عناصر الفن الروائي

عند

طه حامد الشبيب

رسالة تقدم بها الطالب
قاسم كاظم محمد الصليخي
إلى
مجلس كلية التربية في جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير
في آداب اللغة العربية

بإشراف
أ.د
سعيد عدنان المحنا

شعبان/١٤٢٦ هـ أيلول/ ٢٠٠٥ م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ {٣}﴾

صدق الله العظيم

يوسف /٣

الإهداء

إلى

اللذين أودع الله فيهما سرّ وجودي..... والديّ

إلى

الذين كانوا عونا لي في كل الشدائد..... إخوتي

إلى

التي صابرت معي الكثير..... زوجتي

إلى

طفلتي..... ميس

إليهم جميعا اهدي بحثي المتواضع هذا.....

الباحث

إقرار المشرف

اشـهد ان اعداد هذه الرسـالة الموسـومة بـ(عناصر الفن الروائـي عند طـه حامد الشبيب) التـي تقدم بهـا الطالـب (قاسم كـاظم محمد) قد جـرى تحت اشـرافي فـي جامعـة بابل- كلية التربية / قسم اللغة العربية. وهي جزء من متطلبـات نيل شـهادة الماجسـتير في اداب اللغة العربية .

الامضـاء :
الاسم الكامل :أ.د. سعيد عدنان المحنا
التاريــخ : / / ٢٠٠٥

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

الامضاء :
رئيس قسم اللغة العربية :أ.م.د. عامر عمران الخفاجي
التاريــخ : / / ٢٠٠٥

قرار اللجنة

نشهد اننا اعضاء لجنة المناقشة قد اطلعنا على هذه الرسالة وناقشنا الطالب في محتوياتها وفي ما له علاقة بها.ونعتقد بانها جديرة بالقبول بتقدير ( ) لنيل شهادة الماجستير في اداب اللغة العربية .

الإمضاء :
الاسم: أ.م.د. قيس حمزة الخفاجي
عضوا

الإمضاء :
الاسم: أ.م.د. عدنان حسين العوادي
رئيسا.

الامضاء :
الاسم: أ.م.د. علي كاطع
عضوا

الإمضاء :
الاسم: أ.د. سعيد عدنان المحنا
عضوا ومشرفا.

صدقت الرسالة من مجلس كلية التربية – جامعة بابل

الامضاء :
العميد :أ.م.د. لؤي عبد الهاني السويدي
التاريخ : / / ٢٠٠٥

Elements of Novelistic Art
In
Taha Hamed Al-Shibbeb

A Thesis submitted by
Qasim Khadhum Mohammed Al-Soleikhi

To
Count of college of Education Babylon University
As a part of requirements to gain Master degree
In Arabic language Literature .

Supervised by
Prof. Dr.
Saeed Adnan Al-Mehanaa

١٤٢٦ H. ٢٠٠٥ A-D

Titel of the research is " Elements of Novelistic Art In Taha Hamed Al-Shibbeb " . I divided it into :

١. Introduction : I have mentioned the importance of studying the novel and the reason of choosing the subject and the difficulties that I have faced , then I mentioned the plan of the research , later thanks.

٢. Prelusion : I have studied through it the growth of Novelist (Taha Hamed Al-Shibbeb) and his education. He was born in Al- Mussayab town related to Babylon Governorate in ١٩٥٣ . He brought up in this town and he has got his early study in it , then he joined veterinary college , Baghdad university , he graduated and get B. Sc. Degree in ١٩٧٥ , then master degree in ١٩٧٨ , Later he traveled to Canada to get Ph.D. in Clinical chemistry from Burnish Colombia university in ١٩٨٧. Now , he work as Assistant teacher in college of pharmacy in Baghdad university .

He began writing novel , in ١٩٩٥ he published his first novel (It is locust) , Followed by seven novels as follows : (First Alphabet – ١٩٩٦) , (obsequies- ١٩٩٨) , (the braid – ١٩٩٩) (Flank of the loaf -٢٠٠٠) (sixth anecdote – ٢٠٠١) , (Mew -٢٠٠٢) (fresh mud ٢٠٠٤).

٣. First chapter IS lilted (characters) . I divided it into three themes (topics).In the first theme were divided into central characters and secondary once , good and bad character . The second theme dealt with ways of presenting the characters , he use many ways to present his characters interior and exterior dialogue .

The third theme included the character dimensions (interior and exterior dimension) .

٤. I Studied in the second chapter (events) through three themes, I dealt in the first one the arrangement of event , I found that the writer had used several arrangement to narrate the events

such as (equivalent , circular and implication arrangement) and others which able to make his novels furious.

The second theme included kinds of event . He used a strange event more time which includes magic, he starts with this kind then he tries to change it into a real due new tactics called by the writer (real magic) like (magic reality) that novelists of Latin America such as (Markiz) were famous with . Besides dis connected, compact and sudden event which came suddenly once and by fate in another – Then cut event either for description or to be hung and narrating other events them return to it again.

The third theme , I have showed though it the illustrative line for events through introduction and primary incident then point of changing in events conflict , then conclusion which includes the end of novel events.

٥. Chapter Five : I dealt with (recital) , I divided it into three themes of presenting recital through ways of presenting recital , forms and its kinds . The writer used three ways of recital (direct way , self recital way and the recital with consciousness stream way) . I studied in the second theme the levels of recital structure through narrative structure and narrative and novelistic text whether outside or inside the novel . The third theme included other recital techniques that I couldn't include them in the former two themes as recital beginning , numerous recital and recital recruit and others .

٦. The fourth chapter is under the title . (Time and place) It included two themes, the first time , I studied through it general time for the writers novels , time of story and time denotation for his novels . The second theme included place , I studied the divisions of place according to the writers novels , and place dimensions .

٧. I dealt in the fifth chapter (language and dialogue) I divided it into it into three themes . I studied in the first one the language through identity of articulation and rhetorical image that his novelistic language involved and the style that to be farmous . The second theme included the dialogue and the

most functions achieved within the writers novels and features of successful dialogue.

I studied in the third theme the language of dialogue . The writer used three forms of language in the dialogue of his novelistic characters , that are (standard language) with in the dialogue of six novels and (public dialect) in his novel (sixth onecdote) and standard language which included public in his novel (It is the locust) .

I dealt with many Arabic and foreign books translated into Arabic language which dealt with artistic side of the novel and some articles in Arabic newspaper and magazines , and some studies and university thesis . I depended on information readless if who said it .

التمهيد(*)
طه حامد الشبيب
نشاته وثقافته

أ.نشأته: هو (طه حامد ابراهيم حسن الشبيب) ولد في صيف ١٩٥٣ بمدينة (المسيب) من اعمال لواء الحلة (محافظة بابل) التي تبعد حوالي (٨٠كم) جنوب مدينة بغداد , والمسيب موطن اجداده وذويه , وكان لجده (ابراهيم) مجلس يومي يؤمه كثير من رجالات المدينة انذاك يرددون فيه الاخبار والحكايات القديمة . ويكاد ان يكون "صالونا ادبيا"[١] .

في هذه المدينة كانت نشأة (طه) تحت كنف جده (ابراهيم) . اما والده فكان يعمل ناظر محطة قطار الامر الذي يدعوه الى التنقل المستمر بين المدن . وبعد ان اصبح (طه) مهيئا للالتحاق بالدراسة الابتدائية . انتقل الى العيش مع ابويه واخوته في احدى المدن الجنوبية[٢] ودخل احدى مدارسها الابتدائية[٣] .الا ان عيشه مع والديه لم يدم طويلا , فبعد ان أمضى معهم بضعة اشهر عاد الى بيت جده في (المسيب) ليكمل ما تبقى من السنة الاولى في مدرسة التهذيب الابتدائية التي كان احد اعمامه معلما فيها . وبعد ان انهى الصف الثاني فيها عاد الى العيش مع ابويه في مدينة كركوك شمال العراق ليكمل دراسته الابتدائية في احدى مدارسها[٤].بعد ذلك انفصل بشكل نهائي عن ابويه ليرجع الى بيت جده ويدخل ثانوية المسيب لدراسة المتوسطة والاعدادية فيها .

بعد ان تخرج في الاعدادية تم قبوله في كلية الطب البيطري جامعة بغداد عام ١٩٧٠ , وتخرج فيها عام ١٩٧٥ حاصلا على شهادة البكالوريوس وقد استمر في دراسته لينال شهادة الماجستير في علم الامراض من الكلية الطبية بجامعة بغداد عام ١٩٧٨. وفي السنة نفسها تزوج (طه حامد) واستقر في بيت والده في المسيب الذي كان شاغرا منذ سفر عائلته الدائم وراء عمل والده . بعدها عمل مدرسا مساعدا في كلية الصيدلة جامعة بغداد واستمر في هذا الى عام ١٩٨٣ , حيث تسنى له الحصول على اجازة دراسية ليسافر الى كندا وينال فيها شهادة الدكتوراه في علم الامراض التجريبي من جامعة برتش كولومبيا عام ١٩٨٧. وفي دراسة مزدوجة بوقت واحد درس علم الكيمياء السريري حاصلا على البورد فيها .

عاد بعدها الى بغداد ليستقر فيها بشكل نهائي وليعمل في حقل التدريس بكلية الصيدلة بجامعة بغداد الى يومنا هذا.

بداياته في الكتابة كانت صحافية , اذ كتب في مجال الصحافة العلمية في ملحق (طب وعلوم) الصادر عن جريدة الجمهورية بين عامي (١٩٧٨-١٩٨٣) . وكانت له في فترة من تلك الاعوام " زاوية طبية بعنوان (بين ثنايا المادة الانسجية) وقد مارس انذاك اسلوب ايصال المادة العلمية بوعاء ادبي"[١] وفي عام ١٩٨٥ نشر له كتيب في سلسلة الموسوعة الصغيرة في دار الشؤون الثقافية بعنوان (الطب البيطري عند العرب ....خطوة نحو صحة البشر). بعدها توقف الشبيب عن اصدار أية مقالة او كتاب الى عام ١٩٩٣, حيث فاجأ[٢] الوسط الثقافي بنشر رواية تحت عنوان (انه الجراد) مسلسلة في الصفحة الثقافية لجريدة الجمهورية. وبعد ان نشر قسما منها توقف عن الاستمرار بنشرها الى ان صدرت الرواية في كتاب مستقل عام ١٩٩٥ . ثم اتبعها بنشر سبع روايات في فترة لاتتجاوز السبع سنين كالاتي:- (الابجدية الاولى) عام ١٩٩٦

(*) اغلب المعلومات التي ترد في التمهيد حصلت عليها من (طه حامد) .

(١) اول حوار شامل مع الروائي العراقي (طه حامد الشبيب) , موسى جعفر , جريدة العرب- لندن , ع: ٥٩٣٦ , ٢٠٠٠/٧/٣١: ١٠.

(٢) لا يذكر طه بالتحديد أي من المدن الجنوبية , التي سكن فيها مع عائلته انذاك.

(٣) اسم المدرسة (بني مدين) .

(٤) مدرسة (داقوق) في ناحية داقوق قرب مدينة كركوك.

(١)الروائي العراقي طه حامد الشبيب , محمد اسماعيل , جريدة العرب , ١٩٩٨/٢/٣ : ١٠ .

(٢)ينظر : اول حوار شامل مع الروائي العراقي طه حامد الشبيب : ١٠.

.(مـأتم) عـام ١٩٩٨ .(الضـفيرة) عـام ١٩٩٩ .(خاصـرة الرغيـف) عـام ٢٠٠٠. (الحكايـة السادسة) عام ٢٠٠١ . (مواء) عام ٢٠٠٢.(طين حرّي) عام ٢٠٠٤.

استطاع الشبيب في فترة زمنية وجيزة ان يتواصل مع الوسط الأدبي العراقي , وان يواصل الكتابـة ضـمن برنـامج روائـي . فقد دأب منـذ عـام ١٩٩٥. تـاريخ صـدور روايتـه الاولـى (انـه الجراد). ان ينجز رواية كل عام . فهو يتبع نظاما صارما في الكتابة " يخلد الى طاولة الكتابة اربع ساعات في اليوم بمعدل ساعتين في النهار , وساعتين في الليل . الى جانب عمله الطبي في احد المختبرات في بغداد "[٣]. علما ان الكثرة بهذا الشكل لا يمكن ان تعد مزّية يمكن تسجيلها للكاتب . من حيث ان الشهرة او الابداع لا تقترن بالكم المنتج . فكثير من الكتاب المبدعين ممن ذاع صيتهم على اثر انتاج عمل او عملين لا اكثر . من الجدير بالذكر ان (طه الشبيب) حاز على جائزة نجيب محفوظ للرواية العربية عام ٢٠٠٠ عن روايته (الضفيرة) في المهرجان الادبي السنوي الذي يقيمه المجلس الاعلى للثقافة في القاهرة . ولعل هذه الجائزة هي افضل ما حصلت عليه رواية عراقية حتى الان[١] .

ب.ثقافته :-

وعلى الرغم من تخصصه العلمي في حقلي الامراض والكيمياء السريرية , عرف (الشبيب) روائيا دفعة واحدة عام ١٩٩٣ . من خلال روايته الموسومة (انه الجراد)." وهو العمل الروائي الاول في العراق الذي تم اختياره لينشر مسلسلا في جريدة الجمهورية العراقية "[٢] , حيث لم يكن من المعتاد نشر الروايات في الصحافة العراقية . قبل هذا التاريخ (١٩٩٣) لم تكن هنالك أية صلة بينه وبين الرواية . في احد الحوارات التي اجريت معه يقول الشبيب :" لم امارس من قبل كتابة القصة القصيرة ....علما انني مارست كتابة الشعر في العشرينات من عمري"[٣]. على ان قراءته للشعر التي ينبغي ان تسبق كتابة الشعر. لم تكن منصبة نحو عصر ادبي معين او شخصية شعرية , وانما كانت قراءة عامة وجد ازاءها قدرة على تنظيم الشعر الوجداني الذي تفوح منه عاطفة فتى في العشرينيات من عمره.لم يحترف الشعر ولم ينشره وانما كان فقط , يلقيه في بعض المناسبات التي كانت تقام اثناء دراسته في المتوسطة والاعدادية , ثم بعد ذلك ترك الشعر لاسباب لم يدركها الشبيب نفسه[٤].

في بداية شبابه استهوته المطالعة الروائية , لاجل المتعة والتسلية. فقد اطلع على قصص الف ليلة وليلة والروايات البوليسية التي كانت تبعث المتعة في نفسه.ولم تكن قراءته الادبية كثيفة وانما متواضعة[١]. ويبدو ان انشغاله في الدراسة العلمية قد حال دون ان يتوسع اطلاعه في

---

(٣) حوار مع طه حامد الشبيب , شاكر نوري ,جريدة القدس العربي,ع : ٣٦٤٤, س:١٢, ٢٠٠١/١/٣١: ١٠.

(١) ينظر: الروائي العراقي طه حامد الشبيب , حمزة مصطفى , مجلة الصدى,ع:٣٩ , س:١ ,,ديسمبر ١٩٩٩: ١٣٩.

(٢) اول حوار شامل مع الروائي العراقي طه حامد الشبيب : ١٠. وينظر : الروائي العراقي طه حامد الشبيب , رزاق حسن , جريدة الرأي , الجمعة ,٢٠٠١/٣/٣٠ :٧.

(٣) حوار مع طه حامد الشبيب , خضير ميري , الحياة الثقافية ,ع:١٢٠, س:٢٥, ديسمبر ٢٠٠٠: ٨٢.

(٤) حسب ما ورد عنه في اكثر من حوار . ينظر : مجلة الصدى , ديسمبر ١٩٩٩: ١٣٩. وينظر : جريد العرب–لندن ,٢٠٠٠/٧/٣١ :١٠ .وينظر: مجلة الحياة الثقافية , ديسمبر ٢٠٠٠ : ١٣٩.

(١)ينظر : الروائي العراقي طه حامد الشبيب ,شاكر نوري , جريدة القدس العربي , ع:٣٣٩٢, س:١١, ٢٠٠٠/٤/٧: ١٠.

(٢) حسب ما يبرره الشبيب , ينظر : م.ن : ١٠.

المجال الادبي[٢]. يذكر الشبيب ان اول من لفت انتباهه الى الفن الروائي هو(شارلز ديكنز١٨١٢-١٨٧٠) في قصته (مدينتين) وذلك اثناء سن المراهقة . فيقول : " لقد لفت ديكنز انتباهي الى وجود مسرب محتمل لما يعتمل في داخلي" [٣] .بعد ذلك الهته دراسته العلمية عن أي اطلاع غير علمي الا بعد ان عاد من كندا ليطلع على اعمال روائية عالمية وعربية . فقد قرأ معظم اعمال كازنتزاكي (المسيح يصلب من جديد. الحرية والموت – الاخوة الاعداء- زوربا.....) . ومعظم اعمال دستويفسكي الذي لا يشبع من قراءة رواياته حسب مايدعي[٤]. و(الشيطان يزور موسكو) لبولفاكوف و(الساعة ٢٥) للروائي الروماني جورجيو . (ذهب مع الريح) لماركريت متشل (الاسود والاحمر – صومعة بارما) لستاندال (مائة عام من العزلة – خريف البطريق) لغابرييل غارسيا ماركيز.(السيد الذباب) لوليم كولندك. (خفة الكائن التي لا تحتمل) للروائي اليوغسلافي ميلان كونديرا.

ويذكر الشبيب انه يميل اكثر لقراءة الروايات الشرقية ويجد نفسه اكثر مع اعمال (دستويفسكي- تولستوي – غوركي- بولفاكوف).

ومن الجدير بالذكر ان قراءة الشبيب لتلك الروايات كانت باللغة العربية بعد ترجمتها , وهذا ما يدعونا الى الاعتقاد بضعف اطلاعه على الادب العالمي ومسايرة الانتاج الجديد ليس للروايات فحسب بل حتى الكتب النقدية التي تتناول دراسة الرواية بكل جوانبها والسبل التي ينظر لها اصحاب المدارس والاتجاهات النقدية في العالم .

اما اطلاعه على الروايات العربية فقد كانت محدودة ومتأخرة ايضا " اما قراءتي لنجيب محفوظ فقد تاخرت ولم اقدم على قراءته الا بعد صدور روايتي –انه الجراد."[٥]. ويذكر انه معجب بروايات (حنامينا) ورواية (فساد الامكنة) لصبري موسى. وهكذا نجد ان قراءات (طه حامد) الروائية – رغم قلتها ومحدوديتها – متنوعة بين الاعمال الشرقية والغربية , العربية والاجنبية . ولم تكن منصبة باتجاه او نمط روائي بذاته , وهذا ما قد يوفر له الغطاء الشرعي بادعائه عدم الاقتباس او التأثر باحد في رواياته[١] .وفي المجالات الأخرى , قرأ بعض القضايا الفلسفية العامة . واطلع على الدراسات اللغوية للقران . ونهج البلاغة التي وجد فيها تأثيرا كبيرا في بناء اللغة لديه , من حيث تنامي المقدرة عنده في التعبير عن الفكرة بلغة بليغة مؤثرة فاستطاعت تلك الدراسات القرانية ونهج البلاغة- لما تحويه من مخزون لغوي كبير- ان تنمي امكانات الانشاء لديه.

---

(٣) حوار مع طه حامد الشبيب , خضير ميري : ١٠ .

(٤) ينظر : الروائي العراقي طه حامد الشبيب , شاكر نوري :١٠ .

(٥)الروائي العراقي طه حامد الشبيب , شاكر نوري , جريدة القدس العربي, ع: ٣٩٨٣ , س: ١٣ , لسنة ٢٠٠٢ : ١٠ .

(١) ينظر : الروائي العراقي طه حامد الشبيب , شاكر نوري : ١٠ .

المحتويات

اسم الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	١
التمهيد: طه حامد الشبيب أ. نشأته ب. ثقافته	٤ ٤ ٦
الفصل الأول : الشخصيات	٩-٤٠
المبحث الاول : انماط الشخصية	١١
المبحث الثاني : طرائق تقديم الشخصية	٢٠
المبحث الثالث : ابعاد الشخصية	٣٠
الفصل الثاني : الأحداث	٤١-٧٩
المبحث الاول : انساق الحدث	٤٣
المبحث الثاني : ضروب الحدث	٥٥
المبحث الثالث : الخط البياني للأحداث	٦٨
الفصل الثالث : السرد	٨٠-١٢١
المبحث الاول : اساليب السرد	٨٢
المبحث الثاني : مستويات البنية السردية	٩٦
المبحث الثالث : تقنيات السرد الاخرى	١١٢
الفصل الرابع : الزمان والمكان	١٢٢-١٦٩
المبحث الاول : الزمان	١٢٤
المبحث الثاني : المكان	١٥٠
الفصل الخامس : اللغة والحوار	١٧٠-٢٠٦
المبحث الاول : اللغة	١٧٢
المبحث الثاني : الحوار	١٨١
المبحث الثالث : لغة الحوار	١٩٥
الخاتمة	٢٠٧
المصادر والمراجع	٢١٠

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين , والصلاة والسلام على اشرف المرسلين محمد . وعلى اله وصحبه الغرّ الميامين .

وبعد:

الرواية , هي الجنس الادبي الاكثر استيعابا لروح العصر , وما يطرأ عليه من تطورات في المجالات كافة . ولذلك فا نها ولدت من رحم الثورة الصناعية التي حدثت في اوربا آبان عصر النهضة , حيث استطاعت ان تعكس ملامح الطبقة البرجوازية , التي ظهرت نتيجة تلك الثورة . واستطاعت الرواية ان تطغى على كل الاجناس الادبية السائدة انذاك , وان تهيمن على الابداع الادبي .

واذا ما تساءلنا عن الوسائل التي تم عبرها الاتصال بين وطننا العربي والحضارة الاوربية , وجدنا ان الرواية كانت من بين الوسائل المهمة التي تصدت لظاهرة نقل الثقافة الاوربية وتعريف العرب بها . وكانت (وقائع تليماك) اول رواية ترجمها (رفاعة الطهطاوي) , فتحت اعين العرب لفن جديد وفد اليهم من اوربا . وكان ذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

اما في العراق , فان ظهورها كان متأخرا - اذا ما قورن بظهورها في بعض الدول العربية- , وهي الى الان تعاني من عقدة الاهمال , لاسيما في الدراسات الاكاديمية والمناهج التعليمية المطبقة في الدراسات الخاصة بالادب العربي . في حين ان جّل الاهتمام ينصّب على الشعر الذي تمتد جذوره لاكثر من الف سنة في العراق . ولذلك فان امكانية ظهور ابداع روائي واسع في العراق ظل منحسرا يعاني من ضيق قاعدة تفتقر الى من يسلط الضوء عليها.

وعليه , فان دراستنا هذه , جاءت نتيجة الاحساس باهمية الرواية من جهة , وبالمساهمة مع الدراسات النقدية المتواضعة , التي دارت حولها في العراق , في محاولة لتسليط الضوء عليها في الدراسات الاكاديمية , من جهة اخرى . ثم وجدنا ان ما يساعد في تحقيق هذه الغاية, هو اختيار اعمال روائية معاصرة , فاقترح عليّ الدكتور قيس حمزة الخفاجي , أعمال الروائي العراقي (طه حامد الشبيب) , الذي بدأ بكتابة الرواية عام ١٩٩٥ , تاريخ صدور روايته الاولى (انه الجراد) .

ثم ارتأينا – وبمشورة الاستاذ د. سعيد عدنان المحنا , المشرف على الرسالة – ان نختار الجانب الفني من تلك الاعمال , فكان البحث تحت عنوان (عناصر الفن الروائي عند طه حامد الشبيب) .

وقد واجهتني صعوبات جمّة – اثناء البحث – منها ما يتصل بالجانب الفني , ومنها ما يتصل بالظرف العام الذي نعيش في كنفه . اما الجانب الفني , فيعود الى المعلومات المتواضعة التي كنت اتمتع بها حول الرواية بصورة عامة , وان هذا البحث هو التجربة الاولى لي في هذا المجال , مما شكل صعوبة ليست بالهّينة , ولاسيما في بداية البحث . فضلا عن ان هذه هي الدراسة الاكاديمية الاولى التي دارت حول اعمال (الشبيب) الروائية.

واما الظرف العام , فيعود الى فقدان الحالة الامنية – التي يعيشها البلد اثناء فترة اعداد البحث – والتي تعذر بسببها السفر الى كثير من المدن العراقية بحثا عن المصادر المهمة التي بالامكان أن تغني عملية البحث . وكذلك , اثّر سوء الحالة الامنية على تعامل المقيمين في المكتبات مع طلبة الدراسات العليا , وعدم تعاونهم معنا بالشكل الذي كان سائدا من قبل .

وتم استخدام العديد من المصادر والمراجع العراقية والعربية والاجنبية المترجمة الى العربية , والتي اختصت بنقد الجانب الفني من الرواية . اذكر على سبيل المثال ؛ كتاب (البناء الفني في الرواية العربية في العراق , د. شجاع مسلم العاني) , وكتاب (الرؤية والاداة, د. عبد المحسن طه

بدر) وكتاب (عالم الرواية ,رولان بورنوف وريال اوئيليه) . وغيرها من الكتب المهمة , وبعض المقالات المنشورة في الدوريات . وقسما من الرسائل والاطاريح الجامعية . وكنت اعتمد المعلومة بغض النظر عن صاحبها , سواء اكان معروفا ام غير معروف . كما اني لم اتبع منهجا واحدا في هذا البحث , بل تداخلت عدة مناهج , لكن المنهج الرئيس هو (الاستقرائي – التحليلي) .

وقد جاء البحث في تمهيد وخمسة فصول , وخاتمة . اتبعتها بالمصادر والمراجع وملخص باللغة الانكليزية .

في التمهيد , تناولت نشأة الروائي (طه حامد الشبيب) وثقافته . وتناولت في الفصل الأول الشخصيات , وقسمته على ثلاثة مباحث . تحدثت في الاول عن انماط الشخصية والثاني عن طرائق تقديم الشخصية , والثالث عن ابعاد الشخصية .

فيما تناولت في الفصل الثاني الاحداث , وقسمته على ثلاثة مباحث , تحدثت في الاول عن انساق الحدث والثاني عن ضروب الحدث والثالث عن الخط البياني للاحداث .

اما الفصل الثالث , فتناولت فيه السرد . من خلال ثلاثة مباحث , ضمّ الاول اساليب السرد , والثاني مستويات البنية السردية , والثالث تقنيات السرد الاخرى .

وتناولت في الفصل الرابع الزمان والمكان , وقسمته على مبحثين . تحدثت في الاول عن الزمان , وفي الثاني عن المكان .

اما الفصل الخامس , فقد خصصته للحديث عن اللغة والحوار وقسمته على ثلاثة مباحث, تحدثت في الاول عن اللغة وفي الثاني عن الحوار والثالث عن لغة الحوار .

ثم انهيت البحث بخاتمة , ابرزت فيها اهم الخطوط العامة لنتائج البحث , واعقبتها بالمصادر والمراجع وملخص للبحث باللغة الانكليزية .

ولا يفوتني ان اشكر استاذي الدكتور سعيد عدنان المحنا , الذي لم يألُ جهدا عن مساعدتي والذي لولا مساعدته الصادقة ما كان هذا البحث ان يظهر في صورته الحالية فديني له لاتفي به يد العرفان . كما اشكر الدكتور قيس حمزة الخفاجي الذي اقترح عليّ الموضوع وامدني بالكثير من المصادر. وشكري واعتزازي الى رئيس واساتذة قسم اللغة العربية , واخص منهم بالذكر الدكتور عامر عمران الخفاجي رئيس القسم , والدكتور عدنان حسين العوادي والدكتور علي ناصر والدكتور علي ابراهيم والدكتورة هناء جواد عبد السادة .

وكذلك اشكر السادة ناجح المعموري وطالب الحسيني ورشيد هارون وكل من قدم لي المساعدة مهما كان نوعها .

واما هذا البحث , فهو ثمرة متواضعة لجهد متواصل , راجيا ان يكون اضافة بسيطة لقراء العربية , وللدراسات المحدثة في مجال الرواية العربية عامة , والعراقية خاصة .

وعلى الرغم من حرصه الشديد على الالتزام بالامانة الموضوعية , والدقة العلمية التي فرضتها عليه جدّة الموضوع واهميته , فا نه لايدعي الكمال , ولكن يجد فيه العذر عن مجمل الهفوات والمآخذ الفنية والفكرية , التي رافقت مسيرة البحث .

والله الموفق .

الباحث

٢٠٠٥

الفصل الاول
((الشخصيات))

تعني كلمة شخص في المعاجم العربية , سواد الانسان , والشخص هو , كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به اثبات الذات[١] .

تتفق جميع الدراسات , على ان كلمة (شخصية) مشتقة من الاصل اللاتيني (persona) بمعنى القناع الذي يرتديه الممثل في العصور القديمة ليمثل دوره على خشبة المسرح , امام الجمهور , لتخفي عنهم شخصيته الحقيقية تبعا للدور المنوط به تمثيله[٢] .

وظلت المحاولات تتوالى لتحديد مفهوم الشخصية , فاهتمت تعريفات بالشكل الخارجي واخرى جوهرية في الطبيعة الداخلية للشخصية ومعرفة نوازعها[٣] . ودرست الشخصية من جوانب عديدة تم من خلالها – بناء الاسس التي تتكون منها الشخصية[٤] .

والشخصية الروائية , كشخصية السينما او شخصية المسرح , لا يمكن فصلها عن العالم الخيالي الذي ينتمي اليه البشر والاشياء , فهي " لا يمكن ان توجد في اذهاننا ككوكب منعزل بل هي مرتبطة بمجموعة من الكواكب ,وهي تعيش فينا بكل ابعادها بوساطة هذه المجموعة.."[٥] .

وتعد الشخصية الروائية عنصرا اساسيا في العمل الروائي الناجح , ويذهب بعض الدارسين الى عدها "اساس الرواية , وان الشكل الروائي قد خلق للتعبير عن الشخصية"[٦].

وهي ذات صلة بالشخصية الانسانية , مما يمنحها طبيعة متغيرة . وتكمن اهمية الشخصية الروائية في انها تقع في صميم الوجود الروائي, اذ تقود الاحداث , وتنظم الافعال , وتعطي القصة بعدها الروائي . وفوق ذلك تعد العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الاخرى بما فيها , الاحداثيات الزمانية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطراده[٧] .

وتعد الشخصية وجها من اوجه الرواية التي تبعث على الاهتمام والتفحص الدقيق لمكوناتها . ويمكن تلمس ذلك من خلال اشغالها حيزا كبيرا بين عناصر النص الروائي . حتى ان بعض النقاد عد عملية خلق الشخصيات المعيار الاساسي لمعرفة الروائي الحقيقي من غيره. "فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات ."[٨] .

ويرى اخر , ان قوة الرواية تظهر من خلال " قدرتها على تحديد معالم شخصياتها وتصوير محيط هذه الشخصيات تصويرا مفصلا , وان الخاصية التي ينفرد بها كاتب الرواية تتحدد في قدرته على ان يجد الاشخاص المتنوعين ويحولهم الى شخصيات مستقلة قائمة بذاتها. "[٩] .

واكتسبت كلمة الشخصية في الرواية مفاهيم متعددة بتعدد المدارس الادبية والاتجاهات النقدية التي اهتمت بها[١٠]. وعلى الرغم من تعدد تلك المفاهيم , الا ان الشخصية تظل " فكرة تتحول

---

(١) ينظر : لسان العرب , ابن منظور , مادة (شخص) .

(٢) ينظر : من الكائن الى الشخص – دراسات في الشخصية الواقعية , د. محمد عزيز الجنابي , دار المعارف , مصر , ط٢, ١٩٦٨ : ٢٠ -٢٦.

(٣) ينظر : حركة الشخوص في (شرق المتوسط) , د. ابراهيم جنداري , مجلة الموقف الثقافي , ع : ٢٧ , لسنة ٢٠٠٠ : ٨٥ .

(٤) منها دراسة (كاتل) التي يراها تتكون من ثلاثة جوانب اساسية هي : الجانب الفكري المعرفي, والجانب المزاجي الانفعالي , والجانب الديناميكي .
ينظر : الشخصية في ضوء التحليل النفسي , د. فيصل عباس , دار المسيرة , بيروت ,ط١ , ١٩٨٢ : ١٩ .

(٥) عالم الرواية , رولان بورنوف وريال اوئيليه , تر : نهاد التكرلي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١ , ١٩٩١ : ١٣٦ .

(٦) نظرية الرواية في الادب الانكليزي , جوزيف كونراد , تر : انجيل بطرس , القاهرة , ١٩٧١ : ٥٦ .

(٧) ينظر : بنية الشكل الروائي , حسن بحراوي , المركز الثقافي العربي , بيروت , ١٩٩٠ :٢٠ .

(٨) نحو رواية جديدة , الان روب جرييه , تر : مصطفى ابراهيم , دائرة المعارف , مصر,(د-ت) :٣٤ .

(٩) بانوراما الرواية الحديثة , سيد حامد النساج , دار غريب , القاهرة , ط٢ , (د-ت) : ١٩ .

(١٠) اذ يمكن حصر تلك المفاهيم في ثلاثة محاور هي :
أ. هناك من يرى الشخصية كائنا بشريا يعيش في مكان وزمان معينين .

الى علاقة فنية , أي تاخذ قيمتها الجمالية من خلال رسمها الفني ومزاياها الجمالية وتحولها الى نمط حيّ ذي حمولة جمالية او بيان فني "[1]. ومن المعروف ان هناك جملة اعتبارات فنية تتدخل بشكل مباشر في عملية خلق الشخصيات الروائية , ومنحها القدرة اللازمة على الحركة الواعية داخل العمل الروائي , بحيث تؤدي وظائفها الفنية والفكرية التي اراد لها القاص[2] . وهي ما سوف نتعرف من خلالها , على الاسلوب الفني الذي امتازت به معالجة (طه حامد الشبيب) لشخصياته الروائية . ومن هذه الاعتبارات : انماط الشخصية وطرائق تقديم الشخصية وابعاد الشخصية .

ب. ويرى اخرون ان الشخصية هيكل اجوف تملؤه المساند المختلفة , يكتسب مدلوله من البناء القصصي .
ج. ويرى فريق ثالث ان الشخصية متكونة من عناصر ألسنية , وهي علامة من العلامات في النص .
ينظر : حركة الشخوص في (شرق المتوسط) : ٨٦ .

(١) م . ن : ٨٦ .

(٢) ينظر : الرواية العراقية وقضية الريف , باقر جواد الزجاجي , دار الرشيد للنشر , بغداد , ١٩٨٠ : ١٤١ .

المبحث الاول : انماط الشخصية

تتعدد انماط الشخصية في الرواية تبعا لتعدد وجهات النظر والمواقع الاجتماعية والفكرية, كما ان تقسيم الشخصيات الى انماط يتم بحسب الاعمال المنوطة بها , فضلا عن الرؤى التي تعبر عنها . وقد اصبحت الشخصية : " تسخر لانجاز الحدث الذي وكل اليه الكاتب انجازه , وهي تخضع في ذلك لصراحة الكاتب وتقنيات اجراءاته وتصوراته وإيديولوجياته, أي فلسفته في الحياة "[١] .

وقد قام النقاد بتصنيف الشخصيات الى عدة انماط بحسب دورها في العمل الادبي , منها (مركزية – ثانوية – ايجابية – سلبية – نامية – مسطحة – مدورة – معقدة او عميقة.....الخ) وانماط اخرى غيرها[٢] . وهذه الانماط تؤثر الحوادث في بعضها , فيتغير وينمو , في حين لاتؤثر في البعض الاخر فيبقى على هيئته الاولى بلا تغيير .

وبعد استقراء روايات (الشبيب) تم استنباط عدة انماط للشخصية الروائية يمكن تحديدها واعطاء بعض النماذج على كل نمط منها :

١.الشخصية المحورية:-

الشخصية المحورية , هي الشخصية التي تدور حولها احداث الرواية . ترتبط بها الشخصيات الاخرى وتدور في فلكها . اذ ان اقوال وافعال تلك الشخصيات في أي زمان او مكان , مرتهن بوجود الشخصية المحورية .

وفي روايات (الكاتب) هنالك عدة شخصيات محورية . منها شخصية (سالم) في رواية (انه الجراد) الذي يمتاز ب(السذاجة) او (الحمق) كما يصوره (الكاتب) : " مشغول بطرد الاطفال عنه وتقريع امهاتهم . طريح عتبة باب دارهم في ساعات استكانته... لم يكن يعبأ باستلقائه على الارض بمجرى المياه القذرة التي يرمي بها السكان "[٣] يعيش مع امه العمياء الكسيحة اما ابوه فلا يتذكر له شيئا فقد توفي منذ ان كان صغيرا , نتيجة ادمانه على الخمرة , ولديه اخت اسمها (نجاة) هربت بشكل مفاجيء من البيت , لاشباع رغباتها السيئة . وكثيرا ما تنصب عناية (الكاتب) على شخصية (سالم) من بداية الرواية الى نهايتها . وقد ادى هذا الى ان توظف الشخصيات الاخرى في خدمة هذه الشخصية .

ولما كانت روايات (الكاتب) تعالج قضايا فكرية عامة , فان (الكاتب) جعل من الشخصيات المحورية , تمثل رؤيته الفكرية ووجهة نظره , فوضعها في اطار قيمه وافكاره وعواطفه , مما ادى الى ان تتضخم الشخصية المحورية على حساب الاحداث والشخصيات الاخرى .

(بكران) الشخصية المحورية في رواية (خاصرة الرغيف) , رجل لا يعرف القراءة والكتابة ويعمل ساعيا في كلية الهندسة , الا انه على درجة عالية من الفهم والنباهة والذكاء وهذا ما جعل مدرسي الكلية ينظرون اليه باجلال واحترام :

" ..... لكن استاذ مأمون قطع عليه تقليب الفكرة , اذ بغتهما يعتذر لبكران . هبط عليهما قصير القامة , نصف اصلع , وشعره المتبقي اشيب منكوش فوق اذنيه وخلف رأسه . كان يرتعد خرقا وهو يعتذر , حتى ان شقي سترته كانا يتقاذفان الى جانبيه مع حركات يديه المتشنجه.. اللعنة .. ماذا يفعل ارضاء لهذا (البلاء) ؟ وجذب (السطل) من يد بكران , الا يستمع له للحظة ؟ حسنا.. **[هكذا]** لقد كان اليوم عصبيا منذ بدايته لقد..لقد..

---

(١) في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) , د. عبد الملك مرتاض , مطابع الرسالة , الكويت , ١٩٩٨ : ٨٦ . وينظر : مدخل لدراسة الرواية , جيريمي هوثورن , تر : غازي درويش عطية , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٩٦ : ٧٣ .

(٢) ينظر : مدخل لدراسة الرواية : ٧٠ .

وينظر : الشخصية في روايات نواف أبي الهيجاء , دراسة فنية , حيدر محمد سليمان , رسالة ماجستير, كلية الآداب, جامعة الموصل, ٢٠٠٢ :١٦ .

(٣)انه الجراد , طه حامد الشبيب, مطبعة المعارف, بغداد, ١٩٩٥ : ٥ .

بعد لحظات ادرك هاني بان استاذ مأمون انما كان يعني اباه حين تلفظ بكلمته (البلاء) و ادرك من سياق الحديث الذي دار ذلك بان رئيس القسم كان يقصد التحبب الى ابيه... "[1]

فكان (بكران) يمثل رؤية (الكاتب) ,ووجهة نظره التي تتمحور حول تعلّم القراءة والكتابة والتي لا تعني شيئا امام تعلّم المثل العليا والتنشئة على الاخلاق الحميدة وهي اساس التعليم الناجح . فهذا (بكران) الذي ابى والده (جابر) من ادخاله المدرسة , يمثل انموذجا للرجل الصالح المستقيم . فكان عنصرا فاعلا ومؤثرا في مجتمعه .

على ان (الكاتب) قد ضخّم من شخصية (بكران) , بحيث جعل احداث الرواية تنصب في اظهار تلك الشخصية على الصورة التي رسمها له في بداية الرواية :

" .. هاني يتساءل كيف خطر ببال ابيه ان يأتي على ذكر جدران البيت . لا بد ان حواس بكران ما كانت كحواس باقي البشر . كلا , سيطلب من بكران امتلاكه حاسة سابعة وليست سادسة لكي يستشعر بتلك النبوءة.. "[2].

وقد طغت شخصية (بكران) على باقي شخصيات الرواية , فاصبحت هي المحركة لاحداث الرواية وان باقي شخصياتها مرتهن بوجود شخصية (بكران) . وعلى هذا النحو نرى ان الشخصية المحورية تفرض نفسها على كل ما يحيط بها .

واذا كانت الشخصية المحورية , قد برزت – في روايات (الكاتب) – محكومة بموقفه او بفكرته , فانها قد لاقت عناية منه في رسم قسماتها الداخلية والخارجية , بحيث جعل منها شخصية مميزة متفردة ذات ملامح وخصائص معينة . يوردها (الكاتب) على شكل تقارير يضعها في بدايات رواياته :

" بكران الساعي في كلية الهندسة مات وهو يسعى في اروقتها , ربع القامة هو , كأن ظهره وذراعيه قدت من حجر . قاسي ملامح الوجه رغم الابتسامه المخبؤة تحت شاربه , راسخ الصوت اذا تحدث لا يضيع حرف في كلمة يطلقها وما ندم على كلمة اطلقها قط , حتى بعد ان حجبت الجلبة صوته عن الاسماع.... "[3] .

٢.الشخصيات الخيّرة والشخصيات الشريرة :

الذي يطلع على روايات (الشبيب) , يجد ان اغلب احداثها تدور حول الصراع القائم بين الخير والشر , سواء أكان بين عامة الناس , او بين الطبقة المحكومة والطبقة الحاكمة كما في روايات (الابجدية الاولى , ومأتم , والضفيرة , وطين حرّي , وانه الجراد) . والشخصيات الرئيسية في هذه الروايات – التي غالبا ما تكون محورية – هي مركز استقطاب باقي الشخصيات , فهي حلقة الوصل في المواجهة بين من يتخذ الخير سبيلا , وبين من يسلك طريق الشرّ .

ففي رواية (الحكاية السادسة) , تكون شخصية (حلّوم) المحورية , وهي مركز استقطاب الشخصيات الخيرة , ممن يمدون لها يد المساعدة في مواجهة مصاعب الحياة او في محنتها مع دائرة امن الدولة .

(حلوم) فتاة لم يتجاوز عمرها العشر سنين عندما هربت بصحبة الاطفال المنغوليين من سطوة (ناهي وفرطوس) اللذين كانا يستخدمان (حلوم) والاطفال لغرض التسوّل . بعد هروبها استقرت والاطفال في (خرابة) , وبدأت تعمل قرب مدرسة ابتدائية , تبيع سلعا لتلاميذ المدرسة على ثلاث بسطات تديرها مع الاطفال المنغوليين . تتعرف على معلم شاب اسمه (صميدع) يقدم لها وللاطفال المساعدة في ادارة تلك البسطات :

---

(١)خاصرة الرغيف , طه حامد الشبيب,منشورات المنصور, بغداد, ٢٠٠٠: ١٩-٢٠ .
(٢) م . ن : ١٥٩ .
(٣) خاصرة الرغيف : ٦ .

" لقد كان استاذ صميدع عند عهده.. دق جرس الانصراف , وهو واقف فوق (البسطات) الثلاث وحفّ التلاميذ بالاولاد وهو واقف.. ابتسم للاولاد وشجعهم.... ومع ذلك كان صميدع يتدخل لحماية الاسعار كلّما احسّ بان احد الاولاد يبخس سعر بضاعته , ولم يكتف بهذا القدر , بل انه وحين ازدحمت (البسطات) باذرع التلاميذ الممتدة اليها نصّب نفسه امينا للصندوق فغدا هو من يستلم الاثمان وترك للاولاد شأن تسليم الحاجيات للتلاميذ . "[١] .

ورغم ان موقفه هذا يعرضه لعواقب وخيمة الا انه بقي يقدم المساعدة للاطفال متى ما احتاجوا اليها .وقد ظنت ادارة المدرسة ان (صميدع) قد يكون شريكا في مورد تلك (البسطات) مع (حلّوم) والاطفال المنغوليين , مما دفع بالمدير الى تبني مواقف متشنجة اتجاهه كان اخرها ان بعث المدير تقريرا الى مديرية التربية يذكر فيه ان المدرسة قد استغنت عن خدمات المعلم (صميدع) مما حدا بالمديرية الى زجه لجبهات القتال تحت ذريعة خدمة العلم :

" كان كلامه المستفيض هذا اخر ما تحدّث به قبل ان يلحق باحدى جبهات القتال . لم يمهله مدير المدرسة طويلا بعد انتهاء الامتحانات النهائية , يبدو ان ما من منزع كان قد تبقّى في قوس السيد المدير . يومان , يومان فقط بعد انتهاء الامتحانات والورقة كانت ممهورة بختم المدرسة , موشاة بامضاء المدير , ورقة لها حكم السيف تقترح على مديرية تربية المنطقة انهاء فترة تأجيل فلان الفلاني المعلم في مدرستهم من الخدمة العسكرية... "[٢] .

وبعد فترة من التحاقه لجبهات القتال حتى عاد مقتولا في احدى المعارك التي يخوضها الجيش وكان كل ذلك بسبب مواقفه الانسانية اتجاه الاطفال المشردين , فكان ضحية انسانيته وكانت تلك النهاية المفجعة هي مصير اغلب الشخصيات الخيّرة في رو ايات (الكاتب) , ولم تقتصر المواقف الخيرة على الرجال فحسب , بل انها تمتد الى شخصية المرأة . فقد امتلأت روايات (الكاتب) بالنساء اللاتي اتخذن من الخير سبيلا وكانت نهايتهن الفجيعة . ففي روايات (انه الجراد والابجدية الاولى والضفيرة والحكاية السادسة ومواء وطين حرّي) , نكون بازاء المرأة (الخيرّة) الرافضة للفساد , المظلومة , التي لا تجني سوى الالم والعذاب , دون ذنب تقترفه , حتى يصل بها الامر الى عدم تقبل الحياة , فاما ان تقتل نفسها كشخصية (ليلى) في رواية (انه الجراد) وشخصية (ملقان) في (الابجدية الاولى) . او تموت غما وهما , كشخصية (الرجاء بالله) في رواية (الضفيرة) . او ان تثكل اولادها فتفقد عقلها كشخصية (نشمية) في رواية (الحكاية السادسة) , و (ام ليث) في رواية (مواء) .

في رواية (الابجدية الاولى) , تلاقي الفتاة (ملقان) مصيرا مفجوعا فتقتل نفسها , بعد ان يكرهها والدها في الزواج من (سنّار) قطّاع الطرق , وصاحب السجايا السيئة , ويفضلّه على عشيقها (شلمال) الفتى الطيب المخلص لمبادئه .

رفضت الاقتران بمثل (سنّار) , وهددت والدها بان تقتل نفسها , وبعد ان اصّر الوالد على رأيه : " هجمت على حزام هركاش واستلت خنجره المقدس وهي تقول : لم اكن امزح معه حينما قلت اني اثر الموت على الزواج منه . ثم رفعت الخنجر عاليا وهوت به تريد اغماده في صدرها . الا ان هركاش في تلك اللحظة القى بنفسه عليها , ولم يتمكن الا من جعل طعنتها تحيد عن مكان القلب , اذ اصاب الخنجر ذراعها... "[٣] .

وبعد ان زوجها ابوها مكرهة من (سنّار) وجدت نفسها امام موقف اصعب وامرّ , اذ وجّهت اليها تهمة الاخلال بشرفها , فلم تجد سبيلا للدفاع عن نفسها غير الموت : " وفكّت تعاقد ذراعيها , فظهرت كفها اليمنى ممسكة بخنجر . كان ظهرها منتصبا ورأسها ما زال مرفوعا , حتى حينما اغمدت الخنجر في قلبها تماما ."[٤] .

---

(١) الحكاية السادسة , طه حامد الشبيب, دار عشتار للنشر, القاهرة,٢٠٠١ : ٦٤ .
(٢) م . ن : ٢٧٥ .
(٣) الابجدية الاولى, طه حامد الشبيب,دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ١٩٩٦ : ١٩١ .
(٤) م . ن : ٢٢٢ .

اما الشخصيات الشريرة , فانها تستقطب من قبل الشخصيات الرئيسية في بعض الروايات , والتي تكون رمزا للفساد والظلم . ففي رواية (مأتم) يسلك الصراع منحا يكون طرفاه , مجموعة من عامة الناس الملتزمين بمبادئهم في مواجهة الحاكم الظالم (سعيد المالك) الذي يدخل البلدة في حروب دامية بحجة المحافظة على صيتها : " اتريدون ان يذهب ما فعلت من اجلكم سدى ؟! صيت البلدة يا اولادي.. صيتها.. الله الله بصيتها , فدونه الرقاب وما تملكون... "[١] .

فشخصية (سعيد المالك) رمز الشر , تكون مركز استقطاب كل الشخصيات الشريرة في الرواية . كشخصية (امرد) كبير حاشية المالك , وشخصية (الشيخ) قائد الفرقة الموسيقية , وشخصية (جبارة) الذي : " كان يعمل جلاّدا في قصر سعيد المالك.. به ينتزع المالك ارواح من تحلّ عليهم لعنته.... كان يكفي من حلّت عليه اللعنة ان يسمع باسمه فيموت قبل ان يمسسه... "[٢] .

على ان عملية الاستقطاب , تحدث عن طريق العلاقة المادية التي تربط الشخصيات الشريرة بالشخصية الرئيسية مركز الظلم والفساد . فالشخصيات الشريرة في رواية (انه الجراد) تستقطب من قبل شخصية (صاحب المحفوظ) رمز الفساد في الرواية . الذي يتعرض لمواجهة (سالم) نتيجة وقوف الاخير في طريق اشباع رغباته الدنيئة . ومن خلال تلك المواجهة يستقطب (صاحب المحفوظ) الشخصيات الشريرة في الرواية عن طريق العلاقة التي تربطه معهم , والقائمة على تبادل المصالح المادية فيما بينهم . كشخصية (احمد نعاس) الدكتور الذي اشرف على حالة (سالم) في المصح : " لا يذكر احمد نعاس انه دفع للنادي يوما حساب سهرته اذا كان صاحب المحفوظ حاضرا تلك السهرة..... وبالمقابل , فقد كان احمد نعاس صديقا بارا.... صار يلبي كلما دعا الموقف لازالة اثار غرائز صاحب من على بطانات الارحام اليانعة "[٣] .

وهكذا حاول (احمد نعاس) التأثير على عقل (سالم) باعطائه العقاقير النفسية وتعريضه الى الكي الكهربائي , حتى يبقيه اطول فترة ممكنة في المصح , تلبية لمطالب (صاحب المحفوظ) وكذلك شخصية (هادي) ابن بدرية الخبازة , الذي لايتردد بتقديم المساعدة لـ(صاحب المحفوظ) لمجرد ان يعطيه الاخير قنينة مملوءة بالخمرة :

" – أسرعوا.. تبدون وكأنكم مبتدئين [هكذا] امامنا عمل كثير للقيام به .

قال هادي الذي قد التقى احد مساعدي صاحب المحفوظ في صباح ذلك اليوم :

- هادي.. لقد عاد المجنون الى المدينة . شاهده الجميع في قلب نخلة على الشاطيء وقد رفض النزول .
- ولماذا هو هناك في الاساس ؟
- لا احد يدري ربما اخافته موجه الجراد التي قدمت البارحة , فلقد كان يصرخ محذرا الناس منها . المهم ان السيد صاحب يتمنى ان يراه عائدا الى المصح ثانية وقد ارسل لك هذه القنينة.... "[٤] .

تتصف الشخصيات (الشريرة) بذمم رخيصة – كما يصورها (الكاتب) – بالامكان شراؤها بابخس الاثمان عن طريق الحكام الظلمة والاثرياء الفاسدين .

على ان هناك نوعا اخر من الشخصيات الخيّرة – في روايات (الكاتب) – يمكن ان نسميها بـ(الشخصيات الملتزمة) . فقد قدم (الكاتب) نماذج عديدة لشخصيات كهذه , ملتزمة عقائديا وسياسيا واجتماعيا .

ففي رواية (الابجدية الاولى) – يطلعنا (الكاتب) على مجموعة من الفتية (شلمال ودلموت وبيصار وخمناف وسركير) وهم يتصدون لاعمال (جرن) , التي يحاول - من خلالها- تغيير

---

(١) مأتم , طه حامد الشبيب, مطبعة القبس, بغداد, ١٩٩٨: ١١ .
(٢) م . ن : ١٦- ١٧ .
(٣) انه الجراد : ٢١ .
(٤) م . ن : ٤٤ .

عقائدهم حتى يتسنى له السيطرة على قراهم . ويبذلون في سبيل مقاومته كل ما يملكون , ليصل الامر الى زهق ارواحهم تحت ضغط التعذيب الجسدي .

فمنذ ان سمع (شلمال) بظهور الكاهن (جرن) في قرية (منثاما) المجاورة لقريتهم , حتى اتفق هو وصاحبه (دلموت) في المحافظة على قدسية اله قريتهم (الون) والتصدي لاعمال (جرن) : " ازاح شلمال حزمة رماح كانت تفصله عن دلموت وهو يتقرب منه ليربت على كتفه ويقول :

- لا تقلق , سأعبر بنفسي الى الجانب الاخر وارى ما يدور هناك فعلا .
- سأذهب معك .
- كلا.. رهكالا وحرماد يحتاجان اليك , لايمكن ان تتركهما في وقت كهذا .
- اذن.. اذهب وليباركك الون . "[1] .

وبعد ان ساءت الامور اكثر مما توقعوا , التحق معهما الفتى (بيصار) على نفس النهج المبدئي , ثم تبعهم (سركير) من قرية (جلهاور) و (خمناف) من قرية (كمدارا) , بعد ان توسع نفوذ (جرن) الى قراهم .

لم يتخل هؤلاء الفتية الخمسة عن معتقداتهم حتى اخر لحظة من حياتهم برغم الالم والعذاب الذي يواجهونه , الى ان قضوا حتفهم وهم ملتزمون بعقيدتهم الدينية .

وفي رواية (الضفيرة) نطالع شخصيات خيرّة ملتزمة بمبادئها السياسية بعد ان حول (حسب الدين) منصب العمدة , الى آلة تسلط يصّب – من خلالها – ظلمه واستبداده على الناس من اهل بلدته . (محفوظ الرحمن ونعمة الهادي والظاهر بالحق ونور الملك) هؤلاء الفتية – واخرون مثلهم – اخذوا على عاتقهم مواجهة الظلم والطغيان ,وراحوا يدبرون ويخططون من اجل اضعاف سلطة العمدة وبالتالي القضاء عليه .

٣.الشخصيات الثانوية :

لا تخلو رواية – مهما كان نهجها – من وجود الشخصيات الثانوية , التي لا يكون لها أي دور اساسي في الرواية , الا ان وجودها يحقق بعض الاهداف بحسب دورها او ظهورها في الرواية .

في روايات (الكاتب) , تكثر الشخصيات الثانوية , وتكون لها بعض المهام التي تؤديها . اما ظهورها في الرواية فمتنوع , منها تظهر وتختفي نهائيا , ومنها ما يكون ظهورها متقطعا على طول الرواية وذلك بحسب الاهداف التي تحققها .

ففي رواية (الابجدية الاولى) نكون بازاء شخصية (سنخابا) , العرافة التي تظهر وتختفي على طول الرواية , بقدر الحاجة الى ايجاد حدث يتطلبه ظهورها . وعندما يقدمها (الكاتب) في بداية الرواية , تختفي , الى ان يرغب (سنّار) في الزواج من احدى فتيات القرية :

" امر بتزيين العروس فاتي باربع عجائز وطشت وقربة من ماء اخذ من كوخ سنخابا اثناء قيلولتها , ولما وشي احد جيرانها لها بما رأوا توعدت العريس بان لن يغمض لها جفن قبل ان تعدم له ذكره ."[2] .

على ان العمل الذي قامت به (سنخابا) سيكون له تأثير كبير في تأزم احداث الرواية – فيما بعد – ووصولها الى ما وصلت اليه .

اما في رواية (الضفيرة) فتواجهنا شخصية (سمو الدين) نديم العمدة : " وصديق صباه الذي شب معه , فلم يفارقه منذ كانا يحبوان في مرفق الحضانة الكبير "[3] . الا ان (سمو الدين) لم يكن شخصية شريرة كما هو حال صاحبه (حسب الدين) , فقد عارضه منذ ان سمع منه , انه سينتهج حكما استبداديا , ولكن لم يكن يظهر معارضته خوفا من بطش صديقه العمدة :

---

(١) الابجدية الأولى : ١٤ .
(٢) الابجدية الاولى : ١٧٠ .
(٣) الضفيرة, طه حامد الشبيب, منشورات المنصور, بغداد, ١٩٩٩: ١٢ .

" وتجرع سمو الدين تلك الكأس وقلقه (مثلما يقول اهلنا) يسد الطريق امام بهجته وصدح يعلن : لاشيء امامك سوى اذن صاغية . فعالجه حسب الدين بصيحة تهليل وهو يمسح فمه بظاهر كفه: رائع يا سمو.. ذلك ما يجعلني اتمسك بصحبتك..انك دائما اذن صاغية..."[١].

هذه الشخصية الثانوية تظل موجودة على طول الرواية , وتشهد كل احداثها . ولكن ليس لها أي دور اساسي سوى دور (النديم المخلص) للعمدة , وشاهد عيان كثيرا ما يستعين به (السارد) اثناء السرد : " لما روى سمو الدين ما حدث تلك الليلة..... قال سمو الدين الذي روى ما حدث...."[٢] . ليكون دوره الاجمالي في الرواية , احد المصادر التي يستقي منها (السارد) احداث روايته .

ولأن (الكاتب) قد عالج في رواياته قضايا ومفاهيم فكرية , ولمحاولته طرح تلك المفاهيم الفكرية , فقد اضطر – في بعض رواياته – الى خلق شخصيات ثانوية مفتعلة لا مبرر لوجودها كشخصيات (ابي ليلى , وابي رؤوف وعزيز) في رواية (طين حرّي) فهؤلاء هم مجموعة من عمال الحفر الذين يستأجرهم (مؤمل) لحفر المقبرة القديمة بحثا عن اثار حضارة ظن (مؤمل) انها تحت تلك المقبرة . الا انهم لم يكونوا كذلك فحسب , بل كانوا يثيرون قضايا فكرية من خلال طرح الاسئلة على (مؤمل) :

" .. استاذ هذا فهمته ولكن الذي لم افهمه , ربما الاخوان فهموه , ولكني بصراحة لم افهمه.. كيف يكون هذا الرجل خارج حركة المجتمع وخارج ذلك الشيء..ماذا اسميته؟.. نسيجه عمي ابو رؤوف نسيجه.. اجيبك... "[٣] . ويبدأ (مؤمل) بشرح هذه الفكرة التي يحرص (الكاتب) بطرحها على لسان شخصيته . وتتكرر الحالة لاكثر من مرة وفي كل مرة تتم مناقشة قضية فكرية جديدة من خلال الاسئلة التي يطرحها عمال الحفر , (ابو ليلى وابو رؤوف وعزيز) .

فشخصيات ثانوية كهذه اوجدها (الكاتب) لتكون وسيلة لطرح تلك القضايا الفكرية والتي تبتعد عن صلب الموضوع الرئيسي للرواية .

وهكذا فان الشخصيات في روايات (الكاتب) تأخذ طابعا ثنائيا , فالشخصية المحورية تقابلها الشخصية الثانوية . والشخصية الخّيرة تقابلها الشخصية ا لشريرة . وقد اختارها (الكاتب) من بيئات وطبقات مختلفة . فمنها البسيط العادي ومنها الحاكم المتسلط . وشخصيات مثقفة واعية واخرى بسيطة غير متعلمة . وقد حاول ان يأخذ شخصياته من بيئات مختلفة , من الريف والبدو , بالإضافة إلى المدينة .

---

(١) م . ن : ١٣ .
(٢) م . ن : ٢٦٠ – ٢٨٠ .
(٣) طين حريّ , طه حامد الشبيب, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد,ط١, ٢٠٠٤: ١٨٢ .

المبحث الثالث : أبعاد الشخصية

يتطلب فهم الشخصية معرفة أبعادها المختلفة , من الوضع الاجتماعي وتنوعه , والبعد الفكري والحالة النفسية للشخصية , التي تؤلف بمجملها مستوى تكوين الشخصية .

فالبعد مصطلح " تصويري فضائي اقتبس من الهندسة , ويستعمل في جل المفاهيم الاجرائية المستعملة في السيميائية "[١] .

وكلمة (الابعاد) يقصد بها " الجوانب الثلاثة التي تتكون منها الشخصية بصفة عامة "[٢] لذلك فقد انتهجت الدراسات الادبية الحديثة في رصدها للشخصية عن ابعادها الثلاثة وهي[٣] :

١. البعد الخارجي : ويشمل المظهر العام والسلوك الظاهري للشخصية .
٢. البعد الداخلي : ويشمل الاحوال النفسية والفكرية والسلوك الناتج عنهما .
٣. البعد الاجتماعي : ويشمل المركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع وظروفها الاجتماعية بشكل عام . ومن خلال تلك الابعاد يمكن عد الشخصية على انها تكوين نفسي ومستودع فكري وهذه الابعاد الراسمة للشخصية , لها اهمية بالغة بمقدار " ما تحدده من ملامح للشخصية وبمقدار ما تساعد على تصنيفها السلوكي والموقفي "[٤] .

ويمكن ان نحدد البعدين الاتيين للشخصيات الروائية لدى (الكاتب) من خلال التعرف على الهيكل الخارجي لتلك الشخصيات وعلاقتها الاجتماعية فضلا عن فكرها واحساسها الداخلي والبعدان هما :

١. البعد الخارجي , ويشمل :
   أ. الوصف الخارجي .
   ب. البعد الاجتماعي .
٢. البعد الداخلي , ويشمل :
   أ. البعد الفكري .
   ب. البعد النفسي .

١. البعد الخارجي :-

اهتمت الرواية – على طول تاريخها- بتحديد الابعاد والملامح الخارجية للشخصيات التي تضمنت الشخصية , من حيث اسمها وعمرها وعلاقتها الاجتماعية , فضلا عن الهيئة الخارجية لها . ولا بد لهذه الشخصية من ان تميز , كان يكون لها (مهنة) او ان تملك اموالا . وان يقوم الروائي بلفت نظرنا الى سلوكها وحركاتها واوضاعها وحتى ملابسها , فضلا عن نواح اخرى تتعلق بماضي الشخصية وتاريخها[٥] .

وللتعرف على شخصيات (الكاتب) الروائية نرى من الضروري تحديد بعدها الخارجي انطلاقا من المحددين الآتيين :

أ. الوصف الخارجي .
ب. البعد الاجتماعي .

أ. الوصف الخارجي :

---

(١) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة , د. سعيد علوش , دار الكتب اللبناني , بيروت , ط١ , ١٩٨٥ : ٥١ .
(٢) فن كتابة القصة , حسين القباني , دار الجيل , بيروت , ط٣ , ١٩٧٩ : ٧٠ .
(٣) م . ن : ٧٠ – ٧١ .
(٤) الشخصية في القصة القصيرة , المصطفى اجماهري , مجلة افاق , العدد : ١٩ ,لسنة ١٩٩١ : ١١٥ .
(٥) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق , عبد الله ابراهيم , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١ , ١٩٨٨ : ٧٨ .

يركز الروائي اهتمامه للوصف الخارجي لشخصياته على الجانب الشكلي متضمنا الكيان المادي وجسد الشخصية ومظهرها العام وسلوكها المرئي[١] . لانه في تقديمه لهذه الشخصيات من الخارج يلفت نظرنا الى سلوكها وحركتها واوضاعها وحتى ملابسها .

ومن اجل التعرف على الوصف الخارجي لشخصيات (الكاتب) الروائية , سنقف عند بعض النماذج . في رواية (الضفيرة) يولي (الكاتب) اهتماما بالغا بالملامح الخارجية لشخصية (حسب الدين) الرئيسة في الرواية . " وها هي لجنة المتعهدين في مدينتنا تنتهي بعمودية الفتى حسب الدين , سليل حكمة آل المحروس وحلمهم . في يوم تقلده منصبه, وشعيرات لحيته كالزغب تتناثر عند سالفيه وذقنه... رجلا متكامل البنية بلا ريب , طوله لايكاد يميز من اطوال الرجال , يقل قليلا عن خمسة اقدام . مليح الوجه , ذو ابتسامة ماكرة ونظرة لا يمكن ان تطمئن اليها . والزرقة الباهتة التي تشوب سحنات الناس .. انت تعرف سببها بالطبع .. تشوب سحنته هو ايضا , ولكن صفرة غريبة تتخللها , ولا يدري احد ممن ورثها , نحيل بعض الشيء واطرافه سليمة باستثناء اصبعه الوسطى التي فقدها من كفه اليمنى حين كان في الرابعة من عمره , عندما انحشرت بين مفاصل عامل آلي اهداه اياه ابوه المسند بالله... بدا وجهه مستدق النهاية وبوجنتين بارزتي العظام ."[٢] .

ركز (الكاتب) على ملامح الشخصية الخارجية , مشتملا على الاسم الصريح . وملامح الوجه والطول والهيكل الخارجي . نلاحظ ان لهذا الوصف بعض الدلالات التي يمكن – من خلالها – معرفة الواقع الذي تدور حوله احداث الرواية , وكذلك احوال الشخصية . فعندما وصف (الكاتب) بانه رجل متكامل البنية اكد فقال : (بلا ريب) , وفي ذلك دلالة على حالة الترف الذي عاش في نعيمه لاسيما وانه من عائلة مالكة عائلة (آل المحروس) , فلا بد والأمر كذلك – ان ينشأ متكامل البنية – اما عند وصف طوله المتوسط الذي يماثل اطوال الرجال , ثم حدده بخمسة اقدام . اراد ان ينوه بتغيير اشكال واحجام البشر في ذلك الزمن الذي تدور فيه احداث الرواية " ٥٩٩٦ ميلادي "[٣] بعد الكارثة البيئية التي اصابت البشر على الارض . فأصبحت الزرقة الباهتة تشوب سحنات الناس . فيما ان سحنة (حسب الدين) تمتاز بصفرة غريبة تتخللها ولا يدري احد ممن ورثها . وفي تلك اشارة الى ان المنهاج الذي سوف ينتهجه (حسب الدين) في السلطة لا يشابه منهاج احد من آبائه المعروفين بعدلهم .

كما اولى (الكاتب)- في النص السابق- اهمية لوصف ملامح الوجه , لان التركيز على معرفة هذه الملامح قد يكشف عن بعض النوازع الداخلية للشخصية ويوحي ببعض طبائعها , كابتسامته الماكرة ونظرته التي لا يمكن ان تطمئن اليها .

اما عند وصف الشخصيات الخيرة والشريرة , فقد يكتفي (الكاتب) باعطاء اشارة او دلالة في المظهر الخارجي للشخصية تنم عن طبيعة الشخصية . ففي رواية (انه الجراد) ينوه (الكاتب) عن شخصية (هادي) ابن بدرية الخبازة ,بانها شخصية شريرة, من خلال الوصف الخارجي لها . " هادي فتى في السابعة عشرة من عمره , عبث احدهم قبل سنتين بخده الايسر . حيث تظهر ندبة طويلة طرّز جانباه بآثار غرز جراحية "[٤] .فهو في عمر يساعد على الانحراف الاخلاقي (سن المراهقة) والندبة الطويلة على خده الايسر , انما جاءت اثر , اخلاقه السيئة ومشاجراته مع الاخرين . وحتى كنيته (ابن بدرية) التي عرف فيها في المحلة , انما تدل على سوء تربيته .

---

(١) ينظر : الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المحاصرة , علي عباس علوان , مجلة فصول , المجلد ١٦, العدد :١٤, لسنة ١٩٩٨ : ١٠٣ .

(٢) الضفيرة : ٨ – ٩ .

(٣) م. ن : ٥ .

(٤) انه الجراد : ٤٤ .

وفي الشخصيات الشريرة غالبا ما يبين (الكاتب) سبب تلك النزعة فيها من خلال معرفة تاريخ تلك الشخصية . فـ(سنار) في رواية (الابجدية الاولى) , قاطع الطريق وسيء الاخلاق انما بسبب من شكله المرعب الذي " طالما كان مبعث فزع اطفال القرية . ربما كانوا فزعين من رأسه الضخم وتسطح وجهه وتبعثر ملامحه دون اتساق . همست امه باذن ابيه ولم يك بعد سوى طفل ابن خمسة احتفالات بان من العسير على اية طفلة تعرفها الان في القرية والتي ستشب معه ان تقبل به زوجا . من الحكمة ان يصطحبه معه الى معالف المعبد عسى ان يكون في ذلك وسيلة تقرّب قلبه من الاله وتصرفه لخدمته فيذهل عن حاجات الرجل "[١] .الا ان كاهن الاله " كان يتشاءم كلما رآه , فيطرده مع الكلاب التي تتجمع حول الاحشاء المنزوعة "[٢] . وهذا ما جعل روح الانتقام توشح نفسية (سنّار) . فبعد ان سمع كلام الكاهن مع ابيه حول شكله او معاملته له , اختفى من جوار المعبد ولم يعثر عليه احد .وعند شخصية المرأة , نجد تنوع دلالة الوصف فيها تبعا لتنوع الوصف نفسه , وتنوع وظائفه واساليبه . وقد اقتصر تحديد الوصف من زاوية العين الواصفة على الوصف الانطباعي , وهو الوصف الذي يتم فيه " تحديد وصف الاشياء والشخصيات والاماكن تبعا لانطباع الشخصية الواصفة ."[٣] .

وغالبا ما يبدأ (الكاتب) بوصف الوجه, لانه الجزء الاول المعرض الى النظر من قبل الشخصية الواصفة فضلا عن كونه "مرآة عاكسة تكشف لنا خبايا الشخصية "[٤] . على ان يكون للعينين الحظ الاوفر من هذا الوصف . ففي رواية (الابجدية الاولى) يلتقي الشاب (شلمال) امرأة اسمها (كرالاما) أول مرة وتبدأ معه الحديث وعندما " اطرق مفكرا وهو ينظر في عينيها , فتنبه الى انه يراها لاول مرة منذ ان استوقفته . كانتا سوداوين تلمعان ببريق آسر , واسعتين حتى خيّل اليه لاشيء يمكن رؤيته في وجهها بجانب عينيها , على انه سوف يندم على اعتقاده هذا عندما تتاح له فرصة اخرى لتملي شفيتها "[٥] .

كذلك الحال في رواية (مأتم) فان (الراوي) يصف لنا ملامح وجه (سريرة) : " ذات العينين البراقتين والرموش الساهمة , ذات الشفتين المستعرتين والقدّالمايس والكفل المرمري .. اللعنة عليّ انها سريرة التي اتغنى باسمها وانا اضرب على طبلي.. "[٦] .

ب.البعد الاجتماعي :

ان الروائي انسان يتعامل مع الحياة التي يعيشها , فينقل انعكاسات الحياة الى كتاباته الروائية . فهو حين يركز على البعد الاجتماعي فانه يقوم بتصوير الشخصية في " وسطها الاجتماعي وحركتها داخل هذا الوسط ومدى فعاليتها او خمولها والكيفية التي يحدث فيها انحراف السلوك , او تعديله نتيجة خبرتها في الحياة من تجاربها المتعددة "[٧] .

فالبعد الاجتماعي يتعلق بمكانة الشخصية في حلبة المجتمع ومحيطها والظروف التي تحيط بها, ومن ثم يسهم مع الابعاد الاخرى في تحديد ملامح الشخصية الروائية.

---

(١) الابجدية الاولى : ٢٧ .
(٢) م . ن : ٢٧ .
(٣) الرواية الفرنسية الجديدة , نهاد التكرلي , دار الشؤون الثقافية العامة (الموسوعة الصغيرة) , بغداد , ١٩٨٥ : ٢/١١٠-١١١ .
(٤) الشخصية في ادب جبرا ابراهيم جبرا الروائي , فاطمة بدر حسين , رسالة ماجستير , كلية التربية للبنات , جامعة بغداد , ١٩٩٩ : ٣٥ .
(٥) الابجدية الاولى : ٤٩ .
(٦) مأتم : ٦ .
(٧) الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المحاصرة : ١٠٣ .

لقد تعامل (الكاتب) مع هذا البعد , اذ حدد بعضا من الجوانب الاجتماعية لشخصياته الروائية . فمثلا في رواية (الضفيرة) يصور (الراوي) المبنى الجديد الذي اقامه عمدة المدينة (حسب الدين) فيقول : " انه بهيئة عين هائلة جاحظة , محملقة في السماء . فله جفنان يتقاسمهما الشمال والجنوب , يحتضنان كرة ناتئة . وفي قمة الكرة يستحوذ كرسي حسب الدين على البؤبؤ كاملا . مكتبه هناك تماما... المبنى مؤلف من اربعة ادوار هي بمجملها قوام الجفنين . فبسطح الدور الرابع انما يتحدد ارتفاع كل جفن. اما الدور الخامس , ان صح لنا ان نسميه دورا – فلا يمكن تصوره الا غطاء لذلك الهيكل المجوف . ذلك ان قاعدته لا تستند الا عند حوافها الى الجدران الداخلية لمجموعة الادوار الاربعة ."[١] .

يصور لنا (الراوي) – من خلال هذا الوصف الوضع الاجتماعي الذي يشغله منصب العمدة في تلك المدينة وسيطرته على اموالها وعلى رقاب الناس كما في مكان مكتبه من البناية . واقامة المبنى على شكل عين جاحظة . دلالة على سياسة العمدة التي يتبعها مع أهل المدينة القائمة على مراقبة عامة الناس خوفا من معارضتهم لسياسته.

وفي رواية (انه الجراد) يصور لنا (الكاتب) طبيعة العلاقات الاجتماعية التي تربط ابناء المحلة . والمساعدة التي يقدمها بعضهم لبعض . فـ(سالم) وهو محور الرواية بعد ان يهرب من المصح العقلي الى بيته , يدخل عليه جارهم الحاج (اسماعيل) وابنته (رحاب) وهي تحمل طبق طعام لـ(سالم) . ويصحبهما (ابو جاسم) الحوذي – تستقبلهم (ام سالم) المقعدة . بكلام يبين طبيعة العلاقة التي تربطهم بها وبابنها : "تفضل حجي هذا بيتك .. وانت يا ابو جاسم **[هكذا]** .متى كنت تتردد في الدخول الى بيتك ؟. علا صوت الحاج اسماعيل...

-ادخلي بنتي.. ادخلي .

-من رحاب ؟.. هذا اخوك سالم في حضني لقد نام لتوه."[٢] .

وبعد ان جلسوا وتحادثوا , عرضوا على (سالم) عدم الخروج من بيته لئلا يتم استرجاعه الى المصح . فـ(رحاب) تتكفل باعداد الطعام . و(ابو جاسم) بايصال اخبار المحلة له .

لقد تنوعت المهن والمراكز الاجتماعية لدى شخصيات (الكاتب) الروائية . فهناك (الطبيب والمعلم والتاجر والموسيقي والحاكم وحاشيته...الخ) . وكثيرا ما نراه يركز على محاربة الفساد الاجتماعي . يقول د. علي جواد الطاهر . عن رواية (انه الجراد): " هي رواية اجتماعية... تفضح الباطل والدعارة والمجتمع الفاسد وتنتصر للمظلومين وللحق والضمير... "[٣] .

٢.البعد الداخلي :-

يبقى التصوير الداخلي للشخصية , من خلال تفكيرها وسلوكها , الطريق المعبد في رسم الشخصية الروائية وعند دراسة الشخصية من الداخل فان الكاتب : " يركز الاهتمام على الجانب النفسي وما يرافقه من مشاعر واحاسيس واتجاهات تفكير يقودها الى السلوك الخارجي."[٤] .فوصف الابعاد الداخلية للشخصية تدور في الغالب – على البعد النفسي الذي يشمل الحالة المتخفية للشخصية , وهو " ما يتعلق بالكيان النفسي المتصل بالتركيب العصبي والعضلي والشعوري للشخصية . أي الاحوال النفسية والفكرية وما ينتج عنها من سلوك "[٥] .

---

(١) الضفيرة : ١٩-٢٠ .
(٢) انه الجراد : ٣٧ .
(٣) م . ن : ٣ .
(٤) الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المحاصرة : ١٠٣ .
(٥) حركة الشخوص في (شرق المتوسط) : ٨٥ .

