ليلة الموحش، كأنه في احلى منتجعات العالم)** كانت متناسقة مع الحالة الشعورية والنفسية للشخصية، إذ احس الجندي بالراحة فيه كونه مكان التقائه بالمحبوبة(ندى)

(١) سلم بازوزو، رواية: ١١٠.

أثناء طريقه في القطار للالتحاق بوحدته، وهي أثناء ذهابها للقسم الداخلي، لأنها طالبة صيدلة في البصرة، جعل من هذا المكان (البصرة) اليفاً ومريحاً، لكن تجد الباحثة أن لقاء برهان بندى فيه شيء من المبالغة، إذ كان يقضي برهان الوقت كله بالتسكع معها ليلاً ونهاراً اثناء اجازته الوقتية بين شوارع البصرة، منها شارع الجمهورية وشارع العشار ونصب السياب، هي أمكنة واقعية حقيقية في البصرة، الأمر الذي جعله مكاناً اليفاً حسب الحالة النفسية للشخصية.

ثانياً: العلاقة السلبية.

وهي أن تكون علاقة الإنسان بالمكان مبنية على العداء والكراهية، ممّا يترك سلبية على الذات ويجعلها في خوف وقلق، سواء أكانت ذاتاً رافضة أم مقاومة، وهي بكلتا الحالتين تشكل صورة نفور منه، فالمكان المعادي هو الذي تشعر فيه الشخصيات بالكراهية والعداء والضعف وعدم الأمان(١)، إذ نحس فيه بالضيق وإن كان واسعاً تبعاً للحالة النفسية للشخصيات، و يتكيف مع احتياجات الراوي النفسية والاجتماعية، ويؤكد ذلك تعريف (باختين) للمكان المعادي، إذ ذهب إلى أن المكان المعادي" هو المكان الشبيه بالداخلي أو الضيق، ينعكس على حالة الفرد نفسياً، كتواجد شخص ما في بلاد الغربة، فمهما يحمل ذلك البلد من رحابة وامتيازات، يعد مكاناً ضيقاً على نفسية المقيم فيه"(٢).

نلحظ ممّا سبق أن هذه العداوة تأتي إثر الموقف الذي تتعرض له الشخصيات، والمواقف تحمل الشخصيات شحنات نفسية سلبية تجاه المكان، فضلاً عن ذلك، فأن المكان المعادي يوحي بالفقر والألم الموجع ويشعر المرء فيه بالاغتراب والعزلة؛ لكونه مكاناً يكون الإنسان مجبراً للعيش فيه، كالسجون والمعتقلات، أو أنّ خطر الموت يكمن فيه(٣).

(١) ينظر: جماليات المكان في الشعر العباسي، حمادة تركي زعيتر، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣: ٢٣١.

(٢) دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال: أ. كلثوم مدقن: ١٤١.

(٣) ينظر: الزمان والمكان في القصة القصيرة في أدب زهدي الداوودي، ضياء عبدالرزاق عبد الله، مجلة ديالى، جامعة الكوفة، كلية العلوم الانسانية والتربية، العدد(٥١) لسنة٢٠١١: ١٧.

إنّ هذه الأمكنة تكتسب عداءها من الصفة الاجبارية التي الزمت ساكنيها بعدم تركها، كالسجون والمعتقلات والزنزانات ...، أو أنها اختيارية لكن لا أحد يريد العداء لنفسه اختارها أصحابها لتكون سكناً لهم، لكنها أصبحت أمكنة موحشة لسبب ما، الأمر الذي فرض عليهم أن يتركوها لاجئين إلى ما يؤنس وحشتهم ويقتلها، أو أنّهم بقوا فيها من دون مغادرتها ومواجهة مصير مجهول في مكانها، فالمكان المعادي هو عكس المكان الأليف، فالضد بالضد يعّرف، هو مكان لا يحس فيه الإنسان بالراحة والطمأنينة بالعكس، يحس بالعداء والكراهية فيه، ومن هذه الأماكن السلبية:

أولاً: السجن

إنّ السجن في روايات عامر حميو جاء مشابهاً للواقع المرجعي أو قريباً منه، فنجده يحاول أن يمازج بين الصورة الواقعية لسجون العراق والصورة المتخيلة وكأنه يعيش مع هذا المكان، فأرتبط مفهوم السجن بالبشاعة والقمع، هو مكان يمارس فيه العنف بأقصى درجاته، الأمر الذي يأثر سلباً على الحالة النفسية للشخصيات، لأن السجن يحجب حرية المرء؛ ولأن الحرية هي" الحقيقة الوحيدة للروح"[1]، فإذا أنحرم المرء من حريته كأنما أنحرم من ذاته، الأمر الذي يجعله في بعض الأحيان ينهي حياته بسبب تدهور حالته النفسية فيه، ويتضح ذلك في رواية (بهار) عن طريق صراخ السجينة المسببة (روشي) في باحة السجن، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

"**علا صراخ روشي في حمامات سجن بادوش، ممزوجاً بعويل غريق خرج لسطح الماء أخر مرة قبل أن يغط عميقاً دون رجعة، وتراقص لهيب النار أكثر وهجاً من مصابيح باحة السجن وخرجت كتلة مشتعلة تسبقها رائحة شواء لحم مخلوطة بدخان ملابس احترقت واختلط سوادها بشحم الجسم...أصبح الجو خانقاً داخل**

(١) صورة المرأة في روايات سحر خليفة، وائل علي فالح الصمادي، دروب للنشر والتوزيع، عمان، د. ط، ٢٠١٠م: ٣٠.

السجن ، وخيم الوجوم على المحتجزات، وغابت البسمة عن الشفاه، وبدا الترقب حذراً لما ستؤول له صرامة وجه آمر السجن وحراسه"[١]

يبرز المكان(سجن بادوش) بوصفه مكاناً ومعادياً وواقعياً، يُعد من أكثر الأماكن وضوحاً في موقفه السلبي تجاه الشخصيات المحبطة واليائسة؛ عن طريق ما يجري فيه من ممارسات لا إنسانية بحق السجناء، إذ يحمل (السجن) دلالات سلبية كالتعسف والقهر والتعذيب الممارس من طرف الجماعات الارهابية للنساء السبايا، الذي تم أسرهن في داخل مدينة الموصل متمثلاً (بسجن بادوش)، فهو مكان حقيقي غير آمن، تتعرض الضحية فيه للتعذيب الجسدي والنفسي عن طريق الاغتصاب والاستغلال، فتبدي تحت سياط جلادها صمود ومقاومة، فدلالة السجن "لصيقة بحركة الإغلاق وحجب عالم الحرية"[٢]، الأمر الذي أثر سلباً على حياه ساكنيه ممّا أدّى إلى انتحار السجينة روشي حرقاً لنفسها بسبب رفضها للواقع التي كانت تعيشه داخل السجن.

إنّ الروائي لم يعنَ بوصف المكان بقدر ما عُنِيَ بالحوادث التي جرت فيه، فما يستدعيه من أحداث روائية بشخصيتها، إما أنْ تكون قد عاشها في الحقيقة أم لم يعشها، ربما قد يكون عاصرها أو تحدث الأخر عنها، الأمر الذي ترك لها أثّراً عميقاً في ذاكرته ولهذا وضعها في عمله الروائي، أما هذه الأماكن فتكون سبباً لتأزم الحالة النفسية للفرد، فقد جسدت المرأة بمختلف بنيتها الاجتماعية وانتمائها العرقي والديني والمذهبي صلابة وموقفاً رافضاً من قبل بعض السجينات لأساليب التنظيم القهرية واستباحة الاجساد من دون رحمة ، "فهذه السجينة(روشي) يعلو صراخها في حمامات سجن بادوش بعد إقدامها على الانتحار حرقاً رفضاً لمسلسل الاغتصاب والبيع ، فكانت فضاءات السرد انعكاساً للخراب النفسي والخواء الجسدي، فضلا عن خراب الخارج المكتنز بصور الموت والاجساد الملقاة في الشوارع، ودور افرغت من ساكنيها وشوارع أستباحتها رائحة الموت والعنف والجريمة"[٣].

---

(١) بهار، رواية :١٣٠.

(٢) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط٢: ٥٩.

(٣) حبر الزعفران (دراسات نقدية في السرد): ١٣٨.

إنّ السجن مكان محبط ، استلابي، يعلن دوماً عن عدائه وحربه ضد الذات الانسانية؛ بسبب أفعال الناس " فإذا كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده وقيمته الأساسية لحياته، فالسجن هو استلاب لهذه الحرية، وبالتالي فهو استلاب للوجود واهدار للحياة "[1]، والروائي مهما حاول الابتعاد عن الواقع بالعبور عن عالم الخيال، تبقى الاسس الواقعية ليبني عليها الخيال ؛ ذلك لأن الخيال هو استمرار للواقع أو بعبارة اخرى هو واقع مُحّور بأحداثه ونتائجه .

يتّضح ممّا سبق أنّ السجن من الأماكن الاجبارية الضيقة، مكتظ وقذر ورطب وتكون فيه الحياة خانقة ومتعبةس، وبهذه الصفات جعلت منه مكاناً سلبياً ومكروهاً، ومن الملاحظ كذلك وجود بعض الاستثناءات لدخول الشخصيات للسجن، ففي بعض الاحيان يمثل السجن دلالات مختلفة، وهذا ما أشار اليه حسن بحراوي عندما قال" إن السجن وإن كان يراد به في الاستعمال اللغوي السائد ذلك المكان الذي تنعدم فيه الحرية، فان الروائي يمكن أنْ يعطيه في بعض السياقات، بعداً جديداً، ودلالة مخالفة وغير متطابقة مع التفسير الاصطلاحي الشائع، وهكذا تتحول كلمة(السجن) عن معناها التداولي لتمتلئ بدلالة جديدة وغير معهودة"[2]، إذ تظهر دلالة أفضل للسجن لأجل التخلص من خلق فتنة، كما حدث للنبي يوسف(عليه السلام)، عندما فضّل السجن على دعوة النساء، قال تعالى ((**قال السجن أحبُّ اليّ مما يدْعُونَني إليه وإلّا تصرفْ عَنّي كَيْدهُنَّ أصْبُ إليهنّ وأكُنْ مَنَ الجاهلينَ**))[3]

أما في روايات عامر حميو لم تجد الباحثة بطلاً يحمل السمات التي أشار إليها (حسن بحراوي) في المصدر المذكور سابقاً .

(١) دراسة في روايات نجيب محفوظ(اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)، مصطفى التواتي، دار الفارابي، بيروت ، لبنان، ط٣، ٢٠٠٨: ١٠٦-١٠٨.

(٢) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ٦٣.

(٣) سورة يوسف: ٣٣.

ثانياً: المعتقل

يُعد المعتقل من الأماكن السلبية للشخصيات، وقد تم ذكرها في روايات عامر حميو منها في رواية (الانتيكة) ، إذ يقول الراوي:

" **الأسر في الحروب اعتقال بفضاء واسع، يمكن فيه للأسير أن يتحرك بمسافات كبيرة إذا ما قيست بمساحة الزنزانة في المعتقل، ويستطيع أن يمتلك حرية واسعة في التحدث مع رفاقه في الاسر دون أن يخاف من آسريه، وتكون حزمة المعلومات داخل أحاديثها أكبر، ونطاق تشعبها أكثر لكون الأسير وسط مزيج من الناس لا يتشاركون أفكاراً واحدة، ولهم تقييمات متعددة للموضوع الذي يطرح للنقاش، عكس المعتقلين في زنزانة واحدة، فهم عادة ما يكونون على مزاج واحد**"(١)

إنّ خبرة الروائي بقوانين الأسر جعلته لا يفرق بين الأسير والمعتقل ، إذ ثمة فروق بين الأسير والمعتقل منها، أن المعتقل يعتقل بناء على موقف اديولوجي مغاير، إما سياسي أو مجرم أو ارتكب فعلاً مخالفاً للقانون، فيصدر قراراً قضائياً باعتقاله، أما الأسير فهو نتائج المعارك هو جندي أو ضابط لم يستطع الاستمرار بالمقاومة فيؤسر هو ليس مجرماً ليعتقل، وبهذا يقال عن الأسرى محتجزين وليس معتقلين، فعلى الرغم من المساحة الواسعة التي تتمتع بها الشخصيات وهم داخل السجن، إلا أنه يبقى له شعور بتقييد الحرية، فكلمة (سجن) تعني تحديد إقامة الجسد وخضوع السجين إلى المراقبة الدائمة وتحديد حركته والرقابة على تصرفاته، وعلى الرغم من وجود ثقافات متعددة للشخصيات المتواجدة في (الزنزانة)؛ وقد تمت معرفة ذلك عن طريق اختلاف افكار الأسرى فيما بينهم؛ لأنّ الأسير يستطيع أن يتحدث مع رفاقه بحرية أكبر، من دون أنْ يخاف من آسريه، إلا أنّ المعتقل يحبس هذه الثقافات العديدة ليمنعها من الانتشار، إذ إن العلاقة بين الشخصية مع المكان له دورٌ مؤثرٌ في تحديد نوع المكان.

(١) الأنتيكة، رواية: ١١٢.

ويظهر نص آخر للمكان(المعتقل) في رواية (سلم بازوزو)، كما في النص الروائي الآتي:

" **تيقن أن السيارة جلبته لمعتقل قصر النهاية، وتراءت له مشاهد أحس بخشونة تنتاب جلده منها ، كأنه من ساعته يتلقى لسعات السوط الحامية ولم يك لوقته ذاك قد أعتقل سابقاً، لكنه سمع ممن سبقه لهذا المكان عن بشاعة التعذيب فيه، ولم تخنه الذاكرة وهو يستحضر مشهد بنايات القصر من واجهته...وهم يتفرجون على أناس يسحلون جثة على أرصفة حدائق القصر**"(١)

يبرز(المعتقل) بوصفه مكاناً معادياً إجبارياً في النص أكثر عمقاً ودلالة، عن طريق ذكر (قصر النهاية)، هو مكان واقعي حقيقي كان يتعرض فيه المعتقلون لأشد أنواع التعذيب، فقد مثّل السجن السياسي أو المعتقل مرحلة منعطفة في حياة الرجل (معصوب العينين)، أيام سلطة البعث عن طريق رؤية الكثير من أساليب التعذيب فيه، فهو مكان مغلق قسري يتم سجن الاشخاص فيه إمّا بقضية فكر، أو معارضة للواقع.

يروي لنا الراوي العليم أساليب القمع الوحشي لزمرة البعث بقيادة (ناظم كزار) الفاشي في قصر النهاية، فكان مدير الأمن في ذلك الوقت كان يتخم السجين بشراب البيرة لتنتفخ مثانته، يقول الراوي: "**أشرب يا رجل ..أنت ضيف ناظم كزار مدير الامن العام .. اشرب**" (٢)

ذلك المجرم الذي كان يتبع أشد أنواع التعذيب، كي يجبر السجين على الاعتراف في ذلك القصر، الذي لا حياة ترجى لمن يدخله، فهو صلب كجدران السجن وحجارته الصماء التي لا تمتلك أي عواطف او مشاعر، إذ كان يذيب أجساد المنتمين للأحزاب الاخرى من شيوعيين أو إسلاميين بأحواض التيزاب "**إن لم يعترف، انقعوه في حوض التيزاب ببوله، فلمْ تعد لي حاجة بأمثاله**" (٣).

---

(١) سلم بازوزو، رواية: ٢١.

(٢) سلم بازوزو:٢٤.

(٣) سلم بازوزو، رواية: ٢٤.

إن تفشي التعذيب في السجون بغض النظر عن السلطات وعن الأمكنة التي تحويها، هي ظاهرة مأساوية لإقصاء الآخر، فقد توافقت جدلية المكان والشخص، مع الشخص والمكان هنا تماماً.

ومن الملاحظ " أنَ هناك صلة قوية بين روايات سجن الاستعمار وروايات سجن الاستقلال يوضحها الحاضر العربي ويدعو اليها، فهو حاضر تسيطر عليه سلطة عربية ظالمة، لا تعترف بحقوق الأنسان وكرامته وحريته السياسية والفكرية، ولذلك كثرت السجون والمعتقلات وأمكنة عزل المناضلين عن النضال، وأقبية تعذيبهم وتصفيتهم جسدياً ومعنوياً، ولأن الأدب نضال اجتماعي بلغة الفن، فقد عكس ما يعتمل في الحاضر من مشكلات(١).

إنّ الروائي يستمد بعض ملامح نصه المكاني من الواقع، ليضفي جانباً من الحقيقة على عمله أو لأغراض فنية جمالية، كما نلاحظ أن السجن أو المعتقل قد مثّلَ مرحلة منعطفة في حياة (عامر حميو)، فحديثه في رواياته عن السجن السياسي أراد منها تفريغ هموم السنوات الماضية ، وكأن السجن أو الاعتقال جاء، ليوقظه حتى يرتب أوضاعه.

ثالثاً: المستشفى

نلحظ في رواية (بهار) أن هذا المكان قد يكون مكاناً معادياً؛ لأنّ الشخصية (بهار) ترى في ذلك سبب تخيلاتها، على الرغم من إنّه المكان الذي تم علاجها النفسي فيه بعد هربها من داعش، وقد تجّلى ذلك في النص الروائي الآتي: " **كبر اشمئزازي من أكل شرائح اللحم المقدم لي، مع الوجبات التي يقدمها المستشفى الذي رقدت للعلاج فيه، وكانت درجة الاشمئزاز تفوق ما كان ينتابني وأنا أسيرة عند داعش، ربما لأن المعاملة الطيبة التي أتلقاها من العاملين في**

(١) السجن السياسي في الرواية العربية، د. سمر روحي فيصل، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط٢، ١٩٩٤: ٢٦١_ ٢٦٢.

المستشفى، والصور الجميلة لا يطفو منها غير ربط شرائح اللحم المقدم مع صورة نحر آمال"[١]

تعد(المستشفى) مكاناً أليفاً بحسب طبيعتها وهويتها؛ بوصفها مكاناً للعلاج والصحة، إلا أنّه تحوّل إلى مكان معادي في هذه الرواية، للشخصية الرئيسة (بهار)، فهذا التحول لم يحدث اعتباطاً ولكن بسبب موقف بهار وتخيلاتها واشمئزازها لما يقدم لها من وجبات طعام في المستشفى، فبهار ما زالت تحت وهم المعاداة التي فرضتها قوة داعش، وما دام الجسد قد مورس عليه العنف، إذن الشخصية تتصور أن كل الأمكنة ستكون عنيفة.

يكشف النص عن مدى التنافر بين الذات المأزومة وبين المستشفى، فهو مكان استلبت هويته بفعل قاهر، إذ تحولت المستشفى إلى مكان سلبي يحاصر الشخصية المأزومة دافعاً إياها إلى البحث عن حل خارجها، على الرغم من المعاملة الطيبة التي تتلقاها بهار في المستشفى، فبهار كان تقززها يفوق أكثر ممّا كانت عند داعش، لأن الحرب النفسية التي تعرضت لها أثناء سبيها ومشاهدة مظاهر القتل والاغتصاب أمامها، جعلها تتخيل أنّ اللحم الذي كان يقّدم لها هو نفسه لحم صديقتها آمال التي تم نحرها أمامها من قبلهم، "إذ أصدر التنظيم الشرير أمراً بذبحها على مرأى من زميلتها(بهار) وجمع من الناس مسلوبي الإرادة والرأي، حيث كانت معظم أجواء الرواية تسرد مظاهر القمع والقتل والتدمير وامتهان الإنسان والمرأة على الأخص" [٢].

إنّ تنظيم داعش كان يجبر السبايا على مشاهدة مظاهر القتل والنحر، فكانوا يسوقوهم كقطيع أغنام كل يوم، للمشاهدة ولبث الرعب والخوف في نفوس الناس، فالمكان (المستشفى)، قد يكون مكاناً معادياً، وهذه العداوة تأتي بسبب الموقف، فالمواقف تحمّل الشخصية شحنات نفسية سلبية، ولكن المستشفى بحكم هويتها مكاناً للعلاج.

---

(١) بهار، رواية : ٦٧.

(٢) حبر الزعفران (دراسات نقدية في السرد): ١٣٧.

رابعاً: الملاعب الرياضية

من الأماكن التي صارت سلبية للشخصيات بسبب الموقف والأحداث التي وقعت فيها (الملاعب الرياضية)، ففي رواية (سلم بازوزو) كانت هذه الأماكن تقّام فيها اعدامات للجنود الهاربين من الجيش من قبل الفرق الحزبية في زمن البعث، يقول الراوي:

" **لو تريث برهان قليلا وسأل نفسه عن فحوى استفساره عن أحمد، لكان جوابه أنه سيسال عن موعد تنفيذ الإعدام فيه، وموقع التنفيذ!، وبرهان يعرف جيداً مثل هذه الإعدامات التي يشرف عليها الجهاز الحزبي، وكلها تقريبا تجري في الملاعب الرياضية، ويُجْلَبُ لمشاهدتها طلبة المدارس المتوسطة والثانوية**"[١]

الملفت للانتباه أنّ الملاعب الرياضية هي أماكن أليفة يمارس فيها الرياضة لصحة الجسم، إلا أنه تحوّل إلى مكان معادٍ في هذه الرواية بسبب الموقف، ففيه تم إعدامات الجنود لمن أسمتهم الفرق الحزبية، **المتخاذلين الجبناء، الذين ارتضوا لأنفسهم أن يتركوا وحداتهم تقاتل عدوا يريد إن يدنس أرض الماجدات العراقيات**[٢]. رصد الروائي التحول المكاني لدى الشخصية في هذه الملاعب، إذ شوهت معالمها، وتغيرت ملامحها، فساهمت الأحداث التي طرأت في الملعب إلى خلق عداء بينه وبين السكان المتواجدين حوله، فعبر الراوي عن مشاعر برهان وما انتابه من حزن شديد بعد مشاهدته للمكان، الذي ضاعت ملامحه الجميلة بسبب هذه الاعدامات، الامر الذي جعله مكاناً للموت المحتم، إذ كان (أحمد) صديق برهان أحد الجنود الهاربين، الذي تم اعدامه في الملعب، فالمكان عدائي؛ لأنّه شهد الموت وأحداثه من قبل الفرق الحزبية الظالمة في أثناء الحرب الايرانية، وكان الغرض من جلب طلاب المدارس لرؤية هذه المشاهد الحزينة للجنود، ولبث الخوف والرعب في نفوسهم، لأن

(١) سلم بازوزو، رواية: ١١٢.

