جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابـل
كليــة التربيــة للعلوم الإنـسانية
قسم اللغة العربية

# تمثلات العنف في المنجز القصصي لحمد حياوي

رسالة قُدّمت
إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية
اللغة العربية / الادب
من الطالبة

**زينب خضير عطية**

بإشراف

**أ. م .د أحمد رشيد وهاب الدده**

١٤٤٤هـ ٢٠٢٢ م

**بسم الله الرحمن الرحيم**

**﴿لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ﴾**

**(صدق الله العلي العظيم)**

(سورة المائدة: ٢٨)

# اقرار المشرف

أشهد ان إعداد الرسالة الموسومة بـ(**تمثلات العنف في المنجز القصصي لمحمد حياوي**) التي تقدمت بها الطالبة (**زينب خضير عطية**) اعدت بإشرافي في قسم اللغة العربية ـ كلية التربية للعلوم الانسانية ـ جامعة بابل، وقد استوفت خطتها استيفاء تاما يؤهلها للمناقشة.

الامضاء

الاسم: أ. م .د **أحمد رشيد وهاب الدده**

التاريخ: / / ٢٠٢٢

بناءاً على التوصيات المتوافرة ارشح هذه الرسالة للمناقشة.

الامضاء:

الاسم: أ.م.د. **محمد عبد الحسن حسين**

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: / / ٢٠٢٢

# الإهداء

**إلى شهداء العراق الأبرار**

**الّذين بذلوا أرواحهم في سبيل العراق**

**إلى أمّي وأبي أطال الله في عمرهما وأمدهما بالتقوى والعافية .**

# الشكر والعرفان

**الشكر والثناء لله عز وجل أولاً على نعمة الصبر والقدرة على إنجاز العمل فلله الحمد على هذه النعم.**

**وأتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية ، أمتناناً لهم . وأتوجه بالشكر الجزيل إلى رئيس قسم اللغة العربية الدكتور (محمد عبد الحسن )، ورئيس قسم اللغة العربية الأسبق الدكتور (هاشم جعفر حسين الموسوي ) لمتابعتهما وحرصهما الشديد على طلبة الدراسات العليا .**

**والشكر الوافر لأستاذ الدكتور ( حسن دخيل الطائي ) امتناناً له.**

**وأتقدم بالشكر الجزيل إلى أساتذتي الموقرين في لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة هذه الرسالة.**

# المحتويات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| **المقدمة** | **٤-١** |
| **نبذة عن حياة الكاتب محمد حيّاوي** | **١٠-٥** |
| **الفصل الاول**<br>**العتبات النصية (ترسيخ المفهوم وتحديد المسار الدلالي)** | **٤٤-١١** |
| **المدخل ..مفهوم العتبات النصية** | **١٦-١٢** |
| المبحث الاول: العتبات الخارجية(فضاء الاشتغال وانتاج المعنى) | ٣١-١٧ |
| المبحث الثاني: العتبات الداخلية (اتساق الدلالة ومطابقة المضمون) | ٤٤-٣٢ |
| **الفصل الثاني**<br>**التقانات السردية وتجسيدات العنف** | **١٠٩-٤٥** |
| المبحث الاول: تشكلات الشخصية السردية وتجسيدات العنف | ٧٠-٤٨ |
| المبحث الثاني: الزمن السردي وتمثلات العنف | ٩١-٧١ |
| المبحث الثالث: تحولات المكان السردي وترسيخ العنف | ١٠٩-٩٢ |
| **الفصل الثالث**<br>**تنامي الحدث السردي وتحولات الواقع** | **١٦١-١١٠** |
| **المدخل .. المفهوم و دواعي التوظيف** | **١١٥-١١١** |
| المبحث الأول: الحدث الاجتماعي وارتهانات الواقع | ١٣٨-١١٦ |
| المبحث الثاني: الحدث السياسي وصياغة الواقع | ١٦١-١٣٩ |
| **الفصل الرابع**<br>**أنماط الرؤية السردية وتخلقات العنف** | **١٨٥-١٦٢** |
| المبحث الأول: الرؤية من الخلف | ١٧١-١٦٥ |
| المبحث الثاني: الرؤية مع | ١٧٦-١٧٢ |
| المبحث الثالث: الرؤية من الخارج | ١٨٥-١٨٠ |
| **الخاتمة** | **١٨٨-١٨٦** |
| **المصادر والمراجع** | **١٩٥-١٨٩** |
| **ملخص الانكليزي** | **a-b** |

# المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، محمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله الطيبين الطاهرين، وصحبه المنتجبين وبعد ...

لا شك أن الرواية العربية في العقد الأخير، قد تأثرت بالأحداث التي شهدتها المنطقة العربية، من ثورات الربيع العربي، والانقسامات الطائفية التي شهدتها بعض الدول العربية التي قامت بهذه الثورات، وهو ما ألقى بظلاله عليها بلا جدال.

ويقوم الكتّاب بتوجهاتهم المختلفة بَاستحضار هذه الظاهرة لسببين رئيسين، الأول: أن يعبروا عن المواقف الخاصة بهم، ويصوروها بطريقة معينة، أو أن يقوموا بتوظيفها من أجل إثراء أعمالهم الدرامية التي تقوم ببث روح التوتر والحركة في العمل، فالسبب الأول يعد من الاسباب الانسانية الطبيعية المتوقعة، أما السبب الثاني فهو سبب سادي ويظهر ذلك في كتابته السردية، أذ يظهر الكاتب بالمظهر الذي يستمتع بالعنف، فهو يظهر لنا مظهر المحب للعنف الذي يأتي بأعمال تلفت الانتباه، يتأثر فيها المتلقي، ويقوم بدعم العمل وصاحبه، وهذا لا يكون صحيحا، إذ أن السببين السابقين يأتيان متلازمين في الرواية، على الرغم من أنهما لم يكونا متساويين في الأهمية والأولوية، فالسبب الاول الذي يعبر عن إنسانية الكاتب يعد هاجساً اساسياً يقوم باستصحاب السبب الثاني، وذلك دون أن يكون خاضعاً للمتطلبات أو يكون غالباً لها، إذ أن القيام بدراسة الفنون والأدب تكون متوافقة لمن يدرس على بيان حقيقة الابداع الفني بأشكاله المختلفة، وهذا في بعض الاحيان، قد يحتاج الى برود العاطفة، وهذا ما يسمى بمسافة درامية تقوم بجعل الكاتب يتعامل مع تلك الظاهرة بمهنية أو حرفية تامة تقوم بالتخفيف من درجة قرب الموقف من العواطف.

فالرواية من الاجناس الادبية المنتشرة المتعلقة بالعنف، إذ أن علاقتها طبيعية وحتمية، ومن هنا تظهر أهمية العنف في المنجز القصصي ، إذ أنه من المكونات الأصلية المرتبطة بحياة الانسان، وهو ينبع من مخيلته في الأعمال التي يقوم بإنتاجها، وهو يعطي قيمة كبيرة للرواية، تختلف باختلاف قيمة العنف ودرجاته في الرواية، إذ أنه يظهر الإبداع الروائي وحرفية

الفن، وهو ليس من المطالب الهينة التي يسعى إليها الكاتب، إذ عدت الرواية أن العنف هو المادة الحية التي تتخذها، فقيل أن الرواية الفعالة هي التي تكون متفاعلة في العناصر الخاصة بها داخل الوجدان، وذلك بتأثير من الاحداث المأساوية التي تكون نابعة من قلب الإزمات الخاصة بالمجتمع، فهي تتناول الواقع بعمق فني كبير، إذ أنه كلما كان الإنتاج لجمالياتِ هذا الواقع في المتن الروائي جميلاً، كلما كان مقنعاً للمتلقي.

وتظهر أهمية العنف في الرواية ايضا من خلال العودة الى الانتاج الروائي العالمي، إذ أننا نلاحظ أن الروايات التي كانت منتشرة بكثرة في جميع أنحاء العالم، هي التي تحث على العنف وذلك مثل رواية "الحرب والسلام" ليوتولستوي، ورواية "الأمّ " لمكسيم غوركي، ورواية "جسر على نهر درينا" لإيفوأندريش، فتلك الروايات نجد أنّها قد قامت بعكس الواقع الغربي تناقضاته جميعها، على الرغم من أن العنف فيها كان يشمل الواقع الغربي بتناقضاته المختلفة، إلا أنه حمل الجانب الواقعي، وذلك من خلال البحث المستمر عن القيام بإرساء القيم الأخلاقية الانسانية التي لم تكن موجودة في المجتمعات الأوربية، وتظهر بشكل فعلي من خلال البطل الإشكالي الخاص بالرواية وعناوينها جميعها في شكل ثنائي، إذ يحاول الكاتب أن يغلب عليها الجانب الإيجابي مثل: الحرب والسلام ...الخ، أو تحمل كلمة واحدة تقوم بالبحث عن قيمة اجتماعية مثل: الأمّ ، وقد تأثر بهذا العرب وأصبحوا مثل الغرب، إذ اصبح في العالم العربي موجة من العنف على شكل روايات تقوم بعكسه.

وتكمن أهمية هذا البحث الموسوم (تمثلات العنف في المنجز القصصي لمحمد حياوي) في قدرة هذا الكاتب على رصد مستويات العنف في أعماله الادبية بصورة لافتة تعكس عنايته بقضايا المجتمع، فتناول ظاهرة العنف السياسي، وما نتج عنها على الساحة العراقية في محورين رئيسين: الاول قبل سقوط النظام العراقي، والثاني بعد سقوطه، راصداً أسباب الانتفاضة الشعبية في العراق بعد فشل عملية غزو الكويت، مما فجرّ السخط الشعبي ضد النظام الذي أنهك شعبه في الحرب مع إيران ثم الكويت، واستنزاف ثرواته وأمعن في قمع معارضيه.

وقد اعتمدت الدراسة على منهج يزاوج بين الفني وتمظهراته، و الموضوعي وتجلياته لرصد التحولات النصية وتبيان اثرها في رصد تجليات المضمون وتحققه على المستوى الدراسي، ولعل هذا –بحسب اعتقادي– ما يميز هذه الدراسة عن غيرها، من الدراسات التي تناولت الموضوعة نفسها عند روائي آخر. فتأتي طريقة التناول هذه لتكشف عن الفارق عبر هذه المزاوجة بين الفني والموضوعي التي اهملتها كثير من الدراسات التي سبقت دراستنا... ومن هذه الدراسات، دراسة (تمثلات العنف في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م)، غانم حميد الزبيدي، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة البصرة، ٢٠١٤م، ودراسة (العنف السياسي في روايات هدية حسين)، رغد عبود جودي الحلي، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠١٧م، ودراسة (تمثلات العنف في الرواية العربية، روايات البوكر، القائمة القصيرة ٢٠١٨م انموذجا)، حوراء جواد عبود، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة واسط، ٢٠٢٠م.

وتضمن البحث مقدمة و نبذة عن حياة الكاتب محمد حياوي وأربعة فصول وخاتمة، فجاء الفصل الاول بعنوان "**العتبات النصية (ترسيخ المفهوم وتحديد المسار الدلالي)**" تضمن "**مدخلاً**" تناول مفهوم العتبات النصية، ومبحثين، فجاء المبحث الاول بعنوان "**العتبات الخارجية (فضاء الاشتغال وانتاج المعنى)**" تحدثنا عن عتبة الغلاف الامامي ودلالة الصورة ودلالة الالوان والغلاف الخلفي والملخص. والمبحث الثاني بعنوان "**العتبات الداخلية**" "**اتساق الدلالة ومطابقة المضمون**"، تحدثنا فيه عن عتبة الاهداء وعتبة التصدير والعناوين الداخلية، وما لها من تأثير وانتاج الدلالة وانتاج المعنى.

أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان "**التقانات السردية وتجسيدات العنف**" قسم على ثلاثة مباحث، المبحث الاول جاء موسوماً بعنوان "**تشكلات الشخصية السردية وتجسيدات العنف**" بين هذا المبحث الشخصية وصراعها مع العنف سواء أكان العنف سياسياً أم اجتماعياً، وقياس مدى ما يتركه هذا العنف بنوعيه من أثرٍ في صياغة نفسية احوال الشخصية وتفاعلاتها وحراكها في المجتمع. والمبحث الثاني بعنوان "**الزمن السردي وتمثلات العنف**" تحدثنا فيه عن الزمن، وكيف استطاع أن يجسد صور العنف على الشخصيات من خلال تقنياته الاستباق

والاسترجاع وتأثيرهما على الجانب النفسي للشخصية. والمبحث الثالث ورد بعنوان "**تحولات المكان السردي وترسيخ العنف**" تناول هذا المبحث المكان الروائي سواء أ كان مفتوحاً أم مغلقاً من خلال تحليل النصوص وإبراز صور العنف التي تتجلى في المكان، وتبيان الاثر الدلالي الذي تحدثه الشخصية الفنية للزمن في صياغة الدلالة، وتبيان الآثار الظاهرة في الشخصية والمجتمع.

أما الفصل الثالث فقد حمل عنوان "**تنامي الحدث السردي وتحولات الواقع**" تضمن مدخل و مبحثين ، فجاء المدخل ليتحدث عن مفهوم الحدث ودواعي التوظيف، أما المبحث فجاء الاول بعنوان "**الحدث الاجتماعي وارتهانات الواقع**" تحدثنا في هذا المبحث عن الحدث الاجتماعي المسبب للعنف، فكانت الظروف السياسية التي شهدها العراق والوطن العربي لها تأثير فعّال على الحياة الاجتماعية من حصار وفقر وتهميش. أما المبحث الثاني فقد ورد بمسمى "**الحدث السياسي وصياغة الواقع**" تناولنا في هذا المبحث الاحداث السياسية التي حدثت في العراق فكانت النصوص تتضمن أحداثاً سياسية من غزو العراق للكويت والانتفاضة الشعبية عام ١٩٩١م، والغزو الامريكي للعراق ٢٠٠٣م وسقوط النظام، وتعرضت مدينة الموصل للاحتلال من داعش وغيرها من الاحداث، فكانت هذه الاحداث جميعها تعكس صورة العنف السياسي على المواطن.

وجاء الفصل الرابع بعنوان "**أنماط الرؤية السردية وتخلّقات** العنف" تضمن مدخلاً تحدثنا فيه عن أنواع الرؤية السردية، وتطرق المبحث الاول إلى "**الرؤية من الخلف**" والمبحث الثاني تطرق إلى "**الرؤية مع**" وأخيراً جاء المبحث الثالث عن "**الرؤية من الخارج**".

أما الخاتمة فقد تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة، ثم تلا الخاتمة ثبت بالمصادر والمراجع التي استقت منها الباحثة معلوماتها.

وأخيراً أتوجه بالشكر الكبير لأستاذي الدكتور "أحمد رشيد الدده" الذي كان له الاثر البالغ في تذليل الصعوبات التي واجهتني في كتابة هذا البحث. و أتوجه بالشكر الجزيل الى جميع اساتذة قسم اللغة العربية. لما قدموه للباحثة والبحث من جهود علمية مشكورة.

واخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

# نبذة عن حياة الكاتب العراقي محمد حيّاوي

ولد الكاتب العراقي محمد حيّاوي في محافظة ذي قار مدينة الناصرية جنوب العراق مطلع الستينيات، وكان الطفل الأوّل لعائلته، ونظرًا لكون أبوه وامّه هما الأكبر في عائلتيهما أيضًا، فقد كان لولادته صدى مدويًا على ما يبدو، إذ كان جده لأمّه، وهو تاجر حبوب كبيرًا آنذاك، يقيم الحفلات والولائم على مدى ثلاثة أيّام، جده هذا الذي لم يره، إذ مات وهو في الثانية أو الثالثة من العمر، قد شكل مرتكزًا مخيلاتيًا كبيرًا لديه، نتيجة للقصص التي سمعها عنه وعن الخان أو السِيف الذ كان يمتلكه، كموقع لتجارته في بيع الحبوب واستيرادها وطبيعة العمال الذين يفرغون سفنه الراسية في الفرات، لقد تسببت تلك الحكايا بارتباط الكاتب في مدينة الناصرية، وعندما قرر والده الانتقال مع اسرته الصغيرة إلى بغداد، أصر على البقاء لدى أخواله، فعاش منفصلاً عن امّه وأبيه وأخوته، بينما تولى أخواله وخالاته المثقفين تنشأته، فقضى في كنفهم طفولة مليئة بمجلدات" بساط الريح ،وسوبر مان، ومن ثم ألف ليلة وليلة ،والأم لغوركي "وغيرها من الكتب المدهشة، إذ كانوا يمتلكون مكتبة كبيرة وثرية جدًا وقتها، لقد كان هذا المفصل المهم من طفولته بمثابة التأسيسات الأولى لشخصيته التي جبلت على التمرد المبكر والاكتشافات وتكون الوعي وإثراء المخيلة، سواء بالقصص التي كان يقرؤها أو حكايات الحب العاصف والتمرد التي كان يجسدها من هم حوله من أعمام وأخوال وعمّات وخالات.

كان والده يعمل ضابطًا في الشرطة، وكان متمردًا بدورة لا يستقر له قرار، كما كان رافضًا مسايرة نظام البعث، الأمر الذي سبب له الكثير من المشاكل، ولا يكاد يستقر في مدينة ما حتى تتم معاقبته ونقله إلى مدينة أبعد، حتى وصل الحدود العراقية التركية، لكنه مع ذلك كان ينتصر للوطنيين ويتساهل معهم ويهربهم من السجون، اما والدة الكاتب، فقد كانت متعلمة وقارئة ممتازة شأنها بذلك شأن عائلتها كلها، وكانت تدعم ميله للقراءة والكتابة وتفخر بما يكتبه، لكنه لم يتمتع كثيرًا بفيض

عاطفتها وحنانها نتيجة لبعده عنها، بعد ان أصر على العيش مع أخواله، اما أخوته واخواته، فلم يقتربوا من الكتابة يومًا وركزوا اهتمامهم على الدراسة وحسب، لكن الشخصية المثقفة الأولى التي لعبت دورًا في حياته كانت شخصية خاله الأوسط السيِّد " وداد عبد الكريم"، المربي وكاتب إعدادية الناصرية المعروف، الذي كان مثقفًا عميقًا ويساريًا مخلصًا وانسانًا نبيلًا، نذر الجزء الأكبر من حياته لتنشأة لكاتب وتوجيهه والسهر على تنمية مواهبه في الرسم والكتابة والنحت، كما كانت مكتبته الكبيرة ملاذ الكاتب الدائم وصومعته التي كان يقضي ظهيرات الأصياف فيها. ولم يكن خاله كاتبًا بالمعنى الحرفي للكلمة، لكنه كان قارئًا مدهشًا ومثقفًا عميقًا وموسوعيًا ومناضلًا مخلصًا لقضيته. إضافة لقصص الرعب التي كان يسمعها من جدته أمّ أبيه عن "أمّ المناجل والمساحي" التي تخرج للرجال في الأهوار، فكتبها وأرسلها إلى الشاعر سعدي يوسف، حين كان مسؤولًا عن القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب في السبعينات، وكم كانت دهشته وفرحته كبيرة حين نشرها، إذ كان الكاتب في السابعة عشرة آنذاك، ومن يومها وهو مسكون بالكتابة.

غادر الكاتب محمد حيّاوي العراق في العام ١٩٩٢م، نتيجة لموقف تعرض له عندما كان يعمل محررًا في جريدة الجمهورية، حين اصر رئيس التحرير على تكليفه الاشراف على كتاب مزعوم "أسمه موجز التاريخ الإنساني لصدام حسين"، ونظرًا لعدم قناعته بفكرة الكتاب، ألّا انه اضطر لتحريره وإعادة صياغة ما كتبه المحررون، لكنّ رئيس التحرير اصر في النهاية على ضرورة وضع أسم الكاتب على الكتاب، الأمر الذي رفضه بشدة، فقرروا إحالته إلى التحقيق، ونظرًا لأن التحقيق في العراق آنذاك معناه الموت، فقد قرر الكاتب إتلاف محتوى الكتاب على الحاسوب والهروب ليلاً إلى الأردن التي بقي فيها ثلاث سنوات، عمل خلالها في الصحافة، قبل أن يتم اعتقاله بدعوى عدم تعاونه مع المعارضة العراقية التي كانت مقيمة في الأردن ومدعومة منه، فاضطر مكتب الأمم المتحدة في عمّان للتدخل واطلاق سراحه

وترحيله كلاجئ سياسي إلى هولندا في العام ١٩٩٥م. بعد مناشدات وبرقيات احتجاجات كثيرة أرسلها المثقفون العراقيون والعرب من لندن وباريس وجنيف.

كان الكاتب، عندما يزور العراق ومدينة طفولته وصباه الناصرية، يلتقي ببعض من بقي على قيد الحياة من أصدقائه، فاغلبهم اما هرب للخارج واستقر في المنافي، أو قتل في الانتفاضة، إضافة لأساتذته الذين علموه في مراحل مختلفة، كالروائي العراقي " عبد الرحمن مجيد الربيعي" والفنان "حسين نعمة " وغيرهم، اما من اصدقاء الطفولة والصبا الذين ابتلوا بهمّ الكتابة، فمنهم الشاعر" منذر عبد الحرّ" والقاص والباحث "عباس داخل حسن " والشاعر و المؤرشف " حسن عبد الغني" ، لكن صديق الطفولة الأوحد الذي كان الكاتب يقتحم البساتين معه في الظهيرات، بحثًا عن التوت والرطب والبلابل وجمع قطرات العرق من القناني الفارغة المرمية خلف نادي الموظفين، ومقايضتها ببعض الصور الخلاعية مع كوزان مشغل سينما البطحاء، والتسلل خلسة لمشاهدة افلام صوفيا لورين المثيرة من دون شراء تذاكر، وأغواء الصبايا القرويات من بائعات اللبن الخاثر في صفاة المدينة، وتعليق لافتات الحزب الشيوعي امام مبنى الأمن العام مقابل خمس درجات إضافية من معلم الحساب، صديق الطفولة الذي شارك الكاتب هذا السحر كلّه كان " رياض مهلهل " ، وهو شخصية أسطورية كانت تجمع آنذاك بين البوهيمية والتمرد والشجاعة والامبالاة والمغامرة والسخرية من الواقع المرير، ولا أدري لِم لم يظهر في روايات الكاتب حتى الآن، على الرغم من انه صار كهلًا الآن يهدّه التذكر وتطحن صدره اللوعة لأيّام الصبا والتمرد تلك.

أما في هولندا، مستقر الكاتب الأخير منذ أكثر من خمسة وعشرين عام، تبدو حياة الكاتب مستقرة وآمنة، وكل شيء في متناول اليد تقريبًا، لذلك افتقد الشعور باللوعة نوعًا ما. عندما كان يعمل في جريدة التلغراف الهولندية، كان العمل يستغرق يومه كله، فيعود منهكًا وبالكاد يشاهد فيلما وينام، استعدادًا لليوم التالي، قبل أن يقرر

التمرد على عيشة الاستقرار تلك ويستقيل من عمله الذي قضى فيه أثنى عشر عامًا. أما عمله في معهد الغرافيك كأستاذ للتصميم، فيتصف بالمرونة إلى حد ما، كما انه ينجز أغلبه من البيت، الأمر الذي يوفر له فسحة مناسبة للقراءة والكتابة.

في الجوانب الأخرى من حياة الكاتب، أعتاد على الذهاب إلى السينما دوريًا، بواقع مرة أو مرتين في الشهر مع زوجته في الغالب أو مع أصدقاء آخرين، إضافة لاحتفاظه بمكتبة فيلمية كبيرة في منزله، فهو محب للسينما ويكتب السيناريو أيضًا، وعدا ذلك، يلتقي من حين لأخر بمجموعة من أصدقائه المثقفين من الإيرانيين (مخرجي سينما وممثلات وعازفين ورسامين) لحضور عروضهم أو اقامة ندوات أدبية أو معارض تشكيلية، لا سيما بعد صدور الطبعة الفارسية من روايته "خان الشّابندر". اما عندما يكون في العراق، فبالنسبة له غالبًا ما تكون الايّام والليالي صاخبة، إذ يمتلئ وقته بالندوات واللقاءات الأدبية وحفلات التوقيع والدعوات الخاصة التي لا تنتهي من الأصدقاء والقرّاء، وغالبًا ما يتملص خلسة كي يمارس هوايته بالتجوال في أزقّة وحواري بغداد القديمة.

أما عن دخوله ميدان الكتابة الروائية، فلم يكن في نيته دخول عالم الرواية في البدء، من شدة اخلاصه للقصة القصيرة التي كان قد نشر الكثير من نماذجها في جريدة الجمهورية والأقلام وذاع صيتها، حتى حدثت معه حادثة طريفة عندما كان في الخدمة العسكرية، إذ صودف وجود ضابط مثقف في التوجيه السياسي، وكان يتابع ما ينشر الكاتب من قصص قصيرة آنذاك، فارسل بطلبه وسأله لماذا لم يكتب رواية حتى الآن، علمًا انه يمتلك اللغة والخيال الذي يؤهله لذلك من وجهة نظر الضابط، فوعده الكاتب بأنه سيكتب رواية قريبًا، وبعد مرور اكثر من ستة أشهر على هذا الوعد، أرسل بطلبه ثانية وكان منزعجًا ثم امر بحجزه في مكتب التوجيه السياسي وعدم السماح لي بالنزول إلى البيت حتى ينجز رواية، بعد أن وفر له كافة المستلزمات المطلوبة وكلف زملائه باحضار وجبات طعام له من بيوتهم دوريًا،

فأسقط الأمر بيده وراح يكتب في الليالي، عندما ينزل الجنود إلى بيوتهم ويهدأ المعسكر، وكان الضابط يطّلع يوميًا على ما يكتب، فاعجب كثيرًا بالفكرة ومسار الأحداث في الرواية، حتى أنجزها الكاتب بعد مرور شهرين من الحجز والكتابة المكثفة، وكانت روايته الأولى "ثغور الماء"، فمنحه الضابط إجازة طويلة للنزول إلى بغداد وتقديمها إلى دار الشؤون الثقافية لينشروها، وهكذا صدرت مطلع العام ١٩٨٣م ، وجرى الاحتفاء بها وتوزيعها على اوسع نطاق في المعسكر. تلك الحادثة الطريفة والبعيدة كان بطلها نقيب من اهالي الفلوجة يدعى " طالب مناجد "، استشهد لاحقًا في الحرب العراقية . الإيرانية، ومن يومها قرر الكاتب اقتحام عالم الرواية الذي وجد فيه مساحة أوسع للخيال من القصة القصيرة، على الرغم من حبه للأخيرة، فكتب ثلاث روايات أخرى بعد "ثغور الماء" نشرت واحدة منها فقط هي "طواف متّصل" في العام ١٩٨٩ م، بينما فازت الأخرى "فاطمة الخضراء" بجائزة الرواية العراقية وقتها لكنها منعت من النشر بدعوى إدانتها الحرب، الأمر الذي دفع الكاتب لحجب مخطوطة روايته الثالثة "بيت المسرات"، وظلت حبيسة أدراجه ولم تر النّور حتى يومنا هذا، ثم انقطع عن الكتابة لأكثر من عشرين سنة نتيجة لهروبه من العراق وتشرده في المنافي، باستثناء بعض النصوص القليلة جدًا، حتى عودته للكتابة من جديد حين زار العراق ثانية في العام ٢٠١٢ م ، بعد انقطاع دام أكثر من عشرين سنة، فكتب روايات "خان الشّابندر" و"بيت السودان" و"سيرة الفراشة" ومجموعة قصص قصيرة جدًا بعنوان "طائر يشبه السّمكة".

والملاحظ أن روايته الأخيرة "سيرة الفراشة" تختلف عن نمط رواياته الأخرى من جهة موضوعها البعيد عن العراق، فقد كتبها تحت ضغوطات على ما يبدو، من تلك الضغوطات حدثان تركا أثرًا عميقًا في وجدانه، الأوّل يتعلق بذكرى بعيدة لصديقة حميمة كانت تصنع الرسوم المتحركة وتسكن مدينة حلب قبل دمارها، والثانية زيارة عمل أو مغامرة صحفية مع طاقم تلفزيون هولندي مكون من مصور ومهندس صوت ومراسلة قاموا خلالها بزيارة حلب المدمرة في العام ٢٠١٤م ، حيث اقاموا في شقة

مهجورة بحي صلاح الدين، وكان فيها بيانو محطم ومجموعة من اللوحات والتخطيطات الفنية وجدوها تحت الركام. وقضوا ثلاثة أيام محاصرين في تلك الشقة، وكانت الشقق الأخرى حولهم مهجورة بالكامل. وفي الليل، عندما كان الكاتب يخرج للتدخين في الشرفة مع سارة . المراسلة التلفزيونية . كان يلمح بعض الستائر المهوّمة من النوافذ المحطّمة، كما لو كانت أشباحًا تلوح لهم أو تستغيث لينقذوها، حسب تعبير الكاتب، الذي تخيّل، لسبب أو لأخر، بأن تلك الشقة هي شقة صديقته السورية صانعة الرسوم المتحركة التي طالما حدثته عنها، فتفاعل المشاهد في مخيلته وبدأ يدون التخطيطات الأولية لروايته الخيالية، لكن شبه الواقعية أيضًا، لأن شخصيات "ندى" و"نعيمة" و"نارسس" و"سارة" في الرواية، كانت شخصيات حقيقية تعرف إليهن الكاتب في مراحل مختلفة من حياته في المنفى. *

وفي مجلة الآداب في بيروت نشر مجموعة قصص، قصة "صولو – خريف عازف " في تاريخ ١١/١٣/ ٢٠١٦ م، وقصة " بيروت الحمرا – فندق موزرات " في تاريخ ، ٣٠ / ٨/ ٢٠٢٠ م ، ومجموعة قصص قصيرة جداً أ طفال للكبار " قطار غزة – بيت لحم " في تاريخ ٧ / ٦ / ٢٠٢١ م.

* هذا خلاصة ما خرجت به عن حياه الكاتب نتيجة الحورات والمناقشات المتعددة معه

# الفصل الاول

# العتبات النصية (ترسيخ المفهوم وتحديد المسار الدلالي)

## المدخل : مفهوم العتبات النصية

**المبحث الاول: العتبات الخارجية(فضاء الاشتغال وانتاج المعنى)**

**المبحث الثاني: العتبات الداخلية (اتساق الدلالة ومطابقة المضمون)**

**المدخل: مفهوم العتبات النصية:**

**لغة:** يعود أصل اللفظ إلى الجذر اللغوي (عتب)، "العَتَبَةُ: أُسْكُفَّةُ البابِ... وعتباتُ الدَّرَجة وما يشبهها من عتبات الجبال وأشراف الأرض وكلّ مَرْقاةٍ من الدرج عَتَبَة"(١)، و "من ذلك العتبة، وهي أسكفة الباب؛ وإنما سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل. **وعتبات الدرجة:** مراقيها، كل مرقاة من الدرجة عتبة. ويشبه بذلك العتبات تكون في الجبال، والواحدة عتبة، وتجمع –أيضًا– على عتب"(٢).

**اصطلاحًا:** هي مجموعة النصوص التي تحيط بالمتن وتحفزه، من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات و المقدمات و الخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النشر التي توجد على غلاف الكتاب وعلى ظهره"(٣).

وهناك دراسات كثيرة تناولت العتبات منها كتاب (النص الجامع) لجيرار جينيت، وهو كتاب يتناول الشعرية، والميتا نص، والمتعاليات النصية، والتناص، والمناص(٤).

فالعتبات النصية ترتبط بشكل النص المطبوع، وهو ما أورده (حميد لحمداني)، فذكر أنّ "الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية؛ إذ إنّه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموماً، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل.

"إن الفضاء النصي هو أيضا فضاء مكاني؛ لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه

---

(١) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم البصري، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي – إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال ، مصر : ٧٥. مادة (عتب )

(٢) ابن فارس، أحمد بن زكرياء القزويني الرازي ، أبو الحسين ، معجم مقاييس اللغة، تحقيق :عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٩ م : ٢٢٥.

(٣) بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: إدريس ناقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط٢٠٠٠: ٢١.

(٤) بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف– الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، الجزائر، ٢٠٠٨م :٣٤.

الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه –على الأصح–عين القارئ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[1].

ويوضح (لحمداني)، في الفقرة السابقة، الأساس الذي تقوم عليه العتبات النصية، من دراسة دلالات الفضاء المكاني الخارجي للعمل الأدبي المطبوع؛ إذ تدل تفصيلات هذا الفضاء على دلالات خاصة تتسق مع جوهر العمل الأدبي الداخلي.

أنواع العتبات النصية في التراث العربي:

اتخذت العتبات النصية أنواعا متعددة في التراث العربي، حيث لم تكن الصورة الحديثة معروفة في ذلك الوقت، وقد وقف القدماء من التصور الحديث على قدر غير قليل.

ومن ذلك:

**التصدير**: اختلف القدماء في تصديراتهم للمؤلفات، وتشعبوا في ذلك على مذاهب:

فريق يبتديء بمقدمة توضح الهدف من تأليف الكتاب: إذ بدأ المؤلف بمقدمة تشتمل على الهدف من تأليفه للكتاب، ويعمد إلى إجابة سؤال من خلال هذا الكتاب، على النحو الذي نحاه (ابن طباطبا) في كتابه (عيار الشعر)، إذ أورد: "وفقك الله للصواب وأعانك عليه، وجنبك الخطأ وباعدك منه وأدام أنس الآداب باصطفائك لها، وحياة الحكمة باقتنائك إياها. فهمت –حاطك الله– ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذي يُتَوَصَّل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك، والتأنِّي لتيسير ما عسر منه عليك. وأنا مُبَيِّن ما سألت عنه، وفاتح ما استغلق عليك منه إن شاء الله تعالى:

الشعر –أسعدك الله– كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بها خص به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مَجَّتْهُ الأسماع، وفسد

(١) لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط١، ١٩٩١م: ٥٦.

على الذوق. ونظمه معلوم محدود؛ فمن صحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه"[١].

فقدَّم ابن طباطبا لكتابه بتناول القضية التي سيناقشها، من مفهوم الشعر وأصوله وقواعده؛ من خلال سؤال افتراضي موجه إليه من أحد الأشخاص، يتكيء عليه المؤلف في بسط مادة الكتاب.

فريق يبدأ بتوضيح اختلاف السابقين واللاحقين في إحدى القضايا، ثم يوضح رأيه ومنهجه في كتابه: ومن ذلك ابن عبد ربه الأندلسي، في كتابه (العقد الفريد)، إذ أوضح اختلاف السابقين واللاحقين فيما أوردوه من ألفاظ، فاختلف بذلك القدماء عمن تلاهم، فقرَّر في كتابه ما نّصُّه: "ثم إني رأيت آخر كلّ طبقة، وواضعي كلّ حكمة ومؤلّفي كل أدب، أعذب ألفاظاً وأسهل بنيةً وأحكم مذهباً وأوضح طريقةً من الأوّل، لأنه ناكص متعقِّب، والأوّل باديءُ متقدّم.