ان تحديد البعد الداخلي للشخصية الروائية , امر في غاية الاهمية , لانه من خلال هذا البعد تتميز بعض الشخصيات عن بعضها الآخر . اذ انها تكشف الحالة الذهنية للشخصية وتبين ردود افعالها ودوافعها .

ومن اجل تحديد البعد الداخلي لشخصيات (الكاتب) الروائية سنتوقف عند هذين الجانبين :

أ. البعد الفكري .

ب. البعد النفسي .

أ.البعد الفكري :

يبرز البعد الفكري في عدة مجالات لكنها تكون في احسن حالالتها في المجال السياسي . لان السياسة في حقيقتها المباشرة " عمل , وانعكاسها في الفكر الايديولوجي لا يبتعد عن هذه الحقيقة المباشرة , فكل نظرة ايديولوجية الى السياسة تتناول السياسة كعمل . ولا تلجأ الى تناولها كظاهرة موضوعية . وبالتالي الى تفسيرها سوسيولوجيا او فلسفيا الا من حيث ان التفسير يساعد على تناولها كعمل ."[١].

ودراسة البعد الفكري لهذه الشخصيات .تتطلب منا الوقوف على جوهر تلك الشخصيات والافكار التي تميزها عن غيرها . فضلا عن كونها وسيلة رئيسية لصياغة الشخصية .

(طه حامد الشبيب) روائي عاش تحت ظل نظام انتهج سياسة الاستبداد مع شعبه . فلا بد ان يكون قد تأثر بالمناخ الفكري فيها . لان فكر الكاتب لا بد ان يكون مشوبا بمؤثرات المجتمع السائد لذلك نجد ان اغلب رواياته , تدور حول ظلم الحاكم لرعيته كما في روايات (الابجدية الاولى ومأتم والضفيرة ومواء وطين حري) .

في رواية (مواء) يطلعنا (الكاتب) على الحوار الذي جرى بين شخصية (الراوي) المحورية . وبين (شيخ القبيلة) الذي يمثل الحاكم الظالم, ليصور لنا فكر (شيخ القبيلة) من خلال الحجج الواهية التي يحاول بها اقناع عامة الناس للقتال ضد العدو .

" تكلمت بصوت خفيض يقرب الى الهمس.. صحيح انك تعتبرني مثالا للفحولة .. او الرجولة كما تسميها .. لكنني في الواقع أتساءل دائما ,... لماذا نضع هذه الكلمة نصب اعيننا دائما , اعني " العدو" ؟ لماذا ؟ . الا توجد وسيلة لنسيانها او تجاهلها في الاقل ؟.

فدنا مني خطوة فاخرى ليصبح لصقي او يفصلني عنه اصبعان .. كما تعلمون فحل الصحراء[٢] .اطول مني بنصف ذراع .. انحنى على اذني ... يا اخي نصير.. نسوان او مثل النسوان اذا اختفت هذي الكلمة قصدي "العدو" .. ماذا يتبقى لنا عند ذاك ؟... الرجل منا مثل السيف , يصدأ حده ان لم يبارز , فاذا عرفنا ان للسيف حدا يصدأ فان للرجل خصيتين تضمران .."[٣].

على ان (الكاتب) يؤكد دائما ,بان الرعية هي التي ترسم صورة الراعي وتهبه السبيل الذي ينتهجه في تعامله معها ." حفظك الله . واطال في عمرك , هل ارتضينا نحن رجال المدينة , الذكور الذكور ... هل ارتضينا لانفسنا ان نقدم ابناءنا لهؤلاء لكي يعلموهم ركوب خيل لاتعرف ماذا تعني كلمة "عدو" ؟... اذ علت همهمة خجلى من الافواه التي كانت تتضاحك تملقا قبل قليل.. اذ علت تلك الهمهمة تؤمن على ما اقول , لف شيخ القبيلة ذيل عباءته على ذراعه اليمنى , ثم رفع تلك الذراع بذيل العباءة .. رفعها اعلى من رأسه وجعل يدبك ويهزج . وماكانت اهازيجه سوى قصائد اطراء لذكورتنا ارتجل نظمها لحظتئذ.. "[٤] .

وفي رواية (الابجدية الاولى) يتحدث الفتى (بيصار) الشخصية الملتزمة بمبادئها السياسية والعقائدية . الى صحبه وهم عازمون على محاربة سياسة (جرن) التي يتبعها مع قريته والقرى

---

(١) الفلسفة في معركة الايديولوجية , ناصيف نصار , دار الطليعة للطباعة والنشر ,بيروت , لبنان , ط١ , ١٩٨١ : ٢٤٩ .

(٢) فحل الصحراء هو شيخ القبيلة الذي يمثل الحاكم الظالم .

(٣) مواء , طه حامد الشبيب, مطبعة القبس, بغداد ,٢٠٠٢: ٢٠٢ .

(٤) م . ن : ٦٣ .

المجاورة لها : "تلكم الحكمة التي ينبغي للجميع البحث عنها لولم تعط بيدك كما يعطي مظلوم لما استبد بك ظالم .. يا اخوتي ,الظالمون صنائعنا , فلنقطع ايدينا قبل ان تجتريء على صنعهم . ثم يلتفت الى حرماد مبتسما وهو يقول :
-الان فقط يمكن لك ان تتعلم الحروف الاولى يابن اخي... ردد بعدي يا حرماد.. ان .. العبد.. صانع.. سيده.. حاول ان تردد بعدي فانها اولى الكلمات التي عليك ان تتعلمها , بعدها سيسهل عليك الامر كثيرا.. "[1] .

وفي مجال اخر يبرز البعد الفكري في شخصيات (الكاتب) الروائية , في قضية العقل ومصدر الدوافع الانسانية عند البشر . فتبدو (حلوم) الشخصية المحورية في رواية (الحكاية السادسة) مشوشة عندما تريد ان تصوغ رأيا فكريا تجاه العقل . وذلك في الحوار الذي دار بينها وبين الممرضة (خالدة) التي قدمت لها المساعدة . وبعد ان توصلت (حلوم) الى حقيقة مفادها ان الناس يتعلمون القراءة والكتابة لكي تصبح عقولهم اكبر ويستطيعوا ان يدركوا الامور اكثر . فبدت مندهشة وهي تسأل (خالدة) : " ست خالدة , هذا الرجّال اللي سألني بالغرفة المظلمة وضربني بالكرسي الحديد.. مو يقرا ويكتب ؟.. ست خالدة هذا الرجّال ذكرني بسواق الطيارات اللي تجي تقصفنا وبالجنود اللي يضربوها بالطلقات .. يعني كلهم اللي يتعاركون.. كلهم اكثريتهم يقرون ويكتبون .. يعني اكثريتهم عقلهم كبير.. ست خالدة وصلك كلامي ؟ .. ست خالدة الولد المنغولي او البني ادم المنغولي شنو ؟ اجابت الممرضة على الفور : متخلف عقليا . يعني شنو ست خالدة , يعني عقله صغير . فهتفت حلوم بانتصار . حلو . عقله صغير...شايفه بحياتك كلها بني ادم منغولي يسوق طيارة ويقصف الناس ؟ لو شايفة بني ادم منغولي يكسّر ضلوع بنّية صغيرة بالكرسي الحديد ؟ .. يعني باختصار شايفة بحياتك كلها بني ادم منغولي يأذي الناس ؟...

ومضت تحدثها عن خوفها من ان تغدو هي نفسها مؤذية ان هي تعلمت القراءة والكتابة, أي ان كبر عقلها , العلاقة باتت الان واضحة امامها بين كبر العقل وبين الاذى الذي يمكن ان يسببه ذلك العقل.. "[2] .

وعلى القضية نفسها يدور حوار بين (حلوم) والمعلم (صميدع)[3] .يصور فيه الكاتب البعد الفكري لشخصياته .

٢.البعد النفسي :

من المعروف ان البناء الداخلي هو جزء من هوية الشخصية , لذا اتجهت الدراسات النقدية الحديثة الى الغوص في اعماق الشخصية لغرض الوقوف على البنية النفسية لها , فضلا عن ان دراسة المحيط الذي تعيش فيه الشخصية الروائية تؤدي الى فهمنا لها , اذ ان في دراسة محتوى الشخصية الداخلي سوف نتعرف بشكل او باخر على علاقة العالم الداخلي للشخصية بالعالم الخارجي الذي تعيش فيه . وهذا يشير الى بيان هوية الشخصية نتيجة ارتباطها بالواقع[4] .

وقد تأثرت الدراسات النقدية الحديثة للبعد النفسي بمذاهب علم النفس وباراء علماء النفس امثال (فرويد ويونج وادلر) اذ كان لاراء هؤلاء عظيم الاثر في الكشف عن النوازع الداخلية للشخصية .

وتعود دراسة البعد النفسي للشخصية من خلال عدة امور مثل الحصار النفسي والضجر والشكوى الجسمية وعدم التركيز الجسمي والقلق والانفعال والبكاء والخوف والافكار المزعجة والتشاؤم والاحلام المزعجة والكوابيس[5] .

---

(١) الابجدية الاولى : ٢٣٥ .
(٢) الحكاية السادسة : ١٥٦ – ١٥٧ .
(٣) ينظر : م . ن :٢٤٧ - ٢٤٩ .
(٤) ينظر : الشخصية في روايات نواف ابي الهيجاء : ٦٧ .
(٥) ينظر : القصة القصيرة الحديثة في العراق , د. عمر الطالب , جامعة الموصل , العراق , ١٩٧٩ : ٤٥-٤٦ .

ولغرض معرفة هذا البعد في شخصيات (الكاتب) الروائية , لابد من معرفة الصراع الداخلي لها من خلال دراسة بعض النماذج .

ففي شخصية (سالم) المحورية في رواية (انه الجراد) نتلمس نوعا من الصراع النفسي تعاني منه هذه الشخصية متمثلا بالكابوس المزعج المرافق له منذ المراهقة . وهذا الكابوس ناتج عن رد فعل نفسي من الشخصية لزيارات بعض الفتيان المشبوهة لاخته (نجاة) . " في احدى ظهيرات تموز , اتخذ سالم مجلسه التقليدي عند باب دارهم وقد اخذ منه التعب مأخذا لفرط مطارداته الاطفال ذلك اليوم... غلبه النوم . وفي المنام حط طائر هائل الجناحين تتقدم عيناه كل قواه وكأنهما تقذفان شررا , على سالم الذي كان لم يزل طفلا . غرز مخالبه في فروة رأس الصغير وحمله عاليا في السماء , كان مشهد دارهم يتلاشى كلما ارتفع الاثنان... تظهر باحة دارهم من جديد ويمرق وجه اخته الكبرى نجاة وحيوان مسخ استطاع ان يغادر دارهم متسللا من شق ضيق بين الباب المغلق والحائط المهتريء الأكتاف .تفلت فروة رأس سالم من مخالب الطير ويسقط متثاقلا على عتبة دارهم كلبا مخيفا . نبح عاليا واستيقظ . كانت كف جارته رحاب بنت الحاج اسماعيل تهزه بقوة : " سالم .. سالم.. استيقظ " ... انها الحال التي يؤول اليها سالم كلما استيقظ من منامه . الكابوس الذي لازمه منذ مراهقته "[١] .

هذا الصراع النفسي الذي يعاني منه قد تفاقم اثره في نفسية (سالم) وكان سببا في طرده من المحكمة التي كان يعمل فيها مبلغا بعد ان وصمته بالحمق " ولقد طارده خطاب الطرد فصار اينما حط تحلق فوق رأسه صورة الاحمق التي رسمها الخطاب بعناية حتى صارت مانعا معقولا لحصوله على أي عمل "[٢] .

وفي رواية (خاصرة الرغيف) يسرد لنا (السارد) حالة الحب التي تمر بها (نور) احدى طالبات كلية الهندسة , و توصلها تلك الحالة النفسية الى السهوم المستمر. (بكران) الساعي في الكلية يتتبع حركاتها " تقف عند الشجرة في كل فرصة تسنح بين محاضرتين وعيناها ترنو الى مكان بعيد لا تطرفان . تقف وسط هرج الطلاب هكذا .. الجميع مشغول بشيء ما , والتمثال لا تند عنه حركة "[٣] .

وتستمر حالتها تلك , بل وتتفاقم حتى يكون لها اثر في شحوب وجهها " نور متوردة الخدين صارت تشحب "[٤] . وقبل ان تبدأ امتحانات نصف السنة باسبوع يبقى الطلاب في البيت للتحضير لها . فلا يعاودون الدوام الى الكلية . تقف عند الشجرة الى ان ينتهي وقت الدوام .

وترسب (نور) في تلك الامتحانات وفي غيرها . حتى يتم ترقين قيدها من الكلية نتيجة رسوبها سنتين في مرحلة واحدة .

وهل تنتبه (نور) الى حالة الضياع التي هي عليها ؟ .. كلا .

" نور التي خبا الق عينيها مذ رقن قيدها , واقفة الان وراء الحشد فوق مصطبة يقتعدها بكران عادة الى يمين مدخل مكتب رئيس القسم...ممتقعة الوجه منخسفة الخدين , ولم تفلح طبقة الطلاء الوردي باخفاء شحوب وجنيتها . بعد حصولها على وظيفة في قسم التسجيل , صارت تبالغ في نثر الذرور الابيض على وجهها عموما وطلي شفتيها ووجنتيها باللون الوردي "[٥] .

وهذا التغيير في ملامح وجهها , هو نتيجة الضياع النفسي وراء مشاعرها التي لاتعرف اين تركنها . فمنذ ان تتبع (بكران) حالتها , حاول ان يعرف الشاب الذي ترتبط به (نور) ولكن لايحصل الا على حرف (التاء) المكتوب على احد اغصان تلك الشجرة . وتظل ساهمة وهي تنظر الى ذلك الحرف دون ان يظهر صاحبه .

---

(١) انه الجراد : ٥-٦ .
(٢) م . ن : ١٣ .
(٣) خاصرة الرغيف : ٢٥ .
(٤) م . ن : ٢٧ .
(٥) م . ن :٧٥ .

وهكذا فقد صور لنا (الكاتب) الصراع النفسي الذي المّ بتلك الفتاة ليعكس لنا معاناتها من ذلك الصراع والتأثيرات الجانبية التي ظهرت عليها .

ومن كل هذا نجد ان (الكاتب) قد حاول السيطرة على شخصياته , لاجل توجيهها صوب ما يطمح الى طرحه من افكار ورؤى . فاحكم سيطرته عليها من خلال , بنائها على انماط ثابتة وتقديم اغلبها بوساطة الوصف والسرد – ولاسيما الشخصيات الرئيسة – وخلق لها ابعادها التي لا تستطيع الفكاك منها . وبذلك ظهرت شخصياته مقيدة مقحمة , قد طغى فيها الطابع الفكري على حساب بنائها الفني داخل العمل الروائي .

المبحث الثاني : تقديم الشخصيات

ان تقديم الشخصيات يتم بوساطة عدة طرق , في العمل الروائي . وقد حدد مؤلفا كتاب (عالم الرواية) اربع طرق لتقديم الشخصية , فهي اما ان تكون بوساطة نفسها , او بوساطة شخصية اخرى , او بوساطة الراوي الذي يكون موضعه خارج الرواية , او بوساطة الشخصية نفسها مع الشخصيات الاخرى والراوي [١] .

فيما يختزل (فيليب هامون) هذه الطرق الاربع في مقاييسه الاجرائية لتتبع تحليل الشخصية تحت مصطلح (المقياس النوع) . اذ يقترح مقياسين هما : المقياس الكمي والمقياس النوعي .

اما الاول , فينظر الى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية , والثاني يدرس تلك المعلومات حول الشخصية . هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة او بطريقة غير مباشرة , عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الاخرى او الراوي . وان المعلومات تستخلص ضمنيا من سلوك الشخصية وافعالها[٢] .

وتكمن اهمية هذين المقياسين في كونهما يتجاوزان الاساليب المتبعة في النقد التقليدي او الواقعي لتحليل الشخصية[٣] .

فيما اشار (بيرسي لوبوك) الى ان فن الرواية " لا يبدأ الى ان يعتقد الروائي بان قصته كمادة لابد ان تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها... فالكتاب ليس صفا من الحقائق, بل انه صورة متفردة وليس للحقائق في حد ذاتها أي مفعول. انها لاشيء حتى يتم توظيفها "[٤]. أي ان اسلوب التقديم الروائي يتخذ طريقتين هما : الاخبار والاظهار . " ويتم الاخبار بوساطة الوصف و السرد , اما الاظهار فانه يتم من خلال الحوار او الحوار الداخلي والمناجاة "[٥] . **١. تقديم الشخصية بوساطة الاخبار :-**

وتتم بطريقتين : الوصف والسرد .

أ . الوصف :-

يعرف الوصف – في عملية بناء الرواية – على انه اسلوب انشائي ينقل لنا المظاهر الحسية للاشياء كما هي في العالم الخارجي ويقدمها للعين[٦] .

وطبقا لهذا التعريف فان الوصف يكون وسيلة لكشف احوال الشيء الموصوف وهيأته وتحويله الى صورة . والوصف وسيلة سردية تظهر بصورة واضحة في فن الرواية اذ انه " يخدم بناء الشخصية وله اثر مباشر او غير مباشر قي تطور الحدث "[٧] .

وبعد استقراء روايات (الكاتب) وجد انه يتخذ من الوصف وسيلة مهمة لتقديم كثير من شخصياته . من حيث ان استخدامه لهذا الاسلوب يشكل مساحة كبيرة اذا ما قورن مع الطرائق الاخرى .

---

(١) ينظر : عالم الرواية : ١٥٨ .
(٢) ينظر : بنية الشكل الروائي : ٢٢٤ .
(٣) ينظر : اركان القصة , فورستر , تر: كمال أياد جاد , دار الكتب , القاهرة , ١٩٦٠ : ٨٣ .
(٤) صنعة الرواية , بيرسي لوبوك , تر : عبد الستار جواد , منشورات وزارة الثقافة والاعلام , بغداد , ١٩٨١ : ٦٥ – ٦٦ .
(٥) في مفهوم الشخصية الروائية , د. ابراهيم جنداري , مجلة اقلام , ع : ٢ , لسنة ٢٠٠١ : ١٤ .
(٦) ينظر : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) , سيزا قاسم , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٨٤ : ٧٩ .
(٧) م . ن : ٨٢ .

الشخصية المحورية (سالم) في (انه الجراد) يتم تقديمها في السطر الاول من الرواية " لم يكن ذلك ما يشغل سالم حينما اقدم على ما اقدم عليه "[١] . ثم بعد ذلك يبدأ بعرض وصف داخلي للشخصية " فهو انسان بسيط التفكير . خلق هكذا ولم يطمح الى ان يغير ذلك . همه هو ان يحافظ على نصاعة بياض الاشياء التي يتعامل معها... غالب اليأس فغلبه اليأس , على انه اشرأب ببقايا الحياة التي تسكنه الى قبس ينبض في متاهات المجهول "[٢] .

اذ يتمخض عن هذا الوصف بيان الحالة النفسية لـ(سالم) الذي يعيش حالة الفقر مع والدته بعدها يقدم لنا (الراوي) الوصف الخارجي (الجسدي) له " رجل طويل القامة مديدها , عبل الجسم , ذو كرش مندفعة بما يكفي لرفع ثوبه الى الخلف مظهرة الجزء العلوي من ظهره بلون نحاسي... "[٣] . ثم يسوق لنا الحالة , التي يقضي فيها (سالم) اغلب يومه قبل ان تبدأ احداث الرواية . وبعد ان يعطينا صورة – نستطيع من خلالها – رسم ملامح الشخصية بشقيها النفسي والجسدي تبدأ احداث الرواية .

وعند تقديم شخصية (جبارة) الشريرة في رواية (مأتم) يكتفي باعطاء صورة عن كيفية القيام بالمهام التي توكل اليه بعد ان يذكر اسمه ونوع عمله " ينتزع الارواح بالات حادة تارة , وباطلاق النار تارة اخرى وبيديه العزلاوين في ثالثة , وفي كل الاحوال لا تطرف له عين.. كان يكفي من حلت عليه اللعنة ان يسمع باسمه فيموت قبل ان يمسسه "[٤] . بعد هذه الصورة الموجزة عن وسائل قيامه بالعمل , نستطيع ان ان نتوقع الصفات النفسية التي يمتاز بها (جبارة) . هذا فضلا عن صفاته الجسدية التي غالبا ما تكون مناسبة لصفاته النفسية .

ويبدو ان الدور الذي تشغله الشخصية داخل الرواية , هو الذي يحدد الاسلوب الوصفي للشخصية فدور(الشرير) لشخصية (جبارة) جعل (الكاتب) يكتفي بتصوير عمله . اما في الشخصية المحورية فيسهب (الكاتب) في وصف الشخصية من الداخل والخارج كما في شخصية (سالم) المحورية .

اما عند تقديم شخصية المرأة , فغالبا ما يركز على الصفات الجسدية , كما في تقديمه لشخصية (الرجاء بالله) في رواية (الضغيرة) : " فانكشف وجهها وقوامها للمتحلقين حول المنضدة , لقد بدت بوجه وضاء غلبت حمرته الزرقة الخفيفة التي تكتسي بها وجوه البشر... عيناها فاحمتان شغلتا نصف وجهها... كانت لامة شعرها الاسود في ضفيرة واحدة تدلت حتى ادركت ردفيها المكتنزين دون امتلاء , واللذين اتسقا بذلك مع اكتناز سائر اجزاء جسدها , لقد كانت في الخامسة عشرة من عمرها ايامئذ "[٥] . ولولا ان (الراوي) قد ذكر عمرها بعد الوصف لاعتقدنا بانه يلتقيها لاول لاول مرة . اذ انه حتى اسمها لم يذكره (الراوي) . وانما ذكرته احدى شخصيات الرواية , ابوها (خضر المولى) عندما ردّعلى سؤال العمدة (حسب الدين) عن اسمها " وحين سمعت عمدة لجنة المتعهدين يسأل عن اسمها خفضت عينيها حياء . نظر ابوها بفخر وهو يجيب بان اسمها الرجاء بالله "[٦] .

وحينما يتبع الوصف في تقديم الشخصية الثانوية فانه يصور المظهر العام لجسد الشخصية . دون المرور بالصفات الجزئية مثل شخصية (ست تماضر) في رواية (خاصرة الرغيف) : " كانت معلمة اللغة الانكليزية طويلة ونحيفة , يكتسح وجهها

(١) انه الجراد : ٥ .
(٢) م . ن : ٥ .
(٣) م . ن : ٥ .
(٤) مأتم : ١٦ - ١٧ .
(٥) الضفيرة : ٢٦ .
(٦) م . ن : ٢٦ .

الشحوب برغم الطلاء الاحمر الخفيف الذي يصبغ شفيتها . وثمة نظارة طبية لم تكن ترفعها عن انفها الا عندما تقرر معاقبة طالب... كان اسمها تماضر.. ست تماضر ذات الشعر السبط الذي لم يغط قط رقبتها . ربما بسبب من قصر شعرها . كانت عنقها تبدو طويلة بعض الشيء... "[١] .

وهكذا فان لنمط الشخصية الدور الاكبر في تعدد اساليب الوصف عند (الكاتب) في استخدامه لتقديم شخصياته الروائية .

ب.السرد :-

السرد هو " طريقة القص الروائي "[٢] . اذ يشتمل على " قص حدث او احداث او خبر او اخبار , سواء اكان ذلك من صحيح الحقيقة ام من ابتكار الخيال ."[٣] .

سوف اكتفي بهذا التعريف الموجز عن السرد , وارجئ التفصيل في بيانه الى الفصل الخاص بدراسته .

هذه الطريقة – التقديم بوساطة الاخبار بالسرد – من اكثر الطرق استخداما من لدن (الكاتب) في تقديم شخصياته . فلا تخلو رواية من رواياته او نمط من انماط شخصياته دون التطرق لها واستخدامها في التقديم .

على ان للسرد عدة اساليب يستخدمها (الكاتب) في تقديم شخصياته الروائية . منها ما يكون متزامنا مع سرد الحدث , ومنها ما يكون سابقا للحدث . ومنها ما يكون متأخرا عنه .

ففي رواية (الحكاية السادسة) يقدم (الكاتب) الشخصية المحورية في الرواية (حلوم) . وينوه بها مع بعض الصبيات اللاتي يعملن متسولات عند اناس يتخذون من الاطفال وسيلة لجمع المال . " واحدة من الصبيات الاربع كان على كتفها رضيع منغولي... "[٤] . بعد ذلك يطلعنا على اسمها واسم الرضيع المنغولي الذي تحمله , عندما يسرد الحدث تتشعب منه احداث الرواية " المهم ان نهادا كان على كتف حلوم حين قبض الدوي المروّع على ساحة تقاطع الشارعين "[٥] .فيكون تقديم الشخصية متزامنا مع سرد الحدث . و بالاسلوب نفسه في الرواية عينها يقدم (الكاتب) احدى الشخصيات الخيرة (الخالة نشمية)[٦] .

وفي اسلوب اخر يقدم (الكاتب) احدى الشخصيات الشريرة في رواية (انه الجراد) . اذ يتم استرجاع زمن الحدث الذي يكون بازاء سرده ويقدم شخصية (صفوك البخيت) زوج ام (نوره) عند لقاء (نوره) ب(سالم) لاول مرة , تتعاطف معه وتحنو عليه " حيث تتلمس فيه ذاتها جاءت بها امها الارملة الى بيت زوجها الجديد صفوك البخيت , وكان عمرها قد تجاوز السنتين بقليل . كان رجلا ورث عن ابيه بستانا صغيرا وارضا زراعية , وله زوجة واربعة اولاد . ولكنه ابدى استعداده لان يقايض كل مايملك بالزواج من امها المفرطة الجمال... ولكن ما ان نال مبتغاه , وبعد ان شبت نوره راح يعاملها بفظاظة ويصنفها ضمن درجة ادنى من منزلة اولاده ومن اخوتها منه.... "[٧] .

---

(١) خاصرة الرغيف : ١٢ – ١٣ .
(٢) قضايا الرواية الحديثة , جان ريكاردو , تر : صباح الجهيم , وزارة الثقافة , دمشق , ١٩٧٧ : ٩ .
(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : مجدي وهبة وكامل المهندس , مكتبة لبنان , بيروت ١٩٧١ : ١١٢ .
(٤) الحكاية السادسة : ٦ .
(٥) م . ن : ٧ .
(٦) ينظر : الحكاية السادسة : ٥٧ – ٥٨ .
(٧) انه الجراد : ٥٠ .

من خلال هذا النص يقدم (الكاتب) هذه الشخصية عبر الاسترجاع من الحاضر الى الماضي ثم العودة الى نقطة الانطلاق . ويتخذ الاسلوب عينه في تقديم شخصية (محفوظ الرحمن) الملتزمة . في رواية (الضفيرة)[١] .

اما عند تقديم شخصية (استاذ أياد) في رواية (خاصرة الرغيف) وهي الشخصية الثانوية التي يكون ظهورها مرة واحدة في الرواية لتسهم في تصوير التزام (بكران) بمبادئه الاخلاقية والاجتماعية ينتقل (الراوي) من الحاضر الى المستقبل " وبعد ايام كانت هناك فرقة موسيقية تعزف في نادي الكلية والطلاب من حولها يرقصون. عروس وعريسها كانا يرقصان ايضا , وبكران يقف عند مائدة وضعت عليها انواع من المعجنات والعصائر , وقد اطلت ابتسامته من مخبئها . لقد اصطحب بكران هانيا الى النادي ذلك اليوم . بعد سنوات كان العريس احد اساتذة هاني في القسم المعماري . انه واثق تماما ان استاذ اياد كان هو العريس "[٢] .

وبعد الانتقال من الحاضر الى المستقبل يعود مرة اخرى الى الحاضر ليسرد احداث تلك المرحلة " اما قبل ذلك بسنوات فان هاني [هكذا] لم يكن قد درس لغة الانكليز بعد "[٣] .

اذن تحول الزمن من والى , هو اهم ما يميز اساليب السرد التي يستخدمها (الكاتب) في تقديم شخصياته الروائية . على ان استخدام (الزمن) في مثل تلك الحالة , له دلالات اخرى , حيث نستطيع – من خلاله – بيان علاقة (الراوي) بشخصياته , فضلا عن معرفة علاقة تلك الشخصيات بالراوي نفسه . اذ ان تلك العلاقة تبرز من خلال درجة اقترابها من (الراوي) وحضورها الدرامي في الرواية. وبالتالي معرفة مستويات الرؤية عند (الراوي) تجاه شخصياته .

ان موضوع – الراوي ورؤيته – قد حظي باهتمام النقاد , وواصلوا بحثهم من اجل اكتشاف مستويات مختلفة لعلاقة الراوي بمرويته . منها الدراسة التي قدمها (جان بويون) في كتابه (الزمن والرواية) . اذ حدد خلالها ثلاثة مستويات لعلاقة الراوي بما يرويه معتمدا في هذا التقسيم على علاقة الراوي بالشخصيات وهي[٤]:

١. **الرؤية من الخلف** : وفيها تكون معرفة الراوي عن الشخصية اكثر من معرفة الشخصية عن نفسها , فالراوي وفق هذه الرؤية يعرف كل شيء عن الشخصية . وهي الرؤية المناسبة عند استرجاع الراوي من الحاضر الى الماضي كما في تقديم شخصية (صفوك البخيت) في رواية (انه الجراد) . كما بيناه سابقا .
٢. **الرؤية مع , او الرؤية المصاحبة** . وفيها تكون معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية لنفسها وتعد هذه الرؤية شكلا ارقى من الرؤية السابقة , وهي ما تناسب تزامن تقديم الشخصية لسرد الحدث , كما في تقديم شخصية (حلوم) في رواية (الحكاية السادسة) .

---

(١) ينظر : الضفيرة : ٢٤ .
(٢) خاصرة الرغيف : ١١ .
(٣) م . ن : ١١ .
(٤) ينظر : نظرية البنائية في النقد الادبي , د. صلاح فضل , مكتبة الانجلو المصرية , ١٩٨٠ : ٤٣٦ .
وينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق , د. شجاع مسلم العاني , دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد , ١٩٩٤ : ١٧٣ في حين قام (تودوروف) باختزال تلك الرؤى الى رؤيتين وهما عنده : " الرؤية من الداخل , والرؤية من الخارج , ففي الحالة الاولى لا تخفي الشخصية عن الراوي . وفي الحالة الثانية فان هذا الاخير يستطيع ان يصف لنا افعال الشخصية ولكنه يجهل افكارها ولا يحاول ان يتنبأ بها "
الانشائية الهيكلية , تزفتان تودوروف , تر : مصطفى التواني , مجلة الثقافة الاجنبية , العدد : ٣ ,لسنة ١٩٨٢ : ١٣ .

٣. **الرؤيـة مـن الخـارج** . وتتميـز بـان معرفـة الـراوي فيهـا لشخصـياته اقـل مـن معرفة هذه الشخصيات لنفسها . ويكتفي الراوي بان يصف لنا ما يرى ويسمع , كما في تقديم شخصية (استاذ اياد) في رواية (خاصرة الرغيف) الذي سبق ذكره . وهي التي تناسب اسلوب الانتقال من الحاضر الى المستقبل .

٢. تقديم الشخصية بوساطة الحوار:-

يعـرف الحـوار بانـه :" حـديث بـين شخصـين او اكثـر تضـمه وحـدة فـي الموضـوع والاسـلوب "[١] . وللحـوار عـدة وظـائف يمكـن ان يؤديهـا فـي الـنص الروائـي منهـا: "الكشـف عـن افكـار الشخصـية وعواطفهـا وطبائعهـا الاساسـية "[٢] . وغيرهـا مـن الوظائف التي سوف نتطرق اليها عند دراسته كعنصر من عناصر الفن الروائي .

ويسهم الحوار , في بناء شخصيات (الكاتب) الروائية . للمتلقي على نمطين هما : الحوار الخارجي والحوار الداخلي .

أ. **الحوار الخـارجي :** ويسمى ايضـا بـالحوار المباشر , اذ تتحدث الشخصـية فـي هذا النوع مع شخصية اخرى او اكثر في اطار المشهد الروائي بطريقة مباشرة . حيث ان المتكلم " يتكلم مباشرة الى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي. "[٣] .

وعند الاطلاع على روايات (الكاتب) وجد ان استخدامه للحوار بصورة عامة قليل فضلا عن استخدامه كوسيلة لتقديم الشخصية . فالشخصيات التي يتم تقديمها بوساطة الحوار قليلة اذ ما قورنت بالتي تم تقديمها بوساطة الوصف والسرد .

ومن الشخصيات الرئيسة التي تم تقديمها بالحوار هي شخصية (جرن) في رواية (الابجدية الاولى) عن طريق الحوار المباشر بين (دلموت) و(شلمال) . فبعد ان التقيا في الطريق , بادر (دلموت) والقى التحية على (شلمال) . فيما سأله (شلمال) عن صحته وحال زوجته وابنه , ثم قال : "كنت بالامس مشغولا بها عما كان يدور من همس بين المختلفين بعيدا عن اذهن الكاهن .

ففغر دلموت , فاه الذي كان يبدو بارزا حينذاك وسط وجهه الحليق الا من لحية بطول نبتة شعير وسأله :

- وماذا كان يدور بحق الون

- جاء مبادل بضائع بنبأ من احدى قرى الجانب الاخر , ولم يلبث ان سرى بين الناس....

- وما هو ذلك النبأ ؟ انك تفسد عليّ يومي بطريقتك هذه في الكلام .

- كنت ماضيا فيما اقول حتى قفزت على حلقي.. يقول الرجل بان هناك من جاء الى تلك القرية مبشرا باله جديد غير الههم الذي يستظلون بظله , وزاعما بانهم يرتكبون خطأ فادحا بعدم تعظيمهم للإله الجديد ."[٤] .

ثم يفترقون ليلتقوا مرة اخرى في اليوم نفسه , ويدور بينهم حوار على نفس القضية . اذن فالحوار هنا جرى بين شخصيتين ملتزمتين , وتم طرح قضية عقائدية يكون لها تأثير مباشر وكبير في تشعب احداث الرواية , وطرح هذه القضية انما جاء من خلال تقديم شخصية الكاهن (جرن) .

---

(١) المصطلح في الادب الغربي , د. ناصر الحاني , دار الكتب العصرية , بيروت , ١٩٦٨ : ٥٣ .

(٢) فن المسرحية , فردب ميليت وجيرار لدايدس نبتلي , تر : صدق حطاب , دار الثقافة , بيروت , ١٩٦٧ : ٤٨١ .

(٣) تحليل الخطاب الروائي , سعيد يقطين , المركز الثقافي العربي , بيروت , الدار البيضاء , ط٢ ,١٩٩٣: ١٩٧ .

(٤) الابجدية الاولى : ١٢

اما في رواية (الضفيرة) فان شخصية (هبة الله). تقدم نفسها بوساطة الحوار . فبعد ان وصف (الراوي) الاحتفال الذي اقيم في منزل (سليم الدين) بمناسبة عيد ميلاده الخمسة والخمسين . خرجت (هبة الله) من المطبخ وهي تصيح : " مهلكم.. اياكم ان تقطعوها قبل ان اصل "[١] .

في هذه الجملة القصيرة التي اطلقتها , قدمت نفسها كاحدى الشخصيات البارزة في الرواية التي يكون لها دور كبير في سير احداثها .

ب. الحوار الداخلي : اهتم النقاد بهذا النمط من الحوار الذي يساعد في تحليل وعي الشخصية الباطن , من خلال انفعالاتها وهواجسها النفسية مستفيدين من مصطلح (تيار الوعي) الذي ظهر في الرواية الحديثة , وهذا المصطلح يستخدم " للدلالة على منهج تقديم الجوانب الذهنية للشخصية... وان الروايات التي يقال عنها انها تستخدم تكنيك (تيار الوعي) بدرجة كبيرة هي الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي لشخصية او اكثر "[٢] .

فكان الحوار الداخلي , هو " الصيغة التنفيذية الشاملة لقصة تيار الوعي , ذلك ان الكاتب يسعى الى اقامة حوار مستمر فياض ينبع من ذهن الشخصية عبر وسائل مختلفة . "[٣] . وقد اهتم الروائيون بالحوار الداخلي لانه يعمل على اظهار المخفي " من الشعور والاخيلة في تلقائية قد تبدو انها خارج أرادتنا تماما "[٤] . على ان هذا الاسلوب لا نجد له صدى واسعا في روايات (الكاتب) لا سيما في استخدامه بتقديم الشخصيات . الا عند تقديم شخصيات نادرة .

في رواية (خاصرة الرغيف) نطالع احدى الشخصيات الثانوية وهي تقدم نفسها عن طريق الحوار الداخلي (استاذ مراد) مدير القاعة الامتحانية يحدث نفسه اثر دخول (بكران) المفاجئ الى القاعة : " ماذا يفعل ابو هاني هنا ؟.. كيف تاتّى للسيد رئيس القسم ان يستغني عن بكران ولو لدقائق ؟ .. وضحك استاذ مراد."[٥] .

فهو لا يتحدث الى احد في داخل النص , وانما يحدث نفسه بكلام عفوي غير منظم . فهو هنا يتساءل و لاحاجة به الى الجواب الا ان يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل ايضا .

وهذا النوع من الحوار الداخلي يسمى في النقد الادبي بـ(المونولوج) اذ انه يعني : " استغوار في اعماق وعي الذات الذي تستخدمه الشخصية للكشف عن خبايا النفس واظهار ما يكمن من الشعور في تلقائية خارج الوعي "[٦] .

اما في رواية (الابجدية الاولى) تتحدث احدى الشخصيات مع نفسها . واثناء الحديث تقدم لنا شخصية جديدة في الرواية .

(شلمال) الشخصية الملتزمة " قال في نفسه... ان ملقان ستتفهم حتما دواعي رحلتي وغيابي عنها , والتي قد تطول بعض الوقت "[١] . وفيما بعد نعرف ان (ملقان) (ملقان) هي الفتاة التي اقام معها علاقة حب طاهرة على امل الزواج .

---

(١) الضفيرة : ٢٣ .

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة , روبرت همفري , تر : محمود الربيعي , دار المعارف , مصر , ١٩٧٥ : ١٦ .

(٣) الحوار في القصة العراقية القصيرة ١٩٦٨ -١٩٨٠ , فاتح عبد السلام, أطروحة دكتوراه ,كلية الآداب , جامعة الموصل , ١٩٩٥ : ١٨٦ .

(٤) الرواية الحديثة – الانكليزية والفرنسية, بول ويست , تر : عبد الواحد لؤلؤة , دار الرشيد للنشر, بغداد , ١٩٨١ :١/ ٢٥ .

(٥) خاصرة الرغيف : ٢٩ .

(٦)الشخصية في روايات نواف ابي الهيجاء : ١٨٠ .

وينظر : المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ , زياد ابو لبن , دار الينابيع للنشر , عمان , ١٩٩٤ : ٨٨ .

وبذلك كشف لنا (الكاتب) عما يدور في نفس الشخصية من خلال التعبير عن المشاعر والاحاسيس بمناجاة داخلية واظهرت تلك المناجاة ميزة من ميزات تلك الشخصية . اذ قبل هذا الحوار الداخلي في النص السابق لا نعرف ان (شلمال) يقيم علاقة عاطفية مع فتاة اسمها (ملقان) وهذا النمط من الحوار الداخلي يسمى (مناجاة) وهو يختلف عن المونولوج في ان الاول هو " زيادة الترابط , وذلك لان غرضه هو توصيل المشاعر والافكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني في حين ان غرض المونولوج الداخلي هو قبل كل شيء توصيل الهوية الذهنية "[٢] .

(١) الابجدية الاولى : ١٤ .
(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة : ٥٦

المبحث الاول : انساق الحدث

يعرف الحدث , من حيث ارتباطه بالزمن , بانه " اقتران فعل بزمن"[١] . فالعلاقة وثيقة بين الفعل (الحدث) , وبين الزمان. ولا يمكن دراسة احدهما بعيدا عن الاخر . فبناء الحدث – ترتيبه- أي نواليه في الزمان , وهو ما يسمى بـ(النسق) .

و على الرغم من ان هذا الترتيب , قد يعطي صبغة جمالية للحدث , الا ان بعض الباحثين عدّ النسق . شيئا ليس جماليا خالصا , بل هو , جوهر ورؤية الفنان ." وان رؤيته للحياة هي التي ستقرر طبيعة نسق الكتاب واصالته , الحياة والنسق ليسا في الحقيقة قابلين للفصل . فالنسق هو الطريقة التي تتطور بها الحياة ."[٢] .

فيما يرى الشكلانيون الروس[٣] , بان الاشكال الفنية " تفسر بضروراتها الجمالية وليس بواسطة تحفيز خارجي مستعار من الحياة "[٤].

اما اهم الانساق التي اشار اليها النقاد - : التتابع , والتضمين , والتأطير , والتوازي , والتحفيز , والاستدارة , ونسق الخط[٥] . وغيرها[٦] . ومن الابنية التي انتظمت الحدث في روايات (الكاتب) :

١. نسق البناء المتتابع او المتسلسل

ويقوم على " توالي سرد الاحداث الواحد تلو الاخر . مع وجود رابط بينهما "[١] .وهو من الانساق التي عرفت منذ زمن طويل وقد هيمن مدة طويلة على فن القص بمختلف اجناسه. فقد كانت الاحداث تقدم للسامع بنفس ترتيب وقوعها , أي سردها , وبحسب ترتيبها الزمني " فابسط شكل للقصص النثري هو قصة تحكي سلسلة من الاحداث "[٢] .

ويرى بعض النقاد ان هذا النمط من البناء ملازم لفن القص , وبدونه لا يمكن ان يتحقق الشرط الفني لفعل القص " فاذا انعدم التتابع تلاشت القصة وتحولت الى لوحة وصفية لايربط عناصرها الا التجاور المكاني "[٣] .

ومن ابرز الخصائص الفنية لبناء الحدث المتسلسل او المتتابع : الاستهلال المتميز " فالاستهلال يقدم اطارا عاما يحدد بوساطته زمان الحدث ومكانه , ويرصد في الوقت نفسه تطور الحدث في الرواية ."[٤] .

---

(١) دراسات في القصة العربية الحديثة , د. محمد زغلول سلام , منشأة المعارف , الاسكندرية , مصر (د.ت) : ١١.

(٢) مدخل الى الرواية الانكليزية , ارنولدكتيل , تر: هاني الراهب, وزارة الثقافة والارشاد القومي , دمشق ١٩٧٧: ٣١/١.

(٣) الشكلانيون الروس : جماعة تحدثت عن الادب بطريقة تقترب الى التقنية الادبية وكان لديهم مشروع نظرية شعرية مما جعلهم يشكلون ظاهرة تاريخية اسهمت في اغناء الالسنية ومنهم (جاكسوبسكي وشلوفسكي ولكبينكوف وتينياتوف وتوماشفسكي) . ينظر : مدخل لدراسة الرواية : ٧٩.

(٤) نظرية المنهج الشكلي , نصوص الشكلانيين الروس , تر: ابراهيم الخطيب , مؤسسة الابحاث العربية , بيروت, ١٩٨٢ : ٥٠.

(٥) ينظر : م.ن : ١٢٢-١٥٢ .

(٦) وقام تزفيتان تودوروف : باختزالها الى (التسلسل والتضمين والتناوب). ينظر : مقولات السرد الادبي , تزفيتان تودوروف , تر: الحسين سبحان وفؤادالصفا , مجلة افاق المغربية , العدد : ٨-٩ , لسنة ١٩٨٨ : ٢٧.
فيما قسم (جينات) الرواية من حيث زمنها الى اربعة اصناف : (الرواية اللاحقة والمتزامنة والسابقة والمدرجة) . ينظر : البنية والدلالة , عبد الفتاح ابراهيم , الدار التونسية للنشر , تونس,١٩٨٦ : ١٤٦-١٤٩.

(١) البنية القصصية ومدلولها في حديث عيسى بن هشام , محمد رشيد ثابت , الدار العربية للكتاب , ليبيا , ١٩٧٥ : ٣٨.

(٢) بناء الرواية , ادوين موير: ١٢.

(٣) نظرية البنائية في النقد الادبي : ٤١٥.

وقد حدد (الكاتب) في بعض رواياته – المكان والزمان في استهلاله لهذه الروايات , فهو يبدأ روايته (الحكاية السادسة) . على الشكل الاتي :
" مادت الارض . كأن قدم عملاق قد وطئتها**[هكذا]** , وتوجه الاحمر والاصفر والاخضر مرة واحدة في رؤوس الاعمدة المنتصبة على مداخل الساحة , فاشتبكت الجهات الاربع ببعضها بعضا . بينما انقذف الصغار المتسولون الى غير صوب وهم يغالبون ذعرهم مطبقين على اذانهم من غير طائل دون الدوي الذي قبض على المكان . لقد وضعوا في هذه الساحة قبل ما يقارب الساعتين ... ولم يكن هذا الفجر ليختلف عن باقي الاصباح.."[٥] .

في هذا الاستهلال , يحدد لنا (الكاتب) مكان وزمان الحدث الذي تبدأ به احداث الرواية التي تعتمد التتابع في بناء الاحداث . وبعد ان يحدد المكان والزمان , تبدأ احداث الرواية تتسلسل . يقصف المكان الذي تتواجد فيه (حلّوم) والاطفال المنغوليون , الذين يم استخدامهم من قبل جماعة للتسول وكسب المال . بعد ان تسلم (حلّوم) من القصف تجمع الاطفال لتهرب بهم من سلطة (ناهي وفرطوس) فيما ضمنت ان سيارتهما قد تحطمت اثر القصف . ويمكن ان يكونا قد ماتا ظلت طوال النهار وهي تحاول جمع الاطفال المشردين (ناقصي العقول) . وبعد ان انقضى اخر النهار." ولما كانت رسل الغيم الاسود المتكدس الى القوم قد بدأت الوصول فعلا .. نثيثا من قطرات متفرقة ترشق الوجوه , اذ اعلن الاولاد جميعهم استشعارهم اياه ... لما كان ذلك حدث ارتضت حلوم بـ(خرابة) لاحت لها مكانا يتوقفون به "[١] . ويتخذون من هذه الخرابة بيتا يسكنون فيه . تشتري (حلّوم) – من تصريف نصف الورقة (الصعبة) التي حصلت عليها من الاجنبي ومن النقود التي حصل الاطفال عليها اثناء تسولهم – بعض الفرش البسيطة والملابس الرثة . بعدها تفكّر بعمل لها وللاطفال وترك التسول . ويستقر تفكيرها على شراء " ثلاث بسطات خشبية ستملأها بالحلوى والكعك وبالاقلام والمساطر والمماحي والمباري .ستقف هي خلف بسطة وسيقف باسم وسلام خلف بسطة اما خلف الثالثة فسيقف حقي وجميل . كلهم سيقفون ببضاعتهم قرب باب المدرسة . سيشتري التلاميذ منهم عند دخولهم المدرسة وسيشترون عند المغادرة . والارزاق بيد الله "[٢] . بعدها تتوالى الاحداث وتتسلسل . يصور (الكاتب) خلالها قضية انسانية عامة لاطفال مشردين (ناقصي عقول) , تحت رعاية فتاة تبلغ من العمر عشر سنين في اجواء حرب مليئة بالقصف والاساليب الاستخباراتية القاسية التي تتعرض لها الفتاة بتهمة التواطي مع احد الاجانب ضد امن الدولة . وهكذا الى ان تنتهي الرواية . ومن الملاحظ على تتابع احداث هذه الرواية , ورواية (الضفيرة) انهما تخلوان من اية ارتدادات زمنية كالتي تحصل في باقي روايات (الكاتب) وهيمنة الماضي الذي طغى على احداثها.

تبدأ احداث رواية (الضفيرة) عندما يتولى (حسب الدين) منصب عمدة البلدة , خلفا لوالده (المسند بالله) الذي توفي " دون ان يبلغ الخرف , اذ لم يتجاوز عمره السابعة والثلاثين عندما اغمض عينيه الى الابد "[٣]. فيما تدور احداث الرواية في القرن الستين الميلادي " في العام ٥٩٩٦ ميلادي"[٤] .بعد الكارثة الكونية التي حلت بالارض .

وبعد ان يتولى (حسب الدين) منصب العمدة, يغير من السياسة التي كانت ينتهجها اباؤه في الحكم , ويسلك طريق الاستبداد والظلم مع ابناء مدينته . ذلك ما صرح به لصديقه (سمو الدين) منذ الايام الاولى لحكمه " لقد عزمت يا صديقي على ان اجرد اولئك الخرفيين من صلاحياتهم تلك.. من سطوتهم تلك.. اما كيف؟ فساخبرك بعد ان تتقبل مني هذا النخب .. هيا

---

(٤) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٢٩٠.
(٥) الحكاية السادسة : ٥.
(١) الحكاية السادسة : ٣٥ .
(٢) م.ن: ٥١.
(٣) الضفيرة : ٥.
(٤) م . ن :٥.

ارفع كأسك .. نخب البقاء عمدة الى الابد"[١] .
تتسلسل الاحداث فيما بعد , لتصور تلك السياسة التي يتبعها العمدة الجديد . الى ان يتصدى مجموعة من الفتية المخلصين لسياسته . من خلال تنظيم سري يحاول الاطاحة بنظام العمدة . " في غضون ايام استأجروا منزلا صغيرا اشبه بمنزل خلوة حسب الدين , وصاروا يختلفون اليه فرادى فلا يلتقون فيه كلهم مرة واحدة ... لقد تحول ذلك المنزل في بحر شهر تقريبا الى وكر حقيقي ومزحوم بكل ما يحتاجه فتية عقدوا العزم على تطهير المدينة من المارقين."[٢] .
وتسير الاحداث بشكل افقي , لتبين لنا , كيف استطاع هؤلاء الفتية بجهودهم وتضحياتهم الاطاحة بنظام (حسب الدين) , بعد ان افقدوه عقله واودعوه مستشفى الامراض النفسية .

٢.البناء المتوازي :

وهو " عرض حكايتين تدور احداثهما في نفس الوقت "[٣] . بمعنى ان " تسرد قصتين او اكثر تدور احداثهما في فترتين متوازيتين "[٤] . ويعد هذا النسق في البناء من الانساق الحديثة التي اثمرتها محاولات التجديد في اساليب السرد. وقد عده (تودوروف) من الانساق التي " قطعت كل صلة تربطها بالحكي الشفوي الذي لم يعرف التناوب "[٥].
ومصطلح (التناوب) يتعلق " بكيفية رؤية الحدث ولا يتعلق بكيفية بناء هذا الحدث "[٦] . وقد اعتمد هذا النمط من البناء على " تقسيم حدث الرواية على عدة محاور تتوازى في زمن وقوعها . ولكن اماكن وقوعها تكون متباعدة نسبيا , وتظل تلك المحاور بشخصياتها الخاصة بها تنمو وتتطور الى ان تلتقي في خاتمة الرواية او قد تظل معلقة "[٧] .
فالتوازي يقوم اما على سرد وحدات مختلفة في المكان او الزمان من القصة الواحدة واما على سرد وحدات مختلفة من قصتين او اكثر في مدد متوازية . ان المادة الحكائية في هذا النسق من البناء تتجزأ الى اكثر من محور بحيث تتعاصر زمانيا في وقوعها[١] .
اطلق (ريكاردو) على هذا النسق من البناء (التزامن والتناوب) . والتزامن عنده هو ان يروي الراوي في فقرة واحدة – حادثتين لا يجمع بينهما الا كونهما جرتا في زمن واحد . والتزامن يتضمن التناوب . لان الانتقال من حادث الى اخر يعني تعليق الاول ثم العودة , ورواية الثاني ثم تعليقه[٢] .
وعند الاطلاع على روايات (الكاتب) , نجده كثيرا ما يستخدم هذا النوع من النسق سواء في سرد وحدات مختلفة في المكان او الزمان من القصة الواحدة . او في سرد وحدات مختلفة من قصتين او اكثر في الرواية الواحدة .

---

(١) الضفيرة : ١٣.
(٢) م.ن : ٢٣٥.
(٣) البنية والدلالة :١٢٥.
(٤) مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة , الرشيد العنزي , مجلة الحياة الثقافية , ع: ١٠ , لسنة: ١٩٧٦ : ٢٧ .
(٥) القراءة والتجربة . سعيد يقطين , المركز الثقافي العربي , بيروت , ١٩٨٧ :١٥٢.
وينظر : تحليل الخطاب الروائي :٢٥٨.
(٦) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا , د. ابراهيم جنداري , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ٢٠٠١: ٧٧.
(٧) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٥٤.
(١) يرى بعض النقاد ان المستحدثات السيمائية قد لعبت دورا كبيرا في تعزيز هذا النسق من البناء خلال استخدام وسيلة السيما في (المونتاج) الى جانب وسائل فرعية اخرى مثل (المنظر المضاعف) و(اللقطات البطيئة) و(الاختفاء التدريجي) و(القطع) و(الصور عن قرب) و(المنظر الشامل) و(الارتداد) .
ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ٧٧-٧٨ .
(٢) ينظر الرواية والواقع , محمد كامل الخطيب , دار الحرية للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت , ١٩٨١: ٢٣ .

في رواية (الابجدية الاولى) تتشعب الاحداث في قصة واحدة . وهي مجابهة مجموعة من الشباب (شلمال ودلموت وبيصار وخمناف وسركير) لافعال (جرن) الكاهن الجديد الذي ظهر في قرية (منثاما) " مبشرا باله غير الههم الذي يستظلون بظله وزاعما بانهم يرتكبون خطأ فادحا بعدم نقل تعظيمهم للإله الجديد "[٣] .

وعندما يسافر (شلمال) الى قرية منثاما لتسقط اخبار الكاهن الجديد . يبدأ (الكاتب) بسرد الاحداث التي تلاقيه في تلك القرية . " لما هبط شلمال من قاربه كان شاطيء منثاما نهبا لصمت محّو ... فسار نحو القرية . بيده اليمنى رمحه وبيده اليسرى علق جلد معزى معبأ بالتمر المجفف ووصايا جده تحوم فوق رأسه . ولم يلبث ان دخل القرية لاذ الاطفال باكواخهم, عندما مرّ بينهم مدججا برمحه وفأسه "[٤] . دخل سوق القرية فشاهد الكاهن الجديد (جرن) مع غلامه وسط جمهرة من الناس , يلقي عليهم خطابا يدعوهم فيه الى ترك الههم وتعظيم الاله الجديد . ويرمي عليهم اكياس نقود , يعطيه لكل من يتبعه " انها فرصتكم التي لن تعوّض... اخلعوا من نفوسكم ايلا المستكين وشرّبوا ارواحكم بيقين واحد... انه الاله الاعظم ولا احد سواه... "[١] .

وبعد ان يطلعنا (الكاتب) على الاحداث التي تواجه (شلمال) في قرية (منثاما). يعلق سردها ليعود الى سرد الاحداث في قريته , حيث صديقه (دلموت) : " في ذلك الصباح استيقظ دلموت مبكرا.... غادر الغرفة الى فناء الكوخ واعاد الحياة الى النار التي اطفأها قبل ان يناما.... كان بوسعه وقتئذ ان يرى شلمال وهو يشرب من ذلك اللبن في فجر اخر يوم الهي مرّ على القرية . بل انه يكاد يسمعه ايضا وهو يعّو بكل مات مترددة عن مخاوفه من احتمال فشل رحلته . فيجيبه بصوت كأنه يتدحرج من عل ان افعل ما بوسعك وليكن بعد ذلك ما يكون... "[٢] . وبعد ان يضعنا امام صورة واضحة عن احوال (دلموت) وزوجته (رهكالا) وطفلهما (حرماد). يعاود سرد الاحداث في قرية (منثاما) , حيث (شلمال) والكاهن الجديد : " كان على شلمال بعدما باركه جرن واعطاه بيده كيس النقود , ان يصطف الى جانب سنّار رجاء ان يحمله موكب الكاهن الى كوخه بعد انتهاء الخطبتين المتبقيتين لذلك اليوم "[٣] . وبعد ان يصل الى نقطة محددة من احداث قرية (منثاما) ينتقل مباشرة الى قرية (الون) وسرد احوال (ملقان) حبيبة(شلمال) على ان سرد الوحدات المختلفة في المكان يجمعها زمان واحد " واستغرق في سهوم لم يدم طويلا ثم تكلم على حين غرة بصوت مسموع وكانه يرى ملقان كما يرى يديه :- اياك وسوء الظن... فلا تذهبن بك هواجسك بعيدا....

في ذلك الحين , كانت هي على الشاطيء المقابل مع بيصار . في الواقع ان ذلك الصبي هو الذي تبعها الى هناك حينما راها تتجه صوب الماء دون جاموساتها "[٤] .

وهكذا تتشعب الاحداث في هذه الرواية في اماكن متعددة وفي زمان واحد الى ان تلتقي الاحداث في نهاية الرواية بمجرى واحد يصّب في تلك الخاتمة المأساوية التي تنتهي بها .

وبنفس الاسلوب تتزامن الاحداث في رواية (انه الجراد) في اماكن متعددة . ويقوم (الكاتب) بسرد احداث ويعلق اخرى ليعود اليها بعد حين .

اما في روايات (ماتم ومواء وطين حرّي) فان (الكاتب) يتبع نسق البناء المتوازي في سرد وحدات مختلفة , ولكن ليس في قصة واحدة , وانما من قصتين او اكثر في مدد زمنية متوازية .

ففي رواية (مأتم) نكون بازاء قصتين , تسردان بشكل متواز. الاولى قصة (الموسيقي) يرويها هو . مع (سعيد المالك) . وقصة ابنه (غّيام) الذي عثر على جثته مقتولا . ترويها احدى شخصيات الرواية (زاهد) .

---

(٣) الابجدية الاولى : ١٢.
(٤) م. ن :٢١ .
(١) الابجدية الاولى : ٢٣ .
(٢) م . ن :٣٤ .
(٣) م . ن : ٣٥ .
(٤) م . ن : ٦٨ .

بعد ان يقوم (السارد) بذكر الحوادث الاولى من قصة ابنه , ينتقل مباشرة وبدون فاصل الى سرد قصته مع (مالك البلدة) : " على هذا فان اصابع المجنون كانت منغرزة في ثقوب صدر ابني ليلة كاملة قبل ان يتنبه اليه احد , ولعله كان قد بلغ باحدى اصابعه قلب الفتى فعثر على الفتحة التي خرجت منها روحة . في مثل هذه الحالة كان عودي يقلّد شدو عصفور فجيء بضربته عندما حملته جناحاه بعيدا عن رطوبة الظلال الكثيفة , او انه يروح يرتعد مثلما اخذتني الرعدة يوما حين امرني مالك البلدة ان اتمثل عازفا خروج الروح "[1] . الرواية عبارة عن مجلس عزاء يسرد صاحب هذا المجلس قصته وقصة ابنه بعد ان يفيق من حالة فقدان الوعي التي كان عليها . على هذا لم تكن هناك فواصل بين القصتين , انما يتداخل السرد لاحداثهما تداخلا تحس معه انه لم يتوقف عن الكلام منذ اول الرواية حتى نهايتها . ويستمر هذا الاسلوب في تداخل احداث القصتين الى نهاية الرواية " صحيح انني لم اقتعد كرسيّ الى يمين المالك لحد الان . لكنني مع ذلك كنت وجلا ان اختار بصوت عال , فاقّر من حين لاخر الى داخلي حيث اختبيء هناك بعيدا عن واعيتي .... انما الحمد لله الذي لم ينسني يوما , فقد بعث اليّ بالذي همس باذني.. جاء تماما حيث ينبغي له ان يجيء .. غيّام ابن سريرة الذي غاب عن بالي انه ولدي وان امه زوجتي . ينتظرني مع القوم في مقبرة البلدة السرية كي ادفنه "[2] .

(فالكاتب) يستخدم الاسلوبين في النسق المتوازي لبناء بعض رواياته سواء في الرواية التي تضم قصة واحدة او التي تضم قصتين .

٣.البناء الدائري:

" و هو ان تبدأ القصة عند نقطة نهاية احداث الحكاية ثم تعرض ما سبقها لتنتهي عند نقطة بدايتها مجددا "[3] .

وهذا ما نلمسه في رواية (الابجدية الاولى) التي تبدأ من حيث تنتهي على لسان الرواي العليم (المؤلف) الذي يقوم بسرد احداث متلاحقة خارج بعدي الزمان والمكان . بمعنى ان ليس هناك فضاء زماني معين وقعت فيه الاحداث ولا فضاء مكاني محدد , لكن ثمة دلالات موحية تقول بان الاحداث انما وقعت في زمن موغل في القدم – زمن الكهنة وتعدد الآلهة – وفي مكان غير مستقر في الذاكرة لكنه منتزع من وعي المؤلف وقد يشير الى مواطن الحضارات الاولى " على احدى طبقات الارض وقبل ان تزار الطبيعة وتهيل التراب والصخور عليها فتتراص وكأنها ظلام ابدي تكدس كالقدر, كان سنّار يشهد من فوق تل , الخمسة الذين كانوا يسحلون , تكبل معاصمهم سلسلة واحدة "[1] .

من خلال هذا الاستهلال الذي بقي لصيقا بالاحداث . نجد انفسنا منذ البدء في مواجهة خمس شخصيات . ادوات الصراع اللاحقة في مساحات الرواية . يسرد (الكاتب) الاحداث التي تلاقي هؤلاء الخمسة حتى وصولهم الى الموقف الذي ابتدأت به الرواية . " ثم تولّى حرّاس جرن امر الرجال الخمسة الذين لم يكن معهم غير خناجرهم... كانت سيقانهم لا تقوى على حمل اجسادهم فهم يتهالكون بين حين واخر الى الارض وحلقات السلسلة المعدنية تصطفق ببعضها مصدرة صوتا اشبه بنذير الاجراس "[2] .

فنهاية الرواية معروفة منذ بدايتها . من خلال مصير هؤلاء الرجال الخمسة الذي يطلعنا عليه (الكاتب) منذ البداية . فبناء الاحداث دائري ينتهي بالنقطة التي تبتديء فيها الاحداث .

وتنتقل هذه الظاهرة الى ترتيب الفصول . ففي رواية (انه الجراد) البالغة اربعة عشر فصلا , تتوالى الاحداث منذ الفصل الاول وتتابع الى الفصل الحادي عشر , حيث يعلمنا (الكاتب) على

---

(١) مأتم :٨ .
(٢) م . ن : ١٧٣-١٧٤ .
(٣)البنية والدلالة : ١٢٥ .
(١) الابجدية الاولى : ٥ .
(٢) م . ن : ٣٠١ .

خاتمة الرواية ومصير شخصياتها قبل ان تنتهي : " الان يصرّ حسان على اخبار هيئة المحكمة بان الفتاة كانت مترددة في الصعود... وتبعهم وكان كل من في قاعة المحكمة بمن فيهم رحاب الحاضرة عن سالم يتابع المطاردة في حديثة "[٣] .

اذن فاحداث الرواية تؤول الى مصير يخبرنا به (الكاتب) قبل نهاية الرواية . ونكون على علم بان بؤرة الفساد التي تواجه (سالم) والمتمثلة باخته (نجاة) ومن تبعها , مصيرهم القضاء من قبل المحكمة .

ومن الملاحظ على البناء الدائري , ان مكونات المتن الروائي فيه تتناثر وتتشظى ولا تتضح الا بعد اخضاعها لعملية ترتيب في ذهن المتلقي . يهدف . من خلاله , الروائي الى تسليط الضوء والاهتمام بالحدث . " ان خروج الرواية على النمط التقليدي في ترتيب الاحداث ترتيبا زمانيا انما يكون لدلالة فنية يقصدها الروائي . وتتمثل هذه الدلالة في التركيز على الحدث وجعله بؤرة الاهتمام "[١] . انه تأسيس لنمط جديد من البناء يترتب في ضوئه الحدث , دون الاخلال بجوهر هذا الحدث . فالتغيير ينتقل الى طريقة الترتيب , ذلك " ان اللعب بالازمنة داخل القصة عمل جمالي لا يؤثر على الاحداث من حيث الماهية والوجود , وانما من حيث الصياغة والترتيب "[٢] .

٤.التضمين :

هو ادخال قصة في قصة اخرى[٣] . واذا كان التتابع على مستوى (الخطاب) وصيغته هو الذي يؤطر روايته وتطور احداثها , فاننا سنلاحظ التضمين " شكلا من اشكال اشتغال صيغ الخطاب في تداخلها وتقاطعها في علاقة ذلك بالحكي "[٤] .

ويشير تودوروف , الى ان معنى التضمين , هو وظيفة اساسية في كل حكاية , والحكاية المتضمنة هي حكاية تدرك الاولى , أي المتضمنة . بوساطة الثانية . معناها الخفي وتنعكس في هذه الصورة التي تقدمها عن ذاتها[٥] .

ويتحقق التضمين على مستويين :[٦]

- مستوى الحكاية , فتكون الحكاية المقحمة في الاصلية مصغرا عنها.
- مستوى الرواية , حيث يقطع حبل الرواية الاصلية لتبدأ رواية اخرى تتضمن الاولى.

في رواية (طين حرّي) يدور حوار بين (مؤمل) استاذ الاثار , الذي يبحث عن حضارة تحت مقبرة المدينة , وبين (ابي ليلى) احد عمال حفر المقبرة . على اثر سؤال يوجهه (ابو ليلى) الى (مؤمل) : " استاذ... هذا المشروع اخذك من طلابك ..هه ؟.... لا , لم ياخذني من طلابي .. لا شيء يأخذني من طلابي , كل الذنوب يمكن ان اغفرها لنفسي الا ان اترك طلابي , فالكون كله – لو تعلم يا ابا ليلى- قائم على معلم وطالب , اذا اختفى احدهم فقد الكون توازنه "[٧] .

بعد هذا بقليل , يبدأ (مؤمل) توضيح هذه الفكرة الى (ابي ليلى) بشرح طويل يضرب فيه امثلة ليسهل ايصال الفكرة الى عقلية (ابي ليلى) الرجل البسيط . " استاذ كلامك قبل قليل اعجبني.. كلامك عن المعلم والطالب والكون , ولكن بصراحة . بصراحة لم افهم منه الكثير . ليرحم الله والديك , ماذا كنت تعني بان الكون قائم على معلم وطالب ؟ ... فضحك مؤمل ..

---

(٣) انه الجراد : ١٤٥ .
(١) بناء الرواية , عبد الفتاح عثمان ,منشورات مكتبة الشباب , مطبعة التقدم , مصر , ١٩٨٢: ٢٩١ .
(٢) الالسنية في النقد الادبي , موريس بن ناصر, دار النهار للنشر , بيروت , ١٩٧٩: ٨٥ .
(٣) ينظر : مقولات السرد الادبي : ٢١ .
(٤) تحليل الخطاب الروائي : ٢٥٨ .
(٥) ينظر : البنية والدلالة : ١٢٨ .
(٦) ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ٨٥ .
(٧) طين حرّي : ١٤٧ .

لا باس عليك .. يا ابا ليلى ان الله قد خلق الكون بشكل دقيق ومتقن كل شيء فيه مرتبط بالاشياء الاخرى بعلاقات محسوبة جدا.. علاقات ربما نعرفها وربما لا نعرفها لحد الان . وهذه الارض التي نحن عليها شيء من هذه الاشياء.... ولقد خلق الله سبحانه الانسان ايضا ووضعه على كوكب الارض... له القدرة على العبث بالمنظومات حتى لو كانت هذه المنظومات الهية الصنع.... ان الله وضع بذرة الصلاح في نفوس البشر جميعا حين خلقهم الا ان عددا قليلا منهم انماها فطرد كليا فكرة العبث من نفسه . وقد احست هذه القلة ومنذ آلاف السنين بالمحنة التي أتحدث عنها , فكانوا المعلمين الاوائل وكان همهم كما هو واضح مساعدة الاخرين لانماء بذرة الصلاح التي وضعها الله في نفوسهم .. أي مساعدة الاخرين لقتل فكرة الافساد في الارض مما يؤدي حتما الى طرد فكرة العبث بالنظم الالهية من نفوسهم . ولقد اصبح اولئك الذين تقبلوا المساعدة من المعلمين الطلاب الاوائل . فنشأ التعليم "[1] .

ولما لم يزل (ابو ليلي) غير مستوعب الفكرة تماما , اخذ (مؤمل) يضرب له مثلا اخر شبه فيه البشر بقطع الدومينو , عندما يتم صفها الواحدة تلو الاخرى بمسافة محسوبة بحيث اذا تم اسقاط احدى هذه القطع سيؤدي حتما الى اسقاط جميع القطع التالية .

هذا الحوار المتضمن لهذه الفكرة وامكانية توضيحها لانسان بسيط , يمكن عدّها مثلا مصغرا لكامل الرواية , من حيث تركيزها على جوهر الرواية . وهو ما يعد نموذجا للمستوى الاول من التضمين .

وفي رواية (خاصرة الرغيف) . يصف (الكاتب) بيوتات الحي التي يسكن احدها (بكران) – الشخصية المحورية في الرواية . " معظم دور ذلك الحي ان لم تكن جميعها, شأنها شأن دور الاحياء القديمة ... "[2] . وبعد ان يسهب في وصفها من الداخل, ينتقل مباشرة الى الماضي ليسرد لنا حالة (بهرة) زوجة (بكران) في البيت ايام زواجها الاولى : " بالطبع لم تكن تجرؤ على ان تبدي اية ملاحظة حول السدرة حيث دخلت بيت جابر العطار عروسا . ولكن ما ان مات جابر كمدا بعد السرقة التاريخية... حتى بدأت طنينها الذي استمر اربعة اعوام.. ماذا يراد منه اكثر من ذلك ؟ رجل غير بكران لا يقاوم اطول من اسبوع . فوثب بكران عاضا على لسانه ورفس كوم الحطب فبانت له رأس الفأس . وصب غضبه على .. على.. على السدرة.. على ساق السدرة في موضع يرتفع مترا تقريبا عن ارض الباحة . وهاني كظله يقف وراءه متفرسا . ولم يكن قد دخل المرحلة الابتدائية بعد . فسد حطب السدرة. بعد ذلك . حاجة تنور بهرة لا كثر من شهرين "[1] .

فهذا القطع في سير احداث الرواية , والرجوع الى الماضي لسرد حكاية (بهرة) مع السدرة في بيت (بكران) هو نموذج للمستوى الثاني من التضمين . ويمكن النظر الى هذه الصفة على احد المستويات , على انها , محاولة لملأ فراغ العمل , وعلى مستوى اخر, على انها بحث عن التنويع , كأن تضمّن الرواية بافكار علمية . كما في رواية (مواء) , حيث طرح (الكاتب) بعض الافكار العلمية , على لسان الشخصية : " لماذا تنظرون اليّ هكذا ؟... انكم لا تصدقونني , اليس كذلك ؟ . حسنا , الموقف لا يحتمل القسم ... ثم لماذا القسم ؟ هاكم ما جرى بعد ذلك : لما فتحت عيني كان الالم قد زايلني . يبدو ان للاغماء فوائد جمة , واحدة منها , وهذه تعرفت عليها بنفسي- هي انه يستوعب الالم تماما وينتزعه من منبته ويلقي به الى أي مكان اخر غير جسدك . بطني هادئة... ثمة بقايا لوجع ما زالت تخر خاصرتي والبقعة التي تكتنف سرتي , الا انها بقايا وجع , لا الوجع نفسه..."[2] .

ويبدو انها معلومات من صميم اختصاص (الكاتب) في الطب ., فاراد ان يعكس اختصاصه العلمي في رواياته .

---

(١) طين حرّي : ١٤٩-١٥٠ .
(٢) خاصرة الرغيف : ١٠٦ .
(١) خاصرة الرغيف : ١٠٧ .
(٢) مواء : ١٤٠ .

ويوجد التضمين في كثير من النصوص الادبية عامة والروائية خاصة , فهو من وسائل التجديد على صعيد البنية الروائية . وقد اشار بعض الباحثين الى اتساع مفهوم التضمين , اذ يتمثل في المجموعات التي تربط نصا معينا بكوكبة من النصوص الاخرى . وتتميز هذه العلاقات بسمات متعددة متغايرة , وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف , حيث انها من انماط التضمين , وهدفها الرئيس محاكاة نص اخر[٣] .

اذن , فأساليب بناء الحدث عند (الكاتب) , متنوعة ومتشعبة , بين البناء المتتابع والمتوازي والدائري والمتضمن . فلم يقف عند نوع بذاته دون الاخر , وانما كان متنوعا بين الاساليب القديمة التقليدية وبين الاساليب الجديدة .

وفي بعض الاحيان , يلجأ (الكاتب) الى استعمال اكثر من نمط ضمن انساق الحدث في الرواية الواحدة . فمثلا في (الابجدية الاولى) , وجدناه يستعمل البناء المتوازي داخل احداث الرواية وسيرها .وفي نفس الوقت يستخدم البناء الدائري في النسق العام لاحداثها .

(٣) ينظر : المفارقة في القص العربي المعاصر , د.سيزا قاسم , مجلة فصول , ع : ٥ , مجلد: ٢, ١٩٨٢ : ٤٤ .

الفصل الثاني
((الإحداث))

الحدث في اللغة : الابداء[١] , وهو الشيء الجديد " حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة . والحدوث كون شيء لم يكن "[٢] .

اما في الاصطلاح فيعني: الواقعة التي تنم عن حركة شخص , او مجموعة اشخاص في زمان ومكان معينين[٣].

والحدث يعد من العناصر الفنية التي يقوم عليها الفن القصصي بشكل عام . والرواية بشكل خاص . والحادثة في العمل القصصي هي " مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص . هو ما يمكن ان نسميه الاطار Polt. ففي كل القصص يجب ان تحدث اشياء في نظام معين"[٤] . وما دام , لكل رواية مجموعة من الشخصيات , فان الافعال التي تصدر من هذه الشخصيات تسمى : الحوادث. وللاحداث اهمية كبيرة في البناء القصصي , حتى ان بعض النقاد عدّفن كتابة القصة منوطا بالحدث . فجورج مور[٥] . يعرف كتابة القصة بأنها " تتابع ايقاعي منظم للحوادث."[٦] .

ولكي تكون الحادثة , عنصرا فنيا , يجب ان يكون بناؤها متسلسلا ومنتظما في اطار معين , حتى " يكتسب كل حادث , سواء كان ذا صبغة فعلية Factael او كلامية actedeparole, , قيمة وظائفية , لانه يمثل حلقة في سلسلة الاحداث "[٧] . وهذا الانتظام في سلسلة الحوادث , هو ما جعل الكثير من النقاد يتحدثون عما يسمونه بـ(الحبكة) بدلا من الاطار [٨] . ومفهومها " ان تكون حوادث القصة وشخصياتها مرتبطة ارتباطا منطقيا , يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة "[١] .فسرد أية مجموعة من الحوادث – مرتبطة بما يلزم من الشخصيات – لايكفي حتى نعد ما يسرد قصة فنية . فالحبكة الفنية- في المفهومات الشائعة- لها شيء يضاف الى السرد , ليجعل من الاشياء المسرودة . بناء متماسك الاجزاء يؤدي هدفا واحدا . وعليه تكون الحادثة الفنية , هي : تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا , التي يضمها اطار خاص .

وهناك عدة صور لبناء الحادثة القصصية بناء فنيا . سنتعرف عليها من خلال دراسة روايات (الكاتب) في هذا الفصل .

---

(١) ينظر : لسان العرب , مادة (حدث).
(٢) م.ن : مادة (حدث) .
(٣) ينظر : قضايا الرواية الحديثة :٣٩.
(٤) بناء الرواية , ادوين موير, تر:ابراهيم الصيرفي , دار الجيل للطباعة , مصر , ١٩٦٥: ٣٩.
(٥) جور مور : قاص ايرلندي (١٨٥٢-١٩٣٣) من قصصه (مياه استر) عام ١٨٩٤.
(٦) دراسات لاعلام القصة في الادب الانكليزي, د. طه محمود طه , دار الثقافة العربية , مصر , (د-ت): ١٣.
(٧) مدخل الى نظرية القصة – تحليلا وتطبيقا , سمير المرزوقي وجميل شاكر , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد, ١٩٨٦ :٢١.
(٨) ينظر : الحبكة , اليزابيث دبل , تر: د.عبد الواحد لؤلؤة , موسوعة المصطلح النقدي , دار الرشيد للنشر, بغداد , ١٩٨١: ١٢.
(١)الادب وفنونه , د. عز الدين اسماعيل , دار الفكر العربي , بيروت , ط٦, ١٩٧٦: ١٨٥.