(٢) سلم بازوزو: ١١٣.

"**الفرق الحزبية كانت تعلم بعد أن طالت الحرب أن طلبة المدارس هم أدوات الحرب...، حتى لا يفعلوها وهم بعد سنوات سيكونون جنودا في المعركة**"(١).

يبين الراوي في النص سلبية المكان وعدوانيته لطلاب المدارس، فتولد لديهم شعور سلبي وعدائي تجاه المكان في ضوء ما تمليه الظروف المحيطة بهم.

خامساً: مقبرة التحويلة

من الأماكن السلبية المعادية (مقبرة التحويلة)، وهي ما نجدها في رواية (الغوغائي)، عندما كان اهالي مدينة الدان يبحثون عن رفات موتاهم في مقبرة التحويلة، ويتجلّى هذا في النص الروائي الآتي:

" **كان كل من يتواجد ذلك اليوم في مقبرة التحويلة يبحث عن بغيته، وتلفه شتى المشاعر. يلفه التيه، والانشداه مما يجري، والحنق على ما جرى، والحسرة على الفقد، والرغبة بالانتقام من خصم اختفى مثل فصّ ملح ذاب في آنية مملوءة بالمياه، والتوعد بالقصاص، لكن وسط ذلك كله ما من ابتسامة على الوجوه، ولا إمارات فرح بسبب العثور عن اللقيا التي طال انتظار طمرها. ما يلف الجميع كان فقط الحزن المطبق**"(٢)

يريد الروائي أن يصور مشهداً وصفياً للأهالي وهم يبحثون عن ضحاياهم في هذا المكان العدائي، إذ يرصد النص سلبية المكان وعدوانيته جراء الرعب والخوف والتيه والقهر، الذي سيطر على نفوس الشخصيات في هذا المكان(مقبرة التحويلة)، فهي مقبرة جماعية دُفن فيها ناس أبرياء من مدينة الدان، إذ يصّور لنا الروائي الواقع المأساوي الذي كان يعيشه الناس وهم يبحثون عن رفات ضحاياهم في هذه المقبرة، فكانوا في حيرة وضياع، فقول الراوي: "**والرغبة بالانتقام من خصم اختفى مثل فص ملح ذاب في آنية مملوءة بالمياه والتوعد بالقصاص**" ، يقصد هنا الراوي الرغبة بالانتقام من الرفاق الحزبيين الظالمين في أيام السلطة السابق، الذين أخذوا أولادهم من بيوتهم لأسباب سياسية، وبعد سقوط النظام اختفى أثرهم ولم يجدوا منهم أحد ربما تمت هجرتهم عبر البلدان خوفاً من أصحاب الضحايا بالانتقام، وقول الراوي: **وسط**

(١) سلم بازوزو، رواية: ١١٣.

(٢) الغوغائي، رواية: ١١٠.

ذلك كله ما من ابتسامة على الوجوه، ولا إمارات فرح بسبب العثور عن اللقيا التي طال انتظار طمرها. ما يلف الجميع كان فقط الحزن المطبق، على الرغم من عثور الاهالي على جثث موتاهم بعد انتظار سنين طوال إلا أنَ الحزن بقي مخيماً عليهم من كل جانب واظهر المكان عداوته للذات البشرية ،الأمر الذي جعله معادياً لهم.

سادساً: القبور

تبرز(القبور) كمكان معادي في رواية (قبور تهتك اسرارها)، كما في النص الروائي الآتي:

" **بقيت سابحاً بين القبور كلص يخاف أن يُمسك متلبّساً بسرقته، فقد تولّد داخلي شعور بالخوف من أن يراني إنسان(رجل أو امرأة) ويعدّني جنياً اتخذت القبور مكاناً ألوذ بها، وقد نسيت قدرتي على الانسلال بين مسامات التربة لو داهمني خطر هذا الإنسان! لم أفكر بشكل العقوبة التي سأتلقاها منه ولا نوعها لو التقيته، وهل كانت ستؤثر بي كما يفهمها الإنسان؟ فقط كان جلّ اهتمامي منصبّاً على أن أتخفى عن ناظريه**"[1]

يرصد النص المكان المعادي عن طريق لفظة (القبور)، فالمعروف عن القبور في الأصل أنّها من الأمكنة الاليفة التي يعتز بها الإنسان المؤمن وغير المؤمن؛ لأنّها منزله إلى الدار الآخرة، في هذه الرواية نجد أنها خالفت الواقع المعتاد لهذا المكان، فالشخصية تستطيع أن تتنقل بين القبور كيفما تشاء، نجد أنّ (الشبح سالم) بعد خروجه من فتحات القبر سابحاً بين اركان المقبرة، كان ينتابه القلق والخوف من أن يراه إنسان أياً كان جنسه ويعده جنياً، فكانت صفة العداوة للمكان لا تأتيه من كونه مكان مقزز لرؤية جثته كيف تتحلل وتبعث روائح كريهة فقط، وإنما خوفه وقلقه من رؤية الناس له وفزعهم ورعبهم بسببه، فكان حذراً عندما يلاحظ إنسان يزور المقبرة ويتخفى بين مسامات القبور، فالراوي هنا راوٍ شاهد بتفاصيل المكان، والأفعال التي يستعملها فيها.

(١) قبور تهتك أسرارها، رواية: ٣٣|٣٤.

نخلص ممّا تقدم ذكره، إن المكان الروائي في روايات (عامر حميو) لم تكن مجرد إطار مكاني، أو حيز يحتضن حركة الشخصيات، إنما هو عنصر مؤثر في الأحداث، فنلاحظ تعدد الأماكن المعادية بشكل واضح في الروايات، إذ إنَّ عتمة الأوضاع القائمة في العراق منذ ثمانينات القرن الماضي، المتمثلة بالحصار والحروب جعلت منها مرآه عاكسة؛ ذلك لعرض انعكاسات كل ذلك على واقع الإنسان العراقي، وبهذا تنوعت الاماكن التي يشعر فيها الأنسان بالعداء والكراهية حجماً ووظيفة وتعدّدت أشكالها، واتسعت لتشمل أيضاً تلك الأماكن التي يفترض أن تكون أليفة.

الفصل الثالث

الرؤية السردية في روايات عامر حميو

مدخــل :

لا يخفى على الباحثين أنّ دراسة الرؤية السردية أصبحت محل عناية النقّاد والدارسين بسبب الرّاوي؛ لأنّه عنصرٌ أساسٌ في الرواية، فالرؤية وجهة نظر يغمرها الروائي للتقرب إلى الشخصيات، ثم إلى الحدث ثم إلى العناصر الأُخر، كي يتضح بها المعنى، فمفهوم الرؤية هنا ينطلق من الروائي، ليبتدئ بعد ذلك عبر مكونات الأداء الروائي الأُخر، وإثر ذلك فهي رؤية سردية تبرز العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية(١)، وقد ظهرت عدة مصطلحات لهذا المكون السردي منها:(وجهة النظر)(٢)، (التبئير)(٣)، (الموقع)(٤)، (الرؤية)(٥)، (بؤرة السرد)(٦)، ولعل تسمية (وجهة النظر) هي الأكثر شيوعاً خاصةً في الكتابات الأنجلو _ أمريكية(٧)، ومن الجدير بالانتباه أنّنا لا يهمنا إحصاء المصطلحات الخاصة بالرؤية بقدر ما يهمّنا مفهومه؛ لأنّ مفهومه واحد مهما تعددت مصطلحاته.

وقد تعددت المقاربات النقدية الحديثة حول (الرؤية)؛ بوصفها تقنية تحدّد أسلوب العمل الروائي، إذ إنّها واحدة من أهم الخيارات التي يعتمدها كتّاب الروايات؛ لأنّها تتحكم في كيفية وصول القارئ إلى الرواية، فالروائي يسعى عبر هذه التقنية إلى تحديد نوع العلاقة بين الراوي والقارئ "على اعتبار أنّ الحكي يستقطب دائماً عنصريين أساسيين بدونهما لا يمكننا أن نتِحدث عنه، وهذان العنصران هما: القائم بالحكي ومتلقيه، وبمعنى آخر الراوي والمروي له، وتتم العلاقة بينهما حول ما

(١) ينظر: المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، د. رحمن غركان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٠: ١٨٨.

(٢) ينظر: شعرية التأليف_ بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس اوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي ود. ناصر حلاوي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، د. ط، ١٩٩٩: ١١.

(٣) ينظر: خطاب الحكاية(بحث في المنهج) : ٢٠١.

(٤) ينظر: فضاء المتخيل ورؤيا النقد، قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده، زياد ابو لبن، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، د. ط، ٢٠٠٤: ٢٨٧.

(٥) ينظر: شعرية تشكيل الفضاء القصصي(قراءات في المجموعة القصصية (في انتظار المهرجان) لحكمت صالح : ٩٥.

(٦) ينظر: عالم الرواية :٧٥.

(٧) ينظر: شعرية الخطاب السردي : ٩٤.

يُروى"[١]، فهذا المصطلح(الرؤية) أشد مقاربة للتقنية التي يجسّد لنا الراوي موقف كيانه الشخصي إزاء النص الذي يرويه على أساس أنه_ يمثل الوجه الآخر للفنان (الاديب)[٢]، فضلاً عن ذلك أنّ مضمون هذا المصطلح ينطوي على بعدين أساسيين هما:

١- **البعد البصري:** وهو الذي يرى فيه الراوي أحداث قصته عينية نلتمس عن طريقها حضوره ضمن إطار الموقف الواقعة أمام مرآه.

٢- **البعد الإدراكي أو الذهني:** وهو الذي يتكوّن في وعي الراوي تجاه الأشياء، فتنبثق على ضوئه رؤيته الذاتية لها انطلاقاً من فكرة معينة أو قيمة دلالية يريد إبرازها للقارئ[٣].

فإذا كان(الراوي) هو " ذلك الصوت الخفيّ الذي لا يتجسد إلاّ من خلال ملفوظه"[٤]، ملفوظه"[٤]، فإنّ (الرؤية السردية) هي الطريقة التي ينظر بها الراوي إلى الأحداث عند تقديمها[٥]، أو هي (وجهة النظر)، ومن هنا تلازم هذان المصطلحان وتداخلا ليشكّلا كياناً واحداً، إذ لا يمكن الفصل بينهما فهما " متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راوٍ، ولا راوي بدون رؤية"[٦].

من هنا يتّضح لنا أنّ الرؤية السردية تهتم ببنية الخطاب السردي ومكوناته من راوٍ ومروي ومروي له؛ أسلوباً وبناءً ودلالة، فهي الطريقة التي يتم عن طريقها التعرف على نظرة الراوي، والمروي له إلى الاحداث الروائية،" فمهمة الرواة في

(١) تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) :٢٨٣.

(٢) ينظر: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، د. نفلة حسن أحمد العزي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١: ١٥٣.

(٣) المصدر السابق نفسه.

(٤) المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، عبد الله ابراهيم، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م: ٦١.

(٥) ينظر: مقولات السرد الأدبي: تزفيتان تودوروف، تر: الحسين سبحان، وفؤاد صفا، مجلة آفاق، المجلد(٨)، العدد(٩)، ١٩٨٨م: ٤٥.

(٦) المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) : ٦٢.

النص الروائي مهمة خطرة وعلى الروائي في هذه الحالة أن يكون حذراً، وأن لا تلتبس اخلاقياته وفلسفته مع فلسفة الرواة، وبالمقابل عليه أن لا يقحم آراء الشخصيات مع آراء الرواة ، أي أن يكون أميناً في نقل وجهات نظر الشخصيات والتعبير عنها خير تعبير، دون الانحياز لشخصية على حساب شخصية أخرى(تحديدا في إيراد وتدوين أفكار شخصيتين متناقضتين)، لأنه لو فعل ذلك فسيكون راوياً منحازاً"[١].

ويكاد يتفق أغلب النقاد والباحثين على أنّ " هذا المفهوم وليد استحدثه النقد الأنجلو_ أمريكي في روايات هذا القرن مع الروائي (هنري جيمس)، وعمقه أتباعه، وبالخصوص (بيرسي لوبوك) في كتابه (صنعة الرواية)، الواضع الأساس لأحجار زاوية الرؤية"[٢] ، إذ يقول (بيرسي لوبوك)، " ثمة جزء كبير من الرواية مما ليس تمثيلاً مسرحياً ولا مشهدياً يجنح دوماً لأن يكون صورة تعكس ما يدور في ذهن شخص معين "[٣]، وبهذا فإنّ استعمال وجهة النظر للإشارة إلى الزّاوية يتم عن طريق سرد الرواية، وبشكل اساس تشير وجهة النظر إلى عين الراوي، أي عين الكاميرا التي يحملها، فهي تحدد موقع الرؤية التي يتم نقل الرواية عن طريقها، لذا تعرف (وجهة النظر) بأنَّها " الزاوية التي يضع فيها الراوي نفسه لرواية قصته"[٤]

إنّ أسلوب تقديم الرواية محكوم برؤية الراوي، إذ بلور هذا المفهوم عن طريق " ملاحظته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من أعلى، معيباً عليه لعبة دور محرك الدمى، داعياً إلى مسرحة الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده، بمعنى أنّ

(١) كيان الرواية وذاتية السارد(خطوات اجرائية بفن الرواية)، عامر حميو، دار إنسان للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٩: ١٨.

(٢) تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، سعيد يقطين، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٩: ٢٨٤_٢٨٥.

(٣) صنعة الرواية، بيرسيل وبوك، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان– الاردن، ط٢، ٢٠٠٠: ١١١.

(٤) عالم الرواية :٧٥.

على الرواية أن تحكي ذاتها لا أن يحيكها الروائي"[١]، أما (تودوروف)، يضع الرؤية السردية في المرتبة الاولى من الاهمية في العمل السردي، إذ يقول" إن أهمية الرؤى تأتي في المرتبة الأولى، ففي الأدب لا تواجه أحداثاً أو أموراً في شكلها الخام، وإنما تواجه أحداثاً معروضة بطريقة ما، وتتحدد جميع مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه"[٢]، وبسبب كثرة الدراسات والمقاربات حول الرؤية السردية وارتباطها بالراوي، وعلاقتها بالعمل الروائي بشكل عام، وتضارب الآراء في التعامل معها؛ يجعلنا هذا أن نبين تقديم نظري لهذه التقنية، وملاحظة أبرز التطورات النقدية لرصد تطورها، من خلال التقسيمات التي وضعها النقاد للرؤى، فالناقد(نورمان فريدمان) استوعب آراء سابقيه حول الرؤية السردية، إذ قدّم تصنيفاً واضحاً لوجهات النظر، انطلاقاً من طبيعة علاقة الراوي بالرواية، وأقترح الأشكال الآتية[٣]:

١- المعرفة المطلقة للراوي: وهذه الوجهة تكون فيها معرفة الراوي العليم غير المحدودة، التي تسمح بالتداخل في أحداث الرواية.
٢- المعرفة المحايدة: وهذه الوجهة تختلف نسبياً عن الأولى؛ إذ يتحدث الراوي بضمير الغائب ولا يتدخل ضمناً.
٣- الأنا الشاهد: نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم، فالراوي مختلف عن الشخوص.
٤- الأنا المشارك: وهذه الوجهة فيها الراوي المتكلم شخصية مركزية.
٥- المعرفة المتعددة: هنا نجدنا أمام أكثر من راو، فالرواية تُقدّم كما تحياها الشخصيات.

(١) ينظر: المصدر السابق نفسه: ٢٨٥.

(٢) البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، عبد الله ابراهيم، : ١٦٥.

(٢) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٢٨٦- ٢٨٧، شعرية الخطاب السردي: ٩٦، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٤، البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٦٤.

٦- المعرفة الاحادية: وبها يوجد راو واحد، لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة

٧- النمط الدرامي: لا تُقدّم فيها إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، ويمكن تلمس أفكار الشخصيات وعواطفها عن طريق تلك الاقوال والافعال.

٨- الكاميرا: وتتميز هذه الوجهة بنقل شريحة عن حياة الشخصيات من دون اختيار أو تنظيم.

ويعد كتاب (الزمن والرؤية) للناقد الفرنسي(جان بويون)، من أهم الكتب التي تناولت موضوع الرؤية السردية بنوع من التكامل والانسجام، إذ لا يكاد كتاب او مقال لباحث او مشتغل بالتحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه مباشرة، أو مع إدخال بعض التعديلات على بعض مصطلحاته، لينطلق بذلك من حديثه عن علم النفس، ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس إذ استنتج ثلاث رؤى هي: الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج[١].

وبناءً على ما تقدم ذكره، ولأهمية الرؤية السردية، وتداخلاتها في تحديد موقع الراوي من سرده، فضلاً عن علاقته بالزمن والمكان والأحداث والشخصيات على مستوى تحديد وجهة النظر، وللإحاطة بمتغيرات الرؤية السردية، حاولنا تتبع هذه الرؤى في نصوص(عامر حميو) الروائية.

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) : ٢٨٧_٢٨٨.

المبحث الاول

(الرؤية على مستوى الزمن)

تعتمد (الرؤية السردية) على مكونات السرد ويتم توظيفها في قالب معين بحسب ما يراه الروائي، فقد يعمد إلى اعتماد الزمن من بين المكونات السردية؛ لأنّ الرؤية التي يشتغل عليها الروائي تمثل بالضرورة وجهة نظر الروائي للأشياء بضمنها الزمن، كذلك وجهة نظر المتلقي الذي يتلقى الرواية من زوايا أُخرى ينبغي على الراوي مراعاتها[١]، وترتبط الرؤية بالراوي ارتباطاً وثيقاً؛ بعدّها أحد مكونات الخطاب السردي، فالحكي دائماً يستقطب عنصريين أساسيين لا يمكننا أن نتحدث من دونهما، وهذان العنصران هما : الراوي والمروي له[٢]، فالراوي يتقمّص دور المتلقي لمعرفة الطريقة التي يتلقى فيها السرد، وهو بهذا يتحكّم بالزمن في روايته على وفق ما يراه مناسباً للسرد، فهو يوظّف الزمن بحسب نظرته إليه عبر زاوية بؤرية للسرد؛ من أجل المساهمة في تكوين رؤية تتناسب مع تطلعات الراوي من اجل الوصول إلى الأبداع في السرد.

إنّ الزمن له القدرة على التخلّل في داخل مكونات العمل السردي من مكان وحدث وشخصية بغض النظر عما إذا كان هذا الزمن حقيقياً أو متخيلاً؛ بوصفه يمثّل المحور الذي يربط عناصر السرد كلها عبر الإشارات المبثوثة في جزيئات العمل السردي، لذا يكون القص من أكثر أنواع الأدب التصاقا بالزمن[٣]، ففي الزمن تسجل الأحداث والوقائع وعن طريقه تنحو وتتطور أو تتراجع فهو الأساس الذي تبنى عليه عناصر التشويق ولا يوجد بصورة مادية يمكن أن نتلمسها بل نلمس تأثيره فيما حوله عن طريق تشخيص فاعليته في صنع الحدث في مضيه غير المرئي وغير

(١) ينظر: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي(آراء وتحليل) بوطيب عبد العالي، عالم الفكر، الكويت، العدد(٤) لسنة ١٩٩٣: ٣٥.

(٢) ينظر: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) : ٢٨٣.

(٣) ينظر: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) : ٣٧.

المحسوس[١]، وبهذا تستعمل الرؤية (الزمن الروائي) إيقاعاً ضابطاً ومتحكماً بأحداث الرواية، فقد تم توظيفه كشاهد عيان لكل ما يجري على شخصيات الرواية من متغيرات تؤدي بهم إلى الخلود والفناء، فيعد الوعاء الذي ينتقل عبره السرد إلى الضفة الأُخرى (ضفة التلقي)[٢]، بما أنَّ الزمن الروائي هو جزء مكمل للفضاء، فهو مقترن بالأحداث والشخصيات، فعند التطبيق من الصعب تحليل الزمن إلا باقترانه بالمحسوسات كالحوادث مثلاً، ولذلك تكرّست الجهود على دراسة الزمن عن طريق الأحداث، لذا من الطبيعي أن ينظر الراوي لتلك الأحداث والمحسوسات بطريقة تتيح له الربط بينهما وبين الزمن بشكل عام، إذ تتشكّل رؤيته الزمنية على مستوى النص الروائي[٣]، ولعل من المحاولات للتعامل مع مفهوم الزمن في العمل الأدبي، هو ما كتبه كل من (بيرس لوبوك وأدوين موير)، الذين أكدوا على أهمية الزمن في السرد والتشديد على خطورة الدور المنوط به،(لوبوك) مثلاً يجد أنّه لا يوجد شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن بطريقة تسمح بتعيين مداه وتحديده والرجوع إلى صلب موضوع الرواية [٤].