فلينظر الناظرُ إلى الأوضاعِ المحكمة والكتب المترجمة بعين إنصاف، ثم يجعل عقله حكماً عادلاً وفيصلا قاطعًا؛ فعند ذلك يعلم أنها شجرة باسقة الفرع، طيّبة المنبت، زكيّة التّربة، يانعة الثّمرة. فمن أخذ بنصيبه منها كان على إرث من النّبوّة، ومنهاجٍ من الحكمة؛ لا يستوحش صاحبهُ، ولا يضلّ من تمسّك به.

وقد ألّفتُ هذا الكتاب وتخيّرت جواهره من متخيّر جواهر الآداب ومحصول جوامع البيان، فكان جَوْهَر الجَوْهَر ولبُّاب اللّباب؛ وإنّما لي فيه تأليف الأخبار، وفضل الاختيار، وحسن الاختصار، وفرش في صدر كلّ كتاب؛ وما سواه فمأخوذ من أفواه العلماء، ومأثور عن الحكماء والأدباء. واختيار الكلام أصعب من تأليفه. وقد قالوا: اختيار الرجل وافدُ عقله"[٢].

---

(١) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط ٣ ، ٢٠٠٥ م : ٩ .

(٢) ابن عبد ربه الأندلسي، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، لبنان ، ط١، ١٩٨٣: ٤.

وقد نحا ابن عبد ربه، في كتابه، منحى تصنيفيًّا، إذ اختار المؤلف مادته من مجموع ما انتهى إليه من كلام العرب، مما اقترن بمنهجه في التأليف، من الاختصار والتعليق، فضلًا عن إيراد أقوال العلماء في كل فن من الفنون.

فريق يتجه لمناصرة القدماء على المحدثين؛ بإيراد أشعارهم، وتقرير قواعدهم في الفن: ومن ذلك ما انتهجه الخالديان في (الحماسة)، فجاء ما نَصُّه: "فلسنا بقولنا هذا، أيدك الله، نطعن على المحدثين ولا نبخسهم تجويدهم ولطف تدقيقهم وطريف معانيهم وإصابة تشبيههم وصحة استعاراتهم إلاَّ أنَّا نعلم أن الأوائل من الشعراء رسموا رسومًا تبعها من بعدهم، وعوَّل عليها مَن قفا أثرهم، وقلَّ شعرٌ من أشعارهم يخلو من معانٍ صحيحة، وألفاظ فصيحة، وتشبيهات مصيبة، واستعارات عجيبة، ونحن –أطالَ اللهُ في العزِّ بقاءك، وكبت بالذل أعداءك– نُضَمِّن رسالتنا هذه مختار ما وقع إلينا من أشعار الجاهلية ومَن تبعهم من المخضرمين، ونجتنب أشعار المشاهير لكثرتها في أيدي النَّاس، فلا نذكر منها إلاَّ الشيء اليسير، ولا نُخليها من غرر ما رويناه للمحدثين"[(١)].

أما النظرة الحديثة للعتبات النصية، فقد عنيت بالنص الأدبي داخليًّا وخارجيا، فكان للشكل المؤلَّف، وطريقة عرضه وتقديمه، دلالاته المتعددة لدى القارئ، وهو ما عنيت النظرة النقدية المعاصرة به كما أسلفنا، وقسَّمتها إلى:

**العتبات النشرية:**

وهي " كل الانتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب ، إذ تتمثل في الغلاف ، الجلادة ، كلمة الناشر ، الاشهار ، السلسلة ..." [(٢)]، ويضم قسمين هما :

(١) الخالديان: أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي– أبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي، حماسة الخالديين بالأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين، تحقيق: محمد علي دقة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٥م: ١٦

(٢) بلعباد ، عبد الحق ، جيرار جنيت من النص إلى المناص ، تقديم سعيد يقطين: ٤٥ .

أ **النص المحيط النشري** : ويندرج تحته كل من الغلاف ، الجلادة ، كلمة الناشر ...

ب **النص الفوقي النشري** : إذ يتمثل في الاشهار ، قائمة المنشورات ، الملحق الصحفي لدار النشر... [١]

**العتبات التأليفية :**

وهي" تمثل كل الانتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها الاساس إلى الكاتب /المؤلف ، حيث ينخرط فيها كل من اسم الكاتب ، العنوان ، العنوان الفرعي ، الاهداء ، الاستهلال ... " [٢] ، وينقسم على قسمين :

أ **النص المحيط التأليفي** : ويضم كلاً من اسم الكاتب ، العنوان الرئيس والفرعي والعناوين الداخلية ، الاستهلال ، الإهداء ، الملاحظات ، الحواشي ، الهوامش .

**ب النص الفوقي التأليفي** : يتناول كل الخطابات الخارجية عن النص إلا أنها تعمل على إضاءته وشرحه ، وتنقسم على نوعين هما ، عامة تتضمن اللقاءات الصحفية والاذاعية التلفزيونية ، الحوارات ، المناقشات ، الندوات ، المؤتمرات ، القراءات النقدية ، أما الخاصة فتتمثل في المراسلات العامة والخاصة ، والمسارات ، المذكرات الحميمة ، النص القبلي ، التعليقات الذاتية [٣].

وقد قسَّم (جيرار جينيت) النص الموازي إلى قسمين:

**النص الموازي الداخلي:** ويتناول الغلاف ، العنوان ، المؤلف الإهداء ، المقدمات ، الهوامش النص.

**النص الموازي الخارجي** : يتضمن الإعلانات والاستجوابات الصحفية والمذكرات والشهادات .[٤]

---

(١) ينظر : بلعباد ، عبد الحق ، جيرار جنيت من النص إلى المناص ، تقديم سعيد يقطين: ٤٦

(٢) م ، ن : ٤٨ .

(٣) ينظر : ميادة علال منيرة ، ومنير ضيف ، " العتبات النصية في رواية فخاخ الرائحة ، ليوسف المحيميد " رسالة ماجستير ، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة ، كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية ، ٢٠١٨ م– ٢٠١٩ م: ١٠ .

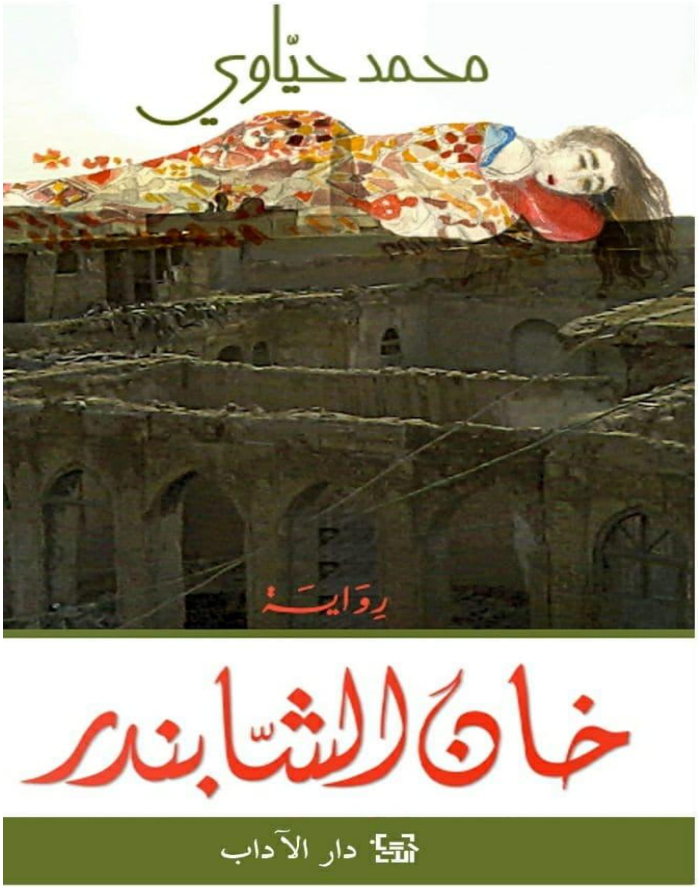
(٤) ينظر : حمداوي جميل ، لماذا النص الموازي ، مجلة الكرمل مؤسسة الثقافية ، فلسطين ، ٢٠٠٦ م : ٢٢٢ .

# المبحث الاول

# العتبات الخارجية فضاء الاشتغال وانتاج المعنى

اتسمت العتبات الخارجية في أعمال (محمد حياوي) بأداء وظيفة دلالية ذات مغزى، وهو ما سوف نتناوله، بإذن الله تعالى على النحو الآتي:

أ- (رواية خان الشابندر)




**أولا: عتبة الغلاف:**

وأحد العتبات النصية الهامة " لأن الغلاف يحمل في طياته العديد من الرموز والايحاءات التي تلفت انتباه القارئ وتدخله دوامة التحليل والتفسير[١] " ،

[١] ميادة علام منيرة ، ومنير ضيف ، العتبات النصية في رواية فخاخ الرائحة ، ليوسف المحيميد ": ٢٥

ويكون الغلاف من الصور ،و ألوان ، والعنوان ، و اسم المؤلف ، و مستوى الخط ، دار النشر .

١-**الغلاف الأمامي:** وهو " العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي : افتتاح الفضاء الورقي[١] " ، و جاء نمط الغلاف الأمامي يحمل كثيرًا من الدلالات، ومن ذلك:

**دلالة الصورة:** حملت صورة الغلاف دلالات الحزن والحسرة، إذ احتلت مجموعة بيوت قديمة متهالكة المساحة العظمى فيها، فظهرت في وضع التراصّ، يجاور بعضها بعضًا، مما يوحي باشتراك البنية المجتمعية فيما حل بالعراق، وما أصابه من دمار.

وللبيوت بوابات عالية مرتفعة ذات قبة نصف دائرية، وللنوافذ طراز معماري قديم، فيستطيع مَن بالداخل رؤية الخارج من خلال ثقوب تملأ الغطاء الخارجي للنوافذ، مما يرمز إلى تاريخ العراق، ومبانيه القديمة الجميلة التي باتت تحت مرمى القصف والنيران، في إشارة لعدم اقتصار الحرب على تدمير البنية العسكرية، بل امتدت لتطال المباني التاريخية، في حملة ممنهَجة لاغتيال العراق عسكريًّا وتاريخيًّا.

ويلاحظ أن البيوت جميعها من دون سقوف، مما يوحي بغياب الأمن المجتمعي، وانكشاف سوءة المجتمع العراقي بعد الحرب، بما يدعم أحداث الرواية، من شيوع الفقر والجوع، وامتهان بعض العراقيات للدعارة بعد أن كن يتبوَّأن مواقع مجتمعية مرموقة.

وقد علت البيوت صورة لفتاة في وضعية النوم على جانبها الأيسر، وقد تبعثر شعرها، مع وضع مساحيق على الوجه، بما يحمل دلالات متعددة، من سقوط العراق جريحاً بعد الحرب، وتهاويها إلى مستنقع الرذيلة المجتمعية، أو الرمز إلى فتيات دار (أم صبيح)، إذ تبدو الفتاة منهكة، وكأنها خارجة لتوها من أحد اللقاءات مع راغبي

---

[١] الصفراني ، محمد ، " التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث " ( ١٩٥٠ -٢٠٠٤ م ) ، بحث في سمات الأداء الشفهي وعلم التجويد الشعر، النادي الادبي ، الرياض ط ١ ، ٢٠٠٨ : ١٣٤ .

المتعة ممن يرتادون الدار، ويقوِّي هذا التفسير وضع المساحيق على الوجه، وحركة العينين الغافيتين في استرخاء.

ودلت وضعية صورة الفتاة فوق الدور المتلاصقة على شيوع الظاهرة في المجتمع العراقي، حتى أضحت دار (أم صبيح) صورة منتشرة وشائعة الوجود في العراق.

وقد خلت الصورة مما يشير إلى الجماعات المسلحة في العراق، وإن كانت حالة الدور الخربة تشي بذلك، حيث الحوائط المنكوبة تعكس حالة الكرِّ والفرِّ بين تلك الجماعات وفتيات الدار اللواتي يحاولن الفرار عبر تلك الكوى في الحوائط، أما تهدم السقوف، فيحمل معنى الغارات الجوية التي تشير إلى العدوان الأمريكي، وما أحدثه في المجتمع المدني العراقي، وسقوط الضحايا مما عمَّم حالة الخراب في المجتمع، سواء على مستوى الانهيار النفسي للأفراد، أو تهدُّم المباني، وتدمير المرافق الحياتية اللازمة لاستمرار الحياة نفسها.

**دلالة اللون:** اصطبغت الصورة باللون الداكن المصطبغ باللون البرتقالي، حيث أشار اللون البني الداكن إلى حالة المعاناة المسيطرة على المجتمع العراقي، بينما أثار اللون البرتقالي المنعكس أعلى البيوت الشعور بوقت الغروب، في إشارة غروب شمس الأمان عن المجتمع العراقي، وزوال الشعور بالسلامة المجتمعية، والتعايش السلمي بين شرائح المجتمع.

وقد امتد اللون البرتقالي إلى وضعية الفتاة أعلى الصورة، حيث جاء الوجه أبيض اللون، مشيرًا إلى ملامح عربية أصيلة، مع انتشار البقع البرتقالية في أنحاء متفرقة من ملابسها متقاسمة الثوب مع اللون الأبيض الداكن.

ويلاحظ تكثيف اللون البرتقالي أسفل الرقبة، مما يوحي بأن تلك الفتاة في وضعية الذبح، في تلميح إلى وضع العراق الذي ذبحه العدوان بلا رحمة، بينما أتت الانقسامات العرقية والمذهبية لتقضي على البقية الباقية المتماسكة منه، ويدعم هذا التفسير انتشار صور بلا ملامح بطول الجسد، بوصفها رمزاً إلى الضحايا الذين سقطوا جرَّاء العدوان أو الصراعات المسلحة التي باتت أرض العراق مسرحًا لها.

٢ -**الغلاف الخلفي:** يمثل عتبة هامة لما " تقوم بوظيفة عملية هي إغلاق الفضاء الورقي " [١]، و تمثلت في الآتي:

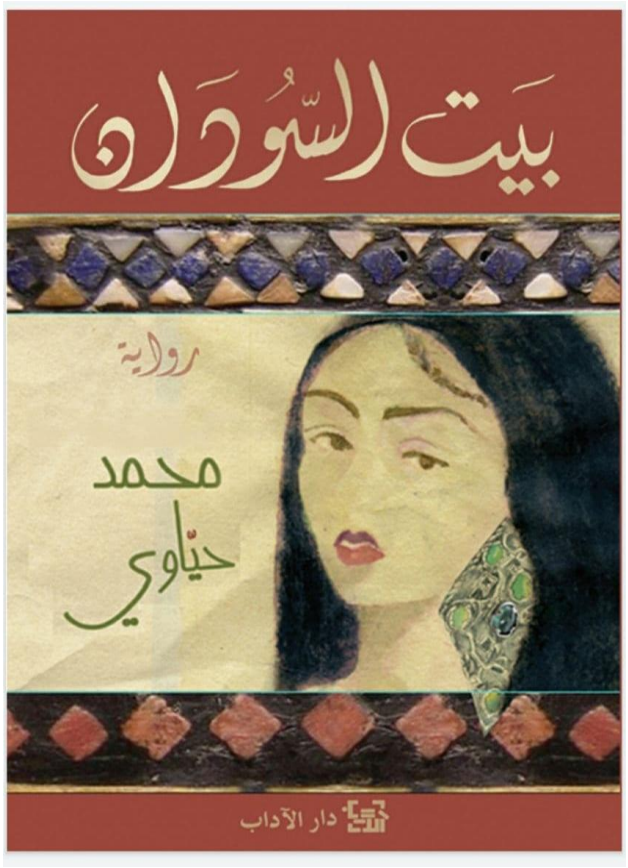
**عتبة الملخص:** حيث جاء ملخص الرواية يمثل عتبة نصية مهمة، جاء فيه: "لقطة مكثفة ومركّزة لحياة بغداد السرية والمعتمة، البائسة والمحزنة التي سببها حكم شمولي ثم احتلال أمريكي.

تتأرجح حيوات: ضوية وهند ونيفين بين أمواج الانفجارات المرعبة، والعالم الفانتازي الذي يقف على رأسه (مجر)، الفيلسوف الصوفي الغريب.

وتأتي نهاية الرواية، ككائناتها الضوئية، صادمة وموجعة".

(١ ) الصفراني ، محمد ، " التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ( ١٩٥٠ – ٢٠٠٤ م ) بحث في سمات الأداء الشفهي وعلم تجويد الشعر : ١٣٧ .

**ثانيًا:** رواية (بيت السودان)




**أولًا: عتبة الغلاف**

**الغلاف الأمامي:** احتل الغلاف صورة فتاة ذات بشرة داكنة، في إشارة إلى (ياقوت) بطلة الرواية، التي وصفتها بالفاتنة الجميلة في كثير من المواضع، فبدت ذات شعر أسود فاحم، وعينين ناعستين، يعلوهما حاجبان مشذَّبان، وبدت الشفتان دقيقتين، واكتسى الوجه بمساحيق خفيفة، بينما تدلى خال على الجبهة من الناحية اليسرى للوجه، مع قرط عريض على شكل متوازٍ يتدلى من الأذن اليسرى.

وقد علت صورة الفتاة أشكال ملونة مثلثية ومتوازية الشكل متراصة في وضع تقابلي بما يشير إلى طراز بدائي الذوق، ألمحت به الصورة إلى بيت السودان، مكان أحداث الرواية، حيث البساطة والرقة وعذوبة الذوق وتلقائيته.

وجاء وضع الأشكال المتقابلة فوق صورة الفتاة، التي ترمز إلى ياقوت، تشير إلى اضطلاعها بالحفاظ على بيت السودان من كل ما يدنسه، والاحتفاظ بكل

مقومات الفطرة والجماليات البصرية فيه على النحو الذي يشير إلى العراق الذي بدا كـ(ياقوت) صامدة في وجه من يسعى لتشويهها، والابتعاد بقاطنيه عن كل ما يهدد أمنهم وسلامتهم، وهو ما يتسق مع أحداث القصة، وصمود ياقوت أمام التيارات المتشددة التي تحاول فرض وجودها على البيت بالقوة، كجماعة السيد (محسن) التي مثَّلت شريحة الآكلين على جميع الموائد، وعدم اكتراثها لحال بلدها الذي بات يئن تحت وطأتهم هم وأمثالهم من المنتفعين والمتسلقين.

وجاءت الأشكال المتوازية في أسفل صورة الفتاة، وغابت عنه الأشكال المثلثية المتناسقة في وضع التقابل، مما يشير إلى النهاية التي انتهى إليها بيت السودان، حيث سادت إرادة القوة ومعتنقوها على النحو الذي عصف بالكيان، وجاء وضع هذه الأشكال أسفل صورة الفتاة بوصفها إشارة معاكسة لوضعية الأشكال التي تعلو الصورة، مما يعكس عدم صمود ياقوت، كرمز لشريحة المواطن العراقي البسيط، في وجه طوفان العنف القادم من داخل العراق و خارجه .

و جاء العنوان (بيت السودان) بالخط القديم الذي يعكس أصالة البيت، و رمزيته التاريخية للعراق القديم، في مقابل كتابة اسم المؤلف (محمد حياوي) بخط حديث النمط على النحو الذي يشير إلى حالة التيه المجتمعي الذي أصاب العراق، بعد سقوط النظام التعس، تماهى مع احتراق بيت السودان نفسه.

**دلالة اللون:** غلب على الغلاف اللون الأحمر بدرجات متفاوتة، حيث علا الصورة اللون الأحمر القاني وفي وسطه جاء العنوان (بيت لسودان)، مما يعكس حالة الصراع المجتمعي الذي انتشر في أواخر عهد النظام السابق، وفشا بشدة بعد سقوطه وانهياره، وهو ما انعكس على اللون، فبدا (بيت السودان) غارقًا في بركة من دماء الضحايا بدرجة مماثلة لغرق العراق في دماء الضحايا من أبنائه.

وقد تلتهُ الأشكال المثلَّثية المتقابلة والمتوازية بألوان متعددة، ترمز إلى انتظام المجتمع لشرائحه وأطيافه المختلفة الاتجاهات، وهو ما أشاع حالة من التناغم البصري التي تعكس حالة السلام المجتمعي بين هذه الشرائح.

بينما نلاحظ اختفاء الأشكال المثلثية أسفل صورة الفتاة، واقتصارها على الأشكال المتوازية التي اصبطغت باللون الأحمر، في إشارة لتواري الشريحة العظمى من المواطنين العراقيين مع اصطباغ الخلفية باللون الأسود الداكن الذي يدل على حالة الخراب المصاحبة لتلك الشرائح المتنافرة المتصارعة التي لا تعرف سوى الدم قانونًا للحياة.

أما صورة الفتاة، فاكتست بأقل درجات الحمرة؛ لإبراز حمرة الوجه المتضادة مع لون الشعر الأسود الفاحم، وبدا الحاجبان المشذبان في دقة تناسب دقة الشفتين في وضع نصف مفتوح لإبراز بياض الأسنان، مما يرسم صورة لمفاتن أنثوية كاملة تتسق مع وصف ياقوت الوارد في الرواية.

٢ **الغلاف الخلفي:** حمل الغلاف الخلفي دلالات عدة، تمثلت في الآتي:

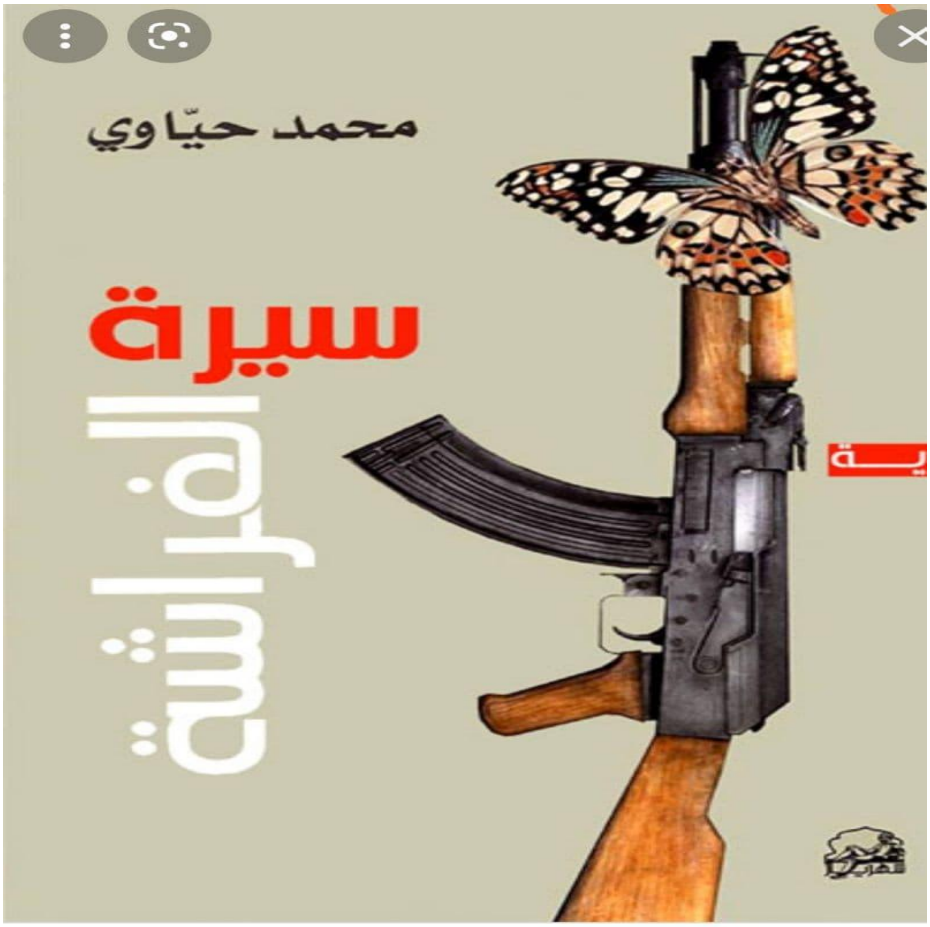
**عتبة الملخص:** إذ جاء ملخص الرواية يمثل عتبة نصية مهمة، جاء فيه: "نص مختلف يسرد أحد أكثر الأشكال جرأة فيما يتعلق بالجسد، واقترانه بالرغبة والعقل.

تبدو العلاقة بين الثلاثي: علاوي، ياقوت وعفاف وكأنّها مثلث من نار، لا يُسمَح لمن هم خارجه بالدخول أو الاقتراب منه. علاقة دهشة طفولية تكتشف العالم بواسطة اكتشاف الجسد، مُرتَكزه على ثنائية محيِّرة تجمع بين الأمومة والرغبة، الاحتياج والارتواء، النقص والاكتمال.

وما يثير الانتباه في هذا النص الروائي هو قدرته على التكثيف الشديد، فكل شيء يحدث في العراق على خلفية النصّ، صعود التمرّد والمقاومة، الانتفاضة الشعبية، الحصار الاقتصادي الظالم، الاحتلال الأمريكي، سقوط صدّام، تنامي نفوذ القوى الإسلامية، وأخيرًا الانهيار المُريع لبنية المجتمع العراقي ومنظومته الأخلاقية، وكل ذلك على خلفية الجسد البشري وأعاجيبه، وخلفية الجسد السردي وتنبؤاته.

حتى تأتي صدمة النهاية القاسية بمثابة صرخة مدوِّية ومكتومة، تضعنا أمام سؤال صادم هو الآخر: هل من حدٍ فاصل بين القسوة والجنون؟".

**ثالثا:** رواية (سيرة الفراشة)




**الغلاف الأمامي:** جاء نمط الغلاف الأمامي يحمل كثيرًا من الدلالات، ومن ذلك:

**دلالة الصورة:** اعتمد الغلاف الأمامي على شكل بندقية رشاش تتجه فوهته إلى أعلى، إذ توجد فراشة في وضعية الطيران.

ويلاحَظ عدم وجود يد ممسكة بالمدفع الذي يبدو ثابتًا للأعلى، مما يشير إلى شيوع وعمومية العنف في المجتمع السوري، إذ تتنازعه الميليشيات المسلَّحة التي تتناحر من دون توقف.

وتشير وضعية البندقية بصورته تلك إلى القتال وإعلان الحرب، فضلًا عن اتخاذ الجماعات الإسلامية المسلحة له شعاراً يرمز إلى الاستمرار في الجهاد ضد أعداء الدين.

وبدت الفراشة وقد بسطت جناحيها بما يشير إلى وضعية طيران على الرغم من ثباتها على فوهة المدفع، ويعكس حالة من الأسر، والرغبة في التحرر من أتون

الحرب المشتعلة، وهو ما يتسق مع أحداث الرواية؛ إذ تسعى (ندى) إلى الفرار من (حلب)، والقتال الذي استعر فيها لدرجة أن أصبحت المدينة خالية، وباتت الوساوس تتملكها، متخيِّلة وجود أشباح في العمارة المقابلة لها.

**دلالة اللون:** اصطبغت الخلفية بلون غير محدد، يميل إلى مزيج من اللونين: الأحمر والبني، وهو ما يشي بحالة من الاضطراب والخمول، ويتفق مع فقدان (بسام) للذاكرة.

و يعكس حالة عدم الاتزان التي خلقتها الحرب في (سوريا)، وشعور المواطنين بالرغبة في النزوح إلى البلدان المجاورة فرارًا من أتونها المشتعل، وهو ما مثَّل الصراع بين الفراشة والبندقية الرشاش.

كذلك، أكَّدت ألوان الكلمات هذا المعنى، فبينما اصطبغت كلمة (سيرة) باللون الأحمر، الذي يعكس اضطراب أحداث البطلة (ندى) و(زوجها (بسام)، ونزوحهما من الوطن الأم إلى البلدان المجاورة (تركيا)، أو الأوروبية (هولندا)، اكتست كلمة (الفراشة) باللون الأبيض الذي يعكس الفطرة النقية، والبساطة في المعيشة، وكأن المعنى المقصود توصيله للناظر ذلك الصراع المتأجج بين أولئك الذين يريدون العيش في بساطة وسلام أمام نيران الحرب وآثارها المدمرة على المجتمع، مما يضطرهم إلى الهجرة، والعيش في بلدان أخرى على وفق أنماط مجتمعية مخالفة لما نشأوا عليها (ندى في تركيا)، أو بأسماء مستعارة (بسام أو ليفي في هولندا) بعد أن انمحت هوياتهم، ما بين عشية وضحاها، أتت الحرب على الأخضر واليابس في وطنهم فأصبح أثرًا بعد عين.

وقد جاءت وضعيتا لفظيْ العنوان متنافرتين لتأكيد المعنى، فاستوت كلمة (سيرة) في منتصف الغلاف بما يعكس السيطرة والهيمنة على مجريات الأحداث، بينما جاءت كلمة (الفراشة) في وضع رأسي منبطح تحت كلمة (سيرة) بما يعكس الأوضاع المقلوبة التي خلَّفتها الحرب، وغياب الأمن في المجتمع، وهو ما يتفق مع ما ورد من أحداث الرواية، وسقوط العصافير الميتة في شرفة ندى، واستعمال العمارات السكنية مقارّاً للميليشيات المسلحة لغرض المأكل والمشرب.

**الغلاف الخلفي:** حمل الغلاف الخلفي دلالات عدة، تمثَّلت في الآتي:

**عتبة الملخص:** إذ جاء ملخص الرواية يمثل عتبة نصية مهمة، جاء فيه:

"نص مكتوب باحترافية عالية، يحاول أن يرصد مأساة جيل كامل ينسحق تحت آلة الحرب المدمرة، تُنتَهك تطلعاته وتتبدَّد أحلامه، ويفقد هويته وذاكرته وتاريخه، لا سيّما هؤلاء الذين يمتلكون بذرة الإبداع والخلق.

فثمة الموسيقي عازف البيانو (بسام)، وصانعة الرسوم المتحركة زوجته (ندى)، والفنانة التشكيلية المُغرِقة في التصوف (نارسس)، سليلة الأسرة الإيرانية الأرستقراطية، وأستاذة الموسيقى (سارة)، المرأة اليهودية التي تنتشل (بسام) من ضياعه وتخبُّطه في مخيَّم اللاجئين، وتقدمه إلى عالم الموسيقى المبهر.

لكنّها في الوقت نفسه قصّة البسطاء من العرب، هؤلاء الذين أضاعوا بوصلتهم، ووقعوا في لحظات نادرة من التاريخ، في براثن الخديعة والعنف والرذيلة، من دون أن يفقدوا أرواحهم تمامًا، مثل: نسيمة ونعيمة وعبد الله وأمّ حسونة.

تحاول هذه الرواية، التي استندت إلى تكنيك غير معقد ولغة خاصة، أن تقدم تلك التفاعلات الدرامية الموجِعة، وترصد التأثيرات الإنسانية الساحقة، من دون أن تتدخل في الأحداث أو تنحاز إلى جهة أو معتقد ما، أو إخضاع تلك الأفكار والانثيالات لمحاكمة غير منصفة، لا ترصد في الواقع سوى الانسحاق الإنساني، في محاولة لإطلاق صرخة مكتومة، لا تكاد تغادر الخلق، ليس بوجه الحرب ومآسيها وحسب، إنما بسبب الألم والفجيعة".

**ثالثا:** المجموعة القصصية (طائرُ يشبه السّمكة)

**الغلاف الأمامي:** جاء نمط الغلاف الأمامي يحمل كثيرًا من الدلالات، ومن ذلك:

**دلالة الصورة:** حمل الغلاف صورة لدراجة مقلوبة، لا تحمل راكبًا، وقد تقدَّمتها سلَّة صغيرة لوضع احتياجات صغيرة الحجم، بما يوحي بكونها دراجة لجلب أو توصيل السلع الصغيرة، وهو ما يشير إلى أن سائقها لا يتمتع بامتلاك الدراجة، أو أنه يعمل عليها فحسب، وهو ما يوحي به وجود متحكم في السرعات بالدراجة، فضلًا عن عدم وجود مقعد لجلوس شخص خلف مَن يقودها.

وقد أشارت الدراجة إلى حياة المواطن البسيطة، وطموحاته المحدودة في مقابل الوضعية المعكوسة للدراجة في إشارة إلى تبدل الأحوال، وعدم قدرة المواطن على إحراز ما يكفيه من احتياجات أوَّلية بسيطة.

وقد احتلت صورة الدراجة ثلثيْ صفحة الغلاف على النحو الذي ترك الثلث الأخير لكتابة العنوان واسم المؤلف، وهو ما يوحي بطغيان الأوضاع المعكوسة على ساحة الأحداث.

وخلت الصورة من أية إشارة لبلد معين في إشارة إلى عمومية الأوضاع المقلوبة في البلدان العربية التي عمتها الحرب، سواء في العراق أو غيرها.

**دلالة اللون:** غلب على الخلفية درجة اللون الأزرق الفاتح، على النحو الذي يشبه لون السماء قبل طلوع الفجر، وهو ما يشير إلى حالة الاستقرار المرجوَّة في البلدان العربية التي طحنتها الحرب، بما يتفق مع أحداث القصص القصيرة جِّدا في المجموعة، التي تدور أغلبها حول قضية الحرب وما تسببه من دمار وآلام.

وقد بدت الدراجة جديدة، غلب عليها اللون البرتقالي الذي يعكس شعورًا بالقلق والترقب، فجاءت السلة أمام السائق، والأطر باللون البرتقالي، في حين جاء المقعد باللون البني الذي يشيع حالة من الجدية، بينما اشتد اللون البني دكنة في السلة الأمامية للدراجة بما يشي برغبة السائق في خصوصية الموضوع بها؛ لضمان عدم اطلاع المارَّة عليه.

أما بقية الدراجة، فقد اكتست باللون المعدني بما يشيعه من صرامة، مع وجود حامل للدراجة من الجانب لتثبيتها في حالة الوقوف وعدم الحركة.

ومع انعكاس وضع الدراجة مقلوبًا، وصل للناظر، اختفاء سائق الدراجة، وسقوط ما تحمله سلتا السائق، وعدم استنادها على حامل التثبيت في إشارة قوية لسوء الأحوال، وغياب الأمن، لا سيما أن تناولت المجموعة القصصية، في غير مرة، قضية التفجيرات، وانعدام الحياة في لحظات، بحيث يبدو المكان وكأنه خربة مهجورة، ويبدو من فيها ساكناً كأن لم تكن الحياة تدب فيهم منذ وقت قليل، وهو ما عكسته وضعية الدراجة المقلوبة.

٢ **الغلاف الخلفي:** حمل الغلاف الخلفي دلالات عدة، تمثلت في الآتي:

**عتبة الملخص:** حيث جاء ملخص المجموعة القصصية يمثل عتبة نصية مهمة، تمثل واقع العنف، كتبها الناقد الدكتور لؤي حمزة عباس، جاء فيه:

"يختار محمد حياوي، في كتابه (طائر يشبه السمكة)، القصة القصيرة جدًّا للتعبير عما خفي من مشاهد الحياة العراقية، والانشغال بوقائع العنف القاهرة؛ ليدخل في اختبار مضاعف، يتمثل في محدودية المساحة النصية مقابل اتساع الحدث الواقعي وتشابك ظلاله، ففي الوقت الذي يفكر بآليات نصه السردي يستحضر بشاعة ما مرّ بالموصل، المدينة والإنسان؛ ليحقق مشهدًا بانوراميًّا تنجزه القصص القصيرة جدًّا، تمثيلًا لما مرَّ ويمرُّ بالعراق، وقد استحال ساحة مفتوحة للأهوال.