المبحث الثاني: ضروب الحدث

ان الحدث بمفهومه الواقعي , هو رصد الوقائع التي يفضي تلاحمها وتتابعها الى تشكيل مادة حكائية تقوم على جملة من العناصر الفنية والتقنية والالسنية معا . بيد ان الحدث في حد ذاته لا يعدو ان يكون كالمعاني المطروحة في الطريق بمفهوم (ابي عثمان الجاحظ) لولا ما يتم له من كيفية النسج وطريقة الربط المتسلسل لعملية السرد . ومثل هذا المفهوم يجعلنا نعتقد بان " العمل الحكائي او العمل السردي بوجه عام . يقوم على شبكة من المعطيات الالسنية والفنية شديدة التعقيد . ومن العسر العسير الفصل بين عناصر هذه الشبكة العجيبة "[١] .

ان اهم اتجاه معاصر في التفكير حول الرواية بوصفها الشكل القصصي في بضع مئات من السنوات خلت , كان يميل الى وصف العملية : كيف ينتج الكاتب في المعنى من خلال السرد؟ " يريد – مالكوام برادبري – في مقالته حول تناول الرواية من خلال البناء , الا تفكر بالسرد والبناء في صيغ العموميات بل في حدود التأليف جملة فجملة , وبعبارة اخرى بعملية حبك الترتيب اللفظي نفسها "[٢] .

ومهما يكن امر ترتيب المفردات المنوّعة , يتضح ان موضوع الاهتمام يكون في البناء الذي ينتج الاثر المرغوب في طريقة الحديث عن حركة الفكرة والمعنى في الرواية بشكل مفيد وعن وسيلة بلوغ تلك الحركة من خلال السرد.

نتج عن هذا التنوع في طريقة الحديث عن حركة الفكرة , عدة ضروب للحدث , منها : الحدث المحظور , والحدث المسحور , والحدث المكذوب, والمجهض, والمائع, والمبتور, والمفاجيء .... وغيرها[٣] .

وقد حددنا بعضا من تلك الضروب عند دراسة روايات (الكاتب) بحسب ما كان متوفرا بشكل كبير في رواياته او ما كان له اهمية فنية في بنائها.

١.الحدث الغرائبي:

هو كل حدث لا يخضع لقانون المنطق العقلي . فكلما ابتعد الحدث عن تصورات العقل واتخذ من الخيال غير الواقعي , سبيلا في بنائه , كان حدثا غرائبيا . ويدخل ضمن الغرائبية الاسطورة والسحر .

وللاسطورة وجود في بعض روايات (الكاتب) . كما في (الابجدية الاولى) التي " تجمع بين ما هو واقعي وأسطوري "[١] . حيث انها تعتمد بشكلها العام على الموروث (والميثولوجيا) خالقة بذلك جوا اسطوريا خاصا , وهي بذلك تعكس ذلك الجو الاسطوري والموروث التاريخي , فهي لا تاخذ من الواقع شيئا , الا ان واقعيتها تتأتى من خلال الافكار التي تطرحها . وواقع برغم ما فيه من خرافة وسحر. هو في حكم الممكن.

كل شيء في الرواية منتج من قبل المؤلف , بدءا بالزمان والمكان واسماء الناس والحيوانات والنباتات والوقائع , فهناك حالة خلق وابهام بالواقع على درجة عالية. يقوم (الكاتب) بسرد احداث متلاحقة بتوتر عال خارج بعدي الزمان والمكان , بمعنى ان ليس هناك فضاء زماني معين وقعت فيه الاحداث ولا فضاء مكاني محدد, لكن ثمة دلالات موحية تقول بان هذه الاحداث انما وقعت في زمن موغل في القدم , زمن الكهنة وتعدد الالهة , وفي مكان غير مستقرفي الذاكرة . لكنه منتزع من وعي المؤلف . وقد يشير الى موطن الحضارات الاولى. فاسماء الاعلام

---

(١) الف ليلة وليلة – دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد , د. عبد الملك مرتاض, دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ١٩٨٩ :١٩.

(٢) الحبكة : ٥٦.

(٣) ينظر: الف ليلة وليلة – دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد : ٢٠.

(١) اسطورة روائية عراقية جديدة , محمد اسماعيل, جريدة الوطن , ع: ١٧, السنة:٢حزيران ١٩٩٧: ٦ .

الواردة في المتن الحكائي فيها ظلال وايماءات , كلمات تحمل جرسا بابليا او سومريا (اللبشارا – دلموت – بيصار- رهكالا – حرماد)[٢].

وهذا الخلق في عوالم الرواية , والاسلوب السردي (الراوي العليم) الذي انتهجه هو ما هيأ للكاتب ان يروض عالمه كيفما يشاء . فيتناول الغرائبية في احداث الرواية . فما كان امام (الروائي) بعد ان حرر المكان والزمان من محدداتهما الا الجنوح الى الخيال والخرافة وبمستواها الغرائبي الاسطوري . كما جاء في تصرفات (حرماد) ابن (دلموت) و(رهكالا) منذ ايامه الاولى بعد الولادة " قطع زئير مكبوت انبعث من نومهما جوارهما. اسرعت رهكالا الى داخل الغرفة مولولة : لقد هلك ولدي... كانت عينا حرماد منفتحتين على وسعهما, تحدقان مندهشتين في الكائنين اللذين حنوا عليه وبينما كانا يحمدان الون على لطفه برضيعهما, وكل منهما يبتسم بوجه زوجه . انطلق الزئير المكبوت من بينهما , من خلف شفتي حرماد المغلقتين من حلقومه , من صدره , فأجفلا وزحفت صفرة مروّعة على سحنة امه التي ارتمت الى الخلف متكئة على مرفقيها ونفسها يكاد يتوقف "[٣].

هذه الصفة الغريبة (الزئير) التي لازمته منذ الطفولة , كان لها حضورها في خلق اجواء غريبة من الاحداث . منها هجومه على اتباع (هركاش) وهو بعد صبي وانقضاضه عليهم " في تلك اللحظة انطلق زئير من جانب رهكالا. بث الرعدة في قلوب من سمعه , وقد سمعه كل من حضر الدعوة . لقد ظنوا ان الشبل الذي رأوه يسير لصق ابن دلموت هو الذي اطلقه , لكن من كان قريبا من دلموت وزوجته ادرك غير ذلك .... لحظات مرت في القرية وقتئذ سيبقى يتذكرها اهلوها ما حبوا : شبل يزأر مندفعا بين الناس , تبعه صبي يزأر يريد اللحاق به .... صفوف الناس تنكفئ مولولة الى الساحة المفتوحة باتجاه هركاش مخافة الكائنين اللذين كانا يزأران "[١] .

وفي بناء اخر لنفس الرواية نكون بازاء حدث غرائبي , جاء نتيجة خيبة امل الانسانية . بعد ان تم توجيه تهمة الاخلال بالشرف الى (ملقان) وهي البريئة منها . وحسب العرف الذي تسير عليه القرية انذاك. اذا لم يتم تبرئة الفتاة من جرم كهذا يتم قتلها امام حشد من الناس . وبعد ان يئست (ملقان) من اثبات براءتها , قتلت نفسها امام جمهرة من اهل قريتها , وفي ذلك اليوم المشؤوم " ارتجفت الارض كما يرتجف محموم , فلم تقلع عنها رعدتها حتى استيقظ الناس , لم تتجاوز يقظتهم لحظات معدودة كانت كافية لان يتذكر منهم فيما بعد ماذا حدث قبل ان يغيب عنه وعيه . كانت ارواحهم تغلي اثناء غيبوبتهم , ودماؤهم تتدفق في عروقهم مثل ماء نهر رفع عنه ما يمسكه. لقد استطالت عظام صغارهم وعبلت اطراف كبارهم . واخشوشن ناعم جلودهم وتفضنت وجوه فتيانهم , وما زالوا يغطّون في غيبوبتهم ... "[٢] .

ان قارئ هذه الرواية لا يواجه عالما مألوفا , انه يدخل على العكس – في عالم يبعث على الحيرة "عالم ميتافيزيقي"[٣] . تجردت فيه الاشياء والكائنات والاحداث من العلاقات المألوفة .

اما السحر فيكاد يميز رواياته كلها الا الاولى (انه الجراد) . فلا تكاد تخلو رواية من رواياته من حوادث سحرية يبثها هنا وهناك في محاولة دمج السحر بالواقع من اجل الوصول الى نهج جديد يسميه (الكاتب) ب"السحرية الواقعية "[٤]. وهو ما سار عليه في كل رواياته التي تلت (الابجدية الاولى) . " ولعل طبيعة القاص المتمثلة في انه الراوي والصانع المتحكم في خلق عالمه هي التي تغريه دائما بان يكون رسام المشهد ومصمم الديكور الداخلي وصانع الثياب

---

(٢) ينظر : الابجدية الاولى - رواية الخلق والايهام بالواقع , علي حسن , مجلة الموقف الثقافي,ع: ١٨, السنة : ٢٣ , لسنة ١٩٩٨: ٤١.
(٣) الابجدية الاولى : ٣٥.
(١) الابجدية الاولى : ٢٢٩.
(٢) م . ن :٢٢٣.
(٣) في رواية الابجدية الاولى , رياض موسى سكران , جريدة الثورة العراقية, ع:٩٣٣١, لسنة ١٩٩٧: ٥.
(٤) الروائي العراقي طه حامد الشبيب : ١٠ .

ليظهر نفسه فنانا في اللون والخط "[٥] .وتلك سمة في القصاص الحق . انه لا يعيش كل الدقائق والتجارب والاشخاص ولكنه يتصور . فيصيب في تصوره وينقل حياة الى حياة او موقفا الى موقف . لان الفن " لا يعني النقل الرخيص مهما يكن هذا النقل مخلصا ودقيقا وانما يعني انك تقدم الشيء كما هو واحسن مما هو وانك لا تجعل منه قصة حتى تتمكن المرحلة التي تجعل بها حدث الحياة نوعا فنيا "[١] .

في رواية (مواء) التي يعالج (الكاتب) من خلالها قضية انسانية عامة . يمارس طريقة تحويل السحر الى واقع . يبدأ بتشبيه قطة بامرأة " ومثلما يأتلق وجه المرأة الحبلى نورا , كان النور يتطافح من فيض غلل القطة وهي تلوب باحثة بين ثنايا الظلمة عن موضع تطلق فيه.. موضع تستأمنه على صغارها القادمين "[٢] . على ان هذه (القطة) وهي بطلة احدى قصتي الرواية . تدخل بيته لتضع اطفالها فيه . فيتملكه فضول في متابعة حركاتها : " لم اشأ ان ازيح الستارة المهترئة , فتلصصت من شق يفصلها عن حافة الجدار الذي تستند اليه النهاية العليا للسلم ."[٣] .هو في البيت لوحده بعد ان تركته زوجته على اثر وفاة ابنائها الثلاثة. وللحرص الشديد الذي يبديه في متابعة القطة مع صغارها . يتخيل انه يستطيع ان يفهم مواءها وهي توجهه نحو صغارها . " خيّل الي اني سمعتها تقول كل ذلك كما سمعت الصغار يؤمنون على طلبها وهم يمطقون . اقول : خيل الي وانا واثق من اني اتيت بالكلمة المناسبة , اذ اني سمعت فعلا مواء هامسا يحمل هذا المعنى . ماذا حدث لي ؟ ماذا يحدث لي ؟ .. اني اكاد اتواصل معها , بل اتواصل معها دون ريب.. ثمة نطاق لا اراه , لعله اهليلي امتد من مربضها نحوي ولفني الى داخله .. اخذني اليه, نطاق مثل سديم غير مرئي ربما. نطاق وسعها ووسع صغارها ثم وسعني.هل انتقلت الي خلاله ام انا الذي انتقلت اليها؟ "[٤].

وهكذا يتحول شيئا فشيئا الى ما يشبه (القطة) . يخلع ملابسه كلها ويبدأ بالسير على اطرافه الاربعة مثلما تفعل (القطط) . ليس هذا فحسب بل انه يكاد يتلمس ذيلا كالذي عندها , وان وبرا يكسو جسمه مثل وبرها " فجثوت على اربع عاريا الا من الاحساس بالدفء الذي تورثه الفروة الموبرة "[٥] .

وبعد ان يحاول خلق عالم سحري عجائبي مفعم باللاسائد . يدخل القارئ في هذا العالم ليهيئه بعد ذلك , لملامح منطبعة بالواقع . من خلال تناول عالم واقعي نظيرا للواقع المعيش فيحول ذلك العالم السحري الذي خلقه الى عالم واقعي . فبعد ان يشبّه (القطة) بامرأة يحاول ان يعرّ فتلك المرأة على انها زوجته التي فقدت اولادها الثلاثة (ليث وغظنفر وضرغام) وان حالة تلك (القطة) تشبه الى حد كبير حالة زوجته " لقد وضعت قائمتها اليسرى على اولى درجات السلم ونطّت تشق الهواء المفتوح بعصارة سوادات الارض . فانبثقت من بدنها نحوي سديم لها رهافة انفاس مريم حين كانت ترضع ليثا وغظنفر وضرغام ومروة ..... مروة في العشرين من عمرها .. مروة ملتصقة بامها .. امها لن تعود الى منزلي . المنزل لن يؤهل ثانية ابدا "[١].

٢.الحدث المفكك والحدث المحكم:

يمكننا ان نميز بين نوعين من الحدث في الرواية (المفكك والمحكم) فبعض الروايات لها تصميم مفكك والاخرى محكم . ففي الحالة الاولى تكون الحوادث قد جمع بعضها الى بعض دون

---

(٥) عالم القصة , برناردي فوتو , تر: محمد مصطفى هدارة , عالم الكتب , القاهرة , ١٩٦٩ : ٢٣٥.
(١) من حديث القصة والمسرحية , د. علي جواد الطاهر , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١ , ١٩٨٧ : ٨٣ .
(٢) مواء : ٥ .
(٣) م. ن : ٦.
(٤) م.ن : ١٥.
(٥) م.ن : ١٩.
(١) مواء : ٣٤.

ان تربطها علاقة منطقية , او بعلاقة ضعيفة . وفي هذا النوع ليس من الضروري ان يكون الكاتب قد وضع تفاصيل حوادث روايته مبدئيا , بل يكفيه ان يكون في ذهنه فكرة عامة عن المجرى الذي سيتخذه كل حدث ثم يدع الحوادث تندرج وحدها في خلال سيرها . اما في الحدث المحكم فلا تنفصل الوقائع المؤدية اليه بعضها بعضا بل تضم بعضها الى بعض على صورة مجددة . ففي هذه الحالة تكون لدى الكاتب فكرة عامة قبل البدء في كتابة الرواية .

تدور احداث رواية (انه الجراد) حول شخصية (سالم) وهي الشخصية المحورية المركزية المحركة لحوادث الرواية . بيد ان بعض الحوادث ليس لها أي صلة بشخصية (سالم) وانما تتعلق بالشخصيات التي يكون لها احتكاك مباشر او غير مباشر بـ(سالم) . من قبيل الحوادث التي مرت بـ(صاحب حمادي) و(رزاق صليوه) وثالث لهما . عندما اتفقوا على سرقة اموال المصرف " اتفق الثلاثة على احد ايام العطل الرسمية موعدا , وما كان على المحاسب ان يفعله لم يكن يتجاوز ترك باب مكتبه شبه مغلق , واعطاءهم نسخا لمفاتيح كل ما هو مقفول . اما الباقي فقد تولاه موظفا البلدية ."[٢] . وبعد ان بين (الكاتب) سبب ثراء (صاحب) الطرف الثاني في الصراع مع (سالم) . يعود الى سرد الاحداث التي تمر بـ(سالم).

وفي انحراف اخر لمجرى احداث الرواية . يضعنا (الكاتب) امام (رحاب) جارة (سالم) وخطيبها (بهجت) وكيفية تعرفه عليها قبل الخطوبة : " تخّرج قبلها بعام في كلية العلوم وعين معيدا في قسم الكيمياء . تصلبت عيناه حينما مرق نظرها فوق مجموعتين من الطلاب في نادي كلية القانون. كان واقفا ضمن احدى المجموعتين يزور صديقا له . كرر الزيارة وكرر الوقوف امام مساقط نظرها . بيد انه لم يفلح في ان يجلب انتباهها رغم مرور اسبوعين على محاولته تلك "[١] .

هذه الحادثة وغيرها من حوادث الرواية لا ترتبط بالشخصية المحورية (سالم) . وليس هنالك رابط يمكن ان يوحد مجرى هذه الاحداث . وهناك ايضا مجموعة من الاحداث التي يسردها (الكاتب) في الفصل السابع من الرواية , بعيدة عن الشخصية الرئيسية فيها , وانما تدور حول شخصيتين ثانويتين هما (حسان) و(يعقوب دلّة) : " بينما كان رجال الشرطة يبحثون عن حسان , اغلق يعقوب محله المسروق وراح يكثر من تردده على مقهى سلمان , الذي كان يختلف اليه مرة كل يومين او ثلاثة . وربما كان يشغل عنه , حينها يمّر اسبوع او اكثر قبل ان يتذكر شاي سلمان ذا النكهة المميزة . في الواقع , ان ما سرق منه كان كمية من النقود حفظها في خزانة المحل "[٢] .

وهكذا هي الحال في اغلب حوادث الرواية . فليس هنالك عمود فقري يمكن ان يربط احداثها في وحدة عضوية . وانما هناك احداث مفككة لا تربطها علاقة منظمة .

اما في رواية (الضفيرة) . فان احداثها منذ البداية حتى نهاية الرواية . تسير على نهج واحد محكم . فلا تنفصل وقائعها , بل تضم بعضها الى بعض على صورة محددة .

والرواية تحكي قصة (حسب الدين) وسيرته التي يتبعها مع ابناء بلدته , الذي تسّيد عليهم بمنصب العمدة . " لم تعد صغيرا يا ولدي , وبمقدورك ان تفهم ما اقول .. ساخبرك بما حّل بكوكبنا وانا اروي قصة حسب الدين واهله "[٣] .

الرواية تتبع تصميما عاما موحدا , حتى وان تضمنت احداثا جزئية منفصلة , فحادثة توقف القنوات التلفزيونية عن العمل الا القناة الاولى , وما ترتب على هذا التوقف " حتى ان مكتب الشؤون الخاصة في ادارة الشرطة السرية حينما طلب من مالكي القناة الاولى التوقف عن البث ,

---

(٢) انه الجراد : ١١.
(١) انه الجراد : ٣٧-٣٨ .
(٢) م . ن : ٩٩.
(٣) الضفيرة : ٥ .

رفض اولئك الطلب وردوا : سنوقف البث في حالة واحدة , الا وهي ان يعوضنا مكتب الشؤون الخاصة الخسارة المالية المترتبة على ذلك "[٤] .

هذه الحادثة وغيرها من الحوادث الجزئية المنفصلة , تقوم بدور حيوي واضح في الرواية . في تهيئة الجو المناسب لايصال الفكرة العامة التي يود (الكاتب) ايصالها الى القارىء . والحادثة اعلاه انما كان دورها في امكانية تصور الدور الكبير الذي لعبه الفتية المعارضون لسياسة العمدة .

الا ان هذا النوع من التصميم المحكم للاحداث ربما يبنى بطريقة الية تسبب عدم الارتياح لما تجده من الصنعة . وقد ينقصها الاقناع في التفاصيل . من قبيل تصرف (هبة الله) التي تهب هائجة لتصل الى (حسب الدين) فتمر في طريقها ببناية احدى قنوات التلفاز : " لتدخل قاعة البث وتنزع المذيع من وراء لا قطة الصوت , وتروح تتحدث الى جميع ساكني الارض الذين تبلغهم تلك الاشارة الصوتية وربما الصورية ايضا "[١] .

فهل يعقل ان تتمكن امرأة هائجة من الدخول الى مبنى مهم تابع لحاكم مستبد دكتاتوري ؟ افليس من الاولى ان يكون ذلك المبنى الحساس تحت حراسة مشددة تتناسب وجهاز امن سياسة العمدة الظالم ؟ . ليس هذا فحسب بل ان (هبة الله) لم تكتف ببناية القناة التلفازية . وبثها خطابا مباشرا الى الناس تهجمت فيه على سياسة العمدة . فعمدت الذهاب الى قصر العمدة لتهاجمه مباشرة " انفكت حلقة الحراس الاشداء من حوله , وبمثل لمح البصر انتظمت مجددا حول هبة الله . كان بخار القطار ما يزال يمور في صدرها ويخرج من منخريها مثل اللهب . فعلى تلك الحال اعملت قبضتيها في رؤوس الاجساد التي اكتنفتها . وفي ثوان قليلة انكشف لها الطريق نحو حسب الدين . مسكت بتلابيبه , بيد انها لم ترفعه عن الارض كما فعلت في المرة السابقة "[٢] .

فكيف يمكن لامرأة –وان كانت بمثل (هبة الله) – قد تهجمت على العمدة سابقا , السماح لها من دخول القصر ذي الحراسة المشددة ؟ الم يستطع حراس القصر من ايقافها ؟ وهو الذي اتبع نظاما صارما في بناء اجهزته القمعية . كما هو مبين في الرواية . هذا ما يمكننا الاعتقاد بوضوح الصنعة والتكلف في بناء مثل تلك الحوادث لتسير الرواية الى نهايتها الموضوعة مسبقا في ذهن (الكاتب) .

٣.الحدث المفاجئ:

الحدث المفاجئ , هو الحدث الذي يحصل دون توقع القارئ , كالمفارقة والصدفة , او القضاء والقدر الذي يصيب شخصيات الرواية . فمثل وقائع كهذه لا تخضع لسببية الاحداث بل تقع دون ان تكون لها صلة بما سبقها من الحوادث أو تكون سببا في حصولها .

كثيرة هي المفارقات والصدف في الحياة . ولكن ينبغي ان تكون ضئيلة في الروايات . وفي بعض الاحيان تكون نقصا في الرواية . غير ان بعض الروائيين يقصد مفاجأة القارئ وادهاشه , وبعضهم لديه مآرب اخرى . " وتتجه المفارقات والمفاجات في اغلب القصص الى الكشف عن حكمة تقليدية يعرفها الجميع وتتمثل في طبيعة الدنيا الغرورة التي لا تفاجئك الا بما يسيء دائما , والتي لا تدع الراكب راكبا ولا الماشي ماشيا , والتي تعطي الحلق لمن لا اذن له "[١] .

وفي قصص تقوم اساسا على المفارقة والمفاجأة يصبح طلب تبرير وقوع الفعل في القصة وتفسيره طلبا مستحيلا . لان تبرير الفعل او تفسيره جدير بان " يفقد القصة اثمن ما يحرص عليه المؤلف . وهو مفاجأة القارئ وادهاشه "[٢] . فتبرير وقوع الفعل او تفسيره يجعله مألوفا منطقيا , وكيف تتحقق دهشة القارئ من المألوف والمنطقي والعادي ؟ .

---

(٤) م . ن : ١١٧ .
(١) الضفيرة : ١٤٧ .
(٢) م.ن : ١٤٨ .
(١) الرؤية والاداة (نجيب محفوظ), د.عبد المحسن طه بدر, دار التنوير للطباعة والنشر , بيروت , ط٢, ١٩٨٥ : ٨١.
(٢) م. ن : ١٠٩ .

في روايات (الكاتب) يقل الحدث المفاجئ , لان اغلب احداثها يقع بناء على احداث سبقته فاوصلته الى ما هو عليه . الا ما ندر . نجد في بعض رواياته احداثا مفاجئة , مرة تقع بفعل الصدفة , ومرة بالقضاء والقدر .

في رواية (مأتم) يروي (الطّبال) احدى لقاءاته مع كبير الحاشية (امرد) , وكيفية معاملته للاخرين " كان يتساءل وصفرة وجهه تطرد دكنتها , وفجأة اومأ بيده فتوقف الضجيج وكان الجميع يتصببون عرقا . – يا كبير الحاشية- .. وكان كبير الحاشية في تلك الاثناء منشغلا بالحديث مع احد رجاله . - .. انت يا ابرص السوء ... امرد (صاح مهتاجا) اين الموسيقيون؟ اعني الطبالين . فهرول امرد الى خارج المجلس وصادفني بالباب فجذبني من ياقة ردائي الى الداخل وهو ينادي على باقي اعضاء الفرقة . ان اهرعوا الى مولاكم "[٣] .

وهكذا شاءت الصدفة ان يلتقي كبير حاشية المالك مع (الطّبال) عند الباب ليجذبه من ياقة ردائه. فصور لنا طريقة تعامل (امرد) مع الاخرين ومدى مظلومية (سعيد المالك) . لم يكن لهذا الحدث المفاجئ أي تأثير على مجريات الرواية , سوى تصوير طبيعة الشخصيات .

وفي الرواية نفسها يقع اختيار (سعيد المالك) على عين (الطّبال) ليعزف عند منام ابنه , يختاره دون باقي اعضاء الفرقة الموسيقية : " يروي الحارس الذي جاءني بعد نحو ساعة من وصول الرجل , ان امرد حال التقائه بالمالك , وقد التقاه هابطا السلم , طلبني انا باسمي من بين جميع المباركين والطّبالين "[٤] . والصدفة وحدها هي التي تفسر لنا سبب طلب (سعيد المالك) لهذا الطّبال بالذات. ولم يبين (الكاتب) سببا منطقيا يفسر ذلك الاختيار . او حتى ذكر صفة يمتاز بها ذلك (الطّبال) عن بقية اقرانه تؤهله- بوجهة نظر المالك –لمثل تلك المهمة . ولو ان (المالك) قد اختار غيره لتنفيذها لما كان ما كان عليه من تحولات تطرأ على احداث الرواية .

اما القضاء والقدر , نجد لهما صدى اوسع بقليل من الصدفة في روايات (الكاتب) . فقد نجد ان احداث رواية كاملة تدور وفق قضاء وقدر يصيب الشخصية المحورية في بداية الرواية . كما في رواية (خاصرة الرغيف) التي تدور حول شخصية (بكران) وهو الذي لم يتعلم القراءة والكتابة منذ صغره لان والده " ابى ان يضعه في مدرسة . كانت غير بعيد عن ناحية الشارع لكنه ابى عليه ان يضّيع وقته . انهم يأكلون ويشربون على نحو افضل من الجيران ويلبسون ثيابا اترف مما يلبسه الجيران . فلماذا هذا البطر ؟ ليساعد بكران اباه في محل العطارة.. فان كان للذهب منجم , فهذا انما هو المنجم . المحل يكبر وبكران يكبر "[١] . وبعد ان كبر (بكران) وتزوج حدث ما لم يكن بالحسبان . فقد " سرق المحل وسرقت دارهم بينما هم غائبون لزيارة احد الاولياء . سرقة كانت اقرب الى الحريق . لقد نبش مشعلو الحريق كل شيء حتى ارضية الدار بعد ان اقتلعوا بلاطاتها . ولم يخب ظنهم فقد عثروا على مدخر جابر"[٢] .على اثر ذلك توفي والده كمدا . ولم يعد (بكران) يملك شيئا , وكان عليه توفير المعيشة للعائلة التي تركها ابوه ."عيال ابيه وبهرة الحامل بهاني , كانوا يتطلعون اليه . يداه لم تمسا عملا غير العطارة , والعطارة مال , والمال احترق في ليلة واحدة . فمن الصفر ينبغي ان تكون البداية "[٣] . وهذا ما دفعه الى العمل كساع في كلية الهندسة التي تدور فيها اغلب احداث الرواية .

فالقضاء والقدر هما اللذان أوصلا (بكران) الى العمل بهذه المهنة . ولو كان قد تعلم القراءة والكتابة , او انه عرف غير العطارة لكان الامر غير ذلك ولتغيرت احداث تبعا لذلك .

غير ان فكرة القضاء والقدر في الرواية لم ترق للكثير ممن تصدى لنقد الرواية " ان التاريخ في اهتمامه بالاسباب الخارجية تسيطر عليه فكرة القضاء والقدر . اما في الرواية فليس هناك قضاء وقدر بل ان كل شيء يعتمد على الطبيعة البشرية والشعور المتغلب في الرواية ينصب

(٣) مأتم : ١٠ -١١ .
(٤) م . ن : ٦٥ .
(١) خاصرة الرغيف : ٧ .
(٢) م . ن : ٧-٨ .
(٣) م . ن : ٨ .

على جعل كل شيء ينبع عن قصد , حتى الانفعالات ,حتى الجرائم , والبؤس"[٤] . ومن الطبيعي جدا ان يكون (سنّار) في رواية (الابجدية الاولى) قطّاع طرق ومجرما من الطراز الاول . بعد ان بين (الكاتب) معاناة (سنّار) من معاملة الناس له في صغره لدمامة شكله المخيف الذي ينم عن مخلوق ممسوخ , ولكن ليس من الطبيعي – حسب تنامي احداث الرواية بان يختار (سنّار) - بعد ان صار كاهن قريته – (ملقان) زوجة ثالثة بعد ان اخفق في زواجه من امرأتين سابقتين " وثب سنّار من مجلسه فوق كتلة روح الون التي كان قد اتخذها دكّة وراح يصرخ مهللا : كذلك فليكن التدبير يا هركاش .. تدبيرا تعجز عظمة جرن نفسه على الاتيان به .. هه.. والان الى العمل يا ابن مراسن .. هل للارض ان تنفرج عنك للحظة واحدة يا اماه لتري , ولا اقول تسمعي ,طفلك الذي كنت ستصدقين دون امر زواجه أية فرّية.. انهضي قليلا فقط وسترين .. هركاش .. اريد الزواج بثالثة .. نعم بثالثة.. ولتكن هذه المرة فتاة اسمها ملقان انها تسكن في مكان ما من قريتي الامنة .. ستعثرون عليها يا هركاش قبل ان انهي شرب هذه القربة .. الا ما ايسر ما ستفعلون "[١] . ولم يكن تبرير (الكاتب) لهذا الاختيار في محله , سوى القضاء والقدر المأساوي الذي كان ينتظر (ملقان) . فالاسباب التي ذكرها (سنّار) فيما بعد لوالد (ملقان) لم تكن الا حجة اراد اقناع ابيها بالموافقة والمباركة لهذا الزواج : " .... واليوم وبعد ان طعنت بالسن جرؤ لسان ما وانهى الى علمي بان صغيرة بناتك تختفي مع حفيد حرماد . ذلك الغّر ذي الشارب الاشقر خلف سيقان الجاموس وقت قيلولته "[٢] . حيث ان (سنّار) وقت اتخذ قرار الزواج من (ملقان) دون غيرها من فتيات القرية . لم يكن ببباله مثل هذه الحجج الواهية , لانه كان قرارا سريعا متأثرا بوقع شراب (السراخس) المخدرة . ثم ان علاقة (ملقان) بـ(شلمال) لم تكن مفضوحة الى حد وصولها الى مسامع (سنّار) انما كانت علاقة سرية لم يعلم بها سوى اصحابه الخلّص من مثل (دلموت) و(بيصار) اذن هو القضاء والقدر الذي كان له الاثر البالغ في اختيار هذه الفتاة دون غيرها من بنات جلدتها لينتهي مصيرها الى ما انتهى اليه .

٤.الحدث المبتور:

يعرف (فورستر) القصة بانها " عبارة عن سرد لاحداث ترتب على وفق تسلسها الزمني"[١] . هذا التسلسل للاحداث قد يعتريه توقف في بعض الاحيان مما يتسبب في بتر الحدث وعدم تكملة سرده . والتوقف في سير الاحداث يكون اما لغرض الوصف ثم العودة اليه , أو لغرض عرض تقرير حول شخصية ما في الرواية , او لغرض التوجه بالسرد لاحداث اخرى مع تعليق الحدث المسرود الى اشعار اخر مما يتسبب في بتره .

الصفة الغالبة على اسلوب سرد (الكاتب) لرواياته , هي كثرة الوصف الدقيق والتقارير المتغلغة مع سير الاحداث . والذي كثيرا ما يتسبب في بتر الحدث ثم العودة اليه .

في رواية (الحكاية السادسة) . وبعد ان استطاعت (حلّوم) ان تجمع الاولاد وتهرب بهم . يسرد لنا (الكاتب) الحوادث التي مرت بهم قبل ان يتخذوا مكانا يحتمون به . " لقد دارت

---

(٤) اركان القصة : ٥٩ . و ينظر : نحو رواية جديدة : ٣٨ .
(١) الابجدية الاولى : ١٨٣ .
(٢) م.ن : ١٨٩ .
(١) اركان القصة : ٦٧ .وينظر : مدخل لدراسة الرواية : ٧٩ .

بالصغار معظم شوارع الضاحية الجنوبية من المدينة بعيدا عن حي الانقاض , حيث المنزل الذي سيؤمّه المتسولون غالبا وبعيدا عن وجهة (طلاّع) التي فرّ صوبها , وهذا هو الاهم "[٢]. ثم تبدأ السماء تمطر عليهم نثيثا من قطرات متفرقة . وفي هذه الحالة يقطع (الكاتب) الحدث ليصف حال الاولاد في تلك اللحظة : " جميل وسلام وباسم وحقي , كلهم مقرورين كانوا . لقد ازرقت شفاههم , واصطكت اسنانهم وانبجست قطيرات دمع من شقوق عيونهم وسنانة المظهر. اما مختار فلم يبد عليه مما بدا على صحبه عدا الحمرة القرمزية التي اخذت بانفه المكوّر "[٣] . ويعاود سرد الحدث بكلمتي " ودخلوا الخرابة "[٤] . ليقطعه مرة اخرى واصفا (الخرابة) : " كانت بناية طينية ... بقايا جدران طينية تشي بماض لغرفتين ومطبخ صغير , وربما كان هذا المطبخ يستخدم حماما ايضا . الا هم من بقايا الجدران كان ثمة بقايا سقف طيني ايضا مقوى بطبقات من حصائر القصب و فلقا من جذوع النخيل "[٥] . ويستمر بالوصف الدقيق لكل خبايا وزوايا (الخرابة) فيأخذ منه اكثر من نصف صفحة قبل ان يعاود سرد الحدث الذي بتره وهكذا مع بقية احداث الرواية . بل ومع كل رواياته يتخلل احداثها وصف وتقرير يملأ بهما صفحات كل رواية . حتى يعطينا (الكاتب) تنوعا ايقاعيا يضفي جمالا فنيا على شكل الرواية لان " ايقاع الرواية يجب ان لايكون على وتيرة واحدة , بل يكون متنوعا من حيث التصميم "[١] .

في الحوار الذي دار بين (سالم) و(نوره) في رواية (انه الجراد) , عند لقائه بها بعد هروبه من المصح العقلي , يقطع (الراوي) ذلك الحوار , ليعطينا تقريرا عن حياة (نوره) يأخذ منه اكثر من نصف صفحة يبدأه " جاءت بها امها الارملة الى بيت زوجها الجديد صفوك البخيت , وكان عمرها قد تجاوز السنتين بقليل..... "[٢] . ثم يعاود الحوار مرة اخرى ليحرك الحدث بعد قطعه .

وفي اسلوب ثالث للبتر يعمد (الكاتب) الى قطع الحدث ليسرد لنا حدثا اخر من قصة اخرى ضمن رواياته التي تحوي اكثر من قصة . ففي روايته (طين حرّي) يسرد (الكاتب) قصتين في الرواية : قصة (مؤمل) الاستاذ في علم الاثار , الذي يحاول اكتشاف حضارة تحت الارض , وقصة (رواسي) التي فقدت خطيبها فاخذت على عاتقها ان تثأر له من قاتليه . تتداخل احداث القصتين وفي كثير من الاحيان يضطر (الكاتب) الى بتر احداث احدى القصتين ليسرد احداث الثانية . كما في النص التالي من الرواية : " لقد تراءى لمؤمل وهو واقف عند نبتة الشوك الهائلة , يرنو الى الموضع الجديد الذي كان يغتسل باشعة اول شمس تشرق عليه مكتملا لاينقصه قبر من القبور..لقد تراءى له من ذلك البعد ان ثمة غلالة من ارواح كانت تحوم فوق تظاهرة الشواهد... .

وفي غمرة تنبهاته المتأخرة فطن الى وجود رواسي وسط تلك الغلالة , بين الارواح , تتدافع كما تتدافع أي روح من الارواح اللائبة . راها منكوشة الشعر منتهكة الستر , شق ثوبها الاحمر البراق الى مزقتين تتطايران الى جانبيها كاشفتين عن لحم متفحم ما زالت خيوط الدخان الازرق تتصاعد منه ,وامسك عن القص اذ اخذت به تلك الرعدة , فارتجفت السيكارة بين شفتيه وتفصد جبينه وصدغاه عر قا سيّلا . قال لي الصدر المقفل على اسرار رواسي ان هذه سعت بعد يومين لا اكثر من القائها المنديل الملطخ بالدم على الشاب الذي عثرت عليه السوق العامة شهادة لفحولته ..... "[٣] . فهو يقطع سرد الاحداث التي مرت بـ(مؤمل) ليتحول الى سرد احداث قصة (رواسي) . مثلما لاحظنا اراد (الكاتب) -عند هذا التحول - ان يوجد صلة بين القصتين يحاول من خلالها استمرارية انشداد القارئ الى احداث الرواية . فلا يريد ان يسبب ذلك التحول الى قطع اهتمام

---

(٢) الحكاية السادسة : ٣٥ .
(٣) م.ن : ٣٥ .
(٤) م.ن : ٣٦ .
(٥) م . ن : ٣٦ .
(١) كتابة الرواية , جون برين , تر: مجيد ياسين , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد, ط١, ١٩٩٣ : ١٧ .
(٢) انه الجراد : ٥٠ .
(٣) طين حرّي : ١٠٦ .

القارئ باحداث أي من القصتين . مما دعاه الى خلق رابطة بين احداث القصتين فكان ذلك الاسلوب من التحول البطيء الذي ادى الى تداخل الاحداث في الرواية .

وعلى هذه الاساليب من البتر للاحداث تسير اغلب روايات (الكاتب) ليشعرنا ببعض الهندسية في البناء والتنوع في التصميم . وان صوت المؤلف واضح وقبضته على الاحداث قوية .

المبحث الثالث : الخط البياني للاحداث

يعرف جورمورفن كتابة القصة بأنها " تتابع إيقاعي منظم للحوادث في أسلوب إيقاعي منظم للعبارات "[١] . والقصة عنده هي الشكل ويجب على الشخوص أن تتبع نظاما إيقاعيا في تطورها[٢] . من خلال عقدة من الحوادث تثير صراعا بين هذه الشخصيات . وهي عادة ما تسمى بعملية " تنظيم الأحداث "[٣] . حيث ان كل قصة تنشأ من نوع من الصراع , أي اصطدام أفراد او عواطف او أغراض متعارضة . وفي ابسط أنواع القصة وأكثرها شيوعا , يكون هذا الصراع شخصيا محضا , فيكون الاصطدام بين الخير والشر . ولكن قد يتخذ الصدام اشكالا متعددة , فيكون بين البطل وبين القدر او الظروف , او بينه وبين القانون وتقاليد المجتمع . وفي احيان اخرى بينه وبين القوى الخارجية المعادية . مصاحبا للصراع الداخلي الذي ينشأ في طبيعة الرجل نفسه فيكون في حرب مع نفسه .

وبابتداء هذا الصراع يبدأ التصميم الحقيقي , وبانتهائه ينتهي التصميم , ولما كانت المتعة الاساسية للقصة بين هذين الطرفين مكونة من تدرج الصراع وتقلباته , فان حركة التصميم ستتبع بالضرورة سبيلا تام التحديد والانضباط . فالتعقدات الناشئة من الصدام الابتدائي بين القوى المتعارضة , تظل تتزايد حتى تصل الى نقطة يكون فيها التحول النهائي , اما لهذا الجانب او ذاك . وبعد ذلك يكون سير الاحداث متجها الى انتصار احدى القوتين المتصارعتين .

وهكذا نستطيع ان نميز في كل رواية ما يسمى بـ(الخط البياني) للاحداث , ويتكون من المقدمة التي غالبا ما تكون استهلالا لطبيعة القصة او القصص في الرواية . ثم بعد ذلك نكون بمواجهة الحادثة او الحوادث الابتدائية التي ينشأ عنها الصراع , وبعدها نقطة تحول الاحداث لصالح احدى القوتين المتصارعتين . واخيرا حركة الهبوط او الحل التي تمثل الخاتمة وفيها ينتهي الصراع[٤] .

١.المقدمة او العرض:

غرض المقدمة او العرض ,هو ان تمكن القارئ من كل المعلومات الضرورية لفهم حركة الرواية . في بداية كل رواية يجد القارئ نفسه امام عدد من الناس يأمل ان يهتم بعد قليل – باحوالهم , ولكنه لا يعرف عنهم ولا عن حظوظهم الان شيئا , ولما كان من الضروري ان يعرف , باقصى سرعة ممكنة , من هم وما هي العلاقات بين بعضهم البعض قبل ان تبدأ الحركة , فان المقدمة غالبا ما تكون مشغولة الى حد كبير بالشرح والعرض , وقد تتخللها بعض الحوادث التي تكون مهمتها تصوير طبيعة الشخصيات .

في رواية (خاصرة الرغيف) يبدأ (الكاتب) بتقرير يبيّن فيه طبيعة (الرواي) وهو احدى شخصيات الرواية (هاني) الذي يروي قصة ابيه (بكران) : " اشاح بناظره عن نافذة الحافلة المنطلقة بهم . الفازعة مثل سارق , وتوقف عن قضم رغيف الخبز الذي استله قبل قليل من حقيبته الرمادية . ولم تكن قطعة الرغيف مقرطمة الحواف لتشبه بلدا بعينه . ومع ذلك فقد راح بصره يغطس شيئا فشيئا في غبش كانه السديم الرخو , عندما امسكت عيناه ببقعه سفعتها نار التنور... وفي بيت من بيوتات المدينة كان أبوه يعلمه , قبل اكثرمن عشرين عاما... "[٥]. فثمة متذكر يجلس في حافلة وتنثال عليه الرؤى ليقص ذكريات لموقف اخلاقي ما, يعيشه. وكل ذلك قبل اكثر من عشرين عاما. ويعلمنا (الكاتب) بان هذا (المتذكر) رواي القصة . لديه ثماني اخوات واخ واحد اسمه (ابراهيم) . واول الاشياء التي يتذكرها هو ذلك النشيد الذي تعلمه مذ كان طفلا " ولما اخذ البرد بالمدينة يوما , وكان بردا عجبا , دخل عليهم ابوه بكران عائدا من عمله واسنانه

(١) دراسات لاعلام القصة في الادب الانكليزي, د. طه محمود طه : ١٣ .
(٢) ينظر : م . ن : ١٤ .
(٣) كتابة الرواية : ٥٧ .
(٤) ينظر : الادب وفنونه , د. عز الدين اسماعيل : ١٩٠-١٩١ .
(٥) خاصرة الرغيف : ٥ .

تكاد تهشم بعضها وطلب منهم ان ينشدوا النشيد . فانشدت امه وانشد هو وانشدت اختاه البهاء وورود , وما كانوا قد رزقوا بالاخرين ولا سكت الجلبة الاسماع بعد. وسرعان ما قضقضت عظام بكران تحت الثلج الذي كان يكسوها وانفكت عقدة ذراعيه وتمطّى فكاه ثم انضم الى المنشدين "[١] . فنحن بصدد عائلة تتكون من عشر نسمات (بكران) الاب وزوجته وثمانية اولاد . وهذا ما دعا (الكاتب) الى ذكر تقرير عن (بكران) يبين فيه عمله وصفاته الجسدية . " بكران الساعي في كلية الهندسة مات وهو يسعى في اروقتها . ربع القامة هو . كأن ظهره وذراعيه قدت من حجر قاسي ملامح الوجه ... راسخ الصوت اذا تحدث... "[٢] .ولا تستغرق منه المقدمة سوى صفحتين يبّين فيها طبيعة الشخصية المحورية (بكران) ومكان احداث الرواية (كلية الهندسة) . في حين انه في بعض الروايات قد تطول المقدمة الى اكثر من عشرين صفحة قبل ان تبدأ الحوادث الابتدائية بالحركة كما في (انه الجراد) . غالبا ما تحوي المقدمة احداثا وتقارير عن شخصيات الرواية الاساسية .

وفي رواية (مأتم) التي تضم قصتين : قصة (الطّبال) سارد الرواية وقصة ابنه (غّيام) . لم يقدم (الكاتب) على تقسيم روايته الى فصول – كما في اغلب رواياته – ولم تكن هنالك نقاط محددة تقسم الرواية الى اجزاء . حتى ان القارئ لها يظن أن (المؤلف) كتبها في جلسة واحدة .حيث انها سردت في جلسة واحدة دون انقطاع منذ ان افاق من غفوته التي ضمت طول زمن الرواية." انبئت حين افقت انني كنت متزوجا ولي اولاد وقد بلغ اكبرهم الثانية والعشرين من عمره قبل عن يعثروا على جثته بين جثث اودعت برادا مكشوفا ذا عجلات انتهى في الباحة الخلفية لمستشفى الامراض العقلية , لقد عثروا عليها قبل اسبوع... أي قبل افاقتي بثلاثة ايام فقط "[٣] .

يضعنا (الكاتب) في بداية روايته امام مجلس عزاء لنستمع الى صاحب ذلك المجلس وهو يسرد لنا قصته وقصة ابنه التي رواها له (زاهد) الذي " يعمل معينا في تلك المستشفى التي ابتناها الرجل الذي اشترى قريتنا من اهلها , وكنت ايامئذ غلاما , كما اشترى قرى مجاورة طافية على الماء ايضا وطمر ما بينهما , لتؤلف مجتمعة بلدة , وقال انه اسمه سعيد المالك وانه مولع بصيد الوحوش "[٤] .

ويبّين (الكاتب) في الثلاث صفحات الاولى من الرواية , طبيعتها , وهي بمثابة المقدمة التي يعرض فيها الخطوط العامة للرواية . ونتعرف من خلال بعض الحوادث – على الشخصيات الاساسية وطبيعة كل شخصية , على كيفية تعرفه بالمرأة التي يتزوجها وتكون ام اولاده . وعلى شغفه بالموسيقى ودخوله ذلك العالم الذي تسبب باحتكاكه بمالك البلدة : " لقد سحرتني الموسيقى واخذت بها مذ كنت طفلا انيف على الخامسة.... وما ان شببت حتى خّيرت والدي , رحمه الله , وهو الذي يرى في الموسيقى أسوء ما انزل به الشيطان الى الارض , بين مباركته انضمامي لاحد معاهد الموسيقى او لقبوله تشردي كمال لاريب فيه , بالطبع ازبد واربد , لكنه ما لبث ان ارتضى لنفسه باهون العارين فانخرطت منذ اليوم التالي في المعهد الذي اريد.... وما اسرع ما ادركت بعد ذلك الفرقة الموسيقية الاولى في البلدة "[٥].

ما كانت المقدمة تتطلب منه اكثر من ثلاث صفحات قبل ان تنطلق احداث الرواية بالتدرج . وذلك حتى تناسب اسلوب سرد الرواية – التي كما قلنا سردت بجلسة واحدة دون انقطاع – والذي تطلب من (الكاتب) ان يكون حريصا على الانتقال من احداث القصة الاولى الى احداث الثانية , دون ملاحظة أي توقف يعتري سردها . " اه , لو انني تركت لاصابعي بقية ألفة مع تلك الاوتار لانطقتها الان بما لم ينطقه زاهد . فجر اليوم التالي دخل ذلك الرجل المهيب مرة ثانية القاعة ثم

---

(١) م . ن : ٥ .
(٢) م . ن : ٦ .
(٣) مأتم : ٥ .
(٤) م . ن : ٥ .
(٥) م . ن : ٧-٨ .

خرج منها بعد هنيئة تحدّث خلالها الى النزلاء , بعد ذلك انطلقوا بالبراد الى الباحة الخلفية للمستشفى "[١] .

وهكذا يبدأ (الكاتب) في جميع رواياته باحداث –تتخللها بعض التقارير- يعرض من خلالها المعلومات الضرورية التي تتطلبها معرفة القاعدة العامة للرواية , قبل ان تأخذ الاحداث بالتطور والانطلاق في تعقداتها . وقد تطول صفحات المقدمة , او تقصر حسب طبيعة كل رواية من حيث اسلوب السرد وعدد الشخصيات والقضية التي تعالجها الرواية .

وبهذا يبقى (الخط البياني) للاحداث مستيقما في المقدمة الى ان تعتريه بعض الانحناءات في الحادثة او الحوادث الابتدائية التي تلي حوادث المقدمة او العرض .

٢.الحادثة الابتدائية :

تعد الحادثة الابتدائية – التي غالبا ما تلي المقدمة – منبع الحركة في حادثة او حوادث تسبب ميلاد الصراع بين الشخصيات الاساسية في الرواية . ولذا تسمى الحادثة الابتدائية ب" القوة المثيرة exciting force "[٢] . ويجب ان تؤدي الحادثة الابتدائية الى ايجاد مشكلة يدور حولها صراع الاحداث اللاحقة . وتقوم على توتر داخلي بين هذه الوقائع يجب احداثه منذ بداية الرواية والابقاء عليه في اثناء تدرجها . وتختلف شدة هذا التوتر وقوته باختلاف الاهداف الجمالية التي يبتغيها . على ان تكون لهذه الحادثة صلة بما سبقها من حوادث في المقدمة . وليس من الضروري ان تكون الحادثة الابتدائية بحيث يشعر بها القارئ او ان تكون الحادثة حقا فقد تكون حالة ذهنية ما لاحد او مجموعة من الاشخاص[٣] .

في رواية (الابجدية الاولى) يحاول (الكاتب) – بعد ان يرسم القاعدة العامة للرواية في المقدمة – ان يوجه الحوادث الى ايجاد الصراع العقائدي بين مجموعة من الفتية وبين (جرن) الكاهن الجديد الذي يظهر فجأة في القرية المجاورة لقريتهم .

بعد ان يلتقي (شلمال) بـ(دلموت) في سوق القرية , يخبره بوجود كاهن جديد مبشرا بإله جديد : " – جاء مبادل بضائع بنبأ من احدى قرى الجانب الاخر , ولم يلبث ان سرى بين الناس...

- وما هو ذلك النبأ ؟ انك تفسد عليّ يومي بطريقتك هذه في الكلام .
- كنت ماضيا فيما اقول حتى قفزت على حلقي.. يقول الرجل بان هناك من جاء الى تلك القرية مبشرا باله غير الههم الذين يستظلون بظله , وزاعما بانهم يرتكبون خطا فادحا بعدم نقل تعظيمهم للإله الجديد "[٤] .

والمسؤولية الملقاة على عاتق هذين الرجلين في الدفاع عن عقائد قريتهم – كما بّينه (الكاتب) في مقدمة الرواية – تطلبت منهما التصدي لافعال هذا الكاهن الجديد الذي من الممكن ان يمتد تفوذه الى قريتهم في حال نجاح مهمته في تلك القرية المجاورة . لذا عزم (شلمال) عبور نهر (اللبشارا) الذي يفصل قريتهم عن القرية التي تجاورها لمعرفة ما يدور هناك :

- لاتقلق , سأعبر بنفسي الى الجانب الاخر وارى ما يدور هناك فعلا .
- سأذهب معك .
- كلا .. رهكالا وحرماد يحتاجان اليك , لا يمكن ان تتركهما في وقت كهذا
- اذن.. اذهب وليباركك الون "[٥] .

---

(١) مأتم :٨.
(٢) النقد الادبي , احمد امين , مكتبة النهضة المصرية, مصر, ط٥, ١٩٨٣: ١٣٩/١ .
(٣) ينظر : فن كتابة الرواية , ديان دوات فاير : ١٥ .
وينظر : عالم الرواية : ٤٠ .
(٤) الابجدية الاولى : ١٢ .
(٥) م . ن : ١٤ .

فقام (دلموت) – وهو الماهر في صناعة الزوارق – بتهيئة مركب لصاحبه يقلّه الى قرية (منثاما) . وفعلا عبر (شلمال) الى تلك القرية وسط مخاطر نهر (اللبشارا) – والتقى بالكاهن الجديد (جرن) . وبدأت الحوادث بدخول مرحلة الصراع بين الشخصيات , بعد ان تم ايجاد مشكلة تسبب في شدة التوتر وايجاد ذلك الصراع .

فالحادثة الابتدائية في هذه الرواية , كانت اشبه بحالة ذهنية عقائدية استطاع (الكاتب) ان يمكّن القارئ من تلمسها في شخصيات الرواية وان يوظف تلك الحالة الذهنية في خلق مشكلة يحرك نحوها حوادث الرواية . فقد وضع شخوص روايته في موقف محير ينتقلون منه الى موقف محّو اخر , وربما اكثر حيرة انطوى هذا الموقف على شيء غير محسوس , وهو خوف (شلمال ودلموت) من نفوذ الكاهن (جرن) الى قريتهم . وبالتالي ايجاد نوع من المشكلة ساعد على تطور درامي حاد للاحداث فيما بعد .

اما في رواية (الضفيرة) فقد استخدم (الكاتب) من حادثة فعلية لتكون (الحادثة الابتدائية) او (القوة المثيرة) في خلق تعقد الحركة ونهوضها الى نقطة تحول الاحداث .

فبعد ان يبّن (الكاتب) كيفية تحول السلطة الى (حسب الدين) بعد وفاة ابيه (المسند لله) ليكون : " عمدة للجنة المتعهدين باستمرار الحياة على الارض "[1]. عزم على ان يجرد بقية اعضاء اللجنة من سطوهم ليتسنى له العمل كيفما يشاء .ذلك ما اخبر به صديقه (سمو الدين) اجتمعت اللجنة حـ ول مائدة اعّها العمدة افتتاحا لعهده ,وذلك انما تقليد سار عليه ابوه واجداده, وهو بمثابة اخضاع شيوخ اللجنة البالغ عددهم عشرين شيخا – لقسم الولاء امام العمدة " فتوزع الشيوخ عشرة على كل جانب من جانبيها الطويلين . وان كان من الطبيعي ان يرتضوا بحسب الدين متصدرا المائدة برغم صغر سنه , فانهم كانوا يرمقون بنظره اندهاش سمو الدين. الذي اجلسه صديقه العمده الى الطرف الاخر للمائدة , بعد لحظات صمت كان الجميع فيها يبتسمون لبعضهم , افتتح حسب الدين قائلا : " ايها الاجلاء .. السيد سمو الدين شاب من اقراني , وبي حاجة اليه مساعدا .. ولكنه ليس نائبا قد يفهم بعضكم , فنائبي هو اسنكم كما درج عليه العرف , هذا الذي يجلس الى يميني . السيد لفتة الله ولا احد غيره ."[2] .

وبعد ان ابدى (لفتة الله) اعتراضه من اتخاذ العمدة مساعدا له من خارج مجموعة الشيوخ العشرين : " خزره حسب الدين ورد بحزم . مع انك بعمر ابي رحمه الله الا ان ثمة اصولا خليق بنا جميعا ان نحتكم اليها.. فهيبة المدينة من هيبة كبيرها , وانا كبيرها الان.. هذا ما قررتم به يوم امس.. على ذلك فان مخاطبتي ينبغي ان تبتدي بكلمة اجلال.. وانتم اذ تتلفظون بها فانما تجلون منصب العمدة وليس شخصه . على اية حال سافترض انني لم اسمعك هذه المرة تخاطبني دون اجلال , ولكن لا استطيع ان ادعي انني لم اسمع اعتراضك.. يا ايها المحترم لفتة الله , اعلم انني مقدم على اعمال لصالح المدينة لا يقوى على اعانتي على انفاذها سوى شاب بعمر السيد سمو الدين.. اغفر لي صراحتي , وارجو الا اكون متشائما فانتم العشرون تترقبون زيارة قابض الارواح في اية ساعة .

في تلك اللحظة انما ابتدأ عهد حسب الدين . وجلس الشيوخ وجمين . امامهم كانت صحاف الطعام باذخة , لكنهم اكلوا بلا شهية . "[3] .

استطاع (الكاتب) – بهذه الحادثة – ان يحرك الحوادث فيما بعد لتسبب بايجاد مشكلة تدور حولها صراع الاحداث اللاحقة . فالسياسة الاستبدادية التي انتهجها (العمدة) وحكم بها المدينة انما كانت نقطة انطلاقها هي تلك الحادثة .

وبذا تكون (الحادثة الابتدائية) في روايات (الكاتب) مصدرا في تكوين المشكلة الاساسية التي تدور حولها احداث الرواية . وبداية تعرج يصيب (الخط البياني) لتلك الاحداث .

---

(١)الضفيرة : ٥ .
(٢) الضفيرة : ١٧ .
(٣) م . ن : ١٧ .

٣.نقطة التحول :

لما كان تفاعل القوى المتعارضة لا بد ان ينتهي بتغلب جانب منها فان كل قصة لا بد ان تصل احداثها عاجلا ام اجلا الى مرحلة يبدأ فيها الميزان يميل الى احدى الناحيتين وذلك ما نسميه (نقطة التحول) في الحركة .

والمبدأ العام في (نقطة التحول) انها تكون النتيجة الطبيعية المنطقية لكل ما حدث من قبل, بحيث نستطيع ان نشرحها شرحا تاما بالرجوع الى الاشخاص وظروف الاشياء التي وجدت . وهكذا لابد ان يكون نشوء الحادثة التي ستوجه الحركة الى خاتمتها من الحركة نفسها[١] .التي تتسبب في زيادة خبرة الشخصيات ونموها , حيث ان " احداث الرواية تنقل فيض الخبرة المصوّرة,اذ تتحول الشخصيات باستمرار من طور البراءة الى طور الخبرة "[٢]. فيجب الا تكون الحوادث التي تمثل (نقطة التحول) من الصدفة بحيث تقحم اقحاما على التصميم من الخارج .

تدور احداث رواية (الحكاية السادسة) حول مجموعة من الاطفال المشردين الذين كانت تستخدمهم مجموعة لغرض كسب المال عن طريق التسول .اغلب هؤلاء الاطفال ,منغوليون . وتتراوح اعمارهم , بين الثمان سنوات ما عدا (حلّوم) التي تجاوز عمرها العشر سنين . التي استطاعت ان تنهزم بالاطفال من سطوة (ناهي وفرطوس) اللذين كانا مسؤولين عنهم , على اثر تعرض الساحة التي كانوا يتسولون فيها الى قصف صاروخي تسبب في موت الرجلين .

اتخذت (حلّوم) من (خرابة) مسكنا لها وللاطفال . ومن مدرسة قريبة , مكانا لعملهم في بيع حاجيات لتلاميذ المدرسة . وبمساعدة (استاذ صميدع) المعلم الذي اشفق عليهم و(الخالة نشمية) البائعة الاخرى امام المدرسة . اخذوا يتعلمون شيئا فشيئا مجريات حياتهم الجديدة التي لم يكونوا قد اعتادوا عليها من قبل , حتى وصل الامر بـ(حلّوم) الى رغبة في تعلّم القراءة والكتابة . وراحت تختلس من خلف احد نوافذ الصف الاول , تستمع الى المعلم وهو يقوم بشرح الدرس . " ينبغي بل يجب ان تهرع الى شباك الصف الاول... وهّبت واقفة والاوراق البيض بيد والقلم بيد... ثم طارت فحطت خلف طنف النافذة التي توارت خلفها في الدرس الاول.. المعلم الشيخ نفسه كان هناك , عند السبورة يقف. "[٣] . وصارت تعرف كتابة وقراءة بعض الاحرف . وهكذا بدا لها ان الحياة تسير كما تشتهي , او كما يتطلبه الظرف الذي يعيشون في كنفه " وبغتة.. لا..لا يمكن ان يحدث هذا ولا حتى في الحكايات.. بغتة كان ثمة شخص ما يمسك باحد جنحيها الخافقين , فتعثر تحليقها وانعقد لسانها وهي تهبط الى الارض... كان الشرطي.. وقد هبط من الحوض الخلفي للسيارة ليتلقفها من طلاّع . لم يخطر ببالها انهم سيأخذونها معهم في تلك السيارة "[٤] . فقد حدث ما لم تتوقعه (حلّوم) حبست في احدى دوائر الامن المخيفة , بتهمة التواطيء مع احد الاجانب ضد امن الدولة في وقت كانت الحرب قائمة " راح ابسّطلك السؤال حتى تجاوبين بسرعة وترجعين للشارع , منو قال لك تروحين للاجنبي وتاخذين منه الجهاز ؟ "[٥] .

وبهذه الحادثة تحولت حياة (حلّوم) الى عكس ما كانت تبتغيه , ظنت اجهزة امن الدولة ان (حلّوم) قد اخذت جهازا من رجل اجنبي , وبدأ ذلك الجهاز باعطاء اشارة عند مرور موكب احد المسؤولين فتم قصفه , فيما كانت (حلّوم) واطفالها يتسولون في تلك الساحة . في حين انها . وقبل

---

(١) ينظر : الاحساس بالنهاية – دراسات في نظرية القصة , أ . فرانك كورمود , تر: عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي , دار الرشيد للنشر , العراق , ١٩٧٩: ٢٧ .
وينظر : الحبكة : ٩٠ .

(٢) . the Turn of the Novel , Friedman, Alan, Newyork, . p-

(٣) الحكاية السادسة : ٩٤ .

(٤) الحكاية السادسة : ٩٥-٩٧ .

(٥) م . ن : ١١٩ .

ان تفك من اسر الرجلين اللذين كانا يستخدمانهم للتسول , قد حصلت على فئة نقدية من العملة (الصعبة) تصدق بها احد الاجانب " الرجل الاجنبي كان يتمشى خارجا مع فتاة شقراء من فندق قريب من الساحة التي تعمل فيها حلّوم ونهاد الملقى على كتفها وباقي اعضاء المجموعة .... فقد ربت الرجل ذي العينين الزرقاوين على رأس نهاد ثم دسّ الورقة (الصعبة) تحت لفافة قماطه "[1] . وذلك كان في بداية الرواية .

لم تكن (حلّوم) تظن ان تلك الصدقة ستقلب حياتها الى جحيم . وتوصلها الى اجهزة الامن . وتلك الاساليب الوحشية في التحقيق .

فتلك الحادثة يمكن ان نعدها (نقطة تحول) قلبت كف ميزان الاحداث ضد (حلّوم) واطفالها المنغوليين . على انها كانت نتيجة طبيعية لكل ما حدث من قبل , من خلال الرجوع الى ظروف الاحداث التي وجدت في بداية الرواية . سيما وان اساليب وحشية كانت تنتهجها اجهزة امن الدولة في وقت الحرب .

وفي رواية (مواء) يستخدم (الكاتب) من حادثة في النصف الثاني من الرواية لتكون (نقطة تحول) تحرك احداثها الى عكس ما كان يأمل بطلها (ابو ليث) . بعد ان اقنعه (شيخ القبيلة) بان فحولة الرجل لا تتحقق الا عند مواجهة العدو . وذلك ما كان يتطلب تدريب الابناء على القتال . اخد الرجل باصطحاب ابنائه الثلاثة (ليث وغظنفر وضرغام) الى البادية ليتعلموا هناك ركوب الخيل وفنون القتال الاخرى . ولم يكن الامر يتعلق (بابي ليث) وحسب. فقد صار (شيخ القبيلة) يحّمله -في كل مرة ياتي بها الى البادية – بنصائح الى رجال المدينة عن كيفية تحقق الفحولة في الرجل . مما حدا بهؤلاء الى جلب ابنائهم الى البادية كما فعل (ابو ليث) . وفي ذات مرة دعا (شيخ القبيلة) رجال المدينة وابناءهم الى وليمة اعدها اكراما لهم . وهناك حصل ما لم يكن مرجوا , فبعد ان تناولوا طعامهم , همّو الى غسل ايديهم . وتوقف الابناء في طابور " ينتظرون دورهم للوصول الى الخط الذي يقف عنده حملة الاباريق وحملة قطع الصابون من البدو . مما جعل الدسم يلوث ثيابهم ووجوههم وشعور رؤوسهم , اذ راحوا يتماسكون بالايادي معبرين عن غبطتهم ومنفسين ما وسعهم عن اهتياجهم... وشيئا فشيئا انقلبت غبطتهم بما وسعوا الى غضب لم يقووا على مغالبته بسبب من لطخة مرق على قميص اوعلى كم قميص "[2] . وانتهت بهم الى عراك فيما بينهم حتى وصل الامر الى ان " انقض الصبي التعس الاول.... ذاك الذي اكتشف اهمية الركون الى دلق المرق على الرؤوس كوسيلة ايذاء او في الاقل كوسيلة رد اعتبار. المصيبة ابتدأت حين خطف هذا خنجرا كان يدسه احد البدو تحت حزامه . جميع البدو الذين كانوا يضيفوننا مدججين بالخناجر بمن فيهم حملة الاباريق وقطع الصابون.... لقد انقض ذلك الصبي على البدوي واستل خنجره من تحت حزامه , ثم لم يستغرقه طعن ذراع الصبي الاخر اكثر من ثوان... وخلال ثوان لا اطول من ذلك زمنا , توالى انقضاض الاولاد على الاحزمة التي كان البدو يتمنطقون بها , وتوالى استلال الخناجر اللاصفة النصول , وتوالى الطعن على غير هدى "[3] . وبالتالي فان جميع الابناء سقطوا مضرجين بالدماء بين جريح وقتيل بما فيهم اولاد (ابي ليث) الثلاثة . وبذلك حدث ما لم يرق له .

أما عن مدى صلة هذه الحادثة بالحوادث التي قبلها , فيبينها (السارد) في تفسيره لما جرى . " لابد انكم ستتسائلون **[هكذا]** لماذا اقدم على ذلك فحتى دلق المرق على الرؤوس يمكن عدّه ضربا من المزاح ؟! اما انا فاجيبكم بكلمة – الاعداد – تلك الكلمة ذات الصدى الرهيب.. اعددناهم لكي يكونوا رجالا بحق.. اعني فحولا بحق... اعددناهم كيف يتصدون لعدوهم , فان لم يظهر ذلك العدو عليهم ان يخرجوا للبحث عنه , اذ لابد من وجود عدو في مكان ما...وفحولتهم لا يمكن ان يتثبتوا منها على وجه اليقين الا بمواجه عدو.. اما وقد تأخر ظهور العدو, وهم يتحرقون

---

(١) م . ن : ٧ .
(٢) مواء : ١٨٩-١٩٠ .
(٣) م . ن : ١٩١-١٩٢ .

ليتثبتوا من فحولتهم على وجه اليقين , فانهم استنفروا طاقاتهم لاكتشافه ولايهم بعد ذلك ان كان قريبا ام بعيدا ."[١] . فاراد الرجال ان يدربوا ابناءهم على الشجاعة ومواجهة العدو بعد تحديد مكانه وكان الامر ان انقلب عليهم بعد ان اشبعوا من كلمة (عدو) فصار الواحد منهم ينظر الى الاخر على انه هو (العدو) .

وبذلك تكون (نقطة التحول) بمثابة انكسار او تحول حاد في (الخط البياني) للاحداث , نتيجة تصاعد احداث سبقته .

٤.الخاتمة :

الان نصل الى المرحلة الاخيرة من (الخط البياني) للاحداث . وفيها ينتهي الصراع الدرامي للاحداث الى نتيجة يشعر معها الذهن بالانتهاء والتمام . ان المناهج التحليلية المختلفة سواء أكان منهج سوريو او منهج البنيويين , تبين ان الحبكة في الاحداث – بوصفها تسلسلا للوقائع – تقوم على توتر داخلي بين هذه الوقائع , يجب احداثه منذ بداية الرواية والابقاء عليه في اثناء تدرجها, ثم ايجاد حل في اثناء حل العقدة وتختلف شدة هذا التوتر وقوته باختلاف الاهداف الجمالية التي يبتغيها الروائي فهو يتدرج من التوتر الذي لايكاد يُحس والذي يقتصر على اداء وظيفة سلك موصل بين الاحداث الى الازمة المحدقة باستمرار وهي في اوج احتدامها[٢] .

وما قلناه عن نقطة التحول نقوله عن الخاتمة , في وجوب ان تكون النتيجة الطبيعية والمنطقية للقوى التي كانت تعمل في الحركة كلها . وتكون خاطئة كل خاتمة لا تنشأ عن الاشخاص والحركة بل تكون صدفة مقحمة من الخارج , كحادثة فجائية لاحد الاشخاص او دخول شخص جديد غير منتظر , او تغير مفاجيء في سلوك شخص ما وتبدل في اخلاقه . كالذي حصل مع (نجاة) شقيقة (سالم) في رواية (انه الجراد) .

بعد ان نشأت (نجاة) على الدعارة والعبث الاخلاقي حدّالاحتراف في هذا التدني , ادركتها صحوة الضمير في نهاية الرواية وهي في قمة رزيتها . " انطلقت اشواك جسد نجاة كالسهام بكل اتجاه تبعها نتف جلدها , فتعرّي لحمها نحاسا متقدا , تهشم وتبعثر محرقا خيوط الهلام المهتزة باضطراب , فافلتت اقدامها المتكئة عليها بالكاد , وهوت الى عمق سحيق , صرخت عيناها , وهي كل ما تملك الان , صرخة مدوية حطمت الاصداف المخددة حول الاجساد البشرية المكوّرة التي كان يعجّ بها العالم الموحش من حولها : توقفي.. توقـ.. فـ.. ي . لا تدخليه عليها.. انه اخي.. انه اخي.. حاذري يا رحاب.. انه اخي.. لا تفتحي الباب , فوراءه فتاة حبلى.. حاذري اقول لك ولم تنتظر , والقت بنفسها على اخيها جاذبة اياه بعيدا عن الباب , فسقطا على الارض معا كجسد واحد رأسه مضموم بين ذراعيها على صدرها , على قلبها تماما , وبكاؤها يملأ الأرض ويفيض : الا تشم رائحة امك بين ثديي ؟.. انني نجاة يا سالم.. انني اختك يا سالم ."[٣] .

تدركها صحوة الضمير وهي التي تركتهما هو وامها الكسيحة العمياء . وهما بأشد الحاجة اليها هربا وراء جنوحها المتعفن . فلم يكن للتبدل الاخلاقي الذي حصل لـ(نجاة) في نهاية الرواية , له ما يبرره في مجريات احداث الرواية .

عكس موقف (رواسي) في رواية (طين حرّي) التي عزمت على الاخذ بثأر خطيبها من الجهة التي تسببت في مقتله , واتخذت من الافراط بعفتها وسيلة للوصول الى هذا الغرض . الا انها في نهاية الرواية لم تستطع ان تصمد امام مشاعرها . فشهدت الاحداث الاخيرة من قصتها تغيرا مفاجئا في سلوكها. " واذا بعيني رواسي تغرورقان وبشفتيها تنزمان منجذبتين الى داخل فمها "[٤] الامر الذي حال دون المضي في تحقيق هدفها كما رسمته هي " ووجدت نفسها تتحدث

---

(١) م . ن : ١٩١ .
(٢) ينظر : عالم الرواية : ٤٠ .
(٣) انه الجراد : ١٨٤ .
(٤) طين حرّي : ٢٨٧ .

بصوت عال وهي تشهق مستغيثة بالله , وما زالت عند الشاطيء لم تبرحه بعد.. لقد تضرعت الى الله ان يبعد السم عن عيني انمار ويده ما دام في وضعه النفسي هذا . يجب ان تعثر على انمار... يجب , يجب ان تعثر عليه باسرع ما يمكنها "[١] .

فالتغير الذي اصاب سلوك (رواسي) في الخاتمة له ما يبرره استنادا الى اخلاقها التي نشأت عليها . صحيح انها سلكت طريقا لا يقل تفاهة عن طريق (نجاة) في (انه الجراد) الا ان الغاية من اتخاذ وسيلة كهذه كان يختلف كثيرا عند (رواسي) عما هو عند (نجاة) فضلا عن الظروف التي واجهت كلتا الفتاتين . كما تبينه احداث الروايتين .

اذن يجب ان تنشأ كل خاتمة من حركة الرواية نفسها عبر سلوك شخصياتها واخلاقهم . صحيح " ان التحول المفاجئ في الاحداث[٢] ... له حضوره في كل قصة تكون اقل ما يمكن تعقيدا في البناء "[٣] . الا انه يجب ان يعتمد على ثقتنا بالنهاية وعلى معرفتنا بسلوك واخلاق شخصيات الرواية . انه عدم تاكد يتبعه انسجام . ان الاهتمام بدحض توقعاتنا ذو علاقة واضحة برغبتنا في التوصل الى انكشاف الخاتمة بطريقة غير متوقعة او توجيهية . فليس ثمة ما يربطه بكراهتنا الوصول اليها مطلقا .

هناك نوعان من الخاتمة في الروايات:الخاتمة المحزنة او كما يسمى (المأساة tragedy), والخاتمة السعيدة او (الملهاة comedy) . ومن الملاحظ على روايات (الكاتب) انها تتميز بنهاية محزنة مأساوية, وفي بعض الاحيان يلجأ الى مزج الختام المحزن بما يلطف من حزنه.

على سبيل المثال . تنتهي رواية (الابجدية الاولى) بموت جميع اهل قرية (الون) على يد (جرن) ولكن " وبينما كان جرن جاثما على صدر دلموت المكتوف الاطراف وبيده خنجره , وكان واضحا انه لم ييأس بعد من اخر رجل , تبقّى بين يديه من قرية الون ؛ أصطفق باب الايوان الى الجدار واندفع خلالها الغلام وهو يمسك بيده اليمنى بشريط جلدي لجم هانك . وبيده اليسرى انية عطر لحية جرن . لم يذق الكلب طعاما منذ يومين, وهذا هو يوم جوعه الثالث . كان نباحه يهز الايوان هزّا فانكشف الحراس أمامه مرعوبين وظهر جرن للغلام وهو ينبش صدر دلموت بخنجره , صرخ مهمهما فالتفت إليه سيده بوجه يتصبب عرقا ويأسا لحظتئذ افلت الشريط من يده وانطلق هناك كالسهم الى نحر كبير كهنة الاله الاعظم وسيد القرى ومالك ارضها وعرضها , ودس بوزه تحت لحيته , فاصطبغ الكلب وسيده في الحال بدم اسود "[٤] .

واظنه انتصارا من (الكاتب) للعدالة التي دارت حول مضمونها كل رواياته . ولكن في كل مرة تكون التضحية كبيرة .

وهكذا فان (الخط البياني) لاحداث روايات (الكاتب) الذي نحصل عليه يشكل مخططا متغيرا تماما ؛ اذ يميل الخط الى الاتجاه بصورة افقية تتخللها انحناءات حقيقية او يصبح خطا منكسرا تتناوب فيه الانحدارات الشديدة والذروات الحادة .

إن الأحداث في روايات (الكاتب) متشعبة ومتنوعة . منها الاساسي الذي تتفرع عنه حركة الرواية ومنها الفرعي الذي يكون نتيجة طبيعية لأحداث سبقته . فيما تظهر في بعضها صنعة (المؤلف) وتكلفه . عندما يعجز عن تفسيرها او اعطاء مبررات غير واضحة لا تتناسب وسلوك الشخصيات الذي يبينه (الكاتب) في تطور احداث الرواية .

يحتل السحر. مساحة واسعة في بناء الاحداث . من خلال دمجه بالواقع محاولا تحويل السحر الى واقع معيش .سعيا من (الكاتب) لايجاد نهج جديد في الكتابة يسميه بـ(السحرية الواقعية) .

---

(١) م . ن : ٢٩١ .

(٢) التحول المفاجئ في الاحداث يسميه بعض النقاد بـ(انقلاب الحظ peripetia) وهي في الفن القصصي ذلك التغير المفاجئ الذي يصيب : احدى الشخصيات الرئيسية . فينقلب حاله الى ضده . والانقلاب هو التغير الى ضد الاعمال السابقة ويكون على سبيل الرجحان او بالضرورة . ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : ٣٩٥ .

(٣) الاحساس بالنهاية : ٢٦ .

(٤) الأبجدية الأولى : ٣٠٦ – ٣٠٧ .

الفصل الثالث

((السرد))

السرد في اللغة: هو التتابع الجاري في سيرة واحدة و سرد الحديث و القراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي[١].

ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية, على كل ما خالف الحوار, ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد إلى معنى اصطلاحي أعم و أشمل, بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته[٢] فكأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص ليقدم بها الحدث إلى المتلقي و هو يشبه نسج الكلام, و لكن في صورة حكي. و بهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم حيث تميل معظم المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضاً[٣].

و السرد هو العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي, وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي و الحكاية (أي الملفوظ) القصصي.

و السرد "الذي هو أهم أدوات القصة "[٤] هو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية فحين نقرأ القصة تتمثل الحادثة فيها, و لكن من خلال الألفاظ المنقوشة على الورق, أي من خلال اللغة. فحين نقرأ مثلاً: (و جرى نحو الباب يلهث, و دفعه بعنف, و لكن قواه كانت قد خارت, فسقط خلف الباب من الإعياء).