أولاً: الزمن الطبيعي (الخارجي)

إنّ الزمن الطبيعي هو الزمن الذي يخضع لمقاييس موضوعية ومعايير خارجية تقاس بالسنة والشهر واليوم والصباح والظهيرة والمساء والليل والنهار[٥]، وهذه المقاييس لا تكون متطابقة بالنص الروائي مطابقة تامة، على الرغم من أنّها تحمل

(١) ينظر: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) : ١٧٢.

(٢) ينظر: باختين والزمن السردي، سيستي بيرتن، تر: محمد درويش، مجلة الأقلام، بغداد، العدد(٦) لسنة١٩٩٩: ١٩٣.

(٣) ينظر: حدس اللحظة، غاستون باشلار، ترجمة: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط ، ١٩٨٦: ٥٦.

(٤) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ٤٩.

(٥) ينظر: شعرية تشكيل الفضاء القصصي(قراءات في المجموعة القصصية في انتظار المهرجان لحكمت صالح) : ٩٨.

الأسماء نفسها، فالساعة والأيام والشهور والسنين في النص الروائي تختلف عن الساعة والأيام ...في العالم الحقيقي الخارجي [١].

ويعدّ الزمن الطبيعي بأنّه الزمن الذي " نضبط عليه ساعاتنا وننظم فيه أعمالنا وهو مقياس اتفق عليه البشر، وتواقته مستمد من اتفاقهم، وهو صادق فقط في حدود الحياة الاجتماعية للبشر على الأرض والوعي به هو الوعي الإنساني ساعة اليقظة الذي يخضع للمنطق الانساني"[٢].

يؤدي الزمن دوراً مهماً في تحديد بؤرة الفضاء وبلورة الرؤية للراوي، فالزمن في النص الروائي غير زمن الأحداث الحقيقي، فهو زمن يضفي للنص جمالية فنية من قبل الروائي، وللزمن الطبيعي خاصية موضوعية في منطقة السرد من خواص الطبيعة، إذ يتكون من ركنيين أساسيين هما: (الزمن التاريخي، الزمن الكوني)، فهما يعينان الروائي في تعزيز خيوط عمله السردي[٣]، وللزمن الطبيعي ارتباط وثيق بالتاريخ، ذلك أنّ" التاريخ يمثل اسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، هو يمثل ذاكرة البشرية: يختزن خبراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الرواية، ويستطيع الروائي أنْ يغترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفني"[٤].

يتّضح ممّا سبق إنّ الزمن التاريخي يعد الأساس المرجعي للذاكرة في العمل السردي، لأننا نختزن فيه خبراتنا، فهو يرتبط بالألفاظ الآتية:(اللحظة، الساعة، اليوم، الاسبوع، الشهر، السنة).

(فالزمن التاريخي) هو الذي "تتميز به بنية الرواية التقليدية التي يجيء فيها الزمن متسلسلاً تسلسلاً منطقياً، ذا بداية ووسط ونهاية، هو الزمن الذي يرتبط بالسيرة

(١) شعرية تشكيل الفضاء القصصي(قراءات في المجموعة القصصية في انتظار المهرجان لحكمت صالح): ٩٨.

(٢) مسائل في الابداع والتصور، جمال عبد الملك(ابن خلدون)، دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، ط١، ١٩٧٢: ١٦٦.

(٣) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ٦٩.

(٤) بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) : ٦٨.

الذاتية والموضوعية لحياة الابطال(الرواة)"[١]، إذ نرصد (الزمن التاريخي) في النص الروائي في صور مختلفة، منها استعمال الوقائع التاريخية التي تقع في الفترة الزمنية التي اختارها الروائي إطاراً لروايته[٢]، فإنّ " توظيف التاريخ ليكون إطاراً للأحداث الروائية ليس بجديد على الرواية العربية، وقد عمد روائيو الستينيات من القرن العشرين إلى التاريخ يستمدون منه عصب رواياتهم، ثم تناول بعض الروائيين مرحلة النكبة وما تلاها، فضلاً عن هزيمة حزيران وما تلاها هي الأخرى"[٣]

ويتّصف هذا الزمن بأن له أتجاهاً ووجهة نظر إلى الامام في السرد، كي تتمثل في خط أفقي تنطبق عليه حيوية الشخصيات في أحداث مستمرة بإتجاه زمن المستقبل، أما (الزمن الكوني)، فيشمل اختلاف الليل والنهار، وما ينشأ من أيام وأسابيع وشهور وفصول وأعوام وسنين وعقود ودهور، ويتجسد في الولادة والحياة والشيخوخة والموت بتعاقب الاجيال[٤]، إنّ هذا النوع من الأزمنة يمثل" إيقاع الزمن في الطبيعة ويتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية، وهذا المفهوم من المفاهيم التي تسود الاساطير خاصة اساطير الخصب التي ترمز الى ابدية الحياة وتجددها"[٥]، فالأحداث في هذا النوع من الزمن متعددة ومختلفة بشكل ظاهري بحسب ذاكرة المتلقي بالنصوص التي يقدمها السرد.

وبحسب التصنيف البؤري للرؤية يوجد هناك رؤى مختلفة على مستوى الزمن، منها ما يكون رؤية خارجية تتمثل بالحديث من قبل الراوي بضمير الغائب، ورؤية داخلية تتمثل من قبل الراوي بلسان المتكلم، ورؤية متعددة قائمة على تعددية الزوايا المشهدية من قبل الراوي استناداً إلى عنصر الزمن، وبهذا أصبح الزمن نواه حقيقية لمعرفة أتجاه السرد ووجهة نظر الراوي للأحداث في النص الروائي[٦].

---

(٢) ينظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) :٧٢.

(٣) الراوي، الوصف وعملية الايهام بالواقع(دراسة في رواية علي قصة رجل مستقيم): رياض كامل، المحور: الأدب والفن، الحوار المتمدن_ العدد ٥٨٣٨، ٧|٤|٢٠١٨: ١٣_١٤.

(٤) البناء الفني في الرواية العربية في العراق(بناء السرد)، د. شجاع العاني: ٦٨_٦٩.

(٥) بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): ٧٤.

(٦) ينظر: شعرية الخطاب السردي: ٩٢.

ومن أمثلة الزمن الطبيعي، ما نلاحظه في رواية (بهار)، إذ يقول الراوي:

" **زاغت عينها نحو جهاز الهاتف النقال بيد احد المسلحين، وتمنت أن يكون عندها لربع ساعة آخر الليل، لتختلي فيه وتتصل على هاتف سكمان، وراودها تساؤل مزعج(ماذا لو رن هاتفه ولم يرفعه؟)، وكَأنَ الاتصال سيحدث فعلاً! اهتز رأسها لا إرادياً لتطرد هذه الفكرة، واستحضرت تبريراً(قد يكون نائماً في ذلك الوقت)، لكن الوساوس أطلت برأسها سائلة(ماذا لو كان مقتولاً مثل عمو شمو؟!). أشاحت بوجهها جانباً، ثم أنزلته على حجرها تحاول دفنه في صدرها، مثلما كانت تفعل مع صدر أمها إذا أزعجتها فكرة وراحت تطارد خيالها، وعادت تردد أرقام الهاتف النقال لسكمان، كأنها نشيد مدرسي تعيد قراءته في الطريق صباحاً، خوف أن تعاقبها المعلمة لو نست منه شيئاً** "(١)

يبدأ الراوي في هذا النص بذكر نوعين من الأزمنة ، هما الزمن التاريخي والكوني، فهو بدأ بالزمن التاريخي ثم ذكر الزمن الكوني، أي أنه ذكر وقت محدد أولاً(ربع ساعة)، بعدّة زمناً تاريخياً، ثم ذكر (الليل) ثانياً بوصفه زمناً كونياً، إذ يستعين الراوي بحادثة سبي بهار اليزيدية من قبل الجماعات الارهابية في الموصل عام ٢٠١٤، ليثبت عن طريق رؤيته الخارجية للأحداث عبر ذلك الفضاء الزمني من خلال الحديث عن وجهات نظر بهار في هذا المشهد السردي؛ لأنّه يريد إيصال فكرة الظلم الذي تعرضت له الطائفة الايزيدية، خاصة النساء منهم من قبل داعش، من خلال شخصيته الروائية (بهار)، بعد أن رأت الهاتف النقال بيد أحد عناصر التنظيم المسلحين وتمنت أن تختلي به لمده ربع ساعة وان يكون حصراً في (الليل)، لخوفها من اكتشاف أمرها، إذ أرادت أن تتصل بحبيبها سكمان كي ينقذها من الدواعش، إلا أنّ التخيلات سيطرت عليها خاصة بعد أن جاءتها تساؤلات مزعجة عنه، فالراوي هنا زاوج بين الازمنة: ربع ساعة| ليلاً، الوقت| صباحاً، ليصنع صورة زمنية متكاملة لوصف حال بهار في ذلك المشهد المحزن ومحاولتها بالحصول على الهاتف .

(١) بهار، رواية: ١٠٢.

ومن تجليات رؤية الراوي عبر الزمن في رواية (سلم بازوزو)، عندما تم تذكر بسام للأحداث التي مر بها أثناء تواجده بالحرب في صفوف الجيش، فكان يحاور برهان العسافي فقال له قبل أن يسأله برهان:

" **في العام ٢٠٠٥، ربما في نهايته، تطوعت لأخدم في أحد صنوف الحرس الوطني المهمة، في الدعم اللوجستي كما يصطلح لذلك، ونحن مثلكم تفاجأنا أن تسقط الموصل بتلك السرعة، ولأن التنظيم أحكم سيطرته سريعا على الحدود الإدارية للموصل، وراح يتمدد خارجها، فما أصبح علينا صبح إلّا والتنظيم قد سيطر على قضاء الحويجة، وأصدر بياناً في الأيام التالية، يطلب فيه من كل المتطوعين منا، إن كنا نريد الخلاص فلنا طريق واحد لذلك.. نكتب براءة من الجيش ونسلم أسلحتنا التي بحوزة كل منا...**

رفع برهان العسافي يده مقاطعا وقال:

- **أمتاكد أنهم طلبوا البراءة منكم؟**

تفاجأ بسام من عدم تصديق برهان العسافي له، وكبر عليه أن مضيفهم يشكك في صدقه:

ما هذا؟... أتكذبني يا عم!.. نعم أنا متأكد، وذاك الأمر هو ما طلب منا"[١]

استعان الراوي بفضاء الماضي البعيد، إذ بنى سرده على أساس مرجعي زمني عن طريق ذكره للزمن التاريخي(٢٠٠٥م)، بداية ترصد الجماعات الأرهابية (داعش) لقضاء الحويجة، فقد ابتدأ فيه ليندرج النص ضمن الرؤية التاريخية للأشياء، ومن ثم ذكره للزمن الكوني (الصبح، الايام التالية)، وهو بهذا يذكر لنا نوعين من الازمنة وهما (الزمن التاريخي والكوني)، فقد زاوج بين الازمنة؛ ليصنع صورة زمنية متكاملة لوصف الحال في هذا المشهد الحزين إلى أنْ تم سقوط الموصل بيد الجماعات الارهابية ٢٠١٤م، فقد تجلّى هذا في النص، إذ نجد الراوي ينظر إلى هذا المشهد الحواري رؤية داخلية عن طريق نظرته لحاله بصيغة المتكلم

(١) سلم بازوزو، رواية:١٨٢.

(الراوي)، عندما كان متطوعاً في احدى صنوف الحرس الوطني، فيصف كيف سيطر داعش على شمال العراق بسرعة تمثلت في مدة قصيرة .

ومن نماذج الزمن الطبيعي أيضاً، قول الراوي في رواية (الانتيكة):

" **عند مغيب الشمس، حسب توقيت ساعاتنا، وليس حسب ضوء النهار، ومع ميعاد صلاة المغرب التي راح يؤديها قسم من الأسرى، مخمنين جهة القبلة كل على هواه، إذ إن كل الأسرى لم يشاهدوا شروق الشمس ومغيبها منذ تفجير آبار النفط ولحين ذلك اليوم، صدرت الأوامر لأن نخرج من الحفرة اللعينة تلك ونقف بالنسق خارج ساترها، وتكاثر الجند حولنا، خوف أن يهرب أحدنا كما ادعت بعض التخمينات، لكن آليتين كبيرتين تحملان أجهزة كشف الألغام معلقة بأعمدة حديدية ومن تحتها سكينة عريضة في كل واحدة منهما، اصطفتا واحدة جنب الأخرى ونظمونا برتل طويل وراءهما، ثم أنزلت الآليتان سكينتيهما وسارتا باتجاه ما، وأُمرنا أن نسير على تنظيمنا وراءهما رافعين أيدينا على رؤوسنا وأصابعنا مشبوكة ببعضها**"[1]

يقدّم الراوي العليم رؤيته عن الزمن الذي تتضح معالمه عبر رؤية سردية من خلال زمن طبيعي في هذا النص ذلك بذكر زمن كوني المتمثل فيما يأتي:

(مغيب الشمس)، (ضوء النهار)، (صلاة المغرب)، (شروق الشمس ومغيبها) وزمن تاريخي الذي يمثل فيما يأتي:

(توقيت ساعاتنا)، (ذلك اليوم)، يبدو أنّ الأزمنة قد تداخلت في هذا النص؛ فقد هيأ الروائي صورة زمنية متكاملة لوصف حال الشخصية الرئيسة (فاضل) عن طريق رؤية الراوي الداخلية لحظة تم امساك فاضل والأسرى الموجودين معه في مكان منغلق(الحفرة) من قبل قوات التحالف الامريكي أيام حرب العراق للكويت عام ١٩٩١م، فقد تم ذلك عن طريق استعانة الراوي بقرينة زمنية (غياب الشمس)، لتكون هذه القرينة الزمنية وسيطاً زمنياً ناقلاً لرؤية الراوي في تقديم السرد على وفق ما يراه مناسباً لسياق الخطاب الروائي، إذ لم يشر الراوي إلى الوقت بالتحديد وإنما أكتفى

(١) الأنتيكة، رواية: ٧٩.

بهذه القرينة (بمغيب الشمس) بحسب أذان المغرب وليس حسب توقيت الساعة؛ لأنّه كان في مكان ضيق ومظلم (الحفرة)، فقد حدد الراوي هذا الحيز الزمني للحديث عن كيفية أمساك الأسرى ومعرفة تواجدهم في تلك الحفرة عن طريق وجهة نظر داخلية منذ لحظة تفجير آبار النفط.

نجح الروائي في أيصال رسالته في ذلك المكان، ليبين للمتلقي المعاناة وكمية الالم والحزن والبؤس الذي واجه الأسرى العراقيين أثناء الأسر، فهو يطيل التأمل والنظر، ليبرز وجهة النظر في كثيرا في مشاهد السرد، فلم يستطع في كل مواضع الروايات أو أغلبها الاستغناء عن الزمن الطبيعي، فهو عنصر مواز لكل عناصر السرد الأخرى، لإضفاء الواقعية التصويرية في الروايات، فقد نجح في تطويع السرد للوجهة التي يريد عبر واقعيته السردية التي لم تظهر في النص الروائي لولا الزمن الطبيعي فيها.

ثانياً: الزمن النفسي (الداخلي)

إنّ الزمن النفسي عكس الزمن الطبيعي؛ هو لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية، وإنما يرتبط بالشخصية السردية وحالتها النفسية ووعيها لكل ما يحدث من أحداث، إذ يمكن أن تحدد سرعته أو بطأه، وتمارس فيه اللغة دوراً مهماً في عملية التحديد، فالشخصية تشعر بالساعة مثلاً كأنها دهور طويلة عندما تكون حزينة، بينما تحس الأخرى بمرورها كأنها لحظات، لأنها في حالة نفسية جيدة[١].

ويتباين الاحساس بالزمن من شخص إلى آخر، فذات الانسان تتعرض إلى عوامل ومواقف نفسية تؤثر في طبيعة الزمن في النص الروائي، الأمر الذي يؤدي إلى تشكيل زمناً نفسياً (سايكولوجياً)، هو الزمن الذي ينبثق من ذواتنا ومن مشاعرنا وأحاسيسنا فيسمى ب(الزمن الذاتي)، فيلجأ الروائيون إلى المنولوج الداخلي للتعبير عنه، وهو بهذا يكون معاكساً للزمن الموضوعي،" إنّ خبرتنا الخاصة تشكّل أساساً

(١) ينظر: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): ٨١.

ضعيفاً لقياس الزمن بموضوعية فهو تارة يمرُّ بسرعة وطوراً ببطء، ونحن تارة نعي في عمق كل ثانية تدق وطوراً يبدو علينا النسيان التام أو اللاوعي بمرور الزمن"[١]، والبعد الزمني مرتبط هنا بالشخصية لا بالزمن من حيث الذات بالدرجة الاولى ويفقد الزمن معناه الموضوعي ويصبح منسوجاً حسب الحالة النفسية للشخصية[٢].

إنّ الزمن النفسي تذكر فيه أحداث كثيرة وطويلة، لا يستغرق وقوعها سوى دقيقة أو دقيقتين، فيتم اقتناص جميع الأحداث السردية في إطار زمني سردي محدد، إذ نرصد هذا الزمن بصور شتى في السرد الذي يتم نقلها عن طريق عين الراوي[٣]، والزمن النفسي هو زمن داخلي باطني ليس له مقاييس محددة، ويكون ارتباطه بالشخصية بالدرجة الاولى، أي يكون في تلاصق مع حالتها النفسية ووعيها لكل ما يجري، إذ سعى الروائي (عامر حميو) في رواياته إلى أمتشاق تصوير عوالم الشخصيات الداخلية وشعورها بالزمن، لهذا سنختار نصوصاً يبرز فيها الزمن النفسي عندما تكون الحالة النفسية للشخصية حزينة أو تعاني من مشكلة ما، فكلما زاد تركيز الروائي" على الشخصية وذاتها تقلص الزمن الخارجي وصغرت أحداثه، وكلما خرج خارج الشخصية اتسعت الرقعة الزمنية"[٤]، ففي رواية(رمال حارة جدا)، يمر الزمن سريعاً لحظات الفرح فهو بطيئاً وثقيلاً مكتالاً بالوجل والهواجس؛ لأنّ الزمن المتمثل في الرواية هو زمن الحرب(حرب الكويت)، زمن الجوع بجميع أشكاله أيام الحرب، زمن ترقب الأوامر العسكرية والخوف من المجهول، يصور الراوي حال الجندي العراقي أثناء حرب الكويت واللحظات التي مرَّ بها والجوع ينهش عظامه، الأمر الذي جعله يأكل علف حيوانات، ممّا جعلته في حالة نفسية محزنة، ويتجلّى هذا بقول الراوي في فصل ألم آخر:

(١) الزمن في الادب ، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، د.ط، ١٩٧٢: ١٨.

(٢) ينظر: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): ٧٣.

(٣) ينظر: الرواية العربية: البناء والرؤية، مقاربات نقدية، د. سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٣: ١٣١.

(٤) بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): ٥٢.

" التيه هو أن تضيع وسط الدوامة، فإن حاصرك الظن بين الضياع والنجاة فستترك لجسدك ان يسترخي في التيه، ولا تفكر في كوه الأمل أبداً وهذا الشعور هو ما كان يعتلج في داخله، بعد غزوة ملعب المراهنة على الخيول بمدينة الأحمدي ولحظتها وهو يطلب من زميل له أن يعينه على رفع برميل التمر لحوض السيارة، وسط سخرية كل من يراه، كان يراوده الشعور بالحيوانية، يقابله وحش الجوع وهو يحاول كسر ارادته، فقد كان باستطاعته أن يسلب حاجة ثمينة من احد البيوت ويبيعها لمن سيرغب فيها من رفاقه، ثم يرشو بثمنها أحد مراسلي الضباط، وهو يعرف أن من باستطاعته في هذا الزمن ان يخدم من هو اقل منه في التحصيل الدراسي، وذلك ما كان يفعله المراسلون في الجيش، لا لشيء الا ليعفوهم من مسك الواجب في الليل، ومن التكليف بإشغال السخرة في اعمال البناء والشغل مع بقية الجنود، إنَّ مثل هؤلاء لقادرون أن يقبلوا الرشوة، ويسرقوا له جزءاً من اكل الضباط يخرس فيه وحش الجوع بأحشائه!، لكنه استساغ أكل أعلاف الخيول"[1]

يصوّر الراوي في هذا النص الروائي الحالة النفسية التي يمر بها الجندي العراقي في زمن حرب العراق للكويت ١٩٩١م، فالراوي أراد أنْ يبيّن (الزمن النفسي) التي مرت بها الشخصية، أي أنّه ذكر لنا ما عاناه الجندي العراقي من الحيرة والقلق والتيه بجميع أشكاله سواء أكان تيهاً مادياً أم فكرياً أم عاطفياً أثناء هذه الحرب التي زُج فيها عنوة، وكان للجوع الكافر الذي تعرض له الأثر الواضح لشعوره بالحيوانية، إذ يعّد الجوع مسبباً لكثير من الاضطرابات النفسية التي تؤدي فيما بعد إلى حالة الضعف، فالروائي هنا اعتمد على راوٍ عالم بكل شيء في رسم شخصياته شارحاً" عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، يعقب على بعض تصرفاته، يفسر بعضها الآخر، وكثيراً ما يعطينا رأيه فيها، صريحاً، من دون ما التواء"[2]، إنّ الجندي العراقي كان في حالة نفسية مزرية فبسبب الجوع اكل اعلاف الخيول المقززة وتحمل طعم حموضتها الذي مضى عليها وقتاً طويلاً بعد أن هجروها أصحابها خوفاً وخشية منهم، كما يصف لنا الراوي حال الجندي وأمامه كل شيء وكان رافضاً إلى أن يسلب

(١) رمال حارة جداً، رواية: ١١١_١١٢.

(٢) فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت_ لبنان، ط١، ١٩٩٦م: ٨١.