إن ممكِنات التجربة الإبداعية، في مجموعة حياوي، تؤكد، من جديد جدارة التجربة السردية في العراق، وقدرتها على الخلق والابتكار، فما ضاق من مساحة النصوص القصيرة وجد مُتَّسَعه في جهة الخيال، وهي تفتح أمام النصوص، مهما اقتربت من مرجعياتها، سبلًا جديدة للإبداع بشحنتها الاستعارية التي تقترب من حدود الشعر من أجل كتابة وقائع الموت المريرة، في الوقت الذي تحتفي فيه بالقصة القصيرة جدًّا، شكلًا سرديًّا غير محدود. إنه (الشكل الحشريّ) حسب تعبير الكاتبة (لويسا فالينزويلا) التي تقارن الرواية بالثدييات، سواء كانت برِّية كالنمر أم أليفة كالبقرة، والقصة القصيرة بالطائر أو السمكة، أما القصة القصيرة جدًّا، فغالبًا ما تقرنها بالحشرة قزحية الألوان، مستمرّة التّطوّر، والمجموعة بألوانها وثراء عالمها، مثال آخر على رفعة هذا الفنّ وجماله".

**رابعًا:** غرفة مضاءة لفاطمة

**الغلاف الأمامي:** جاء نمط الغلاف الأمامي يحمل كثيرًا من الدلالات، ومن ذلك:

**دلالة الصورة:** احتل الغلاف صورة فتاة مائلة برأسها جهة اليسار في وضعية الغفوة، في إشارة إلى واقع تعيس للأنثى، وهو ما يدعم رمزيتها للعراق التي غفت بعد طول يقظة، وانطفأ بريقها بعد وهج.

وللفتاة ملامح عربية، فعيناها كحيلتان، طويلتا الرموش، وقد ارتدت ملابس تكشف عن العنق والجيد، والجزء الأعلى في الصورة بما يشي بعدم استتارها من عيون الناظرين، وقد أحاط بها الحمام الأبيض رمزاً للسلام المفقود، وهو ما يمثل واقع العراق بعد تهدم بنيته المجتمعية؛ إذ سادت الفوضى، وانتشرت جماعات العنف على النحو الذي رمز إليه طائر الحمام؛ إذ احتضنته الفتاة وكأنها تتشبث به فلا تسمح له بالطيران، وقد استسلم الحمام لها في سلام، فلم يبسط أجنحته محاولًا التحرر من قبضتها، حيث يلاحَظ تحرر طائر الحمام جهة اليسار منها، ورغم ذلك فقد التزم الهدوء بجانبها، وهو ما يلمح إلى عدم وجود مساحة للطيران، وقد يكون

ذلك لانتشار الطائرات في السماء، أو عدم مناسبة الجو للطيران؛ لانتشار دخان القنابل والمدافع، مما يؤكد فكرة انعدام الأمن.

ويلاحظ نظرة الطائر الآخر للفتاة وكأنه يرجوها أن تستيقظ، بما يشير إلى احتمالية موتها الذي يناسب الحالة المتردية التي ألمت بالعراق.

**دلالة اللون:** اعتمدت الصورة على التضاد بين اللونين: الأبيض والأسود؛ للمفارقة بين الواقع والمأمول، مع تكثيف اللون الداكن لدلالات معينة، فجاء الشعر والعينان في لون شديد الدكنة؛ لإبراز جمال الفتاة وملامحها العربية المحضة، مع تخفيف درجة اللون في منطقة الجيد، وانحسار في منطقة الثديين لإبراز صغر سنّ الفتاة.

وكذلك، درجة اللون في كلمات العنوان، حيث اعتمدت كلمة (مضاءة) على لون احمراً في مقابل درجة أعلى في كلمتي: غرفة–فاطمة؛ ليتناسب اللون مع المعنى المراد، وهو ما يتسق مع أحداث القصص التي تتناول أزمة العراق من المنظور الاجتماعي، وتبرز قضايا الأنثى في ظل الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية المنهارة.

**الغلاف الخلفي:** حمل الغلاف الخلفي دلالات عدة، تمثلت في الآتي:

**عتبة الملخص:** حيث جاء ملخص المجموعة القصصية يمثل عتبة نصية مهمة، جاء فيه: "هذه القصص تحاول أن تصل إلى تلك الأعماق الخفيَّة في الإنسان؛ لتنشد لعذابه وألمه وفرحه نشيد الذكريات الدفينة، وهي محاولة لرسم خارطة الحزن الذي يبقى على تجاعيد الروح من دون أن ينبيء عن نفسه.

ستجد فيها عزيزي القارئ رائحة الجنوب العراقي، وغناه الميثولوجي العميق الذي أعطى هذا الفيض كله من العذاب والعذوبة غير المتناهية؛ لما تتوفر عليه من دهشة الطفولة الأولى وهي تتلمَّس اكتشافاتها الآسرة.

إنسان هذه القصص قريب من أبطال هذا العصر، أولئك المُنزَوون في الشوارع وعلى الأرصفة البعيدة عن الأضواء، البعيدون عن الواجهات".

# المبحث الثاني
# العتبات الداخلية (اتساق الدلالة ومطابقة المضمون)

تنوعت العتبات الداخلية في أعمال محمد حياوي، وقد حملت دلالات متعددة، وجاء ذلك على النحو التالي:

**أولًا:** رواية (خان الشابندر):

**١ عتبة الإهداء:** يمثِّل الإهداء زاوية تشاركية معينة، إذ يحمل معاني خاصة، ولم تشتمل الرواية على إهداء بالمعنى المتعارف عليه لشخص معين، واكتفى المؤلف بإيراد قول مأثور للشاعرة الأفغانية (رحيلة موسكا التي قتلها رجال حركة (طالبان)، وجاء فيه: "**جسدي طازج مثل أوراق الحناء.. أخضر من الخارج، لكنه لحم نيئ من الداخل**[١].

اوجد الكاتب علاقة شبه بين مقتل الشاعرة الافغانية على أيدي رجال الطالبان ومقتل فتيات بيت (امّ صبيح) على أيدي الميلشيات المتصارعة من أجل فرض سيطرتها على المدينة في نهاية الرواية.

**٢ عتبة التصدير:** صدر المؤلف الرواية بمقدمة على لسان شخصياتها المتوهَّمة، وكأنه يقدم لأحداث روايته، فيؤكد على غرائبيتها، وكونها من وحي خياله، ومما جاء في هذا الصدد: "ولكن.. إليك الحقيقة، لقد خُلِقنا في هذا العالم لنشهد سلسلة من المسرات الطويلة والآلام المتناسخة.

شيء يشبه الخروج المتناوِب من الظلمة إلى النور، ثم إلى الظلمة ثانية، حتى نمضي بحنق ونحن ننتحب؛ إذ ليس من السهل ترك الحياة مُستَعِرة خلفنا، تلك الحياة التي أفقدتنا الوصايا متعتها. سعينا المحموم لبلوغ الكمال أفقدَنا تلك المتعة في

(١) حياوي ، محمد ، رواية "خان الشابندر"، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١٥ م :٥.

المحصِّلة، حتى لحظة التحليق بعيدًا بأجنحة الجفول؛ لتبدو الأرض الضاجَّة بالمتغيرات تحتنا، بعيدة وغريبة، ولا ننتمي إليها بعد تلك اللحظة.. اللحظة التي سنكتشف فيها خسارتنا أو خديعتنا، هي نفسها اللحظة التي سنكتشف فيها أيضا أننا لن نعود كما كنا أبدا(١)".

٣ **العناوين الداخلية:** لم يعتمد محمد الحياوي على العناوين الداخلية، أو التسلسل الرقمي في فصول الرواية؛ لانه يحكي من الذاكرة، ويخلط الواقع بالخيال، فضلًا عن أن هذا التخطيط للفصول يفسح المجال للانزياح بين الأزمنة، ومزج ما رآه في الواقع بخياله الروائي، فاعتمد على تقسيم الفصول بحسب الحدث، وجاء ذلك على النحو الآتي:

اجتياز الراوي مع صديقه الطريق المؤدية إلى دار (أمّ صبيح).

تعارف المؤلف بـ(هند) وتجوله في الدار.

حوار عليّ مع زميلته الصحفية (نيفين)، وتجواله في شوارع بغداد.

اندماج عليّ مع فتيات الدار: هند، ضوية، لوصة والأخريات.

حصار المتطرفين للدار، ووقوف عليّ على المخاطر المحدقة به.

تأملات الراوي في منطقة (الحيدرخانة).

حقيقة شخصية (مجر).

خصوصية العلاقة بين: علي ، هند وعمّ مجر.

خروج (ضوية) متخفية، وظهور جوانب إنسانية لفتيات الدار.

ذهاب (عليّ ) مع (زينب) لمنطقة المقابر.

اكتشاف (عليّ ) خيالاته بحضور زميلته (نيفين).

٤ **دلالة ترتيب العناوين:**

رتَّب المؤلف فصوله ترتيبًا ذا دلالة، فبدأ بذهابه لدار (أمّ صبيح) بوصفه حدثاً افتتاحياً يمهِّد لما بعده من تعارفه بهند، وهي إحدى الشخصيات المحورية الملازمة للراوي ؛ فقد رأى فيها شريحة الفضليات اللواتي انحرفن بسبب سوء الأحوال

(١) خان الشابندر: ٧.

الاقتصادية في البلاد، ومن ثم، وجد الفرصة لإيراد مشاهد لتجواله في شوارع (بغداد)، وعقد المقارنة بين حال العراق سابقًا ولاحقًا؛ إذ امتلأت الشوارع الرئيسة بالمتسولين، وبائعي الفطائر والسلع الصغيرة التافهة ، للتسوُّلُ مُقَنَّع أسهم في إبراز حجم الكارثة الاقتصادية التي لحقت بالعراقيين.

وكان لاندماج الراوي مع فتيات الدار، في حكاياهن، واعتياده الذهاب إلى تلك المنطقة مبرر للغوص في عالم بائعات الهوى، وإبراز المخاطر المحدِقة بالمنطقة كلها، من انتشار جماعات العنف السياسي، وحملها السلاح لترويع الآمنين على النحو الذي بات يشكل خطرًا على الأمن المجتمعي .

ومع شيوع الفوضى والاضطراب السياسي، فضلًا عن تآكل البنية المجتمعية، كان ذلك مبررًا لظهور شخصية (مجر) الذي مثَّل البعد النفسي المتزن، والمعادل النفسي للراوي، في حين مثَّلت (هند) المعادل الموضوعي، وهو ما اتجه بالمؤلف إلى تناول العلاقة الوثيقة بين المحاور الثلاثة: الذات (عليّ)، المعادل الشعوري (هند) والمعادل النفسي الانفعالي (عم مجر).

ومع غوص الراوي في ذاته المتأرجحة بين النفس والعاطفة، وانتشار الأوضاع الاجتماعية المعكوسة، جاء خروج (ضوية) إلى خارج الدار متخفية، ورغبتها في التطهر بالماء، وعلاقتها بـ(أمّ غايب)، تمهيداً لإبراز وجه إنساني اختفى خلف تلك الأوضاع التي فرضتها الظروف، من مساعدة فتيات الدار، وتبرعهن لرعاية أطفال الشوارع الذين يلجؤون إلى دار (أمّ غايب) للطعام والإيواء، مما وجَّه إلى تناقضات صارخة من صنع الظروف، جمعت بين عاهرات يحملن قلوبًا عطوفة، وبيوت للدعارة تقدم أحد أنبل الأعمال في زمن الحرب والجوع، وجاء مشهد زيارة الراوي لمنطقة القبور مع (زينب) يقدم رؤية قاتمة للمستقبل، وهو ما تحقق في النهاية، من قتل فتيات الدار جميعهن، واكتشاف الراوي خلطه بين ما وقع وما لم يقع من الأحداث.

**ثانيًا:** رواية (بيت السودان):

**١ عتبة الإهداء:** لم يوجه المؤلف الإهداء إلى شخص معين ؛ ولعل هذا يرجع إلى أنها رواية تعتمد على التأملات الذاتية، والأحداث التي تبدأ وتنتهي بالجِنِّيَّات السبع، مما أكسبها صفة لصيقة بخيال المؤلف، وبدأ بحوار مع إحدى الجنيات فوق البحيرة وجاء فيه: "لو أصغيت جيداً فستستمع نقر الدفوف، وإذا كان اللّيلُ رائقاً والقمرُ متوارياً، فسيكون إمكانك رؤيةُ أعمدة النّور تنبعثُ من الرّماد، وترقص فوق الحُطام رقصتها الأبديّة"(١)

جاءت جملة الاهداء النص طلب التمني والدعوة الى الاصغاء مما يحفز قارىء النص "بيت السودان "لأنه البؤرة الرئيسة التي تتشكل منها الاحداث السردية للرواية، فهو الخيط الذي يربط العتبة بالنص.

**٢ عتبة التصدير:** جاء تصدير المؤلف للرواية غير تقليدي؛ إذ اعتمد عليه في التخلص إلى أحداث الرواية التي بدأها حوار(ياقوت) مع (عليّ)، كاشفة ومضيئة لحكاية النص السردي، فبدأت العتبة في حرف (الفاء الاستمرارية) دلالة على استمرار ياقوت في قص الحكايا، وكذلك اوضحت هذه العتبة على احداث لاحقة لبنية الرواية، ومن اهم الوظائف التي جسدتها هذه العتبة التصديرية:

الظلام، الامتلاك، الافتراس، المقاومة، الحب، التربص، عدم التصديق، التمسك بالمرأة لأنها السبيل الوحيد للخروج من هذا العالم المظلم.

"فتشرّبتُ باللّيل كلّه حتّى صرتُ سوداء، كي تتمتّع بالنور الصافي، الليل المحبوس في داخلي، أخاف ان افتح فمي فيغرقك ويلفّك بظلمتهِ البهيمة، اللّيل المتربص ألا تراه؟ يتحين الفرص للهجوم عليك وافتراسك... وتلك المرأة التي في خيالك، مهما يكن اسمها، تمسك بأذيالها لا تفلتها مهما حدث. تلك المرأة!!؟ أقصد تلك السمراء ذات الشعر الأجعد، والتي تشبه عيناها بقعتي قهوة... حياتك البائسة ستكون هائمة حول بيت السودان، أو مخاضة المتعة، أو بوابة المدينة... فالحكايا التي ستسمعها، والوقائع التي ستعيشها، يشيب لها شعر الرضيع إنّني أحذركَ

(١) حياوي ، محمد ، رواية "بيت السودان"، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١٧ م : ٥.

فحسب لا تصدق كلّ ما يقال لكَ، وتمّسكْ بالمرأة ولا تدعها تتوه منك. فهي هاديتكَ ووسيلتك للخروج سالما من مخاضة الحكايا"[١].

**٣ عتبة العناوين الداخلية:** لم يعتمد محمد حياوي على العناوين الداخلية، أو التسلسل الرقمي في فصول الرواية؛ لا نه يحكي من الذاكرة، ويخلط الواقع بالخيال، فضلًا عن أن هذا التخطيط للفصول يفسح المجال لمزج ما رآه في الواقع بخياله الروائي، فاعتمد على تقسيم الفصول بحسب الحدث، وجاء ذلك على النحو الآتي:

حوار الراوي مع الجنية.

تعريف الراوي بأفراد (بيت السودان)، ومكانته فيه.

معاناة (عليّ) الجسدية مع (ياقوت).

دخول عليّ الجامعة وسط أحداث سياسية عاصفة.

تجوُّل (عليّ ) مع (ضمد) في مدينة (أور).

قمع الانتفاضة الشعبية وآثارها على (بيت السودان).

خروج (عليّ) للتجول بعيدًا عن بيت السودان.

مكانة (عفاف) عند عليّ وياقوت.

ظهور بوادر العنف في( بيت السودان).

سقوط المجندة (نانسي) في أسر الثوار.

خروج (نانسي) مع (ضمد).

رحيل (نانسي) إلى قاعدتها العسكرية؛ تمهيدًا لنقلها إلى بلادها.

اختفاء (عفاف)، واكتشاف (عليّ ) حقيقة ما مرَّ به.

**٤ دلالة ترتيب العناوين:**

رتَّب المؤلف فصوله ترتيبًا ذا دلالة، فابتدأ بحواره مع إحدى الجنيات فوق البحيرة؛ ليبدأ بالحدث المتخيَّل وينتهي به، وجاء التعريف (ببيت السودان)، وما يحتله المؤلف فيه من مكانة؛ لرسم مسرح الحدث والتعريف بشخصيات العمل، مع العناية بتحديد مكانه في جنوب المدينة، حيث الهدوء المناسب لطبيعة ( بيت السودان)، مما

(١) بيت السودان :٧،٩.

مهَّد للتعرف على شخصية (ياقوت) الغريبة، وتناقض شعور (عليّ ) نحوها، إذ تنازعته ازاءها عاطفة الأمومة وشهوة الجسد، وهو ما ألقى بظلاله حول طبيعة (ياقوت) التي لا تخلو هي الأخرى من متناقضات؛ فهي راقصة تتبسط في الحديث مع الراوي بدرجة كبيرة، وفي الوقت نفسه ، لا تسمح بوقوع الرذيلة في (بيت السودان)، مما رسمه في مخيلة القارئ كالجنة على الأرض أو كدولة صغيرة تحكمها قواعد الذوق والفن، ومن ثم، اتسع المجال لتناول حالة العراق السياسية، التي سمح دخول المؤلف الجامعة بتناولها ومعالجتها.

وقد استولت على الجميع مشاعر مبهمَة تجاه الانتفاضة الشعبية، فلجأ المؤلف إلى توظيف النبوءة القديمة لـ(أناخوندا) التي تناسبت مع الحدث، وهو ما تحقق بالفعل؛ إذ تم قمع الانتفاضة، وسقط من سقط من الضحايا الذين ملؤوا الشوارع.

وأحس الراوي بانفتاح العالم خارج بيت السودان، مما دفعه إلى الخروج بعيدًا حيث المولد والراقصة التي تعرَّف إليها، واكتشف أن ثمة عالمًا مخالفًا لما درج عليه في بيت السودان، عالم يتهدده الخطر، وتحيط به أخطار الحرب، وكان من المنطقي أن يكون الحدث الاتي تناول الآثار السلبية لقمع الانتفاضة على المحيط المجتمعي العراقي، كظهور فئة المنتفعين المتعاونين مع النظام؛ لإرشادهم إلى أماكن وعناوين الثوار، مما مهَّد لإبراز سلوكيات (سيد محسن) وأنصاره الذين باتوا يشكِّلون خطرًا على بيت السودان.

واحتاج الحدث للتركيز على المُوازِن والمعادل العاطفي الواقعي لدى (عليّ)، فظهرت (عفاف) التي تعاظم دورها في حياة (عليّ)، فشكلت خطوة لانتقال الحدث من محيط الخيال إلى الواقع لديه.

ولم يكن المؤلف ليمرِّر العدوان الأمريكي على العراق دون رصد المفارقة بين طبيعة العدوان المدمرة، ومزاولة المجندين الأمريكيين أعمالهم، فكان من المناسب ظهور (نانسي)، وجاء خروجها مع (ضمد) كتلامس واحتكاك بين حضارتي الشرق

والغرب، تلامسًا عمد إليه المؤلف؛ لبيان أنه لا تنافر في الحقيقة بين الطبيعة البشرية في الشرق والغرب.

وكان لاختفاء (عفاف)، وخروجها سرًّا من السجن، ورغبتها في مقابلة علي خارج بيت السودان دور في نقل الحدث من السابق المتخيل إلى اللاحق الواقعي؛ تمهيدًا لكشف النقاب أمام القارئ، وأن ما مرَّ من أحداث كان من صنع الخيال، من حوار الراوي مع إحدى الجنيات السبع عند البحيرة.

**ثالثًا:** رواية (سيرة الفراشة):

١ **عتبة الإهداء:** خلت رواية (سيرة الفراشة) من الإهداء؛ ولعل هذا يرجع إلى أنها رواية تعتمد على سرد أحداث تتعلق بالحرب التي كثرت ضحاياها في كل مكان، ومن ثم، لم يوجد من يتوجه إليه المؤلف بالإهداء الذي اكتفى بإيراد مقولة لجلال الدين الرومي: "في الصمت بلاغة. كف عن النسج وراقب كيف يتشكل النمط".

٢ **عتبة التصدير:** جاء تصدير المؤلف للرواية غير تقليدي؛ فقد صدَّرها بالحوار بين القدر الناصح المكتوب على مدينة حلب وشخصية "بسام" فجاءت ملخصة لكل الاحداث التي يمر بها "بسام" فاستخدم صيغ فعل الامر، واحرف النهي للإنصات الى النص والكشف عن الحكاية السردية، فحملت العتبة الافتتاحية الكثير من الوظائف منها، عدم الاهتمام، الجنون، اللهفة، الضياع، الشوق، المنفى، الوجع، الخوف، السرّ، ومما جاء فيه: "اسمع حديثي وخذ بنصيحتي، ولا تُعِرْ اهتماماً لهؤلاء الذين يريدون وضعك في إطار لّماع، ثم يعلّقونكَ على الحائط الأبيض الكئيب، لا تُعِر أدنى اهتمام لهم في الحقيقة، فهم إنما يريدون سلبك سعادتك، وإحلال قناطير الهدوء الأسود الراكد في رأسك المقاوم للأمان، لا ترضَ بأقلَّ من جنون كامل. جنون تأتلق فيه عيناك، وتحلِّق الحيرة بسببه في وسط جوانحك الخافقة، وتُسربِلُكَ اللهفة والضياع.

-أية لهفة وأيّ ضياع ؟

اللهفة حين يعضّك الشوق من سِرتكَ وينشب أظفاره الباشطة في رأسك. اللهفة! ما بك يا رجل؟! حين يحرقك شوقك في الليالي وينفلت الثور داخلك معربدا... ولن تعرف الحقيقة من الخيال. حين يختلط العقل ويبدد تماسك الروح الحنين.

أووه .. تلك اللهفة تقصد!

نعم .. هل تدرك السرّ ؟

أيّ سرّ؟

– السرّ الذي تسعى وراءه منذ دلقتكَ الأقدار من بطن أمّكَ. أقصد السرّ الذي سيطوف بك في المنافي وغياهب الهروب ويعصر قلبك ويفرغ روحك ثم يعبؤها من جديد"(١).

أما الجملة الختامية في هذه العتبة فجاءت تنبأ بما حدث لشخصية بسام، الذي يفقد ذاكرته عند اعتقال الجماعات المسلحة له، التي تسيطر على مدينة "حلب" وكذلك لم يعد بإمكانه معرفة زوجته الحلبية، ولم يكن هذا القدر فقط على شخصية بسام أنما قدر المدينة كلها بعد الحرب .

"رأسك في حلب التي تفترشها الثعالب والخفافيش وتأكل الكلاب السود عذاراها، وجسدك بارد تُدثره غيوم امستردام الرمادية الثقيلة وتنازعه الغربيات. حتى ندى، شجرتك الحلبيّة، لن تعرفها بعد اليوم. لست أتوعدك صدّقني، إنما هو قدرك المفترش بالخيبة والخوف، بالضبط كما هو قدر المدينة كلها(٢)".

**٣ عتبة العناوين الداخلية:** لم يعتمد محمد الحياوي على العناوين الداخلية، أو التسلسل الرقمي في فصول الرواية؛ لأنه يتناول أحداثًا متفرقة تتصل بالحرب، مع تنوُّع الأماكن المذكورة بالرواية، فاعتمد على ترتيب الأحداث بصورة معينة على النحو الآتي:

(١) حياوي ، محمد ، رواية "سيرة الفراشة"، دار شهريار للنشر والتوزيع ، البصرة ، ط١ ، ٢٠١٩ م: ٧.

(٢) م ، ن: ٩ .

معاناة (ندى) في غياب زوجها (بسام).
محاولات (بسام) أو (ليفي) التعرف إلى (نارسس).
محاولة (ندى) اكتشاف العمارة المجاورة، وظهور (عبد الله).
سفر (ندى) إلى (تركيا).
مقابلة (ندى) لـ (بسام) و(نارسس).
مساعدة (ندى) لـ (نعيمة) بوساطة (جلال بيك).
عودة (ندى) إلى حلب.

**٤ دلالة ترتيب العناوين الداخلية:**

رتَّب المؤلف فصوله ترتيبًا ذا دلالة، فبدأ بتناول معاناة (ندى) في غياب زوجها (بسام)، في مدينة (حلب)؛ لأنها محل الصراع المسلح بين الميليشيات، مما مهد لمسرح الحدث، حيث الزوجة والحبيبة المقيمة وسط الأهوال، والزوج الغائب الذي لا يُعرَف مصيره.

في المقابل، رصد المؤلف حياة (بسام) في هولندا بعد فقدانه الذاكرة، ومحاولة تعرُّفه إلى نارسس؛ لإبراز الفجوة بين الحياتين: وسط الحرب ونظيرتها في المجتمعات الأوروبية، وكان لفقدان الذاكرة دور في تحرر الحدث والعودة به مجددًا إلى (حلب).

حرَّك المؤلف الحدث خطوة، فقامت (ندى) بالنزول إلى الشارع، والعبور إلى العمارة المجاورة؛ للوقوف على حقيقة الأشباح التي تتراءى لها، والفتاة المتكئة إلى النافذة، ومن ثم، التمهيد لظهور (عبد الله) بوصفه أنموذجاً للميليشيات المسلحة، الذي ساعد (ندى) كثيرًا في محنتها.

تناسب الخروج من العمارة مع خروج (ندى) من (سوريا) إلى (تركيا)؛ لرصد نماذج مجتمعية في المجتمع التركي أسهمت في تحريك الحدث للوقوف على أبعاد معينة للأزمة السورية.

جاء سفر (ندى) إلى (هولندا) في موضعه؛ إذ كان من الطبيعي أن تبحث (ندى) عن زوجها الغائب الذي علمت بإقامته في هولندا، حيث التقت به، وعلمت بفقدانه الذاكرة، وحياته مع (نارسس) ذات الأصول الإيرانية، وتسامحها مع زوجها في حبه لزوجته.

وجاء ارتباط (ندى) بـ (نعيمة) ممهدًا لعودتها إلى وطنها (حلب)، بعد أن توسَّط (جلال بيك) لإخراج نعيمة من السجن على أن تعود لبلدها.

وكانت النهاية منطقية، حيث عادت (ندى) إلى منزلها مرة أخرى في (حلب)، بعد أن فقدت وطنها الأصغر، ممثلًا في زوجها، ووطنها الأكبر الممثل في بلدها التي عمتها الفوضى ومظاهر الخراب.

**رابعاً:** المجموعة القصصية (طائر يشبه السمكة)

**عتبة الإهداء:** خلت المجموعة القصصية من الإهداء؛ ولعل ذلك راجع إلى تشعب الأفكار التي تناولتها القصص القصيرة جداً، مما دار حول الحرب بوصفه محوراً مشتركاً.

**عتبة التصدير:** خلت المجموعة من التصدير، وربما عاد ذلك إلى كثرة الضحايا الذين سقطوا في الحروب.

**عتبة العناوين الداخلية ودلالاتها:** جاءت العناوين الداخلية على نحو تسع واربعين قصة موزعة على قسمين، القسم الاول بعنوان (سعادة الفتى الجريء) حمل الكثير من الهويات منها العراق سوريا، فلسطين، لبنان ، هولندا لم تقتصر فقط على الحروب انما تناولت قضايا اجتماعية ايضاً، أما القسم الثاني بعنوان (لا تخبروا أنجلينا أنّني ميتة) اقتصر فقط على ويلات الحرب في مدينة الموصل ومأساة الاطفال وهم تحت الانقاض، ومن هذه القصص في المجموعة:

(نوم): دل العنوان على ارتباط سقوط ضحايا الانفجارات المفاجيء باعتقاد الأطفال أنهم نائمون، حيث كانت الأمّ تعد العشاء، وطلبت من صغيرها ذي العامين الذهاب إلى الأب، فذهب إليهما، وعاد ليخبرها بنوم أبيه وأخته، ففوجيء بأمه نائمة،

وهو ما دلّ على بشاعة الموت المفاجيء، إذ تتكرر وفاة الآباء والأمهات بينما الصغار يعتقدون نومهم.

(فراشة): دل العنوان على حرية الحركة للفراشة وسائر الحشرات الطائرة، في مقابل القيد المفروض على الحركة في حق من انهدم المنزل فوق رأسه، مما يشعره، في لحظة من اللحظات، بأن الله يعاقبه، وهو ما حدث لبطلة القصة.

(كرامة): دلّ العنوان على فتاة ترتدي العباءة لا تظهر منها سوى عين واحدة تشتري المراوح اليدوية من ابيها المريض وتتبرع بهن الى الجامع، دون ان يعرفها ابيها لكي لا تشعره بالعجز.

(نعناع): جاء عنوان هذه القصة ليدل على امرأة عراقية في بغداد تجلس قرب المقاهي لتبيع النعناع من أجل اعانة ابنها "علاوي" ووصوله الى اعلى المراتب في الدراسة، ولكن عندما وقع الانفجار في الكرادة اطاح النعناع وابتسامة "أمّ علاوي" وعلاوي في الكرادة المحترقة.

(ذهاب): دل العنوان على رحيل وموت، حيث كانت روح الأم التي ماتت منذ خمس سنوات ترعى صغيرها الذي مات في الحرب، وفي لحظات الاحتضار أخذت تخاطبه وتطمئنه إلى أنها كانت تلحظه طوال السنوات الخمس الماضية، مما يرسم صورة لحنان الأمومة بصورة غير مسبوقة قصصيًّا.

(طائر): دل العنوان على الانتقال من مكان لآخر، وهو ما تناسب مع القصة من نزول المقاتل ذي القدم البتراء إلى النهر، وكان يطارده الملثمون، وكان قد نزف حتى الموت، فأحس بأن طائر الموت يسحبه إلى أعماق النهر.

(معجزة): دل العنوان على حدث خارق للعادة، وهو ما تناسب مع ما ورد في القصة؛ إذ أرضعت الأم وليدها تحت الأنقاض لمدة شهر كامل، وهوما ضاعف من الخروج على المألوف، بوصفها إحدى المعجزات التي لا تحدث إلا نادرًا.

(أمل): دل العنوان على تعلق شخص بأمنية ما يأمل في تحقيقها، وهو ما يتفق ما ورد في القصة، من تعلق البطلة بأمنية رجوع زوجها الغائب في الحرب إليها، حيث أخذت تحتضن صورته ورسالته إليها إلى أن نامت في انتظار عودته.

(حلب): دل عنوان القصة على فتاة وشاب في مطار دمشق، وطلبت الفتاة من الشاب عند عودته مرة اخرى الى سوريا أن يذهبان الى حلب، ولكن بعد مرور عشر سنوات جاءت المفارقة الزمنية بين الشاب والفتاة، وألتقى بها صدفة في معرض برلين ومعها طفلة جميلة، وعندما سأل الطفلة عن اسمها قالت "حلب"

(بكاء) دل العنوان على معاناة شخص أو أكثر؛ كونه يمر بظروف استثنائية، وهو ما يتفق مع ما ورد في القصة، من محاولة رجال الإنقاذ العثور على مصدر بكاء طفل رضيع تحت الأنقاض، وعندما وصلوا إلى القاع، سمعوا بكاء آلاف من الأطفال صادرًا من أعلى، مما يعكس آثار الحرب المدمرة التي يتَّمت أولئك الباكين.

(حمام): دل العنوان على الطائر المعروف الذي ارتبط بالابن الذي مات في الحرب، ولم يعد بقايا منه سوى طيور الحمام التي عنيت أمه برعايتها وإطعامها لتتذكره بها، فكأنها تراه فيها.

(أخ): دل العنوان على المعنى المتبادر إلى الذهن الذي ارتبط بأخ يتعرض للضرب المبرح من جماعات العنف السياسي؛ كونه قد ركب لاقطًا للأقمار الصناعية؛ لتتمكن أخته من مشاهدة البرنامج المفضَّل لها، في إشارة إلى انتشار تلك الجماعات في العراق، ممن ارتدوا مسوح الدين على قلوب المجرمين.

(توحُّد): دل العنوان على ارتباط وثيق بين طرفين، بما يتفق مع ما ورد في القصة؛ إذ ظلت الزوجة تعتني بنظافة جثة زوجها طيلة فترة ثلاثة أسابيع ونصف، وعندما تنتهي من ذلك تقوم بسحب البطانية فوقهما؛ لتنتظر موتها هي الأخرى.

(رفيقة): دل العنوان على المرافقة والأنس وسط الوحشة المستولية على المكان، وهو ما يتفق مع ما ورد في القصة، إذ شعرت إحدى السيدات تحت الأنقاض بالأنس عندما وجدت ذراع إحدى الضحايا وسط أكوام الحجارة.

(ضوضاء): دل العنوان على أصوات مرتفعة محيطة، وهو ما اتفق مع ما ورد في القصة، من انهدام منزل، ومحاولة إحدى الفتيات الزحف إلى الباب؛ لتشاهد أمها وأخوتها جثثًا ترقد في الباحة إشارة إلى كثرة التفجيرات التي تؤدي إلى انهيار المباني ووفاة جميع قاطنيها في الحال.

(سلفي): دل العنوان على التقاط صورة تذكارية بين شخصين، مما اتفق مع ما ورد في القصة من رغبة الابنة في التقاط السيلفي مع (أنجيلا جولي)، لرغبة طالما ألحت عليها، وعندما ذهبت الأم إلى إيقاظ ابنتها وجدتها قد ماتت، في إشارة لتغطية الإعلام على آثار الحرب المدمرة عن طريق إرسال المشاهير للتجوُّل في البلاد المنكوبة بالحرب، فتبدو صورتهم كمن يتجوَّل فوق جثث آلاف من معجبيه.

(ظلال): دل العنوان على المعنى المبادر إلى الذهن مما فسَّرت الأم به لابنتها الصوت الصادر عن النافذة في القصة، في حين أنه كانت هناك غارة في الخارج، مما أدى إلى فقدان الطفلة ساقيها، في إشارة لضراوة الحرب التي تقتل وتشوِّه بلا رحمة.

(رصاصة): دل العنوان على المعنى المتبادر إلى الذهن من سلاح القتل الفعَّال، والذي اتفق مع ما ورد في القصة، من انطلاق رصاصة مجهولة المصدر تسببت في قتل فتاة خارجة لتوها بعد الاستحمام، مما أدى لسقوطها في الشارع وسط بركة من الدماء.

(دراجة): دل العنوان على المعنى المتبادر إلى الذهن، المتفق مع ما ورد في القصة، من فقد أحد الأطفال بصره بسبب لغم داسه بدراجته، بينما الأطفال من حوله يعجبون من محاولاته النظر جانبًا لرؤيتهم، في إشارة إلى استهداف التفجيرات المدنيين، وأطفال المدارس الذين لا ذنب لهم ولا جريرة في الحرب.

# الفصل الثاني

# التقانات السردية و تجسيدات العنف

**المبحث الاول: تشكلات الشخصية السردية و تجسيدات العنف**

**المبحث الثاني: الزمن السردي و تمثلات العنف**

**المبحث الثالث: تحولات المكان السردي وترسيخ العنف**

توطئة:

مما اتفق عليه دارسو الرواية؛ بوصفها أنموذجًا حكائيًّا خاصًّا، أن "الرواية عمل فني له قوانينه التي تختلف عن قوانين الحياة اليومية، وأن الشخصية –في الرواية– حقيقية، حينما تعيش طبقًا لتلك القوانين"(١).