نلاحظ هذه الأفعال (جرى و يلهث ودفع و خار و سقط) هي التي تكون في أذهاننا جزئيات الواقعة. ولكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال, كما يحدث في كتابة التاريخ, بل نلاحظ دائما أن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال (وهو يلهث, في عنف, من الإعياء), و هذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية, و يجعله بذلك فنياً.

يعد السرد الأداة الأولى في الأدب القصصي الذي يميزه عن غيره من الأنواع الأدبية مثل الأدب المسرحي و الشعر الغنائي. وعلى الرغم من أن عصراً بأكمله استطاع أن يتصور الرواية على شكل رسائل, هو القرن الثامن عشر, و أن المحاولات الجديدة في فن الرواية تعمد إلى تصريع السرد القصصي, على الرغم من كل ذلك فإن فن (القص) أو (السرد) ظل الأداة الأولى في الأدب القصصي منذ أرسطو حتى يومنا هذا[١].

إن فن الرواية فن مركب يبرز في عنصر السرد أكثر ما يبرز في غيره من العناصر. ففي الوقت الذي يقتصر الوصف على تناول المكان و محتوياته من الأشياء, فإن السرد يروي أحداثاً في الزمان و المكان معاً, وإن كانت صلته بالزمان أكبر من صلته بالمكان.

و لعل أفضل تعريف للسرد هو تعريف (جان لوفيف) الذي يرى أنه " كل قول يستحضر إلى الذهن عالماً مأخوذاً على محمل حقيقي في بعديه المادي و المعنوي, و يقع في زمان و مكان محددين و يقدم في أغلب الأحيان معكوساً من خلال منظور شخصية أو أكثر. فضلاً عن منظور الراوي"[٢].

---

(١) ينظر: لسان العرب, مادة (سرد) .
(٢) ينظر: ألف ليلة و ليلة – دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد : ١٠٣ – ١٠٤.
(٣) ينظر: لسان العرب , مادة (سرد).
(٤) كلمات على ضفاف الواقعية- دراسة نقدية في الرواية والقصة, شمس الدين موسى , دار الرشيد للنشر , بغداد , ١٩٨٠: ١٥٠ .
(١) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٨.
(٢) بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) : ٢١.

و للسرد تقنيات عديدة يستخدمها الروائي في قص روايته, سنتعرف عليها من خلال دراستها في روايات (الكاتب).

المبحث الأول:أساليب السرد

١. طرق السرد:

من الطبيعي أن يؤدي السرد غاية معينة في بناء الرواية. و ينبغي أن تكون الطرق السردية التي تستخدمها الرواية ضرورية لتحقيق هدف الكاتب في رسم شخصياته بإتقان كبير.

و الطرق السردية التي يستخدمها الكتاب كثيرة, أقدمها و أشهرها: الطريقة (الملحمية) التي يتولى فيها المؤلف سرد الأحداث بضمير الغائب. و منها أيضاً السرد بضمير المتكلم التي تسمى بالطريقة (الذاتية). إذ يتولى البطل أو الشخصية نيابة عن البطل, القيام بهذا الدور و قد تقوم أكثر من شخصية بهذا الدور. فضلا عن طرق سردية أخرى مثل (الرسائل) و (المذكرات) و (تيار الوعي) و غيرها[١]

و لا يمكننا أن نؤثر طريقة على أخرى إلا من خلال فائدتها في الكشف عن طبيعة الشخصيات أو إمكانية رسمها من الداخل و من الخارج بدقة. و لا تكمن قيمة أي طريقة في ذاتها, و إنما تعتمد على مهارة الكاتب في استخدامها وقدرته في السيطرة عليها من اجل إنجاح مهمته.

أ- الطريقة المباشرة أو الملحمية:

وهي طريقة مألوفة أكثر من غيرها, و تعد من الطرق التقليدية التي تتيح للكاتب أن يتدخل مباشرة في الحديث عن الشخصيات من الخارج و التعليق على تصرفاتها و إطلاق ما يشاء من صفات عليها دون أن تمنعه أية قيود و فيها يكون الكاتب مؤرخا يسرد من الخارج بضمير الغائب[٢] " يرسم شخصياته من الخارج, يشرح عواطفها و بواعثها و أفكارها و أحاسيسها و يعقب على بعض تصرفاتها ويفسر البعض الأخر. و كثيرا ما يعطينا رأيه فيها صريحا دون ما التواء. "[٣]

نجد (الكاتب) في رواية (انه الجراد) يستخدم هذه الطريقة, التي أتاحت له أن يتحدث بحرية مطلقة عن الشخصيات, و يعلق على تصرفاتها. فعندما يلتقي (سالم), وهو الشخصية المحورية في الرواية, بفتاة ريفية اسمها (نورة). يقوم (الكاتب) برسم تلك الشخصية من الخارج: " كانت فتاة بمقتبل العشرينات من عمرها, سمراء بلون الخبز, فرت خصلة من شعرها الأسود من تحت خمار حريري مزركش بألوان أزهار لنباتات وحشية. لم تحجب مجموعة الثياب التي كانت ترتديها مفاتن جسدها المفتول, و لم يخف الرباط الأبيض, المتسخ بفعل التراب, رصانة ساقيها"[١].

وفي كثير من الأحيان يقوم بشرح عواطف الشخصية و أفكارها: "نام حسان ليلته تلك وهو يستحضر صوراً تفتقد لأطرها و يستمع لأصداء تبحث عن كلماتها, تقلب في مضجع حفته الشكوك, وظللته متاهة راحت الأفكار تتخبط فيها, ماذا يلم بالمرء حينما يقرر أن يكون شيئا تافها, قميئا, محصنا ضد روحه التي سكنته أول مرة مطرا شفافا لا تشوبه عالقة, بل ضد كل ما يصون سموه كإنسان؟ "[٢].

وعندما يتحدث (سالم) إلى (نوره) ينتاب (نوره) شعور يعلق عليه الكاتب في محاولة لتفسيره: " لقد أحست بشيء غريب يدفعها للعطف عليه, ربما كانت طريقة كلامه غير المتسلطة, وحتى المستعطفة في بعض الأحيان, و ربما شعورها بأنه مسلوب القدر. و حينما كانت تفكر بهذا المنحى كان يقترب من نفسها كثيرا, حيث تتلمس فيه ذاتها"[٣].

---

(١) ينظر: الأدب و فنونه : ١٨٧.
(٢) ينظر: تطور الرواية العربية في بلاد الشام١٨٧٠-١٩٦٧, د. إبراهيم السعافين , دار الرشيد للنشر , بغداد , ١٩٨٠: ٢٦٦.
(٣) فن القصة, د. محمد غنيمي هلال, دار الثقلفة, بيروت,١٩٦٥: ٩٨.
(١) انه الجراد: ٤٨.
(٢) م . ن: ١٠١ – ١٠٢.
(٣) م . ن: ٤٩.

إن رغبة المؤلفين في استخدام الطريقة (الملحمية) يتصل أحياناً بمحاولتهم نقل أفكارهم وآرائهم مباشرة من خلال التعليق على الأحداث و الشخصيات, و فرض معلوماتهم و ثقافتهم عليها. والطريقة (الملحمية) المباشرة توفر هذا المجال لكتاب يسجلون الواقع بتفاصيله المؤتلفة و المختلفة, ويعقدون صلة بينهم و بين الواقع في كثير من الأحيان.

ومن أمثلة ذلك ما نلاحظه في رواية (الحكاية السادسة) حيث يفر ض (الكاتب) على (حلوم) و(صميدع) معلوماته الشخصية, ويسقط عليهما آراءه الخاصة بطبيعة الأطفال المنغوليين (ناقصي العقول) و اختلافهم عن بقية البشر (ذوي العقول الكاملة):

" كان الضوء ينساب على وجوههم كأنه يتسلل إليهم حيّاً, انه بارد على وجه حلوم يدغدغ قلبها و لابد أنه كان كذلك على وجوه الأولاد و شيرين.. أما عن قلوبهم, فأنها مدغدغة أبداً لا حاجة بها إلى قمر كي يجعلها تبتسم... حفيف أرواح تريد أن تقول كل الكلام الذي يقوله البشر, بيد أنها في النهاية تأنف من الكلام, فتكتفي بالإشارة. هذا المعنى و غيره خيل إلى حلوم مشوشاً, خيل إليها. وسيعينها صميدع و لا يتوقف عن إعانتها في إزالة الغبش أينما أنسدل على بصيرتها. ستسمع منه, مثلاً, أن في أجساد هؤلاء الأولاد تسري أرواح متشابهة, تكاد تكون واحدة فبسبب من هذا تبدو وجوههم متشابهة, كأنها وجه واحد نسخ آلاف المرات. الروح لو تعلم حلوم هي التي تشكل ملامح الوجه برغم ما تقوله الكتب عن الجذر التكويني للأولاد المنغوليين "[١].

بعدها تتوصل (حلوم) مع (صميدع) إلى ان العقول الناقصة عند (المنغوليين) لا يمكن أن تكون مصدراً للشر, مثلما هو في العقول الكاملة عند البشر الطبيعيين, وعليه فان مصدر الشر إنما هو العقل الكامل. وهو ما يتفق مع وجهة نظر الكاتب في هذا الشأن كما صرح به في إحدى حواراته: "فالعقل أراه نتاجاً خطراً أؤتمن عليه الإنسان, ومما أراه في عالمنا هذا أن كمية العقل الممنوحة للمنغولي و التي نعتبرها نحن ناقصة, تكفينا لحماية الحياة والسلام على الأرض... إن جهة الشر هي الغالبة على الدوام بسبب الاستخدام الشرير للعقل"[٢].

وهكذا فإن هذه الطريقة تسمح للمؤلف بحرية السير وسعة المجال و محاولة تصوير الظروف المؤثرة في دوافع سلوك الشخصيات الروائية و تحليل مشاعرها و أفكارها, وعليه السيطرة على سير الأحداث ونمو الشخصيات. و هي الطريقة التي يستخدمها (الكاتب) في سرد أغلب رواياته.

ب- طريقة السرد الذاتي:

يكتب الروائي في هذه الطريقة, على لسان المتكلم (ضمير المتكلم), فيجعل من نفسه أحد شخوص القصة و هو بذلك يقدم ترجمة ذاتية خيالية, و ينحى نفسه جانباً, ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها و تصرفاتها الخاصة, و قد " يعمد إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها و تعليقها على أعمالها... فهي تعلق على الحوادث, و توضح خطوط سيرها, و تبرز نتائجها الخلقية". [٣]

اتبع (الكاتب) هذه الطريقة في رواية (مأتم) التي رويت على لسان الشخصية الرئيسة في الرواية (العواد) الذي راح يسترجع ذكرياته مع (مالك) البلدة, بعد أن أفاق من غيبوبته التي استمرت طول زمن الرواية. تعلم الموسيقى ودخل احد معاهدها رغم رفض والده. و اختير عضواً في الفرقة الموسيقية التابعة لـ (سعيد المالك), لتبدأ معاناته معه و بالذات, عندما اختير ليعزف عند منام ابن (زوجة المالك) الرابعة في جناحها الخاص لعدة ليال: "في الليلة الحادية و الأربعين وبينما كان الإعياء آخذا بي جسداً و حواساً لطول السهر و فرط الترقب, سمعت طائر الساعة المعلقة على أحد جدران فناء الزوجة الرابعة يردد

(١) الحكاية السادسة: ٢١٦.
(٢) الروائي العراقي طه حامد الشبيب, شاكر نوري : ١٠ .
(٣) فن القصة, محمد غينمي هلال : ٩٨.

زقزقته المملة اثنتي عشرة مرة. و ثم ماذا؟... إنني تعب مرهق و عيناي تكادان تتفجران دماً ازرق و أجفانهما متورمة تخزها إبر السهر." [١]

في هذه الطريقة, يعبر (الكاتب) عن ذاتية تجعل من الرواية في موقف وسط بين الرواية والسيرة الذاتية فضلاً عن أنه يعبر عن موقف فكري تصطنعه لنفسها (الشخصية الرئيسة) التي تماثل المؤلف نفسه. إذ نجد (المؤلف) يفرض موقفه على البطل و على غيره من الشخصيات مما يجعل – في بعض الأحيان – مواقف الشخصيات متماثلة, أشبه بدمى في يد المؤلف, مثلما هي الحال في رواية (مواء) التي استخدم (الكاتب) ضمير المتكلم في سردها:

"يوم عدت من البادية... وجدت رجال العمارة محتشدين أمام بابها و قد فاض الشارع بعددهم... و قبل أن أترجل من سيارة الأجرة سفعت وجهي المطل من النافذة أمواج متلاطمة من الهواء الساخن. اكتشفت بعد لحظات أنها لم تكن سوى أنفاسهم, أنفاس الرجال اللاهثة الفاحّة و ما تجرأ أحد. و هذا من نافل القول, على إن ينطق بكلمة واحدة... لم يسألني أي منهم عن النتائج التي أسفرت عنها رحلتي إلى البادية. الكل كان يقول في نفسه: ليبادر غيري." [٢] .

لم يكشف السرد عن مستوياتها ولم يحدد طبيعتها, لأنها نماذج اصطنعها (المؤلف) لغاية فكرية يود تأكيدها. و حين يعمد إلى توضيح بعض صفات الشخصيات الأخرى, فانه يبغي تأكيد سيطرته على تلك الشخصيات, و على مجريات أحداث الرواية بما يتلاءم و شخصية البطل (السارد):

" حين أجهشت مريم بالبكاء وكنا استحلنا إلى جسد واحد، أحسست باختضاض يخضني عنيفا أول الأمر لم اصدق إني اسمع بكاءا**[هكذا]** لان مريم لا تطلق قط أية تأوهات أو أية أصوات في مثل تلك اللحظات. فكيف لي أن اصدق أني أسمع منها بكاءًا **[هكذا]** هكذا مرة واحدة ؟. " [٣]

جـ - السرد بطريقة تيار الوعي:

يبنى هذا التيار على تداعي الخواطر و تشابكها مفتقداً المنطق و التسلسل المألوف في الحياة اليومية.[٤]

وهي إحدى الطرق التي يستخدمها (الكاتب) في سرد بعض أجزاء من رواياته. حيث أنه لا يعتمد على هذه الطريقة في سرد أية من رواياته, بصورة أساسية و بشكل مستقل, و إنما يستخدمها مع طرق أخرى في الرواية الواحدة.

ففي رواية (طين حرّي) التي يعتمد (الكاتب) على الطريقة المباشرة في سردها, يلجأ في كثير من أجزائها إلى طريقة (تيار الوعي) ليعبر عن حالة وعي الشخصية التي تشير إلى اتجاه وعي الرواية بصورة عامة. حيث "أن تيار الوعي وسيلة (أو إحدى الوسائل) التي تعبر عن الوعي في الرواية."[١]

يستغرق (مؤمل) بطل رواية (طين حري) – في كثير من أجزاء الرواية – في خواطره التي تأخذه إلى عالم غرائبي لا تربطه علاقات منطقية مألوفة في الحياة اليومية. يدخل ذلك العالم حينما تستبد به الحيرة و تشغل فكره. فحينما ينتابه الشك في زوجته, يمتلكه الفضول في متابعتها. و هو على هذه الحال بين الشك و الحيرة – تتداعى الخواطر بداخله و تدخله إلى عالم غير مألوف:

"سيلبد في مكان قريب من البيت. أفضل من المكوث هنا كأخرق بليد. السيارة التي تفضلت عليه بنقله إلى المدينة تسير على قدمين لا على عجلات أربع. كما لو أن صاحبها خرج للنزهة. كظم غيظه و أشاح بعينيه عن مقياس السرعة لئلا ينفجر حنقاً. لا بد أنها تتزين الآن استعداداً للخروج... و راحت

---

(١) مأتم: ٨٩.
(٢) مواء: ١٤٣ – ١٤٤.
(٣) م. ن: ١٦٤.
(٤) ينظر: المصطلح في الأدب الغربي : ٣٣.
(١) Alan, The turn of the Novel , Fried man. .p- .

أصابعه المشتبكة تهشم بعضها بعضاً. وفي خضم الجلبة التي أحدثتها طقطقة عظام أصابعه, ارتطمت عظمة متوسطة الحجم بزجاج النافذة من الخارج. النافذة التي كان ينظر عبرها. الكرسي الذي يجلس عليه انفصل من بدن السيارة و تعلق في الهواء.. هكذا دون أن يفهم مؤمل كيف حدث ذلك. مؤمل غير معني الآن بفهم الأشياء. إنه يراقب حسب. الكرسي يترنح قليلاً لكنه مستقر على أية حال. حتى أن مؤملاً لم يشعر بأنه يوشك أن يسقط من عليه. السيارة تسير و الكرسي يطير إلى جانبها."[٢]

استعمل (الكاتب) طريقة (تيار الوعي) كأداة فنية واعية لنقل المضمون, عبر وعي الشخصية مجسداً بعرض أفكارها و أحاسيسها الداخلية. التي تمثل الباعث الحقيقي لمواقفها المتسمة بالتطور المستمر. مازجاً بين صراعها مع نفسها و صراعها مع الآخرين. و بذلك يحقق الكاتب قدرا من الفاعلية في تأكيد الهدف المحوري العام للرواية. مما يجعل القارئ يشعر باتحاده مع الشخصية, التي تدخل في فكر الكاتب و ذاته. فيتوغل في أعماقها بدلاً من وصفها من الخارج. و هذا ما كان ينتهجه كتّاب الرواية الحديثة في أوربا منذ بداية القرن الماضي.[٣]

تلك هي أهم طرق السرد التي استخدمها الكاتب في رواياته. على أن الكاتب لم يكتف بطريقة بعينها لسرد رواية واحدة و إنما هناك تنوع لطرق السرد في اغلب رواياته.

ففي رواية (الضفيرة) يستعمل (الكاتب) الطريقة المباشرة (الملحمية) في سردها بشكل عام و لكن يلجأ في كثير من أجزائها إلى استعمال الضمائر المختلفة على السنة شخصيات متعددة, ينتقل من السرد على لسان المؤلف بضمير المخاطب: " دخلت مبنى اللجنة, و في الحال نضت عنها حافظتها و ارتقت إلى الدور الرابع. هناك اعترضها شرطي كان يقف مالئاً باب المدخل, فزعقت بوجهه أنها زوجة العمدة."[١]

إلى السرد على لسان بعض شخصيات الرواية بضمير المتكلم: " يقول محفوظ الرحمن: فعدلت عما في رأسي و هرولت أتبعها, دون أن اعرف إلى أين هي ذاهبة ؟ ".[٢]

إلى استعمال حديث النفس (المونولوج) على طريقة (تيار الوعي): " فكان محفوظ الرحمن يقول في نفسه: هذه هي الجنة مثلما تخيلتها.. قوم يخافون ربهم لا بد أن أشجار الجنة تظللهم وهم بعد أحياء.. لا بد أن أفياءها تبلغهم مشبعة بالضوع السماوي. فكأن الله سبحانه و تعالى - يقول لهم: هذا هو عربون رضائي عنكم إني مذيقكم بعضا من طعم الجنة الآن. ثم يتنهد محفوظ الرحمن و يقول في نفسه: ماذا صنع بنا إذن ذلك البائس؟ أي خسران ألقانا في تيهه؟ ما كان ضره لو خاف الله فربح كل هذه القطوف ؟ "[٣].

و كان لجوء الكاتب إلى تنوع السرد يعود - فيما يبدو – إلى محاولته السيطرة على عدد كبير من الشخصيات داخل الرواية و على مادة روائية ضخمة مما يساعد على تعدد زوايا الشخصيات و تكشفها لبصر القارئ و بصيرته من نقاط حركة و من نقاط ثبات. و منحه حرية مطلقة في رسمها.

٢. أشكال السرد:

من المعروف أن السرد أو القص يتم باستخدام صيغة الفعل الماضي, و أن هذا القص لا يبدأ إلا بعد إن يكون كل شي في الحكاية قد انتهى و أصبح ماضياً. إلا أن الماضي يصبح في السرد حاضراً. فالقارئ يعيش الأحداث و كأنها تقع في الحاضر. و غالباً ما يعزز الراوي هذا الاعتقاد لدى القارئ باستخدام ألفاظ تؤكد أن الأحداث تقع في الحاضر.

---

(٢) طين حري: ١٧٢.
(٣) ينظر: تاريخ الرواية الحديثة, ر. م: البيرس, تر:جورج سالم، لبنان, ١٩٦٧: ٤٩ .
(١) الضفيرة : ٤٣ .
(٢) م . ن : ١٤٦ .
(٣) م . ن: ٢٩٥ .

و من ناحية ثانية فإن السرد لا يتناول الحكاية منذ بدايتها دائماً, إذ غالباً ما يعمد الراوي إلى التقاط نقطة في الحاضر يبدأ منها السرد, و بالرغم من أن السرد يتجه نحو المستقبل دائماً فان النص غالباً ما يتذبذب في الزمن بين الحاضر و الماضي و المستقبل مما يؤدي إلى نشوء شكلين من السرد هما: (الاسترجاع و الاستباق)[١].

وهناك أشكال أخرى من السرد تخلقها سرعة السرد من جهة و علاقته بالحكاية أو القصة المفتعلة من جهة أخرى. أجملها الباحثون في أربعة أشكال هي (الخلاصة و الحذف و المشهد و الوقفة)[٢].

أ- الاسترجاع:

وهو عملية سردية تتمثل في أيراد السارد لحدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السارد[٣] .

مثلما هو في رواية (خاصرة الرغيف) التي يروي فيها (هاني) قصة والده (بكران). تبدأ الرواية عندما كان (هاني) صغيراً هو وأختاه (البهاء) و (الورود). و ما إن تتسلسل أحداثها بعد ذلك حتى يسترجع بنا (السارد) إلى ما قبل بداية الرواية, ليسرد لنا حكاية (بكران) عندما كان يعمل مع أبيه في محل العطارة و كان ذلك قبل أن يتزوج (بكران):

" بكران لا يقرأ و لا يكتب. لم يقرأ و لم يكتب. رحم الله جابراً جد هاني. أبى أن يضعه في مدرسة كانت غير بعيد عن ناصية الشارع لكنه أبى عليه أن يضيع وقته. إنهم يأكلون و يشربون على نحو أفضل من الجيران... ليساعد بكران أباه في محل العطارة... المحل يكبر و بكران يكبر. مع هاجس جلي الملامح كان بكران يكبر... "[٤].

و هذا الاسترجاع يسمى (استرجاعا خارجيا) الذي يعود فيه السارد إلى ما قبل بداية الرواية. و هناك قسم آخر يسمى (استرجاعا داخليا) يعود فيه (السارد) إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص. كما في رواية (الأبجدية الأولى) عندما يسترجع (السارد) طلب (سنّار) من أحد رجال القرية الزواج من ابنته:

" كان سنّار قد تزوج فعلا قبل خمس عشرة إشراقة شمس, و ها هو يعلن كمن يتبجح عن النبأ أمام كبير الكهنة كأبرز حدث شهدته القرية بعد البطش بكاهن ألون. قال له أبو الفتاة: إنه لم يرفض شيئاً في حياته مثلما يرفض الآن زواجه من ابنته. فأجابه بأنه يشكر له موافقته وانه لن ينسى ما حيي مباركته العرس. و أمر بتزيين العروس فأوتي بأربع عجائز وطشت و قربة من ماء... "[١].

و في قسم ثالث للاسترجاع ـ يجمع بين النوعين السابقين يسمى (استرجاعا مزجيا) كما في رواية (انه الجراد) عندما يسترجع (الكاتب) حكاية غنى (يعقوب دلّة) بعد إن كان فقيراً:

" يعقوب دلّة, رجل في الثانية و الثلاثين من عمره... ولد ولم ير أباه و هو وحيد أمه دلّة بنت الحاج حسين, التي لم تأنف من عمل كي تنشئه. عملت بائعة نفط في أول الأمر...أكمل يعقوب المرحلة المتوسطة, من دراسته و لم يتمكن من المرحلة التي تلتها... و كثيراً ما تبعثرت آماله بين حوافر الأفراس الرشيقة. حتى جاء ذلك اليوم. بعد أن انحجب أكثر من ثلاث سنوات سلخت بإصرار مدهش عن البحث في مضامير السباق عن حصان العمر. كان صباحاً مشمساً لجمعة شتائية, و ما هي إلا ساعات قلائل و يبدأ السباق الأول.... "[٢]. فلا نستطيع أن نستدل أن تلك الحكاية وقعت قبل بدء الرواية أم بعدها, لذلك يمكن أن نسميها بـ (استرجاع مزجي) يجمع بين النوعين السابقين.

---

(١) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢ .
(٢)ينظر : م . ن : ٦٥ ـ ٦٦ .
(٣) ينظر: م. ن: ٦٧ .
(٤) خاصرة الرغيف: ٧ .
(١) الأبجدية الأولى: ١٧٠ .
(٢) انه الجراد: ٩٤ .

ب- الاستباق:

و هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً. و تسمى هذه العملية في النقد بـ"سبق الأحداث"[٣] يتم الاستباق بأكثر من طريقة بعد أن كان يتم بطريقة واحدة في القصص القديمة. إذ أنه تلخيص الأحداث القادمة عن طريق الراوي (الكلي العلم) في الملحمة مثلاً. أما في القصص الحديثة, فانه يتم إما عن طريق الراوي بضمير المتكلم, الذي يعرف كل الأحداث قبل البدء بقصها, فيستطيع أن يعرف كل الوقائع بغض النظر عن ترتيبها الزمني. أو عن طريق توقعات إحدى الشخصيات لما سيحدث أو تخطيط هذه الشخصية للمستقبل في ضوء الحاضر[٤].

في رواية (خاصرة الرغيف) و بعد أن يصطحب (بكران) ابنه (هانيا) إلى الكلية. و كانت هناك فرقة موسيقية تعزف في نادي الكلية بمناسبة عقد قران بين عروس وعريسها, يستبق (السارد) الأحداث ليوعز لنا أمرا قد حدث فيما بعد:

" لقد اصطحب بكران هانياً إلى النادي ذلك اليوم. بعد سنوات كان العريس أحد أساتذة هاني في القسم المعماري. إنه واثق تماماً أن أستاذ أياد كان هو العريس. "اما قبل ذلك بسنوات فان هاني **[هكذا]** لم يكن قد درس لغة الإنكليز بعد." [١].

وفي رواية (مأتم) التي يسردها الكاتب بضمير المتكلم, يستبق الأحداث في بعض الأحيان عن طريق توقع (السارد) لما سيحدث. و فعلاً يحدث ذلك كما يبينه في الرواية:

"و كنت محظوظاً إذ سمعته يدمدم وهو يسير: إنا لله و إنا إليه راجعون. فكان أول من نعى نفسه. ذلك و انه بعد شهر من ذلك اليوم أعلى مكبر الصوت المرفق بسور القصر إن الشيخ قد عثر عليه ميتاً في إحدى غرف ضيوف المالك. و قد ابتدأ الناعي بـ(لكل أجل كتاب). آنئذ كنت في جناحنا و سمعت النعي من النافذة. فخيل إليّ أول الأمر إنني أرى أمرد من بعيد عائداً بكيسه المعهود, لكن ما تخيلته أكده لي بعد ذلك أحد الحراس"[٢].

ج- الخلاصة:

وتقوم على أساس من إيجاز الأحداث و تلخيصها و عرض الأحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة[٣] .مثلما هي الحال في رواية (مواء). فبعد أن كان (السارد) - وهو بطل الرواية- يسترسل أحداث اصطحاب أولاده الثلاثة إلى البادية ليعلمهم فنون القتال يلخص الأحداث في مقاطع سردية قصيرة: "خرجت بليث وغظنفر **[هكذا]** و ضرغام لأسابيع إلى ميادين المبارزة في البادية. و الحق أن رحلتنا كانت أطول مما ينبغي لها. بيد إنكم لو كنتم مكاني لما كان بمقدوركم أن تفعلوا شيئا إزاء القسم الذي أقسم به شيخ القبيلة"[٤].

و (الكاتب) يكثر من هذا الشكل في سرد رواياته عندما يجد أن سرد تلك الأحداث لا تسهم في تبيان شيء إضافي, أو في نمو حدث أو شخصية, فيلجأ إلى الاختصار بعد أن يسرد حوادث مشابهة لها بمقاطع سردية قصيرة.

د- الحذف:

و يقوم على أساس حذف الأحداث التي تقع في فترة زمنية معينة[٥] و الإشارة إلى هذه الفترة مثل القول (و مر عام على الأحداث).

---

(٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٣ .
(٤) ينظر: تاريخ الرواية الحديثة: ٥٥ .
(١) خاصرة الرغيف: ١١ .
(٢) مأتم: ١٢٤ - ١٢٥ .
(٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢ .
(٤) مواء: ٧٤ .
(٥) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٤ .

و يكثر (الكاتب) أيضاً من هذا الشكل في رواياته. فيحذف أحداثا في فترات زمنية مع إعطاء إشارة تدل على ذلك الحذف: " بعد أيام... "[١]. "راحت الأعوام تنصرم..."[٢]. "و تتوالى إشراقات الشمس حتى ينسلخ قرابة اليومين الإلهيين. "[٣].

"ومضى الوقت بعد ذلك بهيما.. "[٤] وهكذا في بقية رواياته. و يبدو أن الأسباب التي تدعو إلى الحذف شبيهة بالتي تدعو إلى الخلاصة حيث أن الأحداث التي يقوم (السارد) بحذفها مشابهة للأحداث التي سبقتها أو أنها لا تساعد على نمو الشخصية أو إيجاد توتر في الأحداث.

هـ المشهد:

و هو عكس الخلاصة. يقوم على ذكر الأحداث بكل تفاصيلها و فيه تتم المساواة بين السرد و الحكاية أو القصة المتخيلة[٥] الأمر الذي يجعل السرد في اشد حالة من البطء على عكس (التسريع) الذي نجده في الحذف و الخلاصة.

"يخضع المشهد في الرواية لمبادئ تتعلق بالوحدة و المكان و الزمان و الحدث"[٦] فالمؤلف يعين البيئة الطبيعية بدرجة تزداد أو تقل دقة كما يفعل (الكاتب) في أغلب رواياته. ففي الفصل الرابع من رواية (الأبجدية الأولى) يحدد (الكاتب) المكان قبل سرد المشهد, الذي يكون فيه (شلمال) وحده:

"و ما لبث أن ولج انعطافه السوق التي تفضي إلى حشد السقائف و ركن دعوة الكاهن الجديد... و حينما غمره ذلك الزهو صار يسمع ضربات قدميه على أرض السوق, و ارتفع صدره, فكان يحبس أنفاسه لئلا يقلل من ذلك الارتفاع... في تلك الأثناء كان يخترق لفافات دخان الكهل دون أن يتنبه لذلك حتى انه لم يميز شتائمه التي أطلقها حين رآه. "[٧]

كذلك يمكن قياس ديمومة المشهد من ناحية التسلسل الزمني. كما في (الحكاية السادسة):

" أما اليوم في هذه الساعة الخلابة فان الأولاد سيتمازحون و يتضاحكون حد الإمساك بخواصرهم, و سيكون مختار قطب رحاهم بالتأكيد, دون منازع." [٨]

إن الطريقة التقليدية في الرواية, تتضمن وضع المشاهد في المكان المناسب من القصة, سواء أكان المفروض أن تجري هذه المشاهد أمامنا مباشرة, أو من خلال ذاكرة إحدى الشخصيات. و هي في هذه الحالة شخصية الراوي. إن المشهد يمنح الوقائع الموصوفة صفة التفرد و التمثيل وصفة حاسمة تطابق لحظة متميزة من لحظات المنحى الدرامي, فهناك وقائع مهمة تحدث فيه, أو أن الشخصيات تكشف فيه عن نفسها أو تتفجر فيه العواطف المسيطرة و النزاعات المختلفة.

و في بعض الأحيان يتعلق المشهد بنزوة الروائي الذي يقوم بتقديمه لإدخال السرور إلى قلب القارئ, كأن يتناول شخصية هزلية كما في اغلب المشاهد التي يكون فيها (مختار) في رواية (الحكاية السادسة):

"الساعة الآن بحدود العاشرة مساء, وقد مر أكثر من ساعتين على أذان المغرب وقت تدحرج مختار من أعلى السقف المائل إلى أسفله, و ما كان حينئذ ليعبأ حتى لو انه تدحرج من السماء السابعة إلى

---

(١) انه الجراد: ٨٠ .
(٢) مأتم: ٧ .
(٣) الأبجدية الأولى: ١٨٢ .
(٤) الضفيرة: ٣٥ .
(٥) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٥ .
(٦) عالم الرواية: ٥٥ .
(٧) الأبجدية الأولى: ٤٧ .
(٨) الحكاية السادسة: ١٧١ .

الأرض. كان جذعه العاري مصطبغا بلون الطين بعد أن امتزج تراب السقف بعرقه الذي نزّ طوال ساعات تطلعه إلى الأفقين." [١] .

و- الوقفة:

و تنشأ حين يتوقف السرد و ينشأ الوصف الخالص. و من الملاحظ أن مصطلح الوقفة لا يطلق على شكل من أشكال السرد بل على الحالة التي يتوقف أو ينعدم فيها السرد و تحل محله وسائل أو أدوات قصصية أخرى مثل الوصف الذي من شأنه أن يوقف أو يجمد حركة الزمن في القصة[٢] .

يكثر (الكاتب) من التوقف في رواياته كلها لآجل غايات معينة. ففي رواية (طين حري) يتوقف عن السرد للوصف مرة كما في: " يصل مكان الموعد مثل طفل سمحت له أمه لأول مرة أن يذهب بمفرده إلى موقع ألعاب العيد في المدينة يحار بأي لعبة يبتدئ. عينان صافيتان تزدان مقلتاهما بأشكال اللعب, و جناحان مفرودان يبغيان ضم العالم بأسره إليهما, وابتسامة من الافق الى الافق مفعمة بالرضا تعطي انطباعا ان ليس ثمة لون اسود في الدنيا قط"[٣] .

و لتفصيل حدث ما على لسان السارد, مرة أخرى، نحو: " لقد دأب مؤمل من حين لآخر على إعداد الشاي لفريق العمل. بينما هم يعملون.. لا سيما الشاي الذي يحتسونه وقت العصر. فالشاي يعد ثلاث مرات يومياً في الموقع . ضحى, بعد الغداء وعصراً ً. و سيعده واحد من العمال في الوقتين الأولين.. أما عصراً فكان مؤمل يتولى إعداده بشكل شبه يومي. ويبدو إن السليقة التي توطنت نفسه عليها ما وضعه يقرفص أمام الموقد."[١]

و مرة ثالثة لأجل تفسير تصرف تقوم به الشخصية. و يأتي التفسير على لسان الشخصية نفسها كما في: " تخبر صديقتها بأنها ما كانت تقول هذا الكلام لخطيبها, وان قطعت إربا برغم إيمانها به فحياؤها كان سيمنعها حتى من الاقتراب من معناه, إنها لترضى بتجرع علقم زواج فاشل, و تفضله على أن تنطق بذلك المعنى أو حتى أن تلمح إليه. أما وقد سفحت حياءها بأشنع نحو. فهي تقول هذا الكلام أمام أنمار أو أمام حشد من الرجال دون أن تسري في وجهها قطرة دم إضافية واحدة.. لا بل ستقول ما هو أكثر جرأة من ذلك. تلك هي إنما إحدى فوائد النفس الوضيعة التي سعت إلى امتلاكها بكامل وعيها و تصميمها "[٢].

يستخدم (الكاتب) جميع اشكال السرد في رواياته و ذلك حسب ما تتطلبه كل مرحلة من الرواية. فيلجأ إلى كل شكل عندما يكون هناك مبرر لاستعماله. و ينوع بين تلك الأشكال مانحا السرد تنوعا يضفي جمالا فنيا إلى رواياته.

٣. أنماط السرد:

قلنا فيما سبق: أن الاسترجاع يعني العودة إلى الماضي, بحسب تحليل البنية الزمنية للنص. وهذا التحليل يمكن أن يعطينا وجهة نظر أخرى تتعلق بالتواتر. و " التواتر في القصة هو مجموع علاقات التكرار بين النص و الحكاية "[٣]. و هو ما يخلق لنا عدة ضروب من علاقات التواتر بين السرد و القصة وحسب التكرار في النص. و يمكن إجمال هذه الضروب[٤] .

أ - أن يروى مرة واحدة, ما حدث مرة واحدة.

ب - أن يروى أكثر من مرة, ما حدث أكثر من مرة.

---

(١) الحكاية السادسة: ٢١٠.
(٢) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٥ .
(٣) طين حري: ١٢٣ .
(١) طين حري : ١٤٨ .
(٢) م . ن : ١٩٢ .
(٣) مدخل الى نظرية القصة – تحليلا وتطبيقا : ٨٢ .
(٤) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٣-٦٤ .

ج - أن يروى أكثر من مرة, ما حدث مرة واحدة.

د - أن يروى مرة واحدة, ما حدث أكثر من مرة.

و من الواضح على هذه الضروب من علاقات التواتر, انها تتضمن نمطين رئيسين لسردها هما:

أ - السرد المفرد.

ب - السرد المتكرر أو المتعدد.

و السرد المفرد, هو أن تروى الحادثة مرة واحدة بغض النظر أنها تتكرر داخل الرواية أم لا تتكرر. و هذا النمط هو الأكثر شيوعا في النصوص القصصية و خاصة التقليدية منها[١] .

أما السرد المتكرر فهو إعادة سرد موضوع رئيس معين ـ شخصية, شيء, جملة أو تعبير, صورة ـ و السرد المتكرر, يؤلف طريقة في التكوين غنية بالإمكانات, سواء استخدم هذا الموضوع في مشهد أو جرى توسيعه بحيث يشمل الأثر. و يمكن أن يستخدم التكرار لمجرد تمييز شخصية ما عن طريق الإشارة إلى عادة مضحكة لديها أو هوس, أو حضور شيء مألوف[٢] . كما في حركة رأس مختار في رواية (الحكاية السادسة): "بدا بلا رقبة, ثمة لحم متراكم يربط الرأس بالجذع, لحم ينحدر تدريجيا من مؤخرة قحف رأسه لينتهي عند رمانتي كتفيه... فانفلت رأسه يتواثب من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين." [٣] .

ثم بعد ذلك يشبه (الكاتب) تلك الحركة التي تند من رأس مختار بالذبابة المطاردة: " و لم يمهل أحدا منهم حتى يجيب, و راح ينصحهم بان يخفوا ما حصلوا عليه جيدا والا يفرطوا به و رأسه.. الذبابة المطاردة لا تكاد تستقر في مكان " [٤].

و يكرر (الكاتب) سرد هذه الحركة عند (مختار) مرات عديدة, كلما صدرت حركة من رأسه على طول الرواية.

قد تساعد بعض المشاهد المتكررة على لفت انتباه القراء و النقاد إلى درجة أن يجعلوا من البحث (الجذري) أي المتعلق بالموضوعات الرئيسة, طريقة مفضلة في تحليل الأثر الأدبي. و قد أرادوا بهذه المناسبة اختصار الأثر بحيث يصبح توسعا لصورة رئيسة سجلت في شعور إحدى الشخصيات الروائية[٥] . كما في الكابوس الذي يصيب سالما منذ صغره في رواية (انه الجراد): " و في المنام حط طائر هائل الجناحين تتقدم عيناه كل قواه و كأنهما تقذفان شررا على سالم الذي كان لم يزل طفلا. غرز مخالبه في فروة رأس الصغير و حمله عاليا في السماء. كان مشهد دارهم يتلاشى كلما ارتفع الاثنان. و لكن فجأة و كان غبشا ما كان يحجب الرؤية, تشق كل الحجابات , تظهر باحة دارهم من جديد و يمرق وجه أخته الكبرى نجاة و حيوان مسخ استطاع أن يغادر دارهم متسللا من شق ضيق بين الباب المغلق و الحائط المهترئ الأكتاف... إنها الحال التي يؤول إليها سالم كلما استيقظ من منامه. الكابوس الذي لازمه منذ مراهقته "[١].

و في رواية (مواء) يكرر (الكاتب) سرد مشهد ما, عدة مرات يتمثل في دعوة بطل الرواية لزوجته بالرجوع إلى البيت, و الرفض القاطع من الزوجة: "مريم.. العني الشيطان و عودي معي.. الأمر أمر الله. فلم يسمع منها سوى كلمة: اخرس. ثم اكتشفت أن الذي يغلي في القدر لا يعدو أن يكون بنجرا

(١) ينظر : مدخل الى نظرية القصة – تحليلا وتطبيقا : ٨٢ .
(٢) ينظر : عالم الرواية : ٥٧ .
(٣) الحكاية السادسة : ٢٧ .
(٤) م . ن : ٢٩ .
(٥) ينظر : عالم الرواية : ٥٨ .

حيث اصطبغ قميصي ببقعة قرمزية كبيرة. و انقذفت بين قدمي قطع لها غير هيئة. و لكن ذات لون واحد.. القرمزي طبعا."[٢] .

على إن هذا المشهد لا يحدث إلا مرة واحدة إلا أن (الكاتب) يكرر سرده في الرواية لاغراض لا تتعلق ببنائها الفني و إنما بالحالة النفسية لساردها الذي هو نفسه بطل الرواية.

(١) انه الجراد : ٥ -٦ .
(٢) مواء : ١٧ .

المبحث الثاني: مستويات البنية السردية

١. المبنى الحكائي والمتن الحكائي:

من بين الوظائف الأساسية التي يؤديها السرد في الرواية, هي انه يروي حكاية. و هذه الوظيفة هي من أكثر وجوه الرواية بدائية على حد رأي (فورستر)[١] . و لكنها مع ذلك, العامل المشترك الأعظم بين كل الروايات. بيد ان السرد لا يقدم لنا الحكاية حسب الترتيب الذي وردت فيه في الواقع, و إنما يعيد ترتيب هذه الأحداث بطريقة تتحرى الجمال. و لذلك وجدنا النقاد يميزون بين الحكاية أو القصة المتخيلة و الخطاب و بين عملية سردها التي أطلق عليها بعض النقاد, مصطلح (المبنى الحكائي Sujet) في مقابل (المتن الحكائي Fable)[٢].

و هما من المصطلحات النقدية التي اقترنت بأعمال الشكلانيين الروس و تحليلاتهم للبنية السردية و الحكائية خلال الربع الأول من القرن الماضي[٣] .

المتن الحكائي هو: " الحكاية كما يفترض انها حدثت في الواقع, أي بمراعاة منطقي التتابع والتراتب."[٤] . بمعنى, انها مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها و التي يقع إخبارنا بها خلال العمل. والمتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي (الوقتي و السببي) للأحداث. وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث و أدخلت في العمل.

أما المبنى الحكائي, فهو المتن مرويا أو مكتوبا. فانه و الحالة هذه يكون خاضعا لقواعد الكتابة, و أيضا لقواعد الحكي وأنساقه. فهو يتألف من الأحداث نفسها, بيد انه يراعي نظام ظهورها في العمل. كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا[٥].

إن (المتن الحكائي و المبنى الحكائي) يتعلقان بإبراز القوانين الجمالية للرواية.من حيث إن المتن ـ في الواقع ـ ليس سوى مادة تصلح لتكوين المبنى, الذي يتحقق بمساعدة استطرادات مضافة. فعندما يبطئ المؤلف حدث الرواية بإدخال خصم أو بتبديل مواقع بعض الفصول يضفي جمالا فنيا على العمل و يغير من دلالة الأحداث. "ان صياغة الأحداث و تنظيمها بطريقة جديدة تختلف عن الطريقة التي وجدت فيها في الواقع لا يضيف عناصر جمالية, فحسب, بل إن دلالتها تتغير بتغير صياغتها. "[١].

في رواية (الأبجدية الأولى) يستخدم (الكاتب) الضمير الغائب في سردها, حيث يعتمد على قدرة الراوي العليم في سرد الأحداث و عرضها لكي يكون قادرا على عرض كل صغيرة و كبيرة. المهاد العام الذي تقوم عليه عقدة الرواية ـ و هو بمثابة (المتن الحكائي) لها ـ هو ظهور الكاهن (جرن)في قرية (منثاما) بدعوة جديدة, تدعو إلى (اله أعظم), و إلى خلع آلهة القرى المحلية الخانعة. ثم كيف استطاع هذا الكاهن أن يبسط سطوته على جميع القرى بالحيلة و الرشوة و شراء الذمم و الغدر و الكذب. حتى إذا استطاعت إحدى القرى أن تستقل من سطوته لفترة قصيرة من الزمن، و هي قرية (الون) من خلال

---

(١) ينظر : اركان القصة : ٨٦ .
(٢) ينظر : نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس : ١٧٩ – ١٨٠ .
(٣) لقد استخدم معظم الشكلانيين الروس هذين المصطلحين بشكل ثنائية ضدية وبشكل خاص من قبل (بروب , شكلوفسكي وتوماشيفسكي) . وكانت معظم هذه التطبيقات تنصب على تحليل وفحص واستنطاق نماذج من الحكاية الخرافية كما هو الحال عند بروب في كتابه (مورفولوجية الحكاية الخرافية) او نماذج قصصية وروائية اقترانا بمفاهيم الاغراض والحوافز كما هو الحال عند بقية النقاد وبشكل خاص عند توماشيفسكي .
ينظر : نظرية المنهج الشكلي : ٢٢٨- ٢٢٩ .
وينظر : مورفولوجية الحكاية الخرافية , فلاديمير بروب , تر : ابراهيم الخطيب , المغرب , ١٩٨٦ .
(٤) نظرية المنهج الشكلي: ٢٢٨.
(٥) ينظر : م . ن : ١٨٠ .
(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٩ .

نضال خمسة رجال (دلموت و شلمال و بيصار و خمناف و سركير). لجأ الكاهن إلى أبادتها حرقا هي و سكانها وأكواخها و لم يبق حيا من هذه المجزرة سوى المناضلين الخمسة الذين اقتيدوا إليه مقيدين بسلاسل, طالبا منهم إعلان الطاعة: " ذلكم أنا الإله الأعظم و لا أعظم غيري فوق الأرض. هذا جسدي من أراد أن يبتهل فليبتهل له, أما انتم فواردون المنون إلا من رجع من غيه منكم و عظمني "[٢].

و لعل فكرة (الكاتب) الأساسية في هذه الرواية و في معظم رواياته الأخرى, هي صراع بين الخير و الشر, و جدلية الظالم والمظلوم , في كل صراع إنساني يجري على هذا الكوكب.

أما بناء الرواية (المبنى الحكائي) فيقوم على النسق (الدائري) و هو إن الرواية تبدأ من حيث تنتهي و تنتهي من حيث تبدأ, من خلال مشهد موكب الأسرى الخمسة و هم محمولون على عربة يجرها فيل إلى مقر الكاهن الأعظم. و من خلال هذا المشهد ينفسح السرد بعدها, بوساطة الانتقال بزمن السرد في بناء آخر للأحداث يمكن أن نسميه (البناء المتوازي) عن طريق (الراوي العليم) وهو هنا (الكاتب) دون أن ينسى مشهد موكب الأسرى فهو يذكرنا به بين حين و آخر في الموضع الذي يكون فيه التذكير مناسبا من اجل استباق المصير و تركيز الأثر العاطفي الذي يدل عليه " كان الفيل الأحمر يسير بخطى وئيدة مطمئنة, يدفعه في ذلك سهوم قائده الذي احتشدت في ذهنه أحداث ذلك اليوم الطويل. "[١].

"في الواقع برغم مرارة التوحد التي كان يتذوقها طائعا إلا إن إحساسه بأنه يرى ما لا يراه أقرانه كان يبعث فيه زهوا سيتذكره في إحدى الخلجات التي مرت به و هو يجاهد من اجل ألا ينزلق في إغماءة ثالثة عندما و ضع رأسه المخضل بالعرق على فخذ دلموت العاري في العربة التي جرها الفيل الأحمر بعد أربعة عشر احتفالا من هذا اليوم "[٢].

و بسبب هذه الحرية السردية يستخدم الكاتب كل التقنيات السردية : القصة داخل قصة, استباق الأحداث, التذكير بأحداث وقعت, الانتقال من زمن إلى زمن... الخ. "إن الاتجاه الذي تتحرك فيه الشخصيات و إنجازها الدلالي يتمثل في حركية المستوى السردي و تحرير فعالية من هيمنة صوت الراوي إلى مستوى تتداخل فيه أسلوبية القص بأسطرة الوقائع التي تؤمن لها أفقا من الميثولوجيا الذي يؤسس له ذاكرة و بنية تتكاثف فيهما الإشارات و الطقوس و المفارقات, و كأنه يفيد من هذه التقنية ومرموزاتها في توسيع حركة الشخوص ضمن مركزية الحكاية و وحداتها السردية و ثقافتها الدلالية في المكان ـ الذي هو اقرب إلى مكان الميثولوجيا منه إلى مكان الوقائع ـ بما يسهم في تقريب موضوعة السرد إلى فكرة التراجيديا المؤسطرة في الرواية "[٣].

إن أحداث الرواية ـ باستثناء غرابتها المفجعة أحيانا ـ تسير بتؤدة في مسارات مستقيمة في ذهن (الكاتب) لتحط على الورقة: فقام السرد على شحن الرواية بطاقة (سردية) متماسكة تقوم على التنويه للحدث الكبير بينما بقي (الروائي) يرقب جوانب بحثه حتى يأتي التنويه متطابقا للمحصلة النهائية لأهمية الحدث, و من ثم انفجاره. و هذا تابع من ترسخ البناء السردي للرواية التقليدية في طبيعة هذا البناء. كما في قوله على لسان إحدى شخصياته: " انظر إلى ذلك النزف الذي يملأ الأفق.. لا تقل لي انها الشمس تغطس هناك, كلا.. إلا انك ستجانب الحق كثيرا.. ذلك إذن من فعل أيدينا. فاعلم يا بني ان السماء لا تدثرنا فحسب بل هي جزء منا.. أو لنقل إننا امتداداتها على الأرض و هناك ما يفعله الآن أهل منثاما في معبد

---

(٢) الابجدية الاولى : ٣٠٥ .
(١) الأبجدية الأولى: ١٩
(٢) م . ن : ١٣٦ .
(٣) الابجدية الاولى – تراجيديا السرد – بنائية الحكائية , علي حسن الفواز , مجلة افاق عربية , ع : ٣ , لسنة ١٩٩٧ : ٧٢ .

الهمهم. " لقد أقفلوا سقائفهم مبكرين تماما في اللحظة التي تناها إلى أسمائهم فيها نبأ حملة الفاسق رلاسيم لاستباحة المعبد."[١].

هذا إلى جانب الإعلان عن (سنار) كاهنا لقريته, و بعد عدة صفحات من هذا التنويه الغامض يتفجر الحدث, فيشير إلى ما يحدث في السوق, حيث يقول: "ماج الحشد و اندفع الذين كانوا في مقدمته نحوه حينما سمعوا زغاريد النسوة "[٢]. و بالرغم من هذا التفجير للأحداث إلا إن الرواية تستمر في سيرها الوئيد عبر سير الأحداث داخل بنية السرد الحثيث, مما جعل بناء السرد قائما على نمط من التنويه المرتبط بالبناء العمودي للرواية.

يربط (توماشفيسكي) بين مفهوم الغرض أو الحافز بوصفه وحدة سردية, و بين (المتن الحكائي و المبنى الحكائي) مبينا ان تنظيم العناصر الفرضية يتحقق حسب نمطين. ففي حالة المبنى الحكائي فان هذه العناصر الفرضية تخضع لمبدأ السببية, فتراعي نظاما وقتيا معينا (كرونولوجي). أما في حالة المتن الحكائي فان هذه الأغراض تعرض دون اعتبار زمني, أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية[٣].

في رواية (مأتم) يجلس (العواد) في مجلس إفاقته, و هو مجلس عزاء ولده البكر (غيام). و قد أفاق من غيبوبة استمرت معه نصف قرن. و داخل البوتقة التي ينصهر فيها صراعه مع نفسه التي كانت تنكر عليه واقعه يكتشف عنده انه متزوج من امرأة لا يعرفها و يحمل اسمه ثلاثة أولاد لا يعرفونه. و يبدو انه كان مرغما على استرجاع أحداث الماضي البعيد.

في الرواية, نص مدور الحكي, يتقابل و لا يتضاد في محورين: الأول هو الكلام عن فضاء مستشفى المجانين و تلك الواقعة الدامية التي قتل فيها كل (النزلاء) عراة. و التي هرب ـ بعدها ـ (زاهد) ـالراوية الثاني ـ بجثة ابن (العواد) الراوية الأول في مأتم ابنه يروي (زاهد) وقائع ما جرى في المستشفى كفضاء أول.

و يروي المثكول بابنه (العواد ـ الطبال) في حاشية (سعيد المالك) متسلط البلد وجلادها. و الذي يعزف عند فراش ابن الزوجة الرابعة لسعيد المالك. الدموي الذي لا يهمه سوى (صيت البلدة) حتى لو كان الثمن أرواح أبنائها تباعا.

تتداخل بين هذين المحورين ـ الفضائيين, مناخات تبدو غرائبية (فنتازية) من صلب لا معقولية الواقع (الواقع الفني ـ المتن الروائي).

(المأتم) هو السقف الذي يغطي حكائية الكارثة. حيث البلدة في النص, منكوبة بالأزواج و الأبناء و الأمهات, جيلا بعد جيل. ما دام (سعيد المالك) يدفع بهم إلى حتوفهم في (رحلات الصيد). لا فاصلة في الأمكنة. و لا فاصلة بين حدث و آخر. فالراوي الذي أنبئ بعد ان أفاق, ذلك (الطبال- العواد) و الراوي الثاني (زاهد) و تلك الراوية الثالثة (فصيحة اللسان) و التي شخصت القاتل الأخير, و الشيخ, و رواة داخل ذات المتن. لكن الأساس هي (بوابة) ذاكرة (الطبال) و بوابة ذاكرة (زاهد) حيث يتداخل الحكي في الحكايات و تظهر الحالة الحكائية ـ سمة السرد ـ كأنها نسيجه من أول الكلام إلى آخره.

لا نستطيع أن نحدد في (متن) الرواية أي مبدأ سببي و اعتبار زمني في عرض الحوافز أو الأغراض التي تثير فضول الشخصيات و إيجاد الحدث. إما في (مبنى) الرواية, فان العناصر الفرضية تخضع لمبدأ السببية, فتراعي نظاما وقتيا. تسرد الرواية بضمير المتكلم و بنسق متوازٍ لقصتين متداخلتين.

---

(١) الأبجدية الأولى: ١٠٣ .
(٢) م . ن : ١٣١ .
(٣) ينظر : نظرية المنهج الشكلي : ١٧٩ .

في إحدى المرات, التي يتم فيها استدعاء (شيخ) الجوقة الموسيقية الخاصة بقصر المالك لتفسير منامات ابن زوجته الرابعة, و كان في ذلك اليوم ثمة عاصفة رملية تدثر المدينة بأكملها. عند ذاك تملك الطبال فضول في معرفة ما يحدث هناك في الجناح الخاص لزوجة (المالك):

" أردت الخروج خلفه لأكون من أوائل المطلعين على تأويل المنام. فلقد حدست أن خروجه في وقت كذلك بين رجل حاشية و أربعة حراس لا يتعدى أمرا واحدا فقط"[١]. إلا أنه لم يستطع الوصول إلى جناح الزوجة الرابعة. ويعلل ذلك بـ: " إنهم لا يسمحون لأحد غير شيخنا في دخول جناح الزوجة الرابعة."[٢]. رغم ذلك استطاع معرفة ما قد حصل في ذلك الجناح من قبل أحد حراسه.

رغم تحوط (الشيخ) لتجنب غبار العاصفة إلا انه أصيب بضيق تنفس كاد أن يقضي عليه. فأمر (المالك) بإحضار طبيبه الخاص, إلا انه منع من فحص ومعالجة (الشيخ): " حتى ينتهي من التأويل, و لما انتهى كان الإجهاد قد اخذ من المريض مأخذا. فتهالك حيث يقف, عند ذلك لم تكن بالطبيب حاجة لفحصه, بل زرقه فورا بسائل يفتح صدره, بينما انحنى المالك عليه و قلده و هو ما يزال بين يدي الطبيب وشاحا حريريا آخر طرز عليه فيما بعد تاريخ الرحلة الثالثة."[١]

فما كان (المالك) ليفعل ذلك لولا أهمية الموقف بالنسبة إليه. إذ كان غرضه خاضعا لمبدأ سببي يتمحور في سعيه إلى تهيئة البلدة, لرحلة أخرى من رحلات الحفاظ على (صيت البلدة) بناء على تأويل (الشيخ) لمنام ابن زوجة (المالك): " بشراك أيها السعيد و بشرانا جميعا, لن نهلك و فينا هذا الولد المبارك "[٢].

يذكر (د. شجاع مسلم العاني) إن القوانين الجمالية التي يبرزها المبنى الحكائي قريبة من رأي (فورستر) الذي يرى إن الجمال في الرواية يرتبط بالحبكة[٣] .

و يورد(فورستر) ثلاث جمل يمثل بها للحكاية وللحبكة. فقولنا (مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك) هو حكاية, أي مجموعة من الأحداث مرتبة ترتيبا زمنيا. أما قولنا (مات الملك, و بعدئذ ماتت الملكة حزنا عليه) فهو حبكة, يقع التأكيد فيها على الأسباب و النتائج مع احتفاظها بنفس الترتيب الزمني الذي وجدناه في الحكاية في الجملة الأولى. و يضيف (فور ستر) جملة ثالثة هي: (ماتت الملكة و لم يعرف أحد سببا لموتها حتى اكتشف أنها ماتت حزنا على وفاة الملك). يقول إنها حبكة أيضا ولكن بها "سر غامض هذا النوع نستطيع أن نتطور به كثيرا وهو يلغي الترتيب الزمني كما انه يبتعد عن الحكاية بالقدر الذي تسمح به القيود التي تشده إليها".[٤]

وتتميز هذه الحبكة عن سابقتها في رأي (فورستر). بأنها توفر عنصرا جماليا لا توفره الحبكة السابقة. ويرتبط هذا العنصر الجمالي – في رأيه- بالسر والغموض. علما بان الناقد قد يرى ان الحبكة عموما تتطلب ذكاء وذاكرة لدى القارئ لا تتطلبها الحكاية من السامع. ومن الواضح أن الغموض والسر، اللذين يعتبرهما فورستر الأساس في الجمال، ينجمان عن ترتيب الأحداث في السرد ترتيبا يقوم على التقديم والتأخير من جهة، كما يقوم على إضافة وحدات سردية جديدة إلى الجملة الخبرية الجديدة . وقد

---

(١) مأتم: ٤٩
(٢) م. ن: ٤٩
(١) مأتم : ٥٠ .
(٢) م . ن : ٤٩-٥٠ .
(٣) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٩- ١٠ .
(٤) أركان القصة : ١٠٥.

ادى التقديم والتاخير واضافة وحدات سردية جديدة الى تغير نسق بناء الحكاية وتغير الترتيب الزمني فيها[٥] .

فعندما يذكر (الطبال) بأنه ليس غريبا على جناح الزوجة الرابعة، يعطي مبررا لذلك فيقول: "فأنا ومنذ سنين أحد جلاس المالك والداخل إلى قصره بلا إذن.. وأنني اعرف الكثير.. الكثير عن حراس الملك وحراس ابنه. اعرف عن شقيهم وعن تقيهم.. ولا تقي فيهم أبدا."[١] .

وعندما يصفهم بهذا الحكم يعطي سببا لذلك "انهم لا يتوانون عن فعل أي شئ..أي شئ ".[٢] .

وفي تكراره لـ(أي شئ) تنويه إلى أن فعل الخير والشر عندهم سيان. لا فرق عندهم بين حماية الناس أو قتلهم. بقدر ما يتطلب الأمر بمنفعة سيدهم (سعيد المالك).

وهكذا يقوم (الكاتب) بإضافة وحدات سردية جديدة إلى الجملة الخبرية. مما يحتم عليه في بعض الأحيان إلى تغير نسق بناء الرواية وتغير الترتيب الزمني فيها.

٢. الراوي:

عكفت الدراسات النقدية الحديثة، التي تنطوي تحت باب السرديات أو علم السرد، على دراسة وفحص وتحليل جميع أو اغلب مستويات البنية السردية. فميزت بين المؤلف الحقيقي، والمؤلف الضمني أو (الخيالي) وبين السارد والراوي.

والراوي هو الشخص الذي يزود السارد بمجريات وحيثيات القصة التي يقوم بسردها الى القارئ . والراوي ، لا يعتبر متكلما محضا، وليس هو الكاتب بذاته "فالراوي هو نفسه شخص وهمي"[٣]. ولكنه من بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين، وكلهم يعتبرون من ضمائر الغائب، يمثل الكاتب وسخطه كذلك يمكن أن يمثل القارئ أيضا. كما يمثل (وجهة النظر) التي يدعو إليها الكاتب، وهي " بؤرة السرد، أو النقطة البصرية التي يضع فيها الراوي نفسه لرواية قصته"[٤]. ليتمكن من تقويم وتذوق تسلسل حوادث معينة ويستفيد منها.

أ ـ الراوي داخل القصة:

وهو راوٍ حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها. أما السبل التي يتخذها الراوي ليكون حاضرا في قصته، فهي عديدة. " ابسط الطرق وأكثرها شمولا هي أن يقص مذكراته وينشر يومياته الخاصة "[١]. بهذا يضمن لنفسه مكانا مركزيا، يستطيع أن يرى منه كل ما يؤلف مادة قصته. و(الكاتب) يستخدم هذه الطريقة في روايتيه (مواء ومأتم).

فالراوي في (مواء) هو بطل القصة. يروي مذكراته اليومية مع زوجته وأبنائه الثلاثة بطريقة ضمير المتكلم:" يوم ختان ليث.. ماذا ؟ لا. لم يكن في البيت السلم، اعني المخزن ولكني أتذكره كلما استعدت ما يلم بزوجتي حيث يتراءى لها ما يصيب أبناءها، وان هم أزاحوا الستارة ودخلوا ذلك المكان. يوم ختان ليث حاضر في ذاكرة كل من شهده. يوم ذاك كنا في دار أهلي..."[٢].

---

(٥) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٩-١٠ .
(١) مأتم: ١١٨ .
(٢) م. ن: ١١٨ .
(٣) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد انطونيوس, منشورات عويدات , بيروت , (د-ت) : ٦٥.
(٤) عالم الرواية: ٧٥.
(١) عالم الرواية : ٧٥.
(٢) مواء: ٩.

ومنذ الأسطر الأولى من الرواية، ينبه (الكاتب) بان الراوي يتحدث عن نفسه:" هكذا ببساطة بدا كل شي. فقد اتفق أن لاذت بمنزلي تلك الليلة قطة بيضاء موشاة بهلال اسود نحيل."[٣].

وعندما تكون هذه الطريقة، هي السائدة في الرواية، فلا بد وان يتصف سردها بالجمود والقولبة لأنها لا تتيح للقارئ الاطلاع على عالم اوسع واشمل. حيث سيكون مرهونا بما ترفده ذاكرة الراوي فقط " يوم ولدت مريم لي ليثا، كنت العب الدومينو مع أصحابي... ثلاثة وعشرون عاما ليست بالقليلة. لقد نسيت اسم المشروب الغازي الذي شربه جلاس المقهى يوم ذاك على شرف ولادة ليث. ودفعت ثمنه كاملا دون أن يطرف لي جفن "[٤]. وحينئذ يكون مصدر السرد على درجة من اللاتحديد، بحيث يثير فينا الشك، فيما إذا كنا نتعامل أولا نتعامل مع مصدر فردي أنساني، لذلك فان (الراوي) في (مواء) يمتلك شخصية مميزة تقحم علينا في سير بناء الرواية.

أما الطريقة الأخرى التي يتخذها الراوي، ليكون حاضرا في الرواية، هي أن يروي لأحد الأشخاص القريبين منه. كما في رواية (خاصرة الرغيف) التي يروي فيها هاني سيرة ابيه (بكران) ويكون الراوي احد الشخصيات الثانوية في الرواية. وتكون الشخصية التي تروى حولها الرواية هي الشخصية المحورية فيها:

"ذلك اليوم تغيب بكران عن عمله في الكلية. لقد أحس هاني بان أباه سيتغيب عن عمله. عينا بكران محتقنتان. ولعل دمعة مؤجلة كانت تلوح لهاني في تلك العينين. ستنذرف في أية لحظة قادمة. و بكران لن يذرفها في الكلية، هاني موقن الآن بان أباه سيتغيب عن عمله ولا اعلم من هاني بابيه. ويبدو أن بكران قد تصبر على تلك الدمعة حتى أوبه ولده. فحال انشق باب الدار عن هاني وحقيبته المنتفخة بكتب المرحلة الخامسة، ضجت الباحة المنكشفة للسماء بنحيب مر. نحيب امرأة ؟ كلا. بكران من كان ينتحب. ماذا تبقى لهاني وهو يسخر من معلمته هل ثمة غيرة تبقت لديه؟ سيموت بكران وهو يعلم بأنه تارك ثمان بنات في كنف أخ لا غيرة له. "[١] .

يبدو -من خلال هذا النص – أن الراوي لم يكن كلي العلم كما في اغلب روايات (الكاتب). و أن الراوي متضمن دراميا في المشهد. بيد انه لم يكن الشخصية المحورية في عموم الرواية مع ذلك له القدرة على معرفة ما يدور بذهن والده بكران. أما في مواضع أخرى من الرواية يظهر (الراوي) جاهلا بالأشياء أو هكذا يظهر:"أتلك البهاء أم ورود؟ أم هنية أم غنية ؟..كلا ليست غنية.. صحيح إنها تفعلها ولكنها مازالت صغيرة على ذلك. واحدة منهم هي. تلك التي عادت في الليل. إنما هو الليل بحلكته على أية حال. أين كانت البهاء ؟ فيمتنع وجهها ويتحجر لسانها، ثم لا تلبث ملامح وجهها أن تنسلخ فتستبدل بها ملامح وجه ورود ثم وجه هنية فوجه غنية فقمرة، وهكذا حتى تستقر الملامح لوجه رجاء. ويستحيل البروزان الناتئان من صدر البهاء إلى بروزين اصغر حجما على صدر ورود. ويمضي البروزان بعد ذلك يتضاءلان ويتضاءلان حتى ينتهيا ندبتين على صدر رجاء لا تكادان تميزان من تينك اللتين على صدر إبراهيم. ماذا يعني بكران بـ(أين كانت البهاء ؟) أو لا يدري من تكون؟ "[٢] .

والسبب في ذلك، يعود إلى المصدر الذي يقص منه الراوي وهي ذاكرته. فقد اعتمد (الراوي) على ذاكرته في القص:" أشاح بناظره عن نافذة الحافلة المنطلقة بهم الفارغة مثل سارق... ومع ذلك فقد راح بصره يغطس شيئا فشيئا في غبش كأنه السديم الرخو عندما أمسكت عيناه ببقعة سفعتها نار التنور. كانت مدينة تملؤها الحقائب وتلفها جلبة تصطخب، حتى لا يسمع المرء في لجتها صوته هو. وفي بيت

(٣) م . ن: ٥.
(٤) م . ن :٢٩.
(١) خاصرة الرغيف: ١٤.
(٢) م . ن: ١١١ .

من بيوتات المدينة كان أبوه يعلمه قبل اكثر من عشرين عاما، نشيدا طالما ردده بعد ذلك في المدرسة. "[٣] .

فثمة متذكر يجلس في حافلة منطلقة، و تنثال عليه الرؤى. وهذه الذاكرة لم تسعفه في بعض المواقف لذلك نجد أن هناك مناطق (فارغة) غير مملؤة بسبب وجود فجوات في ذاكرة (الراوي) حتى ليظهر بأنه لا يمتلك الثبات في روايته للقصة و" الراوي الذي يفتقر إلى الثبات لا يمكن أن يعتمد عليه كليا، حيث لا نثق بشهادته. "[١] .

وفي طريقة أخرى، يلجا (الكاتب) إلى استعمال الراوي الحاضر كشخصية محورية، ولكن يكون السرد بطريقة المخاطب، وليس المتكلم. كما في رواية (طين حري) التي تسرد فيها قصتان: قصة (رواسي) ترويها فتاة غير مشخصة في الرواية، وليس لها حضور: " تفاصيل ما فعلته رواسي لم يخبرني بها مؤمل.. أنا بنفسي عرفتها بعد ذلك من صدر كان مقفلا على أسرار تلك الفتاة ".[٢] .

والقصة الأخرى، هي قصة (مؤمل) التي يرويها بنفسه إلى صاحبه سارد الرواية: " مؤمل صاحبي الذي فاجئني بشيب لحيته،...لا أظنه كان يحاول بذلك أن ينقل لي أجواء تعامله مع الجن، ولكن الأرجح، الأرجح هو انه نفسه انتقل إلى تلك الأجواء وهو يروي. "[٣] .

وفي هذه الطريقة، لا يتم الاعتماد على الذاكرة، كما في الطريقتين السابقتين، و إنما على طريقة المشهد الدرامي بين السارد والراوي: "بعد أن هدأ مؤمل قليلا، إذ جف جبينه وصدغاه، وسكنت أطرافه رجوته أن يكف عن التدخين ولو لدقائق،وعندما تجاهل رجائي أشعل سيجارة، كأن أحدا لم يكلمه قررت أن أتحايل لأبعد عن شفتيه السيجارة. فقد بدأت اقلق عليه بحق... مؤمل أنا شخصيا جائع لابد انك جائع أيضا...لنأكل قليلا ثم استأنف حديثك بعد ذلك .

ونهضت فعلا لأتى ببعض الطعام، ظنا مني أنى أسد عليه طريق الممانعة وإذا به يستوقفني.. هل تعلم يا صديقي الطيب أن الذي أوصلنا إلى هذا الحضيض الذي لا نملك فيه سوى أن نجتر آلامنا، تذكرنا الدائم للطعام. "[٤] .

وهو ما يستوجب تغير زمن الفعل من الماضي إلى الحاضر وهكذا. وان استخدام هذا التغير في زمن الفعل، يعطي المشهد قوة درامية اكبر. حيث نشعر بأننا نراقب (مؤمل) واقعيا كما لو انه يقوم بشيء ما، ليس عن طريق ذاكرة (الراوي). مما يجعل السرد اكثر ألفة وصميمية وعامية.

ب - الراوي خارج القصة:

وهو راوٍ له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يروي أحداثها. وفي هذه الحالة فان سير الأحداث لها شبه بالسرد التاريخي [١]. و أما الطريقة التي يسرد بها عن طريق الراوي الغريب عن القصة، فهي المخاطب بالضمير (هو). كما في رواية (انه الجراد) التي لا يظهر فيها (الراوي) ولا يكون له أي حضور مشخص. لجأ (الكاتب) إلى أسلوب السرد الموضوعي عبر راو كلي العلم :

"كان سالم قد قضى تلك الليلة متشبثا بسعف النخلة، وقد تدلت ساقاه فوق أصول أعذاق التمر الذي بدأ موسم نضجه. التصق مشهد حشد الجراد الذي لف جذع النخلة بقصر دماغه. فلم يبارحه حتى بعد أن غادرته تلك الكائنات الخضر. وغزت شوارع المدينة. كان الخوف قد تلبسه فلم يكن يرى على

---

(٣) م . ن : ٥ .
(١) مدخل لدراسة الرواية : ٥٧.
(٢) طين حري: ٦٨.
(٣) م . ن: ٧ - ٨ .
(٤) م . ن: ١٥٩ .
(١) ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة : ٧٥-٧٦.

الأرض إلا أفواه ذئاب مسعورة وقد قررت أن تنتظره إلى الأبد. قال أحد المتجمهرين حول النخلة – ولم يكن خيم الليل بعد: علينا أن ننزله، فقد يهوي إذا ما ألمت به نوبة جنون.

قال آخر: انه خطر على من يقترب منه. وتوالت الآراء وتنوعت الحلول المقترحة، لكنهم ما لبث أن تحلل جمعهم حينما أزف موعد عشائهم. فتركوه يجرب ليل السماء بعدما أتعبته أيام الأرض بلياليها. "[٢].

انه توسع فيما يمنحه له هذا الأسلوب من صلاحيات. فكان ينتقل بحرية بين قوانين السرد، مؤكدا حضور المؤلف ووجهة نظره الطاغية على نحو لافت للنظر. ولو أن " عرض الأحداث على لسان راوٍ عليم لا يبرر أبدا إسقاط ثقافته أو فكره على أي من شخصيات الرواية، أو التدخل في مساراتها خارج منطق وقائعها. "[٣].

ويستغل الكاتب هذه الطريقة في السرد (زاوية نظر الراوي العليم المطابقة لوجهة نظره) في خلق عالم لا معقول في رواية (الأبجدية الأولى). فبعد أن تمكن (الكاتب) من السيطرة على أحداث وشخصيات الرواية، عن طريق الراوي العليم بكل شئ. مما أتاح له حرية التنقل من مكان إلى مكان ومن شخصية إلى أخرى لمتابعة محاور عقد الرواية. حتى أصبحت هذه الطريقة قادرة على تحقيق (الإيهام) بما يجري بوصفه وقائع معقولة قابلة للتصديق. إذ تتصرف الشخصيات وتمضي الأحداث إلى غايتها بما ينسجم وما جبل عليه البشر في الرواية. غير أن (الكاتب) كسر (الإيهام) بمعقولية ما يجري الى نوع من الإثارة باستخدام ما هو خارق. فقد ادخل حدثا إلى الرواية أعطاه الطابع الأسطوري (أو اللامعقول) حيث أصابت هزة أرضية قرية (ألوان): " ارتجفت الأرض كما يرتجف محموم. فلم تقلع عنها رعدتها حتى استيقظ الناس. لم تتجاوز يقظتهم لحظات معدودة كانت كافية لان يتذكر كل منهم فيما بعد ماذا حدث له قبل أن يغيب عنه وعيه. "[١] .

لقد عجلت هذه الهزة أو الزلزال بنمو البشر عدة سنين مما نقل (بيصار) من عمر الطفولة الى عمر الرجولة ولا شك أن هذا الأمر خرق لقاعدة الإيهام السردية.

وفي موضع آخر من الرواية، يعد خرقا للإيهام. استخدم (الكاهن الأعظم) مادة قابلة للانفجار حيث تلامسها أشعة الشمس. بحيث أن وجود مثل هذه المادة لا ينسجم مع طبيعة الجو البدائي التي كانت عليه الرواية.

وبأسلوب آخر، يستخدم (الكاتب) راوية يكون بمثابة وسط موضح بين السارد والقارئ. وبالطبع فان كل الروايات تتألف من كلمات مطبوعة بالمعنى الحرفي للكلمة. ولكن ربما يمكن أن تقدم الرواية إلى القارئ كما لو كانت منطوقة وليست مكتوبة أو مفكرا بها. وهو ما يمكن أن نسميه بـ(الوسط السردي).[٢].

ومثال ذلك رواية (الضفيرة) التي تقدم على شكل حوارية بين رجل وابنه يوضحه لنا (الكاتب) في بداية الرواية: " لم تعد صغيرا يا ولدي، وبمقدورك أن تفهم ما أقول.. سأخبرك بما حل بكوكبنا وأنا اروي قصة حسب الدين وأهله. انك تكاد تكون فتى الآن وعليك أن تعلم أخبار الأسلاف وكيف انتهت الحياة إلى ما هي عليه في أيامنا."[٣].

ويبدو أن (الكاتب) إنما لجأ إلى مثل هذا الأسلوب بغية التأثيرفي القارئ . لان " المصدر والوسط يؤثران على الاختيار Selection والمرجعية authority والموقف attitude تجاه ما يطرح

---

(٢) انه الجراد: ٤٤-٤٥.
(٣) انه الجراد بداية روائية بليغة الرسالة، قاسم عبد الامير عجام،جريدة الثورة العراقية، ع :٩٢٠٢ , لسنة ١٩٩٧: ٥٠.
(١) الأبجدية الأولى: ٢٢٣ .
(٢) ينظر: مدخل لدراسة الرواية: ٥١ .
(٣) الضفيرة : ٥ .

من السرد" [٤].وهكذا فهو يؤثر في القارئ أو المستمع. والتأثير لا يقتصر على الكيفية التي نخبر فيها بأمر ما و إنما كذلك على الأمر الذي نخبر به وعلى الموقف الذي نتخذه تجاه ما نخبر به.