أشياء الكويتيين ملتزم بوصايا الرسول (ص) في الحروب، أن لا يسلبوا الناس اشياءهم إلا أنّ بعض الجنود ارتضوا أن ينهبوا أي شيء يظهر امامهم، كي يستطيعوا العيش بسلام و يتخلصوا من الواجب الليلي عن طريق إعطاء رشوة للضباط.

ومن نماذج الزمن النفسي ما نجده في رواية (حبة خردل)، عندما شعر الأصدقاء الاربعة(صبار، ابن المقاول، اسعد، طاهر)، بالحيرة والضياع عندما وصلوا إلى استانبول التركية عن طريق هجرتهم غير الشرعية، إذ يقول الراوي:

" **الحيرة والضياع اللذان انتابا الأصدقاء الأربعة لم يحسوا فيهما وهم بالعراق، فقد كانت تركبهم في أرض الوطن هواجس حب المغامرة، وركوب موجة الهجرة، وراح بعضهم يفكر فيما تخبأ له من مفاجآت تلك الرحلة التي فكروا بما سيجنونه فيها من مكاسب راحة بال تبعدهم عن أخبار تحكي عن تفجيرات هنا وهناك، وشبهات فساد مالي يفضح فيها هذا البرلمان ذاك الوزير، ومقاهي تعج بعشرات العاطلين عن العمل، فيهم من يندب حظه العاثر، وفيهم من يتأسف على سنوات الدراسة وجهد سهر المطالعة الذي أكل نصف عمره دون فائدة**"[1]

يبدو أنّ الزمن النفسي يسري متثاقلاً على الشخصيات، إذ يسعى الراوي إلى احتواء زمن الخوف من المجهول بعد سقوط النظام ٢٠٠٣م، من خلال رؤيته وما يسعى إليه وهي رؤية ايقاعية للذاكرة، فقد كانوا الأصدقاء الأربعة(صبار وابن المقاول واسعد وطاهر)، يبحثون عن ذاتهم في عالم الضياع والتيه بعد أنْ هاجروا، ففي كل لحظة تمر تكون حاملة في طياتها خيوط القلق، إذ هيمن إيقاع الفكرة لتأكيد رؤية الخوف من المجهول (الحيرة والضياع .. لم يحسوا فيها وهم بالعراق)، وإنما بدأت الحيرة والخوف بعد أن تمت هجرتهم وبصورة غير الشرعية باتجاه تركيا بعد سقوط النظام٢٠٠٣م، وبهذا كانت هجرتهم مليئة بالحيرة والخوف من المجهول عكس ما كان ينتابهم عندما كانوا داخل العراق، فكان هروبهم خارجه؛ للتخلص ممّا كانوا يعانون به داخله من ظروف نفسية واقتصادية واجتماعية، فهذا الشاب العراقي

(١) حبة خردل، رواية: ١٠٧.

أمضى حياته في الدراسة ولم يستطع أنْ يحصل على تعيين تعينه على معيشته أو حصل على تعيين ولكن راتبه لا يكفي للعيش، ممّا جعله يحس بخيبة أمل؛ لأنّه وجد دراسته لا فائدة منها، لهذا لجأ للهجرة معتقداً بأنّه سيحصل على الراحة والسعادة والترفيه وبأنّه سيتخلص من الوضع المأساوي الذي أثر سلباً عليه وهو داخل العراق. أما في رواية (قبور تهتك اسرارها)، فالرواية بأكملها كانت تتحدث عن زمن نفسي مرت به الشخصية وهي داخل القبر إلى حين نفاذها من بين فتحات القبر بعد سبع سنوات، ويتجلى ذلك في النص الروائي الآتي:

" **أن تموت ويجري لك ما جرى لي. أن تعيش التجربة كما عشتها كل هذه السنين. أن تكون جثتك قد توقفت بها الحياة وما تبقى منك يعي ما صار ويصير فيه، سيكون كل ذلك ظاهرة عجيبة تستحق التأمل. والتأمل الكثير سيما إذا استمر لسنين طوال يورث الملل بنتائجه، لأنه قطعاً ستتخلله مساحة واسعة من فضاء الوقت الفائض، الوقت الفائض. نعم هذا هو ما أريد أن أصل له، أن تعي موتك وتراقب جثتك تتحلل، لا بد لذلك أن ينتهي في سنة من السنين، ومن يكون عاش التجربة كما عشتها حتماً سيشغل وقته الفائض بمحاكمة حياته الأولى، تماماً مثلما يحاكم السجين ما عاشه قبل سلب حريته، والمحاكمة لا تكون سهلة ابداً**"[1]

يصف لنا النص زمناً نفسياً مرت به الشخصية داخل القبر، يصوّر لنا الراوي الحالة النفسية التي يمر بها الشبح سالم بعد موته ومن ثم خروج روحه من بين فتحات القبر بعد سبع سنين مرت على الشخصية وهو يلاحظ كيف تحلل جسده المسجى فيه.

يتّضح ممّا سبق إنّ الزمن النفسي شكّل حضوراَ مائزاً في روايات(عامر حميو)، فنجده هو المهيمن في النصوص عن طريق تدقيق الراوي في رصد مسار الزمن الروائي داخل الشخصيات، وتضاربه بين الاضطراب والحيرة والتيه والهروب والخوف من المجهول...، فقد شكل النسبة الأكبر للظهور من ناحية الزمن في الروايات.

(١) قبور تهتك اسرارها، رواية: ٩٧.

المبحث الثاني

(الرؤية على مستوى المكان)

إنّ الرؤية السردية على صعيد المكان من أهم الدراسات الأدبية وهي أكثر ارتباطاً ومتابعة لرصد تحركات الراوي في المكان الروائي، الذي يبتكره لتأطير فضائه النصي بإطار معين يتمحور داخله السرد، ويكاد ينطلق بعض النقاد لتحديد الرؤية المكانية عن طريق ملاحظتهم للراوي، الذي ينظر إلى عالمه الروائي من اعلى، داعياً إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده، بمعنى أنّ على الرواية أن تحكي نفسها ضمن اطارها المكاني والزماني لا أنْ يحكيها الروائي(١)

إنّ للمكان الروائي دوراً مهماً في تبيان تحركات الراوي؛ من اجل الوصول إلى المتلقي بطريقة ابداعية، إذ " تخضع علاقة الراوي بالمروي له لعملية الارسال والتلقي، إذ إنّ صيغ الارسال تحدد رتب الرواة ومواقعهم، فيما تحدد صيغ التلقي رتب المروى لهم ومواقعهم، أما المروي فينبغي دراسة بنيته سواء ما تعلق منها بالعناصر المكونة أم بالإنجاز السردي الذي يكون متن المروي بما ينطوي عليه من حكاية تستدعي وجود شخصيات، وأحداث وفضاء زماني ومكاني"(٢) والرؤية السردية لها تأثير مباشر على " أسلوب الوصف المكاني والديكور بشكل عام "(٣)، إذ إنّها تدمج المكان في نسق تصوري وتعرضه من خلال اللغة، إذ إنّ الراوي يستحضر مخزونه الثقافي كله كي يوازي حديث المكان، ويتخذ له موقعاً للرؤية، ويقوم بتغييرها حسب الموقف الذي تتطلبه الزاوية الجديدة للرؤية، فهذه الحالة قد تكون استبصاراً حقيقياً لقدرة المكان للتأثير على عناصر السرد الأُخر، إذ يغير من موقع الراوي ومن صوت وهوية الشخصيات(٤)، إنّ الرؤية السردية تشكّل منظومة متكاملة لتمثيل المكان الروائي، عن طريق وسائل فنية جمالية خاصة وبشكل فني معين، ونقطة

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) : ٢٨٥.

(٢) موسوعة السرد العربي، عبد الله ابراهيم، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، ٢٠٠٨: ١٠.

(٣) بنية النص السردي من منظور النقد الادبي: ٦٨.

(٤) ينظر: شحنات المكان: جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١١ م: ٨٥.

الإحالة في منظومة المنظور الخطي هو موقع الشخص الذي يقوم بهذا الوصف[١]، فشكل أي جسم أو مكان تقع عليه العين يتوقف على الزاوية التي ينظر عن طريقها الرائي[٢]، واننا " في الرواية لا نواجه فضاءً خاماً بمعنى الكلمة وإنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة، والرؤية هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان وتحيطنا علماً بالكيفية التي تدرك بها أبعاده وصفاته"[٣]، فتختلف أنواع الرؤى بحسب اختلاف وجهات النظر التي يتخذها الراوي في المشهد المكاني، إذ توجد الرؤية الاشتمالية والافقية والعمودية، [٤].

إنّ المكان الروائي مرتبط برؤية سردية وزاوية نظر يتخذها الراوي عن طريق رؤيته عن ذلك المكان، إذ إنّه نظام من العلاقات الوثيقة فضلاً عمّا يوصله من الأحساس بالحياة عن طريق وظيفته؛ بوصفه مركزاً للحدث وعنواناً للشخصية، فضلاً عن تحميله للأفكار والمشاعر والحدس بحسب رؤية الراوي، فهي محددة بمنظور جمالي، يتم ادراكه لها قبل أن يعرضها علينا في خطابه السردي.

وعند اطلاعنا على روايات(عامر حميو)، وجدنا أنّ الروائي قد لجأ عن طريق الراوي إلى مجموعة انواع من الرؤى تضافرت فيما بينها في عملية تشكيل وبناء المكان، ذلك أن " الروائي كالرسام وكالمصور الفوتوغرافي، يختار أولاً قطعة من المكان ويؤطرها ويضع نفسه على مسافة منها"[٥]، ولعل أبرز تلك الرؤى هي:

اولاً: الرؤية الشمولية.

إنّ الرؤية الشمولية هي المنظر العام للمكان الروائي، الذي " يستطيع أن يرينا مجموعة العناصر بالكامل مثل الديكور الكامل بما فيه من اناس وافعال، لكن المنظر العام نراه من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل " [٦]، إذ إنّها" الرؤية التي

(١) ينظر: شعرية التأليف (بنية النص الفني وانماط الشكل التاليفي):٦٩.

(٢) ينظر: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): ١٨١.

(٣) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ٤٢.

(٤) ينظر: المصدر السابق نفسه : ١٠٠.

(٥) عالم الرواية : ٩٩.

(٦) كيف تكتب السيناريو، صلاح ابو سيف، دار الحرية للطباعة ، بغداد، د.ط، ١٩٨١: ٦٥.

تتسع باتساع الحيز المكاني وانتشاره إنّها التأطير الفضائي العام للنص الحسي منه والنفسي، ذلك إنّ الخيال الإنساني (يبني جدراناً) من ظلال دقيقة مريحاً نفسه بوهم الحماية أو على العكس، نراه يرتعش خلف جدران سميكة متشككاً بفائدة اقوى التحصينات"(١)، وبهذا يجب أن تكون هناك نظرة شاملة للمشهد المكاني عندما نكون بحاجة إلى وصف يحيط بكل التفاصيل المشهد الذي نصفه، وهذا يقدّم عن طريق رؤية سردية واحدة عامة جداً، وأنّه يتطلب أن تكون إطلالة الرائي من مكان عال كما يفترض وجود آفاق واسعة لوجهة النظر، لهذا نلحظ أن الناقد (اوسبنسكي)، يطلق على هذا النوع من الرؤية ب(نظرة عين الطائر) (٢)، كما ظهرت عدة مصطلحات لهذه الرؤية منها (الشمولية)(٣)، (الاشتمالية)(٤)،(الرؤية العمودية)(٥)، فمهما تعددت المصطلحات ألا أن مفهوم هذا النوع من الرؤية واحد.

ونلحظ الرؤية الشمولية في رواية(رمال حارة جدا)، لحظة غزو العراق للكويت وكيف كانت العوائل الكويتية في حالة تأهّب ودهشة لما يحصل والنظر من الستائر ونوافذ بيوتهم، يقول الراوي:

" **أُزيحت الستائر جانباً وخرج المقيمون بحذر متكئين على أسيجةِ الشرفات للعمارات العالية، واشرأَبّت رؤوس القصار منهم تراقب، متذبذبة بين أعين الطوال منهم وبين أسطح البنايات حولهم، علهم يستشفون ما يجري في أسفل العمارات، وعمت السكينة خلف زجاج النوافذ في بنك الكويت المركزي، فيما أسْوَدَّ فضاء الشوارع المحصورة بين البنايات بدخان الدبابات وصوت محركها الذي يعلو كلما تقدمت داخل الشوارع العريضة باتجاه وسط الكويت العاصمة، صفر جندي من فوق دبابة صائحاً على فتاتين فلبينيتين تقفان وراء سياج أحد العمارات:**

- **(شلونهم الحلوين؟)**

---

(١) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا :٣٢٥.

(٢) شعرية التأليف: ٧٥.

(٣) ينظر: مقاربة الواقع في القصة القصيرة الغربية من التأسيس إلى التجنيس : ٦٠٦.

(٤) ينظر: قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهيم: ١٢٨.

(٥) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدورد الخراط : ١٣٨.

لاذت الفتاتان خلف النافذة وأسدلتا ستارتها خائفتين، ورددت الشوارع صدى صوت يقول:

تحرك، تحرك... لا تتوقف أبو خليل"[١]

يبدو أن الراوي العليم في هذا النص قد أعطى رؤية شمولية للمكان ،لا يركز فيها على مكان محدد وإنما أظهر منظر عام منذ اول لحظة احتلال العراق للكويت١٩٩٠م، ومن الملاحظ عن هذا النوع من الرؤى أن الشخصيات فيها انفتحت على العالم الخارجي عن طريق تركيزها على(النوافذ، الشرفات، العمارات العالية)[٢] ، فهي تشكل " نقطة تلاقٍ بين الداخل والخارج"[٣]؛ إذ إنّ الأماكن عند عامر حميو ذات مرجعية واقعية في معظمها إن لم نقل جميعها، يصّور الراوي كيف كان المشهد عندما دخل الجيش العراقي للكويت، وكيف أزيحت الستائر ومراقبة الكويتيين لهم ودهشتهم وهم ينظرون لما يفعله العراقيين بهم، أي أنه يقدم صوره شاملة لحدث الاحتلال الذي أربك المجتمع الكويتي، لذا " نرى معظم الكتّاب الواقعيين يعنن كثيراً بالأبواب والنوافذ المفتوحة أو بالمرتفعات الجبلية التي تساعد على النظر من عال، والاكتشاف| الاتصال"[٤]

ومن أمثلة الرؤية الشمولية ما نلحظه في رواية (حبة خردل)، إذ يقول الراوي: " **في وحشة سكون الليل تمدد الطريق العام الرابط بين الحلة والديوانية، أمام الجالسين في مقهى آل صلال، كأنه ثعبان أسود طويل ممتد باستقامة وسط عواميد الكهرباء، ومصابيحها العالية تعكس نورها عليه فتزيده وحشة ورعباً، لا يقطعهما غير مرور شاحنة نقل بري يتباطأ مرورها كلما تقدم الوقت باتجاه منتصف الليل لمدينة القاسم، توافد الأصدقاء الأربعة على المقهى كعادتهم كل ليلة.... وسحب صبار كرسياً مركوناً على جنب وانظم لأسعد وطاهر وابن المقاول،**

(١) رمال حارة جداً، رواية: ٧.

(٢) رمال حارة جدا، رواية: ٧.

(٣) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٧٠.

(٤) في خصوصية الادب الواقعي- د. جمال شحيذ- الفكر العربي، العدد٢٥|١٩٨٢ :٤.

وراحت عيناه تنتقلان بين اعين اصدقائه، وهو يبحث بينهم عمن يفهمه مشروع الهجرة هذا"[1]

يسعى الراوي لتقديم المكان في نصّه الروائي إلى رؤية شمولية لا تركز فيها على مكان بعينه أو التفصيل فيه، وإنّما يعرضها على وفق محور عام(الطريق العام، الحلة، الديوانية، مقهى آل صلال، مدينة القاسم)؛ ليربط الطريق العام لمدينة القاسم ببقية الأمكنة وتفرّعاتها، فهي أمكنة واقعية ذكرها الروائي للإيهام بالواقع، وليظهر الحالة النفسية التي مرت بها الشخصيات، إذ يصور النفس المأزومة بهموم الواقع، ممّا له دورٌ واضحٌ بوحشة الطريق، وقد تمت رؤية الراوي الخارجية من فوق عن طريق المصابيح العالية ونورها الذي ينعكس على المكان؛ لأنّ الوقت كان ليلاً ، فيصور لنا الراوي الطريق العام كأنه ثعبان اسود ممّا يزيد المكان رعباً وخوفاً، إنّ السواد تعبير عن الواقع المظلم وما يكتنفه من غموض، إذ إنّ الأصدقاء الأربعة (صبار وابن المقاول واسعد وطاهر) كانوا ينتظرهم مصير مجهول بسبب هجرتهم غير الشرعية باتجاه تركيا، وهذا هو السبب الذي جعلهم يشعرون بالخوف والقلق تجاه المكان.

وتظهر الرؤية الشمولية كذلك في رواية (الغوغائي)، عن طريق وصف الراوي للمكان وتبيان وجهة نظره ازاءه عن طريق ذكره لمدينة القاسم ، إذ يقول الراوي:

" **مثل أية مدينة غافية على درب عام، يشطرها إلى قسمين يتوسدان سواد أسفلت الشارع العام، اعتاد أهلها أن يتأقلموا مع تفرعات هذا الدرب الذي يتغلغل بأذرعه الجانبية بين أضلعها، كأسنان مشط تفرق رصف خصلات شعر الرأس. إذ تمرست المدينة على تحمل فعل من له القدرة لتطويعها متى ما تمرّدت عليه، فهي بسبب موقعها هذا يعرف أهلها أن أبسط قوة مسلحة تتبع الحاكم، هناك من جهة(مدينة اليشان) الكبيرة على البعد من شمالها، باستطاعتها أن تجعلها نهباً لجزمة العسكر في بضع ساعاتٍ فقط، وآخر ما حدث لها كان أبان تمردها في ما عرف بانتفاضة مارس إذ ما زالت الذاكرة عند الناس فيها تستحضر كيف قُمعت خلال ساعات**

(١) حبة خردل، رواية: ٥٤.

قليلة من بدء الهجوم، فبمجرد أن تغلغلت الدبابات على أفرع الشارع العام الواصل بين مركز (مدينة اليشان) ومركز(مدينة المفازة) دبّ الذعر بين الثائرين فيها، ليتفرقوا شذراً مذراً وتكون بيوتها خالية من ساكنيها لأكثر من أسبوعين"[١]

يقدّم لنا الراوي العليم رؤيته عن المكان(المدينة، الشارع العام) الذي تتضح معالمه عبر رؤية شمولية سردية كاشفة عن مجموعة من الأحداث التي حدثت إبان انتفاضة عام ١٩٩١م من دون التركيز على جزيئات المكان وانما يقدمه سريعاً بحسب وجهات النظر، إذ قام بها أبناء وسط وجنوب العراق، وهي مجموعة من مظاهر رفض الشعب لجبروت السلطة الحاكمة في ذلك الوقت، ويتجلّى البعد النقدي في البعد الشمولي الذي يقدّم فيه الراوي تسلسل الأحداث ومدى ارتباطها بالمكان، كثيمة من ثيمات الرؤية السردية وعلاقة ذلك المكان بالواقع من خلال ذكر لأسماء الأماكن(مدينة القاسم) وهو يعود إلى تبني الرواية للواقع وما يدور فيه من أحداث، فكانت المدينة يسودها الأمن وتتمتع بسلمية ساكنيها في بادى الأمر إلى أن سيطر العسكر عليها، إذ إنّ المدينة وقعت تحت سيطرة العسكر أبان انتفاضة مارس، يصوّر الراوي من خلال الأحداث وجود فوضى عامة وشمولية في المكان، بسبب الثائرين ورفضهم للخنوع للظالم، وتمت معرفة ذلك بقول الروائي(شذرا مذرا)، هي دلالة على فوضى حدثت بسبب ثورة وتمرد بين شعب مظلوم ضد نظام سياسي ظالم وقد اتضح ذلك عن طريق رؤية الراوي الخارجية للأحداث، كما يرمز الراوي لأمكنة معروفة ،(مدينة اليشان*، مدينة المفازة*) فالأسماء لم تكن صريحةً، فلا مسوّغ لهذه الرمزية أمام تلك الأحداث غير الغريبة ؟ فالغايةُ ربما لا تكون إلاّ لإضفاء سمة الرمز الذي يفتح الباب على احتمالاتٍ عديدةٍ، أو أراد أن يتخلص ممن يتهمه بأرخنة الرواية، أو أراد من خلاله أن يضيف جمالية فنية في النص، وفي كل احتمالٍ يكون وجه جديد ينكشف للقارئ، وهذا الاحتمالُ لا يعني أن المدن فقدت حضورها المركزي

(١) الغوغائي، رواية: ٩.

*ربما يقصد الروائي(بمدينة اليشان)، مدينة الحلة، أما (مدينة المفازة)، يقصد بها مدينة الديوانية| مقابلة مع الروائي يوم الثلاثاء الموافق ١١|١٢|٢٠٢٢.

في العمل الفني، إلا أنّ الطريقة قد تحتاج إلى مسوغ اكثر مقبولية من هذا[١] ، يتضح مما سبق أنّ الراوي يصف الأحداث بعين الشاهد عليها لرفضهم الخنوع والظلم الذي كان سائد آنذاك في ذلك الوقت.