ويبين (حميد لحمداني) مفهوم السرد، فيذكر أن "الحكي يقوم على دعامتين: أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم على أحداث معينة، ثانيهما: أنْ يعين الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، وتسمَّى هذه الطريقة سردًا"(٢).

وتبين الفقرة السابقة مفهوم (السَّرد) من أن الحكاية، التي تعتمد على الأحداث، وهي العمود الفقري للعمل، والطريقة التي تُحكى بها، أي: التقنيات الروائية التي يستعملها المؤلف، والتي تتفاوت من رواية إلى أخرى.

ولا شك أن العالم الروائي لدى الروائي محمد حياوي ذو محاور متعددة، استطاع من خلالها الكاتب إبراز ملامح عالمه الروائي المتميز، إذ جاءت شخصياته حيَّة نابضة، تعبر عن دقة رؤيته للآخر، وقدرته على رصد تفصيلاتها الشكلية الدقيقة، فضلًا عن الغور بداخلها، والوقوف على مساربها النفسية التي تعكس واقعًا معيشًا بكل ألوانه وأشكاله.

ولما كانت محنة الشعب العراقي مما يشغل الرأي العام العالمي؛ نظرًا لتطوراتها المتلاحقة، وزواياها الطائفية المعقَّدة، فقد اتشح العالم الروائي لدى الكاتب بتمثُّلاته للعنف، إذ بدا ذلك منعكسًا على شخصيات رواياته، على النحو الذي يرتبط بتقنيتيْ: الزمان والمكان.

(١) م. فورستر، **أركان القصة**، ت: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠م : ٧٧.

(٢) لحمداني، حميد، **بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي** : ٤٥.

وقد استطاع المؤلف استقاء شخصياته من واقع الحياة، فضلًا عن أماكن رواياته التي أكسبت الحدث المسرود واقعيته ونفاذه إلى داخل القارئ، مما يجعل روايات (محمد حياوي) روايات اماكن إن جاز القول، إذ تتجلى إحداثيات المكان، وتصطبغ بشخصيات الرواية، وزمنها، وهو ما اتجه المؤلف إلى توصيفه من خلال سردياته الروائية المتميزة، وذلك على نحو ما سيتبين في المباحث اللاحقة:

# المبحث الاول

# تشكلات الشخصية السردية وتجسدات العنف

تعد الشخصية البنية الأساسية التي ترتكز عليها عناصر السرد، "فالشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري، الذي ترتكز عليه[١]"، ولا يخلو اي عمل ادبي من الشخصية، تبين تأثير الشخصية من الزمن والاحداث والمكان والوصف، واللغة . والشخصية "أداة من أدوات الأداء القصصي، يصطنعها القاص لبناء عمله الفني، كما يضع اللغة والزمان والحيز وباقي العناصر التقنية الاخرى التي تتضافر مجتمعة لتشكل لحمة فنية واحدة وهي الابداع الفني أو الأدب "[٢].

واختلفت نظرة النقاد الى الشخصية ف ( بروب ) من خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية" لا ينظر الى الشخصية من بنائها النصي أو التصنيف التاريخي أو الموضوعات إنما من خلال البناء الداخلي للحكاية، " إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير[٣]"، وبين بروب أن أسماء و أوصاف الشخصيات تتغير، وما لا يتغير هي افعالهم، ولذلك عرف الوظيفة بأنها "عمل شخصية ما"[٤].

أما "غريماس" فينظر الى مفهوم الشخصية من خلال "مفهوم العامل"، وينظر الى الجانب الوظيفي المتمثل في الافعال التي تقوم بها الشخصية، والى الجانب الوصفي يشمل الاسماء والالقاب[٥].

---

(١) قيسون، جميلة، **الشخصية في القصة القصيرة**، مجلة العلوم الانسانية، لجامعة قسنطينة، ع ١٣، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠٠م : ١٩٥.

(٢) مرتاض، عبد الملك، **القصة الجزائرية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للعنوان الجزائري للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠م : ٧١.

(٣) نقلاً عن . لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي : ٢٤.

(٤) نقلاً عن . لحمداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** : ٢٤.

( ٥ ) ينظر، لحمداني ، حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : ٣١-٣٢ .

ومخائيل باختين يرى ان الشخصية هي من تكشف عن زمن الرواية وسلوكها وطبقتها الاجتماعية، "والشخصية ما هي إلا أحد اشكال المتكلم" [١].

فالشخصية الروائية إذاً هي "محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة، وتخلط القراءة الساذجة بين (الشخصية التخييلية) و(الشخصية الحية)"[٢].

وعن مدى التطابق بين الشخصية الحقيقية ونظيرتها الروائية، يرى (فرانسوا مورياك) أن "الحياة تمد الروائي بقسمات وجه من الوجوه، أو برؤوس حوادث لا تند عن الواقع، وبمشكلات عادية قد لا يكون لها شأن إذا اقترنت بأحوال أخرى وصفوة القول: إن الحياة تكشف للروائي عن مطلع الطريق فيسلكه، في غير الاتجاه الذي اتجهت إليه الحياة، فيُبرز المضمر، ويحقق الممكن، ويجلو الغامض، وتراه أحيانًا يتجه إلى عكس اتجاه الحياة، فيقلب الأوضاع، ويعرض لبعض المآسي التي عرفها، فيرى الجلاد هو الضحية، ويرى فيها الضحية هي الجلاد"[٣].

وتبين الفقرة السابقة ما ذكرناه آنفًا من أن الشخصية الروائية تستمد وجودها على الورق من الملامح الرئيسة لها في الحقيقة، وهو ما يجعل التطابق الكلي بينها وبين الشخصية الحقيقية ، وللشخصية علاقة وثيقة بالمنظور الأيديولوجي للرواية، الذي يمثل "منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيًّا، وهذا المستوى لا يظهر منفصلًا في بناء النص الحديث، بل إنه يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي، وقد كان الكورس يلتزم هذه المنظومة الأساسية في الدراما القديمة الكلاسية، معلقًا على الأحداث والشخصيات، مقيمًا لها طبقة للأيديولوجية الحاكمة"[٤].

---

(١) باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٨٧م، ص١٠٤.

(٢) عزام، محمد، **فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط١، ١٩٩٦م، ص٨٥.

(٣) ينظر: نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١ ، ١٩٥٥م، ص٨٨.

(٤) قاسم، سيزا، **بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٤م، ص٨٩.

وتبين الفقرة السابقة العلاقة الوثيقة التي تربط الشخصيات بالأيديولوجية الحاكمة على الرواية، أو التوجه الفكري الذي يطرحه المؤلف، من اتفاقه أو اختلافه في قضية من القضايا، أو توجُّه يصطبغ بصبغته المذهبية، على النحو الذي يفرض عليه، كما يقرره (محمد يوسف نجم)، أن "أول ما يُطلَب من الكاتب، سواء استمد موضوعه من التجارب العادية في الحياة، أو تعدَّى نطاق المألوف، إلى عوالم الخيال والخوارق، أن يتحرك رجاله ونساؤه على صفحات القصة، حركة الأحياء الذين نعرفهم أو نعلم بوجودهم، ويجب ان يحافظوا على مثل هذه الحركة ، طوال القصة ، و أن يظلوا أحياء في ذاكرتنا، بعد أن ننتهي من قراءتها"[١].

ويظهر القول السابق واقعية الشخصية الروائية، عندما تخضع لقوانين الرواية، التي تختلف –بطبيعة تكوينها الفني– عن قوانين الحياة اليومية، وهو ما يفرض على الشخصية –بذلك– أن تمثل شرائح مجتمعية بعينها، ممن يمكن مقابلتهم في الحقيقة. يوضح (فورستر) أقسام الشخصيات، فيبين أنه يمكننا تقسيم الشخصيات إلى: مسطَّحة ومستديرة، والشخصيات المسطحة كانت تُسمَّى (أمزجة) في القرن السابع عشر، وتسمَّى –أحيانًا– (أنماطًا)، أو (كاريكاتيرًا)، هذه الشخصيات –في أدق أشكالها– تدور حول فكرة أو صفة، وهي تبدأ في الاتجاه نحو النوع المتطور، إذا كان –هناك– أكثر من أصل لها... وهناك ميزة كبيرة للشخصيات المسطَّحة، وهي أننا نعرفهم حين يدخلون، وهي الشخصيات الثابتة، أما المستديرة، فلا نستطيع أن نلخصها في جملة واحدة، فهي متغيرة متحولة[٢].

ومما ينبغي تقريره شدة الصلة بين الشخصية، وغيرها من مكونات البنية السردية، كالزمان والمكان، على النحو الذي حدا بـ(تودروف) إلى ربط الحكاية بالزمن، فيذكر أن "الحكي: نص مرجعي له تغير في الوجهة الزمنية"[٣] ويعكس القول السابق ارتباط

(١) ينظر: نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، : ٨٦.

(٢) ينظر: م . ن : ٨٣–٨٦.

(٣) تودروف، تزفيتان، **مفاهيم سردية**، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٥م،:٣٥–٣٦.

الحدث بالزمن، بوصفه مميِّزاً له، وهو ما يحدد الإطار الزمكاني الذي تتحرك –فيه– الشخصيات.

وبناءً على ما سبق " أن السردية تبحث في مكونات البنية السردي للخطاب من راوٍ ومروٍ له[١]"، ذلك أنّ كلّ اجراء سردي كما يرى تودورف ينبغي أنْ تتوافر فيه هذه العناصر الاساسية الثلاث، مسمّياً إياها (الذي نتحدثُ عنه، الذي يتحدث، الذي نتحدثُ إليه)[٢]، "وهذه المكونات ضرورية لوجود كل عمل سردي، فضلاً عن أنَّ كلَّ عنصر منها يستلزم وجود الآخر"[٣].

ونستطيع القول: إن مفهوم السرد ينتظم مكونات سردية عديدة، "وتنهض الرواية التقليدية على طائفة من الخصائص والتقنيات والعناصر والمشكلات: كالشخصية، والحبكة، والزمان، والحيِّز (المكان)، والحدث واللغة... وتستميز البنية السردية في الرواية التقليدية بالتزام المنطق القائم على تعليل الأشياء، وربط بعضها ببعض؛ إذ لا يمكن أن يقع فيها حدث ما، إلا ويجب أن يرتبط بعلة ما، أو بحركة ما، أو بعاطفة ما، أو بهوس ما، أو بمبرر ما، أو بدافع ما... فالشخصية تسخَّر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب –إليها– إنجازه، وهي تخضع –في ذلك– لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته، وتصوراته وأيديولوجيته: أي فلسفته في الحياة"[٤].

فالشخصية ترتبط بالبنية السردية، كما ورد في الفقرة السابقة؛ باعتبار أنها الأداة التي تدفع الحدث الروائي، وبالتالي، فالشخصية –التي تتصل بالبنية السردية بعلاقة وثيقة– تخضع لرؤية المؤلف، وتعكس وجهة نظره، وأيديولوجيته الحياتية، على النحو الذي سنتناوله بإذن الله تعالى.

---

(١) ابراهيم ، عبد الله ،" السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، ط ١ ،المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢ م : ٩

(٢) تودوروف ، تزفيتان ، مفاهيم سردية : ١٣٠

(٣) العامري، ميادة عبد الكريم، **البنية السردية في كتاب الأغاني للأصفهاني**، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة ذي قار، ٢٠١١م: ١١٧.

(٤) مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد**، سلسلة: عالم المعرفة، الكويت، ط١٩٩٨م: ٧٥ – ٧٦.

وأبرز ما تتسم به الشخصيات الروائية لدى محمد حياوي عنايته بالربط بين التفصيلات الخارجية وملامح الشخصية النفسية، وهو ما تجلى في رواية (خان الشابندر) بصورة ملحوظة، إذ عمدت الرواية إلى إبراز التباين بين المظهر والسلوك، في مقابل التكوين النفسي للشخصية، دليلاً على البنية النفسية المتآكلة بفعل العنف الذي اجتاح العراق، فاستحال الناس به أشباحًا آدميين.

أبرز النص هذا التناقض في شخصية (هند)، المرأة الثلاثينية، معلِّمة الجغرافيا، قارئة التاريخ، إذ تتناقض هذه الصفات جميعها مع عهرها الظاهري:

"– **ولتكن نيَّتك مبيتة في المرة المقبلة، لا تقل لي: إنك جئت تنوي الحديث فقط.**

**ضحكتُ، فبرقت عيناها، وقالت:**

**–إذا كنت لا ترغب بالمجيء، فلا تعدني كذبًا وتحطم صورتك داخلي... أرجوك.**

**نظرتُ إليها وهي تداري البريق الذي في عينها الصغيرتين، وهالني انقلابها المفاجئ، كأنها لم تكن تلك اللبوة التي استقبلتني منذ قليل من دون مبالاة وتجاهل، لكنني في المقابل أدركت حجم الإنسانة الكبيرة والمحطَّمة في داخلها**"[١].

استطاع النص إشعار القارئ بحدة التناقض بين الدلال الأنثوي المصطنع تجاه زبائن الخان، والنفسية المحطَّمة حتى النخاع؛ بفعل الحرب التي قضت على آدمية هند، وزاد من ذلك الشعور التباين الفج بين المعلِّمة والعاهرة، حيث تعتني الأولى بتربية عقول الآخرين، في مقابل إمتاع الثانية لأجساد الرجال.

ونرى هنا أن النص لم يقدم تسويغاً نفسياً لهذه الشريحة ممن احترفن الدعارة بأجر؛ لإبراز أثر الحرب على الفكر والسلوك: " **أنا فقط انتقم من جسدي بالنوم مع هؤلاء الحثالات؛ لأنه سبب لي جميع تلك المآسي، وأوصلني إلى هذه الحال...**[٢]، حيث انعكس مظهر العنف العام على سلوك الشخصية، التي رأت أنها سقطت في مستنقع

(١) خان الشابندر : ٣٢.

(٢) م . ن :٣٥ .

من الرذيلة على غير إرادتها، فكان التداوي بالداء هو الحل الناجع في نظرها لمأساتها، مع استبعاد الحلول للأزمة في المستقبل القريب.

تكشف الرواية عن جانب آخر، هو إبراز البُعد النفسي للشخصية عن طريق صورها التي لاحظ وجودها في غرفتها:

"**ودفعني الفضول للتطفُّل على أشياء هند الموضوعة فوق الطاولة الصغيرة.. أوراق نقدية من فئة الخمسة وعشرين ألف دينار مدعوكة ومجموعة من الصور موضوعة في أحد الكتب.. صور قديمة، بعضها بالأبيض والأسود، وبعضها الآخر ملوَّن... لهند وهي ترتدي الزي الجامعي، وأخرى لها تقف بجانب سيارة حديثة كما لو كانت تهِمُّ بقيادتها، وأخرى قديمة لها عندما كانت في العاشرة أو الحادية عشرة من العمر بجديلة طويلة ومريلة مخطَّطة... صورة أخرى لها تحتضن طفلًا صغيرًا، ربّما في الثالثة أو الرابعة من العمر**"(١).

ودلالة كلّ هذا، فيما أعتقد هو تقديم تفسير للتناقض في شخصية (هند)، إذ تبدو ثقافتها وحبها للقراءة، واطلاعها الواسع، ذات جذور عائلية تناسب المكوَّن الثقافي لديها، ويعكس كذلك الظرف الراهن المتسبب في الفجوة الهائلة بين ماضيها وحاضرها، مما يجعلها شخصية متطوِّرة نامية، تدرَّج مُعطاها السلوكي بناء على تطوُّر مراحل حياتها، و أظهر النص آثار ما حلَّ بالوطن ممثَّلًا فيها، على النحو الذي استحالت معه مشاعر الأمومة إلى ملاطفات عاهرة لزبائن الخان من راغبي المتعة.

في شخصية أخرى يبرز الجانب المظلم لشخصية (ضوية)، بوصفها نموذجاً للعنف الأسري، والسقوط في رذيلة من نوع آخر، من زنا المحارم، إذ اعتدى عليها أبوها، مما بدا مروِّعًا للراوي:

"– **أتاني في الليل وأنا نائمة، ورفع ثوبي وأخذني.. كنت لا أعرف شيئًا.. وكان يشخر فوقي وأنا أرتجف مرعوبة.. وعندما انتهى مني انسلَّ إلى سريره ونام بجانب أمي.**

(١) خان الشابندر: ١١٣.

**-وبعد؟ .. ما الذي حصل بعد ذلك؟**

**-ما الذي تتوقع ان يحصل؟ صرتُ أنزف طوال الليل.. وفي الصباح، رأتْ أمّي آثار تلك الدماء على فراشي.. فغسَّلتني ووضعت لي خرقة معتقدة أنها الدورة الشهرية. وبقيتُ طوال اليوم أبكي من الألم، وأنا أشعر بنصل سكين كبيرة مغروزة في لحمي"**(١).

على ذلك النحو سقط بعض ضعاف النفوس كما سقط الوطن، حيث باتت الخرائب التي تملأ الأزقة والشوارع منتشرة في النفوس، فانزاحت الحجب التي تفصل بين المشروع وغير المشروع، وقد اعتمدت الرواية على تلك الوقعة لإظهار الفجوة الواسعة بين الواقع والمأمول، فمثَّل الأب الحضن الدافئ المفقود والذي بات يشكِّل – هو نفسه– خطرًا على أبنائه؛ بسبب انهيار القيم الاخلاقية له، فاستحال وحشًا كاسرًا يفتك بهم بدلًا من حمايتهم.

وكذلك بدت المفارقة واضحة في الحدث لإبراز جوانب الشخصية، وظهر ذلك في جماعة (الملا جليل)، الذين يسيطرون على المنطقة، بوصفها جماعة دينية المظهر، تتخذ من العنف وسيلة لفرض السيطرة، مما استغلَّه الراوي وسيلة لاستجلاء مكنون شخصياتهم ومعتقداتهم من خلال واقعة الزواج من (إخلاص) أو لوصة كما اعتاد مرتادو الخان نداءها:

" **قدم شيخ ملتحي من جماعتهم الى المنزل ... فخيرته أمّ صبيح بين الفتيات اللواتي وقفن صفاً امامه ... اختار إخلاص ... وعندما خلعت ملابسها نَهَرها، وطلب منها أن تحتشم ... قال: أريد جِماعًا شَرعيًّا ... سألته لوصة ... يعني كيف شيخنا ؟ ... تقول: فجلس على الارض، وطلب مني أن أجلس أمامه، وقال: ردِّدي ورائي ... وصار يقول: زوَّجتُكَ نفسي أنا العاقلة البالغة ... ثم قطع حديثه وسألها: ما اسمك ... فأجابته: اسمي لوصة، قال: استغفر الله العظيم ... لوصة**

(١) خان الشابندر:١٦-١٧.

**بنت من؟ فخافت البنت وأعطته أول اسم ببالها ... قالت: لوصة بنت مجر ... ردِّدي ورائي ... زوَّجتُك نفسي، أنا العاقلة الراشدة، لوصة بنت مجر، على مهر مُعَجَّل قدره دينار واحد، ومؤَخَّر قدره عشرة دنانير**"(١).

جاء الوصف الخارجي للشخصية مألوفًا لدى القارئ، من مظهر الشيخ الملتحي، ذي الجلباب الأبيض، مما يُشعر بالمهابة، بينما كمنت المفارقة في ارتياده للخان بوصفه أحد الزبائن التي تطلب المتعة مقابل المال، ولما كان البُعد النفسي بين الشيخ وعاهرات الخان قائمًا على الاحترام النابع من التديُّن الزائف، جاء مطلب الشيخ من النكاح الشرعي؛ بوصفه أبعد ما يكون عن مخالفة الشريعة، مما يؤصل للعنف الممنهج باسم الدين، المصطبغ بمراعاة أحكام الشريعة؛ لتمرير فكرة السيطرة بالقوة على المنطقة التي يقع فيها الخان، وتزداد المفارقة حِدَّة بإشارة الموقف كله إلى الجانب المظلم في شخصيات جماعة الملا جليل؛ إذ لا يمانع قادة الجماعة وأمراؤها من تقاضي المال المبلَّل بعرق البغايا في سبيل الدفاع عنهم وحمايتهم، ناسين أو متناسين واجبهم الأخلاقي الديني في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وهو جوهر الشريعة وقوامها.

استطاع القارئ ترسُّم ملامح المجتمع العراقي بعد أن أنهكته الحرب في شخصيات رواية (خان الشابندر)، بوصفها مؤشراً على تغير الأوضاع وتبدُّلها، مما يرسِّخ لمفهوم العنف مقرونًا بآثاره الحية النابضة:

" **كنت فرحًا بالحصيلة التي خرجتُ بها من تلك المغامرة العجيبة، وفي زاوية مظلمة، طالعَنا رجل رثٌّ يأكل من صحن مُتَّسِخ، ما إن لمحَنا حتى ترك الصحن على الأرض، وقطع الطريق علينا، حاول صاحبي دفعه عن الطريق، لكنني طلبت منه أن يتركه:**

**-ماذا تريد؟**

**-جوعان.**

(١) خان الشابندر: ١١٠-١١١.

**فأخرجتُ له ألفيْ دينار وأعطيتها له، رفعها جيدًا ليراها في ضوء المساء الكابي.. قال:**

**-هذه لا تكفي.. أعطني المزيد.**

**لم يكن الرجل عنيفًا أو عدوانيًّا، بل بدا كمن يطلب من صديق يعرفه"**[١].

اتسمت الشخصية في الفقرة بالعفوية، واعتمد الراوي على تلقائيتها وحركاتها الفجائية المتناقضة في توصيل فكرته للقارئ، إذ تباينت سلوكيات الرجل، بين اللامبالاة المتمثلة في أكله من الصحن ثم تركه على الأرض عند رؤية القادمين، وقطع الطريق ثم الطلب بأدب مشوب بالانكسار، لم يبدُ الرجل مهادنًا في البداية، و لم يكن عدوانيًّا كما وصفه الراوي، مما يعكس الخروج عن طور الاتزان في سلوكيات الشخصية، وهو ما ساقه المؤلف لتسويغ ذلك السلوك المضطرب: الجوع، ذلك الشبح الذي أطلَّ على كثير من العراقيين بوصفه أحد أبرز نتائج الحرب التي قضت على ما يحتاجه البدن من قوت، مما يفتقد معه الجائع القدرة على الاتزان وضبط تصرفاته إلى حدٍّ بعيد، فأصبحت رؤية تلك النماذج اعتياداً، وإزاحتهم من الطريق بوصفهم نفايات بشرية أمر لا يؤرِّق.

وقد نتج عن ذلك الانفلات الأمني، واعتياد مظاهر العنف في الشوارع أن تبلَّدت المشاعر، وتحجرت عاطفة المواطن حتى إن بكاء أهله وذويه بات يندرج من ضمن روتين الحياة اليومي، ولإبراز تلك الملامح النفسية، اعتمد الراوي على شخصية (سالم)، المواطن المقهور، ذلك الصديق الذي اعتقد الراوي قتله في أحداث العنف ببغداد، وجاء الحديث بينهما حول ذكريات حب سالم القديم لـ(غدير) يعكس الملامح النفسية للشخصيتين، بوصفها نموذجية للمرحلة:

" **اتجه سالم نحو رفوف الكتب القديمة واستلَّ واحدًا، كانت رواية (عناقيد الغضب) لجون شتاينبك بطبعة مصرية قديمة.. تصفَّحتُ الكتاب بدهشة.**

**-هل تذكر قصة هذا الكتاب؟**

**-نعم، أذكر ذلك، أليست هذه هدية حبيبتك غدير؟**

---

(١) خان الشابندر: ٤١.

**تطلَّع إليَّ سالم بحزن هذه المرة، قبل أن يسألني بصوت خفيض:**

**-أين غدير الآن؟ هل سمعتَ عنها شيئًا؟**

**كانت غدير فتاة جامعية تدرس الأدب الإنجليزي .. نشأت علاقة عاطفية بينها وبين سالم.**

**-لكن أين تكون برأيك؟**

**-لا أدري، ربما تزوَّجتْ الآن، ولفَّت فوطة كبيرة حول رأسها.**

**-لِمَ تعتقد ذلك ؟**

**-لا أدري.. أغلب النساء من جيلنا يبدين كذلك الآن.. حزينات بوجوه شاحبة، ويلففن الفوط السود حول رؤوسهن بعد أن نسين شبابهن وأيام الجامعة الملتهبة بالأحلام.. إنهن الآن أمهات يندبن أبناءهن الذين يموتون باستمرار في انفجارات الشوارع"**[1].

وقد تناولت الفقرة شريحة المثقفين من شباب العراق، ممن راودتهم الأحلام بمستقبل أفضل من الذي تفتَّحت معه العيون على واقع مفزع، إذ سقطت تلك الأمنيات بسقوط الوطن كله، فآلت طائفة منهم إلى الخرائب وأعلى البيوت القديمة، التي تماهت مع الخرائب المتناثرة في النفوس، بينما اتجهت فتيات الأحلام إلى الزواج بعد تحطُّم الآمال، فأصبحن أمهات يقدمن ابناءهن لساحات القتال، منتظرات عدم رجوعهم بين حين وآخر، واستشهادهم في القتال بين لحظة وأخرى.

قدَّم الراوي نمطًا شخصيًّا قام على المفارقة بين (غدير) المثقفة، المواظبة على القراءة وحضور الندوات، و(هند) الدعارة معلمة الجغرافيا، مدمنة سماع الموسيقى وقراءة حكايات التاريخ، بوصفها نموذجاً للشخصية النسوية المتعلمة، مع بيان وحدة المصير؛ بفعل العنف المستشري في أنحاء الوطن المتفرقة، بينما ترسَّم القارئ ملامح الشخصية الذكورية هزيلة مطحونة، تتناوب أدوارها بين القاتل المشارك في العنف، كجماعة الملا جليل، أو مقهورة مشرَّدة كسالم، أو كحفنة من الجوعى الذين يقطعون الطريق طالبين المعونة في خليط من الاضطراب والانكسار.

(١) خان الشابندر: ٤٦-٤٧.

وبهذا، وبغيره، يتعمق شعور القارئ بآثار الحرب والخراب الذي حلَّ بالوطن، ومظاهر الحزن التي صارت من أبجديات الحياة اليومية، فنتج عنه نسيج نفسي بالغ الهشاشة، مع قابلية نفسية للفرحة المزعومة في طيَّات مظاهر الحزن المألوفة بكل ما يحمله من تناقض، وبدا ذلك جليًّا في حديث بائعة الكعك:

" **أبي.. أنا لَمْ أره.. وعيت على الدنيا وأنا مع إخوتي فقط، أمي قالت: إنه قتل في الانتفاضة.. وفي العام الماضي، مرضت أمي وماتت.. الحاج زيدان لم يحضر لها الدواء وماتت.. دفنوها بمقبرة الشيخ معروف.. أعرف الطريق إلى قبرها. في العيد الماضي، أخذْتُ إخوتي وزرناها.. هي أوصتني. قالت لي قبل أن تموت: ماما زينب انتبهي لإخوتك ولا تتركيهم.. وإذا تستطيعين، أحضريهم بين فترة وأخرى ليسلموا عليّ.. لكن، لا أستطيع الذهاب إليها باستمرار؛ لأن اليوم الذي لا أشتغل فيه يموت إخوتي من الجوع..**

**كانت تتحدث من دون مبالاة، ومن دون أية مشاعر، كما لو كان ما تقصه من البديهيات**"(١).

وعند التأمل في هذا المقطع السردي نلاحظ تعدُّد الأسماء في النص على نحو لافت: الحاج زيدان، مقبرة الشيخ معروف، الأمّ المتوفَّاة لعدم حصولها على جرعة من الدواء، بما يعكس كثرة من يموتون كل يوم؛ من جرَّاء الإهمال الطبي ونقص الغذاء، و كناية عن تشكيل البُعد النفسي للحزن الراسخ لدى الشخصية بوصفه نتيجة غير مباشرة من نتائج الحرب، وجاء استحضار وصية الأم، وتلقيبها لابنتها: ماما زينب دلالة على آلية الموت المستشري في البلاد لأسباب متعددة، ومثَّلت الوصية بالزيارة ما أمكن علم الأمّ بظروف البلاد المتدهورة، وعدم أمن ابنتها على حياتها حال تفكيرها في زيارة قبرها.

ويلاحظ القارئ ميل الراوي إلى الربط بين الملامح الشكلية الخارجية للشخصية، وتشكيلها النفسي الذي يتضح من خلال سلوكياتها في الرواية، وهو ما تجلَّى في رواية " بيت السودان"، حيث بدت الشخصيات تعبر عن صدى ذاتي

(١) خان الشابندر: ٦٠.

للمؤلف، مما يعكس إحساس الراوي بالاعتراف النفسي، وافتقاده للاستقرار وحالة المهادنة مع الذات؛ بفعل حالة العراق وما آل إليه مصير العراقيين، فظهرت ملامح الذات لدى الراوي جلية واضحة؛ باعتبار أن مكونات "الذات هي كل ما تشتمل عليه هذه الذات من خصائص وسمات نفسية عقلية أو مزاجية، دفاعية ، من أفكار وطموحات، وصراعات أو توترات، وحاجات فيزيولوجية، وحاجات نفسية، كالحاجة للحب، والانتماء أو الامن، وتحقيق غيرها من الحاجات والدوافع"(١)، وهي سمات نفسية بارزة لدى الراوي من خلال علاقته بشخصيات الرواية، لا سيما (ياقوت) التي قاسمته محور الأحداث.

ركَّز الراوي على الشكل الخارجي لشخصية (ياقوت)، فهي " **امرأة سوداء، مشدودة القوام، طويلة القامة، وذات شخصية قوية، تفرض هيبتها واحترامها على الجميع، ولا سيما زوار المساء من باعة الخردة والكسَبة**"(٢)، مما يعكس امتلاكها لمقومات اجتذاب الآخرين، من الجمال اللافت، والأنوثة الطاغية، فضلًا عن اكتسابها لصفة القيادة، والتي أهَّلتها لاستقبال زوَّار المساء، وهم بلاشك ممن ينتمون لشرائح اجتماعية قد تبدو متناقضة إلى حد كبير؛ إذ كانت " **امرأة ناضجة ذات ملامح دقيقة وعينين واسعتين بلون البُنّ، وشفتين ممتلئتين، ورقبة طويلة يتدلى فوقها قرطاها الفضيان ذوا الأهلة والنجوم والأحجار الخضر**"(٣).

ولعلّ من أبرز تمثلات العنف في هذه الرواية، ذلك الصراع النفسي المسيطر على الراوي (عليّ)، وحيرته بين تدليل (ياقوت) له أمّاً حنت عليه، وقامت بتربيته، ورغبته فيها كأنثى، وحرص الراوي على نمطية شخصية (ياقوت)، في جزء كبير من الرواية، بوصفها شخصية ثابتة، فتمثل القارئ شخصيتها كأمّ لعليّ، حتى إنه لجأ إلى كسر التابو الأخلاقي في بعض المواضع السردية؛ بهدف ترسيخ فكرة أمومة ياقوت، وكونها أبعد ما تكون عن مبادلة ولدها مشاعره الحميمة تجاهها، كملاحظتها اشتهاء

---

(١) علام، عمرو عبد العلي، أثر الانتفاضة الفلسطينية في الآخر الاسرائيلي "دراسة في الادب الاسرائيلي"، دار العلوم للتحقيق والطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م :٨٣ .

(٢) بيت السودان : ١٨.

(٣) م. ن : ١٩.

(عليّ) للفتيات، وتهديدها له من قبيل الدعابة التي قد تتبادلها بعض الأمهات مع أبنائهن عند وصولهم مرحلة البلوغ:

" **ثم تلقي بذراعها فوق كتفي وتجذبني إليها، وتهمس في أذني ضاحكة:**

**-هل تريدها؟ ها؟ لا تخجل.. الفتاة ستطلع عيناها لهفة عليك.. إنها جميلة.. ما رأيك؟**

**وقبل أن أجيب، تصدح ضحكتها الرنانة في فضاء السطح، فتضحك الفتيات لضحكها من دون أن يعرفن الحكاية...**

**-أمزح معك يا حبيبي. لن أسمح لهن بتدنيسك ما حييت، المهم ألَّا يسيل لعابك عليهن وتفعلها خلسة مني. هل ستفعلها؟**

**-أفعل ماذا يا أمّي؟**

**-أن تشتهي إحداهنَّ وتوقعها خلسة.**

**-لا، لن أفعل ذلك. اطمئني، سبق أن وعدتك.**

**-وإن فعلتها، ماذا تراني فاعلة بكَ.**

**-أمّي !! قلتُ لكِ لن أفعلها . ما بكِ ؟**

**تنظر أمي من حولها خلسة، ثم تقرب فمها من أذني، وتهمس ضاحكة كعادتها :**

**-سأقصُّه لك**"[1].

على تلك الشاكلة تبدو أمومة ياقوت، فيستطلع القارئ ملمح العنف النفسي في معاملتها لولدها، ويأتي إصرارها على عدم تدنيس ولدها بدنس الرذيلة تأكيداً على مشاعر الأمومة بوصفها محوراً نفسياً للتعامل بين الطرفين، فضلًا عن رفضها تدنيس بيت السودان بدنس الرذيلة، ولا ترحم من تهوي فيها من فتيات بيت السودان، "**وما إن تسقط إحداهن أو تظهر عليها علامات السقوط، حتى تسارع ياقوت إلى طردها من دون رحمة، وتصمُّ أذنيها عن توسلات الجميع**"[2].

(١) بيت السودان: ٢٠-٢١.

(٢) م. ن : ٢٣.

وركَّزت الرواية على إبراز جانب الحيرة والقلق لدى (عليّ)، مما مثَّل نوعًا من التعذيب النفسي لديه؛ إذ تتنافر سلوكيات أمه معه، فينكر ان (ياقوت) أمَّه؛ إذ لا يعدو الفارق العمري بينهما سوى عشر سنوات، مما يتكئ عليه السرد بوصفه مبرراً لحالات البوح التي تنمُّ عن تأذٍّ من التناقض بين معاملة الأم، ورغبته المستعرة فيها بوصفها امرأة، لا سبيل إلى مقاومتها أنثى:

" **فهي أمي وليست أمي، وحبيبتي وليست حبيبتي، وملهمتي الغامضة وحارستي الأمينة وأسيرتي الملهوفة التي تأسرني بدورها، كانت العلاقة الغامضة التي تجمعنا مبعث قلق وحيرة بالنسبة إليَّ، فلاهي تفك أسري، ولاهي تطفئ ناري، ولا هي تسمح لي بإطفاء تلك النار التي باتت تأكل أحشائي وتمزِّقني من الداخل**"[١]، مما يعكس صراعه إزاء تلك العلاقة الغامضة، وكبته الجنسي المتأجج تجاهها.