٣. المروي له:

إذا كان الراوي أو السارد، هو الذي يروي او يسرد أحداث العمل القصصي، فان المروي له هو الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته، وكثيرا ما يجري خلط بين شخصية المروي له من جهة وشخصية القارئ الحقيقي أو الضمني من جهة أخرى[١].

على أن أول من أشاع المصطلح ونظر له هو الناقد (جيرالدبرنس) في عدد من دراساته التي نشرها بين ١٩٧١- ١٩٧٣.[٢] .

وتتفق اغلب الدراسات حول المروي له، على انه جزء عضوي من النص السردي نفسه، وهو في هذا يختلف عن القارئ الحقيقي، الذي يتناول العمل القصصي أو الروائي ليستمتع به متى شاء. كما يختلف عن القارئ الضمني أو (الخيالي)، الذي هو كائن خيالي يولد في لحظة قراءة النص السردي فقط. وإذا كان القارئ الحقيقي- شأنه في ذلك شأن المؤلف الحقيقي – يقع خارج العملية السردية، فان القاريء الضمني يقع داخل العملية السردية نفسها . وهو بذلك يتفق مع المروي له . إلا أن المروي له قد يمتلك حضورا مجسدا و مسرحا في شكل شخصية قصصية حقيقية داخل العمل السردي[٣].

تتخذ صورة المروي له مظاهر ومستويات وأقنعة يصبح التعرف عليها – في بعض الأحيان -امرا عسيرا. ويذهب الناقد (سيمو جاتمن) إلى إقامة نوع من التعالق (العلاقات المتبادلة) بين شخصية الراوي و شخصية المروي له[٤]. أي أن المروي له يتخذ في الغالب خصائص الراوي. فعندما يوجد راو ظاهري أو صريح فهناك أيضا مروي له ظاهري أو صريح، وعندما يكون هناك راو خفي أو غير ظاهري فلا بد وان يقابله مروي له خفي. وكذلك بالنسبة إلى غياب الراوي تماما..

وذلك ما نراه جليا في روايات الكاتب. ففي روايتي (انه الجراد والأبجدية الأولى) لا نجد أي حضور للراوي، وبالمقابل فان المروي له غائب كليا عن الروايتين. في حين أن المروي له في رواية (الضفيرة) يظهر كشخصية مستقلة، يستمع إلى أبيه وهو يروي له حكاية (حسب الدين) وأهله. وقد يقوم – في بعض الأحيان – بالاستفسار عن شئ غامض عليه ويدخل مع (الراوي) في نقاش، ويبث تعليقاته على بعض ما ورد في الرواية. فحين يروي (الوالد) كيف أن (حسب الدين) أمران يتم اعتقال أولياء الفتية

---

(٤) مدخل لدراسة الرواية: ٥٤ .

(١) كان معظم النقاد المحدثين وحتى البنيويون منهم أمثال: رولان بارت وتود وروف وغريماس وجيرار جينيت يخلط بين مصطلحي المروي له والقارئ، بمختلف مستوياته وتصنيفاته. ينظر: الأسلوب السردي ونمو الخطاب المباشر وغير المباشر، إن بانفليت،تر:بشير القمري، مجلة آفاق المغربية،ع:٨-٩, لسنة ١٩٨٨ : ٤٥ .

(٢) Introduction to the study of the Narratee – Gerald Prince , in Reader – Response Cntitism, Edited by jane Tom Pkins , the jobn Hopkins university press , Baltimore and London , – P.

(٣) ينظر: فعل القراءة – نظرية الواقع الجمالي، وولفانج ايزر، تر: احمد المديني، مجلة آفاق المغربية، ع: ٦ ,لسنة ١٩٨٧: ٤٧.

وينظر: الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ١٩٦٠-١٩٨٠ دراسة نقدية، د. صالح هويدي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ١٩٩٢ :٣٤ .

(٤) ينظر: الأدب المقارن وجمالية التلقي، منفريد كوستيجر، تر: عبد الرحمن طنكول، مجلة آفاق المغربية،ع: ٦ , لسنة ١٩٨٧: ٢٥ .

الذين تصدوا له. قاطعه (ابنه) المروي له:" لماذا آباؤهم يا أبي ؟ وقبل هذا ماذا فعل محفوظ الرحمن وجماعته أصلا ؟ - أما لماذا الآباء فان حسب الدين..."[١].

وفي موضع آخر، نجد أن (المروي له) يطرح فكرة معينة استنتاجا لما سمعه من الراوي:" لقد لفت انتباهي يا أبى إلى فكرة لا ادري كيف غابت عن بالي.. لماذا لم تستفد الرجاء بالله من قصة أولئك النسوة فتهدد كما هددن، منتفعة من وله حسب الدين بها وحاجته إليها.. اعني إلى مولودها ؟ ".[٢].

ويلجأ (الكاتب) في بعض رواياته –إلى دمج (السارد) مع (المروي له) في شخصية واحدة، كما في رواية (طين حري) التي – كما ذكرنا سابقا – تروي قصتيها شخصيتان، إحداهما غير ظاهرة (الصدر المقفل على قصة رواسي) والأخرى شخصية (مؤمل) وهو يروي قصته. وكلتا الشخصيتين ترويان إلى (السارد)، الذي يكون له حضور في بعض مراحل الرواية، لينـاقش ويبدي تعليقاته. فعندما يروي (مؤمل) حواره مع مدير أمن المدينة، على اثر استدعاء من المديرية إليه، يعلق (المروي له) والذي هو نفسه (السارد):" فقلت لمؤمل لا بد أن الرجل كان يمزح حين سأل مدير الآثار ذلك السؤال. لم يعبأ مؤمل بملاحظتي، فقد كان يستعجل القص ليخبرني بأنه أول من غادر المكتب".[٣] .

أما في رواية (الحكاية السادسة)، تتعدد شخصية (المروي له) تبعا لتعدد (الراوي) وان كلا من (الراوي و المروي له) هم من شخصيات الرواية. "هل ذهب إلى الغرفة المتفحمة، غرفة قضاء الحاجة، في تلك الأيام العشرة ؟ شيرين تقسم انه لم يذهب اكثر من ثلاث مرات".[٤] .

في هذا المقطع يبدو أن (الراوي) هي (شيرين) وهي إحدى شخصيات الرواية. أما(المروي له) فيبقى غامضا إلى أن نسير بالرواية قليلا، ليظهر إنها (حلوم) : " في إحدى ليالي تلك الأيام.. أيام ذهول جميل.. استيقظ مختار. أيقظه العطش في الغالب فنهض متثاقلا غير راغب في الاستيقاظ.. ارتطمت قدمه وفزت شيرين.. مثل مجنونة فزت... لا تخافين. افتحي عيونك أني مختار السبع وستسند حلوم خاصرتها وهي تضحك ".[١] .

علما أن (حلوم) لم تكن مع الأطفال آنذاك. و إنما كانت معتقلة في مديرية أمن الدولة. مما يدل على أن هذه الحادثة إنما روتها (شيرين) إلى (حلوم) بعد خروجها.

وفي موضع آخر من الراوية، يروي (صميدع) لـ(حلوم) خشيته من تعامل (باسم) معه: " يقول صميدع لحلوم انه خشي أن ينسى باسم نفسه اكثر فيتمادى في التقليل من شأنه كمعلم أمام التلاميذ الذين ما برحوا متحلقين حولهم".[٢] .

وسنتبين من خلال مجريات الرواية. أن (حلوم) استمعت إلى هذه الحكاية بعد خروجها من مديرية الأمن.

وفي مواضع أخرى تكون (حلوم) هي الراوية " روت حلوم أن الممرضة قد شق عليها التدبير لإبقائها مدة اطول في المستشفى ".[٣] في حين أن المروي له هو (صميدع).

---

(١) الضفيرة: ١١٦ .
(٢) م . ن: ١٣٣ .
(٣) طين حري: ١٠٤ .
(٤) الحكاية السادسة: ١٧٩ .
(١) الحكاية السادسة:١٨٠ .
(٢) م . ن: ١٨٥ .
(٣) م . ن: ١٩٣ .

وقد تتعدد شخصية (المروي له) في حين يكون الراوي شخصية واحدة، كما في هذا المقطع من الرواية نفسها:" أما جميل فسيروي لأستاذ صميدع ولباسم وحقي في طريق عودتهم من خالة نشمية، بان ابتسامة الرجل كانت آخر شيء رآه في غرفة التحقيق ".[٤] .

وهكذا فأن مظاهر (المروي له) تأخذ أشكالا شتى في روايات (الكاتب) حسب طبيعة (الراوي) وحضوره أو عدمه في كل رواية.

بقي أن نذكر أن (المروي له) يؤدي بعض الوظائف داخل البنية السردية منها: التوسط بين الراوي والقارئ، والإسهام في تأسيس الإطار السردي، والمساعدة على تحديد سمات الراوي، وتوكيد بعض الثيمات (الموضوعات)، والإسهام في تطوير الحبكة. وقد يصبح النطق الرسمي باسم القيم الأخلاقية للعمل.[١] ولو تتبعنا النصوص السابقة لتبينت تلك الوظائف بصورة واضحة وجلية .

(٤) م . ن: ١٩٩.
(١) ينظر: الصوت الآخر- الصوت الحواري للخطاب الادبي ، فاضل ثامر, دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ١٩٨٢: ١٣٧.

المبحث الثالث: تقنيات السرد الأخرى

- الاستهلال السردي:

الاستهلال السردي للرواية، يعني الصفحات الأولى منها، وأنها تمنحنا نبرتها وإيقاعها وأحيانا موضوعها.(١) وتميل استهلالات الفن الروائي إلى السعة والتنوع وغالبا ما يستغرق الفصل الأول كله لأنه يتعامل مع كلية العمل.

وعلى الاستهلال، أن يزرع " النويات الصغيرة للأفعال الكبيرة القادمة. وفيه يجد القارئ مسحا أوليا لكل عناصر البناء من شخصيات وأفكار وأحداث."(٢) .

وفي الاستهلال، لا يتضح إلا صوت الراوي حتى ولو كانت الشخوص هي المتكلمة. وقيمة الاستهلال تكمن في أن الروائي يبتدئ بتقديم العالم الخاص بحركة وافكار مسارات الشخوص:" انه يولد لنا فكرة البيضة المخصبة التي ستنضج خلال السرد اللاحق".(٣) .

ويعرفنا الاستهلال على المكان، وعلى نوعية الأحداث المركزية التي ستجري لاحقا. وذلك ما نلمسه في رواية (انه الجراد) التي يطلعنا (الكاتب) في صفحاتها الأولى على طبيعة الشخصية التي ستدور حولها أحداث الرواية ومن خلال بعض التلميحات نستطيع التعرف على نوعية الأحداث ومكانها :

"هل هناك اثمن من العقل ؟ لم يكن ذلك ما يشغل سالم حينما اقدم على ما اقدم عليه، ولن يتسنى له أن يشغل به أبدا. فهو إنسان بسيط التفكير، خلق هكذا ولم يطمح إلى أن يغير ذلك. همه هوان يحافظ على نصاعة بياض الأشياء التي يتعامل معها، ومع ذلك فقد رث ثوبه الأبيض في أواخر أيامه حتى تحول إلى رداء بني ولم ينتبه إلى ذلك قط. غالب اليأس فغلبه اليأس.. طريح عتبة باب دارهم في ساعات استكانته تلك العتبة التي ترتفع عن باحة الدار وتطل على زقاق ضيق... زقاق تتكئ دوره على بعضها".(٤) .

إن المهمة الملقاة على الاستهلال ذات شقين(٥) :

الأولى: أن الفصل الاستهلالي، هو فصل من فصول الرواية، يحمل أفكارها الخاصة والمحدودة. والتي تمهد للدخول إلى الفصل الذي يليه. أي انه حلقة من سلسلة متكاملة هي الرواية. فلا يظهر زائدا أو مقحما.

والثانية: أن الفصل الاستهلالي، هو حضانة لأفكار وبنى الفصول اللاحقة.

لذا، فالاستهلال من اصعب الصفحات في أي عمل فني يراد له أن يكون جيدا، ويتطلب بناؤه عناية خاصة.

في روايات (الكاتب) نستطيع أن نحدد لونين من الاستهلال هما:

الاستهلال (المحوري البنية)، ويتحدد هذا اللون بان ثمة فكرة أو محورا واحدا يتكرر داخل الصفحات الأولى من العمل. فهو أما أن يكون حال معينة أو مكان أو موقف أو زمن ما.

في رواية (الأبجدية الأولى) نكون بازاء مشهد في بداية الرواية، يمكن أن يكون محورها من خلال تكرار ذلك المشهد، ودوران أحداث الرواية حوله:

"رأى سنار جنديين يمسكان بطرفي السلسلة، يرتديان ثيابا من معدن غريب، أو هكذا خيل إليه، تغطي صدريهما وبطنيهما والأفخاذ. بينما بدت سيقانهما يكسوها شعر اسود كثيف. يعتمران خوذتين من

---

(١) ينظر: عالم الرواية: ٤٢.
(٢) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ١٩٩٣: ١٢٦.
(٣) م . ن : ١٢٧.
(٤) انه الجراد : ٥.
(٥) ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي : ١٢٨

حجر مرصع بحديد صدئ. فلم يظهر من رأسيهما إلا عيناهما المنتفختان الأجفان، وشاربان ملا ما تبقى من وجهيهما. رأى شلمال و دلموت وبيصار وخمناف وسركير، متهالكين على بعضهم لا تكاد أقدامهم الحافية تحملهم، سندهم الوحيد معاصمهم المعلقة بحلقات مرتبطة بالسلسة بعرى أبدية."[١] .

هذا المشهد للأسرى الخمسة، يضمن إشارة مركزية لبنية محورية تتكرر في مقاطع عدة من الرواية، لتغذي مفاصل الرواية وتمدها بتصورات كلية لاحقة، فان أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها تظل مرتبطة بهذا المشهد لتفسر لنا كيفية حصوله في نهاية الرواية.

والملاحظة الجوهرية في الروايات ذات البنية المحورية "أن المكان فيها هو الأساس فكل الأحداث الجارية على المكان المحدد المعين... وغالبا ما تزاوج الروايات ذات البنية المحورية بين مفهومين للمكان: المفهوم الواقعي الخارجي، والمفهوم الرمزي، الذي يتحول لاحقا إلى مفهوم فني".[٢].

وهذا ما يظهر جليا في استهلال (الأبجدية الأولى):

"على إحدى طبقات الأرض، وقبل ان تزأر الطبيعة وتهيل التراب والصخور عليها، فتراص وكأنها ظلام ابدي تكدس كالقدر، كان سنار يشهد من فوق تل – الخمسة الذين كانوا يسحلون تكبل معاصمهم سلسلة واحدة ".[١] .

اللون الآخر من الاستهلال الذي يمكن تحديده في روايات الكاتب هو: الاستهلال (المتعدد الأصوات)، ويخص هذا اللون الأعمال الروائية التي تتوازى فيها الشخصيات والأحداث. فكل شخصية تروي الأحداث من وجهة نظرها ومثل هذه الروايات، مطالبة أن تقدم للقارئ من خلال استهلالها عن محاورها الكلية وعن العمق النفسي والاجتماعي لإبطالها والتواريخ المتداخلة والمتناقضة في لحمة السياق الفني.[٢] .

والبنية الأساسية لهذا اللون – انه لا يختص بالفصل الأول فقط. و إنما نجده موزعا على الفصول التي تبتدئ بها الأحداث أو الشخوص. فما دام بيت الرواية موزعا على أحداث، وشخوصه متكافئة وتنتمي إلى محور مركزي واحد يجمع الأحداث والشخوص، فالاستهلال لا يظهر دفعة متكاملا بل يتجزأ على فصول الرواية، وان كان الفصل الأول منها له الحصة الكبرى.[٣] .

ونجد لهذا اللون صدى واسعا في رواية (الضفيرة) التي تتوازى فيها الشخصيات والأحداث، فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها. فلكل شخصية وجهة نظر خاصة بها، وقد تتعاكس مع أفكار غيرها من الشخصيات. (فحسب الدين) له وجهة نظره الخاصة، باتباع السياسة المناسبة التي تخدم مصالحه، يبينها من خلال الحوار الذي جرى بينه وبين صديقه (سمو الدين). ولو أن (سمو الدين) لم يكن يشاطره ضمنا، إلا انه أعلن قبوله: "وتجرع سمو الدين تلك الكأس وقلقه.. يسد الطريق أمام بهجته. وصدح يعلن: لاشيء أمامك سوى أذن صاغية."[٤] .

فتكون ردة فعل المجتمع، لسياسة العمدة الاستبدادية. هي المقاومة وتتخذ تلك المقاومة صورا شتى كل حسب طبيعة وشخصية المقاوم. فـ(الرجاء بالله) زوجة العمدة التي لم توافقه على سياسته، كانت وسيلتها في المقاومة، إنها لن تبارك بكل مظالم ومفاسد زوجها: "أتظن أن أحدا لا يعلم كيف ابتني هذا

(١) الأبجدية الأولى : ٥ .
(٢) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي :١٣٨ .
(١) الأبجدية الأولى :٥ .
(٢) ينظر: عالم الرواية :٤٥ .
(٣) ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي : ١٣١.
(٤) الضفيرة :١٣.

القصر ؟ أن لم يقلها في وجهك مواطن، فلأنهم خائفون من بطشك.. باختصار مفيد، لن أكون واحدة من أعضاء لجنتك.. لن أبارك لك عملا أنا غير مؤمنة به."[٥] .

أما (خضر المولى) والد (الرجاء بالله) فكان له رأي خاص. بان تتم المقاومة من خلال تعليم الفتيه أصول المنطق. إذ انه كان معلما لهذه المادة. واخذ يدرسها حتى في بيته لمجموعة من الفتيه على رأسهم ابنه (محفوظ الرحمن). ثم بعد ذلك اخذ هؤلاء الفتية – بعد أن يئسوا من تلك الوسيلة في المقاومة. بإعلان العمل المسلح بوجه العمدة:" بعد أن اقسموا على أن ينتصروا لله وان يموتوا دون ذلك."[١] .

تقدم الرواية في مجملها على شكل حوار بين والد وابنه. ويبين (الوالد) في الصفحات الأولى من الرواية انه اخذ القصة من عدة أشخاص : " إنما كل من التقيته من الشيوخ، يوم حزمت أمري على معرفة القصة الكاملة لحياة ذلك الرجل، قد أكد لي هذه الأوصاف."[٢] .

ومن خلال مجريات الرواية، يتبين أن رواتها عدة أشخاص كان لبعضهم حضور فاعل في الرواية:" يقول من روى لي الحادثة..."[٣] " يقول المؤرخ الذي أورد الرواية..."[٤] " يذكر سمو الدين..."[٥].

لقد وصف محفوظ الرحمن تلك المشاهد وغيرها..فلولا روايته لما تسنى لنا أن نحيط بما جرى في تلك الفترة."[٦]

ويبدو من خلال النصوص السابقة من الرواية – أن الاستهلال لم يختص بالفصل الأولى وانما كان موزعا على فصول الرواية.

ـ صلة السرد بالوصف:

أن الوصف "اصل في الإبداع، والسرد مجرد مظهر أو تقنية " [٧]. من أجل ذلك فان السرد لا يكاد يظهر حتى يتمازج والوصف تمازجا طبيعيا." السرد والوصف عمليتان متماثلتان. بمعنى انهما يظهران بوساطة مقطع من الكلمات – التتابع الزمني للخطاب – لكن موضوعهما مختلف. فالسرد يعيد التتابع الزمني للحوادث، بينما الوصف يمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان"[٨] .

من الصعوبة للسرد أن يستغني عن الوصف، في حين أننا يمكن أن نتصور وصفا محضا خاليا من كل عنصر سردي. لان ابسط تعيين لعناصر عملية ما ولظروفها يمكن عده بصورة مسبقة بداية وصف.[١] .

ولكي يكون الوصف مسوغا، ومن اجل أن يؤدي غرضه الوظيفي في العمل الإبداعي، لا بد من أن يكون جزءا من النسيج الفني وان " ثمة حاجة أو ضرورة تستدعي حضوره ليؤدي دوره المؤثر في الحدث أو الشخصية أو العقدة على السواء"[٢] .

في رواية (انه الجراد) يصف (الكاتب) الناس وهم يسيرون على شاطئ أحد الأنهار: "كان شاطئ النهر يضج بالفارين من حر ظهيرة، شطرت آب إلى نصفين،تعرّى الصبية وكذلك فعل الرجال.

---

(٥) م . ن : ٣٧.
(١) الضفيرة : ٢٣٥ .
(٢) م. ن : ٨ .
(٣) م. ن : ١٢.
(٤) م. ن : ١٦.
(٥) م . ن ٢٦.
(٦)م . ن : ٢٣٢.
(٧) ألف ليلة وليله – دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد : ١٠٧ .
(٨) عالم الرواية: ٩٨.
(١) ينظر: عالم الرواية : ٩٨ .
(٢) التوظيف الفني للطبيعة في أدب نجيب محفوظ، د. صالح هويدي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ١٩٩٢: ١٨.

فلم يتركوا إلا قطعة ملبس واحدة. كانوا بين مجيد للعوم وبين مرتجف على حد الماء غير ضامن إلا مهارة من سيعلمه. امتزجت الأجساد المرحة مع القوارب الصغيرة في صخب اربك صفحة الماء الغافية. كانت نافورات الماء تتشكل مع كل فقاعات زفير تطلقه الأفواه الغاطسة، وما كان البعض ليكتفي بذلك , فقد راحوا يتشبهون بالغرقى مطلقين فقاعات الهواء , حتى بدت مساحات الماء التي غطسوا تحتها وكأنها سطح بودقة بركانية "[٣] .

هذا الوصف الذي من الممكن أن يحول إلى لوحة فنية حافلة بالموضوعات و الألوان. والذي ينم عن مقدرة على إعادة خلق مستفيض للواقع " ذلك أن الروائي كالرسام والمصور الفوتوغرافي، يختار أولا قطعة من المكان ويضع نفسه على مسافة منها"[٤] .

أن إيقاع الجمل في النص السابق من الرواية، يمكن أن يوحي بالضجيج وبالسرعة مما يدخل بوساطة تلك الحركة، نوعا من التنفس الذي ينشط الوصف ويجعله يمتزج بالسرد في إطار فني، خاصة إذا عرفنا بان الوصف يلائم الأشياء التي قد توجد بدون حركة، على حين أن السرد يلائم الحركة التي توجد بدون أشياء[٥] .

من المعروف أن فن القصة، من الفنون التي يقاس مدى نضجها أو رقيها بمقدار ابتعاد مبدعها عن نواحي الشرح والتعليق، اللذين يهبطان إلى مستوى المباشرة غير المستحبة. فالقصة فن يعتمد التلميح والرمز بدلا من التصريح والشرح، وكلما كان صوت المؤلف متواريا أتاح للقارئ متعة اكتشاف الدلالات الخفية والعلاقات غير المنظورة وجنب العمل القصصي (أورام) النسيج الفني و(نتوءاته) الضارة لان " الفن يعني السيطرة التامة على كل خطوة، والسيطرة تعني حذف الفضول، وحذف الفضول من اكبر أدلة الأستاذية "[١] .

على هذا الأساس، يجب التعامل مع الوصف في الفن القصصي بحذر ودقة، لان أي وصف لا تستدعيه ضرورة فنية يصبح مجرد مقطوعات نثرية مقحمة على النسيج الفني للعمل.

في رواية (الحكاية السادسة) يسهب (الكاتب) في وصف (الخرابة) التي يتخذها الأطفال المشردون مسكنا لهم:

" ودخلوا الخرابة، وكانت بناية طينية.. بقايا جدران طينية تشي بماض لغرفتين ومطبخ،وربما كان هذا المطبخ يستخدم حماما أيضا. الأهم من بقايا الجدران، كان ثمة بقايا سقف طيني أيضا مقوى بطبقات من حصائر القصب وفلقا من جذوع النخيل. لقد كان بقايا لسقف إحدى الغرفتين وحسب. أما سقف الغرفة الثانية فكان متفحما.. فلق الجذوع متفحمة ليست حصائر قصب، إذ لم يكن هنالك اثر جلي لهذه ربما كانت الجزء الأسود من كتل الطين المفخور المتكوم حول حافة حفرة توسطت الغرفة..."[٢] .

ويستمر (الكاتب) في وصف (الخرابة) لأكثر من نصف صفحة، بسياق مستقل لا علاقة له بالبناء الفني للرواية. ويظهر صوت (المؤلف) جليا بحيث يمكن تحسس تدخله المباشر فيها، ليصف لنا من وجهة نظره هو وليست وجهة نظر الأطفال، الذين دخلوا (الخرابة). في حين أن " الرواية المعاصرة في اغلب الأحيان تظهر المكان المحيط من خلال نظر شخصية معينة "[٣] .

بالإضافة إلى أن الوصف قد اضعف السرد في القطعة السابقة من الرواية لأنه حيث" يحضر الوصف يضعف السرد ويفتر، بحيث يمكن تمطيط الكلام أو تسطيحه أو تأفيقه، افتراضا على الأقل، إلى

(٣) انه الجراد: ٣٣ .
(٤) عالم الرواية: ٩٩.
(٥) ينظر: ألف ليلة وليلة – دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد :١٠٨.
(١) من حديث القصة والمسرحية : ٨٤.
(٢) الحكاية السادسة :٣٦ .
(٣) عالم الرواية : ١٠٥ .

أقصى حدود التأفيق أو التسطيح مما يؤذي السرد الفني الذي يعول على الحركة المتجسدة في الفعل المجرد من كل وصف مبالغ فيه "[٤] .

هذه الوظيفة التصويرية التي يؤديها الوصف، يمكن أن تصاحبها وظيفة (موسيقية) لخلق إيقاع للسرد فهو عندما يلفت النظر إلى الوسط المحيط، يحدث استرخاء وترويحا عن النفس بعد مرور الحدث. كما في وصف ألسنة اللهب التي كانت تتصاعد من الآبار التي احرقها المزارعون في رواية (مأتم) :

"لقد أشعلوا مشاعلهم من بقايا اللهب الذي ظل يتصاعد من حنايا كبيرهم، وهبوا بها نحو الأرض الخلاء، حيث الآبار المتفجرة بالغضب المكبوت، و أضرموا النار فيها، وفي الآلات الجبارة التي كانت تجثم فوقها. وقتئذ، كانت السنة اللهب المشبع بالهباب تبدو لنا من بعيد عبر نافذة جناحنا في القصر المنيف، كانت اللفائف الداكنة تتلوى كأفعى منتشية لتنبث في تخوم السماء. حتى تراءى لي أن السماء سيضيق بها صدرها، وستسعل وتبصق علينا "[١].

وفي بعض الأحيان – يثير الوصف توترا – عندما يقطع السرد في لحظة حرجة. كما في وصف وقفة الرجل عند عتبة الباب، حال دخول (هاني) في رواية (خاصرة الرغيف):

"لما افلح هاني في شق طريقه إلى باب الدار، كان رب العائلة واقفا عند عتبتها، واتفق أن قامته كانت مديدة ومنكباه عريضين بحيث سد تقريبا فتحة الباب. كانت يده اليمنى لاهية عما تفعله اليد اليسرى. إذ انشغلت الأولى بفتل ذؤابتي شارب الرجل، على حين كانت الثانية تنظم دخول الناس إلى باحة الدار حيث النبتة التي استحال قبل سويعات لون أربع من أوراقها فغدا ألوانا أربعة "[٢] .

وقد يكون الوصف بمثابة افتتاحية –بالمعنى الموسيقي للكلمة – تعلن حركة الأثر ونبرته. كما في وصف شوارع المدينة بعد هطول المطر عليها في رواية (الضفيرة):

"كان الناظر إلى شوارع المدينة من مداخلها أو مخارجها يرى صفوفا من صفائح ماء متراصة تربط بين شقوق الشوارع و الأرض، يتكسر بينها ضوء فضي كلما برقت السماء. كانت الطرقات خالية حتى من العمال الآليين. فلم يبعث بأحد منهم إلى التبضع"[٣] .

- تداخل السرد:

يمكن تعريف التداخل السردي, بتضمين حكاية داخل حكاية أخرى[٤]. و هو يشبه إلى حد بعيد نسق التضمين " الذي يقوم على أساس نشوء قصص قصيرة كثيرة في إطار قصة قصيرة واحدة "[٥]. إن القصة المضمنة, أما أن تكون ذاتية, ناشئة من القصة الأصلية نفسها و ذات علاقة بها. أو ان تكون أجنبية عن القصة الأصلية و ذلك عندما يعمد القاص إلى تضمين قصته قصة أو نصا قصصيا معروفا و سابقا على نصه القصصي من الناحية التاريخية[١].

في رواية (انه الجراد) التي تدور حول شخصية (سالم), نجدها حافلة بالقصص الجانبية و التي تبتعد عن الشخصية المحورية (سالم). إلا إنها تبين بعض الشخصيات الثانوية في الرواية. ففي الصفحات الأولى من الحكاية تطالعنا حكاية (فضيلة مرهون) و بناتها الثلاثة : "رحل عنهم أبو بناتها بعد مرض عضال, فانكبن على حياكة المكانس وسيلة للعيش, تقدمت فضيلة للعمل في معمل الخياطة و حينما علم

(٤) ألف ليلة وليلة – دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد : ١٠٧ .
(١) مأتم : ٩٤ .
(٢) خاصرة الرغيف :١٢٨.
(٣) الضفيرة : ٢١٥.
(٤) ينظر: الف ليلة و ليلة ـ دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد: ١١٩ .
(٥) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١٥ .
(١) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١٨ .

صاحب المحفوظ بجمال بناتها الآسر, قال لها و اللعاب يسيل كغرائزيته المتدفقة: بلغني انك ماهرة بفن الحياكة "[٢].

ثم بعد ذلك تخرج الرواية عن طريقها, ليسرد (الكاتب) حكاية (بهجت) و كيفية تعرفه على (رحاب) جارة (سالم). و بعد إن يعود إلى الشخصية المحورية و يمضي قدما، تضمّن بقصة قصيرة أخرى هي قصة الطفلين, و هما يلعبان لعبة العريس و عروسه : " في صباح أحد الأيام, جلست طفلة ذات أربع سنوات من العمر إلى جنب قرين لها أجبرته أن يلعب معها لعبة عريس و عروسة. و قد هيأت من الطابوق ما يكفي لكي يحوطهما, و ان يشير إلى أنهما يجلسان في بيت فعلا.

ووزعت بعناية أواني صغيرة وسط دائرة الطابوق, و راحت تتشبه بأمها و هي تعد الطعام, مر رجل و أعجب بترتيبها, توقف عندهما و سألهما و ما كان يعلم ان عليه أن يتوجه إلى البنت بالسؤال فصاحبها كان جزءا من اللعبة ليس غير : كل شي رائع و لكن أين أطفالكما؟. فأجابت دون أن تجهد نفسها بالنظر إليه : إنهم لا يستقرون ببطني .. البارحة فقط أجهضت اثنين منهم. "[٣].

و أيضا حكاية (هادي ابن بدرية الخّبلزة). و حكاية (نورة) عندما تزوجت أمها وهي طفلة لم تبلغ السنتين من عمرها. و بعد ذلك قصة (صفوك البخيت). و قصة (يعقوب) ابن دلّة بنت الحاج (حسين), و كيفية ثرائه بعد إن كان فقيراً ـ من خلال المراهنات في سباق الخيل:

" لقد تحقق ما تنبأ به الصديق في صباح ذلك اليوم المليء برائحة الشواء. لم يتجرأ رأس يعقوب إن يحلم حتى تلك الساعات الشواهد ... و اشترى يعقوب بالنصف الآخر محلا للأثاث المنزلية بمحتوياته ... راجت تجارة يعقوب فباع و اشترى و باع وعدّ ماله ... "[٤].

كل هذه الحكايات كانت جانبية أو فرعية ترتبط بقصة (سالم) الشخصية المحورية في الرواية, برباط يجعلها متضمنة من قبل القصة الرئيسة في الرواية. و في كل حكاية فرعية يتم إضافة عنصر جديد من الحدث و شخصية جديدة من الشخصّيات, إلى إن تبلغ نهايتها في الاستواء السر دي.

إلا إن هذه الحكايات لم تكن تشتبك فيما بينها في تلاحم وثيق إلى حد تداخل الحدث في الحدث, و الزمن في الزمن, و الشخصية في الشخصية, و البناء في البناء, بحيث يصبح الفصل بين هذه العناصر أمراً مستحيلاً. و إنما كانت كل حكاية قائمة بذاتها وظيفتها هي تصوير الشخصيات التي يكون لها ارتباط بالشخصية المحورية (سالم). على إننا لا نجد مثل هذا التداخل في السرد في باقي روايات (الكاتب), و بهذه الغزارة من القصص الفرعية.

ـ المدد السردي:

و نريد بهذا المصطلح, ان هناك ضربا من الأسلوب السردي يتيح للنص التجدد و الحركة[١]. و هي صفة تشيع في اغلب النصوص السردية, و من أهم أدوات هذه التقنية السردية نذكر :

- إذا, إذ الفجائيتين.
- بينما أنا ... وما يتصرف منها.
- فاتفق ان ...
- يوم من الأيام, ذات يوم ...
- كان, و ما يتصرف منها.

---

(٢) انه الجراد : ١٢ .
(٣) م . ن : ٤٢ .
(٤) م . ن : ٩٦.
(١) ينظر: الف ليلة و ليلة ـ دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد:١٢٧.

- قال, و ما يتصرف منها.

و إذا كانت (كان), انما تصطنع في السرد لتقرير الحدث الميت, و إعطائه صفة الشيء الواقع في ماض لا يتكرر مرة أخرى,فان (إذا) الفجائية تصطنع للتغذية السردية. كما في رواية (طين حرّي) حين يسرد (الكاتب) كيفية استجواب (مؤمل) من لدن مدير الأمن و بحضور مدير الآثار:

"و كان مدير الأمن مسترخيا إلى الوراء يملأ كرسيه .. "[1].

فقد أعطى (الكاتب) لعملية الاسترخاء إلى الوراء صفة الشيء الواقع في ماض لا يتكرر. أما حين يستخدم (إذا) كما في هذا المقطع :

" و إذا, بمدير دائرة الآثار ينسى كل شي عن الإذن بإبداء الرأي ..."[2].

فانه يمنح السرد تغذية و حيوية كلامية. حيث إن السارد حين يشعر بان الضجر بدأ يدب إلى نفس المتلقي, من رتابة السرد و سطحية الحدث, يلجأ إلى هذه التقنية الألسنية ليبعث في بعض نصه, حيوية كلامية كان أوشك أن يفقدها قبيل ذلك.

فعندما نتصور ان هذه القطعة - من الرواية نفسها- : " يخبرني مؤمل, انه بينما كان يقول في نفسه تلك اللحظة : حل وقت الحقيقة, شعر بان طيفا من الألوان راح يكتسح وجهه"[1].

تخلو من مصطلح (بينما) فان النص قد يصاب بشي من الإنهاك. فضلا عن إصابة الحدث ببعض النزيف, فعمد (السارد) إلى هذه العبارة لغايتين اثنتين على الأقل:

الأولى: تخليص النص من رتابته, كما أسلفنا سابقاً.

و**الثانية:** تجديد حركة الحدث بتغذيته بحدث جديد, سينضم إليه.

هذه هي أهم التقنيات التي استخدمها الكاتب في سرد رواياته. فقد استخدم أساليب عديدة في تقديم السرد, منها ما هو تقليدي, و منها الجديد. تلك كانت مستويات السرد عنده على إن الصفة المميزة في اغلب رواياته هي استخدامه لصيغة (الراوي الكلي العلم) محاولة منه للسيطرة على مجريات رواياته. و كذلك كثرة استخدامه للوصف أثناء السرد.

(٢) طين حري: ٦٠.
(١) طين حري: ٦٠.
(٢) م . ن: ٩٨.

الفصل الرابع
((الزمان و المكان))

الزمان والمكان من الموضوعات الحيوية في العلوم الانسانية عامة ، و قد نالت قدراً كافياً من الاهتمام في مجال الأدب لدى كثير من النقاد و الباحثين.

تتعامل كل رواية، مع بشر يفعلون و يتحاورون، و تقع أفعالهم دائماً في مكان و في زمان محددين. و حتى يستطيع الراوي تجسيد هذا الفعل البشري ، يصبح ضرورياً له أن يتصور صورة ما للعلاقة بين أفعال البشر و بين الزمان و المكان الذي تقع فيه أفعالهم و أقوالهم. و يختلف موقف الروائيين من علاقتهم بالزمان و المكان حسب اختلافهم في إدراك الفعل البشري و العوامل المؤثرة فيه[١]

كل حادثة تقع لا بد أن تقع في مكان معين و زمان بعينه. و هي لذلك ترتبط بظروف و عادات و مبادئ خاصة بالزمان و المكان اللذين وقعت فيهما. و الارتباط بكل ذلك ضروري لحيوية القصة، لأنه يمثل البطانة النفسية للقصة[٢]. و يقوم بالدور الذي تقوم به المناظر على المسرح بوصفها شيئاً مرئياً يساعد خيال القارئ، و تزداد أهميته عندما يساعد على فهم الحالة النفسية أو الشخصية.

و منهم من لا يجد علاقة سببية بين وقوع الفعل و بين الزمان الذي وقع فيه هذا الفعل ومكانه بحيث تصبح العلاقة بين الطرفين علاقة اتفاق، و ليست علاقة مؤثرة و فاعلة[٣]. ومثل هذا النوع من العلاقة "يجعل زمن الفعل و مكانه هامشياً في الرواية، وعاملاً محايداً غير مؤثر "[٤]. و يمكن لقارئ مثل هذا النوع من الرواية، أن يدرك أن لا أهمية للبيئة الزمانية و المكانية التي وقعت فيها الأحداث؛ لأنه إذا كان قد صادف وقوع الفعل البشري في هذه البيئة، فإن الرواية لن تخسر كثيراً إذا تصادف وان وقعت هذه الأحداث في بيئة أخرى.

أما الصورة الثانية من صور العلاقة بين طبيعة الفعل البشري و البيئة الزمانية والمكانية، فهي علاقة تقوم على التفاعل. و فيها يدرك الروائي أن وجود البطل في زمان ومكان ما، ليس مجرد إطار خارجي للحدث و تتابعه فقط، و لكنه إطار فاعل لا بد من التنبه إليه، لكي يكون للرواية منطق و بناء متماسك.

أما عن العلاقة بين الزمان و المكان و مدى أهميتهما في الرواية، فقد تباينت بحسب وجهات نظر النقاد. فمنهم من عد الرواية فناً زمانياً ًبمستوى الموسيقى، لأنها تعارض الفنون المكانية كالتصوير و النحت. "إنها خطاب، و بالتالي فهي تتضمن تتابعاً و حركة كما يوحي بذلك الأصل الاشتقاقي للكلمة."[١].

ومنهم من عدها فناً مركباً من الزمان والمكان "تعد الموسيقى فناً زمانياً، بينما يعد الرسم فناً مكانياً. أما فن الرواية فهو يجمع بين الزمان و المكان. و لذلك فهو يجمع بين خصائص الموسيقى و خصائص الرسم. و لعل هذا الجمع بين خصائص فنين مختلفين هو ما يدفع البعض إلى القول بأن الرواية، فن مركب."[٢].

---

(١) ينظر : الرؤية والاداة : ١٤٥ .
(٢) ينظر: الأدب و فنونه : ١٩٤ .
(٣) ينظر: الرؤية و الأداة: ١٤٥.
(٤) م . ن: ١٤٦.
(١) عالم الرواية: ١١٨.
(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٥٩.

و مهما يكن، فإن العلاقة بين الزمان و المكان متبادلة و جوهرية، و هي مستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً، و قد سماها (ميخائيل باختين) بـ (خرونوتوب)[٣]. و درس الزمان بوصفه البعد الرابع للمكان.

(٣) (الخرونوتوب) Chronotop: يعني حرفياً: الزمان و المكان. و قد ترجمها إلى العربية يوسف حلاق بـ (الزمكان). و يفهم (الخرونوتوب) على أنه مقولة شكلية مضمونية من مقولات الأدب يحدد و إلى مدى بعيد صورة الإنسان في الأدب بشكل جوهري.
ينظر: الزمان و المكان في روايات غائب طعمة فرمان، د. على إبراهيم، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٢: ٩٨-٩٩.

المبحث الأول :الزمان

لقد اهتم النقد الحديث بدراسة الزمن الروائي. فكان موضوعاً للعديد من الدراسات التي تعده العالم الأساس لوجود العالم التخيلي. يقول مؤلفا نظرية الأدب: "حين يستخدم المرء تعبير العالم فإنما يستعمل تعبيراً مكانياً، لكن التخيل القصصي أو التعبير الأفضل يستدعي انتباهاً إلى الزمان و المكان و إلى توالي الأحداث في الزمان."[١].

إن معظم التطورات الجارية في فن الرواية هي في الأساس تطورات في عنصر الزمن فيها، بحيث بات يتردد كثيراً القول بأن الزمن هو "الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، فمنذ أعمال بروست و كافكا و العودة إلى الماضي و قطع التسلسل الزمني يدخلان أساساً في تكوين الحكاية و معمارها."[٢]. و قد رافق هذا التطور في عنصر الزمن في الرواية، تطور مماثل في نقد الرواية. فقد بدأ هذا النقد و منذ بضع سنوات "يتعرف على قيمة العمل الخيالي في ارتياد أبعاد الزمن و إلى العلاقات الوثيقة بين فن الرواية و فن الموسيقى، الذي ينتشر هو أيضاً في مدى الزمن و أبعاده."[٣].

إن الزمن لم يعد مجرد موضوع فحسب أو شرطا لازما لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو نفسه موضوع الرواية "ليس من شك في أن الزمن يحقق الإنجازات، كما أن استحالات الشخصيات و الحوادث لا تزال تندرج في نطاقه.... المهم هو أن هذا الزمن يوشك أن يصبح بطل القصة."[٤].

على أن الأهمية التي اكتسبها الزمن في أكثر الآثار الحديثة دلالة، لا تسهل مهمة الناقد لأن كلمة الزمن، تتخذ دلالات مختلفة حسب المجال الذي تنطبق عليه. وسنحاول التطرق لأكثر تلك المجالات من خلال دراسته في روايات (طه حامد الشبيب).

- البعد الزمني:

الفكرة الجوهرية للبعد الزمني هي الزمن التاريخي العام و الزمن الداخلي . و إن العلاقة بين هذين الزمنين هي أنماط شائعة في العصر الحديث.

و الرواية بوصفها بناء سردياً، تمتلك زمنها الداخلي الخاص، و هو يختلف عن الزمن الخارجي أو الموضوعي الذي يمثل البعد التاريخي الحقيقي (الكرونولوجي) للأحداث في سياقها الاجتماعي و الواقعي في الحياة[١].

أ- الزمن التاريخي العام:

أول بعد زمني يلفت نظر قارئ الرواية، هو البعد الزمني العام للقصة. في أي عصر تقع المغامرة التي تروى؟ في الأزمنة الأولى للإنسانية؟ أم في الحاضر؟ أم في المستقبل؟ هذه الأسئلة و غيرها تطرح على الروائي مشاكل تقنية يجب حلها، و تتيح له التعبير عن زمنه الخاص كمؤلف.

لا يصرح (الكاتب) بزمن رواياته العام بشكل واضح، فهو لا يحدد في أي عصر تجري أحداث كل رواية من رواياته, و لكن يمكن لنا تحديد الزمن العام من خلال تحليل الإشارات و القرائن الواردة في بعض نصوصه. فنتعرف على الحقبة الزمنية التي جرت فيها أحداث كل رواية.

---

(١) نظرية الأدب، رينيه ويليك و اوستن وارين , تر :محيي الدين صبحي , مطبعة خالد الطرابيشي , ١٩٧٢: ٢٢٤ .

(٢) نحو رواية جديدة : ١٣٤ .

(٣) بحوث في الرواية الجديدة : ٤٠ .

(٤) عالم الرواية: ١١٨ .

(١) ينظر: الصوت الآخر : ٨٧ .

فلا يمكن تحديد التاريخ العام الذي دارت فيه أحداث رواية (انه الجراد). (فالكاتب) لم يحدد زمناً بعينه، و إنما نستطيع – من خلال بعض القرائن في الرواية – تحديد العصر العام الذي دارت حوله أحداثها.

عند قراءة هذا المقطع من الرواية: "كان عليه في صباح شتائي أن ينقل قراراً قضائياً لامرأة في قرية من قرى ضواحي المدينة. استيقظ مع الجنود الملتحقين بوحداتهم التدريبية، و لما لم تزل الشمس تغط في نوم عميق.... انطلق إلى القرية بدراجته الزرقاء، بعد أن توقف قليلاً عند حمزية بائعة الباقلاء ليفطر ببعض لقيمات الخبز المنقوع بماء الباقلاء.."[٢].

نستطيع أن نحدد العصر العام للرواية، ألا و هو العصر الحديث الذي لا يبتعد كثيراً عن عصر كتابة الرواية. حيث (الجنود الملتحقين صباحاً) و حيث (الدراجة) التي يستقلها (سالم) و (العربة) التي يعمل بها (أبو جاسم) الحوذي. أما غير ذلك فإن (الكاتب) لم يعط أية إشارة يمكن من خلالها تحديد السنة أو السنين التي دارت فيها أحداث الرواية.

كذلك الحال مع رواية (الأبجدية الأولى) الرواية الثانية (للكاتب). لا نستطيع تحديد السنة التي ابتدأت بها الرواية. و إنما نستطيع أن نحدد العصر الذي عالجته الرواية، من خلال بعض الإشارات و الإيحاءات التي بثها (الكاتب) على طول روايته:

"على إحدى طبقات الأرض و قبل أن تزأر الطبيعة و تهيل التراب و الصخور عليها فتتراص و كأنها ظلام أبدي تكدس كالقدر..."[١].

بهذا المقطع، ابتدأ (الكاتب) روايته منوهاً عن أنها دارت في عصر قديم جداً يقع على تخوم الزمن، في أثناء تشكل الوعي الإنساني. زمن الكهنة و تعدد الآلهة قد يشير إلى موطن الحضارات الأولى، فأسماء الأعلام الواردة في المتن الحكائي فيها ظلال و إيحاءات كلمات تحمل جرساً بابلياً أو سومرياً (اللبشارا، دلموت، بيصار، رهكالا، حرماد، منثاما).

و قد حرص (الكاتب) على أن يكون المظهر الخارجي العام لشخصيات الرواية، والمتمثل في الملبس، ملائماً للطبيعة البشرية قابلا لأن يقع في بيئته الزمانية متلوناً بها: " لقد صار يلبس منذ ذلك الصباح رداء جلود الخراف مجزوة الصوف، و لم يكن ليغطي أكثر من بعض صدره و أعلى فخذيه، بعد أن جرده سنار من ردائه الطويل الذي سلخ مائة أرنب لكي يبلغ بطوله حد كاحليه.... حتى قتل كاهن آلون نفسه بعد ستة أيام إلهية من ذلك الصباح بمقص جز صوف القرابين، حين سمع صبية يرددون أمامه أهزوجة تسخر من الكهنة الذين يرتضون لأنفسهم خدمة مذليهم مقابل أن ينعموا عليهم بالعيش و إن كان وسط بهائم..."[٢].

و في رواية (الضفيرة)؛ نلاحظ أن (الكاتب) يحدد السنة التي ابتدأت بها أحداث الرواية "و كانت الساعة وقتذاك العاشرة من صباح الأحد، اليوم الأخير من آب في العام ٥٩٩٦ ميلادي."[٣].

و هذا التحديد جاء على غير عادة (الكاتب) في كل رواياته. و يبدو أنه أراد تحديد العصر الذي يريده فضاءً لروايته، من خلال تحديد الفترة الفاصلة بين عصر الرواية و العصر الحاضر من كتابتها. و بدون ذكر السنة لا يستطيع أن يعطي إشارة يمكن من خلالها تحديد الزمن العام كما هو في باقي رواياته "فالرواية تتحدث عن المستقبل بلغة الحاضر."[٤].

---

(٢) انه الجراد: ٧ .
(١) الأبجدية الأولى: ٥ .
(٢) م . ن : ١٦١ .
(٣) الضفيرة : ٥ .
(٤) الضفيرة – المستقبل المشدود بالحاضر، ريسان الخزعلي، جريدة العراق، ٢١ نيسان٢٠٠٠: ٧ .

فعلى الرغم من أن (الكاتب) قد بث في روايته الحديث عن المستقبل، إلا أن ذلك لم يعطنا صورة واضحة يمكن من خلالها، تحديد الزمن العام والعصر الذي عالجته الرواية. فعمد في فقرات منها، إلى الحديث بصورة صريحة عن مميزات ذلك العصر على لسان (الراوي):

" فحين خلت الأرض من معظم قاطنيها كان خلوها من الكواسر من نافلة القول و لم يبق مع أحياء البشر سوى حيوانات مدجنة. لقد لمت ثلة الأحياء تلك شتاتها و توزعت في مدن صغيرة متناثرة بين البحار و المحيطات على غير سياق. إلا ما اتخذ من اللغة قاسماً بين المتوزعين. فامحت بذلك البلدان، و بعد نيف من عقود الزمن نسيت أسماؤها و امحق سلطان الدول أن تلاشت مشاهدها."[1].

رغم ذلك، فإننا لا نستطيع تحديد الزمن و الفترة التي تفصلنا عن ذلك العصر. و لذلك عمد (الكاتب) إلى تحديد السنة.

و هكذا فإن الزمان في روايات (الكاتب) مطلق غير محدد، و لا يمكن – و الحالة هذه – من إيجاد علاقة سببية بين وقوع الفعل الرئيس و بين الزمان الذي وقع فيه هذا الفعل. فكانت العلاقة بين الطرفين علاقة اتفاق و موازاة و ليست علاقة فاعلة و مؤثرة. و إن مثل هذا النوع من العلاقة يجعل زمن الفعل هامشياً في الرواية و عاملاً محايداً غير مؤثر[2]. فالتسلط الذي مارسه (جرن) في رواية (الأبجدية الأولى) هو نفسه الذي انتهجه (حسب الدين) في رواية (الضفيرة)، على الرغم من أن الأولى جرت في عصر موغل في القدم، و الثانية في عصر متقدم عن عصرنا الحاضر بحدود أربعة آلاف عام. و بذلك يمكن لقارئ مثل هذا النوع من الروايات أن يدرك، أن لا أهمية للبيئة الزمانية التي وقعت فيها الأحداث على تغيير الخط العام للرواية و القضية التي تعالجها. لأنه إذا كان قد تصادف وقوع الفعل البشري في عصر بعينه، فإن الرواية لن تخسر كثيراً إذا تصادف و وقعت هذه الأحداث في عصر آخر.

و عليه نستطيع تحسس زمن وقوع الأحداث من إشارة (الكاتب) المباشرة إليه و من بعض المظاهر السطحية الخارجية التي تتمثل في لباس الناس أو طعامهم أو شكل مساكنهم. و قد تعامل (الكاتب) بهذه الصورة مع مطلق الزمان بحيث تذوب خصوصيته و يصبح زمن الرواية أي زمان.

ب- زمن القصة:

بدءاً، لا بد من الإشارة إلى أن أساس الرواية قصة. و القصة سرد أحداث مرتبة في تسلسل زمني[1].

أما زمن القصة، فهو مجموع المدة التي تستغرقها المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي أنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات و الفواصل. و هو كما يسمى " الزمن الصرفي "[2]. أي أنه المادة الخام أو المادة الأولية التي يمتلكها الروائي. إنه زمن سير الأحداث منذ بدايتها و حتى نهايتها، أي تتابع هذه الأحداث، و هو ما يطلق عليه (توماشفسكي)

(١) الضفيرة : ٧ .
(٢) ينظر: الرؤية والأداة: ١٤٥ .
(١) ينظر: أركان القصة: ٣١ .
(٢) انفتاح النص الروائي (النص – السياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٩ : ٤٩ .

اسم (المتن الحكائي)، أما ما يدخل على هذا المتن من تأويلات و إضافات نتيجة تعامل الخطاب مع الحكاية فيدخل ضمن نطاق (المبنى الحكائي)[٣].

خلصنا - في الفقرة السابقة – إلى أن الزمن العام لروايات (الشبيب) مفقود أو غير مذكور بشكل صريح، أما في هذه الفقرة، فسوف نتعرف على زمن القصة أو القصص داخل روايات (الشبيب) ومثلما ذكرنا في فصل سابق من أن روايات (الشبيب) بعضها تضم قصة واحدة و بعضها الآخر تحوي أكثر من قصة.

لم يحدد النقاد قواعد لتحديد الفترة الزمنية التي تستغرقها أحداث الرواية، فيما فضل بعضهم أن يكون متوسط تلك الفترة سنة[٤].

في رواية (خاصرة الرغيف) يعلن (الكاتب) في صفحتها الأولى، مدى زمن القصة التي يرويها (هاني) حول أبيه (بكران): "و في بيت من بيوتات المدينة كان أبوه يعلمه، قبل أكثر من عشرين عاماً، نشيداً طالما ردده بعد ذلك في المدرسة..."[٥].

(فالكاتب) يصرح أن زمن القصة يقارب العشرين عاماً، يرويها (هاني) بالاعتماد على ذاكرته. و لعل اتخاذ (الراوي) ذاكرته في رواية قصة قبل عشرين عاماً، هو ما جعله لا يتجنب القفزات الكبيرة في الزمن. لا سيما في بداية الرواية:

"إن هاني **[هكذا]** ليتذكر الآن بوضوح كلمات أبيه عندما قرر أن يصحبه معه كل يوم إلى عمله، فعسى أن يشب هذا الولد رجلاً بحق حين يراه رؤية العين كيف يكد. كذلك كان يسمعه يرتجي، و لما لم يزل بوسعه أن يسمعه. فصحبه طوال السنوات الست التي سبقت بلوغه العاشرة. صحبه قبل دخوله المدرسة، و صحبه كلما تسنى له ذلك بعد دخولها. أما حين بلغ العاشرة و أصبح في المرحلة الخامسة من مراحل دراسته الابتدائية، فإن بكران ارتعد ذات يوم و قد علم من أحد طلبة الكلية، بأن هانياً سيدرس هذا العام اللغة الإنكليزية..."[١].

و لم تكن ذاكرة (الراوي) وحدها التي تسببت في تلك الطفرات الزمنية العريضة، و إنما طول زمن القصة كان سبباً أيضاً. فثمة شئ من المبالغة و البعد عن الواقع في المجيء بمثل تلك الطفرات الزمنية. إن أسلوباً كهذا، لا يحقق، و لا يخدم، سوى إشعارنا بمرور السنين:

"و تمضي السنون و شهادات النجاح تتكاثر على جدران الغرفتين. فكأنها كائنات تتناسل..."[٢].

إن اللجوء إلى إدخال الراوي – و هو نقطة الالتقاء بين العالم المروي عنه, و مكان الرواية، و الوسيط بين الحقيقي و الخيالي – يسبب مشكلة عويصة حول مفهوم الزمن[٣].

فاعتماد (الكاتب) على ذاكرة (راوٍ) – و هو أحد شخوص الرواية – قد سبب له بعض المشاكل في الزمن. فبالإضافة إلى تلك الطفرات في الزمن، فإن خللاً ما يصيب التسلسل الزمني للأحداث. كما أن الخط الذي يربط بينها في لحظة معينة يغلب أن يكون خطأ غير منتظم.

---

(٣) ينظر: البنية الفنية في مسرح (جان جينيه)، ثناء سليمان، مجلة المدى، ع : ٤٣ لسنة ٢٠٠٤ : ١٠٨.
"إن العلاقة جدلية بينهما. و زمنياً يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب و النتيجة كما يتجلى المبنى الحكائي أيضاً كمجموعة من الحوافز لكنها مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل" .
نظرية الدراما الحديثة، بيتر زوندي، تر: أحمد حيدر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧ : ١٣.
(٤) ينظر: كتابة الرواية : ١٨ .
(٥) خاصرة الرغيف : ٥ .
(١) خاصرة الرغيف : ٦ .
(٢) م . ن : ٢٠ .
(٣) ينظر : بحوث في الرواية الجديدة : ٦٦ .

يروي (بكران) لزوجته (بهرة) و لأولاده، حالة (نور) بعد تلقيها خبر رسوبها في امتحانات نصف السنة، فكانت تبكي و تتألم حتى أثرت في نفس (بكران) فبدأ هو الآخر يبكي: "لقد أفسد ذلك المشهد على هاني فرحته بنجاحه..... و من فوره خرج بكران و عاد بعد أقل من ساعة و معه كتاب. لقد سأل صاحب المكتبة أن يكون الكتاب رواية يفهمها تلميذ أنهى الصف الثالث المتوسط. على أن هانياً لا بد منه نصفه الآخر. ضحك المكتبي و ضحكت بهرة و أثنت على تأكيد زوجها..."[1].

نلاحظ: أن (السارد) ينتقل من (نور) إلى (بكران) مع أسرته، ثم مع صاحب المكتبة عن طريق حشو الأحداث بطريقة غير منتظمة.

و إذا كان طول الفترة الزمنية التي تعالجها الرواية – و الذي يمتد إلى عشرين سنة – قد تسبب في اللجوء إلى الطفرات الزمنية العريضة، و إلى الاضطرار بتسارع الأحداث، الذي كان من أسباب ارتباكها و عدم انتظام انسيابها، فإن الفترة الزمنية التي تعالجها (الحكاية السادسة) لا تمتد لأكثر من عام، مما مهد لانسياب الأحداث بشكل أكثر انتظاماً. و هو ما مكن (الكاتب) من إبراز تأثير الزمن في شخصياته الروائية في ضوء تراكم الخبرة جراء المواقف التي تتعرض لها تلك الشخصيات.

فبعد أن تتعرض (حلوم) لأبشع أنواع التعذيب في غرفة التحقيق، يتم نقلها إلى المستشفى. و في المستشفى تتعرف على ممرضة اسمها (خالدة) تتعاطف مع (حلوم) و تمد لها يد المساعدة. و ذات يوم يدور بينهما حوار تكتشف الممرضة – من خلاله – مدى الذكاء الذي تتمتع به عقلية هذه الصبية: "هنا، بل
قبل أن تبلغ حلوم كلمتها الأخيرة ارتفعت يد الممرضة، و كانت كفها مهملة على السرير بعد أن أفلتتها كفا حلوم قبل قليل. ارتفعت تلك اليد، تلك الكف فأغلقت الفم الفاغر للممرضة، كما لو أنها أرادت أن تحبس في صدر صاحبتها صرخة انذهال كانت ستنطلق لا محالة، المرأة تنظر إلى أمر يحدث أمامها و تستمع إلى تفاصيله فكيف لا تتوقع من نفسها أن تطلق مثل هذه الصرخة؟."[2].

غير أن (الكاتب) يخبرنا بأن هذا الوعي الجديد الذي صارت تتمتع به الصبية كان نتيجة تراكم الخبرة من المرحلة القصيرة التي عاشتها في غرفة التحقيق و المستشفى، يخبرنا بذلك عن طريق التنويه إلى المشاعر التي انتابت (حلوم):

"لقد أصبح عمرها الآن إحدى عشرة سنة، كما أخبرت بذلك محدثتها، جل هذه السنوات قضتها في تذوق مرارة الحياة، في التسول تحت رعاية وكيل تاجر متسول.. بيد أن الأسابيع التي عاشتها مرغمة في بناية خالية الأنوار و في مستشفاها كانت تعدل عندها كل تلك السنين.. إنها لتشعر الآن و كأن عمرها بات أكثر من ألف عام..."[1].

إذن، كان لانسياب الأحداث بشكل منتظم غير متسرع أثره على نمو الشخصية و اكتسابها الخبرة. و هذا مرده إلى أن الفترة التي عالجتها الرواية كانت متوسطة – تتجاوز السنة بقليل – فهيأت (للكاتب) الدقة في إيراد الحدث و ربطه بشكل منتظم مع الأحداث التي سبقته و التي تلته، و تحقق الموازنة في توالي الزمن. و بالتالي أمكن تحسس تأثيره على الأحداث و على

(١) خاصرة الرغيف: ٣٠.
(٢) الحكاية السادسة: ١٥٦-١٥٧.
(١) الحكاية السادسة : ١٥٧.

نمو الشخصيات. و تم على أثره تحول الزمن من (الزمن الفيزياوي) إلى (الزمن السيكولوجي)[٢].

بما أن الزمن يمكن أن يعرض لنا النص الروائي على أنه إيقاع من نغمات ملأى و فارغة، فإن أي انتقال من قصة إلى أخرى داخل الرواية الواحدة، يمكن أن يتسبب في قطع ذلك الإيقاع. و لما كانت الحياة العصرية قد أبرزت بوضوح قسوة هذا الانقطاع، فإن الكثير من الكتاب أصبحوا يكتبون كتلاً منفصلة متقابلة، و غايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الإنقطاعات و لا سبيل إلى الإنكار أن في هذه الطريقة شيئاً من التقدم[٣].

و قد عمد (الكاتب) في بعض رواياته إلى استخدام أكثر من قصة في رواية واحدة، مما اضطره إلى تعليق إحداها – أثناء السرد – و الانتقال إلى الأخرى. بيد انه – و حرصاً على مواصلة الإيقاع – حاول ابتكار طريقة أراد منها مواصلة ذلك الإيقاع الذي يتركه الزمن في ذهن المتلقي.

في رواية (طين حري) قصتان، قصة (رواسي) و قصة (مؤمل). و عندما يعلق (الكاتب) الأولى ليسرد أحداث الثانية، نجده يلجأ إلى تحديد تقنية يروم من خلالها، تضييق الفجوة الحاصلة بين القصتين. فهو إما أن يستغل حواراً يدور بين (رواسي) و (مؤمل) أو استغلال نهاية فصل ما و بداية الذي يليه.

فمن خلال الحوار الذي دار بين الاثنين – حول إمكانية نقل رفات خطيب (رواسي) من المقبرة التي فيها إلى مكان آخر – حاول (السارد) الانتقال من قصة (رواسي) إلى سرد قصة (مؤمل) مستغلاً جملة أطلقتها (رواسي) فربط بها تلك القصتين:

"بالنسبة لي أنا لا أعترف بأي قبر له غير قلبي.. لقد دفنته في قلبي منذ ذلك اليوم و لا يهمني اليوم أن تدفنوا تلك العظام التي أعطيتموها اسمه في أي مكان تشاءون.

إذن فتلك هي الكلمة السحرية التي انشغل بالبحث عنها منذ أن منح التصريح بالحفر.... و طفق يطوف على البيوت المائة و الستة و الثمانين بيتاً بيتاً، و لا شيء في رأسه غير تلك اللازمة."[١].

و إذا كان تقابل الشخصين و الحوار الذي جرى بينهما، هو الذي هيأ الأرض المناسبة للانتقال فإن (الكاتب) في فقرة أخرى يلجأ إلى تقنية أكثر دقة في الجمع بين القصتين. فبعد أن تم نقل المقبرة بكامل قبورها إلى مكان آخر، وقف (مؤمل) يتأمل نبتة الشوك الهائلة التي ظهرت على أرض المقبرة القديمة.

"لقد تراءى له من ذلك البعد أن ثمة غلالة من أرواح كانت تحوم فوق تظاهرة الشواهد .... و في غمرة تنبهاته المتأخرة فطن إلى وجود رواسي وسط تلك الغلالة، بين الأرواح كما تتدافع أي روح من الأرواح اللائبة. رآها منكوشة الشعر منهتكة الستر..."[٢].

---

(٢) (الزمن الفيزياوي) هو الزمن التقويمي الذي يقاس عن طريق الآلة. أما (الزمن السيكولوجي) فهو الزمن كما يبدو في الخبرة الإنسانية الذاتية، و كما تحسه و تراه الشخصيات في ضوء الموقف الذي هي فيه. و هذا النوع من الزمن هو الأكثر أهمية في الفن عموماً و في الرواية خصوصاً.
ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٨.
وينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: ٤٦.
(٣) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة: ١٠٠.
وينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، د. سعد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠: ٢٥.
(١) طين حري : ٥٠ .
(٢) م . ن : ١٠٥-١٠٦ .

و عندما تحول (السارد) إلى معرفة قصة (رواسي) عن طريق رواية صديقة لها، بعد أن كان يعرفها من خلال (مؤمل)، اضطر إلى استغلال الانقطاع الحاصل بين فصل و آخر للانتقال من قصة إلى أخرى، كما في نهاية الفصل الخامس و بداية الفصل السادس.

- البناء الزمني:

لكل قصة تتابع زمني منطقي و هي تسير باتجاه مستقيم. غير أن الروائي لا يتمسك بهذا التتابع أي النقل الحرفي للحدث. فيمكن أن يبدأ من نهاية الحدث أو وسطه لكي يخلق جانباً مهماً لكل رواية ناجحة ألا و هو عنصر التشويق[٣]. أو أنه "يستخدم التحريف الزمني Debormpore سعياً وراء بعض الأهداف الجمالية"[١]. و كذلك حول قضية التنازع الزمني أو ما يسمى بـ(التتابع الزمني).

و يرى بعض نقاد الرواية البنائيين، أنه عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول أن الراوي يولد مفارقات سردية تصب في تحقيق الأهداف الفنية التي يبتغيها المؤلف[٢]. و المفارقة تتمثل باستخدام الزمن باتجاه الماضي، و هو النسق الزمني الذي يسير بعكس اتجاه زمن الكتابة، و يعرف بالاسترجاع. أو أن يستخدم الزمن باتجاه المستقبل و يسمى بالاستشراف. و إن كل مفارقة سردية يكون لها (مدى) و (اتساع)، و مدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد و بداية الأحداث المسترجعة أو المتوقفة. أما سعة المفارقة فيمكن قياسها بالسطور و الفقرات و الصفحات التي يغطيها زمن السرد[٣].

و مثلما هو شائع في أغلب الروايات العالمية، فإن زمن السرد في روايات (الشبيب) اتخذ مسارين أساسيين، الأول يتعلق بموقع السرد، و المتمثل بالمفارقتين الزمنيتين: الاسترجاع (الاستذكار)، و الاستشراف. و المسار الثاني يتعلق بإبطاء السرد عن طريق، الحوار و الوصف، أو تسريعه من خلال الخلاصة و الحذف.

و سوف نكتفي – في هذا الفصل – بدراسة المسار الأول؛ لأننا تطرقنا إلى دراسة المسار الثاني في الفصل الثالث.

أما موقع السرد، فإن دراسة هذا النظام "تعود إلى مقارنة الأحداث المتواجدة في القصة – التتابع الخطي للأفعال – و تواجد نفس هذه الأحداث في السرد."[٤]. و من خلال التنافر الذي من الممكن أن ينشأ بين زمني القصة و الخطاب تنشأ علاقات اشهر تلك العلاقات: الاسترجاع، و الاستشراف.

أ- السرد الاسترجاعي (الفلاش باك):

يعتبر الاسترجاع، عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد. و يتصل مباشرة بالشخصيات و بأحداث القصة، حيث يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي[١].

و يساهم الاسترجاع في صهر المسافات و ردم الفجوات التي قد يتركها الروائي. ففي رواية (مواء)، و عندما كان (الكاتب) يسرد زيارة (أبي ليث) إلى البادية و الحديث الذي جرى

---

(٣) ينظر : الزمان والمكان في روايات غائب طعمه فرمان : ١٠٥ .
(١) عبد الرحمن الربيعي روائياً، ثريا ماجدولين، مجمع المعلمين، بيروت، ١٩٨٤: ٤٤٢ .
(٢) ينظر : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد الحمداني: ٧٤ .
(٣) ينظر: الصوت الآخر، فاضل ثامر : ٨٨ .
(٤) انفتاح النص الروائي (النص- السياق) : ٤٩ .
وينظر : الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة : ٣١ .
(١) ينظر: الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، نور الدين السد، دار هومة للطباعة، الجزائر، ١٩٩٧ : ١٦٩/١ .

بينه و بين (فحل الصحراء)، ترك بعضاً من ذلك الحوار: "أبا ليث اسمعني جيداً، فالذي سأقوله لم يأت من قراءة و كتابة، كلامي الذي ستسمعه جاء من الملاحظة و التفكير بالأشياء."[٢].

بعد ذلك يسترجع (الكاتب) – في نص لاحق- ما تركه من ذلك الحوار، ليملأ الفراغ و الفجوة التي حصلت في النص السابق أعلاه:
"يوم عدت من البادية، و طعم خصية الخروف المحمرة ما زال تحت لساني، وجدت رجال العمارة محتشدين أمام بابها.... ثم استفضت بقص تفاصيل زيارتي، فكنت مضطراً إلى ذكر ما ورد في حديث مضيفي قبل أن يأذن بالإجهاز على خصيتي الخروف و من ثم الخروف نفسه و تل الرز الذي كان متربعاً فوقه..."[٣].

و كذلك يساهم الاسترجاع في إبعاد الملل و الرتابة عن القارئ، حينما يعمد المؤلف إلى ترك حادثة و العودة إلى أخرى، فيجدد بذلك النفس لدى القارئ. و نجد ذلك جلياً في روايات (الكاتب). كما في هذا النص من رواية (مأتم) : "ولقـــد
علم بعد ذلك أنهم قد عوقبوا لعدم إبلاغهم إدارة المستشفى بما كان يعتمل في صدر ذلك الشقي الذي خيل إليه في لحظة أنه المالك. وصلوا الجثث المتدلية التي كانت تحدق فيهم بالمقلوب، و فكوا وثاق السيقان فهوت إلى الأرض. حمل كل منهم جثة، أية جثة، و أرجعوها إلى البراد. ثم قرفصوا حوله و انخرطوا في بكاء مر، و كان شهاب قد سبقهم إلى ذلك، إذ وجدوه لاصقاً خده بخد ولدي و هو ينتحب، و ينتحب، فانتحبت دون شعور مني بما أفعل، و يبدو أن كل من كان في داري يوم إفاقتي راح ينتحب. على أنهم كانوا لم يعلموا شيئاً أكثر مما استنتجوه عن مصير ذاك الذي تخلف عن زملائه. إنما أنا من كان يعلم. أجل كنت ساعتئذ في مجلس المالك و إن ذكرى ما حدث لطرية في رأسي. و كيف لا تكون كذلك و ما مر أسبوع على ما رأيت و سمعت....."[١].

فبعد أن كان (السارد) يسرد أحداث حكاية ابنه (غيام) تحول إلى سرد قصته في مجلس (المالك) من خلال الاسترجاع. بعد أن كاد الملل يصيب القارئ نتيجة تلك المشاهد المحزنة في حكاية (غيام) .

يلجأ (الكاتب) – في مواضع كثيرة – إلى استخدام عبارات يمهد من خلالها للاسترجاع منها: (تذكرت...، لنعد إلى الرواية التي...، كان ذلك من زمان...، حاولت أن أتذكر...، في تلك الفترة...) و غيرها من العبارات التي تدل على استرجاع الزمن و التي ملأت رواياته.

و أما تحديد مدى الاسترجاع، فيعتمد على طبيعته، حيث أن بعض الاسترجاعات لها إشارات تبين مداها، و بعضها الآخر ينبغي معرفته من خلال القرائن الدالة عليه[٢].

في روايات (الكاتب)، اعتمدنا على أسلوبين لتحديد سعة المفارقة و حجمها الزمني، الأول: هو قياسها بالسطور، أو الصفحات، أي الحجم الذي يستغرقه الاسترجاع في زمن السرد. و السبيل الثاني: هو معرفة المدة التي تستغرقها المفارقة الزمنية في زمن القصة نفسه، عبر النص الصريح، أو من خلال القرائن.

يذكر (الكاتب) عادة مدى الاسترجاع بشكل صريح، إذا لجأ إليه (السارد). كما في الاسترجاع الذي يبين سبب إطلاق كنية (أبي إصبع) على (حقي) في رواية (الحكاية السادسة):
"حقي أبو
إصبع رابعهم. يبلغ من العمر الحادية عشرة، و اكتسب كنيته بين متسولي منزل ناهي و

---

(٢) مواء: ١٣٢ .
(٣) م. ن: ١٤٣-١٤٤ .
(١) مأتم : ٧٧-٧٨ .
(٢) ينظر : الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان : ١٥٨ .

فرطوس، من أثر تركه جرح على سبابته اليسرى, حدث ذلك قبل عامين، و كانت أصوات الانفجارات على أشدها إذاك..."[٣].

أما حينما يلجأ (الكاتب) إلى تذكر الشخصية لماضيها، فإنه لا يصرح بسعة الاسترجاع و مداه و إنما نستطيع تحديدها من خلال القرائن الموجودة في الرواية. كما في استذكار (حلوم) للحال التي كانوا عليها في منزل (ناهي و فرطوس) بعد أن تحررت مع الأطفال من قبضة هذين الرجلين: "و تلعن حلوم ناهياً و فرطوساً و تدعو لهما بمثاب في جهنم، إذ استحوذت عليها صورة الحمام و الاستحمام في بيت الصفيح، منزل ناهي و فرطوس، ذاك المتشكل من كوم أنقاض ثمة غرفة واحدة لمبيت الصغار، لا فرق بين ذكر و أنثى و هناك طبعاً الغرفة المنعزلة ذات الهدف المزدوج.. للحساب و الكتاب و لمبيت ناهي و فرطوس" [١].

لا نستطيع تحديد مدى هذا الاستذكار بشكل دقيق. و لكن – من خلال بعض القرائن الموجودة داخل الرواية – نحاول الوصول إلى حد تقريبي. الاسترجاع في النص أعلاه يتضمن عمر (حلوم) داخل منزل (ناهي و فرطوس)، و إذا عرفنا أن عمرها وقتئذ (عشر) سنوات، أمكن لنا تحديد الفترة التي استغرقها الاستذكار: "آخر وثيقة حرراها كانت لقاء استلامهما طفلاً لم يفطم بعد، و قد عهدا برعايته إلى صبية في العاشرة من عمرها..."[٢].

أما عمرها قبل أن تدخل منزل الرجلين يبقى مجهولاً، و بذلك لا يمكن تحديد فترة دقيقة عن مدى الاسترجاع الذي استغرقه.أما سعة الاستذكار فهو تسعة و عشرون سطراً و نصف السطر من الحجم المتوسط.

يكون الماضي – في أغلب الأحيان – ضروري، مطلق الضرورة لتفسير الحاضر، فهو يأخذ أهميته من الحاضر و في نفس الوقت يحتويه. فأمر مشروع أن يدع الروائي شخصياته تتذكر ما حدث في الماضي، و لكن ألا يقدم كأنه الحدث الرئيس في الرواية[٣].

كثيراً ما يلجأ (الكاتب) إلى الماضي، في رواياته، لأجل بيان ماضي شخصياته، و ربطه بحاضر تلك الشخصيات، في محاولة منه لتفسير الحاضر بالماضي.

في رواية (الأبجدية الأولى)، يعود (الكاتب) إلى الماضي ليطلعنا على سبب ثراء (جرن) و حصوله على تلك الأموال الهائلة التي كان يوزعها على من يظهر دعمه له و أتباعه:

"كـــــان جرن آنذاك في الأربعين من عمره، و كان قد دخل المعبد فتىً ينوء بذكريات مرة عن صباه الذي تصرم بين مجموعة من شائني رجال قريته.... لقد بلغ في سعيه أنه تولى مرة مباركة الناس و قبول قرابينهم مدة دامت أكثر من سبع إشراقات شمس..... على هذا فإن فكرة الإله الأعظم كانت تساوره مذ كان مساعداً لكاهن قريته، و في ذلك الوقت حدد تماماً ما يريد: لا سلطة دون مال، و المال مكتنز في خزائن الكاهن. و ذات ليلة، بعد ما بلغ الطفل الذي رعاه مبلغ الفتيان خرج به من القرية يهش على بغلة حملها صندوقين خشبيين، ملأ أحدهما بما استطاع اغترافه من نقود المعبد و وضع في الثاني ما حسب أن ستكون له به حاجة."[١].

---

(٣) الحكاية السادسة : ٢٨ .
(١) الحكاية السادسة : ٥٤ .
(٢) م . ن : ٦ .
(٣) ينظر : كتابة الرواية : ١٨ .
وينظر : الرواية كملحمة برجوازية, جورج لوكاش , تر:جورج طربيشي, دار الطليعة , بيروت , ط١, ١٩٧٩: ٣٧ .
(١) الأبجدية الأولى : ١٧٢-١٧٣ .