ثانياً: الرؤية المشهدية

وهي الرؤية التي يكون فيها المكان محدداً وذات مشهدية خلفية وتسمى بالمنظر المتوسط الذي" لا يعرض الكل ولكنه يعرض جزءاً منه، فهو لا يظهر إلا جزءا من الديكور، ولا يظهر مجموعة من الناس بل فريقاً منهم، فكأن الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنها تقول أن هذا هام"[٢]، وتتم هذه الرؤية عن طريق اختيار أمكنة بوصفها جزئية معينة وجعلها البؤرة التي يستند إليها الراوي في تقديمه للمكان الروائي[٣]

ومن نماذج الرؤية المشهدية ما نلاحظه في رواية (بهار)، إذ يقول الراوي:

" **لاح سياج الدار عالياً كلما اقتربت سيارة الجيب منه، وظهر الطابق الثاني وجزء من الطابق الأرضي واضحاً من أعلى السياج، وبقيت باحة الدار يلفّها علو السياج غموضاً، يثير الرهبة في النفس، ويدفع فكر بهار إلى تخيل الدار كأنها سجن بادوش، وتشرّبت من لوحة الطبيعة ما استطاعت، تريد أن تحفظ المشهد، ينازعها الحنين ذاك لأن تفعل شيئاً، بدا يترقرق كالحلم أمام عينيها، رغم أن الوقت لم يصل لظهيرة اليوم الذي تعيش الحلم فيه!**"[٤]

إذا كان الروائي يعرض المكان في مجموعة من رواياته على وفق رؤية شمولية، فهو يسعى في بعضها الآخر إلى رؤية مشهدية، ذلك بالتركيز على مكان محدد، يضغط فيه الحدث الرئيس كي يشكل حدثاً متكاملاً تقوم به الشخصية من مكان

(١) ينظر: اشكالية الذاكرة التسجيلية في رواية الغوغائي عامر حميو، ابراهيم رسول، مجلة الحقيقة، العدد ٢٣٠٠، العراق، الاثنين١٧|١٠|٢٠٢٢.

(٢) كيف تكتب السيناريو: ٦٥.

(٣) ينظر: في نظرية الرواية: ٢٢٥.

(٤) بهار، رواية: ١٥٧.

محدد وهو (الدار)، واختيار جزء محدد منه (السياج)، عبر ملاحظة بهار له وتخيلاتها التي تثير الخوف في داخلها منه ووصفه بالسجن، بسبب الافعال المشينة التي تقوم به الجماعات الارهابية فيه، إذ يعرض الروائي الشخصية(بهار) برؤية مشهدية لسياج الدار، فعلى الرغم من أنه يطل على جبل سنجار حيث مكان أقامتها واحساسها بالحنين تجاهه، إلا أنّه يعد مكان معادٍ غير آمن بسبب الاختراق الهمجي للمكان الحميمي من قبل داعش، يوحي المشهد في النص عبر تخيلات بهار أن الحياة تمارس حريتها في الخارج، عكس الداخل الضيق المليئ بالرهبة والخوف والقلق.

إما في رواية(سلم بازوزو)، يقول الراوي:

" **دخل الحديقة متلفتاً، فاستوقفه شرطي عند الباب وطلب هويته، ولما تأكد من موقفه، بدا له الشرطي مؤدباً، أو أحس بالذنب أن يستوقف جندياً، ويسرق شيئاً من إجازة تحسب عليه بالدقائق، فربت على كتف برهان معتذراً ودعاه لأن يستمتع بوقته!**"(١)

يبيّن لنا الراوي في هذا النص السردي رؤية مشهدية من خلال التركيز على مكان محدد ألا وهو (الحديقة) مشيراً إلى خصوصيته، إذ يحاول الراوي أن يظهر لنا أهم ما في المشهد بتسليط الضوء لحظة دخول برهان لباب الحديقة، فموقع الباب له دلالة، هي عتبة فاصلة بين داخل وخارج الحديقة، إذ إنّ إيقاف الشرطي له قد يعني أنّه سيحرمه من متعة التنزه أو يسمح له بمواصلة حياته وعلاقته بالفتاة، ليقضوا أوقاتاً ممتعة في الحديقة بعد أن أخذ أجازته العسكرية، أراد أنْ يستمتع بوقته مع حبيبته ندى، فكان يجذب انتباه الشرطي بالتفاته منه، إذ يصف لنا الراوي كيف استوقف الشرطي للجندي برهان، وقد كان اعتذاره وخجله منه؛ لأنّه يعلم معاناه الجنود وكيف هي حياتهم بالمعسكرات .

(١) سلم بازوزو، رواية: ٩٠.

ومن أمثلة الرؤية المشهدية، ما نلاحظه أيضاً في (رواية الأنتيكة)، لحظة احراق فاضل لخرائط الجيش العراقي في حرب الكويت، بعد أن كُشِفَ ملجأهم من قبل قوات التحالف الأمريكي، وقد تجلّى ذلك في قول الراوي:

" **اشتغلت النار بطرف إحدى الخرائط، والتفّ الدخان متصاعداً باتجاه فتحة الملجأ فرفعت عيني مع خيطه المرتفع، ليقع نظري على طائرة مروحية صفراء صغيرة، تعلو عشرين متر عن الفتحة، وطيارها رجل أصهب ضامر الجسم، كان يظهر من ابتسامته المتلذذة بفعلي، إنه كان يراقب ما أقوم به منذ البداية، ولأن صوت حركة الآليات العسكرية قوي جداً في الخارج فقد ضاع صوت الطائرة معه ولم نسمعه**"[١]

يقدّم الراوي العليم رؤيته المشهدية معتمداً على بؤرة مكانية محددة، وهي(فتحة الملجأ)، وهو ملجأ ضابط استخبارات الفرقة الثامنة، الذي كان فيه فاضل وتم أسرهُ من قبل قوات التحالف الأمريكي أثناء حرب الكويت ١٩٩٠م، فالراوي يعرض لنا رؤية بصرية ذات منظر متوسط، بعد أن حسَّ فاضل بحوم الطائرة فوق رأسه عشرين متر، إذ يفصح هذا المشهد عن العلاقة التي حدثت بين الجندي فاضل وبين الطيار الامرد صاحب الطائرة الامريكية، خاصة بعد أن أستحسن الطيار فعل فاضل بحرق الخرائط الخاصة برفاقه الجنود، وخوفه من أن تقع الخرائط بأيدي جنود الحلفاء، فتستهدف المواقع الخلفية للوحدات العسكرية العراقية[٢]، إنّ ابتسامة الطيار له استحساناً واحتراماً لمهنيته العسكرية.

ثالثا: الرؤية التجزيئية

تتشكّل الرؤية التجزيئية عبر تتبع المكان الموصوف من خلال الانتقال من جزء إلى آخر، ويسمى " المنظر القريب " [٣]، الذي تقف فيه عين الراوي، والذي "يشير إلى التفاصيل ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور، كثقب في حائط نشأ من طلقة رصاص، أو أن يكون جزءاً من شيء كإطار سيارة ينفجر"[٤]، وتتطلب هذه

(١) الأنتيكة، رواية: ٤٦.

(٢) ينظر: الأنتيكة، رواية: ٤٠.

(٣) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ٢٦٨.

(٤) كيف تكتب السيناريو: ٦٦.

الرؤية أن يكون الرائي قريباً من المكان المراد وصفه أو جزء منه حتى يتمكن من اقتصاص أجزاء المشهد وتفكيك أبعاده ومكوناته إلى أجزاء دقيقة[١]، إذ إنّ فاعلية عين الواصف تنحصر في الوصف الحسي المباشر للأشياء، ممّا يجعلها أكثر واقعية، ومن أمثلة الرؤية التجزيئية في عرض المكان ما نجده في رواية(بهار)، إذ يقول الراوي:

" **كانت معظم الغرف منزوعة الأقفال ولا تتوفر مئونة طرية في الدار، ما جعل بهار تستنتج إن شاغل الدار أبا قتادة لا يأكل فيها أو أن الأكل يأتيه مطبوخاً من الخارج، لكنها لمحت قرب شباك المطبخ ثلاجة كبيرة، واستغربت من صف مواعين الأكل منتظمة على الرف، كأن يداً نسائية أشرفت على ذلك، وخمنت أن المطبخ سبق وأن استضاف أكثر من بنت غيرهن**"[٢]

يصوّر الراوي في عرضه للمكان المنظر القريب معتمداً الرؤية التجزيئية في تفصيل جزيئات المكان واشياءه، وهو(الدار) المهجورة بعدّه مكاناً اجبرت أهاليها النزوح والخروج منه مسرعة خوفاً من الأساليب القمعية والتفجيرات التي قامت بها الجماعات الارهابية، بعد احتلال مدينة الموصل سنة ٢٠١٤م من قبل تنظيم داعش، لهذا السبب يجد الراوي أنّ الغرف داخله منزوعة الاقفال، فيعد المكان معادٍ تمارس فيه الرذيلة من قبل الداعشي أبو قتادة، فكان يلجأ إليه كلما أحس بضيق وانزعاج، كي يلهو فيه كيفما يشاء، وأن ملاحظة بهار عدم وجود أكل في الدار على الرغم من رصف الأغراض المنزلية بالمطبخ بانتظام هذا يدل على أن الداعشي(ابو قتادة) جعل المكان للترفيه ولنزواته الشهوانية فهو شارب خمر بامتياز، يجلب احتياجاته جاهزة، لم تكن غايته هي الحرب ومعاركها من أجل تكوين دولة اسلامية بقولهم، وإنما كان يراها مرحلة لا بد من أن يستغلها، ويجني أرباحاً منها، لأجل ذلك لابد أن يتلبس هيئتها، وتكنى بأسماء شخوصها، ونافقهم فيما يرغبون فيه[٣]، وأن شعر بالذلة والمهانة يجد بفعلته هذه افضل له من أن يُسحق عليه بالأقدام.

---

(١) ينظر: شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي: ٧١.

(٢) بهار، رواية: ١٥٩|١٦٠.

(٣) ينظر: بهار :١٦٠.

ومن أمثلة المكان وفق الرؤية التجزيئية ما نلاحظه في رواية(حبة خردل)، بعد أن استضاف جواد الأصدقاء الأربعة(صبار، أبن المقاول، طاهر، أسعد) في تركيا للمبيت في بيته إلى أن يجدو مكان عمل لهم، ويتجلّى ذلك في النص الآتي:

" **وفي زاوية خلف مجموعة بيوت متراصة على بعضها كأنها خائفة من جيرانها من البيوت، رفع جواد قطعة نايلون سميكة من على باب غرفة تجثم جدرانها وسط بقايا بيت مخرب هجره ساكنوه منذ زمن طويل، وكانت المفاجأة لهم عندما دخلوا ووجدوا أن حيطان الغرفة تخلو من سقف ما خلا قطعة نايلون تغطيها من جوانبها العلوية ومثبتة بصخور تتفاوت بأحجامها، ويبدو شكل السقف والصخور على حوافه مخيفاً من تحت النايلون لمن يقترب أسفله، وأرضية الغرفة الخربة كانت مفروشة بحصيرة نايلون أخضر، مخطط بزخارف إنشاءات إسلامية، وفي أحد زوايا الغرفة رصفت بانتظام بطانيات وشراشف ملونة، وفي زاوية أخرى وضع طباخ غازي بشعلة واحدة وتناثرت من حوله أواني طبخ وملاعق طعام بعضها مغسول ونظيف وبعضها ما زال ملطخاً ببقع دهون صفراء، وعلى البعد من الطباخ جانب حائط الغرفة تناثرت أكياس نايلون يظهر أنها تحتوي على مستلزمات مكونات الطبخ، وانقلب(قوري) شاي على جانبه بعيداً عن قطعته التي تغطي فتحته، وبدا باطنه قهوائياً مسود، كأنه ما غسل منذ أن أستعمل لإعداد وجبات الشاي!**"[1]

يلجأ الراوي إلى عرض المكان بمنظرٍ قريبٍ معتمد على رؤية تجزيئية في تفصيل جزيئات المكان، لا سيما المكان الخاص (الغرفة) التي يسكن فيها (جواد)، هو أحد المهاجرين إلى تركيا، إذ يبدا الراوي برسم داخل الغرفة القديمة من حيث الرؤية وجعلها افضية، إذ إنّه نظر إلى زاوية علوية من الباب وركز على مكان واحد وهو جزء من الغرفة وجعله فضاء، قطعة النايلون التي تغطي الجزء العلوي من السقف ورؤيته على الطباخ الذي أخذ جزء من الغرفة، وكذلك فراش الارضية الملون وغيرها من الاماكن، فهذه الغرفة موقعها منزوي خلف بيوت متراصة على بعضها،

(١) حبة خردل، رواية: ١٢٥| ١٢٦.

وقد يكون سبب تواجد الشخصيات في هذا المكان بهذه الهيئة ؛ ذلك لخوفهم واحساسهم بالغربة في وطن لا يشعرون بانتمائهم اليه،

يبدو أن الراوي عمدَ إلى وصف المكان بالتفصيل لسبب مهم؛ وهو بيان مدى أهمية هذا المكان بالنسبة لأحداث الرواية، لذا جعلها محوراً ينطلق منه في وصف جزيئات المكان، يصف لنا الراوي عبر الرؤية البصرية القريبة أجزاء الغرفة، سواء أكانت نحو الأعلى والأسفل والجوانب من آثاث وبلاط وجدار الغرفة التي تخلو من السقف كان يعيش فيها جواد وجعلها فضاء؛ ليبين للمتلقي الحال المأساوية للمهاجرين، خاصة اولئك الذين هاجروا بصورة غير الشرعية، وفقرهم داخل بلد غير بلدهم، فقد تمت هجرة هذا الدار من اصحابها منذ فترة طويلة.

والملفت للانتباه أنّ الراوي عدد زوايا النظر إلى (البيت الخرب)، على وفق ما يأتي:

- رؤية جزئية علوية، تتمثل بوصف حيطان الغرفة التي تخلو من السقف، والوقوف عند باب الغرفة وملاحظة قطعة النايلون الموجودة في أحدى جوانبها العلوية والمثبتة بصخور بأحجام مختلفة.
- رؤية جانبية جزئية: تتمثل في وصف كيفية ترتيب البطانيات والشراشف والطباخ الموجودات بين زوايا الغرفة ووصف مستلزمات الطبخ من أواني ملاعق طعام التي يكون بعضها نظيف وبعضها ملطخ بالدهون و وتلك دلالة على وحدانية الشخصية(جواد) وعدم وجود امرأة تسكن معه لتساعده، فهذه النظرة لا يمكن ان تكون بعيدة، لا سيما في وصف تفاصيل صغيرة في الغرفة
- رؤية داخلية سفلية: تتمثل في وصف أرضية الغرفة المفروشة بحصير النايلون ذات اللون الأخضر، وقولنا رؤية جزئية؛ ذلك لحرص الراوي على تجزئة رؤيته للمكان بتلك الجهات.

وكما نجد الرؤية التجزيئية في رواية(قبور تهتك اسرارها)، إذ يقول الراوي:

" كانت غرفة حارس المقبرة أثناء النهار مهجورة، الريح تصفر بشباكها المطل على جهة بيوت أحد الأحياء القريبة منها، وبابها له فتحة من أسفله يدخلها غبار الأرض عندما تذريه الريح ويلتف تيار هوائها بين هياكل القبور، ولا أحد من زوار المقبرة يقترب من غرفة الحارس، الخطوات تمشي مسرعة لو مر أصحابها من قربها"[1]

ويعتمد الراوي في عرض المكان(غرفة حارس المقبرة) على الرؤية التجزيئية، من خلال وصفه لجزيئات المكان واشيائه بالتفصيل، كونها غرفة مهجورة الهواء يحرك شباكها المطل على جهة أحد البيوت القريبة، إذ يبدأ العرض بمنظر الغرفة من حيث ملامحها البائسة، ومنظرها المخيف وكان سبب ابتعاد الناس عنها؛ بسبب احساسهم بالرعب والقلق وهم يمرون جنبها، لأنّ أجواء الغرفة توحي بالوحشة والعزلة.

يتّضح ممّا سبق طغيان الرؤية الشمولية والمشهدية على مساحة الخطاب في الروايات، فنجد هيمنة واضحة لهما، فقد يكون سبب ذلك انشغال الواصف بمحيط المكان المفتوح بنسبة أكثر، إلا أنّ هذا لا يعني عدم الولوج إلى تفصيل أجزاء المكان في النص الروائي، فالروائي كان دقيقاً في وصف أجزاء المكان بشكل واضح.

(١) قبور تهتك أسرارها، رواية: ٦١.

- توجد الرؤية التجزيئية كذلك في صفحة٣١.

المبحث الثالث

الرؤية على مستوى الشخصيات والأحداث

تُعَدُّ الرؤية السردية إحدى مكونات العمل الروائي؛ لأنّها تؤدي دوراً مهماً في تحديد الطريقة التي يؤديها الراوي، ومعرفة طبيعة علاقته بما يدور من أحداث داخل النص الروائي. وتبرز الرؤية من خلال العلاقة التي يقيمها الراوي مع الشخصيات الروائية من جهة والقارئ من جهة أخرى، وبما أنّ الفضاء في الرواية ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور، الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث.. فإن الرؤية الذي تتخذها الشخصية هي التي تحدد أبعاد الفضاء الروائي وترسم طوبوغرافيتا وتجعلها تحقق دلالتها الخاصة وتماسكها الايديولوجي[١]

ولقد أثارت علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات أسئلة عدّة تبحث عن ماهيه العلاقة بينهما، ف(البيرس)، يرى أن جودة الرواية" تقوم بلا شك على قوة الرؤية التي تقدمها واقناعها، وقوة هذا الصوت الذي يتكلم، أو على ذلك البيان الهندسي الذي يفرض نفسه بنفسه، ويكشف عن بعض خصائص المدى الخيالي" [٢]، فارتباط الرؤية بالحدث تتم ذلك، بوصفه" اشمل العناصر الفنية التي تنطوي على علاقات ضمنية كثيرة مع الشخصية والزمن والمكان"[٣]، إذ تحدث (نورمان فريدمان) في دراسته (وجهة النظر، تطور المفهوم النقدي)عن علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات وأوجزها ضمن محاور أساسية لخصها بوساطة مجموعة من الاسئلة وهي[٤] :

١- من يتحدث إلى القارئ؟ هل هو الروائي مستعيناً بضمير الغائب أو ضمير المتكلم؟

(١) ينظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية): ٣١- ٣٢.

(٢) تاريخ الرواية الحديثة: البيرس| ترجمة جورج سالم: ٤٦٠.

(٣) المتخيل السردي(مقاربات في التناص والدلالة): ٦٢.

(٤) المصدر السابق نفسه: ٦٢- ٦٣.

٢- ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث؟ هل يقف خلفها، فيدفعها إلى القارئ؟ هل يقودها؟

٣- ما الوسائل التي يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره؟ أم هل يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟

٤- ما المسافة التي يضيعها الراوي بين القارئ وأحداث الرواية؟ هل يكونان متقاربين؟ أم يكون القارئ بعيداً عن تلك الأحداث؟

من هنا تعددت الرؤى وتعددت معها العناصر الفنية للرواية وتعددت الرواة، ولأهمية هذا الموضوع، وتحديد موقع الراوي من سرده، لا سيما عن علاقته بالأحداث والشخصيات على مستوى تحديد وجهة النظر، فقد آثرنا دراسة موضوع الرؤية السردية في روايات(عامر حميو) عن طريق الأستعانة بتقسيم (جان بويون)، واعتماده منهجاً لتحليل تلك النصوص الروائية.

أولاً: الرؤية من الخلف

تقوم هذه الرؤية على مفهوم " الراوي العالم بكل شيء، المحيط علماً بالظاهر والباطن الذي يقدم مادته دون الإشارة إلى مصدر معلوماته والذي يجعل وجوده ملموساً من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يطلقها ومن الحقائق التي يدخلها على العالم التخييلي مستمدة من العالم الحقيقي التي تتجاوز محور معرفة الشخصيات[١]، ويطلق عليها بعض الباحثين تسمية الرؤية القريبة المجاوزة[٢]. فمن أبرز الطرق السردية التي تناولتها فنون السرد هي الرؤية من الخلف،" بل أكثرها استعمالاً في طرق السرد التقليدية، فهو السرد الموضوعي، ويسمح للسارد بالتحكم في ايراد الوقائع السردية وترتيبها "[٣]، فالضمير الذي يستعمله الراوي من الخلف هو

(١) بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) : ١٨.

(٢) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق(بناء السرد): ١٧٣

(٣) الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي:١٥٤

(ضمير الغائب)، أي إنّه يتحدث في هذا الضمير عن نفسه آحياناً وعن الآخرين آحياناً أُخر[١].

إنّ الراوي أكثر معرفة وإحاطة بأحوال الشخصيات في هذا النوع من الرؤية ، فهو يقدّم تفاصيل من دون الإشارة إلى مصدر معلوماته، إذ إنّ الراوي موضوعي بالدرجة الأولى ليس له علاقة بشخصيات الرواية، ولا يشارك في احداثها، وتصفه (سيزا قاسم) كأنه " ينتقل في الزمان والمكان من دون معاناة، ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها، ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات فكأنّها كلها من أكبرها شأناً إلى أقلها شأناً كتاباً منشوراً أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها" [٢].