وقد استغل الحدث للتركيز على ظاهرة العلاقات غير الشرعية التي تثمر عن أطفال يتم الإلقاء بهم في الباحة الخلفية للمشافي، فيقدم بذلك تفسيرًا لمجيئه إلى الحياة بوصفه احتمالاً قائماً، من تورُّط ياقوت في علاقة، حيث قيل: " **إنّها كانت تحب رجلاً أبيض، تزوجته فترة وجيزة، وزرعني نطفة متمرِّدة في أحشائها ذات ليلة فائرة قبل أن يختفي، ومنهن من تقول: إنهم عثروا علي وليداً ملفوفًا بقطعة قماش خلف سياج المشفى**"[٢].

كان لتطوُّر شعور (عليّ) تجاه (ياقوت) مؤشِّرًا على تنامي الشخصية وتطورها، وبدا ذلك التطوُّر في عدة مواضع، ونتيجة عوامل مختلفة، ربطها السرد جميعًا بالصراع:

الأول: شعورها باشتهاء (عليّ) لها وهي نائمة بجانبه على السرير:

"**كنت أعرف أنك ما أن تكبر حتى تتحول الى رجل مثلهم، فبِمَ تختلف عنهم؟ ماذا فعلتُ بنفسي؟ لقد ربَّيتُ ذئباً صغيراً في حجري معتقدةً أنّه سينسيني طباع الذئاب، يالسذاجتي وغبائي**"[٣]، حيث أضاءت الفقرة زاوية من زوايا شخصية (ياقوت)،

(١) بيت السودان : ٤٤.

(٢) م . ن : ١٨.

(٣) م . ن :٢٥.

بوصفها ضحيةً لاستغلال جنسي أو علاقة حب فاشلة، مما أدى إلى اعتزالها عالم الرجال، واتخاذها موقفًا صارمًا حيال العلاقات غير الشرعية في (بيت السودان).

الثاني: تطور شخصية (ياقوت) وخروجها من نمطيتها أثناء مواجهتها لـ(سيد محسن) الذي تعاون مع النظام، وأرشد عن الثوار:

" **اسمع، أقول لك الحقيقة التي لم يُخبِرْكَ بها أحد أيها القميء: ما أنت سوى بهيمة سائبة لا تمُتُّ إلى البشر بصلة، وما تحمُّلي لثِقَل دمك، وقُبحِ أخلاقك سوى كرمٍ مني ومِنَّة، فقد اعتدت ألَّا أسيء إلى أحد مهما يكن مستواه سوقيًّا، لكنك تماديتَ في صلفك ونذالتك، ووشيتَ بأصحابك وأهلك، وتسبَّبتَ بمقتل عشرات الشباب الأبرياء الذين ما أردوا سوى نصرة أهلهم وبلدهم، وقول لا في وجه الظالم**"[1].

فأوضح المشهد تفاعل (ياقوت) مع الانتفاضة الشعبية، ونقمتها على من باعوا أنفسهم للنظام، وقبلوا تسليم الثوار إلى السلطات لنيل حظوة أو منصب، إذ خرجت الشخصية على نمطيتها، فبرزت آراؤها السياسية التي لم تكن ظاهرة أمام الآخرين، ونبع موقفها من رفض العنف بكل أشكاله، وما يترتب عليه من آثار؛ نتيجة لما مرَّ بها مما سبق الإشارة إليه، فاجتمع مخزونها النفسي الناقم على الماضي بطارفه الناقم على الحاضر، ودفع الشخصية للتنامي والتطوُّر.

الثالث: اقتراب (عليّ) من عفاف، طالبة القانون المتأثرة بالأفكار الماركسية، حيث شاركت في الانتفاضة الشعبية ١٩٩١م، مع مجموعة من الشباب، استطاعوا أن يطلقوا سراح السجناء المحتَجَزين، وقامت بدهن جدارية للرئيس العراقي صدام حسين بالصبغ الأسود، وكتبت عليها "لا ديكتاتورية بعد اليوم"، وقد حلَّت ضيفة على (بيت السودان) في رعاية (ياقوت) بعد أن اختفى والدها (زيدان الحوذي) بعد أن قُمِعتْ الانتفاضة، وكان لظهورها تأثير كبير في تنامي شخصية (ياقوت)، واستشعارها الحب تجاه (عليّ):

" **فاحتضنتني وقالت هامسة:**

---

(١) بيت السودان : ٥٦.

**-سأحرِّركَ لو أفصحتَ لي عن حبّك لها، ورغبتك في الزواج منها يا حبيبي.**

**-وكيف ستحرريننني؟ هل أنا رهن اعتقالك؟**

**-نعم يا صغيري.. أنت لا تفهم الأمر. أنا لا أستطيع أن أتخيلك تنام مع امرأة غيري في سرير واحد وأنا أتنفس الهواء. ألا تصدِّق؟ ما بك؟**

**-وماذا تسمِّين هذا الإصرار؟**

**-أحبكَ، بل أعبدكَ أيها المجنون. ألم تفهم بعد؟**

**-وأنا أحبكِ أيضًا. لمَ لا تسمحين لي؟**

**-أششش.. أنت لا تفهم.. ثمَّة أمور لا تفهمها، لقد ربَّيتكَ في حِضني منذ كنت طفلًا صغيرًا، فكيف أسمح لنفسي بمعاشرتكَ كما لو كنت رجلًا غريبًا. أنا أحترق من داخلي يا عزيزي، وأموت عشرات المرات في اليوم لهفة عليك. أريد أن أدخلكَ كلك في جسدي وأتوحَّد معك. ليتني أستطيع أن أدخلك وأرتاح من هذا القلق واللوعة التي تطحنني"**[١].

حيث بدت ياقوت، في حوارها مع عليّ، حبيبة لا أمًّا، ومع تفجُّر مشاعر الحبيبة، توارت مشاعر الأمومة، وبدا حرصها على سلامة (عليّ) هو القاسم المشترك بين الشعورين، و تعمَّد السرد التعمية على حقيقة الشخصية بإلحاحها على معرفة حقيقة شعور (عليّ) تجاه عفاف، وجاء لفظ التحرير إشارةً من المؤلف إلى ان ياقوت شخصية غير حقيقية تملك على الراوي تفكيره وتستعبده، بوصفه صراعاً نفسياً بين الحقيقة والنموذج الذي يحلم به.

وبدت شخصية (سيّد محسن) شخصيةً مضادة، وهي الشخصية التي تقف ضد الشخصية الإيجابية وتعارضها، "وتسمى بـ(القوة العاكسة)"[٢].

ويلاحظ التنامي المطرِّد لهذه الشخصية، من رجل ذي وظيفة متدينة تكفل له ما يعيش منه، يؤديها نهارًا، بينما يأتي إلى بيت السودان للسمر ليلا، والاستمتاع برقص (ياقوت) والفتيات، إلى رجل ذي سطوة ونفوذ متعاظم بوصفه مرشداً

(١) بيت السودان، : ١١٠ -١١١.

(٢) الخفاجي، أحمد رحيم كريم، مصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان، ط١، ٢٠١٢م : ٣٨٦.

للسلطات عن الثوار أثناء الانتفاضة الشعبية ١٩٩١م، حيث تطوَّرت الشخصية عبر ركوبها لتيار السلطة، وما تنزعه الاخيرة عليه من شعور بالتسيد والسطوة، ولعلّ هذا ما دفعه إلى إجبار (نعيم)، إحدى فتيات (بيت السودان) على الرقص له بمفرده، وسعيه للزواج منها، ثم ما لبث أن ركب موجة التيار المتأسلم، وبات يشكل قوة مسيطرة على نحو ما صدر من جماعة (الملا جليل) في رواية (خان الشابندر):

" **وما إن فتح (الدكتور رياض) الباب حتى رأينا سيد محسن ومعه مجموعة من الرجال القرويين، يهددون ويتوعدون، مستنكرين الغناء والرقص في مثل هذه الظروف التي تمر فيها المدينة، وطلبوا فض الحفل على الفور، فخرج له مجموعة من الرجال الذين كانوا في الداخل، وراحوا يتجادلون معه، ثم تصاعد الجدل والنقاش، وخرج من بين الجموع رجل يدعى (عجيل)، وهو من زبائن بيت السودان شبه الدائمين، ويعمل في ماكنة الثلج، وانتزع عصا من أحدهم، وراح يلوح بها طالبًا منهم العودة من حيث أتوا**"[١].

بالمعروف والنهي عن المنكر، واستحقاق مخالفيهم من البسطاء لذلك؛ لابتعادهم عن الدين جاء تطور شخصية (سيد محسن) بوصفه نموذجاً للمسلحين الذين باتوا يملؤون أرجاء العراق، ويسيطرون على كثير من المناطق بالعنف، متمسِّحين بالدين، مستغلِّين ظهور بعض الجماعات الإسلامية المتشدِّدة التي تفرض معتقداتها على الغير بالقوة، فانضم إليهم ضعاف النفوس، والساعين لنيل مآربهم بطريقة ملتوية، والاستمتاع بما تشتهيه نفوسهم بحجة الأمر، وعملهم بما يتنافى مع معطياته، فبات الالتفاف على الدين سمة تسم شخصياتهم، ونسوا أن سلوكياتهم المنحرفة هي ذاتها لا تتماشى مع تعاليم الدين، وأبعد ما تكون عنه، فضلًا عن خلافات بعضهم مع بعض، ولو كان منبع معتقداتهم واحداً لاتفقوا هم أنفسهم على ثابت لا يتغير، ولكنه اتباع الهوى، والتقوِّي بضعاف النفوس الذين كانوا حتى الأمس القريب لا يجدون غضاضة في حضور حفلات رقص (ياقوت) وفتياتها، فجاءت شخصية (سيد محسن) تمثل هذا التنامي في شخصيات هذه الشريحة، ورغبتهم

(١) بيت السودان : ١٣٢.

العارمة في الاستئثار بكل شيء دون الآخرين، ولو بالعنف والقهر، ومجافاة الدين نفسه.

وبرزت الشخصية الانهزامية في المجموعة القصصية محل الدراسة، وهي الشخصية التي لا تملك اتخاذ قرارها، ودائمًا ما تكون ضحية المجتمع؛ نتيجة وضع سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي، ومنها ما تكون محكومة بالعادات والتقاليد البالية، ويظهر عليها طابع الحزن ومغلوب على أمرها(١)، فتكون ضحية المجتمع الذي تعيش فيه، بكل ما يشمله من ظروف محيطة.

حيث سلَّط الكاتب محمد حياوي في المجموعة القصصية القصيرة (غرفة مضاءة لفاطمة) التركيز على (فاطمة)، بوصفها شخصية مستسلمة مهزومة أمام القدر، تعيش في ريف مدينة الناصرية، فهي ضحية العنف السياسي والعنف الاجتماعي المرتبط في العادات والتقاليد، جاءت شخصيتها حبيسة بسبب وعيها الفطري من جراء السنين المتراكمة فحاضرها يماثل ماضيها ولا يفارقها.

و تناول شخصية (فاطمة)، وهي فتاة في مقتبل العمر ذات بشرة سمراء، سوداء العينين، ضفيرتاها طويلتان، وهي على وعي فطري، لم تعرف القراءة والكتابة، توفي أبوها قبل ولادتها، وأمَّها متزوجة من رجل من قرية بعيدة عن قريتها التي تعيش فيها مع عمها وزوجته التي تعاملها معاملة سيئة، جاءت إلى بيت (ويّس الدومردي) في المدينة تساعد زوجته في أعمال البيت، ولكن بعد وفاة زوجته يستغلها هذا الرجل المنحرف، وتتغير شخصيتها بعد ما كانت في الجد والنشاط ومحبة للحياة، وتنقل ابنته حالها فتقول:

"**كان وجهها يزداد حزناً بمرور الايام، ولم تعد تضحك مثل سابق عهدها**"(٢)، وما في ذلك من تغيُّر ملامح الشخصية إلى الحزن والقلق؛ لما تعرضت له من اغتصاب، فباتت مغلوبة على أمرها، والاغتصاب من أشد أنواع العنف المسلَّط على

(١) ينظر ، نوفل، يوسف، **قضايا الفن القصصي: المذاهب، اللغة، النماذج البشرية**، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٧م : ٦٣.

(٢) حياوي، محمد، "مجموعة قصصية غرفة مضاءة لفاطمة"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢،٢٠٢٠م، قصة "غرفة مضاءة لفاطمة": ١٦.

المرأة؛ لما له من تأثير على الجانبين: النفسي والجسدي[١]، فتوضح صفات الشخصية المستلبة من الرجل المنحرف، دون أي ردة فعل من ناحيتها:

" **كان أبي ينادي عليها في القيلولة فتلبي باكية بصمت ... ثم سرعان ما بدأ جسد فاطمة بالاكتناز، وتكوَّرت أردافها، وثقلت حركتها، وكثرت فترات غيابها عن البيت في الأيام الأخيرة .. ذهبت الى بيت عمها في القرية البعيدة ولم تعد**"[٢]، وجعل الراوي مصير(فاطمة) وحملها مجهولاً بعد أن ذهبت الى القرية خوفاً من ظهور حملها.

وتأتي شخصية (بائعة القهوة) بوصفها نموذجاً لمن فقدت زوجها في فلسطين، يبدو عليها علامات تقدم العمر:

"**– كيف عرفتي أن قهوتي حلوة؟**

**–إي بعرف، كل العرائيَّة بيشربوها حلوة.**

**–ذلك لأننا غشماء في شرب القهوة.**

**–لا، لإنكم بتحبو كل شي حلو... أبو طارئ (طارق) كان يشربها هيك، فديت اللي خلأو.**

**ثم أطلقت زفرة طويلة، بدا أنها قرأت ما يجول في خاطري، فقالت مبتسمة:**

**–زوجي أبو طارئ كان عرائي (عراقي).**

**ثم صمتت قليلًا كأنها تريد رؤية وقع الخبر عليَّ قبل أن تردف:**

**–استشهد بفلسطين**"[٣].

ويلاحَظ اتجاه السارد للتخلِّي عن كونه راوياً عليماً في رواية (سيرة الفراشة)، فيكتفي بالسرد، ولا يشارك في صنع أحداثها – كما ورد في روايتي: (خان الشابندر) و(بيت السودان)، ويركز على مفهوم المأساة السورية، ورغبة المحاصَرين في مناطق القتال فيمن يخلصهم ،ويسمح لهم بالهجرة خارج البلاد ، ومن ثم التركيز على مفهوم

(١) ينظر، سميرة، بروك–زهوة، سامي، **العنف في رواية القلاع المتآكلة لمحمد ساري**، رسالة ماجستير، جامعة عبدالرحمان ميرة بجاية، ٢٠١٧ –٢٠١٨م : ٥٤.

(٢) قصة "غرفة مضاءة لفاطمة" ضمن مجموعة قصص "غرفة مضاءة لفاطمة " : ١٦.

(٣) قصة "بيروت الحمرا – فندق موزرات "، مجلة الآداب، ٣٠ – ٨ – ٢٠٢٠م.

الهجرة والهروب ، ممثَّلًا في شخصية (بسام)، والميلشيات المتناحرة داخل الوطن، ممثَّلًا في شخصية (عبد الله)، والفرار من الاضطهاد السياسي والأجواء المضطربة الناتجة عن ذلك في شخصية (نارسس)، والمحاصَرون في مناطق الاقتتال، المعانون من تحوُّل مدنهم إلى ما يشبه بيوت الأشباح، ممثَّلًا في (ندى).

وقد وضع السارد الشخصيات في وضع تناظري، يبرز وضعية الحصار في انتظار المخلِّص أمام وضعية الاغتراب، من وجود (ندى) وعبد الله في منطقة الحصار، في مقابل محاولة تلمُّس البدايات الجديدة، فجاءت شخصية (بسام)، الذي تحول إلى (ليفي) و(نارسس) الهولندية إيرانية الأصل، فمثَّلت تلك الثنائيات التقابل بين وضعين اجتماعيين متناقضين.

حرص السرد على إبراز ارتباط شخصية (ندى) بزوجها (بسام)، الذي تركها في (حلب)، ومعاناتها مع الوحدة القاتلة، مما يزيد معاناة الشخصية، لا سيما مع تنامي حملها، الذي شكَّل المستقبل الذي يكتنفه المجهول.

وسط تلك الوحدة المحيطة بشخصية (ندى)، كان لزامًا على السرد إقامة الشخصيات الافتراضية الموازية؛ للحفاظ على اتجاه الحدث التصاعدي، فكانت الأشباح في العمارة المقابلة لعمارة (ندى)، في المواجه تقريبًا، إذ تتوهَّم وجود فتاة مُتَّكِئة على حافة النافذة، تديم النظر إليها، فضلًا عن خيالات أو أشباح تبدو من خلفها، وكأن القصد من ذلك إبراز آثار الوحدة الموحِشة التي تعانيها (ندى):

" **وفتاة مُبهَمة تظهر منذ أسابيع في النافذة المقابلة، أسمتها: الفتاة المُتَّكِئة؛ فهي غالبًا ما تسند كوعها إلى الإطار الخشبي، وتركن رأسها الصغير مائلًا على ذراعها، تاركة شعرها الطويل للريح تطوِّح به يمينًا وشمالًا، تلك الفتاة غير العابئة التي أصبحت سلوتها، ويقلقها غيابها المتقطِّع، لا تدري إن كانت حقيقية أم من وحي خيالها التوَّاق لكائن بشري ما يشاركها عزلتها وسأمها وسط تلك المدينة المهجورة**"[1].

(١) حياوي، محمد، "رواية سيرة الفراشة"، دار شهريار للنشر والتوزيع، البصرة، ط١، ٢٠١٩ م : ١٢.

وقد صرَّح المشهد السابق باحتمال وهمية تلك الأشباح والفتاة المتكئة التي جاء التركيز على ملامحها الظاهرة أمام (ندى) على رغبته في التوسط بين الوهم والحقيقة؛ حفاظًا على حالة الاضطراب لدى الشخصية، لا سيما و قد جعل من الفتاة المتكئة مستسلمة، يطوح الريح بشعرها بينما هي قابعة بلا حراك، ترسل تلك النظرة الميتة إلى (ندى)، مما وسَّط ترسيم ملامح شخصيتها بين الوهم والحقيقة، فبدت كأنها جنية من ذوات الشعور الطويلة المرسلة مع الريح.

و عمد السرد إلى إضفاء ملامح الحياة على الكائنات المحيطة، كالعصافير التي تتساقط على النافذة فتحاول التشبث بالحياة، لكنها سرعان ما تتيبس وتستحيل جثة هامدة بلا حراك، وكذلك تشخيص ردود أفعال الكلب الأسود الواقف دائمًا تحت شرفة (ندى)، ينتظر أن تلقي له بعصفور ميت، مما زاد مساحة الاضطراب، وإبراز الضغط النفسي الواقع على الشخصية.

ولعل تركيز السرد على لحظات ما قبل نومها لدى شخصية (ندى) يكشف عن تداخل حاد بين الخيال والحلم؛ لإبراز المخاوف المحيطة بهذه الشخصية ، التي رأت في شخصية (بسام) المخلص الذي تنتظر عودته للهرب من مدينة الأشباح، ومن ثم، جاء الحلم ليبرز المخزون النفسي المضطرب لدى (ندى):

" **تخيَّلت (بسام) يتوسل مجموعة من المقاتلين الرَّثِّين، ويستحلفهم الإبقاء على حياته، قميصه ممزَّق، ورأسه متهدل بإذلال، قبل أن يمسكه أحدهم من شعره، ويسحب رأسه إلى الخلف، ويحِزُّ رقبته، ثم ذلك الصوت الذي يشبه الحشرجة تطلقه حنجرته المشقوقة، ونافورة الدم المتقطِّعة بدفق مرعب، كانت تحاول الصُّراخ لكن صوتها لم يخرج من حلقها، ترفس اللحاف بقوة، وتطوِّح بذراعيها**"[(١)].

أشار المشهد السرديّ إلى الضغط النفسي الواقع على (ندى)، واستعراضها احتمالات ما يمكن أن يصير إليه (بسام)، وأشار إلى انتشار الميلشيات المتقاتلة، وثقافة قطع الرؤوس في حق الأسرى، وجاءت وضعية الأسير (بسام) لدعم الفكرة في نفس القارئ، وإبراز سيطرة الخوف على شخصية (ندى).

---

(١) **سيرة الفراشة** : ١٤-١٥.

وجاءت شخصية (عبد الله) لتمثل شريحة الميليشيات المتصارعة، وقيامه بإنقاذ (ندى) من الكلب الذي هاجمها أسفل عمارتها، وصعد بها إلى شقتها :

" **في المساء، صحت على صوت حركة ما في المطبخ، وداهمتها رائحة حساء، وما زالت غير قادرة على تحريك جسدها، لكنها تمكنت من تحريك رأسها إلى الجانب، فتفاجأت بوجود بندقية (كلاشنكوف) وحقيبة نسيجية غريبة على الأريكة المقابلة، وداهمها خوف مفاجئ ورعدة، فأحكمت اللحاف حول جسدها، وهي تتطلع نحوه بخوف، واعترتها رعدة قوية.**

**-اهدئي، لا تخافي، أنا عبد الله من طرف زوجكِ (بسام).**

**كان رجلا في الثلاثين، نحيلًا وطويلًا نسبيًّا، أطول قليلًا من بسام، وله لحية كثيفة وشعر طويل، ويتزنَّر بأحزمة من رصاص**"[١].

اتفق الشكل الخارجي لشخصية (عبد الله) مع الهيئة التي يبدو عليها المقاتلون المنتمون للميليشيات في سوريا، من نحول الجسم للمشاركة الدائمة في العمليات القتالية، واللحية بوصفها علامة دالة على الانتماء الإسلامي، وأحزمة الرصاص بوصفها تأكيداً مادياً على انتماء الشخصية.

ويأتي تعاطفه مع ندى ،وعنايته بها ليدلل على بعد نفسي في الشخصية

وفي الجانب المقابل، ركزت الرواية على العلاقة التي تكونت بين " بسام " و "نارسس " وذلك لإبراز مكونات الشخصية النفسية عند كلا الشخصيتين ،كما يوضحه المشهد الاتي :

" **تنزل من سيارتها، وترفع النظارات الشمسية عن عينيها، ثم تخرج كيس الحاجيات الثقيل من الصندوق الخلفي ... عرض عليها المساعدة لكنها رفضت معتذرة، كان شعرها الأسود المجعَّد بطيَّات كبيرة يخفي عينيها عنه، لكنه تمكن على الأقل من اكتشاف نحولها الشديد، وصدرها الناهد على الرغم من ذلك**"[٢].

---

(١) **سيرة الفراشة** : ٣٣-٣٤ .

(٢) **م . ن** : ٣٥.

أدَّى الحدث المسرود دوره في بيان الملامح النفسية للشخصيتين، حيث بدا (بسام) باحثًا عن المرأة المشاركة له في المرحلة الجديدة في (هولندا)، معجبًا بشخصية (نارسس) التي تعيش قلقًا من الحياة الجديدة ذاتها، مما جعل اللقاء الأول بين الشخصيتين يتَّسم بطابع الحرص.

# المبحث الثاني
# الزمن السردي و تمثلات العنف

يعد الزمن أحد عناصر البناء الفني القصصي، فهو مكون ينتظم جميع عناصر السرد الزمنية مع الشخصية والمكان والأحداث، وهو الهيكل الذي تُشَيَّد فوقه الرواية، والبنية المعنوية المجرَّدة التي "يشكَّل منها إطار كلِّ حياة وحيِّز، وكل فعل وكل حركة"(١).

والزمن هو المحور الذي تستند عليه الرواية، ولا يقتصر على الحدث الذي يقع في الزمن أو كونه فعل تلفظي "إنما هو الفاعل الاكبر في تحديد أطره، وهو المعني بتحديد الرؤى والأفكار"(٢).

وللزمن أهمية كبيرة في الفن القصصي، وتبين أن" الشكلانيين الروس، أنهم كانوا من الاوائل الذين ادرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب " (٣)، عندما جعلوا نقطة ارتكازهم ليست الاحداث ولكن العلاقة التي تجمع بين تلك الاحداث وتربط أجزاءها(٤).

ويذهب سعيد يقطين إلى "أن مقولة الزمن متعددة المجالات، يعطيها كل مجال دلالته الخاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري"(٥).

أنواع الزمن:

اتفق الباحثون على ثلاثة أزمنة في النص الحكائي:

---

(١) الحاج، هيثم أحمد حسن الحاج علي ، **آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات** ، رسالة دكتوراه– كلية الآداب –جامعة حلوان، ٢٠٠٥م : ٣١.

(٢) سعيد، علي لفته، **فهم الزمن ودلالته في النص السردي**، دار الوارث للطباعة، العراق، ط١، ٢٠٢٠م، : ٣٥.

(٣) نقلاً عن . بحراوي ، حسن ، بنية الشكل الروائي : الفضاء – الزمن – الشخصية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ م ، ص ١٠٧ .

(٤) ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي: الفضاء –الزمن –الشخصية**، : ١٠٧.

(٥) يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي الزمن السرد والتبئير، ، بيروت، ط٣ ، ١٩٩٧: ٧.

**زمن القصة:** وهو زمن وقوع الاحداث المروية في القصة ، فكل نص له بداية ونهاية ، ويخضع زمن القصة للتتابع الزمني [١].

**زمن السرد:** وهو" الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة ، ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة ". [٢].

**زمن القراءة:** وهو المدة الزمنية التي يحتاجها القارئ لقراءة النص"[٣].

تقسيم وتيرة الزمن:

١ – **الإسترجاع:** تعد تقنية الاسترجاع إحدى المفارقات الزمنية السردية، عندما يتوقف السارد عن سرد الأحداث، والرجوع الى الماضي، فهو "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[٤].

مماُ عرَف بـ(الاسترجاع–الارجاع[٥]–"الارتداد[٦]–الارتجاع[٧]–اللواحق[٨]المستعاد)[٩].

اللواحق[٨]المستعاد)[٩].

أما وظيفته، فيُناط بالاسترجاع الكشف عن جوانب الشخصية، أو ملء الفجوات في السرد، ويحدث الاسترجاع إما عن طريق الشخصية في استخدامها

---

(١) نقلاً عن ، بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م، ص٨٧.

(٢) بو عزة ، تحليل النص السردي : تقنيات ومفاهيم : ٨٧ .

(٣) جنداري، إبراهيم، الفضاء **الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، تموز – طباعة نشر– توزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٣م : ٧٨.

(٤) جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، المجلس الاعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧م : ٥١.

(٥) يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**: ٧٧.

(٦) يوسف، آمنة، **تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٩٧م : ٧١.

(٧) عبد الله، عدنان خالد، **النقد التطبيقي التحليلي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١: ٨٠.

(٨) شاكر، جميل–المرزوقي، سمير، **مدخل الى نظرية القصة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م : ٧٦.

(٩) التكرلي، نهاد، **الرواية الفرنسية الجديدة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٩٨٥م : ٦١، ٨٠.

ضمير المتكلم، أو عن طريق الراوي باستخدامه ضمير الغائب، على نحو ما قسَّمه (جيرار جنيت)، من ثلاثة أقسام:

**الاسترجاع الخارجي:** وهو العودة إلى سرد الأحداث الماضية قبل بداية السرد[١].

**الاسترجاع الداخلي:** العودة إلى سرد أحداث لاحقة لبداية السرد، تأخر تقديمها في النص[٢].

**الاسترجاع المزجيّ:** فهو يجمع بين الاسترجاع الخارجي ونظيره الداخلي، "فهو خارجي بوصفه ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول، وهو داخلي أيضًا بحكم امتداده؛ ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول"[٣].

**ب– الاستباق:** يعد الاستباق مفارقة زمنية سرديّة لتنبؤ ما يحصل في المستقبل لحدث سردي، فهو يقطع سيرورة السرد للتنبؤ بما يحدث في السرد، عكس الاسترجاع العودة الى الوراء أنما هو التقدم الى الامام، "أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكاناً للاستباق"[٤].

ويعرف مصطلح الاستباق في العديد من المصطلحات منها، "اللواحق[٥]" أو، أو، "التنبؤ أو القبلية، أو البعدية، أو الاستشراف"[٦].

وتقدم طريقة الاستباق إما عن طريق الراوي بضمير المتكلم الذي يحكي قصته، فهو يعلم ما وقع قبل لحظة بداية القصة وبعدها أو عن طريق التنبؤ لمصير البطل، بما سماه تودوروف بـ"عقد القدر المكتوب"[٧].

---

(١) ينظر : التكرلي ، نهاد ، الرواية الفرنسية الجديدة : ٦٠.

(٢) ينظر : النعيمي، أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات، عمان عمان الاردن، ط١، ٢٠٠٤م: ٣٤.

(٣) بوطيب، عبد العالي، **إشكالية الزمن في النص السردي**، ع٢، ١أبريل ١٩٩٣م.: ١٣٥

(٤) برنست، جيرالد "المصطلح السردي"، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، مصر، القاهرة، ٢٠٠٣م، : ١٨٦.

(٥) مبروك، مراد عبد الرحمان، "بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ط١، ١٩٩٨م: ٦٦.

(٦) الخفاجي، أحمد رحيم كريم، "المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث": ٣٩٠.

(٧) بو طيب، عبد العالي، إشكالية الزمن في النص السردي: ١٣٥

وقد استطاع السارد توظيف تقنيات الزمن لصالح الحدث المسرود في رواية (خان الشابندر)؛ نظراً لتشابك الأحداث وتسارع وتيرتها، وهو ما أدى إلى حالة من التدافع بين التقنيات من الاستباق ثم الارتداد، مع مراعاة حكاية السرد للأحداث من الذاكرة؛ لأنه الراوي العليم، والشخصية المشاركة في الحدث المسرود، وهو ما برز في سؤاله لـ(هند) عن حقيقة شخصية (عمّ مجر)، على الرغم من أنها كانت من اللواتي قُتلن في نهاية الرواية على أيدي الميلشيات المسلحة، مما يعكس الحكاية من الذاكرة، مما أدى للتداخل الزمني لدى السارد:

" **مرة سألتُ هند عن (مجر) ومن يكون، قالت: إنّه عتيق جدًّا، عمره أكثر من مائة عام، منذ وطأت قدماي منزل أم صبيح، وهو يجوب الأرجاء، ويعرف مفاتيح الأمور.. أسمع عنه الكثير من الحكايا الغريبة، لكنه طيب القلب، وفي أغلب الأحيان يبدو مثل ملاك حارس.. حتى إنّه حمى الرؤوس من القطط والطيور الجارحة مدة طويلة، قبل أن ترفعها أمّ غايب**"(١).

حيث ابتدأ السارد بقوله: مرة سألت هند، مما يدل على تعدد مرات اللقاء، ومن ثم، فقد انفصل الراوي عن كونه عليمًا بالأحداث إلى شخصيته المشاركة فيها، فكان استرجاع حدث سؤال هند عن عم (مجر)، فضلًا عن استباقه للنهاية التي قُتِلت فيها كل فتيات دار (أمّ صبيح).

وبسؤال الراوي لهند التي قُتِلت، وقع التداخل الزمني في الحدث؛ لأن ذلك يعني أنه سألها في زمن ما قبل السرد، فجاء وصف عمّ (مجر) الوارد في المشهد، إلا أنها أخبرته بما حدث بعد قتلها هي نفسها، من حرص (مجر) على إبعاد القطط والطيور الجارحة، ومنعها من تناول رؤوس القتيلات، وهي منهن، فعكس ذلك لدى القارئ شدة تأثر الراوي بنهاية الفتيات اللاتي تعاطف معهن، حتى إنه قد حصل على معلومات منهن بعد قتلهن، بما يدل على حالته النفسية المندمجة مع الحدث، وعدم تمييزه الحدود الفاصلة بين الأزمنة: ماضيها وحاضرها ومستقبلها، فبدت له الصورة متداخلة المعالم، وكأنه لا يزال يراها.

(١) خان الشابندر: ١٢٩.

واستطاع القارئ تمييز الزمن النفسي الذاتي لدى الشخصيات، الذي "يتأثر بالانفعالات والحالة النفسية لدى الشخصية، فهو يشكل ركيزة من ركائز الإبداع الفني التي تعبِّر عن الفكر والمشاعر"(١).

لا سيما عند تناول الداخل النفسي للشخصية، وظهور رواسبها النفسية التي تراكمت عبر زمن طويل، واستبيان تفصيلاتها في سطور قليلة، ومن ذلك ما جاء على لسان (هند) عند استقبالها لـ(علي)، أو الراوي في الرواية:

" **استدارت نحوي ومسحت دموعها:**

**-لمَ تفعل بي كل هذا؟**

**صدمني سؤالها المباغت أول الأمر.. لكنّي أدركتُ ما ترمي إليه.. قلت:**

**أنا آسف جدًّا.. صدِّقيني.. يبدو أنني ارتكبت خطأ كبيرًا عند دخولي المنزل.. لم يكن هذا مقصدي في البداية. لم أقدِّر العواقب جيدًا في الحقيقة.**

**تعرف؟ .. لم أصادف رجلًا يحترمني منذ سنوات طويلة.. الجميع يعاملني كحيوانة يفرغون فيها سمومهم و يمضون .. أنتَ أيقظت فيَّ كرامتي الدفينة التي اعتقدتها ماتت مع تحطُّم أحلامي"(٢).**

وقف المؤلف في النص السابق على حد فاصل بين زمنين: ما قبل لقاء الراوي وما بعد لقائه، حيث ترسَّم القارئ ملامح ما قبل اللقاء في مرحلتيه: من الطموح في المستقبل، والامتلاء بالكرامة، والسعي الدؤوب المتواصل في مجالات الحياة في مقابل الحياة المهينة في دار(أمّ صبيح)، التي لم تقتصر على امتهان الكرامة بل الجسد كذلك، فاستحالت الفتاة الجامعية والأم الرؤوم إلى ما يشبه الحيوان الذي لا يعي الزمان أو المكان، ويتلاقى بطريقة آلية، فانعكس في ذهن القارئ ذلك الحد الفاصل بين السلام مع النفس والجسد، ونظيره المتسم بالصراع والعنف مع كليهما، فجاء لقاء الراوي بمثابة البعث، والارتداد بالشخصية إلى الزمن الأول، بوصفه ماضٍ طالما عاودها الحنين إليه.

---

(١) القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات النشر ، لبنان، ٢٠٠٤م : ١٠٥.

(٢) خان الشابندر: ٣٨-٣٩.

كما برز الزمن النفسي لدى (سالم)، من استشعار آلام الحرب وأهوالها في مقابل فترات السلم، مما يخرج معه الإنسان بمحصلته ورأيه فيهما بما يعبر عن خبرات سنوات عمره الطويلة:

**"– ما الذي يجري؟ لِمَ الزمن طاغٍ إلى هذا الحد؟**

**–الزمن يكون اكثر وطأة وعدوانية في الحروب يا صديقي .. يمّر على البشر والشجر والحجارة، فيترك آثار أظافره الناشبة بقوة فوق الصدور.**

**–لكن .. أنت مثلاً .. أنظر إليكَ . تبدو كما لو أنك نجوت منه؟.**

**–لا يا صديقي .. لقد مزقني من الداخل وعرشت أشواكه وسط اضلاعي، وإن بدوت معافى من الخارج"**[١]

جاءت نظرة (سالم) للحروب، و زمنها الذي يمر على البشر ذات مغزى واضح، من المقارنة بين حالة العراق قبل انفلاته الأمنيّ وما قبلها من الازمنية التي لم تكن تخلو من أحداث عنف، إلا أنها لم تؤثر في الشخصية كنظيرتها المتفشِّية بعد سقوطه، فبدت تمثُّلات الشخصية للعنف بوصفها فارقة بين زمنين، ودلَّت الالفاظ على الحال التي صار العراقيون يحيونها كل يوم: (الوطأة، العدوانية، أظافره الناشبة بين الضلوع)، بوصفها آثاراً نفسية مكتسَبة عبر زمن طويل من المعاناة.