فقبل ذلك كنا نجهل مصدر تلك الأموال، و كذلك نجهل تفسير أخلاق (جرن) و سبب شروعه بذلك النهج التسلطي على رقاب الناس، و تبين من النص أعلاه أنه قد عانى من أزمة نفسية نتيجة النهج التربوي الذي كان يتلقاه مذ كان طفلاً و تعامل الناس معه بصورة مزرية، خلق بداخله حقداً تجاه الإنسانية أخذ بالظهور عندما وصل إلى قرية (منثاما) محملاً بتلك الأموال الكثيرة.

فالماضي – في النص أعلاه – ما يزال كائناً و مستمراً في لحظات أخرى من حياة (جرن). إنه كشف لقدر تلك الشخصية.

ب- السرد الاستشرافي:

يعرف السرد الاستشرافي بأنه " كل مناورة سردية في إيراد حدث لاحق أو الإشارة إليه مسبقاً "[٢] ، كالإشارة إلى وجود شخصية معينة في الرواية، قبل أن يبدأ الحدث الفعلي عنها، فتقفز إلى ذهن الكاتب فجأة رغم أنه سيأتي حديث مفصل عنها.

و المآخذ التي يشير إليها بعض النقاد حول هذا الأسلوب، أنه غير محبذ بكثرة؛ لأنه يقلل من الرغبة. أو الدوافع الملحة لدى القارئ لتتبع مسار الأحداث و كيفية مآلها إلى النهاية، حيث يكتشف بنفسه ما كان يبحث عنه أو يرجوه[٣].

و يقسم السرد الاستشرافي، إلى ثلاثة أصناف: استشراف كتمهيد، و استشراف كإعلان، و الإعلان المغلوط.

١- الإستشراف التمهيدي :

و هو مجرد استباق زمني، غرضه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي[١].

يكثر هذا الأسلوب في روايات (الكاتب)، على شكل أمنيات ترجوها الشخصيات الروائية، أو هواجس تخشاها.

في رواية (خاصرة الرغيف) يصرح (هاني) لصديقه بأمنية آملاً تحقيقها: " فصرح لصديقه أحمد بأنه لا بد أن يتزوج من معلمة.. لا شك في ذلك. و إذا بأحمد يتفق معه تماماً، و يقترح بأن يجتهد كثيراً في الدراسة، فدون أن يبلغا الكلية لن تقبل بهما معلمة تضع العطر الذي يشمانه كل يوم."[٢].

و مثلما هو واضح، فإنها أمنية فتىً لم يبلغ سن الرشد بعد، ظهرت على أثر إعجابه بالعطر الذي تضعه المعلمات: "العطر الذي تتضمخ به المعلمات لا تعرفه النساء الأخريات.... لا يدري من أين تأتي المعلمات بذلك العطر."[٣].

و عليه، فإن (الكاتب) لم يطل علينا، ما إذا كانت هذه الأمنية سوف تتحقق أم لا؟. فيستبق الزمن ليخبرنا بعد ذلك من أن "هانياً لم يتزوج، اجتهد كثيراً في دراسته كما اتفقا.... لكنه لم يتزوج "[٤].

---

(٢) إشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بو طيب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع : ٢، صيف ١٩٩٣ : ١٣٥.

(٣) ينظر: Focillon, Henti, The Life of Forms in Art, New York, , p:

(١) ينظر: الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان : ١٠٩ .
(٢) خاصرة الرغيف : ١٢ .
(٣) م . ن : ١٢ .

و في نفس الرواية نكون بازاء أمنية أخرى، و لكنها هذه المرة، من رجل بالغ (بكران) الذي حرص على أن يرى ابنه متعلماً يدرس في إحدى الكليات، و يتعلم لغة الإنكليز: "فعسى أن يشب هذا الولد رجلاً بحق حين يراه رؤية العين كيف يكد.... فإن بكران ارتعد ذات يوم و قد علم من أحد طلبة الكلية بأن هانياً سيدرس هذا العام اللغة الإنكليزية ..."[٥].

و يجعلنا (الكاتب) في حالة انتظار و تساؤل هل سيتحقق حلم هذا الرجل البسيط؟ الذي سعى بكل ما أوتي، لكي يرى ابنه داخل إحدى الكليات مثلما الطلاب في أروقة كلية الهندسة التي يعمل فيها ساعياً. و قد جعلنا (الكاتب) ننتظر طويلاً ليسرد لنا تحقق تلك الأمنية لـ(بكران):
"يوم قبول هاني
في كلية الهندسة يوم لا ينسى. جاء الفتى بنتيجة قبوله إلى البيت. بكران كان ينتظر هناك.... فما كان من بكران إلا أن يحضن الصبي و يقبله ألف قبلة، و ربما أكثر... رفع بكران ذراعه فوق رأسه، و جعل يهزها و يدبك حتى قبل أن تتدفق أهازيجه التي لم يسمع بها أحد منذ زمن انتصارات الأجداد الأوائل."[١].

و يبدو أن (الكاتب) قد اتخذ من طبيعة الشخصية الروائية، سبيلاً للتمايز في معرفة مصير الاستشراف التمهيدي من أنه سيتحقق أم لا؟.

أما في رواية (الضفيرة) فيطلعنا (الكاتب) على استشراف تمهيدي من نوع آخر متمثل في هواجس مخيفة تنتاب كل من (هبة الله) و (محفوظ الرحمن) من مصير (الرجاء بالله) إذا ما تزوجت (حسب الدين):
"هنا طرق أسماع المتنصتين صوت جديد، و سرعان ما تبين أنه لمحفوظ الرحمن: جدي أنا مع خالتي هبة الله. ذلك الفتى لم يعجبني، وجهه يلمع، و كان يغمز حينما يتحدث، كيف سأزوج أختي بفتىً يغمز حين يتحدث؟ شئ آخر.. لقد نسيت.. جدي ألم تلاحظ كفه؟ أجل كفه اليمنى.. كان فيها أربع [هكذا] أصابع فقط لا غير.. ذلك ما رأيته فيه لحد الآن، الله أعلم ما به أيضاً.. لا شك أن خالتي هبة الله على حق."[٢].

إن هذا الهاجس الذي ألم بـ(محفوظ الرحمن)، كان تمهيداً لواقع مرير ستعيشه (الرجاء بالله) بعد زواجها من (حسب الدين). هو تمهيد لحوادث ستقع في المستقبل، و لكن (الكاتب) لم يجعلنا في حالة ترقب طويل، حتى يطلعنا، بعد صفحات معدودة، من أنهما افترقا بعد فترة وجيزة من زواجهما على أثر خلاف حول تسمية القصر الذي قام بتشييده باسمها: "على أية حال، هل تعلم أن الرجاء بالله لم ترض لزوجها أن يسمي القصر باسمها؟ بيد أن حسب الدين كان عنيداً و قد كلفه إصراره على موقفه أن يحتمل هجر زوجته لفراشه ثلاثة أسابيع متتالية."[٣].

ثم توالت عليها المصائب من زوجها (حسب الدين) و سياسته الاستبدادية التي ينتهجها مع أبناء جلدته، حتى أوصلتها إلى حال تعيسة:
"في تلك الفسحة المضافة إلى عمرها، كانت طريحة الفراش، صامتة تماماً، عينها مشرئبة إلى أعلى، و فوق رأسها هالة النور التي لا يراها غير محفوظ الرحمن..."[١].

---

(٤) م . ن : ١٢ .
(٥) م . ن : ٦ .
(١) خاصرة الرغيف : ١٦٧-١٦٨ .
(٢) الضفيرة : ٣٢ .
(٣) م . ن : ٣٦ .
(١) الضفيرة : ٣٠٦.

٢- الاستشراف الإعلاني :

يحدث الاستشراف الإعلاني عندما يخبرنا المؤلف صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق و يخلق حالة انتظار في ذهن القارئ[٢].

و قد يحسم هذا الانتظار بسرعة في حالة الإعلانات ذوات المدى القصير، و هناك الإعلانات ذوات المديات البعيدة التي قد تستغرق مئات الصفحات.

في رواية (انه الجراد)، و بينما يستعرض (الكاتب) اللقاء الذي جمع (رحاب) بصديقتها (ليلى) ابنة (فضيلة مرهون)، حتى يفاجئنا بأن حدثاً جللاً سوف يصيب (ليلى): "أخذتها رحاب لغرفتها الصغيرة حيث تقفان أمام المرآة نصف عاريتين، و قد غادرتا لتوهمها صباهما، ليتحسسن منابت النهود على صدريهما الأبيضين الفضيين: سأكون أنثى ولود يا رحاب و لم تكن تدري أنها بعد سنتين من ذلك ستبارك أي شئ إلا كونها أنثى."[٣].

و لم تكن السنتان، في حساب (الكاتب)، سوى نقطة تفصل هذا اللقاء و المصير الأسود الذي كان ينتظر (ليلى). فقد راح – بعد ذلك مباشرة – يسرد لنا أحداث تلك الليلة التي كانت آخر ما تبقى من حياة (ليلى): "في ليلة خميس غاب عن سمائها القمر، دخل الضيف الملثم دار فضيلة مرهون..... بعدما احتفت الأم بضيفها، ذهب إلى ليلى التي كانت تغادر آخر ساعة من عمرها، و هي ترتجف في فناء الدار و قد علمت من قبل أن أمها لن تطيق تمردها أكثر من ذلك. قالت لها أمها: عليك أن تري العقد الماسي الذي أتى لك به السيد صاحب...."[٤].

و بعد أن رفضت (ليلى) قبول أي شئ من (صاحب)، و ضاقت كل السبل في محاولة إقناعها لأن تكون تحت رغبته, حاول (صاحب) الاعتداء عليها بالقوة و بمباركة أمها، و بعد أن يأست من محاولة المقاومة أمام رغبته القوية "قفزت من بين ذراع أمها إلى المطبخ يلاحقها لهاث صاحب، المعجون بلعاب غريب، و أضرمت النار في بقايا ثوبها الوردي الفضفاض، بينما تصلب جسدها منتصباً تحت ألسن النار التي كانت تمسح عنه تعب السنين الخمسة [هكذا] عشرة."[١].

أما في رواية (طين حري)، تفقد (رواسي) خطيبها الذي أحبته حد الجنون. أعدمته السلطة هو و مجموعة من الشباب و دفنتهم في مقبرة جماعية. ذعرت (رواسي) يوم تلقت ذلك النبأ، و فعلت مثلما تفعله أية فتاة مفجوعة. و لكنها سرعان ما ذهبت إلى غرفتها لـ "تطلع عليهم مرتدية ثوباً أحمر براقاً و مرجلة شعرها على أبهى نحو و مزينة وجهها حد التبرج كأنها ستزف بعد دقيقة أو أقل."[٢].

أما سبب هذا التصرف الغريب، - حسب ما يطلعنا (الكاتب) – فهو هدف تريد (رواسي) تحقيقه، أما ما هو هذا الهدف؟ لم يصرح به (الكاتب). في حين راح يسرد الوسيلة التي اتخذتها لتحقيق ذلك الهدف.

تبيع عفتها وتقيم علاقة مع طبيب شاب، و تتوالى الأحداث دون أن نعرف ما تود تحقيقه و يضعنا (الكاتب) في حالة انتظار و تشوق لمعرفته، و يشغلنا بموضوعات أخرى تدور أحداثها حول شخصية (مؤمل) و تشغل مساحة زمنية عريضة. و كلما تسنى (للكاتب) الحديث عن (رواسي) ينوه من بعيد إلى ذلك الهدف دون أن يذكره بشكل صريح: "سعت إلى البحث

---

(٢) ينظر : الرواية الحديثة – الإنكليزية و الفرنسية : ١/ ١٥٥ .
(٣) انه الجراد : ١٥ .
(٤) م . ن : ١٥ .
(١) انه الجراد : ١٧ .
(٢) طين حري : ٤٦ .

عن طبيب، و لكن ليس أي طبيب، طبيب شاب يقع في غرامها، يقع يقع، أي لا يزهده بها إشباع رغبته.. له المقدرة على اجتراح الجديد ضمن اختصاصه. إذن فالأمر ما كان يسيراً عليها و هي تبحث عن شخص يشتمل على كل تلك المزايا.

وواضح أنها كانت تبدأ البحث أولاً عن مزية (اجتراح الجديد ضمن اختصاصه) فذلك إنما هو هدفها الذي سترخص دون تضحيتها."[٣].

ماذا يعني (اجتراح الجديد ضمن اختصاصه)؟ لا نعلم. و لا يزيدنا ذلك التنويه سوى تلهف لمعرفة تلك الغاية. و هكذا تتوالى الأحداث و تتشعب حتى تأخذ أكثر من مئتي صفحة، و مدد زمنية طويلة، ليطلعنا بعدها (الكاتب) من أن (رواسي) إنما أهدرت عفتها و أقامت علاقة مع طبيب تريد من ذلك الانتقام من قاتلي خطيبها بمساعدة الطبيب و قد علمنا بذلك عندما عرضت مشروعها أمام (أنمار) الطبيب الشاب: "في جسدي منطقتان في الأقل يمكن أن أجرجر الرجل الذي ينام معي إلى إحداهما. أما الثانية، فسيذهب هو إليها من تلقاء نفسه.. فإذا ما طليتها بالسم أو وضعت السم فيهما بطريقة أخرى، لا أعرفها، فلابد أن يتسرب السم إليه عن طريق فمه أو عن طريق ذلك الجزء من جسده الذي سيستخدمه بكل تأكيد."[١].

و بأسلوب اخر، يطلعنا (الكاتب) على نهاية الرواية في بدايتها بطريقة (الزمن الدائري)[٢] كما في رواية (الأبجدية الأولى) حيث نكون بازاء مشهد يصور مصير أولئك الخمسة (دلموت، شلمال، بيصار، خمناف، سركير). بعد هذا المشهد تدور الأحداث حول كيفية وصول تلك الشخصيات الخمس إلى المصير الذي صوره لنا (الكاتب) في بداية الرواية. فتنتهي بنفس المشهد الذي ابتدأت به.

٣- الإعلان المغلوط :

و هو الإعلان الذي "يسعى الكاتب من خلاله إلى إيهام القارئ و الإيقاع به في مأزق الشك، لمدة قد تطول أو تقصر، ثم بعد ذلك يعمد إلى تصحيح الإعلان و إعادة السرد إلى مجراه الطبيعي."[٣].

عند اطلاعنا على روايات (الشبيب)، وجدنا أنه لم يكثر من استخدام الإعلان المغلوط، كما في استخدامه للنموذجين السابقين من الاستشراف. فلم نجد إلا أمثلة قليلة من ذلك الإعلان، و هي من النوع ذي المدى القصير.

في رواية (مأتم) يتم تقديم (الطبال) مذنباً إلى (سعيد المالك)، بتهمة ممارسة الجنس بصورة غير قانونية مع (فاحمة العينين)، في وقت كانت البلدة تمر بمرحلة عصيبة في الدفاع عن (صيتها):

"حملت و المرأة عاريين إلى مجلس الملك الذي أخلاه أمرد من جلاس المالك صوناً لسمعة الرحلة الثالثة.... و ما أن تفوهت بآخر كلمة حتى أحسست برشقة بصاقه تصفع وجهي و بصوته المزمجر ترجفه جدران مجلسه المفرغ من الجلاس: يالقحتك، أبلغت بك الجرأة أن تمزح أيضاً؟ أمرد.. خذ هذه إلى داخل القصر، فحسابي معها فيما بعد. و ظل ينفث نفساً متسارعاً أثناء مرور فاحمة العينين منكسة الرأس أمامه و هي في كنف أمرد. لا بد أن نفسه كان ساخناً، و خيل إلي أنه

---

(٣) م . ن : ١٠٦ .

(١) طين حري : ٢٤٧.

(٢) الزمن الدائري: هو الزمن الذي يوجه السرد إلى الماضي انطلاقاً من الحاضر بشكل لولبي. أي يبدأ بنقطة و ينتهي عندها.

ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ٨٠ – ٨١ .

(٣) الزمان و المكان في روايات غائب طعمة فرمان: ١٠٩.

أبقاه كذلك لا لشيء إلا لكي يبقي على غضبه يمور في صدره. إلا أنني كنت سادراً في وهم ابتلعني حتى أذني، فلقد أومأ لي بأن أقترب، عندما خلا المجلس إلا منه و مني...."[1].

فلا بد، و الحالة هذه، أن ينال (الطبال) عقوبة الإعدام، لا سيما و أننا على علم بقساوة (سعيد المالك) و تسلطه الدموي، يقتل لمجرد النظر إلى عينيه بهامة مرفوعة، فكيف لمن أراد أن يعبث بـ (صيت البلدة)؟.

على أن (الكاتب) لم يجعلنا ننتظر طويلاً لمعرفة النتيجة، فعبد ذلك مباشرة، يخبرنا أن (المالك) إنما طلب من (الطبال) الاقتراب منه، ليس إلا ليستمع إليه و هو يقص عليه الحكاية: "و لما دنوت منه و قد عزمت على أن أواجه الموت بشجاعة حتى و إن كنت عارياً، طلب مني أن أقص عليه ما حدث بالضبط, مرحى، قلت في نفسي."[2].

و هكذا، فقد أوهمنا (الكاتب) عندما جعلنا نظن أن (الطبال) مقبل إلى عقوبة شديدة من قبل (المالك). و تبين أن الأمر عكس ذلك تماماً.

أما في رواية (الحكاية السادسة) يطلعنا (الكاتب) – عند بداية أحد فصولها – على كيفية إرجاع (حلوم) للورقة النقدية (الصعبة) إلى الأجنبيين اللذين تكرما و أعطياها (لحلوم): "مدام.. هذي الفلوس وقعت منك.. أو.. مستر.. هذه الفلوس وقعت منك. و تبغت أياً ممن تظفر به منهما فتدس بيده نصف الورقة، ثم لا تمنحه فرصة لمناقشتها فقد طارت الآن.. لا بل حطت الآن في – الخرابة – هكذا و قبل أن يرتد الطرف إلى الأشقر أو الشقراء. سيكون كل شيء قد انتهى."[3].

بعد ذلك مباشرة نكتشف أن المشهد أعلاه، لم يقع أصلاً، و إنما كان فكرة تلوح بذهن (حلوم):
"هذا المشهد لم يتحقق بعد.. إنه مجرد مقترح يراود ذهنها. و لن تجد الوقت لتمحيص و تقليب هذا المقترح بخاصة هذه الأيام."[4].

و يبدو واضحاً أن المشهد أعلاه كان أنموذجاً للإعلان المغلوط، سعى (الكاتب) من خلاله إلى إيهام القارئ، و لكن سرعان ما عمد إلى تصحيح ذلك الإعلان و إعادة السرد إلى مجراه الطبيعي.

لا يستخدم (الكاتب) النموذج الثاني من الإعلان المغلوط ذي المدى البعيد. و السبب، فيما يبدو، أن (الكاتب) كان مسيطراً على رواياته. يخلق الأحداث بناءً على تحريكه للشخصيات التي لا تستطيع الإفلات من قبضته، و بالتالي فإنها لا يمكن أن تواجه أحداثاً غير متوقعة أو خارجة عن الخط الذي رسمها لها (الكاتب) مسبقاً. و هذا ما جعله يلجأ إلى استخدام (الراوي كلي العلم)، كما بينا في الفصل السابق.

- **اضطراب الدلالة الزمنية:**

لم يعد الزمن مجرد موضوع فحسب أو شرط لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية[1].

و ليس من شك في أن الزمن يحقق الإنجازات في اكتسابه لأكثر الآثار الحديثة دلالة، و التي لا تسهل عمل و مهمة الناقد؛ لأن كلمة (الزمن) تتخذ دلالات مختلفة حسب المجال الذي تنطبق عليه. و قد يكون الحيز الزماني مجرد توهم لمرور حال انطلق عليها الزمن. و إذا كان

---

(١) مأتم : ٥٥-٥٦ .
(٢) م . ن : ٥٦.
(٣) الحكاية السادسة : ٢٦٩ .
(٤) م . ن : ٢٦٩ .
(١) ينظر : البنية الفنية في مسرح جان جينيه، ثناء سليمان، مجلة المدى، ع : ٤٣ , لسنة ٢٠٠٤ : ١٠٨ .

الحيز المكاني ثابت الرؤية بحكم المحسوسية و التنوع و التغير، فإن الزمن لا يرى في نفسه و إنما من خلال الأحوال المعتورة، و الأطوار المتجددة، كمرور حال النهار و حال الليل، و حال الربيع، و حال الصيف. و إذا ما اعترى تلك الأحوال من غياب أو غموض أو فقدان فإنها بالنتيجة تنعكس على دلالة الزمن داخل النص الأدبي.

أ- غياب الدلالة الزمنية:

ذكرنا، أن الحيز الزماني لا يرى في نفسه، و إنما بوساطة أدوات نستطيع – من خلالها – قياس الزمن و تحديد مداه، كالساعة واليوم والشهر و السنة. و عندما تغيب مثل تلك الأدوات، فلا بد و أنها تفقد الدلالة الزمنية الحقيقية.

و يظهر ذلك جلياً – في روايات (الكاتب) عندما يتطرق إلى سرد الحدث ألغرائبي الذي تكثر منه رواياته. ففي رواية (مواء)، يسرد (الكاتب) حكايته مع القطة التي اتخذت من بيته مسكناً لتضع صغارها. و عندما يصل إلى حالة أشبه بالاندماج معها، يفقد (السارد) إمكانية تحديد الزمن حتى و بعد تحديد أداته. فتغيب تبعاً لذلك دلالته: " جثـــوت علـــى أربع.. نططت و أنا أتنقل بين أركان منزلي الذي لن يؤهل ثانية أبداً.. كل هذا حدث، لكني لا يمكن أن أعده أكثر من وقوف عند تخوم الزمن المغاير أو في أكثر تقدير على عتبته. اليوم فقط.. بل الآن، على وجه التحديد دلفت إلى الزمن المغاير."[٢].

إنه، و حتى عندما يذكر أداة لدلالة الزمن (اليوم، الآن)، يستدرك ليعلن عجزه عن تحديد تلك (الآن): "إنما.. إنما ماذا أعني بالآن؟ متى الآن؟ الآن متى؟.. أرجوكم لا تسألوني إذ لا ادري ماذا أعني – بالآن – حشد من الأفعال و ما اكتشفت حدوثها إلا لاحقاً و اللاحقاً هذه ذاتها لا أدري متى كانت؟."[١]. بعدها يستمر بسرد الأحداث دون أن يحدد الزمن أو يذكر أداة من أدواته. فتغيب الدلالة الزمنية من تلك النصوص و لا نعرف لها أي شكل: "السماء رمادية. نعم لم أكن مخطئاً، و لكن.. و لكن حين طرحت رأسها إلى جانب رأسي كان الوقت صباحاً. أين ذهب الصباح؟ أين ذهبت الشمس؟ أم تراها غيمة تمر الآن أمام قرص الشمس فعبثت بألوان الزمن؟ و لكن متى الآن؟ لا يهم.. المهم أني سخرت فوراً من موضوعة الغيمة، فأية غيمة هذه تتجرأ على الظهور في سماء قائظة؟"[٢].

أما في رواية (الحكاية السادسة)، تتمثل الأحداث الغرائبية بحالة الذهول التي تصيب (جميلاً) – أحد الأطفال المنغوليين – و هي حالة بين اليقظة و النوم – كما يصورها (الكاتب): "لعـــــل جميلاً كان الوحيد بينهم من لم يعبأ بالعرق الذي ما عتم أن راح ينز من جباههم و وجوههم و من سائر أجزاء جسدهم، فقد كان ما زال ذاهلاً يسير كما يسير النائم لا يدري إلى أين تسعى به قدمه."[٣].

و هو على تلك الحال، يشاهد رؤيا لا يحكم أحداثها منطق العقل، و لكن رغم ذلك، فإن ما ينتج منها يكون واقعاً يغير من أحداث الرواية. كما في دخول (جميل) غرفة التحقيق التي سجنت بها (حلوم)، ليكون شاهداً على براءتها: "هنا دخل جميل الغرفة التي لم تألفها حلوم، تلك التي كان سيسير فيها التحقيق على وفق سياقه الجديد. كان المحقق يجلس إلى منضدة صغيرة خالية من أيما ورقة أو قلم... حلوم تفكر بأن المنغوليين لا يطلبون الأذن من أحد للقيام بأي شيء يبغون القيام به.. ثم لا تلبث أن تفكر حالاً بأن هذا الأمر

(٢) مواء : ٥٤ .
(١) مواء : ٥٤ .
(٢) م . ن : ٥٥ .
(٣) الحكاية السادسة : ١٨٨ .

ليس كافياً لتفسير دخول جميل. صوته يصأصيء.. صأصأته مشروخة.. لا يمكن إلا أن يكون جميلاً.."[٤].

ويسرد (الكاتب) أحداث تلك الرؤيا و التي تستغرق أكثر من خمس صفحات من الرواية دون أن يشير إلى أية أداة زمنية يمكن – من خلالها – تحديد الدلالة الزمنية. و تتكرر تلك الحالة كلما انتابت حالة الذهول تلك (جميلاً).

و (الكاتب) عندما يغيب الدلالة الزمنية في سرد مثل تلك الأحداث، فإنه يلغي تأثير الزمن على مجرياتها. و يصبح عنده وجود الزمن من عدمه سيان. هي مجرد أحداث تشير إلى نقاط مكانية متخيلة، و لكنها موجودة في مجرى الزمن. ذلك المجرى الذي لا يمكن تمييزه و لا إعاقته، و في مثل تلك الحالة تصبح الوسائل التقليدية لقياس الزمن أو تحديد دلالته ضربا من الوهم. و بذلك يقترب (الكاتب) من سعي الذين ينادون بالحداثة في الأدب. من حيث أن الحداثة "هربت من جبروت التعاقب المنطقي لكي ترحب ترحيباً حاراً بجبروت الشكل المكاني. إن الهدف الأساس للحداثة هو التحرر من كل المطلقات و عدم الثقة و التهكم بها. و من ضمنها مطلقات الأشكال الزمانية."[١].

ب- غموض الدلالة الزمنية:

و هذا الضرب من الزمن، يفترض وجود أدوات الدلالة الزمنية، و لكن السارد لا يقدم على تحديدها، فيعترف بجهله. و هذه اللفتة التقنية من آخر التقنيات المعاصرة لعلم السرد الروائي حيث "أن السارد حين يبدي جهله، يكون سالكاً التقنية السردية التي أطلقنا عليها نحن: الرؤية المتصاحبة."[٢]. فيكون السارد واحداً من المعرفة مع متلقيه و مع الشخصية قبل ذلك.

لنقرأ هذه النصوص من رواية (الأبجدية الأولى): "و تنسلخ النهارات و تطوى الليالي و أبو ملقان ينازع اليأس من نطق صهره...". (٢١٦). "و مع مضي الأيام كانت زيارات أهالي القرى المجاورة....". (٢٣٧) . "في الأيام الأولى لتلك الاحتفالات، كان كبير الكهنة....". (٢٤٢) . "و ما هي إلا بضعة أيام أخر و تأتي القوارب ثانية....". (١٦٧) .

ثم نقرأ هذه النصوص من نفس الرواية:
"قبيل تلك الليلة و على وجه التحديد بإشراقتي شمس...". (١٧٥) . "و تتوالى إشراقات الشمس حتى ينسلخ قرابة اليومين الإلهيين...". (١٨٢) . "غربت الشمس بعد ذلك مرتين على تلك الخلوة....". (٢٠٤) . "راقبوا شروق الشمس و أحصوا مرات غروبها.. لقد أشرقت عشراً و غربت عشراً ثم تلت عشر أخر...". (٢٣٨).

فالزمن الوارد في النصوص الأربعة الأولى، غامض تائه، لا يكاد يشير إلى فترة محددة بشكل دقيق. فقول (السارد): "و تنسلخ النهارات و تطوى الليالي و أبو ملقان ينازع اليأس من نطق صهره...". لا يعني إلا تعمده الإيهام في إطلاق هذا الزمن الذي أضافه إلى تيه (أبي ملقان) و حيرته من أمره. فالغموض يبتدئ من مطلع هذا النص، و هو يريد أن لا يذر أملاً للشخصية في الظفر بالحيز الصحيح الذي يمكنها من بلوغ الغاية. و مما أفضى إلى ذلك ضياع الزمن و تلاشيه بين تلك الأيام من الحيرة و التيه. و التي كانت علة في تيه الشخصية، و لم يكن تيه هذه الشخصية إلا معلولاً بتيه الزمن. من حيث، أن المرء يمكن أن يضبط الزمن بسهولة، إذا ما كان

---

(٤) م . ن : ١٩٤-١٩٥ .
(١) الحداثة، مالكم برادبري و جيمس ماكفارلن، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، ١٩٩٠ : ٢/ ١٦٨ .
(٢) ألف ليلة و ليلة – دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد : ١٩٦ .

خالي الذهن صافي البال. أما إذا تشوش فكره على أثر مشكلة محيرة لا يستطيع تجاوزها – كحالة أبي ملقان – يصعب عليه تحديد دقيق للزمن. (فالسارد) في هذا النص متساوي مع المتلقي و مع الشخصية في عدم ضبط الزمن بشكل واضح.

في حين، أن (السارد) في هذا النص "راقبوا شروق الشمس و أحصوا مرات غروبها.. لقد أشرقت عشراً و غربت عشراً ثم تلت عشر أخر"، يضبط الفترة و يحدد عدد الأيام بشكل دقيق نتيجة إلى تنبه الشخصيات، و أهمية معرفة عدد تلك الأيام بالنسبة إليها.

جـ الزمن المفقود:

و هو الزمن غير المحسوس على أثر تعرض الشخصية لغيبوبة أو فقدان الوعي. لذلك يمكن ان نطلق على هذا الضرب من الزمن أيضاً (زمن الغيبوبة أو الزمن الحابس)[1]، و ربما يكون الزمن المفقود اكثر ملاءمة لهذه الحال.

و قد صادفنا نموذجان من هذا الضرب من الزمن في روايات (الكاتب)، الأول يحدث لأشخاص بعينهم و الثاني لمجتمع بأكمله. و سوف نتوقف عند هذين النموذجين في روايات (الكاتب).

في رواية (الضفيرة) تلد (الرجاء بالله) طفلاً يعاني من عقد خلقية مما حدا بالأم إلى الحزن الشديد على وضعية الطفل، فأوصلها ذلك الحزن إلى حد الغيبوبة: "و انخرطت ببكاء مر، بيد أنها صمتت فجأة. فراب صمتها الممرضة ففتحت هذه الباب فألفتها مغشياً عليها أسفل سرير ولدها. و لما فتحت عينيها كان كبير الأطباء يربت على رأسها و هي مسجاة على سريرها."[1] .

تنتهي الشخصية تحت تأثير الحزن الشديد إلى فقدان الوعي زمناً يظل غير محدد بالنسبة إلى (السارد) و الشخصية و المتلقي جميعاً .

و بناءً على ما تعرضت له (الرجاء بالله) من فقدان الوعي نتساءل: ما شأن هذا الزمن؟ و هل نعده ضمن زمن الشخصية الجاري، أو زمنها الحابس؟ إنها حتماً حلقة مفقودة من زمن هذه الشخصية فمثل هذه الحال التي تعرضت لها، توقف معها كل شيء، بما في ذلك حركة الزمن التي كانت جارية معها لما كانت تفرزه من حدث.

و إذا كان فقدان الوعي، في النص أعلاه، جاء نتيجة ظرف نفسي تتعرض له الشخصية، فإن (حلوم) في رواية (الحكاية السادسة) تتعرض لفقدان الوعي نتيجة تدخل جسدي متمثل في الضرب المبرح الذي تتلقاه من قبل الرجل الذي يدير التحقيق معها: " ففـــي بحر ثوانٍ من ذلك الزمن، توقفت الكلمات و الصفعات فجأة كما توقفت الركلات و هوى الكرسي ذو القوائم المعدنية على جانب حلوم، على أضلاعها.. ثم هوى ثانية على جانبها الآخر.

و كذاب أشر من يدعي بأنها تعرف عدد المرات التي هوى بها الكرسي على ظهرها بعد ذلك. فقد ترفق بها وعيها ففارقها و لن يعود إليها حتى تنفتح عيناها على وجه فتاة صامت ذي عينين لا تتوقفان عن الكلام."[2] .

فبين انهيال تلك الضربات على (حلوم)، و الإفاقة التي حدثت بعد ذلك في المستشفى، زمن متوقف أو مفقود، و هو غير معروف بالنسبة إلى (السارد) و الشخصية و المتلقي. و لا نعرف كم استمر ذلك الزمن؟ .

---

(١) ينظر: ألف ليلة و ليلة – دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد: ٢٠٢.
(١) الضفيرة : ١٧٣ .
(٢) الحكاية السادسة : ١٢٢ .

أما في رواية (الأبجدية الأولى) يتعرض سكان قرية الإله (الون) إلى غيبوبة جماعية لا يعرف مصدرها:
"بيد أنه قبل أن يتم انسلاله ارتجفت الأرض كما يرتجف محموم. فلم تقلع عنها رعدتها حتى استيقظ الناس لم تتجاوز يقظتهم لحظات معدودة، كانت كافية لأن يتذكر كل منهم فيما بعد ماذا حدث له قبل أن يغيب عنه وعيه..."[1].

هذه اللحظات من الزمن التي مرت و سكان القرية في غيبوبة، يمكن عدها بالزمن المفقود. و على الرغم من أننا نجهل الأسباب المنطقية وراء تلك الغيبوبة إلا أن (الكاتب) ابتكرها ليصور مدى الفاجعة التي حلت بـ(ملقان) عندما قتلت نفسها فارتجفت الأرض على أثرها.

وعلى الرغم من أن زمن الغيبوبة لم يستمر سوى لحظات إلا أنها كانت كافية لأن تغير أجسادهم حتى كأنها سنوات قد مرت عليهم: "لقد استطالت عظام صغارهم و عبلت أطراف كبارهم، و اخشوشن ناعم جلودهم. و تفضنت وجوه فتيانهم"[2].

(١) الأبجدية الأولى: ٢٢٣ .
(٢) م . ن : ٢٢٣ .

المبحث الثاني: المكان

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، و إنه "أحد العناصر الفنية المهمة"[١]، و هو البعد المادي للواقع أي: الحيز الذي تجري فيه الأحداث. و قد يتحول في بعض الأعمال المتميزة , إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث و شخصيات و ما بينهما من علاقات، و يمنحها المناخ الذي تفعل فيه و تعبر عن وجهة نظرها. و يكون "هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية و الحامل لرؤية البطل و الممثل لمنظور المؤلف."[٢]. و بهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة.

يتخذ المكان أشكالاً و يتضمن معاني عديدة – داخل العمل الروائي – بل "إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله."[٣].

لقد تناول النقاد المكان من عدة جوانب و ليس من الجانب الفني فقط. ففي كتابة (جماليات المكان) تناول (غاستون باشلار) المكان من خلال، الدراسة النفسية التحليلية، و قد أعطى أهمية كبيرة للبيت فهو بالنسبة اليه "جسد وروح، و هو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف الإنسان في العالم"[٤]. و بين علاقة البيت بالكون ثم تناول تفاصيل أخرى مثل الإدراج و الصناديق و خزائن الملابس و تأثير ذلك على الإنسان و أسلوب عيشه.

أما (ياسين النصير)، فقد عده ذا فاعلية نظراً لامتلاكه بعداً فلسفياً "لا يصبح المكان إلا رؤية مادية لتشكيل جسد القصة أو القصيدة، بل هو الذي يشد أوصالهما و يرسي فنهما على شيء من الأصول الفلسفية"[٥].

في حين أن المكان لدى (د. محسن جاسم الموسوي) لا يعني كثيراً دونما بعد اجتماعي يكسبه قيمته و معناه فـ"المنزل يبقى ميتاً و رتيباً لا يدخله غير ضوء باهت ممل دون مجيء الإشارة متمثلة بالحبيب أو بالخبر المفرح أو بما يبعث الحياة "[١].

وعلى هذا، فإن المكان دون سواه يثير إحساساً بالمواطنة و إحساساً آخر بالزمن و بالمحلية، فيبدو: "كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار و المشاعر و الحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان و المكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر."[٢]. حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه "فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، و مطامح شخوصهم، فكان واقعاً و رمزاً تاريخاً قديماً و آخر معاصر، شرائح و قطاعات مدناً أو قرى، حقيقية و أخرى مبنية من الخيال."[٣].

على أن الذي يعنينا هو البناء الفني للمكان، و منحه – سواء كان حقيقياً أو مبتدعاً – خصوصية الخلق الفني. و ذلك ما سنتعرف عليه من خلال دراسته في روايات (الشبيب).

---

(١) إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦: ٧.
(٢) جماليات المكان في الرواية، د. أحمد زياد محبك، مجلة ديوان العرب، عدد تموز ٢٠٠٥: ٣٧.
مجلة مستقلة , الموقع على الانترنت : www.diwanalarab.com .
(٣) بنية الشكل الروائي : ٣٣.
(٤) جماليات المكان، غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٤: ١٣٤.
(٥) إشكالية المكان في النص الأدبي: ١٥٥.
(١) المرئي والمتخيل – أدب الحرب القصصي في العراق، د. محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ١/ ٨.
(٢) بنية الشكل الروائي: ٣١.
(٣) الرواية و المكان، ياسين النصير، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام (الموسوعة الصغيرة)، العراق، ١٩٨٠: ٥.

- **تقسيم المكان:**

تنوع النقاد في تقسيمهم للمكان، قسمه (غالب هلسا) إلى ثلاثة أنواع بحسب علاقة الراوي به وهي: المكان المجازي و المكان الهندسي و المكان الذي يحمل معاناة الشخصية و أفكارها[٤]. في حين أن (د. حميد الحمداني) قسمه إلى: فضاء جغرافي و فضاء نصي و آخر دلالي[٥]. أما (حسن بحراوي) فقد قسم الأمكنة في الرواية إلى: أماكن الإقامة، و أماكن الانتقال. و قد اعتمد في هذا التقسيم على علاقة المكان بالشخصيات و إمكانية التفاعل النفسي بين الاثنين[٦].

و هذا التقسيم الأخير سوف نعتمده، لأنه التقسيم الأكثر ملاءمة و شمولاً لأماكن روايات (الكاتب) بالإضافة إلى أنه يعتمد على علاقة المكان بعناصر الفن الروائي الأخرى و بالأخص الشخصيات. إذ أننا لا يمكن أن ندرس المكان بشكل مجرد عن باقي العناصر "فالشخصية تضفي على المكان ظلالها و كذلك المكان، يترك آثاره على من يرتاده أو يسكن فيه."[٧]. و كذلك يمكن من خلال تقسيم (بحراوي)، أن نتلمس تأثير الحدث على المكان.

١ـ أماكن الإقامة :

أماكن الإقامة هي، إما أن تكون أماكن إقامة اختيارية و هي: (البيوت: شعبية – راقية). أو أماكن إقامة إجبارية مثل (السجن، الزنزانة، ....)[١].

أـ أماكن إقامة اختيارية :

لقد تناول (الكاتب) – في رواياته – كل أشكال البيت، فتطرق إلى القصر و إلى الكوخ البسيط. و كان لكل منهما أبعاده النفسية و الاجتماعية عند (الكاتب) .

في رواية (انه الجراد)، نكون بأزاء بيت (سالم) الشخصية المحورية في الرواية، يعيش فيه مع أمه الكسيحة العمياء، و أخته (نجاة) التي تركت البيت في وقت مبكر من صباه، هرباً وراء نزواتها الجنسية ؛ لأنها ظنت أن البيت لم يستطع أن يلبي تلك الرغبات .

و على الرغم من أن صاحب هذا البيت هو الشخصية المحورية في الرواية، إلا أنه لم يشهد أحداثاً تتناسب و ثقل صاحبه في تحريك أحداث الرواية، لا سيما و أن (سالم) لم يفارقه سوى مرتين. مرة عندما أخذ إلى المصح العقلي، و مرة أخرى عندما هرب من المصح، و لجأ إلى قرية في الجانب الآخر من النهر الذي يفصلها عن محلته. و بالتالي فإن بيت (سالم) لم يحظ اهتماماً من قبل (الكاتب) فلم نتعرف على الشكل الهندسي للبيت سوى بعض الأوصاف التي بثها على طول روايته: "تلك العتبة التي ترتفع عن باحة الدار..."[٢]. "و أطل من الشرفة الداخلية لفناء الدار..."[٣].

هذا فقط ما استطعنا أن نعرفه عن شكل البيت، على أنه من البيوت الشعبية البسيطة نظراً لوصف الزقاق الذي يقع فيه: "زقاق تتكئ دوره على بعضها، كأنها قطع دومينو و هي تغالب هجمات الأنواء الجوية."[٤].

و لم تكن هناك علاقة روحية تربط (سالم) ببيته، بحيث يكون دالاً لمعاناته النفسية التي أكد عليها أغلب النقاد: "إن كل ركن في البيت و كل زاوية في الحجرة، و كل بوصة في المكان الذي تعودنا الاختباء فيه أو الانطواء فيه على أنفسنا هو رمز للعزلة بالنسبة للخيال."[٥].

---

(٤) ينظر: المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، دار ابن هانئ، دمشق، ١٩٨٩: ٨-٩.
(٥) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد الحمداني: ٦٣.
(٦) ينظر: بنية الشكل الروائي: ٣٥.
(٧) الزمان و المكان في روايات غائب طعمة فرمان: ١٠٠.
(١) ينظر: بنية الشكل الروائي: ٣٥ .
(٢) انه الجراد : ٥ .
(٣) م . ن : ٤٠ .
(٤) م . ن : ٥ .

و حتى عندما عاد إليه (سالم) بعد مهربه من المصح لم نلاحظ أن هناك لهفة تدفع (سالم) نحو بيته، على الرغم من أنه وجد فيه الأمان و الطمأنينة فغط في نوم عميق بعد أحداث متعبة مر بها قبل وصوله إلى البيت. إلا أن (الكاتب) لم يوظف ذلك الإحساس ليطلعنا على الروابط النفسية التي تربط الشخصية بالمكان. و لم تكن البيوت الأخرى في الرواية، بأوفر حظ من بيت (سالم).

أما في رواية (الحكاية السادسة) فإن (حلوم) و الأطفال المنغوليين، يختارون (خرابة) مسكناً لهم، و هي بمثابة البيت بالنسبة إليهم، بعد تخلصهم من الرجلين اللذين استخدماهم للتسول.

نلاحظ أن هذه (الخرابة) تحظى باهتمام كبير من قبل (الكاتب)، فمن حيث الشكل الهندسي يسهب (الكاتب) في وصف كل أجزائها من الداخل و الخارج: "و دخلوا الخرابة كانت بناية طينية، بقايا جدران طينية تشي بماضٍ لغرفتين و مطبخ صغير.... كان ثمة بقايا سقف طيني أيضاً مقوى بطبقات من حصائر القصب و فلقاً من جذوع النخيل.... و كوة كبيرة بين السقف المائل و بين الجزء المتبقي من الجدار الأخير"[1].

فهو وصف يشي بتاريخ المكان و بساطته و ما تعرض له من تخريب. و فيما بعد كان مسرحاً للكثير من الأحداث التي تواجه الأطفال، و كان عاملاً كبيراً لدخول الأطفال عالماً جديداً عليهم أثر بهم و تأثروا به، تمكن من تغيير الكثير من طباعهم: "يستيقظون فجراً. مع تقادم زمن اختلاطهم بالتلاميذ و أستاذ صميدع، صاروا يلقون تحية الصباح على بعضهم بعضاً.. يغسلون وجوههم بالماء و الصابون..."[2].

كل هذا تعلموه و لم يمض سوى شهر على وجودهم (بالخرابة). و بالمقابل فإنهم غيروا من ملامح المكان: "سلام مثلاً... كان هو و ليس غيره وراء فكرة زرع أرض حوش (الخرابة) بالخضراوات.... فاقتنعت حلوم بالفكرة على الفور و اشترت له بذور نوعين من الخضراوات زرعها هو بنفسه في كامل أرض حوش (الخرابة)..."[3].

فلم تكن (الخرابة) بيتاً سكنوا فيه فحسب، بل كان واحداً من شخوص الرواية و بطلاً يحظى بكل اهتمام , قد أولاه (الكاتب) كل عنايته، عرفنا (طوبوغرافيا) كل شيء عن (الخرابة)، (موقعها، حدودها، مكوناتها، حتى تاريخها، ....).

و هذا الإلحاح من قبل (الكاتب)، على تقصي تفاصيل (الخرابة) مهما دقت، تعتبر تقنية روائية أحالها إلى فضاء روائي. فكانت تشكل عالماً للأطفال و جوهر وجودهم، فيها مارسوا أحلام يقظتهم و استشعروا الهدوء و السكون بحيث اتسعت لتمثل أبعاداً دلالية و رمزية.

فـ(مختار): "سيدمي كفيه تصفيقاً و يملأ (الخرابة) زعيقاً بكلام غير مفهوم، حين يستيقظون أحد الأصباح على أرض الباحة و قد كستها خضرة ندية متجانسة كأنها المخمل. صبحتئذ لم يتناول مختار فطوره، لقد ظل جالساً على عتبة السقيفة و ذراعاه الشحميتان قد انغرز مرفقاهما في باطن فخذيه..."[1].

فكأنما ذلك الزرع يرمز إلى تفتح نفوسهم و صفائها في حياتهم الجديدة. و إن ما يصدر عن (المنغولي) – ناقص العقل – ما هو إلا الفائدة في خدمة الآخرين، أما ذوو العقول الكاملة فإنهم سبب الدمار و الحروب الذي تعيشه أجواء الرواية.

---

(٥) جماليات المكان في الرواية، غاستون باشلار: ١٣٤.
(١) الحكاية السادسة : ٣٦ .
(٢) م . ن : ٧٩ .
(٣) م . ن : ٧٩ .
(١) الحكاية السادسة : ٨٠ .

أما البيوت الراقية، تتمثل في روايات (الكاتب) بقصور الحكام. و فيما أن أغلب روايات (الكاتب) تدور حول الصراع بين عامة الشعب و بين حاكميهم المستبدين، فإن تلك الروايات ترفل بالقصور. و قد حرص (الكاتب) على أن ترمز تلك القصور و البنايات الفخمة بهيأتها، إلى السياسة التسلطية التي كان يمارسها أولئك الحكام تجاه شعوبهم.

ففي رواية (الضفيرة)، شرع (حسب الدين) إلى بناء قصر، بعد أن تزوج من (الرجاء بالله) استغرق بناؤه عاماً كاملاً مع توفير كل الإمكانات المادية اللازمة لبنائه. و ذلك يدل على فخامة ذلك البناء الذي "لم ير الناس مثله من قبل."[٢].

يقتصر وصف (الكاتب) للقصر من الخارج دون محتوياته من الداخل، و مرد ذلك إلى أن (الكاتب) أراد أن يناسب شكل البناء الخارجي مع زمان تشييده، و كذلك أراد أن يوحي بقذارة مثل تلك الأمكنة التي تشيد على رقاب عامة الناس؛ و لذا جاء وصفه لها من الخارج.

و رغم فخامة القصر، و عدد الخدم فيه، إلا أن (الرجاء بالله) لم تتأقلم على العيش فيه و ظلت مشدودة في كل سلوكها إلى بيت جدها. فكانت كثيراً ما تتشاجر مع زوجها لتجد المبرر الذي يلزمها مغادرة ذلك القصر. فقد كان هناك تنافر بين القصر و بين نفسية (الرجاء بالله) و هي التواقة إلى خدمة الناس و مساعدتهم، و ما هذا التنافر الذي يصوره (الكاتب) داخل الرواية إلا تعزيزاً لدلالة ذلك المكان.

ب- أماكن إقامة جبرية:

و هي الأماكن التي تقطنها الشخصيات دون إرادتهم. و قد تمثلت هذه الأماكن، في روايات (الكاتب) بـ(السجن و دور المصح العقلي). و الصراع بين الخير و الشر، الذي تميزت به أغلب روايات (الكاتب)، تطلب أن تكون هناك أماكن ترمز إلى الشر و أصحابه، فكانت السجون في (الأبجدية الأولى، الضفيرة، الحكاية السادسة)، و كانت دور المصح العقلي في (انه الجراد، مأتم).

في رواية (الأبجدية الأولى) – التي تدور أحداثها في زمن موغل في القدم – يقوم (جرن)، و بعد أن اطمأن إلى تأييد عدد لا بأس به من الناس لكهنويته، احتاج إلى إقامة و تهيئة مكان يستخدمه لحبس من يشك بولائه، لا سيما بعد أن وشي إليه، بموقف (شلمال) منه: " فطفق يتخيل حفرة تحت ارض الكوخ الجديد، حفرة تسع لمنام رجلين أو ربما ثلاثة، ترصف بالحجر المسنن، و تكون ارض الكوخ سقفها.. حفرة لا يدخلها الضوء إلا لماماً. "[١].

اطلعنا (الكاتب) على شكل ذلك السجن البدائي من خلال رسم صورته في ذهن الشخصيات . فهو حفرة بسيطة تحت الأرض ترصف بالحجر المسنن . فيبدو انه الصورة الأولى للسجن عرفته البشرية, جاء نتيجة ضرورة و حاجة تطلبت إقامته ـ كما هو مبين في الرواية ـ فارتسمت ملامحه في خيال الشخصية التي ابتكرته أول مرّة . و بذلك يحمل هذا المكان دلالة تاريخية تشير إلى بدائيته . ولأنه جاء من خلال (تيار الوعي) لشخصية الكاهن الأعظم (جرن), دلّ على طبيعة تلك الشخصية والهدف الذي تسعى لتحقيقه . فلم نكن نعلم قبل ذلك عن حقيقة ذلك الهدف, فجاءت صورة السجن التي ارتسمت في ذهن (جرن) لتكون الإشارة الأولى على كشف طبيعته للقارئ .

أما الظلمة التي تسود ذلك المكان و التي لم تقتصر على السجن في (الأبجدية الأولى) و إنما شملت كل سجون روايات (الكاتب), فأنها ترمز إلى ظلم قائمه و مظلومية قاطنيه . فوجدنا إن أول من يودع فيه هو (شلمال) الذي جاء إلى قرية (منثاما) ليتسقط أخبار الكاهن الجديد, خوفاً على قريته و عقيدة سكانها . علماً ان (شلمال) هو حفيد احد الذين ضحوا بحياتهم دفاعاً عن عقائدهم الروحية .

---

(٢) الضفيرة : ٣٦ .
(١) الأبجدية الأولى : ٥٨ .

أما دون ذلك، فلا يمثل ذلك المكان في هذه الرواية و لا في غيرها, مسرحاً للأحداث . انه فقط احد رموز ظلم الحكام . و على الرغم من إن السجن يمثل احد آليات (الكاتب) في التعبير عن ظلم الحكام و فساد سياساتهم إلا انه مكان مجرد من الفاعلية التي تمكنه من تطوير الرواية و بنائها .

في حين إن (المصح العقلي) ـ مكان الإقامة الجبرية الآخر ـ يتسع أكثر من السجن ليكون مسرحاً لتحرك الشخصيات و معبراً عن معاناتهم و منسجماً لرؤية (الكاتب) و أفكاره .

ففي رواية (مأتم), نلاحظ إن مستشفى الأمراض العقلية هو المكان الذي تدور فيه الكثير من أحداثها . و فيها يتحدث (السارد) عن قصة ابنه (غيّلم) الذي عثر " على جثته بين جثث أودعت براداً مكشوفاً ذا عجلات . انتهى في الباحة الخلفية لمستشفى الأمراض العقلية ... "[١].

لم نتعرف على الشكل الهندسي لتلك المستشفى, فلم يطلعنا (الكاتب) على هيئة و شكل المستشفى سوى على قاعة بداخلها ضمت أكثر من عشرين جثة جلبت بسيارة ذات حوض اسود . نعرف فيما بعد إن الجثث تعود إلى شباب اعدموا من قبل (سعيد المالك) لمعارضتهم سياسته, و من بين تلك الجثث جثة (غيّلم) . سا رع المجانين إلى تلك الجثث ليعبث كل واحد منهم بجثة, فأخذ (السارد) يصف عبث احد المجانين بجثة ابنه (غيّلم) :

" تأمل المجنون جبين ولدي بنخلته, فأستحسن فعلته, إذ ظهرت تحت شاربه المنكوش علامة ابتسامة ... "[٢].

و هكذا غدت المستشفى مسرحاً لحوادث بعضها غير مألوف . فالمجانين و بعد إن اخذ منهم العبث بالجثث وقتاً طويلاً, لم ينتبهوا حتى ظهر عليهم " الرجل المهيب خلف إحدى عربات توزيع الطعام ..... لقد مضى على الجميع ليل طويل و نصف نهار, دون إن يحظوا بلقمة يقيمون بها أودهم . "[٣].

فقام ذلك الرجل بدلق ما في أطباق الطعام فوق الجثث, ليخلق بعدها مشهد لا تألفه النفس البشرية " فاذا هم يلحسون الأذرع و السيقان و الأعجاز و الوجوه لحساً لعلهم يحظون بأكبر عدد منهم .. أيها السادة .. لقد .. لقد.. راحوا ينهشون أي جزء رخو تقع عليه أسنانهم بعدما يلحسون المرق عنه .. أيها الـ .. هوع .. هوع .. يا الهي ... "[٤].

أراد (الكاتب) ان يطلعنا على بعض الأفكار و الرؤى الخاصة به, من خلال تلك المشاهد, ليكون المكان من هذا النوع, معبراً و منسجماً مع أفكاره . و إن تلك المستشفى, لم تكن ـ عند (الكاتب) ـ بمظهرها و شكلها الهندسي و إنما في معناها الإنساني .

و إذا ما تمعنا في أبعاد الوضع الاجتماعي و السياسي الذي خلق مثل هذه الأمكنة (السجن, المصح العقلي), نجد أنفسنا أمام حقيقة واحدة, هي إن الأنظمة التسلطية باستمرار تخلق لها روادع تكون (السجون, و دور المصح العقلي) احدها, أي أماكن مضادة للحرية . و لأنها كذلك لابد و إن تكون ضيقة مكثفة الحضور تقتصر عند (الكاتب) بأبعادها النفسية و الفكرية .

٢ـ أماكن الانتقال :

و هي أما ان تكون أماكن انتقال عامة كالاحياء و الشوارع, أو أماكن انتقال خاصة كالمقهى .

أ ـ أماكن الانتقال العامة :

لم تكن للأحياء ـ سواء أكانت شعبية أم راقية ـ ملامح واضحة عند (الكاتب) . فلم نطلع في كل رواياته على أية مدينة يمكن لنا تلمس هيأتها وشوارعها وعدد البيوت المتكونة منها .

---

(١) مأتم : ٥ .
(٢) م . ن : ١٣ .
(٣) م . ن : ٥٨ ـ ٥٩ .
(٤) م . ن : ٦٠ .

الذي يظهر من تلك المدن في روايات (الكاتب) , جزء صغير منها, يضيق ليناسب وجهة نظر الشخصية و المعاناة التي تحملها .فظهور المدينة يقترن دائماً بوجود المعاناة . و هي اما ان تكون معاناة شخصية, كما في الهواجس التي تصيب (مؤمل) في رواية (طين حرّي), و التي من خلال تلك الهواجس يتسنى النظر إلى المدينة من زاوية نظر الشخصية, فلم نر إلا زقاقاً واحداً .

فبعد إن ينتاب (مؤمل) الشك في إخلاص زوجته يقرر العودة إلى بيته في الوقت غير المعتاد, و لكن قبل إن يدخل البيت " يجب إن يلبد خارج المنزل في مكان غير بعيد عن المنزل ثم ينتظرها تخرج فيتابعها أو ينتظر عودتها فيضع كفّه على كتفها وهي تهم بدخول المنزل.و لكن أين سيلبد .. منزله يقع في زقاق, و الزقاق منفتح على شارعين واسعين على يمين الزقاق شارع و على يساره شارع .... "[١].

أو ان تكون المعاناة تشمل كل سكّان المدينة, كما في موجة الجراد التي تصيب المدينة التي يسكنها (سالم) في رواية (انه الجراد) : " و اغرب ما كان يسمعه هو انتشار الجراد في كل ثنية من ثنايا المدينة "[٢].

و الجراد في الروية يرمز إلى التعفن الاجتماعي الذي كانت تعيشه المدينة آنذاك .

فلم يكن هناك شكل يرسم لنا مدينة بعينها في روايات (الكاتب), و لم يكن لها انعكاس في الواقع فهي مدينة عامة أي مدينة . تمثل وجودها بالمعاناة .

و لعل غياب الشكل الهندسي للمدينة ـ في روايات (الكاتب) ـ يعود إلى ا ن رواياته يمكن عدّها روايات أفكار . و ان مزايا مثل أعمال ذهنية كهذه, يسلط فيها المؤلف أضواءه على الأفكار و السبل التي تسير بها[١] . و هي روايات يغمض المؤلف عينيه عن حركة المكان و يسلط نظره حول تطور أفكاره . فجاء المكان عند (الكاتب) مطلق لا يشير إلى مكان محدد في ارض الواقع .

و الشارع ـ المكان الانتقالي العام ألآخر ـ أيضا لم يكن واضحاً, بحيث يمكن تلمسه ـ في روايات (الكاتب) ـ و إنما يشير إليه عندما يتجول مع الشخصية, فيقع نظره عليه من زاوية نظر تلك الشخصية :

" و عندما حلّ اليوم الذي كان لا محالة حالاً بينهن, ارتدين ثياب البدويات و نزلن إلى الشارع و اكترين سيارة أجرة ... "[٢].

و إذا كانت المدينة, تحمل معاناة سكانها, أي ان لها وظيفة تؤديها داخل الرواية, فان الشارع لم يكن يرمز إلى شيء و ليس لديه دلالة يشير إليها . و (الكاتب) عندما يضطر إلى وصف جزء من مكونات الشارع, فإنما يلجأ إليه بناء إلى بيان حالة أخرى بعيدة عن الشارع . كما في هذا النص من رواية (مواء) :

" يوم عدت من البادية ..... وجدت رجال العمارة محتشدين أمام بابها و قد فاض الشارع بعددهم, اعني الفسحة الواسعة من كتف الشارع المترامية إلى يمين و شمال بوابة العمارة كانت تغص بالرجال المتطلعين إلى أوبتي بوصية جديدة .... "[٣]

و يبدو ان غياب الشارع في روايات (الكاتب) يعود إلى غياب المدينة, حيث إن الشارع في كثير من الأحيان يكون جزءاً من المدينة, و كما إن المدينة لا تعتبر حية إلا إذا امتلأت شوارعها بالراكبين و الراجلين و المتجولين و الباعة و المتنقلين من شارع إلى شارع . و إذا ما غيبت تلك المظاهر فطبيعي إن تغيب معها المدينة .

---

(١) طين حرّي : ١٨٤ .
(٢) انه الجراد : ٣٩ .
(١) ينظر : الرواية و المكان : ٥٩ .
(٢) مواء : ٨٨ .
(٣) م . ن : ١٤٣ .

علما ان الشارع روائيا من أغنى أنماط الفضاء المنفتح, كما انه دلالياً يعني أكثر من مكان جغرافي " انه الخيط الفاصل بين عالمين عالم السر و عالم الجهر . إذ عند عتبات البيوت و المنازل ينتهي عالم الناس السري و يبدأ عالمهم العلني, حيث يبدأ الشارع, و حيث تنكشف الأسرار و تعلن الأعماق عن خفاياها . "[1] . و لهذا نجد إن الرواية لا سيما الكلاسيكية منها قد أولت الشارع و ناس الشارع اهتماماً كبيرا, بل إن هناك روايات معينة جعلت شوارع معينة عناوين لها بل فضاء رئيسياً لإحداثها و أفعال شخوصها مثل بعض أعمال نجيب محفوظ كزقاق المدق و خان الخليلي .

لم يتعامل (الكاتب) مع أماكن الانتقال العامة, بشكل واضح, فلم يعطنا رسما كاملا لها من حيث شكلها الهندسي و المعماري . و بالتالي فهي لم ترتق لان تكون فضاء روائياً لإحداث روايته أو وعاء استوعب مشاعر شخصياتها و أحلامهم . ولم يجعل (الكاتب) من تلك الأماكن , عاملاً يساهم في بناء الرواية, بحيث تشمل العلاقات بين هذه الأماكن و بين شخصيات الرواية و الحوادث التي تقع فيها, فتكون عنصراً فاعلاً في تطورها و بنائها, و في طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معها, و في علاقات بعضها ببعضها الآخر . هذا إذا اعتبرنا ان الفضاء الروائي أكثر شمولاً و اتساعاً من المكان, فهو " أمكنة الرواية كلها إضافة إلى علاقاتها بالحوادث و منظورات الشخصيات "[2]

ب ـ أماكن الانتقال الخاصة :

هناك أكثر من نموذج ـ من هذه الأماكن ـ في روايات (الكاتب) . فالمقهى في رواية (انه الجراد) و كلية الهندسة مكان عمل (بكران) في رواية (خاصرة الرغيف).

و على هذه الأماكن تدور كثير من الأحداث و تتحرك الشخصيات . و فيها بين (الكاتب) مدى العلاقة التي تربط الشخصيات بالمكان و الدلالة التي توحي بها تلك العلاقة .

ففي رواية (انه الجراد) تتخذ الكثير من شخصيات الرواية من المقهى مكاناً يمارسون فيها اللعب و يتداولون فيها همومهم, أما (سالم) الشخصية المحورية في الرواية فهو اتخذ منها عمله, عندما قرر بيع السكائر متجوّلاً : " في تلك الأثناء اتخذ سالم الطريق المحاذية للنهر, و هو يقصد مقهىً فتح حديثاً هناك فارتاده الشباب و كان معظمهم إلى طريق التدخين ... " [3].

نجد في هذه الرواية وصفاً عاماً للمقهى و محتوياتها :

" كان المقهى محاذياً لضفة النهر, لا يفصله عنه ألا بضعة أمتار, على ارتفاع قدره البعض بما يزيد عن المتر . انتشرت عشر مناضد في زواياه انتشاراً يبدأ منتظماً ساعة فتح المقهى, و لا يلبث إن يستقر على هيئة عبثية في آخر الليل . و حول المناضد كانت تتوزع أرائك خشبية غطيت مقاعدها بحصران من نسيج البردي, تتسع كل منها لثلاثة أشخاص, و قد يجلس فيها أربعة عندما تحتدم مسابقات الدومينو فتتخذ منحى التحدي المالي . يدير المقهى, ويشرف على طلبات الزبائن, رجل أعرج نحيف البنية في الخامسة و الأربعين من العمر..."[1].

نتبين من هذا الوصف ان (الكاتب) اهتم بطبيعة العمل داخل المقهى أكثر من الشكل الهندسي لها . و ان تطرق في بعض أوصافه إلى شكلها, فانه وسيلة لتبيان طبيعة العمل و الحالة المعنوية التي تسود أجواءها . فالمناضد تتخذ شكلاً منتظماً في بداية اليوم و تتبعثر في آخره, دلالة على إنها قد توضع خارج المقهى ليكون مشهد الجلوس مريحاً و شاعرياً لا سيما و إنها تحاذي النهر . و النسيج المصنوع من البردي الذي يغطي الأرائك يدل على شعبية تلك المقهى و بساطة محتوياتها .

---

(١) الفضاء الروائي في (الغربة) – الاطار والدلالة , منيب محمد البوريمي, دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ودار النشر المغربية, بغداد, (د – ت) : ٥١ .
(٢) بناء الرواية العربية السورية, سمير روحي الفيصل, اتحاد الكتاب العرب, دمشق, ١٩٩٥ : ٢٥٦ .
(٣) انه الجراد : ٩١.
(١) انه الجراد : ٩٢ ـ ٩٣ .

(فالكاتب) لم يول الشكل الهندسي للمقهى, اهتماماً بقدر اهتمامه بالحالة المعنوية التي تسود أجواءها ليمهد بعد ذلك إلى بيان العلاقة التي تربط تلك المقهى بالناس الذين يرتادونها . فأنها كانت تمثل لهم ملاذاً يستريحون فيه من شقاء العمل, و يتبادلون فيه الحوارات التي تؤسس لحوادث مهمة في الرواية : " رغم ذلك فان يعقوب كان قد فقد رغبته في فتح المحل, ... حيث اتخذ من مقهى سلمان مستقراً له فأكثر من التدخين بين أقداح الشاي التي كان يطلبها لا إراديا .... لقد تفهم العرف السائد بين زبائن المقهى, فلم يشتر سكائره إلا من سالم, و صار هو الآخر يداعبه حينما يأخذ منه علبته المفضلة ....

ـ لماذا لا تدخن يا سالم ؟

ـ جربت ذلك مرة و سعلت بشدة, لا أظن إن صدري يتحمل الدخان .. ومن أين لي إن اشتري السكائر ؟

ـ إنها سكائرك و لا حاجة لك إن تشتريها . "[٢].

و هكذا, غدت المقهى ـ في الرواية ـ مكاناً يحمل معاناة الشخصيات و أفكارها و رؤيتها, و يثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكانا خاصاً متميزاً . حيث استطاع (الكاتب) ان يجعل منها مكاناً تتفاعل فيه الشخصيات ليكون عنصراً فاعلاً في الرواية .

أما في رواية (خاصرة الرغيف), تكاد (كلية الهندسة) إن تكون مسرحاً لاغلب أحداث الرواية و هي لم تكن مكان عمل (بكران) فحسب, بل إنها بمثابة عالمه الذي اتسع ليشمل أفكاره و تؤملانه الذي اثر و تأثر بها :

" بكران الساعي في كلية الهندسة, مات و هو يسعى في أروقتها .... كان هو من يعلن عن بدء الحياة في الكلية كل صباح .... ثم يقصد الكلية سيراً على قدميه, كل يوم يقصدها سيراً على قدميه ... "[١]

و مثلما هو تعامل (الكاتب) مع اغلب أماكن رواياته, لم يأخذ الشكل الهندسي للكلية اهتماماً منه, بقدر اهتمامه بما تعنيه تلك الكلية لـ(بكران) و إيضاح العلاقة التي تربطهما . و قد ركز (الكاتب) على شجرة أنبتت على أرضها تكون معها حكايات تمتد على طول الرواية . يضمنها (الكاتب) برؤاه في التعامل مع الأفكار بطريقة الحدث ألغرائبي . فبعد ان تتكاثر في أرجاء المدينة عن طريق نقل بذورها من قبل الرياح, بدأت تصدر طنيناً غريبا : " لم يعلن بكران عن مصاب شجرته وما روى عنه لبهرة إلا بعد أكثر من عامين, أي بعد ان أمست مدن البلد تضج بالطنين المنبعث من أجساد الأشجار البنات و من حيطان الدور و المباني ... "[٢].

فلم تكن كلية الهندسة مكان عمل لـ(بكران) و إنما كانت مسرحاً لتحركاته و مصدراً لأفكاره و الرواية مثلها مثل باقي روايات (الكاتب) ـ رواية أفكار و رؤى تدور حول فكرة وعي العقل أمام تعلم القراءة و الكتابة إلا انه كان على درجة من الوعي و الفهم : " انه يعمل في قسم المعماري, و مع ذلك فقد طار صيته إلى باقي الأقسام فبسبب من تلك الومضات إنما طار صيته, كان يقرأ الانبهار في أعين مستمعيه فيغتبط, بيد انه كان يتأسى في الوقت ذاته, و يردد على مسامعهم لازمته الشهيرة : يا لغرور المعلمين . "[٣] .

فلم يكن, اختيار (الكاتب) لمثل هذا المكان عملاً لشخصية مثل (بكران), اعتباطاً، و إنما كان يهدف من خلاله إلى صياغة أفكاره بشكل يسهل على المتلقي فهمها . فمكان مثل (كلية), يستطيع (بكران) ان يظهر درجة و عيه و طريقة تفكيره مثلما أراد له (الكاتب) . وهو من الأسباب التي دعته

---

(٢) م . ن : ٩٩ .
(١) خاصرة الرغيف : ٦ .
(٢) م . ن : ١٨٤ .
(٣) م . ن : ٩ .

إلى الاهتمام بالوجود الفكري للمكان و إظهار الدلالات المعنوية التي يرمي إليها, مما اثر على معالجة المكان فنيا, فضلاً عن إظهار شكله الهندسي .

ـ أبعاد المكان :

بداية, لا بد من الاتفاق على إن المكان في الرواية, ايا كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي, ولو أشارت إليه الرواية أو عنته أو سمته بالاسم, إذ يظل المكان في الرواية عنصرا من عناصرها الفنية .

ان المكان في الرواية هو " المكان اللفظي المتخيل, أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لإغراض التخييل الروائي "[١] . فالنص الروائي " يخلق عن طريق الكلمات مكاناً له مقوماته الخاصة و أبعاده المتميزة ."[٢] .

فالمكان في الرواية قائم في خيال المتلقي, و ليس في العالم الخارجي,و هو مكان تستثيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء, و لذلك لا بد من التمييز بين المكان في العالم الخارجي و المكان في العالم الروائي . و لكن ثمة علاقة أكثر وشاجة بين الاثنين ذلك " إن درجة الانعكاس التي يثيرها مكان ما له ملامحه و حضوره و كيانه على الفن تكون اشد من سواه و لذا يمكن إن يكون ثمة تشابه كبير هنا و لا يكون هناك . "[٣] .

فالشروط الموضوعية التي يوجد فيها كلا المكانين مختلفة و لذا فانهما مختلفان أيضا . ان الإحساس بالمكان أتى نتيجة انعكاس الواقع الموضوعي على مخيلة الفنان و لذا نجد هذا الإحساس عميقاً تارة و سطحياً تارة أخرى . و في كل الأحوال لا يكون المكان ذات قيمة فنية و فكرية إلا إذا كان نتاج عمل إنسان واع, و مثل هذا النتاج يحمل في طياته و أبعاده قيمة للصراع و أخرى للتاريخ الطويل الذي تشكلت بموجبه الأبعاد .[٤] .

و من هذا الفهم للمكان في الرواية أعطاه (ياسين النصير) ثلاثة أبعاد. و سنحاول التعرف على طبيعة تلك الأبعاد من خلال دراستها في روايات (طه الشبيب) .

أ ـ المكان المفترض :

و هو المكان المبين من خلال مخيلة الكاتب فقط, فلا يكون ثمة وجود له في الواقع, و قد كان لمثل هذا المكان وجود واسع في روايات (الكاتب), نظراً لاحتوائها على أجواء سحرية و غرائبية .

في رواية (الضفيرة) ـ التي تدور أحداثها في القرن الستين الميلادي ـ نجد ان تشييد الأماكن في الرواية, كان بطريقة يجعلها تحمي الناس من وصول أشعة الشمس إلى أجسادهم, لان تلك الأشعةـ و بعد الكارثة الكونية التي حلت بسكان الأرض ـ صارت تحرق الأجساد, فتطلب تشييد أماكن مفترضة نظراً لفرضية الأسباب التي دعت إلى إقامتها بهذا الشكل, و لم يكن لها أي انعكاس على ارض الواقع . فالمدن قد أحيلت " إلى صناديق كبيرة لا ينفذ إليها نور الشمس المبدد إلا بمقدار محسوب يكفي لسد رمق النبات في محمياته الزجاجية . "[١] فلم نعهد مثل تلك المدن إلا في مخيلة (الكاتب) التي أقامها على عدة فرضيات لتناسب الزمن الذي شيدت فيه .

و الحاجة التي دعت إلى تشكيل مثل تلك الأماكن المفترضة, تطلبت من (الكاتب) الوصف من الخارج, و أما من الداخل فلا يبدو إنها تختلف عن المكان في ارض الواقع :

---

(١) بناء الرواية العربية السورية : ٢٥ .
(٢) بناء الرواية, سيزا قاسم :٧٤ .
(٣) الرواية و المكان : ١٨ .
(٤) ينظر : التوظيف الفني للطبيعة في ادب نجيب محفوظ, د. صالح هويدي, : ٢٢ .
(١) الضفيرة : ١٠ .

" أما قصر حسب الدين فجنائنه كما تعلم حبيسة المسقفات المحمية بالنسيج الواقي, يقال إن ثمة طبقة من ذلك النسيج تغلف مبنى القصر, بما في ذلك طبعا محمية الجنائن .صحيح ان أفانين المعمار كلها بذلت لتصوير القصر بابهى ما يكون, لكنه في النهاية لا يعدو ان يكون صندوقاً كبيراً لا غير . و الصندوق مهما كبر لا يبدو للرائي سوى كتلة صغيرة إذا ما قارنه بمساحة دون سقف . لذلك فان مدن عالمنا اليوم مهما اتسعت تبقى صغيرة المظهر, فالواحدة منها بمجملها ليست أكثر من صندوق كبير ."[٢] .

أراد (الكاتب) ان تتناسب تلك الأماكن مع الزمن الذي دارت فيه أحداث الرواية, و إذا استطعنا إن نحدد الزمن فإننا نعجز عن تحديد هوية معينة لأماكنها . فالمكان مطلق لا يشير إلى منطقة معينة .

و شبيه بتلك الأماكن, ما موجود في رواية (الأبجدية الأولى) التي تدور أحداثها في زمن موغل في القدم . فالأماكن في هذه الرواية, مفترضة من صنع مخيلة (الكاتب), و حرصاً منه على مناسبة المكان للزمن الذي شيدت فيه, عمد إلى بيان كيفية بناء تلك الأماكن و المواد الأولية التي تدخل في بنائها :

" هب شلمال و دلموت معه و بعض فتيان القرية ليشيدوا له كوخاً ملاصقاً لكوخ شلمال ..... قطعوا نخلين عجوزين و جردوهما من سعفهما و فلقوا جذعيهما أربع فلقات شكلت بعد ذلك الركائز الأساس للكوخ, و قضوا ليلة كاملة بطرد الذئاب التي كانت تتزاوج بين سيقان نبات السنسميل . عند الصبح كانوا قد عادوا بحزم من تلك السيقان نكفي لتأمين السقف, و حينما نصبت فعلاً اختبروا متانتها فأضرموا فيها النار فلم تشتعل .... "[٣].

و يستمر (الكاتب) في شرح بناء الكوخ, فيأخذ منه أكثر من نصف صفحة . فلا توجد شاردة أو واردة تدخل في بناء الكوخ من الخارج و الداخل إلا و ذكرها . حتى يتحول (الكاتب) إلى مهني محترف من ذلك العصر . و من خلال ذلك الوصف الدقيق, يخيل إلينا ان ذلك التشييد هو أول ما اهتدى إليه الإنسان القديم في بناء كوخه .

على ان هذا الاهتمام ـ غير المعهود ـ للشكل الهندسي للمكان في رواية (الكاتب), كان أول و آخر ظهور للكوخ في هذه الرواية, فبعد هذا الوصف الدقيق يختفي الكوخ من الرواية بشكل تام . و بالتالي يتعذر علينا معرفة أبعاده المعنوية و الموضوعية التي من الممكن ان يثيرها في نفس أصحابه . لا سيما و ان الرواية تدور حول اعتزاز الإنسان بأرضه حد الموت من اجلها . لقد حاول (الكاتب) ـ من خلال المكان المفترض ـ ان يسعى إلى تأكيد مبدأ المواطنة المشاعة المبنية على افتراض ان كل الأماكن هي أماكن واقعة, وان العيش في ضفاف المخيلة هو الميدان الأكثر حرية للإبداع, جاء ذلك من خلال , إلغاء تاريخه الوطني و جغرافيته الحية و هي طريقة أكد عليها كل من تناول مثل تلك الأماكن في روايته[١].

ب ـ المكان الموضوعي :

و هي الأماكن المغلقة التي فرضتها الأوضاع العامة, كالسجون و بيوت العزل السياسي أو الأمكنة النائية للعمال و الموظفين . و مثل هذه الأماكن, منفتحة عبر التأملات و الأفكار, فتعكس أحساسا بالمكان المتسع من خلال المخيلة و الافتراض[٢].و هي بذلك يكون لها أكثر من دلالة تشير إليها.

في روايات (الكاتب), يقل وجود هذه الأمكنة, و هي إن وجدت, تقتصر الأحداث التي تجري بداخلها على مساحة ضيقة من بين حوادث الرواية . إلا إن ذلك لم يمنع (الكاتب) من جعلها ترتبط بعلاقة مباشرة مع الشخوص . لا على اساس انه موقع فحسب, بل هو دافع و محرك للحدث و مسبب للوضع النفسي للشخوص .

---

(٢) م . ن : ٣٦ .
(٣) الابجدية الاولى : ٦ .
(١) ينظر : اشكالية المكان في النص الادبي : ٩ .
(٢) ينظر : الرواية و المكان : ٤٤ .