وعليه أنّ الراوي من الخلف يُعد المسيطر الوحيد في سرده يساير الأحداث كيفما شاء، ويبثها دون الإشارة إلى مصدره، فالراوي من صنع الروائي هو الباعث له في ساحة الوجود ومن ثم فالراوي يخفي الروائي، يتضمنه ويحتويه، وقد يطل عليه أحياناً فتبدو المسافة شاسعة بينه وبين الراوي، وممكن أن يضل مختفياً على امتداد المسافة الابداعية[٣]، وبما أنّ الراوي عالم بكل شيء، فله" حرية التعليق على تصرفات الشخوص وتفسير تصرفاتهم إلينا، وقد يقوم بمدح أو قدح سلوك معين لأحد الشخوص، ويسمى أحياناً بالراوي الشامل" [٤]

ويغلب هذا النمط من الرؤية في كثير من الروايات؛ لأنّ الراوي عالم بالتفاصيل ويقدمها للقارئ متى ما شاء، ومنها رواية(بهار)، إنّ الراوي يفرض حضوره مباشرةً سواء أكان مرحباً به أو لا، ويكون تدخله بالأحداث مباشرة من دون أخذ إذن من الشخصيات، فيسرد لنا كيف تم نحر آمال (الشيعية) بعد أن تمكن فاروق وهو أحد عناصر تنظيم داعش من معرفة هويتها، ويتجلّى ذلك في النص الآتي:

---

(١) ينظر: البناء الفني في قصص محمود يعقوب، ساره راضي بشارة، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة ذي قار، ٢٠١٨م: ١١٠-١١١.

(٢) بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): ١٨٥-١٨٦.

(٣) ينظر: صوت وصدى (دراسات نقدية في الرواية العربية) : ٣٠٩.

(٤) النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م: ٨٦.

" غار النصل سريعاً في لحمها قاطعاً الحنجرة، وضغط فاروق الرقبة بيد مرتعشة يرغب كسرها، ارتعش الجسد وأفلت من يديه، فخرجت تكملة شهادتها دفقة دم تناثرت أمام جسدها. هطل ضباب كثيف على عينيها، وابيضت الرؤية فيهما، فتراخت جفونها وأسدلت على عينيها، ثم أستكان رفس رجليها، وخرّ جسدها منكباً على وجهها، تعفر الأرض بزبد لعاب راح يختلط بدمائها الحارة"[١]

تحققت الرؤية من الخلف في هذا النص الروائي، إذ يستعمل الراوي ضمير الغائب(هي) في سرده؛ لأنّه يقع خلف الأحداث، فيبرز دوره الراصد والمراقب عن طريق سرده الموضوعي، هو عارف بما يجول في نفوس شخصياته، إذ يصف لنا الراوي لحظة نحر(آمال) صديقة بهار بالتفصيل، بعد أنْ استطاع فاروق من معرفه هويتها من خلال دراسته معها في نفس الجامعة، إلا أنّها كانت في كلية الآداب (علم النفس) وهو في كلية الشريعة، فقد كانت عريف حفل في الكلية ذلك الوقت، كما لكونها بنت رافضية بحسب ادعائه، هذا الأمر جعله يستشاط منها غضباً[٢]، يكشف لنا النص عن حضور الراوي المهيمن، الذي يظهر عن موقف (فاروق) وحالة تأهّبه القصوى بيد مرتعشة وهو يقوم بنحر آمال، يبدو أنّ الراوي عالم بكل التفاصيل، يستطيع أنْ يصف ملامح الشخصية من الداخل والخارج، من دون الافصاح عن مصدر معلوماته، وهذه من صفات الراوي (كلي العلم)، فهو يمتاز بهيمنة موقع الرواية، فضلاً عن أنّ أصوات الشخصيات على تنوعها واختلافها ورغم الحوار والصراع بينهما تبقى محكومة بهذا الراوي [٣]، إلا إنّه لا يتدخل بإصدار احكام أو آراء يستطيع القارئ أن يصل اليها عن طريق مراقبة أفعال الشخصيات واقوالها، هو أستطاع أن يصف الأحداث بحرية تامة، الأمر الذي يجعل طابع لغته جامع بين لسانين، لسان الراوي المطلق ولسان الشخصية، فاستعمال ضمير الغائب(هي) ينتج عن وجهات نظر وليدة تصور محدد بالمعرفة المطلقة للراوي.

---

(١) بهار، رواية:٦٠.

(٢) ينظر: بهار، رواية: ٥٧.

(٣) ينظر: الراوي: الموقع والشكل(بحث في السرد الروائي)، يمنى العيد، مؤسسة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦: ٨٢.

ويتجلّى هذا النمط من الرؤية أيضاً في رواية (سلم بازوزو)، إذ يهيمن الراوي كلي العلم المقتحم للرواية على طول مساحة السرد عن طريق الولوج إلى اعماق الشخصية(برهان)، عندما تم نقل وحدته العسكرية إلى شمال العراق، يقول الراوي:

" **كان التمرد الكردي في الشمال غير مكتمل الصورة لبرهان في حينها، لكن له علم به، وله معرفة أن الكبت السياسي، والتضييق الفكري الذي تفرضه السلطة، اضطر الكثير من المعارضين لها لأن يلجئوا لكهوف الجبال، ووعورة الطرق فيها، ويقودوا حرب عصابات على السلطة من هناك، والحقيقة التي يحاول أن يطمرها برهان في داخله ولا يبوح بها لأحد، خوف أن يقع تحت طائلة التساؤل الأمني، كونه كان يوالي من هم في الجبل سخطهم!**"[١]

جاءت هذه الرؤية بدراية تامة عن الشخصية (برهان)، إذ يعرف الراوي في هذا النص تفاصيل أكثر مما تعرفه الشخصية، إذ استطاع الولوج إلى باطنها ليصوّر افكارها وتداعيات الحال الذي تعانيه، فهو مطلع على كل ما هو داخلي، وخارجي كذلك، ويلعب دور الراصد والمراقب، لإنه يقع خلف الأحداث، ويروي السرد مستعملاً ضمير الغائب(هم)، الذي ينتج عن رؤية سردية وليدة، ومعرفة مطلقة للأحداث، فبرهان جندي بسيط وحدته العسكرية تقع بين جبال شمال العراق، هو يعرف ما تفرضه السلطة من كبت سياسي وتضييق فكري عليه وعلى المعارضين، إلا أنّه يخشى معرفتهم بتأييده للمعارضين الذين لجئوا لكهوف الجبال ضدهم، فمن مهام الراوي العليم أنّه "يقف على رابية عالية وأحداث الرواية تجري على سفح أمامه، من دون أن يتدخل بتغيير مسارها ورسم خط سيرها، حسبه أنه يكتفي بنقل ما يراه أمامه إلى من يقفون خلف الرابية من الجهة الثانية من دون إضافة، أو تشذيب لما يراه"[٢] ويحضر هذا النوع أيضاً في رواية(حبة خردل)، إذ يقول الراوي:

" **تساءل إن كان باستطاعته أن يعيش حياة سوية مثل أصدقائه لا ذكر فيها لوهم طائرات مقاتلة تأتي حسب طلب الأفراد؟ وأضاف أملاً جديداً لخيبات آماله الكثيرة وهو أن يصحو ذات يوم ولا ينسى فيه نفسه ويتذكر أمر الطائرة المنقذة أو يشير**

(١) سلم بازوزو(رواية): ٩٦.

(٢) كيان الرواية وذاتية السارد(خطوات اجرائية بفن الرواية) : ١٠١| ١٠٢.

لما يدل على ذكرها، لكنه عاد وكذّب أمله بعد أن جربه كثيرا ولم يتحقق له، ثم أدار جانبه على الجهة الاخرى للوسادة محاولة أن ينسى أي شيء يورقه، وذهب به التفكير نحو صاحب محل الطرشي الذي آمنه على محله بعد أن جاءته فرصة لإكمال دراسته العليا ونيل شهادة الماجستير في مادة القانون، لكن أسعد أوجد تخريجاً منطقياً لما يراه مأزقاً محرجاً له مع صاحب المحل، وهو أنه من حقه أيضاً أنْ يرى فرصته التي حلم بها طويلاً، مثلما راح صاحب المحل يركض إلى فرصته، وقبل أنْ ينتابه شعور الاحساس برائحة حوامض محل الطرشي ورائحة الخل التي تزكم انفه، وتحرق عينيه، انقلب على الجهة الاخرى من وسادته وتمتم والنعاس يغالب جفنيه عند فجر تلك الليلة قائلا:

طز بالطرشي وبصاحب محل الطرشي"[1]

تأتي هذه الرؤية بمعرفة كاملة عن (أسعد) الشخصية الثانوية، ومشاعره وأحاسيسه، فالراوي لديه معرفة عن كل شيء، فرؤيته كانت من الخلف، إذ استطاع تقديم معلومات للقارئ أكثر ممّا تقدمه الشخصية عن نفسها، يبين الراوي في هذا النص وصفاً للحالة النفسية التي يمر بها أسعد وهو يتقلب على فراشه بعد صدمته بلجوء اصدقائه المترجمين بعد سنة إلى امريكا وحصول بعضهم على جنسيتها، بعد احتلال أمريكا للعراق وانسحابهم عام ٢٠١١م،[2]، ويروي السرد مستعملاً ضمير الغائب(هو)، الذي ينتج عن رؤية سردية وليدة ومعرفة مطلقة للأحداث، فكان بتسائله هذا، للتخلص من وهم طائرة الاباتشي التي أراد أن تقله إلى امريكا مع اصدقائه المترجمين، وكي يعيش براحة وطمأنينة وينسى أمر الطائرة لكنه لا يني أن يرجع يذكرها مرة اخرى.

نلاحظ أنّ الراوي عالم بكل التفاصيل، فهو مسيطر على الحالة النفسية التي يمر بها أسعد؛ ليحاول بذلك إلقاء الضوء على رؤية مستقبلية يمكن التكهن بها من خلال حلم أسعد بإكمال دراسته بالحصول على شهادة الماجستير، فهو يؤذن بحصول تغيّر في حياة أسعد.

---

(١) حبة خردل، رواية: ٨٥|٨٦.

(٢) ينظر: حبة خردل: ٤٩.

يتّضح ممّا سبق إنّ الرؤية من الخلف اسهمت في نقل الأفكار الداخلية للشخصيات، راصدة عن طريق الرؤى أشكال الصراع النفسي لها، وما بداخلها من مشاعر وأفكار وتصورات، وهي بهذا تهيمن هيمنة كاملة في أغلب روايات عامر حميو؛ لأنّ الراوي عالم بكل التفاصيل ويستطيع أنْ يقدمها للقارئ أنى شاء.

ثانياً: الرؤية المشاركة

تعد هذه الرؤية الأكثر شيوعاً في الأدب، خاصة في العصر الحديث ؛ لأنّ الروائي يعرض العالمَ عن طريق وجهة نظر الشخصية، فيكون الراوي في هذا النوع من الرؤية موازياً، أو مصاحباً للشخصية الروائية، لا تتجاوز معرفته معرفة الشخصية، لأنّه يستطيع معرفة كل شيء عنها بقدر ما تعرف هي عن نفسها(١)، فالراوي في هذه الحالة لا يقدم أية معلومات أو تفسيرات للأحداث قبل وقوعها، إلا بعد أن تكون الشخصيات نفسها قد وصلت إليها، ويتبنى الراوي منظور الشخصية يرى معها ويلحظ ما تلاحظه(٢)، ويكون حضور الراوي في هذا النوع من الرؤية على نوعين، الأول: هو حضور الشاهد، والثاني: هو حضور المشارك، فالراوي الشاهد هو الراوي الذي ينقل حكاية جرت أحداثها أمام سمعه وناظريه، ويكون حضوره لأحداثها غير فاعل"(٣)، والراوي لا يمكنه تقديم تفسير للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها، إذ إنّ الرؤية هنا تصبح نفس رؤية الشخصية المركزية أو المحورية، ونسميها مركزية هنا ليس لأنها ترى بالمركز، بل لأنّنا نرى من وجهة نظرها الشخصيات الأخرى، ومعها تعيش الأحداث المروية(٤)، أما الراوي يقوم بعرض أمر يخصّها أو يكشف عنها، لذا نستطيع أن نقول: إنّ راوي الأحداث هنا يكون أقل علماً من راويها في السرد الموضوعي(٥)، إنّ الراوي " يترك الأحداث تسير شيئاً فشيئاً، فهو في هذا يتساوى مع القارئ؛ لأنّه حاضر معه يشاركه الرؤية ويكون

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير): ٢٩٣.

(٢) ينظر: الادب والدلالة، تودوروف، ترجمة محمد نديم خشفة: ٧٨| ٧٩.

(٣) ابحاث في النص الروائي العربي، د. سامي سويدان، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٠م: ١٦٦.

(٤) ينظر: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير):٢٨٩.

(٥) ينظر: المتخيل السردي(مقاربات في التناص والدلالة): ١٢٠.

الراوي في هذا النمط مساوياً في علمه للشخصية"[١]، فهذه الرؤية تمثل طريقة سردية حديثة، تهدف إلى الحد من سيطرة الراوي العليم؛ لذا هي تستعمل" الأسلوب المباشر، والمناجاة الداخلية، والمذكرات، والرسائل واليوميات"[٢]؛ للتعبير عن الرؤية السردية للشخصيات بأسلوب السرد الذاتي وبضمير المتكلم؛ لأنّه يتيح للروائي أن يطرح أفكار شخصياته بصورةٍ عفويةٍ طبيعيةٍ بحسب ما يلائم تركيبها وما تحمله من مؤهلات[٣]

إنّ الرؤية المشاركة أو المصاحبة تعد شكلاً أرقى من الرؤية الخلفية، لأنّ الراوي يكون " مصاحباً لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الواقع، وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث"[٤]، وبهذا اصبحت تسود الأدب الروائي العربي بصورة واضحة[٥]، ولها عدة تسميات منها ما يسميها (توماشفسكي)ب(السرد الذاتي)[٦].

ومن أمثلة الرؤية المشاركة ما نجده في رواية (رمال حاره جداً)، يجري السرد فيها بأسلوب السرد الذاتي وبضمير المتكلم، إذ نجد أنّ الشخصية الرئيسة (الجندي العراقي) وراويه يتولى سرد جانب من حياته، لا سيما ذكرياته وتخيلاته وهو في حرب الكويت، وما يلاقيه من فقد وحرمان لأبسط متطلبات العيش، ويتجلّى ذلك في النص الروائي الآتي:

" **أنا منذ أن وطئت قدماي هذه الارض الغريبة، أردت ان أصنع لكِ خيالاً يرافقني أينما حللت وأينما رحلت، ففي زمن الرعب يصعب على الأنسان أن يتماسك نظيفاً، وهو يعيش وسط جائعين تحولوا لوحوش كاسرة، مستعدة لأن تأكل جنسها إنْ عارض وحشيتها، وأنا بعد مضي أسبوع من تواجدي بينهم، وانعزالي عنهم، مللت**

(١) صوت وصدى(دراسات نقدية في الرواية العربية) : ٣١٠.

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ١٤٨.

(٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق(٢٠٠٣م-٢٠٠٦م)، عبد الرزاق جبار سلمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٩م: ١٥٨.

(٤) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٤٨.

(٥) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق(بناء السرد): ١٧٤.

(٦) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٤٨.

وحدتي، وسئمت أن أجبر نفسي على نزع اجتماعية حوانيتي الناطقة، فطفقت أخلق أيامنا التي عشناها سوية مرة ثانية، لأجد أقرب أنسان لي، أثق فيه، أحاوره بصحوتي، وأناجيه بأحلامي، فنبشت ماضي ، وماضي أهلي وعشيرتي، ثم عرجت على محيط معارفي فوجدت السلة قد فرغت من ثمار لا تفوح إلا بالعطونة، وكان الكوم فيها يلمع من جوانبه، وبخار النتانة يفور من تحته... وما وجدت أحسن من خيال عاش معي المرحلة الأولى، والثانية، والثالثة، والرابعة بدراستي الجامعية، ثم سنتين أخريين منذ أن افترقنا لآخر مرة، نعم ما وجدت أحسن من شبح صورتك أحاوره وأناجيه"[1]

يبدو أن رؤية الشخصية(الجندي) في هذا النص الروائي هي رؤية ذاتية، وهذا الأسلوب من شأنه أن يمنح المتلقي| القارئ مقداراً من الاحساس بالمشاركة في الرواية، فالتقمص العاطفي ممكن تماماً، فيكون لديه إحساس موهوم بمعاناة الشخصية الرئيسة فيها، ومشاركتها ما توحي تجربتها اليه من أمور[2]، لهذا نجد انفسنا منذ السطر الاول من النص متعاطفين مع الشخصية(الجندي العراقي) وهو في حرب الكويت الذي زُجَ فيها عنوة وحرمانه من كل شيء في هذه الأرض الغريبة(الكويت)، لهذا التجأ إلى حبيبته، فكان يخيّلَ له هيئتها ويحاورها في بئر كُلفَ بحمايته، فمن خلال السرد الذاتي نلحظ أنّ الشخصية الرئيسة تحدثنا عن مشاعرها وخلجات نفسها الداخلية، مستعملاً ضمير المتكلم (الياء)، نحو استعمالها للمفردات(وحدتي، صحوتي، أحلامي، عشيرتي، معارفي) متخذاً من ذاته موضوعاً للرؤية، وأعتمد هذا الأسلوب على تقنية الاسترجاع، بقوله (طفقت أخلق أيامنا التي عشناها سوية مرة أخرى... ونبشت ماضي ، وماضي أهلي وعشيرتي)، فهو أراد أن يبين أن أقاربه استغنوا عنه أيضاً، ولم يهتموا فيه عندما كان يقع في شدة ، لهذا هو لجأ اليها يحاورها وأن كان في مكان مغلق (البئر)، فهو ملجأه الوحيد في حياته.

---

(١) رمال حارة جدا، رواية: ١٣.

(٢) ينظر: الوجيز في دراسة القصص، لين أولتبيزند وليزلي_ لويس، ترجمة: د. عبد الجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، سلسلة(الموسوعة الصغيرة)، (١٣٧)، بغداد، د.ط، ١٩٨٣: ١٥٠| ١٥١.

والملفت للانتباه أنّ الشخصية في النص الروائي لم تستعمل ضمير المتكلم فقط في سردها من دون سواه؛ لكون استعمال الضمائر في السرد ليست له علاقة حتمية بعملية تحديد البؤرة، فكثيرا ما نرى روايات يستعمل فيها ضمائر غير المتكلم؛ مثل الغائب أو المخاطب ، كما أنه كثير ما نرى الرواية غير الشخصية تميل إلى التبئير الداخلي وتستعمل ضمير المتكلم [١]، ومثال ذلك قول الراوي مستعملاً ضمير المخاطب، (نعم ما وجدت أحسن من شبح صورتك، أحاوره واناجيه).

ومن امثلة الرؤية المشاركة ما نلحظه في رواية (الأنتيكة)، بقول الراوي:

" **رنوت بخيالي قليلاً متذكراً مصيبتي مع حميدة، واستحالة رجوعي إلى بيت أهلي ثانية، وكيف أنني قبل أيام كنت قد عزمت على طلب اللجوء والخلاص من محنتي، وقررت حينها أن لا ألتفت مطلقاً إلى الوراء، وهنا قد جاء ما خططت له زاحفاً يتوسل أن أقبل به! فهل أرفس النعمة وأتشدق بعنتريات الوطنية التي عفى عليها الدهر، وصارت نسياً منسيا؟، أعلمت المترجم بهزة من رأسي على موافقتي لمقترح الجنرال، واوجز لي المترجم ما عليّ فعله بعد ذلك، سيما وأنه لفت انتباهي إلى أننا سيتم مبادلتنا مع اسرى قوات التحالف خلال بضعة أيام من الآن**"[٢]

إنّ رؤية الشخصية في هذا النص الروائي رؤية ذاتية داخلية، والراوي لا يقول إلاّ ما تعرفه الشخصية، إذ يحدثنا الراوي ما يدور في ذهن الشخصية الرئيسة (فاضل)، عبر تقنية الاسترجاع وفعلته المشينة مع حميدة، عندما اختلى بها وحدث ما حدث، ففكرة عدم تقبل رجوعه لبيت اهله كان؛ بسبب خوفه من أخوه حميدة وطعنهم له غسلاً للعار[٣]، " فعندما يقوم الراوي– الشخصية، بتقديم غيره من الشخصيات، وهو يُشرك، في معرض تقديمها، انطباعاته، وآراءه فيها، فإنه بالضرورة سيقدمها، حسب موقفه منها، في أحدى الصورتين، فإما أن يقدم صورة إيجابية، أن

(١) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د. ط، ١٩٩٢م: ٢٨٤.

(٢) الأنتيكة، رواية: ١٢٥|١٢٦.

(٣) ينظر: الأنتيكة: ١٢٧.

كان موقفه ودياً، أو صورة سلبية، إن كان يعاديها، لسبب من الأسباب "[١]. فالراوي الداخلي هنا يروي الأحداث من وجهة نظره بضمير المتكلم(الياء) نحو استعماله للمفردات (خيالي، مصيبتي، أهلي، محنتي) ، فيصبح الراوي هو نفسه الشخصية الرئيسة، لأن الأشياء تبدو ممتزجة بالأحاسيس والانفعالات، وتصبح الشخصية من جهة أخرى إسقاطاً لرؤية الروائي، وافكاره التي يريد ايصالها، إذ يحاول الروائي عبر الاستعانة بضمير المتكلم ايهام المتلقي بأن الذي يقرأه أو يسمعه، هو نتاج الشخصيات وليس له دخل فيها، فقد تم ما خطط له (فاضل) وهو لجوئه لأمريكا بعد أن تم الاتفاق مع الطيار الأمرد الذي أنتبه له وهو يحرق الخرائط واستحسن فعله[٢]، واستبداله بأسرى قوات التحالف أيام حرب العراق للكويت سنة١٩٩١م، فقد استمر الراوي في نقل المعاناة والخوف والقلق واختلاف الرأي وزعزعت الانتماء إلى الوطن للشخصية الرئيسة(فاضل) وأصدقائه منذ اللحظات الأولى التي يقعون في الأسر من قبل قوات التحالف بسرد وصفي تحليلي عن طريق الكراس الذي اعطاه فاضل لصديقه، والذي يبدأ من الورقة رقم ١ في الكراس وينتهي بالورقة رقم١٩ عن طريق تقنية استرجاع خارجي للأحداث في الفصل السابع من الرواية[٣]. ونرصد الرؤية المشاركة كذلك في رواية (قبور تهتك أسرارها)، بقول الراوي:

" **مثل هذا الدود الذي بات يسري على جسدي المسجّى بقبره وفيه، سرى الموت نحو أطرافي شفيفاً كما الغيمة. كان رحيماً بي إذ لم يعذبني طويلاً**"[٤]

يختفي الروائي وراء الراوي، الذي هو الشخصية الرئيسة في هذا النص، فلا يمكن معرفة أي شيء من دون هذه الشخصية، فالرؤية مشاركة بين الراوي والشخصية من خلال الأحداث، إذ نلاحظ الحكي بضمير المتكلم مستعملاً الياء نحو (يسري على جسدي، أطرافي، يعذبني)، ليعبر عن وجهة نظره وهو في مكان

(١) تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية(دراسة فنية)، اثير عادل شواي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م: ١٣٠.