كذلك مثَّل الزمن النفسي لدى (ضوية) معادلًا لمأساتها من اغتصاب أبيها لها، واعتياده ذلك حتى صار مألوفًا، غير مبالٍ بمعاناتها وآلامها، وامتزج ذلك باسترجاعها لتفصيلات تلك المأساة المختلفة:

" **نشجت بحرقة وهزت رأسها:**

**–لا أبدًا.. أنا تعوَّدت على الأمر، وهذه الذكريات تعيش معي منذ سنوات.. أستعيدها كل ليلة عندما أضع رأسي على الوسادة، تصوَّر.. قال لها: خذيها لبغداد واتركيها هناك، وعودي"**[٢].

(١) خان الشابندر : ٤٨.

(٢) خان الشابندر : ١٨.

وقد اختصر الزمن النفسي لدى (ضوية) الأحداث المؤلمة التي مرت بها، وشدة تأثرها بما مرَّت به، فنتج عن ذلك استرجاعها لبعض تفصيلاتها، حيث بلغت المأساة ذروتها بإشارة الأب المغتصِب على الأمّ المغلوبة على أمرها بالتخلص من الابنة، والذهاب بها إلى بغداد، وتركها هناك؛ ربما لشعوره بجرمه المُرتَكَب، أو إحساسه بفقدان الأمان في ظل الظروف التي صارت تسير من سيء لأسوأ.

استطاع السرد توظيف التقنيات الزمنية لصالح شخصياته التي ترسَّم القارئ ملامحها من خلال مسروداتها التي اعتمدت على الاستباق او الاسترجاع، ومن ذلك إلحاح الراوي على هند لرواية مأساتها، فجاء حكمها على ما ستسرده بالغباء بوصفه استباقاً زمنياً:

"–**احكي لي .. فضفضي .. لِمَ أنتِ متردِّدة؟**

– **لم أعتَد أن أكون ضعيفة أمام الآخرين.**

–**ولِمَ تعتقدين بأنه ضعف ؟ نحن بشر وعرضة لمختلَف الظروف...**

– **ما سأرويه ضعفاً وهزيمة وغباءً..**"(١).

مثَّلت (هند) للراوي شخصية محورية؛ لأنها ترمز إلى الطبقة المثقفة التي سقطت، فعمد إلى التعمية على تفصيلات مآساتها مجمَلة، وتناول زواياها مفرَّقة في الرواية، فضلًا عن تقييمها لمأساتها السابقة، وواقعها الآني المأزوم، ومن ذلك الاستباق الوارد في قولها: **ما سأرويه،** حيث جاء الحكم بالغباء استباقًا للحكاية برُمَّتها، بما يحيل على عدم رضاها عن الماضي، ومن ثم، رفضت الحكاية مع محاولات الراوي الأولى للإلمام بها، فكان ذلك مسوِّغًا لإبراز ملمح نفسي مهم في الشخصية: وهو عدم اعتياد الظهور بمظهر الضعيف أمام الآخرين، فأسهم الاستباق في رسم ملامح الشخصية؛ لأنها ترى الماضي ضعفًا وهزيمة، مما مهَّد للاسترجاع الزمني لأحداث الحكاية، في بداية التسعينيات، اثناء قمع رجال الحرس الجمهوري للانتفاضة الشعبية ضد الحكومة آنذاك:

(١) خان الشابندر: ٣٠.

**"كانت الانتفاضة الشعبية قد انتشرت آنذاك، وسقطت أغلب المدن بأيدي الثوار الذين لم يصمدوا طويلًا أمام زحف القوات الحكومية ... وفي الطريق من الناصرية الى بغداد، أوقفتنا نقطة تفتيش قرب مدينة الكوت، واعتقدنا أنها للثوار، لكن تبيَّن أنها لرجال الحرس الجمهوري، فأنزلونا جميعًا من السيارات الآتية من الجنوب، وجمعونا قرب ساقية قديمة للبزل.. كان هناك أكثر من مائتين من الرجال والنساء والأطفال ... أخذوا يطلقون النار علينا برشاشاتهم ... فدفعَنا زوجي باتجاه الساقية، ورمى بجسده فوقنا، وانحشرت (سارة) بيني وبينه، وشعرت بكعوب القصب تنغرز بفخذي وبطني ... تواصَل إطلاق النار لأكثر من عشر دقائق، كنت خلالها أسمع أزير[ أزيز ] الرصاص وهو ينغرز في الأجساد من حولي أو في الطين"**[1].

والملاحظ في هذا المشهد تدرُّج المتكلم في الاسترجاع من العام إلى الخاص، واعتماده على تقنية المشهد، إذ بدأت هند باسترجاع حدث الانتفاضة الشعبية عمومًا، وسقوط المدن في أيدي الثوار، ثم استرجاع توقيف الراكبين من رجال الحرس الجمهوري، مُمهِّداً لاسترجاع مشهد القتل العشوائي للراكبين بلا تمييز، وهو ما تعمَّده السرد على لسان الشخصية للإشارة إلى الجذور الزمنية للانفلات الأمني، وما نتج عنها من تداعيات أدَّت إلى حالات القتل العشوائي بلا مبرر، فاستطاع هذا التدرُّج الزمني تقديم تفسير لظهور جماعة (الملا جليل) بوصفها إحدى الجماعات المسلحة التي باتت تسيطر على مناطق متفرقة من البلاد، بوصفه مناضل في الماضي ضد قوات الحرس الجمهوري، ثم ما لبثت أن استفحل أمرها، حتى أصبح لها قبضة أمنية تطال ما تحت أيديها من مناطق، ومن يقطنها من السكان.

واتسم الاستباق بعفويته أحيانًا، توقُّع سائق العربة مزيدًا من الانفجارات بوصفه أمراً معتاداً مألوفاً:

**"وبعد فترة صمت قال:**

(١) خان الشابندر: ١٣٣-١٣٤.

**-اسمع.. يمكنني أن أوصلك إلى ساحة الشهداء في جانب الكرخ، ومن هناك تعبر الجسر سيرًا، فتكون في شارع (المتنبِّي).**

**وافقتُ على مقترحه وصعدت معه.. كان يسمع أخبار الانفجارات عبر الراديو بعدم اهتمام:**

**-تسعة انفجارات حتى الآن .. وما زلنا بمنتصف الطريق!! سيحرقون بغداد من الآن حتَّى المساء"**(١).

وقد جاء توقع السائق استباقاً متوقعاً للأحداث؛ إذ اعتاد سكان بغداد سماع دوي الانفجارات، ومن ثم، توقُّع المزيد منها بحلول المساء على النحو الذي يكفي بحرق بغداد كاملة، وهو ما دلَّ عليه قوله، وما زلنا بمنتصف الطريق، حيث ربط المتكلم بين الزمان بوصفه مجالاً للتوقُّع، مع توافُّر العوامل المساعدة على ذلك من حركته بطول الطريق، مما أكسب الاستباق دلالة شبه يقينية لدى المتكلم.

وحرص السارد على تصدير روايته باستباق لأحداثها جميعًا، على النحو الذي يوحي للقارئ بما ستصير إليه الأحداث، وأنه لن يستطيع الخروج من دائرتها وتأثيراتها النفسية، كما حدث للمؤلف نفسه؛ بوصفه الراوي الذي عاين الأحداث:

"- **إن أحببتنا ولو لبعض الوقت، لن نتركك تغادر سالمًا.**

**قالت هند ذات ليلة ضاجَّة بالقُبَل وانفجارات القنابل المدوِّية تلك العبارة قبل أن تردِف:**

**-لكنَّنا سننقذ روحك من الغرق والتحطُّم.**

**-أي غرق؟**

**-الغرق في الحياة الفاسدة قبل أن يلتهم عقلك روحك.. لكن مع ذلك، سنحبك كما لم يفعل أحد من قبل... سنحرسك في الليالي الحالِكة حتى من دون أن ترانا .. لكن احذر؛ لأنك لن تعود الى طبيعتك السابقة على الإطلاق .. فاستعدَّ واترك**

(١) خان الشابندر: ٨٩-٩٠.

**تخاذُلَكَ وجُبنَكَ، وتهيَّأ لاحتراق في كانون محَّبتنا الموجِعة.. فبعد تلك الساعة، لن تعود كما كنت، ولن تعود الحياة كما عرفت**"[١].

وكان حديث (هند) للراوي، استباقاً لأحداث الرواية، وعمد الراوي إلى ذلك الاستباق للإشارة إلى أن أحداث الرواية من الذاكرة، وأنها تمثل تجربة غريبة سيطرت على وجدان الراوي، فبدت له كإحدى حكايا الجن، بطلاتها فتيات دار (أم صبيح)، فضلًا عن كونها مسوغاً فنيًّا يقدمه السارد للتداخل الزمني في الرواية أحيانًا، على النحو الذي أشرنا إليه آنفًا.

يلمح القارئ تركيزًا سردياً على فترة الانتفاضة ضد النظام العراقي الذي خرج خاوي الوفاض من غزو الكويت، مما استعمل معه تقنية الارتداد؛ لتناول الحدث، وما ترتب عليه من نتائج:

" ثم **زاد أمر الانسحاب المتأخِّر الطين بلّةً، فتدفق مئات آلاف المقاتلين المنهَكين في عرباتهم نصف المعطبة على طريق صفوان بطريقة عشوائية؛ ليرتكب الأميركان أبشع جريمة حرب في التاريخ عندما راحوا يقصفون تلك الحشود المنسحِبة، ويقتلون مئات الآلاف من الجنود حرقًا في عرباتهم، وعندما وصلت طلائع الجيش المنهزم إلى البصرة، وجَّه أحد الضباط الناقمين مدفع دبابته إلى جدارية كبيرة لصدام حسين، كانت تتوسط ساحة سعد، وحولها إلى ركام، وكانت تلك القذيفة بمثابة الشرارة التي أطلقت أحداث الانتفاضة الكبرى ضد النظام**"[٢].

أوضح المشهد ارتباط المؤلف النفسي بزمن الانتفاضة الشعبية ضد النظام العراقي؛ بوصفها البوابة التي أطل منها العنف على العراق، حيث مثلت مغامرة صدام حسين غير المحسوبة في الكويت بداية التدخل الأجنبي في البلاد، وفرض الحصار على الشعب العراقي نهاية بالغزو العسكري الكامل الذي قضى على البقية الباقية من الأمن في البلاد.

(١) خان الشابندر: ٨.

(٢) بيت السودان: ٣٧ .

وقد حرص السرد على تناول انعكاس الأحداث على شخصيات الرواية، وتأتي رواية (بيت السودان) لتمثل أنموذجاً للمواطن العراقي البسيط الذي لم يقتصر الأمر على افتقاده الشعور بالأمن، بل امتد ذلك ليطال لقمة العيش، وضروريات الحياة، ومن ثم، جاء ارتداد السرد إلى زمن الحصار المفروض على العراق:

"**ازدادت الحياة صعوبة في بيت السودان؛ نتيجة الحصار وتردِّي الأوضاع الاقتصادية، وضاقت فسحة العيش بالنسبة إلى كثير من الفقراء، وراحت الفتيات ينسجن سلال الخوص التي يحاول (ضمد) بيعها في سوق الماشية القريب بمبالغ زهيدة، وأخرج (الدكتور رياض) ألف دولار... وأعطاها لياقوت لتستعين بها على أمور البيت، لكنّها رفضت بشدة ... كانت الأسابيع والشهور تمر بين شُحٍّ وانفراج، وأخذ الجميع يبتكر أساليب جديدة للكسب، وراح (ضمد) يبيع سلال الخوص وبعض منتوجات الجريد، مثل: أقفاص البلابل، وبعض الجرار في النهار... بينما راحت (عجيبة) تقرأ الطالع لنسوة الحيِّ اللواتي يحضرن خلسة في الظهيرات**"[1].

إن تعمد العودة في الارتداد إلى زمن الحصار؛ يؤكد تأثر النشاط السكاني، وظروف الحياة اليومية به، ومن ثم، اضطراب الأحوال في (بيت السودان)، حيث لم يعد المزاج العام يتسع لحضور حفلات (ياقوت) وفتياتها، فالمواطن العراقي بات يحصل على احتياجاته الضرورية بالكاد، و سمح الارتداد بتنامي الجانب الايجابي في شخصية (الدكتور رياض) الذي ساعد ياقوت بمبلغ ألف دولار، و(عجيبة) التي خرجت عن نمطيتها، فراحت تعمل في قراءة الطالع مقابل مبالغ زهيدة.

ومن خلال ذلك الارتداد، وإدراك الجميع لما ينتظرهم من مصير، وظَّف الاستباق الزمني؛ بواسطة رقميات (ضمد)، وتنبؤاته للانتفاضة، وما سيؤول إليها مصيرها، على النحو الذي تحقق فيما بعد، مما أقرَّت به ياقوت لعليّ:

(١) بيت السودان : ٨٥-٨٦.

"**–لا أدري يا حبيبي لكنني أصدقه، ففي كل مرة يصدق بتنبؤاته، ألم يخبرك كيف ستقمع الحكومة تلك الفوضى التي تسمونها الانتفاضة؟ ألم يتحدث عن مئات الجثث التي ستملأ الشوارع لاحقًا؟**"(١).

مثلت نبؤات (ضمد) قراءة مستقبلية لما يمكن أن تؤول إليه الأحداث في العراق، والتنبؤ بإخافاقات النظام المتكررة في استعادة الأمن في البلاد، مع إعطاء المبرر لحيادية (عليّ)، وعدم تدخله في الأحداث حتى النهاية، ومن ذلك توقع (ضمد) سيطرة المتأسلمين على مقاليد الأمور:

"**ثم حدَّثني عن العماليق الذين سينزلون في (أور) وكيف ستنقلب الأحوال من حال الى حال، ويكثر القتل وتعم الفوضى، ويخرج الأرذال من تحت الأرض؛ ليقيموا شرائعهم السوداء**"(٢).

ويبدو في الاستباق السابق إشارة إلى التنظيمات الجهادية التي ملأت الساحة العراقية، وقراءاتها غير المنضبطة لنصوص الشريعة، واستمرائها العنف ضد الأبرياء، محاولين فرض السيطرة بالعنف، مفتقدين أبسط قواعد الحوار، على النحو الذي باتوا فيه يسيؤن إلى الإسلام نفسه، ويعقدون لواء التطرف البعيد عن السماحة الدينية التي هي جوهر الشريعة الإسلامية وقوامها.

وظَّف الاستباق من خلال شخصية (أنخيدوانا)، ملكة أور، حيث أخذ (ضمد) يقرأ الرقم الطينية، وطلب من (علي) الاحتفاظ باللوحات الأثرية التي تحمل نبوءات المستقبل، وكان مما جاء في الرقم الطينية: " **لأنَّ الأسى المرَّ قد قُدِّرَ على أرضي وشعبي حتى لو نَشرتُ جناحَيَّ، وطرتُ فوقها مثل رخ، فإن (أور) ستُدَمَّر فوق أساساتها، أور ستفنى في مكانها، حتَّى لو أنِّي صرختُ ونُحْتُ**"(٣).

حيث تضمن الاستباق السابق إشارة إلى أرض العراق مما سيتعرض لبلاء شديد في حقب متفاوتة على مر التاريخ، وهو ما حمل في طياته ما ينطبق على

(١) بيت السودان : ٣٨ –٣٩.
(٢) م . ن: ٤٠.
(٣) م .ن: ١٠٢.

وضع العراق بعد الحرب، وقدوم المحتل الأجنبي ليملك شعبها، ويذيقه فنونًا من ألوان النكال.

مثَّل الاستباق قراءة المستقبل، و مثل الارتداد استرجاع الأحداث في زمن السرد، فبرز التفاوت الزمني في مواضع الرواية المتعددة، وساعد في ذلك المعاناة المتولِّدة عن اللحظة الآنِيَّة التي يعيشها الراوي، الذي تمحورت حوله أزمنة النص الروائي، نهاية باندماجه في الأحاديث العجيبة لدى الجِنِّيَّات في البحيرة أسفل الجرف، مما أشار إلى التداخل الزمني لدى الراوي، على النحو الذي أشرنا إليه في رواية (خان الشابندر).

وفي رواية (سيرة الفراشة) جاءت تقنية المشهد لتّبرز شدة الحرص، وتوجس الخيفة من (نارسس) تجاه (بسام)، وتمثل ذلك في مشهد طرق بسام على باب شقة (نارسس) دون أن تجيبه، وهو ما عمد السارد إلى إبرازه عن طريق المشهد، مع عدم تقديم أي من الشخصيتين مسوغاً مقنعاً لسلوكهما :

"– **أهلًا أهلًا، تفضَّلي بالدخول.**

**–شكرًا، كيف حالك؟**

**–الحمد لله، تفضلي أرجوك، لِمَ تقفين في الباب؟**

**–لا، شكرًا، جئت أسألك فقط.**

**–لكن، لا يصح بقاؤك على الباب هكذا.**

**–لا يهم آسفة، لكن ماذا كنت تريد عندما جئت البارحة ؟**

**تلعثم أمام سؤالها ، وهو يتأملها :**

**–في الواقع أردت التأكد من عدم إزعاجكِ بصوت البيانو؟**

**–بيانو؟ هل أنت موسيقي؟**

**–نعم، أنا أعمل أستاذًا للموسيقى في المعهد العالي**"(١).

أبرز المشهد السابق الحرص من جانب (نارسس)، والذي بدأ في التقلُّص المتدرِّج تجاه شخصية (بسام)، و أشار الى عدم رغبتها في الدخول إلى شقة،

(١) سيرة الفراشة : ٢٦–٢٧.

وخاصة بعد الحاحه على دخولها، وذلك يعود الى الايديولوجيا الدينية التي تنحدر منها، حيث لا تسمح البيئة الإيرانية بانفراد رجل بامرأة في مكان مغلق.

وقد استعمل السرد تقنية الارتداد لتفصيل تحوُّل (بسام) إلى (ليفي):

" **منذ مدة طويلة تعتريه أطياف مبهَمة لعوالم بعيدة لم يرها من قبل، أحالت ذاكرته إلى صفحة رمادية من كثرة ما دوَّن عليها من صور ومحا، منذ وصله هذه البلاد وهو يقاتل لمعرفة ماضيه وأصله ووجهته، كل الذي يتذكره الآن هو قدرته على العزف والتأليف على البيانو ولغته العربية، حتى عمره أو اسمه الحقيقي لا يعرفهما، سوى حلقة ذهبية صغيرة وجدها المنقذون بإصبعه تحمل عبارة: أحبك إلى الأبد، عندما وجدوه مغمى عليه قرب الساحل، ربما لهذا السبب اقترح أحد الأطباء في المشفى الذي تعالج فيه إطلاق اسم (ليف) عليه، تعني بالهولندية: عائش، عدا أن (سارة) أضافت لها ياء التصغير، وصارت تناديه: ليفي**"(١).

جاء الارتداد، في الفقرة، يشكل حلقة الوصل الزمني بين ماضي (بسام) وحاضره، وعبَّر ما كتب على السلسلة الذهبية عن قصة حب جمعته بزوجته (ندى)، وهو ما أكَّده السرد بسعي (بسام) الحثيث للتعرف على ماضيه وأصله، إلا أن فقدانه الذاكرة، وتحوُّله إلى (ليفي)، دفع إلى الزمن الآني للسرد.

و بالطريقة نفسها ، يعمد السارد إلى تقصد تقنية الاسترجاع لتناول مأساة (نارسس)، الهولندية من أصل إيراني، على النحو الذي أبرزها ضحية للأحداث السياسية في إيران، حيث كان والدها يعمل جنرالًا في جيش الشاة منتميًا إلى حزب (توده اليساري) بعد قيام الثورة الاسلامية في ايران، فهربتْ عائلتها الى كردستان ثم إلى سوريا وبعدها إلى قبرص، وينتهي بها المطاف إلى هولندا.

وتناولت الرواية عبر استرجاع خارجي مدى امتهان الآخر، من سبي النسوة الأيزيديات على أيدي الميليشيات الإسلامية المتطرفة، وهو ما أشار إليه حوار (ندى) المسيحية مع (عبد الله) أحد المنتمين لتلك الجماعات:

" **لم تعرف امرأة من قبل؟**

---

(١) **سيرة الفراشة** : ٢٨.

**-لا حسناً، مرة كنا قرب الرقة وأتوا بمجموعة من النساء الإيزيديات، وأدخلوني في إحدى الغرف وكانت شابَّة ... منفوشة الشعر وآثار البكاء بادية عليها، وأغلقوا الباب خلفي، وما إن وضعت سلاحي، واقتربتُ منها حتى بدأت ترتجف وتفرد يديها في وجهي، وتقول كلاماً ... فتراجعتُ وجلستُ في الزاوية البعيدة ...**

**- وما كان مصير الفتاة الأيزيدية؟**

**لا أدري.. أعتقد أنهم دخلوا عليها في الليل. كنت أسمع صراخها طوال تلك الليلة، وفي الصباح أخرجوا جثة ملفوفة ببطانية ... قالوا لي إنّه أحد المجاهدين توفِّي البارحة متأثراً بجراحه، لكني عرفت أنها جثتها، فقد كانوا يتناوبون عليها طوال الليل**"(١).

حيث أبرز استرجاع (عبد الله) ما حدث للأسيرة الأيزيدية الوجه القبيح المستتر بالدين، الذي لا يرى في الأخريات سوى سبايا يحل وطأهن، ومن ثم، جاء التناوب عليها طوال الليل ما يعكس اهتراء المكوِّن الإنساني لدى أولئك المنحرفين، وهشاشة المحتوى الديني في نفوسهم، واتخاذهم العنف وسيلة للحوار لا سواه.

أما في قصة (غرفة مضاءة لفاطمة)، فتسترجع الشخصية، التي لا يذكر السارد اسمها، ما حل من غضب الله على الأسرة؛ مفسرة إياه بأنه عقاب إلهي للأب الذي اعتاد سرقة أموال الإعانات:

" **كان الأولاد في المدرسة يُسمعونني كلامًا معيبًا عنه، كانوا يقولون: هذا أيوب ابن الدو مردي نهب إعانات الفيضان، وباعها للإنكليز، الذي يحتسي العرق ويكفر بالأولياء، وقد عاقبه الله على كل أفعاله الشنيعة بمسخ ولده الباكر لقمان(المتخلف عقليًا)، وأصاب زوجته السل الذي سيقضي عليها، وها هو ابنه الثاني أيوب نفسه في طريقه ليتحول الى قرد، فقد بدأت أذناه تطولان، وفكه يتهدل**"(٢).

(١) سيرة الفراشة : ٨٤.

(٢) قصة "غرفة مضاءة لفاطمة"، ضمن مجموعة قصص" غرفة مضاءة لفاطمة " : ١٠.

ينهض هذا الاسترجاع الخارجي بوظيفة تفسيرية تبين للمتلقي ما حدث للأسرة، وحلَّ بها من عقاب، مع مراعاة اتجاه السرد إلى الارتداد، مع إنهاء الفقرة بالاستباق، من توقع الشامتين تحوُّل الابن إلى قرد؛ بناء على طول أذنيه، وتهدُّل فكه.

كذلك استرجاع الحديث بين الابنة والأمّ:

" **كنت أخاف البوح لوالدتي بهذه الحكاية، فهي سريعة الغضب والتذمر لما يعتريها من السقم والغم حتى استحالت الى هيكل من عظام يشدُّه عنوة جلدها التركيُّ ذو اللون الوردي الذي ما زال يحتفظ ببقايا جمال**"(١)، حيث اعتمدت المتكلمة على إبراز خوفها من مناقشة أمها، وهو ما أدى إلى تجنبها مناقشة أمها فيما تسمعه عن أبيها مما يشين.

في مقابل ذلك كله تتضح صورة من صور عنف الأب تجاه الأسرة، من قيامه بعزل ابنه لقمان في غرفة بمفرده في الطابق الثاني من البيت، وأمر بإلقاء الطعام له من النافذة:

" **جاء والدي بأثنين من رجال البلدية، ونقلوا لقمان وحاجياته الى غرفة في الطابق الثاني، وأقفلوا بابها بسلسة صدئة وقفل ضخم، وأمرنا بإعطائه الطعام من الشباك**"(٢).

وبالعودة الى رواية (سيرة الفراشة) تطالعنا تقنية الاستباق واضحة فيما قطعته (ندى) على نفسها من وعد لنعيمة ونسيمة، بعد أن وقعا في تركيا ضحية السماسرة، الذين حجزوا جوازات سفرهن، ومطالبتهن بمبالغ مالية قيمتها عشرة آلاف دولار، حتى يطلقوا حريتهما ويعيدوهما إلى بلادهما، بعد أن قصَّتا لها قصتهما، فأحضرت لهما جوازيهما:

"**–لا تقلقنّ .. سأعود لاحقاً واخرجكنّ.**

**–ما بكما؟ سأثبت، لكما أنَّني امرأة بعشرة رجال يا حبيباتي**"(٣)

---

(١) قصة "غرفة مضاءة لفاطمة "ضمن مجموعة " غرفة مضاءة لفاطمة : ١٠.

(٢) قصة " غرفة مضاءة لفاطمة" : ١٣.

(٣) سيرة الفراشة: ١٣٩.

ولكن عندما جاءت من هولندا وجدت نسيمة مقتولة وحزنت عليها ونعيمة في السجن أثر تهمة ملفقة لها ولكن دفعت لها تكلفة مالية وأخرجتها من السجن ثم اشترت لها تذكرة للمغادرة الى الدار البيضاء.

وتتجلى ظاهرة انزياح الزمن وتداخله في الروايات محل الدراسة، حيث يتداخل الزمن بين الماضي والمستقبل على النحو الذي يحيل الحدث إلى محض تخيُّل من السارد، ومن ذلك ما أورده في رواية (خان الشابندر) على لسان سائق التاكسي الذي استأجره (عليّ) لإيصاله الى شارع المتنبي:

"**لقد خبرنا الموت يا أستاذ ... أنا شخصيًا استشهدتُ في القادسية، ثم تبين أنني فُقِدتُ في الشيب، وبعد ذلك أُسِرتُ في إيران، وبعد سنين وجدت نفسي في مصحة عقلية .. هذه السيارة الثانية التي اقتنيها بعد أن احترقت الاولى في انفجار الصدرية، وخرجت منها محترقًا ... أنا ميت يا أستاذ من زمان .. فهل يخاف الميت من الموت؟**"(١)

وقد دل النص على انزياح زمني في الأحداث، حيث عمد المتكلم إلى تناول أحداث مرَّ بها في حياته على افتراض حقيقتها، ولأن نهايتها المنطقية الموت، فقد أنهى كل واحدة منها بما يتضمن ذلك المصير، فبدا المتكلم قادمًا من أزمنة متعددة، انزاحت جميعها لتلتقي في شخص المتكلم، واراد السارد من ذلك التدليل على مشاهدة الموت التي بدت مألوفة للعراقيين، وكأنهم يموتون في كل لحظة، وعند وقوع أي حادث.

كذلك، بدا التداخل الزمني في حديث الراوي مع عم (مجر) عند تذكره زيارة منزل (أم صبيح)، ورؤية النساء المتشحات بالسواد وقد ملأن الباحة:

" **اقتربتُ اكثر من مجر لأستفهم منه عما يجري هنا وسط هذه المتاهة، لكنه تجاهلني، وبدا يتمتم بكلمات غامضة .. فاشتعل الخوف في رأسي.**

**هل تحدثني يا عم مجر؟**

**بدا كما لو انه لم يسمع كلامي ،ورفع يده بالتحية.**

---

(١) خان الشابندر: ٩٠.

**هلا بابا .. هلا**

**ازدادت حيرتي بعد أن أدركتُ أنه يلقي التحية على أشخاص يراهم ولا أراهم**" [١].

حيث ابتعد السرد عن تسلسل الأحداث، فانقطع الخيط الزمني للسرد، فعاد لمشهد النهاية، وبدا كلام عم (مجر)، وإلقاؤه السلام على من توهم وجودهم بوصفه تداخلاً زمنياً يناسب انقطاع السرد؛ لربط القارئ بزمن النهاية من قبيل الاستباق، وإعادته بعد ذلك لاستئناف السرد من قبيل الارتداد، مما أضفى على الحدث تشويقًا وإثارة.

وكذلك انزياح الزمن في تحويم أرواح أقارب أبي حسنين حوله، ومن ثم، رفضه مغادرة (بغداد):

" **لا أدري ... فالمدينة تملؤها الملائكة وأرواحهم الهائمة يجذبها النور.. من يدري ! ربما أحظى ذات ليلة بروح ريا ! قالت لي مرة ستظل روحي تحوم حولك، لا تبعد عنا، وأكثِر من النور.. فليس مثله ما يريح الأرواح اللائبة، فهو كالماء بالنسبة للأسماك، والهواء للعصافير**"[٢].

وكذلك نجد ذوبان الخط الفاصل بين الحقيقة والخيال عندما ذهب (علي) مع زينب لزيارة قبر أمّها، فأخذ الراوي يحكي لنيفين عن هيأة المرأة التي ظهرت له في المقبرة لكي ترسمها له، واعتقاده أنها أمُّ زينب:

"**وخطف طيف امرأة متُلفّعة بالعباءة من بين القبور تبعتُ المرأة بخطى متعثرة .. وعبثاً حاولتُ تمييز قامة المرأة التي انبثقت فجأة أمامي تراجعتْ ببطء، كما لو أنّها فوجئت بي حتى اختفتْ خلف قبر صغير**"[٣]، وأخذ يسأل نيفين عن سبب عدم أخذ صورة لها رغم أنه يحمل الكامرة فأجابته نيفين من خلال الحوار.

"**–هل تعرف لماذا لمْ تلتقط الصور؟**

**–لماذا ؟ ..**

---

(١) خان الشابندر: ٨١–٨٢.

(٢) م . ن: ٦٦–٦٧.

(٣) خان الشابندر :١٦١–١٦٢.

**- لأنها ببساطة غير موجودة سوى في خيالكَ"**[1].

وفي رواية (بيت السودان)، "تظهر شخصية "رقية" الفتاة التي هربت من أهلها في مدينة البصرة لأنهم أرادوا إجبارها على زواج من رجل كبير في السنِّ تسبب في موتها، وينزاح الحد الفاصل بين الحقيقي والخيالي، أو بين الماضي وما توهَّمته (ياقوت) بفعل شعورها بالذنب تجاه (رقية) التي ألقتْ بنفسها في النهر، فأصبحت تظهر على هيأة غزالة في مواضع مختلفة من البستان:

**"هل تسمع؟**

**-أسمع ماذا**

**-اصوات حفيف الارواح الهائمة من حولنا ألا تسمعها؟ !**

**- أي أرواح هائمة ؟**

**-الأرواح المُلتاعة ،يا حبيبي، تلك التي تبقى هائمة في المكان ولا تجد سلامها، التي تبقى مأسورة ولا تصعد الى السّماء حتّى تقضي حاجاتها ...**

**-لا أدري خُيّل إليَّ للحظة أنّ ثمَّة غزالة تقف في عمق البستان وتتطلَّع بحزن .**

**-آآآآ هـ، يا إلهي تلك الغزالة ثانية. لطالما حلمتُ بها تقف بعيدًا و تتوسَّلني ... كيف أكفِّر عن ذنبي؟ كيف أجعل روحها الهائمة تغادر بسلام؟"**[2].

حيث جاء تخيل (ياقوت) لشخصية رقية يمزج بين حدث ماضٍ، من رغبة رقية من الزواج من (علي)، وحادثة انتحارها، وظهورها على شكل (غزالة)، مما مزج بين الزمن الماضي والحاضر في الصورة التي تخيَّلتها (ياقوت).

أما في رواية (سيرة الفراشة)، فقد تداخل الزمن الماضي المتمثل في افتقاد (ندى) لزوجها (بسام)، وشعورها في زمنها الحاضر بالوحدة، فبدا ذلك في توهُّمها وجود أشباح، وكلب أسود يأتي تحت شرفتها كل يوم لترمي له بعصفور ميت، وكان ذلك إيذانًا بظهور (عبد الله) الشاب الجهادي المغربي الذي أنقذها:

---

(١) بيت السودان:١٦٤.

(٢) بيت السودان : ٣٠-٣١.

**" اقتربتُ من الفتاة ببطء، مدَّت يدها الراجفة الى حافة اللحاف، ورفعته بهدوء، فلاح لها جسد الفتاة المتورِّد ... هل هي حقيقة ؟.. تساءَلَت في سِرِّها صدرها المشدود وسرتها الصغيرة الغائر في فضة بطنها وشعر عانتها الخفيف لاح بائناً بوضوح، كما لو كانت ملاكاً بتولاً ينام بعمق في صالتها الباردة... فحلمتُ بالفتاة المتكئة من جديد. كانت واقفة في الشارع الخالي تصارع الكلب الأسود الذي تشبث بأذيال ثوبها حتى انتزع قطعة منه وراح يلوكها، بينما فرَّت الفتاة لائذة بجذع شجرة كبيرة، وسرعان ما حاصرَتْها الكلاب التي بدأت تتزايد أعدادها. كانت تنبح كاشفة عن أنيابها البشِعة، ونهشت فخذيها، وهي تصرخ من الخوف، ومن بعيد لاح عبد الله بقامته الطويلة حاملاً بندقيته التي صوَّبها نحو السماء، وأطلق رصاصة واحدة فرت الكلاب في إثرها"**[١].

إذ بدت تلك الخيالات على هيئة تداخل زمني بين الأحداث الماضية والمستقبَلة، على نحو يشعر القارئ بآلية تكسير خطية الزمن، وتداخله، فالماضي يقطعه الحاضر أو المستقبل وبالعكس.

وفي قصة (سيلفي)، المدرجة ضمن مجموعة القصص القصيرة جدًّا (طائر يشبه السمكة)، تقدم مشهد امرأة وابنتها في مدينة الموصل، وتأتي الفنانة (أنجلينا جولي) إلى الموصل وسط الخرائب والجثث، فتوقظ الأمُّ ابنتها المهوسة بالفن والتصوير لتأخذ صورة مع الفنانة، وتخرج الفتاة متسلقة الأنقاض والجثث، وحين تحتضنها الفنانة، وتلتقط معها (سلفي) تعود الفتاة الى الأسفل لتشاهدها أمُّها، **" لكنها اندهشتْ حين لمْ ترَ وجهها بجانب وجه أنجلينا المبتسِم وسط دموعها، لقد نسيت أنها ميتة منذ أشهر تحت الأنقاض"**[٢].

وقد استطاع السارد توظيف هذه التقنية لإبراز مغزى القصة، من اقتصار دور المجتمع الدولي على الدعم الإعلامي بدون بذل جهد حقيقي لإقرار السلام على الأرض، مما يفرغ زيارات كبار النجوم ومشاهيرهم إلى البلاد التي طحنتها الحرب

(١) سيرة الفراشة : ١٧– ١١٣.