يدخل (سالم) بطل رواية (انه الجراد) , مكرهاً المصح العقلي . و يرفض التعايش مع هذا المكان في بادئ الأمر :" لم يفق إلا بعد إن وقفت السيارة عند باب واسع لبناء ابيض متسخ, مترامي الأطراف استطاع ان يقرأ على مدخله ما يشير إلى انه المصح فعلاً. انزل, فتعثرت خطواته, كانت ساقاه سند اتزانه الوحيد, فلقد برموا ذراعيه إلى خلف ظهره و لفوا جسده وذراعيه بقماط ابيض... "[٣].

يصف (الكاتب) المكان من الخارج بأنه (بناء ابيض متسخ), و هي دلالة على سوء استخدام مثل تلك الأمكنة, رغم إنها وجدت لأجل مساعدة الناس الذين يعانون من خلل نفسي .

و بداخل المصح وجد (سالم) نفسه بين نزلاء ليسوا اوفر منه حظاً . (فعبود) ملك الردهة, كان شاعراً, جاع فتسول " فصار هدفاً يحلم به الموظفون المؤمنون بالمحافظة على أناقة العاصمة و جمالها الخلاب .... انتهى به المطاف في إحدى ردهات المصح . "[١]. و الآخر رجل دعاه أصدقاؤه لقضاء ليلة سمر, و حينما جاء دوره للدخول على المرأة التي قضى معها أصحابها نزواتهم, وجد إنها زوجته, فانتهى به الحال إلى المصح, و الثالث : " كان مديرا لمدرسة ابتدائية قبل ان ينتمي إلى ردهة عبود, سجن و لم يعرف لذلك سبب, تخلى عن عقله حينما وضع في موضع الاختيار ... "[٢] , و هكذا مع بقية نزلاء المصح .

فالمكان كان مستودعا لضحايا أوضاع اجتماعية و سياسية متدنية, عصفت بالمجتمع . و بعد ان وعى (سالم) ان لا مناص من التعايش مع المكان و نزلائه, اخذ يعتاد عليه و شيئاً فشيئاً حتى صار ملك الردهة بعد موت (عبود) ملكها السابق . و يطلعنا (الكاتب) على يوميات تلك الردهة و كل ما يحصل فيها .

و لم تكتف المعرفة العامة بالمكان كدليل على ان (الكاتب), اكتشفه و قدمه لنا بأقل ما يمكن, بل انه يمتلك من المعرفة ما يجعلنا نفاجئ في كل مشهد تقريباً على شيء خاص و جديد . ان حركة المكان كانت منبثقة من الفعل, من الأحداث . إننا أمام عالم واسع ثري التفاصيل ـ رغم محدودية المكان ـ غني الاحساسات ملماً بكل ما يعمق الرغبة في التتابع . و لم يكتف (الكاتب) بحدود مكانه الداخلية بل كان يوصله بما يحدث في الخارج, كما في التقارير التي يوردها لمعرفة حياة بعض الشخوص قبل دخولهم المصح . أو كما في الهاجس الذي لم يفارق (سالم) مذ كان طفلاً, و على الرغم من العقاقير التي كان يتناولها مكرها و التعرض للكي الكهربائي . و الذي كان يهدف إلى إضعاف عقل (سالم) و ذاكرته إلا ان ذلك المشهد المؤلم لم يفارقه :

" في يوم بارد من أيام شباط, و بعد ان انتهى من استعراض مظاهر سطوته في الردهة, اندس تحت دثاره الصوفي, بينما اختنقت ذاكرته الواهية ببقايا من صورة تتلولب عميقاً في طفولته المتأخرة, نادت عليه أخته نجاة ... ما ان أحست بإقدامه الفضة تغادر الدار حتى توقفت عن إدارة الماكنة, و صعدت إلى سطح الدار, حيث كان احد زوّارها ينتظر هناك حسب موعد موقوت .... "[٣].

و لكن مع هذا الثراء الواسع, كان ثمة إحساس بالضيق يحاصر نفسية (سالم) و لما يصل إلى مستوى لم يستطع معه البقاء أكثر داخل المصح قرر الهرب : " لقد حسم سالم الأمر اخيراً, و وضع حداً لما هو فيه ..... لم ينتظر الفجر و اقتلع الشباك . همّ بالخروج و لكنه عاد و فكّ سريره و مزّق فراشه, و بعثر الركام بين اسّرة النائمين . و بعدها ألقى بنفسه من فتحة الشباك إلى الشارع الطويل ... "[١].

ليس ثمة فرق بين مكان مغلق و آخر منفتح في الفن, الفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة, أما عند (الكاتب) فللمكان المغلق قيمة فنية و جمالية, رغم محدودية مساحته و انه

---

(٣) انه الجراد : ٢٠ .
(١) انه الجراد : ٢٢ .
(٢) م . ن : ٣٠ .
(٣) م . ن : ٢٨ ـ ٢٩ .
(١) انه الجراد : ٣٢ .

في هذه الرواية وجد نتيجة وضع اجتماعي رديء عاش فيه الشخوص دون أرادتهم إلا إنهم حولوه إلى مكان اعتيادي بالامكان العيش فيه و التآلف معه .

أما في رواية (الحكاية السادسة), تكون غرفة التحقيق- التي دخلتها (حلّوم) بتهمة التواطيء ضد امن الدولة - هي المكان المغلق الذي وجد نتيجة وضع سياسي متدني, فكان المكان ضيقاً مظلماً : " مصباح خابي الضوء كان ينير الغرفة التي حملت إليها حلّوم . هل كان ينيرها ؟ انه مصباح صغير منزوٍ تحت السقف مباشرة و عند التقاء الجدارين, حيث تراكمت دهور فوق بعضها بعضاً ..دهور تناسلت, و حلّت سلالاتها في بيوت العناكب, كل سلالة في بيت عنكبوت ..... اجل طبقات و طبقات من ذلك الدبق كانت غافية على جدار المصباح الوحيد, فلا ينفذ النور الهارب منه عبر الزجاجة حتى يستحيل لونه إلى لون اقرب إلى البني ... "[٢].

تمثل هذه الغرفة في عمقها السياسي وجهاً آخر للصراع مع الشخصية, و الصراع هنا على أشده عندما تتسرب إلى داخل نفس (حلّوم) رياح اليأس و الحصار, فتروح معمقة الإحساس بالفقدان فقدان الحرية, فقدان العالم المشمس, فقدان الصلة بالعالم الخارجي :

" ثم أجهشت بالبكاء ..... و امتلأت ذعراً فلم يبق ثمة متسع في صدرها إلا لكلمة واحدة أطلقتها في صرخة رجّت الغرفة و كادت تهد جدرانها .... و إذ لم يجبها احد في الحال أهوت بقبضتها على الباب تضربه تطرقه تدقه تقتلعه, لا تدري بالضبط ماذا تريد به . صدرها يضيق و تنغلق كل منافذه .. إنها لا تستطيع إن تتنفس حتى ... "[٣].

يوجه (الكاتب) اهتمامه داخل تلك الغرفة في رصد الحالة النفسية التي عليها (حلّوم), بعد رصد جزئيات المكان الداخلية, فثمة توازن بين العين الراصدة للمكان و الدخول إلى نفسية الشخصية لوصف المشاعر التي تخالجها مما أعطى قيمة فنية لذلك المكان .

جعل (الكاتب) من تلك الأمكنة وسيلة إلى النمو المتكامل للشخصية, و الوضوح في الفكر, و التكامل في البناء الفني حيث تمتلك قوة في التأثير و البناء .

جـ ـ المكان ذو البعد الواحد :

و هو " المكان الذي أعطى قيمة واحدة فقط, مهما كانت هذه القيمة . "[١], فقد يكون في رواية مكاناً اعتيادياً, لا يزيد كونه بيتاً و كفى, يجري التعريف به بعمومية, مثل هذا المكان له بعد واحد, هو كونه مكاناً تجري تحت سقفه الأحداث, و لا يدخل في تفاصيل الفعل فيغني أبعاده و مستوياته, و قد يكون في رواية أخرى موصوفاً وصفاً دقيقاً و جميلاً و لكنه لا يختص بحدث الرواية, مثل هذا المكان يقال عنه ببعد واحد أيضا . فالبعد الواحد " هو المكان الذي لا يحوي بعدين, قيمتين, سواء أكان هذا المكان متحققاً على ارض, أو مبيناً في مخيلة ."[٢].

و روايات مثل روايات (الكاتب) ـ المكان و الزمان فيها مطلقان و يمكن إن تدرج ضمن روايات الأفكار ـ تكثر فيها مثل تلك الأمكنة (ذي البعد الواحد) لأنه يهتم بصنع شخوصه و صياغة أفكاره دون إن يكون للمكان دور متميز .

في رواية (مأتم) يؤخذ (الطّبل) إلى غرفة في جناح الزوجة الرابعة (لسعيد المالك), لكي يعزف عند منام الابن البكر للزوجة الرابعة : " دسّوا بيدي عودي الذي صاروا يحتفظون به منذ أخصيته, في جناح الزوجة الرابعة, و أجلسوني عند رأس الولد الغافي و أغلقوا عليّ الباب ... "[٣].

---

(٢) الحكاية السادسة : ١١٣ .
(٣) م . ن : ١١٥ .
(١) الرواية و المكان : ٧٣ .
(٢) م . ن : ٧٣.
(٣) مأتم : ٨٧ .

نعرف من (الكاتب) ان تلك الغرفة تضم سريراً و كرسياً, و صحيفة معلقة على احد جدرانها . و بعد ان راح (العواد) يعزف عند رأس الولد لأكثر من ليلة في تلك الغرفة, اخذ يأمل زيارة زوجة المالك الرابعة, و دفعه ذلك الأمل إلى ترقب باب الغرفة, علّها تنفتح من قبل تلك المرأة : " ... و دون إرادتي انزلقت نظراتي من زاويتي عيني صوب الباب المغلق, لماذا لا ينفتح ؟ بدأ الفجر يزحف بتأدة نحو الغرفة, و الباب لم ينفتح . ليلة ثالثة قدمت على عجل تبعتها بالعجالة ذاتها رابعة وخامسة و سادسة و سابعة .... ثم تبعتها أخريات و الباب لا ينفتح "[٤].

بعد مرور عدة ليال تشهد تلك الغرفة ليلة مليئة بالحوادث, بعدما تحقق أمل (العوّاد) فتنفتح الباب لتطل منها تلك المرأة . و بدأ (العواد) - و هو سارد الرواية - يصف ما حصل مع المرأة داخل غرفة ابنها و هو نائم على سريره :

" دع الليلة تمضي بهدوء الان .. دعها تمضي, و تركتها تمضي, و ذاك هو المصباح الخابي يستقطر الشقرة من خصلات شعرها الندية, و هي تنحني علّي حانية كحنو أم على رضيعها ... صحيح إن الأثير الذي كان يحشو فضاء الغرفة قد احتشد بالأنين المنغم غير الشاط عن أي جملة من جمل الصحيفة المعلقة ... "[١].

فبالإضافة إلى ان الغرفة - فضلا عن القصر الذي تشكل احد أجزائه - هو مكان مطلق ليس له أي انعكاس على ارض الواقع, فأنها لم تكن سوى وعاء لإحداث ليلة تكررت بعد ذلك, بنفس المستوى و لم نستطيع إن نحدد بعداً آخر لتلك الغرفة سوى إنها وعاء خارجي لإحداث ليس لها تأثير على النمط العام للرواية .

و يبدو إن هذا المكان لا يعني سوى تعويضاً عن أزمة, فكان التعامل معها يجري من منطق الرؤية الذاتية, فقد تتألق في لحظة انفعال بها, و قد تخفت في لحظة أخرى .

أما في رواية (مواء) فان (الكاتب) قد تعامل مع (البادية) وفق منظور فكري, و كانت (البادية) المكان الذي لجأ إليه (أبو ليث) بطل الرواية ليعلم أولاده الثلاثة ركوب الخيل, و ليتعلم من شيخها معنى الفحولة في الرجل .

و في البادية نكون بإزاء (مرأب) يضم سيارات رجال المدينة الذين جلبوا أبناءهم ليعلموهم ركوب الخيل . نعلم من (السارد) الأسباب التي دعت إلى إقامة مثل ذلك المكان :

" يوماً بعد يوم كانت اعداد رجال المدينة الحاجين إلى البادية, اعني إلى مضارب قبائل البادية, تزداد, و تزداد معهم سيارات الأجرة ..... حتى جاء يوم بلغ فيه زحام السيارات مبلغاً صارت السيارات عنده تركن بين بيوت الشعر فيتليها صغار البادية ..... كلاب البادية تلك التي لا يلهيها عن مهام حراسة المضارب أي عجيب, ألهتها السيارات بألوانها و تراكيب أبدانها, لقد تركت أطراف المضارب و تخومها من حيث ينبغي لها ان تكون, حيث لها ان تحرس القوم .. و تبعت تلك الأجسام المعدنية الملونة .. "[٢].

بعدها, أمر شيوخ القبائل بناء (مرآب) يضم السيارات مجتمعة . و يطلعنا (الكاتب) على كيفية إنشائها : " هكذا قال احد الشيوخ كما روي عنه, و هو يأمر بدق الأعواد في بقعة من الصحراء اختارها بعيدة عن مضربه, و غرز الطرف المسنون من العود في تلك البقعة ..... يقول احد السائقين انه ظن لأول وهلة و هو يرى إلى تلك الأعواد و إلى السقف الذي يغطيها .. السقف المعمول من نسيج شعر الماعز .. ظن إنما يرى إلى ديوان جديد أنشأه أهالي القبيلة لشيخهم ..... بعد ذلك شاع إنشاء المرائب في مضارب

---

(٤) م . ن : ٨٨ .
(١) مأتم : ٩٠ .
(٢) مواء : ٥٢ .

القبائل, ثم لم يشع و حسب إنما صار الشيوخ يتنافسون فيما بينهم على إنشاء الأكبر حجماً و ألأجود عوداً و نسيجاً و الابهى منظراً بين مرائب القبائل . "[1].

لم تعط ـ هذه المرائب ـ سوى إنها أماكن أنشئت لتضم سيارات أهل المدينة, أما غير ذلك فلا نستطيع تلمس أي بعد آخر لذلك المكان . اطلعنا (الكاتب) على المكان من خلال نظر الشخصية و هي تطمح الحصول على بعض المواقف الفكرية من البادية . فما كان منه إلا الوقوف عند بعض الأماكن التي تمر بها الشخصية ليس إلا . فأختفت أبعاد المكان الاخرى تحت غطاء الأفكار التي تهدف إلى توضيحها الرواية .

كثيراً ما ترافق مثل هذه الأمكنة ـ في روايات (الكاتب) ـ الوعي التاليفي العام, و ان (الكاتب) لا يلتفت إليها باعتبارها جزءاً من بناء عمله و إنما يضع شخوصه و أفكاره دون ان يكون لها دور متميز, فهي فضلاً من انها لم تكتسب هوية خاصة داخل العمل الفني, لا تمتلك إلا بعدها (البلاستيكي) المحدد .

نخلص إلى القول في نهاية هذا الفصل إلى ان (الكاتب), عمد إلى الزمان و المكان المطلقين في جميع رواياته, من خلال طرح و معالجة أفكار و قضايا إنسانية عامّة, و لذلك فانّ كثيراً من نصوصه تتسم بغموض الزمان و المكان داخلها . و لم يرتق المكان في تداخله مع الزمان إلى ان يكونا فضاء روائياً في الكثير من مفاصل رواياته . بل ظلا منكمشين محدودين غامضين . و في كثير من الأحيان يتم استخدامهما لإظهار أفكار (الكاتب) و إمكانية إيصالها إلى المتلقي و هذا ما جعله يركز على الأبعاد النفسية و الروحية التي يوحيها المكان .

(١) مواء : ٥٢ ـ ٥٣ .

الفصل الخامس

((اللغة والحوار))

يعتبر (بوتينا)[١] , اللغة – ومن ضمنها الحوار – نشاط الروح الانسانية وجهاز تكوين الافكار ." هي الشرط الضروري في تفكير ايّ امريء حتى عندما يكون في حالة انفراد تام "[٢]. انها الوعاء الحامل لكل فكر الانسان وعلمه وثقافته . وتكتسب اللغة طابعا نوعيا خاصا , وبحسب الوظيفة النوعية التي يؤديها .

ان اللغة اساس العالمين : العلمي والادبي , ولايمكن التمييز بين لغتيهما الا بجس حيثيات التراكيب ودقائقه فيهما , والفور في بناهما لتحصيل اسرار كل واحد منهما , ورصد ميزاته التي يمتاز بها , وفي سبيل ذلك قرّر النقاد والدارسون جملة من الفروقات المميزة بينهما , حتى امكن الفصل بينهما بوصف لغة العلم , انها مجرد علامات واشارات الى اشياء , بينما لغة الادب , تنتج بنشاطها او فاعليتها الخاصة معناها الناشيء معها[٣] .

واللغة – عند بعض النقاد – هي اولى عناصر الادب[٤] . حيث ان الاصل في اللغة الادبية , انها اداة توصيل التجربة الابداعية ونقلها الى المتلقي , بغية المشاركة الوجدانية فيما بين المبدع وبين قاريء التجربة , وهي – رغم ذلك – لا تعدو كونها وسيلة لنقل التجربة واداة لخلقها , وان أية محاولة لجعل اللغة غاية في ذاتها انما تسيء الى العملية الابداعية وتعكس فهما غير موضوعي لها[٥] .

وتتميز الطبيعة النوعية للغة - في الادب عموما والرواية خصوصا - بانها تصور وتجسد , وهي الاداة الموصلة للنسيج الروائي بجميع عناصره . فهي اداة الروائي الفنية التي تجعل منه مصورا ورساما , وان أي خلل او ضعف يصيب تلك الاداة فانه يهدد كيان العمل الفني باسره مهما بلغت براعة الروائي وتمكنه من ادواته الفنية الاخرى . وهكذا تبرز اهمية الاداة اللغوية وضرورة امتلاك القاص لها شرطا اساسيا لازما لأيّ نجاح , او مكانه يرجوها لنفسه " ان اللغة بتعبير ما , هي وسط الرواية , كما ان الطلاء هو وسط الرسم . الا ان هذه مقارنة سيئة جدا, ذلك لان الرسامين لا يمثلون الطلاء , بينما يمثل الروائيون اللغة عادة."[٦].

ويرى (باختين) , ان الرواية تعبر عن رأي في اللغة , فهي تنفي وجود لغة مركزية مطلقة , بعبارة اخرى ترفض الاعتراف بان تكون لغتها الخاصة هي اللغة المركزية الوحيدة المعبرة لفظا ومعنى عن العالم (الايديولوجي) . وتقوم الرواية على اساس التسليم باللامركزية اللفظية والمعنوية لذلك العالم , الهادفة الى فك الخيوط اللغوية التي تربط العمل الادبي بوطنه الاصلي , بحيث لايصبح وعاء مقدسا للفكر (الايديولوجي), او الاداة الوحيدة للتعبير عن فكر كهذا[٧] .

---

(١) الكسندر افانا سيفيتش بوتينا : العالم الاوكراني البارز المختص باللغة والادب .
ينظر : الافكار والاسلوب – دراسة في الفن الروائي ولغته , أ- ف. تشيتشرين , تر : د. حياة شرارة , دار الحرية للطباعة , بغداد , ١٩٧٨ : ١٩ .
(٢) م . ن : ١٩ .
(٣) ينظر: رولان بارت في هسهسة اللغة , د. رسول محمد رسول , مجلة الرافد , ع :٤١ , لسنة : ٢٠٠١ : ٢٣ .
(٤) غالبا ما يستشهد المختصون بالادب بمقولة (غوركي) : ان اللغة هي اول عناصر الادب .
ينظر: الافكار والاسلوب : ٢١ .
(٥) ينظر : التوظيف الفني للطبيعة في ادب نجيب محفوظ: ٥٣ .
(٦) مدخل لدراسة الرواية :٦ .
(٧) ينظر : الصوت الاخر , فاضل ثامر : ٣١ .
نقلا عن : لوكاش وباختين – دراسة اجتماعية للرواية , برابها كرجها , مجلة ديوجين , مطبوعات اليونسكو, القاهرة , ع : ٧٣ , ١٩٨٦ :٨٢ .

المبحث الثاني : الحوار

يعرف الحوار بانه " حديث بين شخصين او اكثر تضمه وحدة في الموضوع والاسلوب."[١] .ويعد من العناصر المهمة في العمل الأدبي الروائي , فيوصف بانه " نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الاشخاص على الارسال والتلقي "[٢] .

فهو الكلام الملفوظ المتبادل بين شخصيات القصة , وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة الى اخرى داخل النص , وهي عملية صعبة تتحول – من خلالها – الفكرة الى جزء فاعل له صيغة عمل داخلية نابعة من اجراءات الحدث وتفاصيله[٣] .

لقد تطور الحوار في الرواية تبعا لتطور اساليب السرد , فقد كانت الرواية التقليدية تشترط في الحوار ان يكون منطوقا ,وان يكون بين اكثر من شخص . اما في الرواية الحديثة فقد تحول الى حوار داخلي فردي ,و يعرف الحوار الفردي بانه : " العملية التي ينثال فيها الكلام عفويا , لكي يعبر عن تجربة البطل الباطنية تعبيرا هينا , لينا , يتلاءم وسيولة المادة الشعورية . "[٤] .

والحوار يعمل على كشف الجوانب الخفية من الشخصيات المرتبطة بتفكيرها ومجرى شعورها ويساعد الراوي على اثارة اهتمام المتلقي , ويقطع الاحساس بالرتابة التي يولدها السرد , فهو يبث الحركة في المشهد[٥] . مع بيان قدره الحوار على توليد الشعور عند القاريء بأن شخصيات الرواية هي شخصيات واقعية حيّة .

- انواع الحوار:

نظرا لاهمية الحوار في العمل الروائي , فقد كثرت الدراسات التي اهتمت به , ومنها الدراسة التي قدمها (باختين) . الذي ميز فيها ثلاث درجات للحوار, اطلق على الاولى الحوار التام او الصريح والدرجة الثانية هي الحوار الذي يتم استحضاره , والثالثة يسمها (باختين) الاسلوب غير المباشر, وهي تجمع بين الاسلوبين السابقين[٦] .

فيما حدد (جيرار جينيت) , ثلاثة انماط لمستويات الكلام وفقا للعلاقة بين منظور الراوي, ومنظور الشخصية وهي : الخطاب المسرود او المروي , والخطاب المحول بالاسلوب غير المباشر , والنمط الثالث هو الاسلوب المباشر[٧] .

على اننا سوف نجمل الحوار على نمطين : الحوار الخارجي المباشر , والحوار الداخلي, حيث انه التقسيم المناسب لدراسة الحوار في روايات (الكاتب) , بالاضافة الى شموله لكل اقسام الحوار اعلاه .

١. **الحوار الخارجي (المباشر) :**

تتحدث الشخصية – في الحوار المباشر – مع شخصية اخرى او اكثر في اطار المشهد الروائي بطريقة مباشرة اذ ان المتكلم " يتكلم مباشرة الى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي . "[٨] .

---

(١) المصطلح في الادب الغربي , د. ناصر الحاني : ٥٣ .
(٢) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : ٧٨ .
(٣) ينظر : المبدأ الحواري – دراسة في فكر ميخائيل باختين , تزفيتان تودوروف , تر: فخري صالح , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد ,ط١ , ١٩٩٢ : ٩٤ .
(٤) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة : ٣٩ .
(٥) ينظر: فلسطين في الادب الروائي بين غسان كنفاني وجبرا ابراهيم جبرا , كريم مهدي المسعودي, رسالة ماجستير :١١٥ .
(٦) ينظر : المبدأ الحواري : ٩٦ .
(٧) ينظر : خطاب الحكاية , جيرار جينيت , تر : محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلبي , الهيئة العامة للمطابع الاميرية , سوريا , ط٢ , ١٩٨٧ , : ١٨٥- ١٨٦ .
(٨) تحليل الخطاب الروائي , سعيد يقطين : ١٩٧ .

وبعد قراءتنا لروايات (الكاتب) وجدنا ان الحوار بصورة عامة قليل , وبناء على تلك القراءة ينقسم الحوار المباشر الى قسمين هما : الحوار المجرد والحوار الوصفي, تبعا للوظائف التي تستنبط من تحليل اقوال الشخصيات .

أ.**الحوار المجرد:**

ينشأ هذا الحوار بين المتحاورين بفعل الموقف الذي يضع هؤلاء في وضع معين داخل المشهد الروائي , ويكون قريبا – في تكوينه – من المحادثة اليومية , فهو " حديث اجرائي متأسس على رد فعل سريع او اجابة سهلة او تبادل كلمات لا تتحمل التأويل المتعدد , لانها اجابات متوقعة عن اسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة ."[1].

وهذا النوع من الحوار قليل في روايات (الكاتب) , لانه يعتمد في رسم شخصياته على التقارير المباشرة . ومن هذا النوع , الحوار الذي دار بين (سالم) وبين طبيب المصح العقلي في رواية (انه الجراد) عندما اراد الطبيب معرفة الحالة النفسية لـ(سالم) , وهو حوار طويل تستخدم فيه الشخصيتان جملا قصيرة :

" – ما اسمك ؟ .

- سالم .
- سالم .. ماذا ؟ .. ما هو اسم ابيك؟
- سالم فقط . يكفي هذا من اجل ان تناديني به . فاسم ابي لن يغير من الامر شيئا .
- هل لديك اصدقاء ؟
- احب اناسا كثيرين , ولكن لا ادري ان كانوا اصدقائي .. ربما كانوا اصدقائي .
- اذن لما ضربت مضمدي ردهتك؟

كان جالسا على حافة الكرسي بهيأة مستوفزة , فزحف بعجيزته الى الوراء ليملأ مقعده , ثم تنهد وهتف بجرس راسخ :

- كانت حقنهم تؤذينا وهم لا يميزون بين العاقل والمجنون..

قاطعه الطبيب :

- اكان بينكم عاقلون؟!

ودون ان يغير من جرس خطابه قال:

- نعم .. عبود كان عاقلا , بل اعقل منكم جميعا..."[2] .

الحوار طويل , تتخلله بعض الجمل السردية , لكننا نكتفي بهذا القدر – لنبين جملة من الامور يمكن ان تستشف من الحوار ككل .

فهو حوار استجوابي مكثف قائم على السؤال ورده . استطاع ان يوضح للقاريء مدى تحلي (سالم) بالمقدرة على الاجابة المؤثرة , رغم هبله , كما تصوره الرواية , فاللغة التي استخدمها (سالم) ذات طاقة تعبيرية وهي تناسب الى حد بعيد شخصية واعية مثقفة , وليست شخصية ذات عقل مضطرب مثل شخصيته .

وان هذا الحوار , كان قصديا , اتجه نحو هدف معين , هو محاولة الطبيب التعرف على الحالة النفسية التي يتمتع بها (سالم) الذي يشك في قدرة عقله . وهو ايضا حوار مرسوم بدقة تؤدي الى وضع تصور مكاني وزماني للمشهد الروائي . الا انه حوار بسيط متأسس على رد سريع لا يتضح منه موقف عميق من مسألة فكرية او اجتماعية او سياسية , كما لا يحتمل أي تأويلات رمزية او فكرية . وهو صيغة مثلى للنمط المجرد الذي ينشأ بفعل مناسبة الحدث .

---

(١) الحوار في القصة العراقية القصيرة ١٩٦٨ – ١٩٨٠ , فاتح عبد السلام , اطروحة دكتوراه , كلية الاداب , جامعة الموصل ,١٩٩٥ : ٤٢ .

(٢) انه الجراد : ٧٦ .

ب.**الحوار الوصفي:**

يتركب هذا النمط من الحوار من قدرة واصفة يكون فيها الوصف مقتضبا او طويلا , وهذا النوع من الحوار يحتل مكانة واسعة من حوار روايات (الكاتب) , رغم انه يعطي فرصة اكبر للوصف اثناء عملية السرد .

والحوار الوصفي عند (الكاتب) يأتي على نوعين اثنين هما[1] .

اولا:الوصف المحدد للأشياء .

ثانيا : الوصف الحركي , اذ يتوفر عنصر الحكاية هنا في داخل الوصف الحواري.

والنوع الاول , يكون الوصف من خلال الحوار " مرتبطا بمقولات وصفية محددة تقريرية ظاهرة تستند الى الملاحظة المنقطعة المستقلة "[2] .وقد يأتي على شكل صور تشبيهية او استعارية .

في رواية (طين حريّ) يدور حوار بين (مؤمل) وبين عمال الحفر الذين استأجرهم (مؤمل) لحفر المقبرة القديمة سعيا للوصول الى اثار حضارية ظن (مؤمل) انها تحت المقبرة :

" العمال متحلقون حول مؤمل في حلقتين.. الواحدة تلو الاخرى..فمن الحلقة الخارجية انما ارتفع سؤال..استاذ كيف سنستدل في هذه الحالة على وجود الحضارة ؟

عزيز اخي يجب ان تعرف ان بامكاننا ان نستخلص استنتاجا من اثر لحافر حمار.. ما هو وزن الحمار ؟ كم كان يحمل من الاثقال ؟ هل هو يعدو في سيره ام يسير الهوينا . كانت له حدوات او لا.. وغيرها من المعلومات التي تؤدي بالنتيجة الى استنتاج طبيعة سلوك صاحبه معه..... لو تعلم يا عزيز يا اخي , الدليل الحقيقي على وجود الحضارة في البقعة التي ننقب فيها . وحديثي عن حافر الحمار ما هو الا مثل وحسب . اذ بمقدورنا ان نتقصى متفحصين الاف الاثار الصغيرة التي لا تلفت الانتباه... "[3] .

ان للحوار هنا غاية مقصودة هي تقديم صورة عن عملية التنقيب وطبيعة عمل رجال الاثار. اذ نلمح من النص صورة تشبيهية يقدمها (مؤمل)- استاذ الاثار في الجامعة- لمجموعة من العمال ذوي المدارك البسيطة ,فصور لهم عمله وامكانية الحصول على نتائج معرفية من مجرد اثر لحافر حمار . وهذه الصورة عن مقدرة علم الاثار هي ترجمة للاحساس الداخلي لـ(مؤمل) تجاه اختصاصه.

اما النوع الثاني , فهو الحوار الذي يتضمن وصفا حركيا للشخصية الروائية , ويتجلى هذا الشكل في الحوار الذي دار بين (هبة الله وشذرة السماء وحسب الدين) في منزل (سليم الدين) من رواية (الضفيرة) . فقد جاء (حسب الدين) الى المنزل ليسترجع زوجته (الرجاء بالله) بعد خلاف جرى بينهما , تركت (الرجاء بالله) – على اثره – بيت زوجها عائدة الى منزل جدها (سليم الدين) :

"بعد اسبوع التصّبر ذاك , فتح محفوظ الرحمن الباب لحسب الدين..... وحالما رأت هبة الله الرجل , عقدت ذراعيها فوق ثدييها اللذين لم يّوا قط وجاءت مبادرة : ألـ يس هذا هو القاتل يا بنيتي؟.. لا تتكلمي.. هزي رأسك فقط وانا افهم . وقبل ان تند عن الرجاء بالله اية حركة , اردفت تقول : حسن , فهمت , هذا هو القاتل اذن .

فرج شفتيه حسب الدين ليتكلم , فزعقت هبة الله بوجهه : صه.. اخرس.. ابتلع لسانك .. لن تنطق بكلمة واحدة في هذا المنزل.. القاتل يقتل , هكذا يريد الله.. ومادمت قد طويت القانون في لفافة وحشرته في دبرك , وما دمت قد احلت رجال المدينة الى محض نساء

(١) ينظر : الحوار في القصة العراقية القصيرة :٥٢ .
(٢) م.ن. : ٥٢ .
(٣) طين حرّي : ١٨٠ .

تولول, فانا التي ستتولى امرك.. بيدي هاتين وحسب ساتولى امرك.. انما لماذا هذه الثرثرة ؟.

وخطت خطوة..... كانت قدماها العاريتين تدكان الأرض و الأرض من تحتها تهتز والخشب الذي يبلطها يقضقض . فذعرت شذرة السماء ..... وهي تصيح : ابتعد عنها يا بني .. لا وقت لديك .. انس انك العمدة.. ابتعد.. ابتعد. ولم تكتف بتحذيره بل قذفت بنفسها عليه لتبعده عن يدي هبة الله وواصلت صياحها , ولكن بلهجة معنفة : انت.. ماذا تفعلين ؟ .. انه ما زال زوج الرجاء بالله ."[١].

٢. الحوار الداخلي:

وهو الحوار الفياض الذي ينبع من ذهن الشخصية عبر وسائل مختلفة , ويعمل على اظهار المخفي " من الشعور والاخيلة في تلقائية قد تبدو انها خارج ارادتنا تماما"[٢] .

والحوار الداخلي هو الصيغة التنفيذية الشاملة لقصة تيار الوعي , وان الروايات التي يقال عنها انها تستخدم تكنيك , تيار الوعي , بدرجة كبيرة , هي الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي لشخصية او اكثر[٣] .

ان هذا النوع من الحوار , يقل وجوده في روايات (الكاتب) اذا ما قورن بالنوع الاول من الحوار المباشر . وقد اعتمد (الكاتب) على نمطين من الحوار لابراز الشعور الداخلي للشخصية الروائية , هما : المونولوج والمناجاة .

أ. المونولوج :

عرف المونولوج بانه " ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي او جزئي - في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل ان تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو غير مقصود."[٤] .

فالمونولوج كلام عفوي غير منتظم , وهو اقرب الى اللاوعي – لا يرد الى الذهن في صورة مرئية تتبع فيها العلة النتيجة . ويجري الكلام فيها طبقا لأصول الكلام ويسبق فيها الماضي البعيد والماضي القريب, بل يرد فيها الكلام متقطعا مضطربا خاليا من التتابع المنطقي[٥] .

اذ يكون المونولوج حوارا ذاتيا فرديا يتسم بكونه حوارا دائريا تراجعيا , ينطلق من الذات ويعود اليها مباشرة , فهو من هذه الناحية متكامل مكتف بذاته , البطل فيه يتسائل ولا حاجة به في الجواب الا ان يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل ايضا.

يستعمل (الكاتب) هذا النوع من الحوار اثناء السرد لتصوير الصراع النفسي مع الذات , فيضفي نوعا من التركيز على باطن الشخصية , لانه يرتكز على عرض الناحية الفكرية من حياة البطل بدلا من الناحية الخارجية . كما في حديث (ابي ليث) مع نفسه في رواية (مواء), بعدما اسيقظ من نومه على اثر انين , فصيحة بدرت من زوجته اثناء نومها :

---

(١) الضفيرة : ٩٣ .
(٢) الرواية الحديثة – الانكليزية والفرنسية, بول ويست :٢٥ .
(٣) ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة : ١٦ .
(٤) م . ن : ٤٤ .
(٥) ينظر : فن القصة , محمد يوسف نجم , دار الثقافة , بيروت , ط١, ١٩٧٩ :٧٩-٨٠.

"على اية حال , لم اعد انعم بذلك الخدر بعد ان اتبعت انينها بصيحة جعلتني افز من نومي وقلبي يضرب ضرب عشواء على اضلعي ينشد العثور على مهرب من قفصه . اللعنة على شيخ القبيلة مضيفنا .. اه لو لم يكن صرّح بانه يعدني مثلا للفحولة .. اه لو لم يكن اعلنها على رؤوس الاشهاد لضربت وصيته بحذاء عتيق ولفزعت الى فراشها اسألها , في الاقل اسالها , عما الم بها . ولكن.. اه.. اه هذا تاريخ , ولن يرحمني ابدا اذا اطلع على ما كنت ساقدم عليه.."[١] .

فكشف البطل – من خلال هذا الحوار- عن القلق والصراع النفسي الذي يعانيه , اذ لا يستطيع التحدث الى زوجته في تلك اللحظة ,لان حديثا كهذا يعد اهتماما بالمرأة ,أي نقصا (بالفحولة) التي طالما اوصاه بها (شيخ القبيلة) , وهو في هذا الموقف يعاني من صراع نفسي حول امكانية التحدث اليها والتخلي عن (الفحولة) , او ان ذلك سيجلب له العار بعد ان عد مثلا (للفحولة) .

في رواية (الحكاية السادسة) تكثر (حلوم) من الحديث الى نفسها بسبب المشاكل التي حلت بها صارت كلما خلت لوحدها تحدث نفسها . فبعد ان هرب (باسم وحقي) اصبحت في وضع حرج بشأن عملها في البسطات , فراحت تفكر عمن يديرها بعد ان ترجع الى (الخرابة) لتهيء الطعام للاطفال :

" الوقت وقت الغداء والبقية الباقية من اهل (الخرابة) جوعى.. سيعد الطعام حالا.. لم تستطع ان تعود ضحى لتعده, هذا اول يوم لم يكن بوسعها فيه ترك جميل بمفرده " الاستاد" لايكفي , ثم انها اثقلت عليه كثيرا , لاسيما بعدما لاقى بسبب "جماعتها" قبل يومين.. لابأس ستعينها شيرين.. شيرين حلوة وحبابة وتشتغل بالبيت... "[٢] .

نلاحظ ان (السارد) في هذا النص , كثيرا ما يتدخل ويحاول رسم الصراع النفسي من خلال السرد ليأتي بعد ذلك الحوار ليكشف عن خبايا نفس (حلوم) والصراع الداخلي الذي تعانيه وامكانية اظهاره للقاريء في تلقائية خارج الوعي.

ب. **المناجاة:**

تكمن وظيفة الحوار الداخلي , بتقديم المحتوى الذهني للشخصية الروائية الى المتلقي , وفيها تناجي الشخصية نفسها , او تتحدث على انفراد من دون اهتمام بتدخل المؤلف .

ومن اهم السمات التي تميز المناجاة عن المونولوج هي " زيادة الترابط وذلك لان غرضه هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني في حين ان غرض المونولوج الداخلي هو قبل كل شيء توصيل الهوية الذهنية."[٣] .

لقد استخدم الروائيون هذه الطريقة من الحوار " للكشف عما يدور في نفس شخوصهم بعيدا عن تقديم الحدث او الحوار الملفوظ ومن غير تقيد بالترتيب النحوي او المنطقي للكلام , ويكون ذلك محاكاة لتطور الافكار في الذهن الذي يشرد من موضوع الى غيره دون قاعدة او اتجاه معين "[٤] .

الحوار بطريق المناجاة قليل في روايات (الكاتب) – وهو على قلته يقتصر على مناجاة الشخصية لوجود عقائدي , فلم نجد ان شخصيات (الكاتب) في جميع رواياته , تناجي نفسها , وانما اقتصرت مناجاتها للإله كما في مناجاة (شلمال) للإله (آلون) :

---

(١) مواء :١١٨ .
(٢) الحكاية السادسة : ٢٥٧ .
(٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة : ٥٦ .
(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب :٣٨٩ .

" رحماك الون ابق عليها امرأة وحسب.. ام تراك اصطفيتني من دون البشر كي تحيل قلبي الى رحم لا يلد الا الهة ؟.. ما ان يضطرب بازاء امرأة حتى تستحيل نورا شفيفا.. رحماك الون يا ايها السر المقدس ..مزّق ان شئت قلبي , واجتث منه رحم الالهة ان لم يكن امامك غير هذا كي تبقي على كرالاما امرأة وحسب.. امرأة تتغشاها الرغبة , فانا بشر تدمغه الرغبة "[١] .

فمن خلال هذه المناجاة كشف (الكاتب) عما يدور في نفس (شلمال) وحقيقة مشاعره اتجاه ما فعلته (ملقان) عندما قتلت نفسها , بعد ان يأست من الدفاع عن شرفها . فمشاعر (شلمال) ارتبطت بمقتل (ملقان) , واثار في نفسه خوفا وخشية من فقدان (كرالاما) مثلما فقد (ملقان) فكان يناجي (الون) الا يحولها الى ملاك ويرفع روحها اليه . وكأنه يعلم انها ستفارقه هي الاخرى, فبعد حين تموت (كرالاما) كمدا على موت ابنها .

اما في رواية (الضفيرة) فان (الرجاء بالله) تناجي ربها : بعد ان اوصلتها المصائب الى حالة سيئة , تناجي وهي على فراش الموت :

" ان قبضتني اليك قبل ان تدلني الى الطريق , فلن يهتدي اليه احد بعدي .. ما زلت امتلك العظام وقلبا يفيض بحبك.. انها اللحظة الاخيرة ,فدلني الى الطريق ودعني اهتبلها او ان يتوقف زمنك الى الابد..دلني..دلني..دلني.. ."[٢] .

في هذا النص , تتبع (الرجاء بالله) من نفسها مرارة الضلالة, فهي تناجي ربها ان يدلها الى الطريق فتبدو انها في عالم مجهول لم تستطع تحديد معالمه ومعرفة طريق النجاة فيه . وان تلك اللحظات المتبقية من عمرها رهينة باهتداء البشر من عدمه .

فجاء الحوار ليبين مدى المعاناة النفسية التي تكون عليها (الرجاء بالله) وهي مقبلة الى بارئها تناشده النجاة لها ولكل البشر رغم ان تلك الضبابية انما كانت نتيجة خيبة املها لما اقترفه البشر في عصر الرواية .

-خصائص ومميزات الحوار:

يعد الحوار صفة عقلية تمنح الشخصيات هويتها الفكرية والنفسية المنفردة , التي تميزها عن غيرها من الشخصيات داخل العمل الفني . وان جودته في العمل القصصي وقدرته على رسم الشخصيات وتصوير الاحداث واشاعة ما يهدف اليه القاص من اجواء , يرتبط بقدرة القاص على كتابة حوار فيه الكثير من المرونة والبساطة وشحنه بالكثير من الدلالات- سواء اكان الحوار بلغة فصيحة او عامية- بحيث يصبح بهذا الشكل او ذاك لصيقا بالشخصية معبرا عن ملامحها ناقلا لافكارها راسما للاجواء التي تحيا تحت كنفها مهما كان وضعها الاجتماعي او الثقافي , وهو بذلك احد وسائل التشخيص في الرواية[٣] .

اذن للحوار اسس , يروم الروائي من خلالها , الى تأهيله لكي يؤدي وظائفه داخل العمل الفني. فلكي يكون الحوار قادرا على كشف افكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الاساسية , ينبغي ان لا تتحدث الشخصيات بصورة عبثية , بل يستلزم تناوله طرق افاق مختلفة من الافكار والموضوعات تفرضها طبيعة النقاش والجدل وتقلب الفكرة على وجوهها المختلفة .

في رواية (انه الجراد) يدور حوار بين (سالم) وبين (يعقوب) , عندما حاول الاخير اقناع (سالم) بفكرة الزواج فتطلب حوار طويل بين الاثنين تم فيه التطرق الى عدة موضوعات :

" – انك وحيد الان,وهذا هو حالك في البيت على الاقل, ولن نعوّض حتى وان اجتمع الزقاق كله عن زوجة جميلة تقتل وحدتك..الا تريد ان تتزوج يا سالم؟.

كان فاغرا فاه حينما اجاب بتلقائية:

- ولماذا لاتتزوج انت ؟

---

(١) الابجدية الاولى : ٢٥٧ .

(٢) الضفيرة :٣٠٦ .

(٣) ينظر : قضايا الفن القصصي , د.سيد نوفل , دار النهضة العربية , القاهرة , ١٩٧٧: ١٦٣ .

- لانني لست وحيدا كما تتصور.. وامامي بضع سنين قبل ان ابلغ عمرك. انك الان تناهز الاربعين وعملك مضمون, فعدد المدخنين يزداد كل يوم , اضافة الى تقرير المصح يقول انك لست بمجنون.

.....

- هل تعتقد ان حمّالة السكائر هذه قادرة على ان تزوّجني ؟
- بكل تأكيد.. المهم الا تبذر ما تحصل عليه , اسمع انني اكره ان احمل امانة لدي, انما الحال تختلف تماما اذا طلبت انت مني ان احمل امانة لك.
- ماذا تقصد ؟
- اقول انني مستعد لان اجمع لك ما توفره بخزانتي هذه.

قهقه سالم وقال دون ان يقطع قهقهته :

- تقول خزانتك؟! .. هذه التي سرقها اللصوص , ولم تكن بقادر على فعل شيء غير ان تتهم حسّان بسرقتها . وقطع ضحكته واضاف :
- ثم انني لا يمكن ان أأتمنك اساسا , حتى وان قام شرطي على حراسة خزانتك .

دبت الصفرة في وجه يعقوب وقال بصوت يكسوه جرس متحشرج :

- يا الهي لا يمكن لك ان تفكر بهذه الطريقة . كل ما حصل هو انني لم يكن بوسعي ان استحضر الا اسم حسّان حينما قررت ان اشك بسارق... "[1] .

الحوار طويل , اقتطعنا منه ما يكون شاهدا على ان طبيعة النقاش يمكن ان تولّد موضوعات شتى وان تتناول افكارا مختلفة , فقد ابتدأ , بفكرة الزواج , ثم اخذت الشخصيتان التطرق الى موضوعات اخرى مثل الادخار والامانة ثم اخلاق (يعقوب) وموضوعات اخرى اختلقها النقاش عن طريق التحول من موضوع الى اخر مع ترابط الافكار بعضها مع البعض الاخر.

كما ان هذا الحوار استطاع ان يظهر التبدلات التي تطرأ داخل الشخصية في انية اللحظة التي تقوم فيها جملتها مع ارتباطها بالتراكمات التي حدثت داخل الشخصية خلال تطور الحدث اللاحق .

على ان حوارات كهذه , غالبا ما يشحنها (الكاتب) بافكاره ورؤاه , فيظهر الحوار متصفا بنزعة وعظية تضر ببنائه الفني .

كما في الحوارات التي دارت بين (مؤمل) وعمال الحفر الذين يسألون عن بعض القضايا الفكرية , فيشرح لهم (مؤمل) طبيعة تلك القضايا التي يطول فيها الحوار الواحد ليأخذ اكثر من سبع صفحات من الرواية : " ... انفجر مؤمل ضاحكا وهو يردد : احسنت , احسنت ابو [هكذا] ليلى احسنت . ثم امسك عن ضحكه , وارتشف الاثنان من قدحيهما في ان واحد , لكأنهما يشربان نخب الحقيقة.

فمهما , ضؤل الكائن يا ابا ليلى يبقى مؤثرا في توازن الكون ما دامت تربطه علاقة محسوبة مع الارض وما دام قادرا على الاساءة لهذه العلاقة . والانسان وحده قادر على الاساءة لهذه العلاقة لانه يدرك وجودها .... .

استاذ بصراحة احتاج الى بعض الشرح.

ابو [هكذا] ليلى هل لاحظت من قبل ان الحيوانات ذاتها تعلّم صغارها الكثير من الاشياء لكي تساعدها على ان تكمل مشوارها في الحياة ؟.. التعليم الذي اقصده ليس تعليم القراءة والكتابة ثم خفايا العلوم . اعني الغايتان تلتقيان في كونهما تهدفان الى مساعدة النشأ الجديد على العيش مع اختلاف المناظير طبعا . فمهما كانت ادعاءات الانسان كبيرة في هذا المجال فالغاية النهائية من تعليم القراءة والكتابة والعلوم لا تعدو مساعدة النشأ على العيش بحسب مقاييس تتطور مع تقادم

(١) انه الجراد : ١٠٥ ـ١٠٦

الزمن , والتعليم الذي اقصدة غاية ضد الانسان عن العبث بالمنظومة الالهية التي تضبط اعتدال هذا الميزان .. وهذه الغاية لا تتحقق الا بتعليم الانسان ما هيته.... "[١] .

وهكذا يجعل (الكاتب) من الشخصية وكأنه يقرأ مقالة او يخاطب جمهورا من الناس . ويبدو ان شخصية (مؤمل) قد اغرت (الكاتب) مما شجعه على الصعود معه الى منصة الخطابة والتمتع بصدى صوته الخاص , فجعله ينطق بافكاره الخاصة . وبذلك يكون (الكاتب) قد آثر التوجيه والوعظ المقترن بالروح النقدية على وحدة العمل الفني وتماسكه داخل روايته . وهذا يشكل تناقضا بّينا بين ما يرغب فيه الكاتب من ايجاد صيغ ميسرة , لتحرير افكاره وتعاليمه بشكل مباشر , وبين ما يمكن ان يتيحه عنصر الحوار من مهمات فنية داخل العمل الروائي , تتصدرها مهمته في " الكشف عن حقيقة نوازع الشخصية الانسانية وتفردها , وذلك من خلال اقوالها واقوال الناس عنها او من خلال ذاتها علينا بلغة يجب ان تنم عن خصائص المتحدثين , لا ان ينوب عنها الراوي او القاص في ان يقول لنا نيابة عنها كل ما تريد قوله. "[٢] .

كما ان حوارا طويلا كهذا يبعث الملل في نفس القاريء . فمن مميزات الحوار الناجح ان يكون قصيرا غير طويل " القاعدة هي ان تجعل احاديث شخوصك قصيرة . فالناس قلما يتحدثون طويلا دون مقاطعة , الا اذا كان جمهورهم من الاسرى..... يجب على الشخص الواحد الا ينطق باكثر من بضع كلمات دفعة واحدة . "[٣] للحوار ,دور في بناء الحدث . اذ يعمل على كشف عنصري الزمان والمكان , بوصفها اطارا للحدث والشخصية , فضلا عن تسخين الاحداث في العمل الروائي ودفعها الى الامام باتجاه العقدة او حلها[٤] .

في رواية (مأتم) يدور حوار بين (سعيد المالك) وبين معلم معارض لسياسته, يرويه (الطّبال) :

" نهض الجميع وجلس هو خلف الطبق , لحظتئذ كف الشيخ عن التلمظ. (اذن فانت المعلم الذي يثرثر) . استنتج ذلك وهو يمد يده الى احد الطيور . حتى تلك اللحظة كان المعلم مستغرقا في النظر الى نقطة ما في الارض , ويبدو انه تنبه الى ان احدا ما كان يخاطبه , فاجاب دون ان يكلف نفسه تمييز هوية المتكلم: (انا اعلّم ولا اثرثر) . تعاونت يدا المالك على فلق الطير فلقتين: (اتعلمهم كيف يحيقون بملكي ؟) . كان وجه المعلم ذابلا وقد اذكى الهدوء الذي سكنه ذبوله : (عن ايّ ملك تتحدث ؟) زايلت حمرة الحمام وجنتيه وبان لونها المعهود: (البلدة ايها الجاحد.. البلدة ايها التعيس)...(ومن ذا الذي ملكك اياها؟)... (انتم بعتم وانا اشتريت)...(اذا كان بعض سفلة القوم قد ادخلوا في روعك ذلك, فاعلم انما حان الوقت لتكتشف بنفسك فداحة سفاهتهم) ... (بل انت ومن تعلّم السفهاء اذ لم تدركوا ذلك حتى الان)...." [٥] .

ويكون نتيجة ذلك الحوار , ان امر(سعيد المالك) بقتل المعلم . فالحوار هنا كان له دوره في بناء الحدث , فهو فضلا عن كشف عنصري الزمان والمكان , كان سببا في عقدة الاحداث فيما بعد , فقد اخذ (سعيد المالك) يكف عن مقابلة المعلمين والتفرغ الى الاعداد لاحدى رحلاته التي كان يروم منها الحفاظ على(صيت البلدة) . كذلك قد بين هذا الحوار موقع الشخصية الحقيقي امام موقع الشخصية المخاطبة , ويبرز تبدل المواقع من خلال تبدل دلالات افعال القول.

واذا كان (الكاتب) قد وفق في جعل هذا الحوار يساهم في بناء الحدث , ورسم الشخصية , فانه لم يستطع , في حوارات اخرى , لان يؤهلها لاداء وظائف كتلك . كما في الحوار الذي دار بين

---

(١) طين حرّي : ١٥٢ – ١٥٣ .
(٢) مختصر محاضرات حول نظرية الرواية , د. سهير القلماوي , القاهرة ,١٩٧٣ :٢٢-٢٣ .
(٣) فن كتابة الرواية , ديان دوات فاير : ٤٩ .
(٤) ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٨٦ .
(٥) مأتم :٤٠- ٤١ .

(جرن وشلمال) في رواية (الابجدية الاولى) , بعد ان وشى (سنار) لـ(جرن) عما يضمره (شلمال) لكاهن الاله الاعظم :

" ما انت الا غرّ فاجر من فجرة الجانب الاخر.. فظننت بي الغفلة.....

- ليتك استمعت لي كما استمعت لسنار.
- وما ادراك اني استمعت له او لغيره ؟..ثم الا يعني هذا ان هناك ما يسمع له لدى ذلك الفتى , وانك قد حدست تناهيه لاذني .. اذن اخبرني انت بنفسك عنه .
- ايها المقدس..
- لاتقل مقدسا , فانت لا تؤمن بذلك (كذلك قاطعة جرن بحزم).
- أ..أ..حسنا..ياسيدي المبجل , لقد ثرثر ذلك الافاق امامك واعلن , واغلب الظن ان ذلك ما حدث بالضبط , ان جدي يثوى الى جوار معبد اله القرية , اليس ذلك ما كان يقلقه ؟ ولعله اقنعك بان تقلق بشانه انت ايضا.... "[1] .

ويطول الحوار , ليحاجج فيه (شلمال) نوايا (جرن) به , بكلام مقنع , ولولا اننا نعرف ما يبيته (شلمال) لـ(جرن) , لاعتقدنا انه من اتباعه حقا . ولكن رغم ان الحوار قد تضمن حججا عقائدية مقنعة , الا ان (جرن) بقي مصرا على حبسه , مؤثرا وشاية (سنار) على دفاع (شلمال) عن نفسه بكلام يبدو منطقيا الى حد ما , ولا نعرف السبب في قبول وشاية ذلك ورفض كلام هذا .

وبهذا لم يستطع هذا الحوار , ان يؤسس لبناء احداث او ان يصور شخصية , فاننا نعرف – قبل هذا الحوار – شخصيتي (جرن وشلمال) , ولم يستطع الحوار اضافة شيء جديد الى شخصيتيهما . فلو لم يكن الحوار موجودا لما تغير شيء سواء في احداث الرواية او في رسم الشخصيتين .

ويبدو ان (الكاتب) يعلم ان لاجدوى من ذكر بعض حواراته , لذلك عمد – في رواية (خاصرة الرغيف)- الى شطب الحوار وترك مكانا فارغا , في اكثر من موضع من نصوص الرواية :

" وبان على بكران انه احس بعدم جدوى الحديث في غرفة الضيوف , فالذهاب الى باحة الدار ارحم . ثم ان هناك سيتسنى له الاشارة الى الشجرتين المنتصبتين وسط الباحة والى ثقوب الجدران , فنهض ودنا من مضيفه وهتف قرب اذنه : ( )
وامسك بيده وقاده الى الباحة . بعد ذلك جعل يتحدث وهو يشير الى الثقوب المتوزعة جذعي الشجرتين , وينتقل الى جدران الدار ليشير الى الثقوب المنفغرة فيها , ولا يتوقف الحديث :
( )
ويداه مشمرتا الاكمام الى منتصف عضديه ..."[2].

وهكذا فان الحوار في روايات (الكاتب) , قد تباين دوره الوظيفي بين القدرة على تأدية بعض الوظائف وبين عدمها . وقد ادى الاسلوب التقريري الى ندرة الحوار ندرة شديدة , وظهر الحوار مع هذه الندرة ضعيفا لا يفيد في تعميق الشخصية , او تحليلها او الكشف عنها . كما لا يساعد في تطوير الحدث او تفسيره , فهو غير مطابق للواقع في الاعم الاغلب , يأتي في مستوى المؤلف لا في مستوى الشخصية كما ينبغي له ان يكون .

---

(١) الابجدية الاولى : ٨٨-٨٩ .
(٢) خاصرة الرغيف : ٢١٠

المبحث الاول: اللغة

تتحدد طبيعة اللغة النوعية , بحسب المجال الذي توظف فيه , وطبيعة الادب النوعية تكمن في تجسيد الصورة بكل ملامحها الجزئية الخاصة[١] .لذلك تنفر اللغة الادبية من التقرير والتعميم والمباشرة , كما لايتحدد جمالها من قيمتها الذاتية , ولكن من قدرتها ونجاحها في نقل جزيئات الصورة التي يراد لها ان تنقلها .

ويمثل موقف الكاتب من لغة روايته وتعامله مع هذه اللغة , بصورة بالغة الدقة , حقيقة احساسه بالفن الروائي , وطبيعة ما يريد ان يوصله الى قاريء روايته . " ان مفردات اللغة والطابع المميز لنموها وبناء كلامها برمته ,هو بمثابة الارضية التي تنبت عليها الصور والافكار ."[٢] .

ان اول مباديء الدراسة الأدبية للغة العمل الروائي , ينحصر – على ما اعتقد – في الادراك العميق لرابطة اللغة والفكرة , وفي فهم انعكاس فلسفة الكاتب الحياتية ونظرته للانسان والمجتمع على بناء الكلام عنده . وهذا ما يدعونا الى دراسة لغة السرد من حيث انساق البناء وهوية اللفظ ودراسة الاسلوب الذي استخدمه (الشبيب) في رواياته .

ـ لغة السرد :

يحّد مفهوم لغة السرد , بدراسة الهيكل البنائي للنص السردي ومتابعة نسقية رصف (الكاتب) ونسجه , وفقا لمنظومة مفاهيمية تعتمد على فرعين اساسين هما : انساق البناء من جهة طول المفاصل الحكائية , وهوية اللفظ من جهة الفصيح للحكي بشقيه العصّ ي واللّن.

أـ انساق البناء :

لا تقتصر مهمة السرد الفني (القصصي) على نقل الخبر فحسب , بل بما تحيطه من ظلال نفسية كثيفة تمنحه الحيوية اللازمة لاقتناص ذهن القاريء ولهفته في متابعة جزئياته بدافع من الرغبة في اكتشاف الدوافع الحقيقية لحدوث الوقائع المشكلة للحدث , والبواعث النفسية لطبيعة مواقف الشخصيات . لذلك وجدنا ان (الكاتب) يلجأ الى تطعيم المفاصل الحكائية بالتعبيرات والصور البلاغية – في كثير من نصوص رواياته – مما يجعل تلك المفاصل طويلة في اغلب الاحيان .

فمرة يستخدم التشبيه , كما في النص الآتي من رواية (مأتم) :

" كان جسدها الرخص يتلوى كأفعى نزعت طائعة عنها انيابها..... لقد الفيت جسدي غاطسا فيها.. غاطسا في كتلة هلام يتجمع تارة , ثم لا يلبث ان ينتشر بطونا منبعجة تمسك ببعضها باذرع ذات نهايات زلقة , فاذا هي لجّة بطون متداخلة لا اول لها ولا اخر... "[٣] .

فلم يكتف بوصف حركة جسد المرأة , وانما شبهه بافعى وليست ايّ افعى وانما نزعت عنها انيابها , ليعطينا صورة متحركة غير مجردة , عن ذلك المشهد الذي جمعه و (فاحمة العينين) على ان (الكاتب) يكثر من التشبيه في عموم رواياته . ولا يقتصر على اداة تشبيه واحدة بل يستخدم اكثر من اداة , ففي نص اخر من الرواية نفسها يشبه (الكاتب) بـ(مثل) حركة جسده بحركة فأر خائف :

" عندئذ احسست بدمي يهرب من اطراف جسدي مثل فأر افزعه قط متربص..."[٤] . و (الكاتب) , حينما يعمد الى التشبيه – الذي هو احدى الادوات الالسنية التقليدية – يروم الى تأنيق جمله الحكائية وتعميق الدلالة وتكثيف الصورة, وتركيبها في سطح النص السردي لديه.

---

(١) ينظر: الرؤية والاداة : ١٠٠ .
(٢) الافكار والاسلوب : ٢٢ .
(٣) مأتم : ٥٤ .
(٤) م . ن : ١٠٤.

ومرة اخرى , يستعمل الاستعارة والمجاز حينما تنتفي وحدات لغوية معينة ومزجها بوحدات ذات صور بلاغية من الاستعارة والمجاز :

"انه يرى الان اخاه وقد استجمع دمه المسفوح من بين ذرات الارض قطرة قطرة واعيد الى العروق فاغرة الافواه فانغلقت افواهها وطفقت تنبض سعيدة بصمتها..... اخرج من جيبه كيسا ورقيا مهترئا , والسيارة ما فتأت تنهب الارض صوب العاصمة...."[١] .

فأفواه العروق فاغرة ثم انغلقت سعيدة بصمتها و(السيارة تنهب الارض) , كل هذه الصور البلاغية – التي استخدمها (الكاتب) – اراد بها ان تكون لغة روايته متينة في سبكها ونصاعتها وبلاغتها وتدفقها , ولاجل ان تكون اكثر تأثيرا على ذهن المستمع . علما ان " فن القصة لايستدعي تلك البلاغة الا انها صنعة يجب ان يشار اليها..."[٢] . ويرى بعض النقاد , ان استخدام بعض الصور البلاغية , داخل الرواية , يعكس فقدان المؤلف في القدرة على الكلام : " يميل المصابون بفقدان القدرة على الكلام , الذين يجدون صعوبة في انتقاء الوحدات اللغوية المناسبة الى استعمال التعابير المجازية , بينما يميل الناس الذين لايقدرون على مزج الوحدات اللغوية الى استعمال التعابير الاستعارية... "[٣] .

تعتبر اللغة نشاطا وعملا وتحقيقا للافكار , ولا يمكن فهم الكلمة على انها اداة للتعبير وايصال الفكرة الجاهزة , بل انها ضرورية للانسان في المشاركة بتكوين الافكار والتعبير عنها. فالكلمة , تربط نشاطات الافكار وتفيد كوسيلة لخلقها عند المفكر , ويصبح في نهاية الامر تحليل الكلمة الشعرية بجميع ظلالها ومظاهرها اداة لفهم الافكار وحركة المشاعر وتكوين الاراء وتطورها " ان القيم وتركيب الكلام ومفردات لغة الكاتب تعبر عن البناء الفكري الداخلي الذي يرتبط به ارتباطا عضويا ويجد تعبيرا له في جميع المظاهر"[٤] .

وكان لهذه الوظيفة دور , لان يشحن (الكاتب) لغته بعبارات السخرية , من المفاهيم السائدة , وبعض الشخصيات الروائية , وخاصة تلك التي تمثل عقدة الجانب السلبي في المجتمع (الشخصيات الشريرة) . مركّزا سخريته وتهكمه على الجوانب الخارجية منها . كما في وصفه للرجل الذي التقته (رواسي) في رواية (طين حرّي) :

" ففضلا عن كونه مكلفا بواجب المراقبة من هذا المكان كما هو واضح , ثمة العقد النفسية المتراكمة في داخله تلك المتأتية من شعوره بنبذ المجتمع لنموذجه... اشعث الشعر هو, لم يحلق لحيته منذ يومين او ثلاثة كما قدّوت , يلقي الارق والتوجس بظلالهما على كل ثنية من ثنايا طلعته : صفرة طاعنة تكتسح وجنتيه , ووهدتان زرقاوان تحت عينيه منتفختي الاجفان , وشفتان متشققتان جفت خيوط لعاب تربط في ما بينهما عند زاويتي الفم..."[٥] .

وبعد ان انهى (مؤمل) من رواية هذه الحكاية المؤلمة , اردف (السارد) الدواعي الى اقتراف اعمال كهذه . وتعبيرا عن امتعاضه من هذه المفاهيم السائدة في المجتمع , استخدم بعض التعابير اللغوية الساخرة , فقال :

" ان الذي اوصلنا الى هذا الحضيض الذي لانملك فيه سوى ان نجتر الامنا , تذكرنا الدائم للطعام ولاشيء اخر غيره... "[٦] .

---

(١) انه الجراد : ٧٢ .

(٢) محمود احمد السيد . رائد القصة العراقية الحديثة , د. علي جواد الطاهر, دار الاداب , بيروت ,ط١, ١٩٦٩: ٥٠ .

(٣) الحداثة : ٢٤٤/٢ .

(٤) الافكار والاسلوب: ٢٠ .

(٥) طين حرّي :١٥٥-١٥٦ .

(٦) م . ن : ١٥٩ .

وكلمة (نجتر) تستخدم لوصف عملية الاكل عند بعض الحيوانات . وقد استخدمها (الكاتب) تعبيرا عن رفضه من سلوك افراد المجتمع , الذي كان سببا لانتشار هذه المفاهيم السيئة .

وعلى العكس من ذلك , يلجأ (الكاتب) لان يشحن لغته بالصور (الكاريكاتيرية) اذا تعرض للشخصيات المرحة , التي يتعاطف معها اثناء السرد , كما في وصف الحركات التي يؤديها (مختار) في رواية (الحكاية السادسة) :

" فلما اكتملوا اربعة , تقّمط اطرافهم الحيرة وتسّبد بوجوههم البلادة , توسط وطفق يتواثب ويقذف بذراعيه في اتجاهات لا حصر لها , ويصرخ حاضا اياهم على ان يحذوا حذوه.... ولا يستطيع ان يتواصل في الكلام .. لقد بدأ يلهث ذلك انه لم يكتف بالتواثب وقذف الذراعين في كل اتجاه . انه الان جاث على ركبتيه يهّز كتفيه ورأسه اللاعنق له مائل الى الخلف... "[1] .

فـ(الكاتب) - ومن خلال هذه الادوات اللغوية التي يكثر منها – يهدف الى اطالة مفاصل نصوصه الحكائية , لغرض توصيل افكاره الى اكبر عدد من القرّاء , عن طريق التأثير على مشاعرهم لاسيما وان رواياته , تعد من روايات الافكار . الا ان جملا حكائية كهذه قد يكون تأثيرها سلبي على الجانب الفني من الرواية , لان الرواية تنفر من كل مظاهر الشرح وتميل الى التجسيد والحركة .

ب- هوية اللفظ :

لا يأتي الكلم العربي على وتيرة واحدة من حيث التركيب والافراد , فضلا عن قيمته الدلالية ونسبة تردده في التداول والخطاب والابداع . فهنالك جملة من الاستعمال اللغوي تتصف بالفصاحة , لكنها لاتدخل دائرة البلاغة . لذلك خرج الدارس البلاغي – قديما وحديثا– بنتيجة استحالت الى قاعدة عامة مفادها : (كل بليغ فصيح , وليس كل فصيح بليغا)[2] .

فهناك صياغات متباينة قيمة وتداول ودلالة , لذلك يسوغ لنا ان نفصل بين هويات اللفظ والتركيب في اللغة السردية , من خلال جس انساق النص والسبر في اصله وخانة تداوله . وبعد ان اجرينا مسبرنا داخل مفاصل النص السردي لدى (الكاتب) وجدنا ان اللغة السردية لرواياته , تأتي على مستويين : مستوى ذي نسق فصيح عصي واخر ذي نسق فصيح لّين .

وان تعامل (الكاتب) مع هذين المستويين كان بحسب ما يقتضيه زمن القص ومكان جريان التداول عند الشخوص . فنجد ان مستوى اللغة ينسجم مع مستوى القص . اذ تراه يعمل لسبك رسالته النصية وفقا للنمط الصعب ان كان سياق الصياغة السردية .اللغوية, يعود لزمن الفصاحة الاولى , فيتطلب هذا المقام مقالا ذا سبك فصيح عصي . اما مستوى اللغة الفصيحة اللّين فلا تجده حاضرا الا عند مقام (السارد) المعاصر الذي يلجأ – في تداوله وخطابه – الى الفصيحة اللّينة المنسجمة وروح ذلك العصر .

ففي مشهد من مشاهد (الابجدية الاولى) تجده زاخرا بالعبارات الفصيحة الاولى : " لم يخطر ببال جرن ان احدا سيعبأ بما دّو في الليلة الماضية , الا انه ما ان عاد من الحبيسين الى كوخه مع غلامه وكلبه حتى طرق باب الكوخ بعنف.... فبشّ وجهه حيث ارتمت شعرات لحيته عند شدقيه وانفرجت شفتاه عن اسنانه وبان سواد منابتها . وفي الحال حمّل غلامه رسالة مستعجلة للرجال العشرين ولكاهن منثاما , ودخل غرفته ليلمع لحيته ويديم تعفيرها , بعد مّة لم تطل عاد الغلام الى سيده , بينما ظهر في السوق في الوقت ذاته واحد وعشرون كاهنا باردية طويلة ولحى مخصّلة لها بريق دهان واحد , وطفح من موكبهم ضوع عطر نفذ من خلال كتلة الهواء المضمّخ برائحة عرق اجساد الرجال المتدافعين بالمناكب , ليبلغ انوف النسوة المتجمهرات في الخلف.... وقد تهدلت فكوكهم وسال لعابهم واطبق عليهم صمت وقور, نمّ عن بلاده... "[3] .

---

(١) الحكاية السادسة : ٢١٩ .

(٢) ينظر : فقه اللغة , د. كاصد الزيدي , مطبعة وزارة التعليم العالي , العراق , ١٩٨٧ : ٣٧٣ .

(٣) الابجدية الاولى : ١٣٠ .

ففي هذا النص- ونصوص كثيرة حفلت بها الرواية – نجد صياغات سردية قديمة وعبارات مسبوكة شبيهة بتلك التي تزخر بها الكتب العربية القديمة . فجاءت تلك الصياغات لتناسب زمن قصّها .

اما المستوى الفصيح اللّن , فنجد ه حاضرا في رواية (الضفيرة) , لان زمان القص ومكان التحاور ووجودية الاشخاص في زمن آت من الامتداد المستقبلي , فهي رواية استشرافية .

يفتتح (الكاتب) – في الفقرة الاولى من الرواية – باب عالمه بمتتاليات لغته الحكائية ذات السبك اللّن والتركيب غير المعقد واللفظ الصريح المبتعد عن الحوشية والوحشية الدلالية :

" مات المحروس الكبير كهلا , دون ان يبلغ الخرف , اذ لم يتجاوز عمره السابعة والثلاثين عندما اغمض عينيه الى الابد , فاقسم المحروس الابن على ان يصون الامانة, واصبح عمدة للجنة المتعهدين باستمرار الحياة على الارض في مدينتنا , كان في عامة السادس عشر حين ردد قسمه في مبنى اللجنة القديم... "[١] .

ويستمر (الكاتب) يسرد احداث روايته , بالوتيرة اللغوية عينها ,من دون ان يعدل نحو الصياغات اللغوية الصعبة او العبارات الدارجة , ويبقى بنفس واحد . وكان يجايل عصرا ويحاور نطقا نمطيا واحدا , فاقرأ سبكة اللغوي في قلب احداث (الضفيرة) : "وبتحفظ المحت زهرة الباري الى وسائل اخرى غير سفك الدم , كان بوسع الرجاء بالله ان تلجأ اليها فقالت : لا تراود المرأة فكرة دس السم مثلا..... فانتفظت الرجاء بالله , وكاد الدم ينفر من وجنتيها الحمراوين .... "[٢] .

فنجد ان (الكاتب) اعتمد في (الضفيرة) على التراكيب الشائعة الان من فصيحة الامس والاستناد الى الصياغات اليسيرة غير المعقدة وذات الدلالة الواضحة التي لا يتطلب فهمها اللجوء الى المعجم.

- اسلوب الكاتب :-

ان مفهوم الاسلوب يحتوي في ثناياه على وحدة الكلمة والصورة . وينبغي ان تنطلق الدراسة اللغوية لاسلوب الادب عموما والرواية خصوصا , من اعتبار ان الاسلوب انعكاس للاحتكاك الذي يحدث بينه وبين المجالات الفكرية[٣] .

تكاد تكون القضايا , التي تعالجها روايات (الشبيب) , متشابهة , من حيث طرحها ومعالجتها وغالبا ما تتمثل بالصراع القائم بين الحكام المتسلطين وبين الطبقة العامة من الناس. مما دفع بـ(الكاتب) الى استخدام عدة مظاهر في اسلوبه , تتمثل في التعميم والتقرير والمباشرة والنمطية .

وتنحل ظاهرتا التعميم والمباشرة في اسلوب (الكاتب) الى مجموعة من المظاهر الفرعية من اهمها : ان (المؤلف) يحكي الحكاية من موقع الماضي – في بعض رواياته – واحيانا الماضي المغرق في القدم كما في (الابجدية الاولى) ثم يعمم الظاهرة في كل الازمان . كأنه يريد ان يوحي الينا بان البشر الذين يعيشون في الماضي القديم شخصيات (الابجدية الاولى) ينطبق عليهم ما ينطبق على البشر الذين يعيشون في عصرنا , شخصيات (مأتم والحكاية السادسة وطين حرّي) ,وهو نفسه ما ينطبق على البشر الذين يعشون في عصر يتلو عصرنا باربعة آلاف عام , شخصيات (الضفيرة) فالظلم الذي مارسه (جرن) قبل الاف السنين هو عينه الذي يمارسه (سعيد المالك) في (مأتم) ولايختلف عما ينتهجه (حسب الدين) بعد اربعة الاف عام من عصرنا .

---

(١) الضفيرة : ٥ .
(٢) الضفيرة : ١٥٨ – ١٥٩ .
(٣) ينظر : الافكار والاسلوب : ٢٤ .

و(الكاتب) حينما يلجأ الى التعميم والمباشرة, لايترك الفعل في روايته حرا يتحرك بتلقائية امامنا , ولكنه يصفه , حين يصفه فانه لا يخصصه , بل يعممه ويقرره ويواجهه ويعلق عليه في رواية (الابجدية الاولى) تجتمع (ملقان) و(رهكالا) في بيت (دلموت) عندما كان (بيصار) موجودا في البيت . تسأل (ملقان) عن مصير حبيبها (شلمال) الذي سافر الى قرية (منثاما) ليتسقط اخبار الكاهن الجديد . فيداعبها (بيصار) ببعض الكلمات مما جعلها في موقف حرج : " احمّر وجهها واطلقت ضحكة مرّة , ثم امسكت رأسه الذي كان عند مستوى بطنها تماما بكلتا يديها وهزّته برفق وقذفت به الى الوراء ,فاستوى جسمه منتصبا يقف خلفها... همت ان تضربه مداعبة فجرى امامها وعدت خلفه دون يأس... "[1] .

على هذه الصورة , التي لاتكشف خصوصية ولا تعرض مشاعر ولكنها تصفها , ينتهي (الكاتب) من تصوير حالة الفتاة النفسية بعد ان فقدت اخبار حبيبها , وبعد ذلك مباشرة يقدم تقريرا طويلا عن شخصية (ملقان) وتاريخ علاقتها بـ(شلمال) , يستغرق اكثر من ثلاث صفحات من الرواية :

" ملقان التي تكاد تشهد الاحتفال الالهي الخامس عشر , فتاة ذات قوام نحيل بعض الشيء. اقصر من شلمال بنحو قبضتي رجل .... تتذكر الان , وكان ذلك قبل اكثر من احتفالين , حيث رأته اول مرّة , كان يتبارى مع صاحبيه خارج القرية برمي الحصى نحو الشاطيء وكانت هي ترافق اختها الوسطى قبل ان تتزوج... "[2] .

ان هذا التقرير- على طوله – لا يقدم لنا جديدا عن شخصية (ملقان) – فهو عبارة عن تجميع ملاحظات وصفات سبق ان اشار اليها (الكاتب) في الجزء السابق من الرواية . هذا بالاضافة الى ان النص لا يقدم بالحدث خطوة واحدة الى الامام , لان الفعل يتوقف حتى ينتهي (الكاتب) من عرض تقريره .

اما الملاحظة الاخرى – التي يمكن تلمسها في هذا التقرير وفي كل التقارير عن شخصيات رواياته- فهي ان (الكاتب) يكاد يقدم الشخصية دون ان يخفي انطباعاته عنها , فيتعاطف معها اذا كانت (شخصية خيّرة) , وتبدي عليه مظاهر الاستياء , اذا كانت (شخصية شريرة) , كما في تقريره حول (جبارة) الشخصية الشريرة في رواية (مأتم) :

" جبارة هذا كان يعمل جلادا في قصر سعيد المالك .. به ينتزع المالك ارواح من تحل عليهم لعنته.. ينتزع الارواح بآلات حادة تارة وباطلاق النار تارة اخرى وبيديه العزلاوتين في ثالثة , وفي كل الحالات لا تطرف له عين.. كان يكفي من حلّت عليه اللعنة ان يسمع باسمه فيموت قبل ان يمسسه..."[3] .