(٢) ينظر: الانتيكة، رواية: ١٢٤.

(٣) إضاءة المناطق المعتمة بالحدث التاريخي في رواية(الأنتيكة)، غانم عمران المعموري، مجلة أوروك العدد(٦٨)، ٨ تشرين الثاني ٢٠٢٢م.

(٤) قبور تهتك أسرارها، رواية: ٩.

مغلق(القبر)، لأن الراوي المتكلم يسرد روايته على لسانه وتكون غالبية الأحداث التي يسردها: أما مشاركاً فيها أو شاهداً عليها، أو تنقل له من شخص آخر أخذ دور المشاركة فيها أو الشاهد عليها[١]، إذ افتتح الروائي روايته بهذا النص للاستهلال نهض فيه على مجموعة من السمات الحكائية التي تتكئ على اللامعقول في اضفاء الظلال العجائبية والفنتاستك على لغة السرد[٢]، حيث يغدو الراوي بمثابة المبئر الذي ينهض بفعل الحكي بضمير متكلم سارداً مشاركاً وفاعلاً الذي يصوغ الفعل السردي ومجسداً له ينتمي الى الحكاية حيث يروي حكايته الخاصة التي عاشها داخل النص[٣]، فالروائي يجعل الراوي يقدم الأحداث انطلاقاً من أدراكه وآرائه على اختلافها، فيقوم بالولوج إلى أعماق أفكاره وخوالجه النفسية، يصف الراوي الدود وهو ينتشر على جسده المسجى بالقبر، فقد سرى الموت تحت أطرافه وكان رحيم به، فتم ذلك على وفق رؤية ذاتية.

ثالثاً: الرؤية من الخارج

هي الرؤية التي يكون فيها الراوي أقل معرفة من الشخصية، فهو" يكتفي فقط بأن يصف لنا ما يرى ويسمع، أي أنه يلج إلى قرارة نفس شخصياته"[٤]، وتقتصر هذه المعرفة للتركيز على وصف المظهر الخارجي وبعض الملامح الخارجية من الشخصية، كحركة الجسم، واليدين، والوجه، من دون أن يدخل إلى وعي أو يتعمق في ضمير[٥]، وهو بهذا تكون معرفته محدودة، فالراوي حسب تعبير (هنري جيمس) يسعى لأن يكون عاكس الأحداث والأفعال التي يقوم بها أشخاص الرواية وليس صانعها[٦]، إذ إنّ الراوي في هذا النوع من الرؤية يقدّم الشخصية كما يراها أو

(١) كيان الرواية وذاتية السارد(خطوات اجرائية بفن الرواية) :١٦.

(٢) التحبيك السردي في اللامعقول" قبور تهتك أسرارها" للروائي عامر حميو، طالب عمران المعموري، مجلة أوروك، العدد(٧٧) ٢٢ تشرين الثاني ٢٠٢٢م.

(٣) المصدر السابق نفسه.

(٤) صوت وصدى(دراسات نقدية في الرواية العربية) : ٣١٠.

(٥) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : ٨٤.

(٦) ينظر: الالسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ١١٧.

يسمعها من دون الوصول إلى عوالمها الداخلية، فيكون معرفته قليلة ورؤيته ضئيلة مقارنة بالرؤيتين السابقتين[١] .

ففي رواية (بهار)، نجد أن الراوي يصف الملامح الخارجية للشخصية بالتفصيل دون الولوج إليها من الداخل، يقول الراوي:

" **تحركت أكرة الباب وأطلّ رأس أشعث، تدلت منه حزمة ضفائر شعر أسود لف بعصابة من جهة الرأس، وأختلط أسفل ذؤابات الضفائر بشعر اللحية المنفوش، وانفرجت شفتا فمه عن صف أسنان، بدت صفراء كلون السماء المغبرة، كانت نظراته مركزة على أيديهن المتشابكة فوق رؤوسهن.، دفع الباب بركبته وبدت أحدى يدية ممسكة ببندقية، وجّه ماسورتها باتجاه مكانهن، ثم تقدم بحذر نحوهن، مثل قط يحاصر فأراً، وأطلت رؤوس من ورائه ترقب المشهد بحذر مثله. قال أحدهم بنشوة فرح:**

- **أبو براء .. كأني أشم رائحة سبايا.**

علقّ بندقيته على كتفه، وفرك راحة يديه، قبل أن يعصر شماله في يمينه وقال: أبو براء.. أصدقني القول، بالله عليك.. أهن سبايا؟!"[٢]

ينطلق النص الماثل أمامنا نحو رؤية خارجية، من خلال الوصف الخارجي لملامح الشخصية، من دون التعمق في المكنون الداخلي لهذه الشخصية، إذ إنّ الوصف الخارجي لملامح (أبو براء) الذي يبدو فيه الراوي محدود العلم مكتفياً برصد زاوية خارجية يلقي من خلالها نظرته عن كثب للشخصية، كما وصف الراوي أفعال وحركات الشخصيات نحو(دفع الباب بيدية، وبدت أحدى يديه ممسكة ببندقيته، وتقدم بحذر نحوهن مثل قط يحاصر فأراً)، فمهمة الراوي اقتصرت على نقل ما تراه عيناه بموضوعية تامة، ليصوّر لنا مشهداً أثناء تدافع الباب وهجوم الجماعات الارهابية ومنهم ابو براء للسبايا، إذ يكون الراوي " بمثابة (كاميرا) تلتقط حركات

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير): ٢٩٣.

(٢) بهار، رواية: ٢١.

الشخصية، وآلة التسجيل تسجل كلماتها ويطلق عليه(عين الكاميرا) تارة، والواقعية الموضوعية تارة اخرى"[١] .

وفي رواية (الغوغائي)، نجد الرؤية من الخارج، إذ نجد المأوى البؤري في مكان ما من عالم الرواية، وبوعي خارجي محدود، بقول الراوي:

" **كانت نهضة رغم بياض وجهها تبدو مورّدة الخدين، وأرنبة أنفها حمراء مثل لون حبة رمان لم تنضج بعد، لها عينان واسعتان تنفتحان ببطء من وجدها لملاقاة طارق كلما تقدّمت نحوه، تمشي متمهلة، ململمة شفتيها المكتنزتين ما أن تسرح بخيالها، وإن نَسيَتهُما تهدّلتا منفرجتين عن ابتسامة فرح شفيفة. رمت الكيس بما فيه والتفتت ناحية باب بيت أهلها، ثم انحرفت يساراً في فسحة صغيرة بين دارين عاليين حيث انزوى طارق ينتظرها**"[٢]

يصف لنا الراوي في النص السابق الملامح الخارجية للشخصية(نهضة) وكأننا أمام كاميرا تظهر لنا صورة لهذه الشخصية عن طريق عرضها لملامحها وحركاتها الخارجية وهي بانتظار حبيبها طارق، فجاء السرد بضمير الغائب(هي) العائد إلى نهضة، إذ إنّ الراوي يصف لنا هذه الملامح من دون الولوج إلى أعماق الشخصية ومعرفة ما تفكر به داخلياً.

يتّضح ممّا سبق هيمنه الراوي (محدود العلم) الذي يظهر الأحداث من الخارج، فينقل ما أمامه من دون تعليق على ما يحدث بين نهضة وطارق، أي أنه يظهر الأحداث من الخارج فقط فهو قليل المعرفة لا علاقة له بما يحدث من داخل الشخصية وأفكارها.

ومن نماذج الرؤية من الخارج الحوار الخارجي الذي دار بين الأصدقاء الأربعة(صبار وابن المقاول واسعد وطاهر)، بعد أنّ حسموا أمر هجرتهم غير الشرعية باتجاه تركيا، إذ يقول الراوي:

" **رفع صبّار ذراعيه أمام أصدقائه بعد أن انظّم إليهم وقال:**

---

(١) قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، ١٩٩٩: ٢٠٦.

(٢) الغوغائي، رواية: ٣٨.

- **قبل أن تختاروا البلدان وتستقروا فيها، أفهموني من أين نزل عليكم السفر فجأة؟**

تطوع طاهر شارحاً:

- **أوه... هذا منذ أن جلسنا، اقترح علينا السيد ابن المقاول أن نهاجر، ويقول ما دامت الشباب تهاجر، فلنفعلها ونهب على وجه الدنيا مثلهم.**

فاستفسر صبّار باقتضاب:

- **والسبب؟**

رد ابن المقاول مستفزا، كأن تساؤل صبار شوكة بزته في بلعومه مع لقمة راح يبلعها:

بل قل ما الذي يدعونا للبقاء؟.. ألا ترى الخراب حولنا؟... التفجيرات؟.. داعش التي أكلت ثلث العراق؟ فكم برأيك يحتاج بلد السومريين حتى يتعافى من كل هذا؟..."[1]

الراوي في النص السابق لا يعلم شيئاً ولا يقدّم لنا معلومة، فالأحداث تتكشف لنا بالتتابع من دون أن يوجهها أو يفسرها هو، إذ إنّه يسير مع الأحداث حيث تسير، من دون تدخل منه، بل يكتفي بالمراقبة الخارجية فقط، فالنص هو حوار بين (صبار) الشخصية الرئيسة وأصدقائه، إذ يطابق الحوار الشخصية، يصدر عنها ويدل عليها، كما يعد مفتاحاً للوصول إليها والأداة النامية للكشف عنها[2].

أراد صبار معرفة السبب لفكرة الهجرة غير الشرعية، وما الغاية التي تدعوهم لها، فقد جاء الحوار، لفهم ابعاد صورة الشخصيات وحدود افكارها وسلوكها، فالرواية تُعد أحد الأنماط السردية الدستوبية تنقل لنا الواقع المأساوي والخراب الناجم بسبب الحروب والطائفية والفساد الاداري والمالي [3] في العراق، هذا يعد أحد الأسباب التي جعلت أصدقاء صبار أنْ يفكرون بالهجرة.

---

(١) حبة خردل، رواية: ٥٦|٥٧.

(٢) ينظر: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: ٥١٨.

(٣) المكون السردي وجماليات المضمون(قراءات نقدية في نماذج روائية)، طالب عمران المعموري: ٨٤.

ومن خلال رصدنا لهذا النوع من الرؤى في نصوص الروائي(عامر حميو) وجدنا أنها تأتي مجاورة للرؤية المشاركة في سرد الاحداث الروائية، ويستخدمها الروائي مع الشخصيات الأخرى غير المحورية التي يكون وجودها ثانوياً ومكملاً لسير الأحداث أو الشخصيات التي يكون حضورها قليلاً من أجل المشاهد الروائية، فقلة حضور هذه الرؤية مقارنة بالرؤى السابقة يرجع إلى اعتمادها على الاخبار الوصفي الخارجي لأفعال الشخصيات من دون الغوص إلى عوالمها الداخلية.

الخاتمـــــة

بعد هذه القراءة ومسيرة البحث والتحليل في روايات(عامر حميو) توصّلت الدراسة إلى جملة من النتائج، لعل أهمها:

- إنَّ الفضاء الروائي في روايات عامر حميو ابتعد عن الأطر التقليدية للكتابة الروائية، فقد اعتمد الروائي عن طريق هذا الفضاء إلى مبدأ التشظي في تشكيل عناصره المتمثلة بالزمن والمكان والرؤية، مما أسهم في إثراء النص الروائي على المستويين الدلالي والتشكيل البنائي، فضلاً عن ذلك نجد أن الروائي واكب ظاهرة التجديد في الرواية العربية عن طريق روايته(قبور تهتك أسرارها) بما فيها من عجائبية وغرائبية.
- أغلب روايات عامر حميو تريد التصريح بأن الكتابة الروائية لا بد أن تكون هدفها بالدرجة الأولى إنسانياً، فكان الهدف من رواية (بهار)، و(رمال حارة جداً)، و(سلم بازوزو)، و(الأنتيكة)، و(حبة خردل)، و(الغوغائي) هو إدراك المعاناة التي عانى منها العراق اجتماعياً وأمنياً وثقافياً، فهو يركز على الإنسان الفطري، ليوضح ما عاناه من خلال سرده، لذا من يقرأ نتاج عامر حميو يجد أنه كاتب روائي وباحث اجتماعي ومراسل، صحفي، ومؤرخ، في آن واحد عن طريق جنس أدبي ألا وهو الرواية.
- شكلت حياة عامر حميو في حقيقتها الأدبية والواقعية مراحل زمنية متعددة، وتحولات فكرية متلازمة لها صلة وثيقة بالفضاء الواقعي، الذي تكونت به شخصيته في مراحل الطفولة والصبّا والمشيب، وإن لهذه المراحل الزمنية المتعاقبة صلة وثيقة بالأحداث التي واجهها الروائي وكان لها دور بارز في نتاجه الأدبي وحضوره الحيوي في العالم الروائي.
- وظف الروائي الأمكنة الواقعية بشكل كبير في رواياته، ويعود سبب ذلك اعتماده في أغلب رواياته على المدرسة الواقعية واعتماده على الواقع ؛ لأنه

عاصر الأحداث واطلع على بعضها، ألا أنّه لم يهمل المكان التخيلي، فقد أظهره في بعض رواياته، من أجل الوصول إلى درجة عالية من السردية المكثفة، لأنّ هذه الأمكنة تتيح للروائي ابتكار مشهدية غير مقيدة بقيود الواقع.

- اهتمام الروائي بالقضايا الوطنية، كان بسبب واقع الحياة التي عاشها، فمن يقرأ رواياته يجد أغلبها تتحدث عن واقع بلده، أي تتطرق للقضايا التي يعيشها العراق، فهو لم يلجأ إلى اصطناع عالم بعيد عن جوهر الصراع والنضال، إذ نجد أن الحرب بما فيه من أساليب قمعية قد فرضت نفسها على مادته في أغلب الروايات، فقد تم تسليط الضوء على الواقع العراقي منذ زمن بعيد، حرب أيران وحرب الخليج واحتلال داعش للموصل واحتلال أمريكا للعراق...إلى ما بعد ٢٠٠٣م، وارهاصاته سياسياً واجتماعياً، يبدو أن ذلك لم يأت من فراغ، فالروائي بما عاشه من حياة صعبة أثناء أسره في حرب الكويت أثر ذلك وبشكل واضح في رواياته، لا سيما في رواية (رمال حارة جداً).
- إنّ الروائي لم يكتفِ بزمن واحد وإنما جعل الأزمنة تتداخل وتتشابك في رواياته، وقد كان للنسق الزمني في اتجاه الماضي(النسق الهابط) النصيب الكبير والمهيمن في رواياته، فقد تميّز هذا النسق عن بقية الأنساق؛ لأنه يبدأ أغلب رواياته من نقطة تأزم درامي قوي، لهذا نجده يبدأ من نهاية الرواية لاعتماده على الذكريات الماضية وإحيائها في الروايات.
- أكثر الروائي من الاستعانة بتقنية (الاسترجاع)؛ ليركز على الشخصية المأزومة بماضيها وتحديداً نجده يلجأ في أغلب رواياته إلى الاسترجاع الخارجي، ليكوّن منها فصولاً كاملة.

- إنّ الغاية من المفارقات الزمنية شكلية جمالية فنية ومضمونية؛ من أجل تغطية الأحداث بكل تفاصيلها، أي التركيز على الحدث البارز والأهم عن طريق التلاعب بالزمن.
- ظهر الاستباق في روايات عامر حميو اشبه بتمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، فإن بحث الروائي المميز عن لحظة المستقبل تمثل سر ذكائه ومدى رؤيته للمستقبل.
- اعتمد الروائي على تقنيتي الإبطاء الزمني(المشهد الحواري والوقفة الوصفية) من أجل تهدئة حركة السرد، فالعلاقة بين زمن الرواية وزمن الخطاب هو مدار استقصاء لسرعة الزمن عن طريق تحديد مدة الرواية .
- وظف الروائي بشكل كبير تقنية المشهد الحواري، لإبطاء السرد أو تعطيله، إذ نلاحظ سرد الأحداث بكل تفاصيلها ممّا أدى إلى اتساع زمن الخطاب.
- استعمل الروائي تقنية الحذف؛ للتخلص من الإطالة من جهة، و لكي يفسح المجال للمتلقي لتصوّر الأحداث المحذوفة من جهة أخرى، فقد هيمن الحذف الصريح بشكل واضح وكبير في الروايات قياساً بالحذف الضمني والافتراضي.
- اعتمد الروائي تقنية الخلاصة، التي لا تقدم لنا سرعة ثابتة في بناء الحدث، إذ نجد سرعتها متفاوتة تتراوح بين إبطاء وتسريع في الخطاب الروائي ونتيجة ذلك يكون زمن الخطاب اقصر من زمن الرواية، فنجد كثرة المدة الزمنية المحددة وغير المحددة في الروايات، واللافت للانتباه أنّ التلخيصات غير المحددة أكثر دلالةً وتأثيراً وجودةً بوصفها تودي إلى مشاركة فعلية للقارئ في نسج صور متخيلة غير مرتبطة بمدة زمنية تجاه حادثة معينة دامت أياماً أو أشهر أو سنوات متتالية تم تلخيصها في فقرة أو سطر أو بضع كلمات.

- يبدو أن الزمن النفسي في الروايات أكثر تأثيراً من الزمن التاريخي، لأن الروائي يركز دائماً على الشخصية المأزومة بماضيها، فإحساس الراوي فيه يكون نفسياً ووجودياً.
- أظهر التحليل لنماذج المكان في الروايات أنّه كان المحرك الفعلي للأحداث وظهر تشكّله بصورة واضحة ومتعددة مقارنة بالزمن.
- دقق الروائي في اختياره للمكان بما يلائم خطابه الروائي ومسارات الحدث الروائي لديه، لأجل الوصول لأقصى غايات الأبداع الروائي.
- وظف الروائي الأمكنة المغلقة والمفتوحة توظيفاً فنياً جمالياً دقيقاً في خطابه الروائي، فهو لم يجعل المغلق في مكان لا يليق فيه، ولا المفتوح في مكان غير مناسب وإنما نجده يستعمل طابعاً جمالياً رائعاً في توظيفه للأمكنة.
- هيمنة الأمكنة المعادية على الأمكنة الأليفة في اغلب الروايات، قد يكون بسبب القمع والحروب التي تعرض له العراق على مر السنين، على الرغم من أنّ بعض الروايات تبدو حيادية في نقل الأحداث، وفي التصوير اليومي، لكن في الغالب الأعم للروايات هو واقع سلبي.
- مزج الروائي في رواياته بين الوصف والسرد؛ كي يشكّل صورة سردية متحركة، فنجدة يدقق كثيراً في وصفه للأشخاص أو الامكنة أو الأشياء، وبهذا نلحظ أن الوصف أخذ حيزاً واسعاً في الروايات، وهذا لا يعني عدم وجود نصوص وصفية تعتمد على السكونية في عرض الموصوف.
- كانت حركة الشخصيات في المكان محكومة بنوع العلاقة التي تربط بينهما، فكانت الحركة نشطة وديناميةحينما تكون العلاقة ايجابية، وكانت بطيئة وخاملة حينما تكون العلاقة سلبية.

- كثرة الحوارات التي تدور بين الشخصيات، سواء أكان حواراً داخلياً(مونولوج) أو حوراً خارجياً (ديالوج)، الأمر الذي يجعل المتلقي يعتقد إنّنا أمام عرض مسرحي تتبادل الشخصيات فيه الحديث، فالحوارت الداخلية لم تحظ بالمساحة النصية الواسعة، التي حظيت بها الحوارات الخارجية؛ ربما يعود سبب ذلك إلى الروائي، أراد أن يبعد الهم والحزن عن داخله لهذا يدعو الآخر للمشاركة في الحوار إلا أنها ساعدت في الكشف عن مكنوناتها ومكبوتاتها.
- هيمنة واضحة للرؤية الشمولية والمشهدية على مساحة الخطاب في نص الروايات، فالراوي ينشغل بمحيط المكان الواسع اكثر مما يهتم بأجزاء المكان، إذ إنّ الراوي يركز في تشكيل رؤيته المكانية على الفضاءات الواسعة في أغلب الروايات إلا أن هذا لا يعني إهماله لأجزاء المكان، فنجده يبدع أيضاً في رؤيته التجزيئية عند وصفه للمكان.
- إنّ الرؤية من الخلف اسهمت في نقل الأفكار الداخلية للشخصيات، راصدة عن طريق الرؤى أشكال الصراع النفسي لها، وما بداخلها من مشاعر وأفكار وتصورات، وهي بهذا تهيمن هيمنة كاملة في أغلب الروايات؛ لأنّ الراوي عالم بكل التفاصيل ويستطيع أنْ يقدمها للقارئ أنى شاء.
- قلة حضور الرؤية من الخارج مقارنة بالرؤية من الخلف والرؤية المصاحبة يعود سبب ذلك اعتماد الراوي الوصف الاخباري الخارجي.