(٢) حياوي، محمد، القصص القصيرة جدًّا (طائر يشبه السمكة)، دار شهريار، البصرة، ط١، ٢٠١٨، (قصة سلفي): ٦٣.

من مضمونها؛ إذ يبرز الفجوة بين ظهورهم مع معجبيهم في الصور من نوع (سلفي)، وبين من ماتوا ممن كانوا يتمنون إدراك هذه اللحظة معهم، وحال الموت بينهم وبين ما كانوا يمنُّون أنفسهم به.

وفي قصة (فراشة) يتناول السرد قصة فتاة ميِّتة تشعر باهتزاز الأرض عندما تسقط القنابل، مما يذكِّرها باهتزاز الأرض عندما تمرُّ القطارات، ولكن اهتزاز القنابل يترك في رأسها صدى يتردد صعوداً وهبوطاً، وقرب نبتة اللبلاب التي زرعتها في العام الماضي، "**أخذتْ تتساءل: لماذا تحوَّل لون الفراشات إلى الأسود؟ مما أشعرها بنوع من الذنب: هل هذا عقاب من الله لما لم يكن لها دخلًا فيه، مما زاد حيرتها وحزنها**"(١).

وهنا يظهر التداخل الزمني بيناً ، كالتداخل بين الزمن الماضي، بموت الفتاة، وزمن ما بعد وفاتها، مما يعزِّز لدى القارئ فكرة الموت حتف الأنف، واعتقاد الميت أن ذلك قد أصابه بذنب قد يكون اقترفه في حياته، مما لا يجد له تفسيرًا مقنعًا.

وهكذا، تتعدد استعمالات السارد للزمن، وتتنوع أساليبه، لتحقق دلالات واضحة، واخرى حافة أراد السرد للقارئ ادراكها، ليكون شريكاً في عملية الخلق النصي. فضلاً عن جمالياتها في خلق تنوع درامي، وتصعيد سردي، واداء مخيلاتي حميد ... يعمق الاحساس بالعنف و تمثلاته داخل منظومة السرد.

(١) القصص القصيرة جدًا (طائر يشبه السمكة – قصة الفراشة ) : ٧٦.

# المبحث الثالث
# تحولات المكان السردي وترسيخ العنف

يُعَدُّ المكان أحد عناصر السرد القصصي، ويتبين ذلك من خلال اللغة السردية والوصف، ومن تفاعل "الحيِّز المنظوري، وقدرة الراوي على توصيف جمالياته؛ لتبعث في نفس القارئ الشوق إليه والتمني في أن يكون حقيقة قائمة وتظهر فاعليته المعرفية من خلال دلالاته الرمزية، وقيمته الأيديولوجية والنفسية والاجتماعية"(١).

وللمكان أهمية في النص السردي لأنه يكشف عن البعد الاجتماعي والبعد الثقافي للشخصية، ويبدو اختلاف المكان في الرواية عن نظيره في الواقع، فمكان الرواية "متخيَّل مُشكّل من ألفاظ، من موجودات أو صور، فهو مكان غير حقيقي، ينشأ عن طريق الكلمات"(٢).

والمكان يربط جميع عناصر السرد ، فهو " العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض ، كما يعد الأرضية التي تتحرك عليها الأحداث "(٣) ، على نحو ما يرى "غاستون باشلا: من "أن العمل الأدبي حين يفقد المكانيته ، فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته"(٤).

ويفرق (حسن بحراوي) بين بنية المكان والفضاء الدلالي بالرواية، إذ "قام المنظرون الألمان بعد روبير بيتش بالتفريق بين مكانين متعارضين، أما الأول، فقد عنوا به المكان المحدد الذي تضبطه الاشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد، وأما

---

(١) مرعي، روان أسمر، **صورة المجتمع في القصة القصيرة النسائية السورية**، رسالة دكتوراه، جامعة تشرين، اللاذقية، ٢٠٠٨م : ٢٩٩ .

(٢) حمدي، صلاح الدين بان محمد، **الفضاء في روايات عبد الله عيسى سلامة**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ع١، جامعة الموصل، مج١١: ٢٠٠.

(٣) الصمادي ، امتنان عثمان ، زكريا تامر و القصة القصيرة ، المؤسسة العربية للدراسات ، عمان ، ط ، ١ ، ١٩٩٥م: ١٧١.

(٤) باشلار، غاستون، "جماليات المكان" تر: غالب هلساً، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤: ٥– ٦.

الثاني، فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية"[١].

وتشير الفقرة إلى اعتماد بنية المكان على محورين: الأول المحدد سواء كان المكان مفتوحًا أو مغلقًا، والفضاء الدلالي، بمعنى ما يشعر القارئ بحدود المكان، ويرتبط بقدرة المؤلف على إبراز اندماج الشخصية، واتساق مشاعرها مع مكان الحدث.

وتفرق بين توظيف المكان بحسب نوع الرواية، إذ يؤسس المكان "مع غيره من الأمكنة فضاء الرواية الشامل، غير أن الأمر يختلف مع رواية تيار الوعي الحديثة التي يقتصر الروائي (الكاتب) على الإشارات السريعة الخاطفة للمكان الروائي، تلك الإشارات التي يتأسس بها الفضاء الروائي الشامل، في مثل هذه الروايات الذهنية المعتمدة على تقنيات التذكر والمونولوج الداخلي وعلى تداعي المعاني وما إلى ذلك، أما الرواية الجديدة التي تنطلق من فوضى العناصر السردية، فإن وصف المكان يجيء منسجمًا وتلك الفوضى الفنية، التي تعمد مثلًا إلى رسم المكان بالمفهوم الجغرافي رسمًا عجائبيًّا؛ بالتعمية على ملامح جغرافيته، وطمس معالمه وتدمير حدوده؛ بحيث تغتدي أسماء الأمكنة الجغرافية في الغالب أيَّ شيء إلا أن تكون مكانًا واردًا على مألوف ما نجد عليه الأمكنة في الكتابة الروائية ذات البنية السردية التقليدية"[٢].

وهذا يدل على تجاوز الرواية الجديدة للبنية المكانية التقليدية؛ إذ تعتمد على ربط المكان بالحدث المسرود فضلًا عن الشخصية المشارِكة، وهو ما يؤدي إلى عدم اعتماد القارئ على المسمَّى الأصلي للمكان؛ إذ ينحو به السارد منحى غرائبيًّا، ويضفي عليه طابعًا من الواقعية السحرية، وهو ما نجده في المكان عند محمد حياوي؛ إذ ينزاح الحجاب الفاصل بين المكان، باعتبار موقعه الجغرافي، وزمن السرد، فيعمد المؤلف على التعمية على الزمن، واستدعاء شخصيات قد تكون ماتت

(١) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: ٢٦.

(٢) يوسف، آمنة، **تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق** : ١٥٧.

بحسب المنظور السردي؛ لتشارك في الحدث، مما يعدُّ منحى عجائبيًّا في الطرح، يصل بين الأحداث، ويربطها بأماكنها على نحو مختلف مميَّز.

وقد مثلت مدينة بغداد في رواية " خان الشابندر" مكاناً لممارسة العنف، تناولت صورة الارهاب والمليشيات المتصارعة على النفوذ والمحتل في غياب الأمن والسلطة والدولة وفعل الانفجارات في المدينة والبيوت المهدَّمة والخرائب والأزقة الضيقة المليئة بالنفايات، وهو ما حرص المؤلف على رسمه بوصفه مسرحاً للحدث:

" **اجتزنا أول الامر أزقَّة ضيقة تملأها [تملؤها] الأزبال وأنقاض البيوت المهدَّمة ... نخترق خرائب آيلة للسقوط وبقايا بيوت بغدادية قديمة هدَّها الزمان ... وبين الفينة والاخرى يطالعنا رجل ما أو امرأة تحمل قِدْرًا، يخرجون فجأة من الزوايا المظلمة، ويدخلون في فتحات أو أبواب غير مرئية كما لو كانوا أشباحاً**"(١).

عمد السرد إلى النص لإزالة أي شعور لدى القارئ من ان ذلك المكان الخرب ينتظم بين زواياه بائعات للهوى، أو مكان ممهد لالتقاء زبائن دار (أمّ صبيح)، فبدت الحياة عادية مألوفة، وبدا النشاط السكاني يسير على ذات الوتيرة التي لا تتبدل ولا يعتريها التغيير.

و سلَّط السارد الضوء على الحفر ومياه الأمطار الراكدة بها، وكثرة المتسولين في الشوارع بسبب الفقر؛ لإبراز المكون الاجتماعي الهش للمجتمع العراقي بعد الأزمات الطاحنة التي ألمت به:

"**وقرب الشورجة صادفتنا امرأة تحمل طفلاً صغيراً وتستجدي المارة .. أنا اختكم سورية .. ساعدوني الله يرزقكم**"(٢).

إذ اعتادت النساء التسوُّل، وجاء حمل الأطفال وسيلة ناجعة لاجتذاب عطف المارَّة من أصحاب القلوب التي تتأثر بتلك الوسائل التي لم تبدُ مصطنَعة في كثير

(١) خان الشابندر : ٩.

(٢) م. ن: ٦٩.

من مواضع الرواية، عدا تخفِّي بعض بنات الدار في زي متسولة، والخروج لتلبية حاجيات الفتيات.

وبات أصحاب العاهات والإعاقة على رأس قائمة المتسولين: "**وأمام المدرّعة مباشرة، جلس رجل معاق، قطيع الساقين.. يستجدي المارة والريح تطوح بطرف بشماغه المتسخ**"(١)، مما اعتمد عليه السارد في بيان شدة الحاجة لدى العراقيين، وجاء الجلوس أمام الدبابة ذا دلالة خاصة، تعكس القهر، وجلوس الضحية بجوار من تسبب في إعاقته بشكل مباشر أو غير مباشر.

ويعد ارتياد المقاهي، بوصفها أماكن معتادة للتسوُّل، مما يألفه المواطنون كل يوم، مما أثار دهشة السارد: " **أتت سيّدة شابة تستجدي .. قالت إن زوجها قتل في انفجار ما، وترك وراءه ستة أطفال !... أخبروني بأنهم يشاهدون العشرات مثلها يوميًّا**"(٢)، سبباً مباشراً لانتشار ظاهرة "التسول في الشوارع بسبب الفقر من جراء الحروب المتعاقبة والنزعات المسلحة الطائفية، وتردِّي الأوضاع الأمنية"(٣).

ومن صور العنف في الأزقة ما نجده عندما مرَّ في الطريق: ".. **على نقطة التفتيش كان جنودها يشعلون نارًا في برميل صغير يتدفأون .. صاح بي أحدهم:**

**-الى أين ؟**

**كانت لهجته غير ودية .. وعندما اقتربت منه، هتف متحفزاً:**

**-قف .. لا تقترب .. ماذا تريد ؟**

**وصوب بندقيته ناحيتي .. كانت العتمة تحول دون التعرف على ملامحه كما إنه كان متلثماً ومستفزاً**(٤).

---

(١) رواية الخان الشابندر: ٩١.

(٢) م .ن : ٩١-٩٢.

(٣) شهيب، عادل، **الفقر والانحراف والاجتماعي: دراسة للتسول والدعارة**، رسالة ماجستير في علم الاجتماعي الحضري، جامعة بوزيان، ٢٠٠٨م: ١٠٠.

(٤) خان الشابندر: ٤٢.

حيث عبر المكان في هذا المشهد الحواري عن اضطراب الوضع الأمني، واعتياد الجنود اتخاذ نقاط تفتيش لهم على طول الطريق، مع ملاحظة عدوانية التعامل مع المواطنين، ونظرة الارتياب التي سيطرت على الحوار.

أما البيت في رواية (خان الشابندر)، فجاء أنموذجًا للمكان المغلق الذي جمع دلالات خاصة لدى القارئ، فهو بيت يُمارَس فيه البغاء، تديره امرأة تُدعى (أمّ صبيح)، يضم مجموعة مختلفة المشارب من الفتيات، جمع بينهنّ القدر في هذا المنزل، حيث كان مقراً لهن لا يساور خيال البطل أن ينتظم مثل تلك الشرائح المتعددة من الفتيات؛ إذ لا يوحي مظهره الخارجي بما يشتمل عليه تمامًا:

" **دفع صاحبي الباب الموارب بثقة، وولج في الدهليز ... في نهاية الدهليز طالعتنا ستارة مهترئة ما إن أزحنها حتى انكشف أمامنا حوش واسع تحيطه مجموعة من الحجرات المعتمة ،وتناهت الى أسماعنا أصوات نساء يضحكن ورجال يتناقشون في السياسة ... وفي الزاوية طبّاخ نفطي مُسخّم، ومقلاة مازالت عليها آثار بيض مقلي، وطماطمة ... بقيت أنتظر برهة وأنا مندهش أتطلع لمحتويات الباحة الغريبة .. ومن خلال العتمة لمحتُ شبح امرأة خطفتْ في غرفة مجاورة**"[1].

إذ دل المكان على اعتياد ممارسة البغاء، من عفوية في الحديث بين الرجال والنساء، والألفة التي يتعامل بها مرتادو المكان، وكأن الأمر من المألوف المستساغ، مثَّل ظهور المرأة في الغرفة دليلًا للقارئ على ما يرويه السارد؛ الذي عمد إلى ذلك لإجبار القارئ على مشاركته دهشته.

بدا بيت (أمّ صبيح) معادلًا للوطن، وبدت الفتيات معادلًا لأوجه الحنان التي افتقدها الراوي في حياته، وأشار من خلاله إلى مشكلة إنسانية ملحَّة، وهي الوضع الآدمي المهترئ الذي يحياه العراقيون، لا سيما النساء اللواتي اضطررن لامتهان البغاء من أجل القوت.

من ذلك المنطلق، بدا تهديد البيت تهديدًا للراوي نفسه:

(١) خان الشابندر : ٩ – ١٠ –١١.

إن بيت (أمٍّ صبيح ) محاط بالمليشيات وإطلاق النار بسبب الفئات الجماعات المتصارعة، وكانت جماعة "ملا جليل "توفر لهن الامان في مقابل دفع بعض المال أو ممارسة الجنس مع الفتيات بحجة الدين، كما في الحوار الذي دار بين (ضوية) و(علي):

"**-جماعة ملا جليل أحرقوا الدنيا الآن !**

**-وأنتم ؟.. أليس ثمة خطر عليكم ؟**

**-نحن ؟لا .. لا تقلق .. أمّ صبيح تدفع دائماً لجماعة ملا جليل .. وأحياناً ترغم الفتيات على استقبال رجاله**"(١).

وعمد السرد إلى إيراد الحوار السابق ليقدم للقارئ فلسفة تلك الجماعات التي تقوم على العنف والقهر تجاه البسطاء من المواطنين، حيث تقبل تلك الجماعات توفير الحماية مقابل المال، وهو مبدأ ديني لا يجوز تقاضي ما يوازيه من المال، أما أن تُقدِم تلك الجماعات على حماية بيوت البغاء في مقابل المال، فهو ما لا يقرُّه عقل أو ديانة، مهما كانت المبررات والدوافع الشرعية التي يتذرع بها أولئك المنحرفون.

و تضافرت تقنية الاسترجاع مع دلالة المكان المغلق في وصف عم (مجر) لما حدث عشية قتل فتيات الدار، وما ارتبط بها من دلالات عنف وحشية، وقتل غير مبرر لأولئك اللواتي امتهنتهن الحياة أحياء وأمواتًا:

" **في تلك الليلة، نزل الجميع الى هذه الغرفة، وتسلَّلوا من الفتحة التي في الجدار عبر الخزانة الى البيت المجاور .. لكن قذيفة هاون ما هَدّمت الجدار، وردمت الفتحة على ما يبدو، وأضحى البيت المجاور خربة من دون سقف، تتكوّم في باحته بقايا الطوب، الجميع بعضهم فوق بعض في غرفة صغيرة، عندما دخل المسلحون يحملون سكاكين ضخمة وبلطات، لم يصرخن أو يتوسلن، حاولن حماية (ضوية)؛ بتخبئتها خلفهنّ! هل تعرف ضوية؟ طفلتهن الشقية التي كن يسرِّبن مشاعر أمومتهنّ من خلالها؟**

(١) خان الشابندر : ١٠٨.

**- نعم أعرفها .**

**-حسناً.. كانت آخر محاولاتهنّ لإثبات إنسانيتهنّ .. لكن من دون جدوى! فقد أخذ المطر بالهطول فجأة، وراح يغسل بقايا الدم والسخام، ويخلِّف عشرات السواقي السود الدقيقة ..كانت الرؤوس المزروعة فوق الطوب مُبلَّلة بالكامل، وخصلات الشعر المبلول ملتصقة على الوجوه، لكن الماء غسل بقايا الدم الذي ظل يجري كالمزاريب ليومين كاملين، وكلما اقتربتْ القطط رميتها بالحجارة"**[1].

وقد ارتبط المكان المغلق بدلالات النهاية المروعة، من محاولة الفتيات الهرب التقليدي، وفشلهن في ذلك، وجاء اقتلاع السقف وانكشافهن أمام المعتدين، دالًّا على التشبث بالفطرة الأنثوية التي تميل إلى الاحتماء بقوة تحميها، ومع انعدام الحماية من الطرف الذكوري الذي بات هو المعتدي القاتل، كان الاحتماء بالغرفة الصغيرة هو البديل، و عبَّرت حمايتهن ل(ضوية) عن مشاعر الأمومة الفطرية التي كانت لا تزال على فطرتها لديهن، وكان هطول المطر بمثابة تطهير لهن من دنس ما قاسين قهرًا من بغاء لقاء ما يقمن به أودهن.

و تجلت دلالات المكان في رواية (خان الشابندر)، في مخاطبة (زينب) لأمّها، تخبرها بقدوم الراوي:

**"توقفتُ قليلًا باحثًا عن (زينب) قبل أن يظهر رأسها فجأة خلف قبر كبير، وهي تنادي:**

**-وجدتُه.. إنه هنا... تعالوا.**

**اتجهنا صوبها أنا والصغار، كان القبر صغيراً جدًّا وواطئًا، كما لو كان يَتَدثَّر أو يلوذ بالقبر الكبير العالي الذي بجانبه، تجمَّع الصغار حول القبر، ورموا أجسادهم عليه معانقين حجارته الموَشَّاة بالجصِّ الأبيض، بينما جثت زينب أمامه صامتة وهي تتطلّع لصورة قديمة لأمّها موضوعة في إطار زجاجي تحت الشاهدة الحجريّة، صورة بالأسود والأبيض، بدت فيها أمها تتطلع للكاميرا بنظرة وديعة أو معاتِبة...**

**-ماما.. هذا أستاذ علي الذي حكيتُ لكِ عنه جاء ليسلم عليكِ.**

---

(١) خان الشابندر: ١٧٠-١٧١.

**اقشعرَّ بدني فجأة وأنا أسمع عبارة زينب العفوية تلك، وأحسستُ برهبة وخوف، وانقبض قلبي، لكنّ زينب واصلت حديثها إلى أمها غير عابئة.**

**-هو رجل طيب .. ساعدني كثيرًا، واشترى بعض اللّعبَ لإخوتي .. واليوم تغدَّينا كلنا في المطعم"**(١).

وقد اعتمد السارد على المكان المغلَق، في هذا المشهد؛ لبيان ما فعله مع الصغار بعد علمه بقتل الفتيات، وهو تداخل بين الأزمنة بالاعتماد على دلالة المكان، حيث اعتمد على ذكرياته لاستدعاء حدث قديم ارتبط بالمكان؛ بدلالة سقوط قذيفة الهاون، وارتفاع خيط من الدخان، واستمرار الأطفال يلعبون، وزينب تسقي القبر بالماء الملوَّن الذي ابتاعته لأمها، وسماع صوت مجهول المصدر ينادي عليه من بعيد، وتحليق طائر كبير الحجم فوق المقبرة، وهو ما يشير إلى تخيُّل الراوي للمشهد، وابتعاده عن الترتيب الزمني المتماشي مع الحدث، وتركيزه فقط على المكان: المقبرة؛ باعتباره محور الحدث المحكي.

وجاء المكان المغلق في قصة (بيروت الحمرا – فندق موزارت) مليئًا بالدلالات التي ارتبطت بالحرب في (لبنان)، حيث مثَّل الفندق مكان التقاء الراوي بشخصيات القصة، مستغلًّا المكان لإبراز زوايا الحدث، وجاءت المستشفى مكانًا لإبراز آثار الحرب عن قرب، حيث المصابين الذين انتظروا ريثما يحصلون على دورهم، وبدا تفانيهم في تفضيل الآخرين على أنفسهم، منهم (ريم) التي فضَّلت إنقاذ الجرحى على إنقاذها من الجرح النازف خلف أذنها، والذي لم يعرف المسعفون سر نزفه:

" **فعلى الرغم من أن أحد المسعِفين تفحَّص رأسها غير مرة، من دون أن يرى أثرًا لأي جرح، فقد استمر الدم في التدفُّق.**

**طبيبة شابة طلبت من (ريم) الكفَّ عن إحضار الجرحى، والاستلقاء على سرير الفحص، عندما لم تجد مكان النزف هي أيضًا، طلبت من مساعدة قريبة إحضار**

(١) خان الشابندر : ١٦٠.

**ماكنة حلاقة لإزالة الشعر، لكن ريم رفضت حلق شعرها، وطلبت منهم تضميد رأسها إلى حين الانتهاء من مساعدة الجرحى الذين تكدَّسوا أمام المستشفى**"[١].

ارتبط المكان بالقدرة على الجمع بين الشخصيات والحدث في خيط درامي واحد، على النحو الذي بدا في الفقرة السابقة، حيث كان المكان: المستشفى محل اجتماع المصابين، ومنهم (ريم)، التي لم تأبه لمعرفة سر تدفق الدماء من رأسها، فاكتفت بربطه ريثما تنتهي من مساعدة المصابين، مما قرن المكان بالروح المتبادلة بين المواطنين اللبنانيين، واستقبالهم للحرب بسلوكيات إيجابية تغذي رافد الحدث وتدعمه، وهو مغزى قصده المؤلف من تعديد الأماكن في رواياته، وربطها بالحدث والشخصية معًا.

وقد حظي المكان بعناية زائدة لدى المؤلف، وهو ما اتضح في رواية (بيت السودان)؛ حيث استشعر القارئ ارتباط المؤلف بالمكان، وحرصه على التنويع بين الأماكن المفتوحة ونظيرتها المغلَقة، وبطبيعة الحال، جاءت الدقة في وصف بيت السودان، مما يدل على أن الراوي إنما يحكي من واقع ما رآه، لا من واقع ما سمعه أو تخيَّله.

بدا بيت السودان قطعة منعزلة عن الواقع، أبرز فيه الراوي كل مقومات الجنة الكاملة على الأرض، وزاد حرص (ياقوت) على عِفَّة المكان من ذلك الشعور لدى القارئ؛ فهو " **البيت الذي يقع في الطرف القصِيِّ من المدينة، آخر البيوت عند تخوم بستان عبُّود الكبير، حيث المساحات الشاسعة من غابات النخيل، وكان يتوسَّطُهُ فناء كبير وحديقة صغيرة، وتتقاطع في فضائه قلائد المصابيح، وفي عمق الباحة، حيث عريشة العنب الكثيفة، ثمَّة باب صغير يؤدي إلى البستان الممتدِّ خلف البيت، وكان بمثابة البوَّابة التي تطلُّ على الخارج، حيث ظلال النخيل الكثيفة والباردة في النهار، والظُّلمة المطبِقة في الليل، وهو باب شبه سرِّي غير**

(١) قصة " بيروت الحمرا – فندق موزارت"، مجلة الآداب، بتاريخ (٣٠-٨-٢٠٢٠).

**الباب الرئيس المطلِّ على الشارع من الجهة الأمامية، عدا ليالي الجمعات التي تنعقد فيها حلقة الرقص والغناء، كانت النهارات تمضي مسترخِية وهادئة**"[١].

ولا شك أن بيت السودان، على الوصف الوارد في الفقرة، مثَّل المعادل النفسي للوطن لدى السارد، جمع فيه جمال الشكل، وتنوُّعه، والإضاءة التي تكفي لإظهار تفصيلاته، وجاءت إحاطته بالنخيل سياجاً طبيعياً، وحامياً قائماً يحجب ذلك البيت عن العيون، مما يزيد من تطفُّل النفوس الفطري لرؤيته، وحضور حفلات الرقص التي تقام فيه.

ومثَّل باب البيت المعادل النفسي المتقلِّب لدى الراوي، أحدهما مفتوح مُعلَن أمام المارَّة، يؤدي إلى الشارع، والآخر سرِّي، يؤدي إلى الحديقة حيث العالم النفسي الساحر الذي يعبر من خلاله (عليّ) عن عالمه الخاص، وتأملاته في حقيقة علاقته بياقوت، والمتنزَّه مع الحبيبة (عفاف)، مكان تلتقي فيه الحكايا، ويمتزج فيه المأمول بالواقع، جنة تتأبَّى على الدنس، ومحيط لم يتلوث بعد، كنفس (عليّ) التي حرصت (ياقوت) على حفظها نقية من كافة الخطايا.

ويبدو ولع الراوي الزائد بشارع (المتنبي) في بغداد، مع ربطه بالظروف الاقتصادية الصعبة التي تمر بها البلاد، حيث استطاع (علي) الحصول على متر مربع يمارس فيه تجارته المتواضعة: "**وتمكَّنتُ بواسطة صديق قديم كان معنا في التنظيم الطلَّابي من الحصول على فَسَحة صغيرة لا تتجاوز المتر المربع في شارع المتنبي، افترشتُها وفردتُ عليها بعض الكتب القديمة النادرة، ورحت أبيعها لزبائن محددين أيام الجمع، وكان الدخل البسيط الذي أحصل عليه كافيًا لشراء بعض الطعام والخروج مع عفاف للتنزُّه على شواطئ نهر (دجلة)**"[٢].

لقد احتفى السرد بالمكان، وعبّر من خلاله عن ضيق الحال لدى العراقيين، وانحسار فرص العمل والرزق، وجاءت مساحة المتر المربع تأكيداً لهذا المعنى، و دلَّ على آثار الأزمة الاقتصادية على (بيت السودان)، وقلة الحفلات التي كانت

(١) بيت السودان : ٢٩.

(٢) م . ن : ٦٣.

تقيمها (ياقوت)، مما يشعر معه القارئ بأن بيت السودان لم يكن سوى العراق قبل السقوط، أو كما تخيَّله الراوي، ومن ثم، فقد مثَّلت ياقوت والفتيات أوجه الحنان والرعاية المفتَقَدَيْن لدى الراوي في منفاه، مع ملاحظة الربط بين اسم الشارع (المتنبي)، شاعر الدولة العباسية الأشهر، وما آل إليه مواطنوه من شظف العيش، والعوز بعد طول اكتفاء.

وكان المكان المفتوح ذا دلالة في اتساع رقعة العنف في البلاد، وانتشار القتل لأهون سبب، أو على أضعف التقديرات الخروج مصابًا جرَّاء تلك المسيرات المسلَّحة الحاشدة، التي راحت تجوب الشوارع وكأنها في احتفال من نوع خاص:

" **كانت الأوضاع في الخارج تتدهور بسرعة، والأحداث تتفاقم بعد أن اختفى رجال الشرطة، وراحت المجاميع المسلحة تجوب الشوارع بالسواطير والعِصِيّ، وبعض البنادق التي غنمتها من مراكز الأمن**"(١).

أمَّا (علي) الذي لم يشارك في الانتفاضة تلبية لرجاء (ياقوت)، وخوفها الشديد عليه، فذهب مع (ضمد) إلى (أور)؛ خوفًا من اضطراب الوضع، فاتخذ من أور ملاذًا له من الانتفاضة الشعبية والحرب عام ٢٠٠٣م:

"**وراح بعض الشباب يتفرَّسون في وجوهنا بعد أن سلَّطوا علينا ضوء مصباح يدوي صغير، وحين لمحوا الخرقة الحمراء المربوطة على ذراع زيدان، سمحوا لنا بالمرور وهم يهتفون بنزق: حي الله المجاهدين، حي الله الأبطال**"(٢)، فأخذت الجماهير تُعبِّر عن غضبها، مُلئَتِ الشوارع وهي تهتف: حي الله المجاهدين، ولكن الجماهير لم تكن سلمية فاستخدمت القوة المادية بالأسلحة والسواطير والعصِيّ، والتخريب في الممتلكات العامة، و تعرض (دكتور رياض) إلى العنف الجسدي من المتظاهرين، "**وهالني منظر (الدكتور رياض) وهو مدمى، وقد ملأت الكدمات وجهه، وسربله الدم، ومن حوله مجموعة من الشباب الذين يضعون خِرَقاً حُمْراً**

(١) بيت السودان : ٤٣.

(٢) م . ن : ٤٣-٤٤.

**على سواعدهم، كانوا يحملون السواطير والعصي محاولين النيل منه ... فتعالت الأصوات: بَعثِيّ ... بَعثِيّ"**[١].

عبَّرت الفقرة السابقة عن ارتباط المكان المفتوح بالثورة الشعبية، وتشرذُم شرائح المجتمع التي كانت تتعايش في سلام، وإطلال الطائفية بوجهها البغيض، ورمز (دكتور رياض) للمواطن المسالم البسيط الذي دهمته الأحداث، مع حرص السارد على رسم مسرح الحدث بما يتناسب مع طبيعته المفتوحة، وتداخل المكان المفتوح (الشارع) مع المكان المغلق (البيت) بما يشي بالاضطراب الفادح، إذ استُبدِلت التدابير الأمنية، وبطاقات تعريف الهوية ببضع خرق حمراء تدل على الانتماءات المختلفة، التي تعادي النظام، وتعادي بعضها بعضًا في بعض الأحيان.

أما الأماكن المغلقة، فقد تنوعت مواضعها في الرواية، إذ جاء( بيت السودان ) ملتقى للمكان المغلق؛ باعتبار من يسكنونه، ومفتوحًا باعتباره مطلًا على الحديقة التابعة له، حيث المتنفس النفسي لـ(عليّ)، كما أوردنا آنفًا.

إلا أن المكان المغلَق بدا ذا دلالة في موضعين، يمثلان وضعًا من ناحية ، وسعيًا للانفراجة في الناحية الثانية، حيث جاءت محاصَرة سيد محسن لبيت السودان تعبِّر عن دلالة حصار الوطن المأمول، وعبَّرت ردود أفعال ساكنيه عن الشعور المفزِع بوطن يتهدَّده الخطر، ويحيط به الغرباء:

"**نعم هذه هي الحقيقة، حين حاصر سيد محسن وجماعته الدار، وأوصدوا الأبواب والنوافذ بالألواح والمسامير، ثم راحوا يرمون المشاعل عبر الباحة حتى انتشرت النار في بيت السودان، وأكلت كلَّ شيء، واشتعل حريق كبير ظل يتأجج طوال الليل، ولم يأت أحد لإطفائه أو نجدة الفتيات، ولم ينجُ أحد من تلك المحرقة يا حبيبي حتى الحمام. أرواحهن البريئة مازالت تحِّوم هناك وسط صمت المدينة و خذلانها، ولن يجدن سلامهن حتى تعود إلى وعيك وتأتي معي**"[٢].

---

(١) بيت السودان : ٤١.

(٢) م ن : ١٤٧-١٤٨.

لقد تضافرت تقنية الاسترجاع الزمنية وتجلِّيات المكان لتوصيل دلالة مزدوجة للقارئ، من ارتباط ما مرَّ من أحداث الرواية بالماضي، فضلًا عن دلالة اقتحام سيد محسن وجماعته " بيت السودان" ، حيث توقف الحدث عند الاقتحام، ومن ثم، تعددت تفسيرات ما حدث، بين ما توهَّمه (علي) وبين حقيقة ما كان، إذ اتجه سكان البيت إلى السطح، وقذفت (ياقوت) بابنها أو حبيبها على من فوق السياج؛ لتحرره كما سبق أن وعدته:

"**جرَّتك ياقوت جرًّا وسط ألسنة اللهب، وصعدت بك إلى السطح، ومن هناك ساعدتك على اعتلاء السياج، وطلبت منك أن تقفز، فرفضتَ بشدة، وكنت متمسِّكًا بها، لكنها خلصت من بين ذراعيك، ودفعتك بقوة بعد أن وعدتك بالقفز خلفك**"(١).

ودلَّ الصعود إلى سطح البيت، الذي طالما جلس فوقه علي وياقوت يراقبان مجالس الرقص والغناء، على تبدُّل الحال، وتغيُّر الأوضاع، بحيث لم يعد في بيت السودان مَّتسعًا لأحد، وفي هذا دلالة على سوء الأوضاع الأمنية في العراق، واتساع خرق الفوضى به ، مما ينذر بمزيد من سوء الأحوال.

و أوحى قفز البطل من فوق السياج على ضرورة مجابهة المخاطر على أرض الواقع، حيث لم يبق سوى (عليّ) الذي لم يدنِّسه الماضي، و(عفاف)، النبتة الطاهرة التي بات على العراق البحث عنها بعد أن سقط الوطن على الأرض، بينما لم يسقط بعد في النفوس.

وجاء (فندق الهناء) ليمثل السعي للانفراجة وسط الواقع المأزوم، حيث سعى (علي) إلى لقاء حبيبته (عفاف) فيه، بينما سهَّلت (صبرية) لهما اللقاء:

"**بقيت ملتاعًا وسط حرارة الغرفة الفائرة، وأحسست بالعطش الشديد، بعد أن فقد جسمي كافة سوائله بسبب العرق الذي ما زال يتصبَّب مني، فتحتُ باب الغرفة بحذر، وتطلَّعتُ في الممرِّ بحثًا عن أثر لحمام قريب أو صنبور ماء دون جدوى، فعدتُ إلى غلق الباب والتطلع إلى النافذة المواربة**"(٢).

---

(١) بيت السودان : ١٤٨.

(٢) م . ن : ١٤٣.

إذ مثَّلت الغرفة القيود التي سعى البطل لتحطيمها من أجل التقاء حبيبته (عفاف)، وجاءت النافذة لتمثل الأمل في تحقيق الحلم، والحصول على الحبيبة، بينما جاء إلقاء البطل من النافذة على نحو ما صنعت ياقوت به من فوق السياج، ومع تشابُه الحدث، جاءت الدلالات متباينة، إذ مثَّل الإلقاء من فوق السور دلالة التحرُّر من الماضي، وانتهاء حقبة، وبداية حقبة جديدة، بينما دل إلقاء البطل من النافذة على إفاقة من تهويمات حلم، وعودته للواقع من جديد، وارتبط الحدثان بوحدة الهدف، وخروج البطل من محيطه المحدود إلى فضاء الواقع بكل ما فيه من مرارات تستوجب المواجهة لا الفرار، والنضال من جديد للبحث عن العراق في نفوس أبنائه المخلصين، الذين يعملون على إعادته مرة أخرى ليصبح أشبه ما يكون بـ(بيت السودان).

وجاء المكان المفتوح مليئًا بالدلالات في رواية (ثغور الماء)، في القرية الواقعة جنوب العراق التي افتقدت لأبسط احتياجات الإنسان، واستغلال القوي لحاجة الضعيف، في مشهد يؤصل لامتهان كرامة الإنسان:

" **اصطفقت الريح الهائجة وتساقطت الامطار مثل شلالات ... فانقطعت عندها كل الطرقات الترابية التي تربط القرية بالقرى المجاورة**" (١).