فقد كان (الكاتب) حريصا على تقديم تاريخ الشخصية في شكل تقارير , وكان دائم التوجيه لافعالها اذا قامت بالفعل في الرواية . وفي تقاريره كان يعجبه موقف من المواقف فيسترسل في تحليله . وهو بعد ذلك يتعامل مع الشخصيات على مستويين : مستوى الشخصيات الرئيسية , ومستوى الشخصيات غير الرئيسية . و(الكاتب) يركز اهتمامه – بالطبع- على الشخصيات الرئيسية وهو لذلك يخصها باكبر قدر من تقاريره ومن التعليق على فعلها . اما الشخصيات غير الرئيسية فرغم انها شخصيات نمطية وسطحية , الا ان (الكاتب) يخفف من قبضته على فعلها وقولها مما يجعل حوارها وفعلها يتسم – في كثير من المواقف – بقدر كبير من الحيوية , كما يكشف رسم (الكاتب) لشخصياته عن احساس متميز وخبرة بطابع الحياة .

(صفوك البخيت) من الشخصيات غير الرئيسية في رواية (انه الجراد) : وهو مثال للشخصية الريفية المنحرفة , فلاح يمتلك اراض زراعية واسعة وابقار واغنام , ورثها عن عن ابيه , ولكنه

---

(١) الابجدية الاولى : ٧٩ .
(٢) م . ن : ٨٠ .
(٣) مأتم : ١٦-١٧ .

لم يحافظ عليها بعد ان سلك طريق اللهو والسمر, فباع الارض والمحراث مع ماكنته " وكان اخر شيء باعه قبل الارض الابقار فلم يترك الا واحدة فقط , لسبب لا يتعلق بوصية ابيه و اما الاغنام فلا احد يعلم لماذا ضعف امام اصرار نوره على عدم بيعها , فابقاها ولم يكن ليعرف بعد انه ابقى الرابطة العتيدة بين ابنة زوجته وبقعة المشمش .

بعد عشاء احد الايام انبرت له ام نوره متهكمة :

- متى ستبيع الدار ؟!

فاجابها بعد ان تمتع برشفتين من قدح الشاي الذي كان بيده , بينما كان متكئا على مرفق يده اليسرى , ومادا باقي جسده باسترخاء على بساط كث الصوف :

-أتعاتبينني لانني بعت بعض ما املك ؟

-اكل هذا كان بعض ما تملك ؟

-لم يكن امامي الا ان افعل ذلك . اترغبين في ان تقللي من شأني امام جلسائي في النادي . انهم من علية القوم , ويكفي ان بينهم السيد صاحب المحفوظ... "[1] .

وتسيطر النمطية على صور الشخصيات التي يرسمها(الكاتب) في رواياته , فتبدو صالحة لكل زمان ومكان . وانه ينظر الى الشخصية الانسانية نظرة مطلقة ولا ينظر اليها نظرة جدلية , وهو نتيجة لذلك يصنع صورة الشخصية الانسانية كاملة من البداية , بحيث تصبح الصورة عاجزة وغير قابلة للنمو وللتطور او التناقض , ويكون التطور- في حالة كهذه – قاصرا على الحركة الخارجية . اما الحركة الداخلية فهي ثابتة . فتغدو الحركة الدرامية للرواية والشخصية عاجزة ومشلولة لان (المؤلف) يضرب الامثلة على ظاهرة سبق ان قررها من قبل .

(بكران) بطل رواية (خاصرة الرغيف) ,يصوره (الكاتب) ومنذ البداية بانه على درجة عالية من الوعي , رغم عدم تعلمه القراءة والكتابة . فكان انموذجا للانسان الذكي الواعي الذي يحمل فكرا كبيرا :

" فثمة رأس عجيب كان فوق كتفه , وفي صدره كانت تتضور نفس كبيرة ....ولطالما استشعر جابر وزائروه في المحل تلك السجية في بكران . فكم من مرة طلع عليهم بجمل مبتسرة او ربما بكلمات معدودة تجعلهم يلوون الاعناق نحوه وهم يعملون التفكير في ما ينطق به . ما اظلم جابر.. كيف يحرم فتى كهذا من المدرسة... "[2] .

فيضع شخصية (بكران) كاملة في بداية الرواية , لذلك لايمكن لها ان تتطور او تنمو فيما بعد من الرواية . وانما كل ما يفعله او يقوله ينصب – حتى نهاية الرواية – ضمن تلك النظرة الاولى على الشخصية :

" اسم بكران له رنين ليس فقط في قسم الهندسة المعمارية وكلية الهندسة عموما , وانما في سائر الكليات المجاورة , وكلية العلوم منها , او.. على الاقل , كان معروفا لدى سعاة تلك الكليات , اولئك الذين ما كانوا يفتأون يحسدونه لمنزلته التي يتبؤها في كليته... "[3] .

هذا هو الاسلوب العام لدى (الكاتب) في عموم رواياته , يميل الى التعميم والمباشرة وسيطرة النمطية على صور الشخصيات التي يرسمها .

---

(١) انه الجراد :٦٣ .
(٢) خاصرة الرغيف : ٨ .
(٣) م . ن : ١٥٧ .

المبحث الثاني : الحوار

يعرف الحوار بانه " حديث بين شخصين او اكثر تضمه وحدة في الموضوع والاسلوب."[١] .ويعد من العناصر المهمة في العمل الأدبي الروائي , فيوصف بانه " نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الاشخاص على الارسال والتلقي "[٢] .

فهو الكلام الملفوظ المتبادل بين شخصيات القصة , وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة الى اخرى داخل النص , وهي عملية صعبة تتحول – من خلالها – الفكرة الى جزء فاعل له صيغة عمل داخلية نابعة من اجراءات الحدث وتفاصيله[٣] .

لقد تطور الحوار في الرواية تبعا لتطور اساليب السرد , فقد كانت الرواية التقليدية تشترط الحوار ان يكون منطوقا ,وان يكون بين اكثر من شخص . اما في الرواية الحديثة فقد تحول الى حوار داخلي فردي ,و يعرف الحوار الفردي بانه : " العملية التي ينثال فيها الكلام عفويا , لكي يعبر عن تجربة البطل الباطنية تعبيرا هينا , لينا , يتلاءم وسيولة المادة الشعورية . "[٤] .

والحوار يعمل على كشف الجوانب الخفية من الشخصيات المرتبطة بتفكيرها ومجرى شعورها ويساعد الراوي على اثارة اهتمام المتلقي , ويقطع الاحساس بالرتابة التي يولدها السرد , فهو يبث الحركة في المشهد[٥] . مع بيان قدره الحوار على توليد الشعور عند القاريء بأن شخصيات الرواية هب شخصيات واقعية حيّة .

-انواع الحوار:

نظرا لاهمية الحوار في العمل الروائي , فقد كثرت الدراسات التي اهتمت به , ومنها الدراسة التي قدمها (باختين) . الذي ميز فيها ثلاث درجات للحوار, اطلق على الاولى الحوار التام او الصريح والدرجة الثانية هي الحوار الذي يتم استحضاره , والثالثة يسمها (باختين) الاسلوب غير المباشر, وهي تجمع بين الاسلوبين السابقين[٦] .

فيما حدد (جيراد جينيت) , ثلاثة انماط لمستويات الكلام وفقا للعلاقة بين منظور الراوي, ومنظور الشخصية وهي : الخطاب المسرود او المروي , والخطاب المحول بالاسلوب غير المباشر , والنمط الثالث هو الاسلوب المباشر[٧] .

على اننا سوف نجمل الحوار على نمطين : الحوار الخارجي المباشر , والحوار الداخلي, حيث انه التقييم المناسب لدراسة الحوار في روايات (الكاتب) , بالاضافة الى شموله لكل اقسام الحوار اعلاه .

١. **الحوار الخارجي (المباشر) :**

تتحدث الشخصية – في الحوار المباشر – مع شخصية اخرى او اكثر في اطار المشهد الروائي بطريقة مباشرة اذ ان المتكلم " يتكلم مباشرة الى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي . "[١] .

---

(١) المصطلح في الادب الغربي , د. ناصر الحاني : ٥٣ .
(٢) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : ٧٨ .
(٣) ينظر : المبدأ الحواري – دراسة في فكر ميخائيل باختين , تزفيتان تودوروف , تر: فخري صالح , دار الشؤون العامة , بغداد ,ط١ , ١٩٩٢ : ٩٤ .
(٤) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة : ٣٩ .
(٥) ينظر : فلسطين في الادب الروائي بين غسان كنفاني وجبرا ابراهيم جبرا , كريم مهدي المسعودي, رسالة ماجستير :١١٥ .
(٦) ينظر : المبدأ الحواري : ٩٦ .
(٧) ينظر : خطاب الحكاية , جيرار جينيت , تر : محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلبي , الهيئة العامة للمطابع الاميرية , سوريا , ط٢ , ١٩٨٧ , : ١٨٥- ١٨٦ .

وبعد قراءتنا لروايات (الكاتب) وجدنا ان الحوار بصورة عامة قليل , وبناء على تلك القراءة ينقسم الحوار المباشر الى قسمين هما : الحوار المجرد والحوار الوصفي, تبعا للوظائف التي تستنبط من تحليل اقوال الشخصيات .

أ.**الحوار المجرد:**

ينشأ هذا الحوار بين المتحاورين بفعل الوقف الذي يضع هؤلاء في وضع معين داخل المشهد الروائي , ويكون قريبا – في تكوينه – من المحادثة اليومية , فهو " حديث اجرائي متأسس على رد فعل سريع او اجابة سهلة او تبادل كلمات لا تتحمل التأويل المتعدد , لانها اجابات متوقعة عن اسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة ."[٢].

وهذا النوع من الحوار قليل في روايات (الكاتب) , لانه يعتمد في رسم شخصياته على التقارير المباشرة . ومن هذا النوع , الحوار الذي دار بين (سالم) وبين طبيب المصح العقلي في رواية (انه الجراد) عندما اراد الطبيب معرفة الحالة النفسية لـ(سالم) , وهو حوار طويل تستخدم فيه الشخصيات جملا قصيرة :

" – ما اسمك ؟ .

- سالم .
- سالم .. ماذا ؟ .. ما هو اسم ابيك؟
- سالم فقط . يكفي هذا من اجل ان تناديني به . فاسم ابي لن يغير من الامر شيئا .
- هل لديك اصدقاء ؟
- احب اناسا كثيرين , ولكن لا ادري ان كانوا اصدقائي .. ربما كانو اصدقائي .
- اذن لما ضربت مضمدي ردهتك؟

كان جالسا على حافة الكرسي بهيأة مستوفزة , فزحف بصيجزته الى الوراء ليملأ مقعده , ثم تنهد وهتف بجرس راسخ :

- كانت حقنهم تؤذينا وهم لا يميزون بين العاقل والمجنون..

قاطعه الطبيب :

- اكان بينكم عاقلون؟!

ودون ان يغير من جرس خطابه قال:

- نعم .. عبود كان عاقلا , بل اقل منكو جميعا..."[٣] .

الحوار طويل , تتخلله بعض الجمل الردية , لكننا نكتفي بهذا القدر – لنبين جملة من الامور يمكن ان تستشف من الحوار ككل .

فهو حوار استجوابي مكتف قائم على السؤال ورده . استطاع ان يوضح للقاريء مدى تحلي (سالم) بالمقدرة على الاجابة المؤثرة , رغم هبله , كما تصوره الرواية , فاللغة التي استخدمها (سالم) ذات طاقة تعبيرية وهي تناسب الى حد بعيد شخصية واعية مثقفة , وليست شخصية ذات عقل مضطرب مثل شخصيته .

وان هذا الحوار , كان قصديا , اتجه نحو هدف معين , هو محاولة الطبيب التعرف على الحالة النفسية التي يتمتع بها (سالم) الذي يشك في قدرة عقله . وهو ايضا حوار مرسوم بدقة تؤدي الى وضع تصور مكاني وزماني للمشهد الروائي . الا انه حوار بسيط متأسس على رد سريع لا يتضح منه موقف عميق من مسألة فكرية او اجتماعية او

---

(١) تحليل الخطاب الروائي , سعيد يقطين : ١٩٧١ .

(٢) الحوار في القصة العراقية القصيرة ١٩٦٨ – ١٩٨٠ , فاتح عبد السلام , اطروحة دكتوراه , كلية الاداب , جامعة الموصل ,١٩٩٥ : ٤٢ .

(٣) انه الجراد : ٧٦ .

سياسية , كما لا يحتمل أي تأويلات رمزية او فكرية . وهو صيغة مثلى للنمط المجرد الذي ينشأ بفعل مناسبة الحدث .

ب.**الحوار الوصفي:**

يتركب هذا النمط من الحوار من قدرة واصفة يكون فيها الوصف مقتضبا او طويلا و وهذا النوع من الحوار يحتل مكانة واسعة من روايات (الكاتب) , رغم انه يعطي فرصة اكبر للوصف اثناء عملية السرد .

والحوار الوصفي عند (الكاتب) يأتي على نوعين اثنين هما[١] .

اولا:الوصف المحدد للأشياء .

ثانيا : الوصف الحركي , اذ يتوفر عنصر الحكاية هنا في داخل الوصف الحواري.

والنوع الاول , يكون الوصف من خلال الحوار " مرتبطا بمقولات وصفية محددة تقريرية ظاهرة تستند الى الملاحظة المنقطعة المستقلة "[٢] .وقد يأتي على شكل صور تشبيهية او استعارية .

في رواية (طين حريّ) يدور حوار بين (مؤمل) وبين عمال الحفر الذين استأجرهم (مؤمل) لحفر المقبرة القديمة سعيا للوصول الى اثار حضارية ظن (مؤمل) انها تحت المقبرة :

" العمال متحلقون حول مؤمل في حلقتين.. الواحدة تلو الاخرى..فمن الحلقة الخارجية انما ارتفع سؤال..استاذ كيف سنستدل في هذه الحالة على وجود الحضارة ؟

عزيز اخي يجب ان تعرف ان بامكاننا ان نستخلص استنتاجا من اثر لحافر حمار.. ما هو وزن الحمار ؟ كم كان يحمل من الاثقال ؟ هل هو يعدو في سيره ام يسير الهوينا . كانت له حدوات او لا.. وغيرها من المعلومات التي تؤدي بالنتيجة الى استنتاج طبيعة سلوك صاحبه معه..... لو تعلم يا عزيز يا اخي , الدليل الحقيقي على وجود الحضارة في البقعة التي ننقب فيها . وحديثي عن حافر الحمار ما هو الا مثل وحسب . اذ بمقدورنا ان نتقصى متفحصين الاف الاثار الصغيرة التي لا تلفت الانتباه... "[٣] .

ان للحوار هنا غاية مقصودة هي تقديم صورة عن عملية التنقيب وطبيعة عمل رجال الاثار . اذ نلمح من النص صورة تشبيهية يقدمها (مؤمل- استاذ الاثار في الجامعة- لمجموعة من العمال ذوي المدارك البسيطة ,فصور لهم عمله وامكانية الحصول على نتائج معرفية من مجرد اثر لحافر حمار . وهذه الصورة عن مقدرة علم الاثار هي ترجمة للاحساس الداخلي لـ(مؤمل) تجاه اختصاصه.

اما النوع الثاني , فهو الحوار الذي يتضمن وصفا حركيا للشخصية الروائية , ويتجلى هذا الشكل في الحوار الذي دار بين (هبة الله وشذرة السماء وحسب الدين) في منزل (سليم الدين) من رواية (الضفيرة) . فقد جاء (حسب الدين) الى المنزل ليسترجع زوجته (الرجاء بالله) بعد خلاف جرى بينهما و تركت (الرجاء بالله) – على اثره – بيت زوجها عائدة الى منزل جدها (سليم الدين) :

"بعد اسبوع التصّبر ذاك , فتح محفوظ الرحمن الباب لحسب الدين..... وحالما رأت هبة الله الرجل , عقدت ذراعيها فوق ثدييها اللذين لم يّوا قط وجاءت مبادرة : أليس هذا هو القاتل يا بنيتي؟.. لا تتكلمي.. هزي رأسك فقط وانا افهم . وقبل ان تند عن الرجاء بالله اية حركة , اردفت تقول : حسن , فهمت , هذا هو القاتل اذن .

---

(١) ينظر : الحوار في القصة العراقية القصيرة :٥٢ .

(٢) الحوار في القصة العراقية القصيرة : ٥٢ .

(٣) طين حرّي : ١٨٠ .

فرج شفتيه حسب الدين ليتكلم , فزعقت هبة الله بوجهه : صه.. اخرس.. ابتلع لسانك .. لن تنطق بكلمة واحدة في هذا المنزل.. القاتل يقتل , هكذا يريد الله.. ومادمت قد طويت القانون في لفافة وحشرته في دبرك , وما دمت قد احلت رجال المدينة الى محض نساء تولول, فانا التي ستتولى امرك.. بيدي هاتين وحسب ساتولى امرك.. انما لماذا هذه الثرثرة ؟.

وخطت خطوة..... كانت قدماها العاريتين تدكان الأرض و الأرض من تحتها تهتز والخشب الذي يبلطها يقضقض . فذرعت شذرة السماء ..... وهي تصيح : ابتعد عنها يا بني .. لا وقت لديك .. انس انك العمدة.. ابتعد.. ابتعد. ولم تكتف بتحذيره بل قذفت بنفسها عليه لتبعده عن يدي هبة الله وواصلت صياحها , ولكن بلهجة معنفة : انت.. ماذا تفعلين ؟ .. انه ما زال زوج الرجاء بالله ."[1].

الحوار الداخلي:

وهو الحوار الفياض الذي ينبع من ذهن الشخصية عبر وسائل مختلفة , ويعمل على اظهار المخفي " من الشعور والاخيلة في تلقائية قد تبدو انها خارج ارادتنا تماما"[2] .

والحوار الداخلي هو الصيغة التنفيذية الشاملة لقصة تيار الوعي , وان الروايات التي يقال عنها انها تستخدم تكنيك , تيار الوعي , بدرجة كبيرة , هي الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي لشخصية او اكثر[3] .

ان هذا النوع من الحوار , يقل وجوده في روايات (الكاتب) اذا ما قورنت بالنوع الاول من الحوار المباشر . وقد اعتمد (الكاتب) على نمطين من الحوار لابراز الشعور الداخلي للشخصية الروائية , هما : المونولوج والمناجاة .

أ. المونولوج :

عرف المونولوج بانه " ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي او جزئي . في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل ان تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو غير مقصود."[4] .

فالمونولوج كلام عفوي غير منتظم , وهو اقرب الى اللاوعي – لا يسرد الى الذهن في صورة مرئية تتبع فيها العلة النتيجة . ويجري الكلام فيها طبقا لأصول الكلام ويسبق فيها الماضي البيعد والماضي القريب, بل يرد فيها الكلام متقطعا مضطربا خاليا من التتابع المنطقي[5] .

اذ يكون المونولوج حوارا ذاتيا فرديا يتسم بكونه حوارا دائريا تراجعيا , ينطلق من الذات ويعود اليها مباشرة , فهو من هذه الناحية متكامل مكتف بذاته , البطل فيه يتسائل ولا حاجة به في الجواب الا ان يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل ايضا.

يستعمل (الكاتب) هذا النوع من الحوار اثناء السرد لتصوير الصراع النفسي مع الذات , فيفضي نوعا من التركيز على باطن الشخصية , لانه يرتكز على عرض

---

(١) الضفيرة : ٩٣ .
(٢) الرواية الحديثة , بول ويست :٢٥ .
(٣) ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة : ١٦ .
(٤) م . ن : ٤٤ .
(٥) ينظر : فن القصة , محمد يوسف نجم :٧٩-٨٠.

الناحية الفكرية من حياة البطل بدلا من الناحية الخارجية . كما في حديث (ابي ليث) مع نفسه في رواية (مواء), بعدما اسيقظ من نومه على اثر انين , فصيحة بدرت من زوجية اثناء نومها :

"على اية حال , لم اعد انعم بذلك الخدر بعد ان اتبعت انينها بصيحة جعلتني افز من نومي وقلبي يضرب ضرب عشواء على اضلعي ينشد العثور على مهرب من قفصه . اللعنة على شيخ القبيلة مضيفنا .. اه لو لم يكن صرّح بانه يعدني مثلا للفحولة .. اه لو لم يكن اعلنها على رؤوس الاشهاد لضربت وصيته لحذاء عتيق ولفزعت الى فراشها اسألها , في الاقل اسالها , عما الم بها . ولكن.. اه.. اه هذا تاريخ , ولن يرحمني ابدا اذا اطلع على ما كنت ساقدم عليه.."[1] .

فكشفه البطل – من خلال هذا الحوار- عن القلق والصراع النفسي الذي يعانيه , اذ لا يستطيع التحدث الى زوجته في تلك اللحظة ,لان حديثا كهذا يعد اهتماما بالمرأة .

(١) مواء :١١٨ .

المبحث الثالث : لغة الحوار

تباينت اراء الأدباء حول طبيعة اللغة المستخدمة في الحوار , واتخذوا مواقف مختلفة متعارضة فمنهم من التزم اللغة الفصيحة في حوار عمله القصصي , التزاما تاما واخذ يدعو اليها , كما في موقف (نجيب محفوظ) الذي استخدم الفصحى في حوار جميع اعماله , كما برر اهمية الفصحى : " كأداة للتعبير عن الواقع النفسي للشخصيات , ويبالغ في تحمسه للفصحى لدرجة اعتباره استعمال العامية في الحوار اشبه بالخيانة. "[١] .

ومنهم من انتصر للهجة العامية والتزمها في اعماله , بعد ان كان يترفع عن استخدامها , كما في موقف (عبد الملك نوري) : " انني لم استعمل اللهجة العامية اعتباطا , وبمجرد ان صممت فجأة على استعمالها لاتي بشيء قد يخيل اليّ انه جديد , وانما هي مرحلة من التطور الفني بلغتها بعد ان جهدت حفنة من السنين في البحث عن اسلوب للتعبير يحقق ما اريد ..... وقبل ذلك كنت اترفع عن استعمال اللهجة الدارجة واعتبر استعمالها اسفافا وانحطاطا حتى تراءى لي بعد حين بان الحياة مع البساطة اعمق..."[٢] .

وفئة ثالثة اتخذت موقف الوسط , فحاول منهم ان يقدم حلولا لهذه المشكلة فدعا الى استخدام اكثر من لغة في العمل الفني الواحد[٣] , طبقا لشخصيات المتحدثين وطبقتهم الاجتماعية .

واما كاتبنا (طه حامد الشبيب) , فقد حاول التوفيق بين اراء تلك المواقف الثلاثة , فاستخدم الفصحى في اغلب رواياته والعامية في رواية واحدة (الحكاية السادسة) , وقد حاول ان يستخدم الفصحى مع اباحة استعمال بعض الكلمات والتعبيرات اليومية الدارجة في رواية (انه الجراد) .

اذن تأخذ لغة الحوار – عند (الكاتب)- اشكالا ثلاثة هي : اللغة الفصيحة الخالصة , والعامية الغارقة , واللغة الفصيحة المتضمنة لهجة عامية دارجة .

١. **اللغة الفصيحة :**

حدد (د. عبد الاله احمد) سببين في اتجاه بعض القصاصين العراقيين الى التمسك بالفصحى في الحوار[٤] :

اولهما : الاتجاه الرسمي للدولة وقيادتها , الذي يرتكز على منطلق قومي ينفتح على افاق عربية رحبة . ويتمسك بمفهوم اساسي منها , هو اللغة العربية الفصحى , لم يكن يشجع اتجاه القصاصين الى استخدام العامية في الحوار . مما يدل عليه ويؤكده تشريعها لقانون (الحفاظ على سلامة اللغة العربية) ومن الطبيعي ان يحرص القصاصون المرتبطون بهذا الاتجاه الرسمي. لذلك ,مهما كان توجههم على الابتعاد عن هذا الاستخدام خاصة اذا كانوا يأملون ان تنشر او تعضد المؤسسات الثقافية الرسمية نتاجاتهم التي لم تكن توافق على نشر او تعضيد قصص, تلتزم العامية في الحوار[٥] .

---

(١) الرؤية والاداة : ٧٣ .

(٢) جاء ذلك جوابا على رسالة اديب كويتي اسمه (فاضل خلف) , انتقد فيها استعمال (عبد الملك نوري) العامية في قصة (الرجل الصغير) .

ينظر : في الادب القصصي ونقده , د. عبد الاله احمد , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٩٣ : ٦٢ . نقلا عن : مجلة الاديب , ج: ٣ , السنة : ١١ , مارس ١٩٥٢ : ٦١ .

(٣) ينظر : فن كتابة الرواية : ٥٢ .

(٤) ينظر : في الادب القصصي ونقده : ٨٢ .

(٥) لقد كان من ابرز الاسباب التي حملت (فؤاد التكرلي) على نشر رواية (الرجع البعيد) خارج العراق. اذ لم توافق وزارة الثقافة والاعلام على نشرها ضمن منشوراتها في اغلب الظن بسبب حوارها العامي.

ينظر : في الادب القصصي ونقده : ٨٢ .

وثانيهما : ان معظم القصاصين ظلوا بشكل او باخر متمسكين بما شاعت في الحياة الادبية في العراق , تسميته بـ(التجريبية) وباتجاهات التغريب والاهتمام بالنواحي الشكلية التي فصلت ادبهم عن الحياة على نحو . فلم يشعروا لذلك بحاجتهم الى هذه العامية لتوفير ما تقتضيه مواجهة الحياة حولهم والسعي الى تصويرها على نحو يتوفر له الكثير من الصدق الفني من محلية .

اما مدى تأثير هذين السببين , على استعمال (الكاتب) للغة الفصيحة في حوار اغلب رواياته , فيبدو ضعيفا , ان لم يكن غائبا . فاذا كان توجه الدولة في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي يرتكز على منطق قومي , فانه في تسعينيات القرن نفسه قد خفّ كثيرا – لاسيما في مجال استخدام اللغة الفصيحة في الاعمال القصصية – نتيجة التطورات السياسية التي حدثت انذاك . لذلك فان (الكاتب) قد استخدم اللغة اليومية الدارجة في روايته الاولى (انه الجراد) , ومع ذلك نشرت في احدى صحف الدولة الرسمية انذاك (الجمهورية) قبل صدورها في عام (١٩٩٥) .

اما السبب الثاني , فيبدو- هو الاخر- تاثيره ضعيفا ؛ لاننا ومن خلال دراستنا لروايات (الكاتب) – لم نتلمس أي ميل لديه اتجاه ما يسمى بـ(التجريبية) او التغريب. لذلك فانه عندما احس بضرورة العامية في رواية (الحكاية السادسة) لم يتوان عن استعمالها في الحوار.

في حين , ان الذي كان وراء استعمال (الكاتب) للغة الفصيحة في حوار ست روايات من اصل ثمان فيعود – حسب وجهة نظرنا- الى ثلاثة اسباب , وهي بلا شك , من مميزات الفصحى في الحوار عنده :

الاول : ان الروايات التي استخدم فيها (الكاتب) الفصحى لم تسع الى تصوير البيئة المحلية وتقديم نماذج انسانية مستقاة منها , بالقدر الذي سعت فيه الى ان تقول شيئا محددا في مشكلة سياسية او اجتماعية قائمة, او طرح فكرة معينة . لذلك فان الفصحى هي التي تناسب الافكار التي يسعى (الكاتب) الى عرضها في تلك الروايات .

والثاني: ان القضايا التي عالجتها تلك الروايات , هي قضايا انسانية عامة , لا يتصف بها مكان دون اخر , ولا زمان دون غيره , فلذلك اراد (الكاتب) ان تناسب لغة الحوار مطلق الزمان والمكان في رواياته . وحينما كان قريبا – نوعا ما- من الواقع العراقي في روايتيه (انه الجراد والحكاية السادسة) نراه قد لجأ الى استعمال اللغة الفصيحة المتضمنة للالفاظ والعبارات اليومية الدارجة في احداهما واللهجة العامية في الاخرى.

والثالث : رغبة (الكاتب) في ان تتعدى شهرة رواياته الحدود المحلية الى الاطار القومي الواسع , وربما العالمي . ولهذا فقد آثر اللغة الفصيحة ؛ اذ باستطاعتها تهيئة المناخ المناسب لايصال رواياته لكل البلاد العربية , وكذلك بامكانها المحافظة على الكثير من مميزاتها عند ترجمتها الى لغة اجنبية اخرى , بدرجة اكبر واسهل مما لو كان الحوار باللهجة العامية. فصحيح ان كتابة الحوار باللهجة الدارجة لا تمنع انتشار الاثر الفني وتفهمه من قبل الشعوب الاخرى . بيد انه يكون اسهل واوسع للانتشار لو كان الحوار باللغة الفصيحة التي تفهمها كل الشعوب العربية .

الا ان (الكاتب) قد وقع في كثير من المآخذ الفنية نتيجة تعميمه للغة الفصحى في جميع حوارات شخصياته الروائية . منها الخلل الفني الذي تمثل في التقاء جميع شخصياته داخل الرواية الواحدة خلال تعبيرهم بمستوى لغوي واحد , هي اساسا لغة (الكاتب) نفسه , كالحوار الذي دار بين (ابي ليث) و(شيخ القبيلة) :

" المهم يا ابا ليث لو اننا نذبح النعاج , ونحن لا نفعل ذلك ابدا , دعنا نفترض اننا ذبحنا نعجة .. ماذا كنا سنجد لديها ؟. رحما وضرعين ولا تبحث فيها عن أي شيء اخر.. لا تتعب نفسك فتبحث عن أي شيء اخر.. الرحم مقابل هاتين المحمرتين, اعني كلاهما له الهدف ذاته.. اما ما يقابل القرنين هذين الملفوفين لفا المدببين كأنهما خنجران فصدقني يا ابا ليث لن تجد لدى النعجة

ما يقابلهما غير الضرعين , ولك ان تتصور الفرق بين ما يفعله القرن وما يفعله الضرع.. الثاني يديم الحياة التي ابتدأت في الرحم , والاول يدمر تلك الحياة , ولا تقل لي دفاع وهجوم ومن هذا الكلام الذي لا يغير من المعنى شيئا.. القتل هو القتل .. ازهاق الروح هو ذاته مهما اختلف الظرف يبقى ازهاق الروح واحد....."[١] .

فلا نجد هناك فرقا . من حيث مستوى التعبير في الحوار ككل – بين شخصية (ابي ليث) ابن المدينة المتعلم , وبين شخصية (شيخ القبيلة) الذي يتخذ من البادية واقعا يعيش فيه . فاذا كان الحوار يشكل عنصرا هاما في الكشف عن طبيعة الشخصيات وتحديد مستواها , فان حوارا كهذا لم تفد لغته في تحديد او تحقيق هذا الهدف , فمن يتامل الحوار ولغته يلاحظ انه جاء في مستوى لغة السرد دون اختلاف بين اسلوبيهما . ودون مراعاة لاختلاف طبيعة الشخصيات ومستواها التعبيري الا من قبيل استعمال (شيخ القبيلة) لألفاظ تناسب الواقع الذي يعيش فيه مثل (خنجر- نعجة- قرن...) أما إذا تابع المتأمل قراءة السرد الى الحوار , لايجد ادنى فرق يساعد في تحديد المستوى النفسي والفكري للشخصية .

ولعل من بين المآخذ الفنية التي وقع فيها (الكاتب) – بوحي من نزعته التعليمية النقدية – استخدامه اللغة الفصيحة لتناسب التقريرية والخطابية التي لونت اسلوبه في صياغة الحوار , بحيث دفعه الى ظاهرة الاستطراد الممل . فيطول حديث الشخصية المتحاورة لاكثر من صفحة احيانا . مما جعل الرواية تعاني من جفاف الحوار وضعف مخل في حيويته, وهذا لا ينسجم وطبيعة الحوار الفني الناجح الذي " يجب ان يميز بالعبارات القصيرة , والجمل السهلة والمفردات الرشيقة – المركزة , الدالة على افكار محددة مقترنة بمواقف متحركة , يلعب القاريء في صياغتها دورا متمما وفاعلا . "[٢] .

وحينما يورد (الكاتب) بعض الامثال الشعبية على لسان شخصياته المتحاورة , باللغة الفصيحة , تظهر وكأنها فقدت جزءا من شعبيتها المتأتية من لهجتها العامية . كما في النصين الاتيين من الرواية نفسها :

" وتذكر الروايات انهم جميعا سمعوا جملة واحدة ترددت في سائر طوابق العمارة اطلقتها في وجوههم الامهات المروعات المفجوعات بجراح اولادهن.. انكم واباؤهم ترقصون وتدبكون لانكم لم تخسروا فيهم (لاقير ولامسامير) . واضافت احداهن... "[٣] .

" وبرغم الاختلاجات التي كانت تأخذ بطرف شاربه الكث كلما علت صرخة لصبي ناتئة فوق الصراخ السائد.. انا اخوك يا حمده... "[٤] .

كما ان استعمال اللغة الفصيحة في الحوار. ربما يقتل الحياة في اية قصة من القصص مهما كان موضوعها ؛ لان مثل هذا الاسلوب ينقل القاريء والكاتب على السواء, من الاهتمام بالموضوع الى الاهتمام بمفردات اللغة والاعيبها[٥] .

في رواية (الابجدية الاولى) , يستخدم (الكاتب) لغة فصيحة عصّية , لتناسب مستوى القص- كما ذكرنا في فقرة سابقة من هذا الفصل- على ان تلك اللغة المسبوكة , لم تقتصر على السرد فقط بل تعدت لتشمل الحوار ايضا , فاستعمل (الكاتب) قوالب التعبير القديمة , مع التلاعب اللفظي عن طريق البديع والبيان . كما في الحوار الذي دار بين (شلمال) و(دلموت) و(بيصار):-

" كان دلموت يسائل شلمال دون ان ينظر اليه :

---

(١) مواء : ١٣٣ .
(٢) الرواية العراقية وقضية الريف : ١٧٣ .
(٣) مواء :١٠٨ .
(٤) م . ن : ١٩٨ .
(٥) ينظر : في الادب القصصي ونقده : ٦٢-٦٣ .

- اترانا نفعل الشيء الصحيح.
- تمام الصحة.
- اخشى ان يسيء اهل القرية الظن فينا .
- ليس المهم ان نكون ابطالا في نظرهم , بل من المهم ان يكونوا هم الابطال.
- لكنهم قد يحبطون فتخبو جذوة هياجهم .

هتف بيصار قائلا :

- لن ندعها تخبو.. لقد وضعت بينهم من ينهي الي اخبارهم , سادخل بفتياني المعترك في اللحظة المناسبة .

اردف شلمال مضيفا :

- .. ثم انهم لم يبلغوا الحنق الكافي بعد.. اخبارهم تؤكد انهم مكتفون بالصراخ..

لاحد منهم قد جرؤ بعد على هزّ باب المعبد مثلا ...."[١]

فمثل هذا الاهتمام بمفردات اللغة والاعيبها قد يؤثر سلبا على اهتمام القاريء و(الكاتب) بالموضوع . فيظهر ان روح الحياة التي تحياها شخصيات الرواية جامدة , متقولبة بسبب جمود اللغة التي تتحاور فيها الشخصيات.

٢. **اللهجة العامية :**

تمتاز اللهجة العامية , ببعض السمات التي لاتستطيع اللغة الفصيحة ان تؤديها داخل العمل الفني . منها قدرتها على تصوير الشخصيات على حقيقتها , ذلك ان " اللغة جزء لايتجزأ من الشخصية وان الشخصية القصصية لتتشوه وتفقد ركنا مهما من اركانها اذا لم تتحدث بلغتها الخاصة "[٢] .وكذلك تساعد على تماسك الجو الذي يحيط بموضوع القصة .

لقد بلور (فؤاد التكرلي) اراءه حول لغة الحوار , والتي بثها في مقالاته وملاحظاته النقدية المتفرقة[٣] . فيقول , في احدى هذه المقالات : " المهم ان الكلام- وهو عموما بالعامية – امر ملاصق للشخصية القصصية اكثر من أي شيء اخر . وفي اعتقادي كقصصي ان القوة التعبيرية التي تكمن في عبارة تقال بالعامية في ظرف ومكان معينين لايمكن ان نجد لها مثيلا في جملة فصيحة مهما بذلنا من جهد . ان الفصاحة هنا تتخذ مفهوما عكسيا . والقضية بعد ذلك احساس فني وليس اهتماما بتراث لغوي, وانا استعمل العامية على هذا الاساس, وباعتبارها ضرورة لفني ."[٤].

استعمل (الكاتب) اللهجة العامية في حوار شخصيات (الحكاية السادسة) ؛ لتسعى الى تصوير شخصيات الرواية المسحوقة المتمثلة في الاطفال المشردين . فحاول ان يصور هذه الطبقة الاجتماعية كما هي في الواقع ليزيد من اثرها في القاريء , وليحقق ما استهدفه من كتابة رواية كهذه في اثارة عطف القاريء تجاه هذه الطبقة, ومحاولة تعرية الظلم النازل بها

---

(١) الابجدية الاولى : ٢٦٣ .

(٢) في الادب القصصي ونقده :٦٦ .

(٣) بعض مقالات وملاحظات (فؤاد التكرلي) النقدية , كما نقلها (د.عبد الاله احمد) في كتابه : في الادب القصصي ونقده:٦٤ .

أ. القصة العراقية والدكتور ادريس , مجلة الاسبوع , ع:٢٠ , السنة :١ ,مايس ١٩٥٣ : ٢٨ .

ب. نشيد الارض , مجلة الاديب , ج:١ ,السنة : ١٣ ,١٠ اكتوبر ١٩٥٤ :٦٦ .

ج. تجربتي القصصية , مجلة الكلمة , ع :٣ ,السنة : ١ , كانون الثاني ١٩٦٩ : ٨٨ .

(٤) في الادب القصصي ونقده : ٦٦ .

نقلا عن : تجربتي القصصية , فؤاد التكرلي , مجلة الكلمة , ع: ٣ , س:١, كانون الثاني ١٩٦٩ : ٨٨.

, فحرص (الكاتب) على ان يوفر لروايته كل ما يزيد هذا الاثر من خلال استخدام العامية , مما يساعد على رسم ملامح الشخصيات وتصويرهم على حقيقتهم كما هي في الواقع , وتسبغ على امثال هذه الشخصيات نكهة محلية خاصة تسهم في التمكين من اثرها في القاريء .

ان اغلب هؤلاء الاطفال المشردين – ابطال الرواية – هم من المنغوليين (ناقصي العقول) لذلك حرص (الكاتب) ان يصورهم على حقيقتهم في الواقع من خلال اللهجة العامية التي يستخدمها في الحوار :

" لم يكن سلام حاملا نهادا على صدره عندما عبثت قدما جميل بالزرع..... : افتح عينك انت اعمى ؟ هذا زرع زرع.. تفتهم شنو زرع ؟ . ثم اكمل سلام بذات الصوت الزاعق واللهجة المؤنبة يسأل جميلا عما الـمّ بحلّوم ذلك ان جميلا انقذف عليهم من الشارع لاهجا باسمين : مختار وحلوم .. :سلام يا زرع صدق لو قال مختار انت غبي.. سلام يازرع حلّوم تعلمت القراية والكتابة.. ابشرفك مختار هذا موخبر يستاهل اجي ركض حتى ابشركم بيه ؟ يا زرع سلام يا زرع ؟ !! كان مختار متربعا على السقيفة.... جميل الوردة.. انت مخبل.. سلام ابو شامة غبي لكن انت مخبل ..حلوم بنفسها قالت القراية والكتابة تريد اهلها.. ولان سلام ابو شامة غبي وانت مخبل ما تفتهمون شنو معنى كلام حلوم.. هذا كلام بفلسين ما اشتريه...."[1] .

فشخصيات كهذه , لا اعتقد ان الحوار باللغة الفصيحة قادر على رسمها كما هي في الواقع , مثلما يصورها الحوار باللهجة العامية . فلو انها لم تتحاور بلغتها الخاصة في الواقع , لتشوهت وفقدت ركنا مهما من اركانها , وجزءا كبيرا من حيويتها وواقعيتها . حيث ان من بين الملامح الرئيسية في الشخصية كلامها , والكاتب الذي يصف ملابس الشخصية وصفاتها الجسدية وحركاتها والجو الذي يحيطها محتاج حاجة قصوى الى ان يقدم طريقتها في الكلام ؛ لان الكلام جزء لايمكن فصله عن وجود الشخصية وعلى الرغم من ان الزمان والمكان مطلقان الا اننا – ومن خلال بعض القرائن الموجودة داخل الرواية – نستطيع تحديد عصرها . وهو شبيه بالعصر الذي عاشه العراق في ثمانينيات القرن الماضي , حيث اجواء الحرب والاساليب الامنية المتشددة التي تنتهجها اجهزة الدولة القمعية . فلما كان (الكاتب) قريبا من الواقع العراقي , نراه قد استخدم اللهجة المحلية في حوار الشخصية.

ورغم ان (الكاتب) استطاع – من خلال هذه اللهجة – ان يقدم صورة واقعية لهذه الطبقة المسحوقة من المجتمع تعبر بصدق وامانة عن الحقائق الكامنة خلف الواقع المألوف . الا ان المضمون الفكري ربما – في بعض الحوارات – يتفوق على مستوى الشخصية . فالرؤية الفكرية قد تكون غير واضحة في ذهن الشخصية على النحو الذي تحوي به دلالة التعبير , كما في الحوار الذي دار بين (حلوم) و(صميدع) حول علاقة العقل بالشر عند البشر :

" حلوم.. اللي يفقد عقله تخلص روحه من الشر لكن يبقى محافظ على غريزته بالدفاع عن نفسه او عن أي شيء يعتقد بان له علاقة به .. يعني الناس هم اللي يتصورون بان المجنون لازم يكون مؤذي , لكن الحقيقة بالعكس بالضبط , المجنون يصير مؤذي , ومؤذي جدا اذا واحد اعتدى عليه او استفزه لان غريزة الحفاظ على الوجود ما موجودة بالعقل , فتبقى عند الانسان حتى لو فقد عقله .

استاذ هذي افتهمتها . لكن ليش يصير مؤذي جدا , مثل ما تقول ؟.

---

(١) الحكاية السادسة : ٩٩-١٠٠ .

اني اقول لك ليش.. لان اللي يفقد عقله يفقد الجبن.. يعني بعد ما يحسّب.. يعني يفقد النفاق.. يصير انسان صافي ما عنده شيء وسط , لان العقل هو اللي يخلي الانسان يفكر بمصلحته الخاصة.. يعني هو اللي يخليه يصير منافق . حلوم احفظي هذا الكلام.. ابد ابد ما موجود مجنون منافق.. النفاق اذا انوجد عند الانسان فسببه العقل..."[١] .

وعندما تتشعب الافكار التي يحويها هذا الحوار , نتيجة الاسئلة الفكرية التي تطرحها (حلوم) فيجيب عليها (صميدع) , تعجز عندها اللهجة العامية من احتواء وتصوير الافكار لايصالها الى القاريء فعمد (الكاتب) التدخل – بعد ذلك مباشرة – ليورد تلك الافكار بلغته السردية الفصيحة :

" فقاطعته حلوم متسائلة عن السبب الذي يجعل بعضا من الذين اوتوا العقل (كاملا) شجعانا..... وملخص ما راه هو ان المبدأ فكرة اخلاقية تتمتع بالقوة , لها جذر فطري عند الانسان , بمعنى ان جميع البشر يتوفرون عليها قبل ان ينمو العقل ويكبر عندهم فيفرض حاكميته على مجمل الفعاليات الذهنية وافرازاتها , ومنها السمات الاخلاقية التي ستدعي المباديء..."[٢] .

وبوسعنا ان نلاحظ ايضا , ان الحوار وان جاء باللهجة العامية لم يفد- احيانا – في التمييز بين مستويات الشخصيات , وان منحها بعدا واقعيا , فلا يمكن التفريق بين شخصية واخرى حسب مستواها الفكري غالبا . بل ربما نلاحظ العكس , احيانا , كما في الحوار الذي دار بين (حلوم) ذات العشر سنوات , والممرضة (خالدة) حول المقارنة بين العقل (الناقص) كما هو عند المنغوليين , وبين العقل (الكامل) عند غيرهم من البشر :

" زوت خالدة ما بين حاجبيها وتهدل فكها قليلا وهي ترمق حلوما **[هكذا]** بنظرة اندهاش: حلوم.. حتى اذا ربطت الشي بالشي اريد اسمع منك انت . ست خالدة ما تقدرين تلاحظين الربط ؟ .. واضح.. كل شي ياذي الناس سببه واحد عنده عقل او جماعة عندهم عقل .

انتفضت الممرضة مرعوبة متأسية لحلوم بذات القدر .. لاعزيزتي حلوم.. لا.. مو شرط .. ولم تدعها حلوم تستفيض.. شلون مو شرط ست خالدة .. شلون مو شرط؟ ست خالدة الولد المنغولي او البني ادم المنغولي شنو ؟ . اجابت الممرضة على الفور .. متخلف عقليا . يعني شد نو ست خالدة ؟ . يعني عقله صغّو. فهتفت حلوم بانتصار.. حلو.. عقله صغّو.. ست خالدة شايفه بحياتك كلها بني ادم منغولي يسوق طيارة ويقصف الناس؟ لو شايفه بني ادم منغولي يكسّر ضلوع بنّيه صغّورة بالكرسي الحديد ؟ .. يعني باختصار , شايفه بحياتك كلها بني ادم منغولي يأذي الناس ؟! .. يتعارك أي نعم , لكن ما يتعارك الا اذا اذاه واحد."[٣] .

فيتضح ان (حلوم) المتسولة ذات العشر سنوات , قد اذهلت (خالدة) وهي الممرضة المتعلمة . بفكرها ورؤيتها الى العقل الناقص والعقل الكامل . فلم تستطع اللهجة العامية التمييز بين تلك الشخصيتين كما يفترض لها في الواقع .

---

(١) الحكاية السادسة : ٢٤٧ – ٢٤٨ .
(٢) الحكاية السادسة : ٢٤٨ .
(٣) م . ن :١٥٦ .

٣. **اللغة الفصيحة المتضمنة للعامية:**

تعتبر هذه اللغة وسطا بين الفصحى والعامية , ليست هي الفصحى المتشددة ولاهي العامية الخالصة , بل تأخذ من هذه بعض خصائصها , ومن تلك البعض الاخر.

فيحاول الروائي في جملة من نصوصه تضمين النص الفصيح بنتف عامية دارجة , لغرض اكساب النص شيئا من الواقعية الحياتية , ليكون مركز جذب القاريء وشد انتباهه نحو ما يقرأ , فضلا عن كسر الرتابة المثالية التي يهدف اليها النص الفصيح . وتطعيمه بعدول عامي وانزياح نحو الدارج غير الممجوج او المستقبح .

لكن ذلك التطعيم لم يأت على وتيرة واحدة , بل جاء على وتيرتين يمكن تلخيصها بالاتي[١] :

الاولى : تضمين اللفظ العامي المنسلخ بنحو بعيد عن اصله بحيث يصعب على المتتبع الوصول الى اصله وكشف نقطة انزياحه نحو العامية .

الثانية : تضمين اللفظ العامي المنسلخ بنحو قريب عن اصله بحيث يمكن للمتتبع وحتى القاريء العادي ان يكشف اصله ونقطة انزياحه عن الفصيح نحو العامي الدارج .

استخدم (الكاتب) اللغة الفصيحة المتضمنة بالعامي الدارج , في روايته الاولى (انه الجراد) فقط وقد اختار الوتيرة الثانية , أي تضمين اللفظ العامي المنسلخ بنحو قريب عن اصله في حوار شخصياته الروائية .

ففي معرض حديث (سالم) بطل الرواية مع شخصيات اخرى , يضمن (الكاتب) حواره الفصيح ببعض الالفاظ العامية الدارجة :

" الله يعلم متى سأصل القرية اذا لم تسمحن لي بتشريب رغيف الخبز هذا... "[٢].

فلفظ (تشريب) يستعمل في عامية العراق بحسب مدلول اللفظ (شرّب) , أي : خلّل , في متن المعجم الفصيح . لكن التطور الاصطلاحي الدارج جعل من (تشريب) اسما لاكلة عامية عند المستوى الشعبي .

وكذلك ضمّن (الكاتب) مفاصل نصه الحواري بنتف عامية اخرى , كما في الحوار الذي ضم (ام سالم) و (ابا جاسم) والحاج (اسماعيل) وابنته (رحاب) :

" تفضل حجي هذا بيتك.. وانت يا ابو[هكذا] جاسم , متى كنت تتردد في الدخول الى بيتك . علا صوت الحاج اسماعيل مرة ثانية , الاصوات : ادخلي بنتي ..ادخلي .

من ؟ رحاب.. هذا اخوك سالم في حضني , لقد نام لتوه... "[٣] .

فلفظ (حجي) وتركيب (ادخلي بنتي..) مستمدان من السبك العامي لتداولهما اليومي فـ(الحاج) تصير (حجي) وابنتي تصير (بنتي) , وكل هذا يدخل في اطار تحسين الدارج في النص الفصيح بنحو قد يخفى على القاريء تضمينه , وهذا من انماط التعامل الجملي في العامية العراقية.

ولا يترك (الكاتب) التقاليد التداولية في عامية العراقيين , بل يحاول تطعيم نصه الفصيح به ولو بالروح الدارجة . ففي معرض التحاور بين (سالم) ورجل من الريف, يحتمي (سالم) بكنف الرجل , فتجبر التقاليد العربية الموروثة عند العراقيين- وبخاصة الارياف والبدو – الرجل المحتمى به ان يقول (ابشر) ايذانا بقبول الحماية حتى وان لم

---

(١) ينظر : قراءة في سرود طه حامد الشبيب , مشتاق عباس معن , مجلة علامات السعودية , المجلد: ١٢ , ج: ٤٥ , ايلول ٢٠٠٢ : ٣١٧ .

(٢) انه الجراد : ٧ .

(٣) انه الجراد : ٣٧ .

يستطع تلبيتها . بعد ان يبادر (سالم) باطلاق جملة , يضمنها الجذر (دخيل) , او احدى مشتقاته او ما ينوب عنه :

" فقد ظهر رّب البيت , وكان ذلك اشارة كافية لتفريق الكلاب : دخيلك يردون قتلي . لم يسأله الفلاح شيئا بل قال له : ابشر . وادخله داره... "[1] .

فنجد – من خلال هذه النماذج – ان (الكاتب) استغل التداول اليومي من اللغة الدارجة في العراق , لفظا وتركيبا وروحا لتنشيط استقبال نصه وشحن واقعية الرواية. فلغة الحوار هنا تجمع بين الخط الحاكم لهوية اللفظ الذي غالبا ما يكون فصيحا , وبين نقاط القطع والعدول منها نحو الخط الدارج ليستجلب الفاظا وتراكيب وعبارات بروحية العامي وهوية الدارج .

وهكذا فان اللغة عند (الشبيب) متدفقة جارية لايعتريها تلكؤ , وغالبا ما يربط جمله الحكائية بصور بلاغية , فيجعل منها جملا طويلة شارحة , حاول التأثير بها على ذهن المتلقي .

واما الاسلوب , فان الطابع الفكري الذي اتسمت به كل رواياته جعل منه تقريريا نمطيا مباشرا ليس في لغة السرد فحسب , بل ايضا تمتد الى لغة الحوار . فطغى الجانب الفكري على الجانب الفني لرواياته .

(١) م . ن : ٤٧ .

قائمة المصادر والمراجع

- **الروايات**

- الابجدية الاولى , طه حامد الشبيب ,دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٩٦.
- انه الجراد , طه حامد الشبيب , مطبعة المعارف , بغداد , ١٩٩٥ .
- الحكاية السادسة , طه حامد الشبيب , دار عشتار للنشر المحدودة , القاهرة , ٢٠٠١ .
- خاصرة الرغيف , طه حامد الشبيب , منشورات المنصور, بغداد , ٢٠٠٠.
- الضفيرة , طه حامد الشبيب ,منشورات المنصور , بغداد , ١٩٩٩ .
- طين حرّي , طه حامد الشبيب , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد, ط١, ٢٠٠٤ .
- مأتم , طه حامد الشبيب , مطبعة القبس , بغداد , ١٩٩٨ .
- مواء , طه حامد الشبيب , مطبعة القبس , بغداد , ٢٠٠٢ .

- **الكتب العربية والاجنبية المترجمة :**

- الاحساس بالنهاية – دراسات في نظرية القصة , فرانك كورمود , ترجمة: د.عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي , دار الرشيد للنشر , العراق , ١٩٧٩.
- الادب وفنونه , د. عز الدين اسماعيل , دار الفكر العربي , بيروت , ط٦ ,١٩٧٦ .
- اركان القصة , أ. م فورستر , ترجمة : كمال عياد جاد , دار الكتب , القاهرة , ١٩٦٠ .
- الاستهلال – فن البدايات في النص الادبي , ياسين النصير , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١ , ١٩٩٣ .
- الاسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث , نور الدين السد , دار هومة للطباعة , الجزائر , ١٩٩٧ .
- اشكالية المكان في النص الادبي , ياسين النصير , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ١٩٨٦ .
- الافكار والاسلوب – دراسة في الفن الروائي ولغته , أ .ف تشيتشيرين , ترجمة : د. حياة شرارة , دار الحرية للطباعة , بغداد , ١٩٧٨ .
- الالسنية في النقد الادبي , د. موريس بن ناصر , دار النهار للنشر , بيروت , ١٩٧٩ .
- الف ليلة وليلة – دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد , د. عبد الملك مرتاض , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ١٩٨٩ .
- انفتاح النص الروائي (النص- السياق) , سعيد يقطين , المركز الثقافي العربي , بيروت , ط١ , ١٩٨٩ .
- بانوراما الرواية الحديثة , سيد حامد النساج , دار غريب , القاهرة , ط٢ , (د- ت) .
- بحوث في الرواية الجديدة , ميشال بوتور , ترجمة : فريد انطونيوس , منشورات عويدات , بيروت , (د- ت) .

- بناء الرواية , ادوين موير , ترجمة : ابراهيم الصيرفي , دار الجيل للطباعة , مصر , ١٩٦٥ .
- بناء الرواية , عبد الفتاح عثمان , منشورات مكتبة الشباب , مطبعة التقدم , مصر , ١٩٨٢ .
- بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) , د.سيزا قاسم , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ١٩٨٤ .
- بناء الرواية العربية السورية , سمير روحي الفيصل , اتحاد الكتاب العربي , دمشق , ١٩٩٥ .
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق , د. شجاع مسلم العاني ,دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٩٤ .
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق , عبد الله ابراهيم , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١ , ١٩٨٨ .
- بنية الشكل الروائي , حسن بحراوي , المركز الثقافي العربي , بيروت , ١٩٩٠ .
- البنية القصصية ومدلولها في حديث عيسى بن هشام , محمد رشيد ثابت , الدار العربية للكتاب , ليبيا , ١٩٧٥ .
- بنية النص السردي من منظور النقد الادبي , د. حميد الحمداني , المركز الثقافي العربي , بيروت , ط٢ , ١٩٩٣ .
- البنية والدلالة , عبد الفتاح ابراهيم , الدار التونسية للنشر , تونس , ١٩٨٦ .
- تاريخ الرواية الحديثة , ر. م البيرس , ترجمة : جورج سالم ,لبنان , ١٩٦٧ .
- تحليل الخطاب الروائي , سعيد يقطين , المركز الثقافي العربي , بيروت , ط٢, ١٩٩٣ .
- الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ١٩٦٠- ١٩٨٠ ,د. صالح هويدي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١ , ١٩٨٩ .
- تطور الرواية العربية في بلاد الشام ١٨٧٠ – ١٩٦٧ , د.ابراهيم السعافين , دار الرشيد للنشر , العراق , ١٩٨٠ .
- التوظيف الفني للطبيعة في ادب نجيب محفوظ , د. صالح هويدي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ١٩٩٢ .
- تيار الوعي في الرواية الحديثة , روبرت همفري , ترجمة : محمود الربيعي , دار المعارف , مصر , ١٩٧٥ .
- جماليات المكان , غاستون باشلار , ترجمة : غالب هلسا , المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت , ط١, ١٩٨٤ .
- الحبكة , اليزابيث دبل , ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة , موسوعة المصطلح النقدي , دار الرشيد للنشر , بغداد , ١٩٨١ .
- الحداثة , مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن , ترجمة : مؤيد حسن فوزي , دار المأمون للترجمة والنشر , بغداد , ١٩٩٠ .
- خطاب الحكاية , جيرار جينيت , ترجمة : محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر الحلبي , الهيئة العامة للمطابع الاميرية , سوريا , ط٢, ١٩٨٧ .

- دراسات في القصة العربية الحديثة , د. محمد زغلول سلام , منشأة المعارف , الاسكندرية , مصر , (د- ت).
- دراسات لاعلام القصة في الادب الانكليزي , د. طه محمود طه , دار الثقافة العربية للطباعة , عالم الكتب , مصر , (د- ت) .
- الرؤية والاداة (نجيب محفوظ) , د. عبد المحسن طه بدر , دار التنوير للطباعة والنشر , بيروت , ط٢ , ١٩٨٥ .
- الرواية الحديثة – الانكليزية والفرنسية, بول ويست, ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة , دار الرشيد للنشر, بغداد ,١٩٨١.
- الرواية العراقية وقضية الريف , باقر جواد الزجاجي , دار الرشيد للنشر , بغداد , ١٩٨٠ .
- الرواية الفرنسية الجديدة , نهاد التكرلي , دائرة الشؤون الثقافية, (الموسوعة الصغيرة) , بغداد , ١٩٨٥ .
- الرواية كملحمة برجوازية ,جورج لوكاش , تر: جورج طربيش , دار الطليعة , بيروت , ط١, ١٩٧٩ .
- الرواية والمكان , ياسين النصير , دائرة الشؤون الثقافية, (الموسوعة الصغيرة) , بغداد , ١٩٨٠ .
- الرواية والواقع , محمد كامل الخطيب , دار الحرية للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت , ١٩٨١ .
- الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان , د. علي ابراهيم , الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع , سوريا ,ط١ ,٢٠٠٢.
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة , د. سعد عبد العزيز , مكتبة الانجلو المصرية , القاهرة , ١٩٧٠ .
- الشخصية في ضوء التحليل النفسي , د. فيصل عباس , دار الميسرة , بيروت , ط١, ١٩٨٢ .
- صنعة الرواية , بيرسي لوبوك , ترجمة : عبد الستار جواد , منشورات وزارة الثقافة والاعلام , بغداد , ١٩٨١ .
- الصوت الاخر – الجوهر الحواري للخطاب الادبي , فاضل ثامر , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ١٩٩٢ .
- عالم الرواية , رولان بورنوف وريال اوئيليه , ترجمة : نهاد التكرلي , دار الشؤون الثقافية , بغداد ,ط١, ١٩٩١.
- عالم القصة , برناردي فوتو , ترجمة : محمد مصطفى هدّارة , عالم الكتب , القاهرة , ١٩٦٩ .
- عبد الرحمن الربيعي روائيا , ثريا ماجدولين , مجمع المعلمين , بيروت , ١٩٨٤ .
- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا , د. ابراهيم جنداري ,دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد ,ط١, ٢٠٠١ .
- الفضاء الروائي في الغربة (الاطار والدلالة) , منيب محمد البوريمي , مشروع النشر المشترك , دار الشؤون الثقافية العامة ودار النشر المغربية, بغداد , (د-ت).

- فقه اللغة , د.كاصد الزيدي ,مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , بغداد, ١٩٨٧ .
- الفلسفة في معركة الايدولوجية , ناصيف نصار , دار الطليعة للطباعة والنشر , بيروت , ط١, ١٩٨١ .
- فن القصة , د. محمد غنيمي هلال , دار الثقافة , بيروت , ١٩٦٥ .
- فن القصة , محمد يوسف نجم , دار الثقافة , بيروت ,ط١, ١٩٧٩ .
- فن كتابة الرواية , ديان دوات فاير , ترجمة : د. عبد الستار جواد , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٨٨ .
- فن كتابة القصة , حسين القباني , دار الجيل , بيروت , ط٣, ١٩٧٩ .
- فن المسرحية , فردب ميليت وجيرارلدايدس نبتلي , ترجمة : صدق حطاب , دار الثقافة , بيروت , ١٩٦٧ .
- في الادب القصصي ونقده , د. عبد الاله احمد , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٩٣ .
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) , د. عبد الملك مرتاض , مطابع الرسالة , الكويت , ١٩٩٨.
- القراءة والتجربة , سعيد يقطين , المركز الثقافي العربي , بيروت , ١٩٨٧ .
- القصة القصيرة الحديثة في العراق , د.عمر محمد الطالب ,جامعة الموصل , العراق , ١٩٧٩ .
- قضايا الرواية الحديثة , جان ريكاردو , ترجمة : صباح الجهيم , وزارة الثقافة, دمشق ,١٩٧٧ .
- قضايا الفن القصصي , د. سيد نوفل , دار النهضة العربية , القاهرة , ١٩٧٧ .
- كتابة الرواية , جون برين , ترجمة : مجيد ياسين , دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد ,ط١ , ١٩٩٣ .
- كلمات على ضفاف الواقعية – دراسة نقدية في الرواية والقصة , شمس الدين موسى , دار الرشيد للنشر , بغداد , ١٩٨٠ .
- لسان العرب , ابو الفضل محمد بن مكرم بن منظور , دار صادر – دار بيروت, بيروت , ١٩٥٥ .
- المبدأ الحواري – دراسة في فكر ميخائيل باختين , تزفيتان تودوروف , ترجمة: فخري صالح , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١ , ١٩٩٢ .
- محمود احمد السيد رائد القصة العراقية الحديثة , د. علي جواد الطاهر , دار الاداب , بيروت ,ط١, ١٩٦٩ .
- مختصر محاضرات حول نظرية الرواية, د. سهير القلماوي , القاهرة, ١٩٧٣ .
- مدخل الى الرواية الانكليزية , ارنولد كيتل , ترجمة : هاني الراهب , وزارة الثقافة و الارشاد القومي , دمشق , ١٩٧٧ .
- مدخل الى نظرية القصة – تحليلا وتطبيقا , سمير المرزوقي وجميل شاكر , دار الشؤون الثقافية العامة ,بغداد , ١٩٨٦ .

- مدخل لدراسة الرواية , جيريمي هوثورن , ترجمة : غازي درويش عطية , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٩٦ .
- المرئي والمتخيل – ادب الحرب القصصي في العراق , د. محسن جاسم الموسوي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ١٩٨٦ .
- المصطلح في الادب الغربي , د. ناصر الحاني , دار الكتب العصرية , بيروت, ١٩٦٨ .
- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة , د.سعيد علوش , دار الكتب اللبناني ,بيروت , ط١, ١٩٨٥ .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب , مجدي وهبة وكامل المهندسي , مكتبة لبنان , بيروت , ١٩٧١ .
- المكان في الرواية العربية , غالب هلسا , دار ابن هانيء , دمشق , ١٩٨٩ .
- من حديث القصة والمسرحية , د. علي جواد الطاهر , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط١, ١٩٨٧ .
- من الكائن الى الشخص ,دراسات في الشخصية الواقعية , محمد عزيز الجنابي , دار المعارف , مصر , ط٢, ١٩٦٨ .
- مورفولوجية الحكاية الخرافية ,فلاديمير بروب, ترجمة : ابراهيم الخطيب , المغرب , ١٩٨٦ .
- المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ , زياد ابو لبن , دار الينابيع للنشر , عمان , ١٩٩٤ .
- نحو رواية جديدة ,آلان روب جرينيه , ترجمة : مصطفى ابراهيم , دار المعارف , مصر , (د- ت).
- نظرية الادب , رينيه ويليك واوستن وارين , ترجمة : محي الدين صبحي , مراجعة : د. حسام الخطيب , المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية , مطبعة خالد الطرابيشي , ١٩٧٢ .
- نظرية البنائية في النقد الادبي , د- صلاح فضل , مكتبة الانجلو المصرية , القاهرة , ١٩٨٠ .
- نظرية الدراما الحديثة , بيتر زوندي , ترجمة : احمد حيدر , وزارة الثقافة والارشاد القومي , دمشق , ١٩٧٧ .
- نظرية الرواية في الادب الانكليزي , جوزيف كونراد , ترجمة : انجيل بطرس, القاهرة , ١٩٧١ .
- نظرية المنهج الشكلي , نصوص الشكلانيين الروس, ترجمة : ابراهيم الخطيب, مؤسسة الابحاث العربية , بيروت , ١٩٨٢.
- النقد الادبي , احمد امين , مكتبة النهضة المصرية , دار الشباب للطباعة , مصر . ط ٥ ,١٩٨٣ .

- **<u>الدوريات</u>**

- الابجدية الاولى – تراجيديا السرد بنائية الحكائية , علي حسن الفواز , مجلة افاق عربية , العدد:٣ , السنة :٢٢ , لسنة ١٩٩٧ .
- الابجدية الاولى- رواية الخلق والايهام بالواقع , علي حسن , مجلة الموقف الثقافي , العدد : ١٨ , السنة :٣ , لسنة ١٩٩٨ .
- الادب المقارن وجمالية التلقي , منفريد كوستيجر , ترجمة : عبد الرحمن طنكول , مجلة افاق المغربية , العدد :٦ , لسنة ١٩٨٧.
- اسطورة روائية عراقية جديدة , محمد اسماعيل , جريدة الوطن , العدد : ١٧ , السنة : ٢ , حزيران ١٩٩٧ .
- الاسلوب السردي ونمو الخطاب المباشر وغير المباشر , آن بانفليت , ترجمة : بشير القمري , مجلة افاق المغربية , العدد : ٨-٩ , لسنة ١٩٨٨ .
- اشكالية الزمن في النص السردي, عبد العالي بوطيب , مجلة فصول , الهيئة المصرية للكتاب, القاهرة, العدد:٢, صيف ١٩٩٣ .
- الانشائية الهيكلية , تزفتان تودوروف , ترجمة : مصطفى التواني , مجلة الثقافة الاجنبية , العدد :٣ , السنة ١٩٨٢ .
- انه الجراد بداية روائية بليغة الرسالة , قاسم عبد الامير عجام , جريدة الثورة العراقية , العدد : ٩٢٠٢ , لسنة ١٩٩٧ .
- اول حوار شامل مع الروائي العراقي طه حامد الشبيب ,موسى جعفر , جريدة العرب –لندن , العدد : ٥٩٣٦ ,٢٠٠/٧/٣١ .
- البنية الفنية في مسرح جان جينيه , ثناء سليمان ,مجلة المدى , العدد : ٤٣ , لسنة ٢٠٠٤ .
- جماليات المكان في الرواية , د- احمد زياد محبك , مجلة ديوان العرب , مجلة مستقلة , الموقع على الانترنت : www.diwanalarb.com , عدد: تموز ٢٠٠٥ .
- حركة الشخوص في (شرق المتوسط) , د.ابراهيم جنداري , مجلة الموقف الثقافي , العدد : ٢٧ , لسنة ٢٠٠٠ .
- حوار مع طه حامد الشبيب , خضير ميري , مجلة الحياة الثقافية , العدد : ١٢٠, السنة : ٢٥ , ديسمبر ٢٠٠٠ .
- حوار مع طه حامد الشبيب , شاكر نوري , جريدة القدس العربي , العدد : ٣٦٤٤, السنة : ١٢ , ٢٠٠١/١/٣١ .
- الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المحاصرة , د. علي عباس علوان , مجلة فصول , العدد:١٤ , لسنة ١٩٩٨ .
- الروائي العراقي طه حامد الشبيب , حمزة مصطفى , مجلة الصدى , العدد : ٣٩ , السنة١ , ديسمبر ١٩٩٩ .
- الروائي العراقي طه حامد الشبيب ,رزاق حسن , جريدة الرأي , عدد:٢٠٠١/٣/٣٠.
- الروائي العراقي طه حامد الشبيب , شاكر نوري , جريدة القدس العربي , العدد: ٣٣٩٢, السنة : ١١ , ٢٠٠٠/٤/٧ .

- الروائي العراقي طه حامد الشبيب , شاكر نوري , جريدة القدس العربي , العدد: ٣٩٨٣, السنة : ١٣ , لسنة ٢٠٠٢ .
- الروائي العراقي طه حامد الشبيب , محمد اسماعيل , جريدة العرب ,عدد: ١٩٩٨/٢/٣ .
- رولان بارت في هسهسة اللغة , د. رسول محمد رسول , مجلة الرافد , العدد:٤١ ,لسنة ٢٠٠١ .
- الشخصية في القصة القصيرة , المصطفى اجماهيري , مجلة افاق المغربية , العدد : ١٩ , لسنة ١٩٩١ .
- الضفيرة المستقبل المشدود بالحاضر , ريسان الخزعلي , جريدة العراق , ٢١ نيسان ٢٠٠٠ .
- فعل القراءة – نظرية الواقع الجمالي , وولفانج ايزر , ترجمة: احمد المديني , مجلة افاق المغربية , ع:٦ , لسنة ١٩٨٧.
- في رواية الابجدية الاولى , رياض سكران , جريدة الثورة العراقية , العدد : ٩٣٣١ , لسنة ١٩٩٧ .
- في مفهوم الشخصية الروائية , د. ابراهيم جنداري , مجلة اقلام , العدد : ٢ , لسنة ٢٠٠١ .
- قراءة في سرود طه حامد الشبيب , مشتاق عباس , مجلة علامات السعودية , المجلد : ١٢ , الجزء :٤٥ , ايلول ٢٠٠٢ .
- مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة , الرشيد العنزي , مجلة الحياة الثقافية , العدد : ١٠ , لسنة ١٩٧٦ .
- المفارقة في القص العربي المعاصر , د. سيزا قاسم , مجلة فصول , العدد:٥, لسنة ١٩٨٢ .
- مقولات السرد الادبي , تزيفيتان تودوروف , ترجمة : الحسين سبحان وفؤاد الصفا , مجلة افاق المغربية , العدد : ٨-٩ , لسنة ١٩٨٨ .

- **<u>الرسائل والاطاريح الجامعية :</u>**

- الحوار في القصة العراقية القصيرة ١٩٦٨-١٩٨٠ , فاتح عبد السلام , اطروحة دكتوراه , كلية الاداب – جامعة الموصل , ١٩٩٥ .
- الشخصية في ادب جبرا ابراهيم جبرا الروائي , فاطمة بدر حسين , رسالة ماجستير , كلية التربية للبنات – جامعة بغداد , ١٩٩٩ .

- الشخصية في روايات نواف ابي الهيجاء – دراسة فنية , حيدر محمد سليمان , رسالة ماجستير, كلية الاداب – جامعة الموصل , ٢٠٠٢ .
- فلسطين في الادب الروائي بين غسان كنفاني وجبرا ابراهيم جبرا , كريم مهدي المسعودي , رسالة ماجستير , كلية التربية – جامعة بغداد , ١٩٨٨ .

- **الكتب الاجنبية غير المترجمة :**

- Introduction to the study of Narratee- Geald prince , in reader response criticism , Edited by jare Tompkins , the jobn Hopkins University press, Baltimore and London,١٩٨٠.
- The life of Forms in Art , Focillon , Henri, New york , ١٩٤٨ .
- The Turn of the Novel ,Friedman, Alan, New york , ١٩٦٦ .

الخاتمة

ظهر لنا – في نهاية هذا البحث – مجموعة من النتائج الفنية والفكرية , نوردها في النقاط التالية :

١. يعد (طه حامد الشبيب) مكثرا في انتاجه الروائي , فهو في ظرف تسع سنين اصدر ثماني روايات , وهو عازم على اصدار رواية كل عام . الا ان تلك الروايات جاءت على وتيرة واحدة من جانب البناء الفني , اذ لم تشهد تطورا في الاداء الفني بين رواياته , بل ربما تكون رواياته الاولى افضل من رواياته الاخرى , الامر الذي يدعونا الى الاعتقاد بان النظام الوقتي الصارم , الذي فرضه على نفسه , كان سببا في تدني البناء الفني لبعض رواياته .

٢. ان روايات (الكاتب) , يمكن ان تدرج ضمن روايات الافكار . عالج فيها (الكاتب) قضايا انسانية وفكرية عامة , تمثلت في الصراع القائم بين الخير والشر . تكاد ان تتشابه تلك القضايا والافكار من خلال معالجتها في ازمان واماكن متغيرة .

٣. ذلك الصراع , قد افرز لدى (الكاتب) ثنائية متناقصة في خلق الشخصيات , فهناك شخصيات خّوة واخرى شريرة . وكذلك شخصيات محورية واخرى ثانوية .

وان (الكاتب) قد احكم قبضته على شخصياته الروائية ولم يمنحها الحرية التي تمكنها من التحرك وفق ارادتها . جاء ذلك على اثر بعض التدابير الفنية التي اتخذها (الكاتب) في خلق ورسم شخصياته . منها , اعتماده في السرد على الراوي الكلي العلم . وكذلك اعتماده على اسلوب التقرير والمباشرة . فقد كان حريصا على ان يقدم شخصياته – لاسيما الرئيسية – على شكل تقارير في بداية الرواية , بّين فيها تاريخ الشخصية واهم صفاتها الجسدية والروحية . وان شخصيات كهذه , لاتستطيع الخروج عن السبيل الذي رسمها لها (المؤلف) في بداية الرواية . وبالتالي لم نتلمس أي نمو يمكن ان تشهده الكثير من شخصياته الروائية .

٤. كان (للكاتب) المقدرة على التلاعب بالبناء الزمني للاحداث , وبطريقة فنية عالية فتنوعت انساق الحدث في رواياته بين الاساليب التقليدية والجديدة .

٥. يكثر من السحر في احداث رواياته , بهدف خلق نهج جديد يسميه (الكاتب) بـ(السحرية الواقعية) , على غرار (الواقعية السحرية) التي انتهجها روائيو امريكا اللاتينية . والفرق بين النهجين ان (الواقعية السحرية) تبتديء بالواقع فتحوله الى سحر. في حين ان (الكاتب) اعتمد البدء بالسحر ليحوله الى واقع . بهدف التأثير على المتلقي بصورة اكبر .

٦. تنوعت رواياته في طرق السرد بين الطريقة المباشرة وطريقة السرد الذاتي بضمير المتكلم وطريقة تيار الوعي . وتبعا لذلك تنوع بناء الزمن السردي بين الاسترجاع والاستشراف .

٧. الزمان والمكان مطلقان في عموم رواياته , وان كان قريبا من الواقع العراقي في بعضها من خلال بعض القرائن التي ضمتها .

على ان المكان يمكن ان يكون له دلالة رمزية وموضوعية , وهو ليس مجرد مسرح لاحداث الرواية , وهذا هو الغالب , واحيانا يكون خاليا من الدلالة او افتراضيا في خيال (الكاتب) , وليس له أي انعكاس في ارض الواقع,كما وان صورة المكان لم تكن معتمة او عابرة , بل شغلت حيزا متناسقا مع سياق الحدث , واستوفت دلالتها النفسية والرمزية وقيمتها الفكرية .

٨. اما اللغة فقد كانت متدفقة لدى (الكاتب) سارية دون ان يعتريها تلكؤ .وقد كانت اقرب الى اللغة الشعرية , من خلال تضمينها لبعض الصور البلاغية , والجمل الحكائية ذات العبارات والتراكيب المؤثرة . على ان (الكاتب) كان حريصا في ان تناسب اللغة زمن

القص في رواياته فكانت ذا سبك قديم في رواية (الابجدية الاولى) , وهي التي تدور احداثها عن زمن موغل في القدم , في حين كانت ذا سبك لـّن في رواية (الضفيرة) الاستشرافية .

٩. كان الحوار قليلا نسبيا في روايات (الكاتب) , وكان متفاوتا في تأدية وظائفه الفنية داخل الرواية , فبعضه قادر على رسم الشخصية وبيان حالتها النفسية , فضلا عن مشاركته في بناء الحدث . اما بعضه الاخر فكان وسيلة استغلها (الكاتب) في طرح افكاره ورؤاه على لسان شخصياته الرئيسية , مما اثّر في بنائه الفني .

١٠. اما لغة الحوار, فقد كانت متنوعة بين اللغة الفصيحة واللهجة العامية , والفصيحة المتضمنة للعبارات الدارجة اليومية . وقد كان لاقتراب الرواية من الواقع اثر في استخدام اللغة المناسبة للحوار . فعندما كان (الكاتب) قريبا من الواقع العراقي في روايتيه (انه الجراد والحكاية السادسة) آثر استعمال اللغة الفصيحة المتضمنة للعامية في الاولى , واللهجة العامية في الثانية . اما باقي رواياته فقد استعمل اللغة الفصيحة في حوار الشخصيات , وكذلك كان حريصا على ان تناسب لغة الحوار زمن القص .

واخيرا اقول : ان هذا البحث على هفواته وهناته كان تجربة قد اغنتني الكثير عن عالم الرواية , بعدما كنت اجهل نقدها . فعلّي ان اتدارك تلك الهفوات في تجاربي الاخرى في نقد الرواية , ان شاء الله تعالى .