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً: الروايات.

١. الأنتيكة، عامر حميو، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠٢٠م.
٢. الغوغائي، عامر حميو، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٢١م.
٣. بهار، عامر حميو، دار ليندا للطباعة والنسشر والتوزيع، سوريا_ السويداء، ط٤، ٢٠٢١م.
٤. حبة خردل، عامر حميو، دار إنسان للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٩م.
٥. رمال حارة جداً، عامر حميو، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر، العراق، ط٢، ٢٠١٩م.
٦. سلم بازوزو، عامر حميو، دار الكتب والوثائق، بغداد، د. ط، **٢٠١٨م.**
٧. قبور تهتك أسرارها، عامر حميو، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م.

ثالثاً: الكتب والمراجع.

١. آليات الحراك الروائي(الفضاء. الصنعة. الموروث)، محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٢٢م.
٢. أبحاث في النص الروائي العربي، د. سامي سويدان، دار الآداب، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.
٣. أدب الاقليات العراقية(دراسة في تفكيك الصورة النمطية عن الايزيديين)، د. خالدة حاتم علوان، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط١، ٢٠١٩م.
٤. استراتيجية المكان(دراسة في جماليات المكان في السرد العربي)، د. مصطفى الضبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨م.
٥. الاستهلال فن البدايات في النص الادبي، ياسين النصير، دار نينوى، سوريا، د. ط، ٢٠٠٩م.

٦. الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة، د. موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
٧. الإنسان والجدار، بدر عبد الملك، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، دمشق، ١٩٩٧م.
٨. البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٩٤م.
٩. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د. ط، ١٩٩٢م.
١٠. بناء الرواية(دراسة في الرواية المصرية)، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١، ١٩٨٢.
١١. بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا قاسم، مهرجان القراءة للجميع، سلسلة إبداع المرأة، مكتبة الأُسرة، د. ط، ٢٠٠٤م.
١٢. البناء الفني في الرواية العربية في العراق(بناء السرد)، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.
١٣. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الوصف وبناء المكان، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ٢٠٠٢م.
١٤. البناء الفني لرواية الحرب في العراق(دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة) عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨م.
١٥. البنية السردية عند الطيب صالح، عمر عاشور، دار هومة للطباعة والتوزيع، الجزائر، د. ط، ٢٠١٠م.
١٦. بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)، حسن بحراوي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٩.
١٧. بنية الشكل الروائي(الفضاء_ الزمن _الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

١٨. البنية القصصية في رسالة الغفران(لأبي العلاء المعري)، حسين الواد، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ١٩٨٨م.
١٩. البنية القصصية ومدلولها في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط١، ١٩٧٥م.
٢٠. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
٢١. البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية(الوعول): عبد الفتاح إبراهيم، الدار التونسية للنشر، (د. ط)، ١٩٨٦م.
٢٢. تاريخ الرواية الحديثة، ر.م. البيريس، ترجمة: جورج سالم، دار منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط٢، ١٩٨٢م.
٢٣. تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.
٢٤. التخييل القصصي(الشعرية المعاصرة)، شلوميت ريمون كنعان، تر: حسن حمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م.
٢٥. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، ط٣، ١٩٣٨م.
٢٦. التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار غريب، ط٤، القاهرة، (د. ت).
٢٧. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت- لبنان ط١، ١٩٩٠م.
٢٨. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، د. آمنة يوسف، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط٢، ٢٠١٥م.
٢٩. تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، د. نفلة حسن أحمد العزي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١م.
٣٠. التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، عبد الحميد المحادين، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٩م.

٣١. تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العربية(دراسة فنية)، أثير عادل شواي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.
٣٢. جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل احمد خليل، ديوان المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط٣، ١٩٩٢م.
٣٣. جماليات التشكيل الروائي(دراسة في الملحمة الروائية)، محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢م.
٣٤. جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية، مدارات الشرق(لنبيل سليمان)، د. محمد صابر عبيد، د. سوسن هادي جعفر البياتي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٨م.
٣٥. جماليات العلامة(دراسة سيميائية في قصص هيثم بهنام بردى القصيرة جداً)، خالد جمال العمر، دار ماشكي، العراق- الموصل، ط١، ٢٠٢٢م.
٣٦. جماليات المكان في الشعر العباسي، حمادة تركي زعيتر، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣م.
٣٧. جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه(حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)، مهدي عبيدي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د. ط)، ٢٠١١م.
٣٨. جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، محبوبة محمد محمدي، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، القاهرة، د. ط، ٢٠١١م.
٣٩. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
٤٠. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٧م.
٤١. جماليات المكان، مجموعة من الباحثين، عيون المقالات، دار قرطبة، ط٢، ١٩٨٨م.
٤٢. الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، عصام الشنطي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د. ط)، ١٩٧٩م.

٤٣. حبر الزعفران(دراسات نقدية في السرد)، ظاهر حبيب الكلابي، دار الوثائق والكتب، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م.
٤٤. حدس اللحظة، غاستون باشلار، ترجمة: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ١٩٨٦م.
٤٥. الحوار القصصي(تقنياته وعلاقته السردية)، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
٤٦. خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم ،وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
٤٧. دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، مصطفى النواتي، الدار التونسية للنشر، تونس، د. ط، ١٩٨٦م.
٤٨. الراوي: الموقع والشكل(بحث في السرد الروائي)، يمنى العيد، مؤسسة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.
٤٩. الرواية العربية: البناء والرؤيا، سمر روحي الفيصل، منشورات أتحاد الكّتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.
٥٠. الرواية والمكان(دراسة المكان الروائي)، ياسين النصير، دار نينوى، سوريا، ط٢، ٢٠١٠م.
٥١. الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والأعلام– جمهورية العراق_ بغداد، سلسلة الموسوعة الصغيرة(١٩٥)، د. ط، ١٩٨٦م.
٥٢. الريف في الرواية العربية، د. محمد حسن عبد الله، عالم المعرفة(١٤٣)، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، ١٩٨٩م.
٥٣. الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، هيثم الحاج علي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
٥٤. الزمن الوجودي، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٣م.

٥٥. الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢م.
٥٦. الزمن والرواية، أ.أ . مندلاو، ترجمة بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٧م.
٥٧. السجن السياسي في الرواية العربية، د. سمر روحي فيصل، جروس برس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤م.
٥٨. شارع الرشيد(عين المدينة وناظم النص)، ياسين النصير، دار الندى للثقافة والنشر، سوريا_ دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.
٥٩. شحنات المكان: جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١١م.
٦٠. شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، بوريس اوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة ،د. ط، ١٩٩٩م.
٦١. شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٥م.
٦٢. شعرية السرد(تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، عبد الواحد، عمر محمد. دار الهدى للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣م.
٦٣. شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، عزوز علي إسماعيل، دار العين للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
٦٤. شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
٦٥. شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدورد الخراط، كتاب الرياض(٨٣)، مطابع مؤسسة اليمامة، الرياض، ٢٠٠٠م.
٦٦. شعرية المكان في القصة القصيرة جدا(قراءة تحليلية في المجموعات القصصية)(١٩٨٩-٢٠٠٨) لهيثم بهنام بردى، د. نبهان حسون السعدون، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٢م.

٦٧. شعرية تشكيل الفضاء القصصي(قراءات في المجموعة القصصية(في انتظار المهرجان) لحكمت صالح، د. نبهان حسون السعدون، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٤م.
٦٨. صنعة الرواية، بيرسيل وبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط٢، ٢٠٠٠م.
٦٩. صوت وصدى(دراسة نقدية في الرواية العربية)، د. إبراهيم جنداري، دار أمل الجديدة، سوريا- دمشق، ط١، ٢٠١٦م.
٧٠. صورة المرأة في روايات سحر خليفة، وائل علي فالح الصمادي، دروب للنشر والتوزيع، عمان،(د.ط)، ٢٠١٠م.
٧١. عالم الرواية، رولان بورنوف، وريال اوئيلية، ترجمة: فؤاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، سلسلة المائة كتاب، ط١، ١٩٩١م.
٧٢. غائب طعمة فرمان روائياً- دراسة فنية: فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
٧٣. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية، ط١، ٢٠١٣م.
٧٤. الفضاء الروائي في الغربة(الإطار والدلالة)، د. منيب محمد البوريمي، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية)، بغداد، د. ط، ١٩٨٣م.
٧٥. الفضاء الروائي(الرواية في الأردن نموذجاً)، عبد الرحيم مراشدة، منشورات وزارة الثقافة، عمان، د. ط، ٢٠٢٢م.
٧٦. الفضاء الروائي، جنيت كولدنستين وآخرون، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠٢م.
٧٧. فضاء المتخيل ورؤيا النقد، قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده، زياد ابو لبن، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، د. ط، ٢٠٠٠م.

٧٨. الفضاء في الرواية العربية الجديدة(مخلوقات الأشواق الطائرة لأدور الخراط نموذجاً)، حورية الظل، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١١م.
٧٩. الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، صالح إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣م.
٨٠. الفن الروائي، ديفيد لودج، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٨١. فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٦م.
٨٢. في السرد دراسات تطبيقية: عبد الوهاب الرفيق، دار محمد علي الحاجي، صفاقس، تونس، ط١، ١٩٩٨م.
٨٣. في خصوصية الأدب الواقعي، د. جمال شحيذ– الفكر العربي، العدد٢٥، ١٩٨٢م.
٨٤. في دلالية القص وشعرية السرد، د. سامي سويدان، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
٨٥. في مناهج تحليل الخطاب الروائي، عمر عيلان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة دراسات(٢)، دمشق،(د. ط)، ٢٠٠٨م.
٨٦. في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأدبية، الكويت،(د. ط)، ١٩٩٨م.
٨٧. قال الراوي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.
٨٨. قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٧م.
٨٩. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد أمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٣م.

٩٠. القاموس المحيط، الفيروز آبادي(ت ٧١٧هـ)، دار الحديث، القاهرة، ٢٠١٣م.

٩١. قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، ١٩٩٩م.

٩٢. قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م.

٩٣. قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار، منشورات دار الكتاب اللبناني، المكتبة الجامعية، مكتبة المدرسة، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٩٤. قول في الثقافة والادب(دراسات في الرواية والقصة والشعر)، حميد الحريزي، دار الوثائق والكتب، بغداد. ط١، ٢٠٢١م.

٩٥. كيان الرواية وذاتية السارد(خطوات اجرائية بفن الرواية)، عامر حميو، دار إنسان للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٩م.

٩٦. كيف تكتب السيناريو، صلاح ابو سيف، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١م.

٩٧. لسان العرب، الامام العلامة ابن منظور(ت٧١١هـ)، صححه: امين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار احياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م.

٩٨. المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، عبد الله ابراهيم، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

٩٩. مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق، بغداد،(د. ط)، ١٩٨٦م.

١٠٠. مسائل في الأبداع والتصور، جمال عبد الملك(ابن خلدون)، دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، ط١، ١٩٧٢م.

١٠١. المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث، احمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

١٠٢. المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، كولن ولسن، ترجمة: انيس زكي، دار العودة ، بيروت، ١٩٧٨م.
١٠٣. مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية(من التأسيس إلى التجنيس): نجيب العوفي، الدار البيضاء، منشورات المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.
١٠٤. المكان في الرواية البحرينية، فهد حسين، مملكة البحرين، فراديس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣م.
١٠٥. المكان في الشعر العربي(دراسة فنية وصفية)، حبيب مؤنسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
١٠٦. المكان في النص المسرحي، منصور نعمان نجم الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٨م.
١٠٧. المكون السردي وجماليات المضمون(قراءات نقدية في نماذج روائية)، طالب عمران المعموري، دار أمارجي للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٢٢م.
١٠٨. المكونات السردية في الرواية العراقية(روايات وارد بدر السالم أنموذجاً)، دعاء عادل آل عزوزو دار الكتب والوثائق، بغداد، د. ط، ٢٠١٨م.
١٠٩. الملحمية في الرواية العربية، سعد عبد الحسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط١، ٢٠٠١.
١١٠. المنهج التكويني من الرؤية إلى الأجراء، د. رحمن غركان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
١١١. موسوعة السرد العربي، عبد الله ابراهيم، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨م.
١١٢. نظرية السرد(من وجهة النظر إلى التبئير)،جيرار جنيت، واين بوث، بوريس اوسبنسكي وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، ١٩٨٩م.
١١٣. نظرية المكان الطبيعي(دراسة في فلسفة صدر الدين الشيرازي)، أحمد زوير، دار المعرفة الحكمية، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م.

١١٤. نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيبس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
١١٥. النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي(الزمن. الفضاء. السرد)، محمد سويرتي، افريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١م.
١١٦. النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
١١٧. الوجيز في دراسة القصص، لين أولتبزند وليزلي- لويس، ترجمة: د. عبد الجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، سلسلة(الموسوعة الصغيرة)، (١٣٧)، دار الحرية، بغداد، د. ط، ١٩٨٣م.

رابعاً: الأطاريح والرسائل

١. الاحتلال العراقي للكويت(١٩٩٠- ١٩٩١)، كريمة زهدي القصاص، رسالة ماجستير، أشراف: د. أكرم محمد عدزوان، كلية الآداب في الجامعة الاسلامية بغزة، يوليو، ٢٠١٦م.
٢. البناء الفني في الرواية العربية في العراق(٢٠٠٣- ٢٠٠٦)، عبد الرزاق جبار سلمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٩م.
٣. البناء الفني في قصص محمود يعقوب، ساره راضي بشارة، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار، ٢٠١٨م.
٤. البنية السردية في الرواية السعودية(دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، نوره بنت محمد بن ناصر المرّي، أطروحة دكتوراه، بإشراف د. محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، كلية اللغة العربية، ٢٠٠٨م.
٥. تشكلات بناء المدينة في الرواية العراقية ١٩٨٠- ٢٠٠٣م(دراسة نقدية)، أحمد حيال جهاد، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية- أبن رشد، ٢٠١٢م.

٦. دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ(دراسة تطبيقية)، سعاد دحماني، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٨م.
٧. رواية السجن في العراق(دراسة نقدية)، هادي شعلان حمد البطحاوي، إشراف: أ.م. د عدنان حسين العوادي، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، ٢٠٠٣م.
٨. الرواية والزمن(دراسة في الرواية العراقية)، يحيى عارف الكبيسي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩١م.
٩. الزمن في الرواية العربية ١٩٦٠– ٢٠٠٠م، مها حسن القصراوي، أطروحة دكتوراه، بإشراف: محمد السمرة، كلية التربية، الجامعة الاردنية، ٢٠٠٢م.
١٠. الفضاء الروائي عند ابتسام عبد الله (دراسة فنية)، منى زيدان المشهداني، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٢م.
١١. الفضاء في رواية أرض الانبياء لنجيب الكيلاني، جاسم محمد حيدر الريكاني، رسالة ماجستير، بإشراف د. أحمد طه أحمد، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠١٢م.

خامساً: الدوريات(المجلات والصحف)

١. استباحة دولة في رمال حارة جداً للروائي عامر حميو، حسن الموسوي، الوسيط المغاربي، العدد ١٥٢٣، في ١٩ حزيران ٢٠٢٣م.
٢. اشكالية التسجيلية في رواية الغوغائي لعامر حميو، إبراهيم رسول، مجلة الحقيقة الذاكرة، العراق، العدد ٢٣٠٠، الأثنين ١٧–١٠–٢٠٢٢م.
٣. اشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بو طيب، مجلة فصول، مصر، العدد رقم ٢، ١ ابريل ١٩٩٣م.
٤. اشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، أزوزو نصيرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، الجزائر، العدد(٦)، لسنة ٢٠١٠م.
٥. إضاءة المناطق المعتمة بالحدث التاريخي في رواية (الأنتيكة) ، غانم عمران المعموري، مجلة أوروك العدد(٦٨)، ٨ تشرين الثاني ٢٠٢٢م.

٦. باختين والزمن السردي، سيستي بيرتن، ترجمة: محمد درويش، مجلة الأقلام، بغداد، العدد(٦) لسنة ١٩٩٩م.
٧. بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد (٣)، ١٩٨٧م.
٨. بنية فضاء المدينة في رواية الرماد الذي غسل الماء، عز الدين جلاوجي قوامسية، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، الجزائر، عدد ٢، ٢٠١٦م.
٩. التحبيك السردي في اللامعقول(قبور تهتك اسرارها) للروائي عامر حميو، طالب عمران المعموري، مجلة أوروك، العدد ٧٧، تشرين الثاني ٢٠٢٢م.
١٠.ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية(رواية ليلة الملاك أنموذجاً)، د. فارس عبد الله بدر، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، عدد (٣)، ٢٠١١م.
١١. دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال لطيب صالح، أ. كلثوم مدقن، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، ٢٠٠٥م.
١٢. الراوي، الوصف وعملية الايهام بالواقع(دراسة في رواية علي قصة رجل مستقيم): رياض كامل، المحور: الادب والفن، الحوار المتمدن، العدد ٥٨٣٨، ٧-٤-٢٠١٨م.
١٣. الزمان والمكان في القصة القصيرة في أدب زهدي الداوودي، ضياء عبد الرزاق عبد الله، مجلة ديالى، جامعة الكوفة، كلية التربية والعلوم الانسانية، العدد(٥١) لسنة ٢٠١١م.
١٤. فضاء المدينة في قصص جار الله الحميد، د. سامي بن جريدي الثبيتي، مجلة البحث العلمي في الآداب، العدد ٢٠، لسنة٢٠١٩م.
١٥. قراءة في دلالات المكان عند جليل القيسي، خالد علي ياس، جريدة الجمهورية، العراق، العدد ٨٧١٣، ٦ حزيران سنة ٢٠٠١م.
١٦. مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد، يحيى عارف الكبيسي، مجلة الأقلام، بغداد، العددان (٥ و٦) لسنة ١٩٩٧م.
١٧. مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي(آراء وتحليل)، بوطيب عبد العالي، عالم الفكر، الكويت، العدد(٤) لسنة١٩٩٣م.

١٨. مقولات السرد الأدبي: تزفيتان تودوروف، ترجمة: الحسين سبحان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، المجلد(٨)، العدد(٩)، ١٩٨٨م.
١٩. المكان في قصص علي الفهادي، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العدد٢٩ لسنة٢٠١٠م.
٢٠. الموصل فضاءً روائياً ، د. إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، بغداد، العددان (٧و٨) لسنة ١٩٩٢م.

سادساً: مواقع الشبكة العنكبوتية

١. حوار صحفي مع الروائي عامر حميو في ملتقى المرأة العربية، مقال منشور على الأنترنيت، ورابط اللقاء https: ||ar. Arabwomanmag. Com لسنة ٢٠١٦م.
٢. لقاء في البيت الثقافي في القاسم التابع لدائرة العلاقات الثقافية العامة في وزارة الثقافة والسياحة والآثار في أمسية الروائي عامر حميو بمناسبة صدور منجزه الروائي الثالث(سلم بازوزو)، محمد حمزة الجبوري، رابط المنشور :https || newasbah. Com بتاريخ ٧ اكتوبر، ٢٠١٨م.
٣. وقفة مع الروائي(عامر حميو) حول ثلاث فتيات من سبايا داعش وكبير آلالهة الشيطانية، حوار صحفي اجرته دولة بيروكي صحيفة هتون الدولية، منشور على الأنترنيت، رابط المنشور :|384.7|https || alhtoon. Com

سابعاً: المقابلات الشخصية

١. مقابلة شخصية مع الروائي بتاريخ ١٦|٨| ٢٠٢٢م.
٢. مقابلة شخصية مع الروائي في يوم الثلاثاء بتاريخ ١١|١٢| ٢٠٢٢م.
٣. مقابلة شخصية مع الروائي، يوم الاحد بتاريخ١٢|٦| ٢٠٢٢م.
٤. مقابلة شخصية مع الروائي بتاريخ١٣| ١١| ٢٠٢٢م.

Abstract……

The thesis was based on an introduction, a preamble, and three chapters, and then a conclusion that summarized the most important findings of the research.

The preamble included three prominent axes. The first axis dealt with an extensive presentation of the concept of space in language and in terms of terminology and significance. The most important critical perceptions and terminology close to it were identified, while the second axis included sections of the fictional space. As for the third axis, it dealt with the biography and crseativity of the novelist Amer Hamio and his writings. An introduction and three topics. The first topic included a study of (temporal paradoxes), including the chronological order and temporal order, while the second topic included a study of (slowing down time) in terms of the dialogue scene and descriptive pause, and the third topic included the study of (accelerating time) in terms of summary and deletion. open) whether optional or compulsory, while the third topic included a study (the relationship of characters with their place) whether the relationship was positive or negative, while the third chapter focused on the study (narrative vision) previously with an entrance and three

topics. personalities) in terms of: seeing from behind, seeing participation, and seeing from the outside.

The thesis adopted an analytical study of texts from the novels of the novelist Amer Hamio, in terms of its three elements: (time, place, vision), in order to reach the artistic and aesthetic values.

The Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Babylon
Faculty of Basic Education
the department of Arabic language

Narrative space in the novels of Amer Hamio

message submitted
To the Council of the College of Basic Education /
University of Babylon
It is part of the requirements for obtaining a master's degree in basic education / Arabic language / Arabic literature

by the student
Rawa Kazem is scary
Supervised by
a.m.d. Rasem Ahmed Al-Jerawi

1445 AH 2023 AD