تمثل العنف في قطع الطريق المؤدي للقرية التي انقطع اتصالها بما حولها من الطرق، وباتت السلطات لا تعني سوى بالمهام الرسمية التي لم تكن تبالي بحياة المواطنين، وعلى ذات النحو اعني أصحاب رؤوس الأموال بجمع المحاصيل وتوريدها للسلطة التي صار اهتمامها جمع المال فحسب، ولو على حساب انقطاع المياه عن القرية: " **يقولون: إن انتشار المياه هناك يعرقل مواصلاتها، ويَحِدُّ من ملاحقتها لبعض الفارِّين والمُتَخَفِّين في أعالي الهور**"(٢).

و أبرزت الرواية ما نتج عن ذلك التجاهل من البؤس الذي بات المواطن يحياه بما يجعل من الحياة أشبه بالجحيم:

(١) حياوي، محمد، " **ثغور الماء** "، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٣: ٩.

(٢) م. ن : ١٣.

**" يتعالى صراخ البعض من فوق السداد الترابي المتماسك على النسوة ... بينما تصاعد صراخ طفل من أحد البيوت الطينية مفتقدًا أمّه وسط ذلك التداخل العجيب .. النسوة يبكين أطفالهن الذين تُرِكوا في البيوت وحدهم في الجو المثلَّج والفلاحون يبكون عذاب زوجاتهم وبناتهم، بينما تبكي الشيوخ مصير أملاكهم المهدَّدة بالخطر "**(١).

ودلّ المشهد على عدم اعتناء الحكومة بتوفير الرعاية اللازمة للقرية التي بات فيها الحصار، إذ تنوعت مظاهر الإهمال واللامبالاة، إزاء توسلات الفلاحين و رجاءاتهم المتعددة بلا جدوى، بينما مثل انتهاك آدمية الإنسان وجهًا لافتًا المعاناة.

وسط تلك الظروف، جاء موت ابن حورية دليلاً حياً على معاناة القرية، حيث تُمتَهن حياة الإنسان بالإهمال الصارخ:

**" مياه الأمطار المتجمعة كسرت السد الواطئ الذي عملته المسكينة امام بيتها في النهار لغرق الباحة والغرف المظلمة حاملة سلة الطفل الصغير الى الزقاق المجاور لتقلبها بحوافرها القوية لتعجنه تحتها مع الطين الذي اكتسى بلون وردي داكن"**(٢).

أبرزت الفقرة إهمال الحكومة في مواجهة مياه الأمطار، ومن ثم، انكسار السور الطيني الذي أقامته (حورية) أمام بيتها لحمايته من الماء، مما أدى لقتل الوليد تحت حوافر الماشية، وهو ما يثير فكرة عدم اقتصار العنف على المواجهات المسلحة فحسب، بل امتداده للإهمال المفضي إلى الموت، على نحو ما ورد في المشهد السابق.

وعرضت رواية "ثغور الماء "قضية الشيوخ واستغلالهم للفلاحين المتمثلة في شخصية (وارد العبد)، الذي يواجه سلطة (الدانة) إذ يقوم الشيوخ بإجبار الفلاحين على العمل، ويُكال لهم السب والشتائم، حيث يهرب محسن دانة من أجل إحضار

(١) ثغور الماء: ١٤.

(٢) م . ن : ٧٢.

(أم راضي العلويَّة) إلى زوجته التي كانت في حالة ولادة بعد أن يتركها في مرقد (عوان):

" **الكلاب ... يريدونها تعمل !!**

-.. ...

**-وهي حامل وتطلق**

**- أولاد العاهرات**

**-هربتها خلسة الى مرقد (عوان)، ودثَّرْتُها هناك**"[1].

فتحول مكان المرقد (سيد عوان) الى مكان العنف فقام (محسن دانه) بقتل وإخفاء جثة (وارد العبد) وذلك للدفاع عن نفسه وزوجته قرب مرقد (سيد عوان) انتهى (محسن دانه) للتو من اخفاء جثة (وارد العبد).

ويشير النص إلى ظروف العمل غير الآدمي، وعدم مراعاة أبسط حقوق العاملين، إلى الدرجة التي تصل إلى قتلهم، وتمثل ذلك في تربص (سيد عوان) بـ(محسن دانة) وقتله، مما يعد صورة من صور العنف وانتهاك آدمية الإنسان.

كذلك، فقد تمثَّل العنف في القرية من الفقر والسلطة الاجتماعية المتمثلة في الشيوخ في فرض سيطرتها على النساء والاطفال، وكذلك في عنف السلطة التي لا تعنى بشؤونهم، وتحصر جهودها فحسب في ملاحقة الهاربين، بوصفه من مظاهر اللامبالاة والقصور.

وفي رواية (سيرة الفراشة)، تناول السرد مدة وجود (ندى) في (حلب) واللجوء للمكان المغلق، في مقابل المكان المفتوح مرة واحدة، عندما هاجم الكلب ندى أسفل العمارة، وظهرت شخصية (عبد الله).

أدى المكان المغلق دلالة الشعور بالوحدة، والعزلة التي كانت تحياها (ندى)، وبرزت دلالات المكان بشدة في نزول ندى من عمارتها، ورغبتها في الوقوف على حقيقة الأشباح، والفتاة المتكئة في العمارة المقابلة:

---

(١) ثغور الماء : ٦١.

**" دخلت العمارة مسرِعة، وأغلقت الباب وراءها، صعدت السلم بصعوبة نحو الطابق الثالث المواجِه لطابقها، كانت أبواب الشقق مفتوحة أو محطَّمة تقريبًا، ولمحت كيس نفايات موضوع بعناية إلى جانب باب الشقة التي افترضت أنها شقة الفتاة، دفعت ظلفة الباب ببطء فصرَّ بخفوت، كانت محتويات الشقة مبعثَرة، وبقايا طعام طازج على الطاولة الوسطيَّة، قشور برتقالة، وفتات خبز، وعلبة حليب كرتونية فارغة، أغلقت باب الشقة خلفها، وراحت تطرق عليه من الداخل، لكن ما من حركة، فراحت تبحث في الغرف، كان ثمة فراش على الأرض فوق لحاف ووسادة، فازداد شكها، وفكرت في سرها: لابد أن أحدًا يسكن هنا"**(١).

ارتبط المكان المغلق برغبة (ندى) في الوقوف على حقيقة ما اعتادت رؤيته، و دلَّت محتويات الشقة التي افترضت أنها شقة الفتاة على وجود آثار نشاط بشري حديث العهد في محيط الحدث، مما رجح معه سكن أشخاص في الشقق، أو استخدام المقاتلين لها على أقل تقدير في تناول الطعام والمبيت وهو ما مثَّل بداية ارتداد الوعي لندى، وإفلاتها النسبي من فكرة الأشباح، وبداية إدراكها لواقعها، وهو ما عزَّزه بظهور (عبد الله)، مستخدمًا المكان المفتوح أسفل العمارة، إذ جاءت مهاجمة الكلب الأسود لها بوصفها فصلت بين ما توهَّمته آنفًا، وحقيقتها الواقعة التي بدأت بالتقائها (عبد الله):

**" وبعد تفكُّر، التقطتْ حجرًا صغيرًا من الطريق ورمته باتجاهه علَّه يخاف ويبتعد عن الباب، لكنه قفز باتجاهها بوقاحة، وشعرتْ بخطمه القذر يندس بين فخذيْها، فتراجعت متعثِّرة، وسقطت ملتقية حافة الرصيف بصدرها ... وفي لحظة خاطفة، خُيِّل لها بأنها تسمع صوت (بسام) وهو ينهر الكلب، ويرميه بالحجارة حتى ابتعد، ثم رفعها عن الأرض بصعوبة، ووضع ذراعها خلف رقبته، وراح يجرُّها نحو العمارة .. كانت تشعر بحركته في الشقة من حولها، لكن لا تستطيع أن ترى ملامحه أو تكلمه"**(٢).

---

(١) **سيرة الفراشة** : ٣٢.

(٢) سيرة الفراشة : ٣٤.

حمل المكان المفتوح دلالة انفتاح الحياة من جديد أمام (ندى)، وانتهاء مواجهتها مع الكلب الأسود الذي رمز إلى المجهول المظلم الذي غذَّى الرافد النفسي السلبي لدى الشخصية، وبدا ارتطامها بالرصيف، وسيل الدم لحظة إفاقة اقترنت بالمكان، وجاء صعودها مع (عبد الله) إلى شقتها بمثابة إعادة انتظام دورة الحياة من جديد في حق الشخصية، إذ مثَّل تخيلها لبسام صورة المنقذ الذي تماهى مع المكان المفتوح المبشِّر ببدء مرحلة جديدة

# الفصل الثالث

# تنامي الحدث السردي وتحولات الواقع

## مدخل: مفهوم ودواعي التوظيف

### المبحث الأول: الحدث الاجتماعي و ارتهانات الواقع

### المبحث الثاني: الحدث السياسي و صياغة الواقع

**مدخل: "المفهوم ودواعي التوظيف"**

**الحدث لغة:** يعود أصل اللفظ إلى الجذر اللغوي الثلاثي (حدث)، و"الحاء والدال والثاء أصل واحد، وهو كون الشيء لم يكن"(١)، و"الحَدَث من أحداث الدهر شِبْه النازلة"(٢).

**الحدث اصطلاحًا:** هو "تغيير في الحالة يعبر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ فعل pr٠cess statement في صيغة" يفعل " أو " يحدث ".و " الحدث " يمكن أن يكون " فعلاً " أو " عملاً " act (عندما يحدث التغيير بفعل فاعل : "فتحت ماري النافذة " ) أو حادثة عرضية happening (عندما لا يحدث التغيير بفعل فاعل : " بدأ المطر في السقوط ") .وتعد "الاحداث " events هي و"الكائنات " : ، المكونات الرئيسية للقصة "(٣)، ومن ثم، فالحدث يرتبط بالحكاية؛ لأنها مجموعة من الأحداث التي تترابط مرتبة بشكل معين.

فالحكاية تدل على "المنطوق السردي، أي: الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث"(٤)، وهو ما يدل على شمولية الحكاية للأحداث التي تنتظمها، سواء كانت الحكاية شفوية أو مكتوبة.

فالحدث هو اللبنة الأولى للحكاية، وهو ما يشير إليه فوستر بقوله: "ماذا تفعل الرواية؟ إنها تقص علينا حكاية طبعًا، ولن تفيدني في شيء إذا لم تفعل ذلك، إنّي أحب الحكاية، وأعرف أن ذوقي رديء، ولكني أحب الحكاية، خذ فنك، خذ أدبك، خذ موسيقاك، ولكن اترك لي حكاية جيدة"(٥).

---

(١) ابن فارس، أحمد بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م: ٣٦.مادة " حدث"

(٢) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم البصري، **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزومي – إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال ، مصر ، ٢٠٠٨م: ١٧٧، مادة "حدث".

(٣) برنس، جيرالد، **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٣م: ٦٣.

(٤) جيرار ، جينيت، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ترجمة محمد معتصم و عبد الجليل الأزدى و عمر حلى ، المجلس الاعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧م، : ٣٧.

(٥) م. فورستر، **أركان القصة ، ت : كمال عياد جاد ، دار الكرنك ، القاهرة ، ١٩٦٠ م:** ٣٣-٣٤.

وتعكس الفقرة أهمية الحدث في الرواية؛ لأن الحكاية الجيدة لا تكون إلا بأحداثها التي يجيد المؤلف عرضها، وترتيبها، فتبدو متنامية جذابة للقارئ الذي لا يجب أن يصيبه الضجر عند قراءة الرواية، وهو مطلب مهم يجب على المؤلف مراعاته.

ولا ينبغي أن يتطابق الحدث الروائي مع نظيره الواقعي بصورة كاملة؛ إذ "الحدث الروائي ليس تمامًا كالحدث الواقعي في الحياة اليومية، وإن انطلق أساسًا من الواقع؛ ذلك لأن الروائي (الكاتب)، حين يكتب روايته، يختار من الأحداث الحياتية، ما يراه مناسبًا لكتابة روايته، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي وخياله الفني، ما يجعل من الحدث الروائي شيئًا آخر، لا نجد له في واقعنا المَعيش، صورة طبق الأصل، الأمر الذي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة"(١). أن الحدث الروائي يخضع لنوع من الانتقائية الروائي، فهو يختار من الأحداث الواقعية التي تقابله في الواقع ما يصلح لطرحه في الرواية، وهو ما يصبغ الحدث الواقعي بصبغة المؤلف الفنية على النحو الذي يجعل "سيادة عنصر ما في القصة تظهر للقارئ في شكل من الأشكال الاتية، وهي: سيادة الحوادث، وسيادة الشخصية ، وسيادة البيئة أو الجو، وسيادة الفكرة، ولابد من أن يخرج القارئ من القصة الناجحة ، وقد غلب على نفسه عنصر من هذه العناصر"(٢).

أن اعتماد المؤلف على إحدى ركائز ثلاث: الحدث، البيئة: الاجتماعية أو السياسية، والفكرة التي يطرحها في روايته، وتناقش قضية معينة.

إلا أن علاقة الحدث بالحكاية تتشكل بأشكال عدة، وينبع ذلك من تنوع أنماط الحكي التي "لا تخضع بشكل صارم لهذا النمط الواحد؛ لأن مساراتها تتفرع، بحيث يمكن للسارد أن يختار السير في اتجاه دون الاتجاهات الأخرى. ولهذا، فإن خارطة الحكي لم تعد قاصرة على مسار واحد، ولكنها انفتحت على مسارات متعددة"(٣)، مما يؤثر في طريقة عرض الحدث المسرود الذي يتقيد بنمط الحكي المقترن به.

---

(١) يوسف، آمنة، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق** : ٣٧.

(٢) نجم، محمد يوسف، **فن القصة** :١٢.

(٣) لحمداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**: ٣٩.

فالحدث الروائي مما ترتكز عليه الرواية الحديثة؛ لأن الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين:

**أولاهما:** أن يحتوي قصة ما، تضم أحداثًا معينة.
**وثانيهما:** أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمَّى هذه الطريقة: سردًا"(١).

فالحدث ركيزة مهمة للرواية المعاصرة، مما حدا بالنقاد الروائيين المعاصرين وضعه في دائرة الدراسة والبحث؛ لأنه لما كان الحدث هو جوهر السرد، ومحرِّكه الأساسي؛ لأنه يتعامل مع الحكاية وما تنطوي عليه من توجُّهات للشخصيات، فقد جاء الحدث في بؤرة اهتمام النقاد الروائيين المعاصرين، وفي ذلك يقول عبد الملك مرتاض: إن "الرواية التقليدية بكلاسيكيتها، وتقاليدها، وأصولها المنصرفة إلى رسم ملامح الشخصيات، وتقديم الحوار، وتحليل الأحداث، وبناء الوصف، ورواية السرد، وكتابة النص، أثناء كل ذلك، لم يعد الذوق الأدبي المعاصر يستسيغها؛ ذلك لأن السرد كثيرًا ما كان يغيب؛ ليحضر مكانه الوصف الاستطرادي المُضجِر، وكثيرًا ما كانت اللغة الشاعرة تتوارى وراء العبارات الكلاسيكية الأنيقة، والجمل المسكوكة التي تفتقر إلى الماء، وتحتاج إلى الطراوة والجدة الدلالية، وكثيرًا ما كانت الشخصيات تطغى في العمل الروائي، فلا تترك مجالًا للمشكلات السردية الأخرى"(٢).

و على هذا القول تتأكد، من ضرورة تقديم الحدث على سائر عناصر البنية السردية الأخرى، كالشخصيات وغيرها من العناصر الأخرى، ومن ثم، فلابد عناية المؤلف بالسرد، وما يتعلق به من تطوير الحدث وعرضه بصورة مشوقة للقارئ، مما يراعي اشتمال السرد على الحدث الذي ينعكس على الشخصيات، بحيث لا تنفرد شخصيات العمل بعناية المؤلف، فتطغى على الأحداث.

ويعتمد توظيف الحدث على براعة الكاتب؛ حيث يعمد إلى ربط الحدث بالواقع بحيث تبدو الحوادث واقعية، إلا أنها تشير بدلالاتها إلى المغزى الذي ضمنه

---

(١) لحمداني، حميد، **بنية النص السردي من المنظور النقد الأدبي** : ٤٥.

(٢) مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد** : ٤٩- ٥٠.

الكاتب فيها؛ إذ "القصة حوادث يخترعها الخيال، وهي بهذا لا تعرض لنا الواقع، كما تعرضه كتب التاريخ والسِّيَر، وإنما تبسط أمامنا صورة مموَّهة منه، ولا يفرض في الكاتب، الذي يتجه اتجاهًا واقعيًّا في كتابته، أن يعرض علينا من الحوادث ما سبق وقوعه فعلًا، أو ما ثبتت صحته بالوثائق والمستندات، ولا من الشخصيات ما له ذكر في سجل المواليد والوفيات، ولكن عليه أن يقنعنا بإمكان حدوث مثل هذه الحوادث، ووجود مثل هذه الشخصيات في الحياة التي نحياها ونعرفها(...) وهذه الصورة المموَّهة من الواقع، هي الأساس الذي يرتكز عليه فن القاصّ، وتنصَبُّ عليه جهوده"(١).

ويتعين على مؤلف العمل الروائي تطوير الحدث، بحيث يتنامى بصورة مطَّرِدة تجذب القارئ، وتجبره على متابعة العمل، فإذا "اعتبرنا العنصر السائد في القصة، أول ناحية جديرة بالالتفات، في نظر القارئ، فلا شك أن تطوير الحوادث هي الناحية الثانية التي تلي تلك في الأهمية؛ فهو الذي يبعث في القصة القوة والحركة والنشاط... والتطوير هو الدافع الملح الذي يحمل القارئ على تقليب صفحات القصة بلذة ونهم؛ لكي يكتشف النهاية التي تبلغها الحوادث في سيرها الحثيث"(٢).

ويكون تطوير الحدث عن طريق إكسابه الطريقة التي يقدم بها للقارئ بما يضمن جذبه إلى الرواية بكل وسيلة ممكنة، حيث يتنامى الحدث، ويتم توظيفه في إطار الرواية، مما يبرز أفكارًا بعينها قصدها المؤلف، ويميط اللثام عن دلالات خاصة تعتمل داخل نفسه، فتنعكس على أحداث الرواية.

وقد استطاع محمد حياوي توظيف أحداث رواياته التي تركزت في محوريْن: الاجتماعي والسياسي، إذ حظي المحوران بمساحة مشتركة؛ لأن الحدث الاجتماعي مترتب في الغالب على الحدث السياسي الذي يمر به الوطن، لا سيما سنوات حصار العراق وشعبه، ثم الغزو الأمريكي الذي أتى على الأخضر واليابس في كيان شامخ، وحضارة عريقة تمتد بامتداد التاريخ نفسه.

---

(١) نجم، محمد يوسف، **فن القصة** :٨.

(٢) نجم ، محمد يوسف ، **فن القصة** :٢٧ -٢٨.

جاء الحدث الاجتماعي ليتناول آثار تلك الأزمات المتلاحقة على المجتمع العراقي، وما صاحبه من مجاعات وكوارث اقتصادية طالت المواطن العراقي المقهور الذي رأى اقتصاد بلده يتقوض في سنوات الحصار، وينتهي أو يكاد بعد الغزو الأمريكي للعراق، مما انعكس على السلوكيات المجتمعية المعهودة في المجتمع العراقي، كالشح لقلة الموارد وهو المشهور بالكرم، والاتجاه للتسول الذي طعن كرامة المواطن العراقي بعد طول إباء، وانتشار دور البغاء بصورة لافتة؛ إذ لم تجد شريحة غير قليلة من العراقيات ما يقيم أودهن وذويهن، فسقطن في بئر الرذيلة لإعالة أسرهن، ووصل الأمر إلى محاولتهن إنقاذ الأطفال المشردين في الشوارع من مصير مجهول، وفيهن المعلمة والمثقفة ممن سُدَّت السبل في وجوههنّ لإحراز المال بطريقة مشروعة، فجاءت وضاعة المهنة القسرية ونبل الحس الإنساني في خندق واحد، مما يحار فيه أهل العقل والشرع مجتمعيْن، فاستحق ذلك كله الرصد من محمد حياوي، مما سنتناوله على النحو الآتي:

# المبحث الأول
# الحدث الاجتماعي و ارتهانات الواقع

يأتي الحدث الاجتماعي في مقدمة الأحداث التي تتناولها الرواية، على النحو الذي يرتبط بالأحداث التاريخية ارتباطا وثيقا، وهو ما يعنى "أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوريْ: الزمان والمكان؛ إذ يشف محور الزمان عن إمكانية أن يرتبط التغير النوعي للأعمال الأدبية؛ بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة، وعبر اختلافات المكان أيضًا؛ إذ إن لكل مكان زمانه وتاريخه، وظروفه الخاصة"(١).

وقد أجاد محمد حياوي توظيف الحدث الاجتماعي في رواياته، رابطًا بين الأحداث العامة التي ألمت بالعراق، وانعكاساتها على أفراد المجتمع، متخذا نماذج منها ، يمثل كل نموذج الشريحة التي ينتمي إليها، فلا شك أن الظروف التي مرت بها البلاد، سواء في زمن الحصار، أو الغزو الأمريكي، من الأحداث ذات الأثر الاجتماعي الواضح في روايات محمد حياوي؛ إذ صاحب تلك الظروف تحولات اجتماعية خلخلت الثقافة المجتمعية السائدة في المجتمع العراقي، مَثَّلت رِدَّةً عن ماضٍ عريق، واستقرار طويل في العصر الحديث، وهو ما حاول المؤلف رصده في رواياته، فجاء الحدث الروائي مروِّعًا يتماهى مع الوضع على الأرض، مما انعكس على شخصيات الروايات النى انتزع حياوي تفصيلاتها من تجربته الواقعية الثرية، لا سيما أن سمع كثيرًا من القصص والحكايات من أشخاص حقيقيين، فاكتسبت أحداث رواياته مصداقية شديدة.

في رواية (خان الشابندر)، سجَّل المؤلف انتشار الرذيلة في مجتمع قد أنهكته الحرب، إذ راحت كثيرات ممن لم يجدن قوت يومهن يعملن بالدعارة، والتي اتخذت شكلًا منظمًا، وعملًا حرًّا لا ينكره فئة من الناس؛ إذ لا يجد العراقيون ما يسد رمقهم

---

(١) فضل، صلاح، **مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ،ط١، ٢٠٠٢م: ٤٥.

وسط الخرائب المتهدمة، بما عُدَّ مبررًا اجتماعيًّا لممارسة البغاء دون المحاذير المجتمعية التقليدية، فنشأ ما يشبه أسواق تجارة الرقيق داخل تلك البيوت، إذ يختار مرتادوها من بين أولئك الفتيات والنسوة المتراصَات أمام الزبون، وتتولى القوادة، أو مديرة المنزل عرضهنّ كسلع أمام المشتري:

"**ما زالت المرأة تنظر إليَّ بإعجاب تخالطه الريبة والفضول... خرجت الفتاة الشابة، ووقفت خلف (أمّ صبيح)، وهي تنظر إليَّ بفضول أيضًا، قبل أن تسحبها أمّ صبيح من ذراعها، وتدفعها نحوي..**

**انظر إلى هذه الغزالة.. ألا تعجبكَ .. أنظر.. أنظر**

**وربتت على بطن الفتاة التي بدت خَجِلة.**

**هل رأيت من قبل بطنًا مخسوفة كهذه؟**

**أبعدَتْ الفتاة يد المرأة عن بطنها وهي تداري خجلها.. أما أنا، فتلعثمتُ ولا أدرِي بما أجيب.. لكنَّ صاحبي تدخَّل في الوقت المناسب..**

**قلنا الأستاذ جاء ليرى البيت يا أمّ صبيح.**

**لكنّ أمّ صبيح واصلت عرضها، كما لو أنّها لم تسمع تعليق صاحبي:**

**أمّا إذا كنت تبحث عن الكاشان، فخالتك موجودة**"[1].

وقد حمل حدث دخول "علي" بيت (أمّ صبيح) أول مرة كثيرًا من الدلالات، فجاء اصطحاب صديق (عليّ) له إلى الدار دلالة اعتياد ارتياد راغبي المتعة تلك الدور التي تمتهن الرذيلة، وحملت علامات الخجل على وجه الفتاة دلالة عدم امتهانها للبغاء من قبل، ومن ثم، جاء جذب ذراعها يغذي فكرة العرض والطلب، وإبعاد الفتاة يد أمّ صبيح عنها يدعم فكرة الخجل الأنثوي الفطري، الذي قادته الظروف الاجتماعية المتدهورة إلى ممارسة الجنس مع راغبي المتعة بالأجر.

كذلك، عكس تجاهل المتكلمة لكلام صديق (علي) دلالة التلقائية في العرض، ووجوب الانتهاء من قائمة المعروضات، وشرح مزاياها، فأشبهت بذلك الباعة المتجولين الذين يؤدون وظيفتهم بأسلوب نمطي، وبلغ ذلك أن لم تستثن

---

(١) **خان الشابندر**: ١١-١٢.

مديرة المنزل نفسها من العرض، فربما صادفت النسوة المتقدمات في العمر هوى في نفس الزائر، مما يبرز معه شعار تلك المرحلة بوضوح، من الرغبة في جمع المال فحسب، ولو على حساب عرق البغايا، أو ضحايا الظروف الوافدة على المحيط الاجتماعي للوطن.

ونتيجة التقلبات الاجتماعية، جاءت ظاهرة هروب الفتيات من أسرهنّ، والعمل في بيوت البغاء؛ هربًا من واقع أسري سيء؛ بفعل الظروف الاقتصادية المتدهورة، فمثَّلت تلك الشريحة الفتيات اللواتي اخترن أهون الخطريْن، وأيسرهما على النفس، فعملن في إجارة الجسد، وجاء الحوار يكشف عن ردة اجتماعية أخلاقية، يميط أقنعة الخجل التقليدية بين الرجل والمرأة؛ بفعل تلك الظروف الاجتماعية الاستثنائية:

"**كانت لهجتها جنوبية مثل سِحنتها السمراء.. ولأول مرة، لمحتُ خيط حزن في عينيها الواسعتين.**

**حسناً لنبدأ بقصتكِ أنتِ ..ما رأيكِ ؟**

**أوف، يا أستاذ.. أمّ صبيح ستعتقد أنَّنا عملنا شيئًا.. وستطالبكَ بالمال.**

**ليس مهمًّا سأعطيها.. لا عليكِ.. افترضي أنّي سأنام معكِ ساعة من الزمن.. سأدفع ثمنها لأمّ صبيح مقابل أن تحكي لي قصّتكِ.**

**انتفضتْ الفتاة فجأة:**

**أمّ صبيح.. ما شأنها؟ لا.. هي تأخذ فقط خمسة وعشرين عن كلّ واحد يدخل لي**"[1].

وقد اعتمد المشهد على رسم الصورة الذهنية المصاحبة للحدث، من فكرة تقاضي الأجر بحسب الوقت المستغرَق، بغض النظر عما يحدث داخل الغرف المغلقة، إذ يدفع الرجل مبلغ خمسة وعشرين دينارًا عن الساعة التي يقضيها داخل الغرفة، ومن ثم، تروج ممارسة البغاء في زمن الحرب أو الاضطرابات السياسية؛ إذ يعمد الرجال إلى تفريغ ضغوطهم النفسية في الجنس، بوصفه ردة فعل للعجز عن تغيير الواقع، ومن ذلك المنطلق كان الحدث استثنائيًّا فابتعد عن الصورة الآلية

---

(١) **خان الشابندر** : ١٥-١٦.

المرسومة في مخيلة بائعات الهوى بالدار، مع مراعاة الطبيعة البشرية التوَّاقة إلى إحراز المال، إذ ألمحتْ المتكلمة لـ(عليّ) عن رغبتها في تقاضي الأجر عن مقابل القص، كما ستتقاضى مديرة المنزل أجرتها عن القوادة سواء بسواء.

على أن الأمر لا يخلو من وجه للتلاقي الفكري بين العاهرة والزبون، فلا يقتصر على مجرد التلاقي الجسدي، لا سيما إذا كان الطرفان ينحدران من أصول فكرية ثقافية، وهو ما بدا في حدث التقاء (علي) بـ(هند)، حيث جاء سلوكها في البداية معتمدًا على وسائل الإغراء الأنثوي التقليدية، ثم ما لبث أن استحال إلى مبارزة فكرية محضة:

"**التفتتْ نحوي بفضول كمن تكتشفني لأول مرة:**

**أنتَ ماذا تشتغل؟**

**صحفيّ.**

**نفضتْ رماد السيكارة في المنفضة بطريقة أنيقة، ثم وضعتْ كوعها الذي يسند حنكها على ركبتها، وصارتْ تحّرك ساقها السائبة حركة تنمّ عن لا مبالاة ودلال وإغراء.. قالت:**

**-هل حقًّا لا تريد ممارسة الجنس؟**

**-لا..**

**-لماذا؟**

**-لأنّني أحببتُ فقط التعرُّف إليكنّ وسماع أخباركنّ..**

**أخشى أن يكون المكان لم يعجبكَ.. أنتمْ المثقَّفين تريدون رومانسية وشموعًا وموسيقى هادئة..**

**أبدًا.. بالنسبة لي، المكان بإناسه وأنتم حلوين ونظيفين، وتسحرون أيّ رجل**"[1].

حرص السارد، في لقائه بهند أول مرة، على إظهار الحرص المبدئي بين الطرفين، إذ المجاملة التقليدية بين زبون بائعة هوى تسعى لضمه إلى مرتادي الدار، فاعتمدت على حدسها الأنثوي في تصنيف ذلك الذي يغشى بيتًا للبغاء دون الرغبة

---

(١) **خان الشابندر**: ٢٦-٢٧.

في ممارسة الجنس، حيث بدا مسلكه فكريًا بعيدا عن لغة الجسد التي اعتادتها هند، فسعت إلى استكناه طبيعة الزائر عن قرب، وتعمد السرد إظهار خبرتها في التعامل مع المثقفين، مما يمهد لنقل الحدث من البسيط إلى الأعقد، فجاء تحريك هند لقدمها في دلال وإغراء في مقابل تحريك السارد لراكد ثقافتها التي كانت تتوارى وراء أستار غرف البغاء بدار أم صبيح، مما يعكس للقارئ تردِّي تلك الشريحة المثقفة من المعلمات والمربيات إلى درك بيع الجسد لمرتادي بيوت البغاء، وتحول المسلك من استخدام النصف العلوي من الجسد إلى النصف الأسفل منه.

وقد برع السارد في توصيل أنه مع انزلاق تلك الشريحة المثقفة من الفاضلات إلى طريق الرذيلة، لا تكاد إحداهن تشعر بوخز الضمير مع زبائن الدار الذين أتوا لقضاء وطر وتفريغ شهوة، أما أولئك الزبائن الاستثنائيون من المثقفين، الذين أتوا للتعرُّف على الأحوال، ودراسة ما آلت إليه فاضلات الأمس القريب، فإن زيارتهم لا تخلو من ألم؛ إذ يحركون ذكريات كادت أن تمّحي آثارها في النفوس، من فضيلة غائبة تشتاقها تلك الشريحة، فضلًا عن التذكير بما آل إليه الحال، فيضيفون –دون قصد– طارف الألم إلى دلال وإغراء في مقابل تحريك الراوي لراكد ثقافتها التي كادت تتوارى وراء الاستار:

**"– لا.. لن أتحدث بأيّة كلمة ما لم تنم معي.. لا أريد أن أكتم حاجة بنفسك..**

**وأطلقتْ ضحكة غريبة!**

**قلت:**

**–أنا جادّ**

**–وأنا أيضًا جادّة.. لِمَ تريد أن تشعرني بالإذلال؟**

**–أيّ إذلال هذا..**

**–أن تعافني نفسكَ.. أليس إذلالًا؟**

**– لم تعافكِ نفسي على الإطلاق... إذا تَعُدِّين الأمر إذلالًا، فأنا أعتذر..**

**ونهضتُ عازمًا المغادرة، فنهضتْ فجأة وأمسكتْ بيدي:**

**–اجلس يا عيني .. أنا أمزح معكَ.. ألم تقل: إنكَ تريد أن تتناقش؟ .. ما الذي دهاكَ؟**

**نظرتُ في عينيها لبرهة .. فغمزتني وقالت آمرة :**

**-اجلس.. اسمع الكلام.**

**فسمعتُ الكلام وجلسْت، أطفأَتْ سيكارتها بطريقتها الأنيقة، واقتربتْ مِنِّي:**

**-أنتَ، من أيّ عالم أتيت؟"**(١).

جاء إصرار (هند) على النوم مع علي رغبة في تمرير اللقاء على النحو التقليدي المعتاد من زبائن الدار، والابتعاد عن منطقة الذكرى القديمة الموجعة، وجاء إصرار (علي) على عدم الاستجابة تحريكاً لذلك الشعور المؤلم، إّذ اعدت (هند) ذلك السلوك من قبيل الإذلال، وحمل ذلك التبرير مسوغًا صوريًّا لغضبها؛ إذ فيه رغبة نفسية في الابتعاد عن مجال النقاش والفكر، ومع إصرار البطل على الرفض، بدا لها قادمًا من عالم مخالف لعالمها المغموس في أوحال الرذيلة، ومن ثم، جاء الحدث متناميًا في براعة من السارد، تمهيداً لبداية التعارف بينه وبين (هند).

وبهذا استطاع توجيه حدث لقائه مع (زينب)، بائعة الكعك، لبيان معاناة تلك الشريحة الاجتماعية، ممن احترفوا التسول المقنَّع في شوارع العراق، إذ يبيعون الأطعمة من كعك وفطائر في مقابل ما يسد رمقهم وذويهم، وهي وسيلة للتواجد الذي يزيد احتمالات العطف والشفقة على أحوالهم المتردية، فيكون عطاء أحدهم المبالغ فيه أحيانًا مثيرًا لحرج نفسي مؤلم؛ لعدم التناسب بين بساطة السلعة أو الخدمة المؤدَّاة، وما نالوه من مقابل:

**"- اجلسي يا زينب.. ما بكِ؟ ألم تدخلي مطعمًا من قبل؟**

**لا.. لم أدخل لأتناول الطعام فيه.. فقط لأبيع الكعك، والعُمَّال يطردونني دائمًا.**

**حسنًا.. لتجلسي على هذا الكرسي قبالتي.**

**ونظرتْ إليّ، وابتسمت بخجل طفوليّ، فطلبت منها أن تأكل بهدوء، وتنسى الآخرين في المطعم.**

**هذا الأكل كلّه لي؟**

**نعم.. كلّه لكِ.. كلي ولا تخجلي... كلي بهدوء، ولا تبالي بهم يا زينب.**

---

**(١) خان الشابندر** : ٢٨.

**بعد برهة قصيرة، توقفتْ زينب عن الأكل، واكتفتْ بشرب اللبن..**

**لِمَ لا تأكلين؟ هل شبعتِ بهذهِ السرعة؟**

**مَدّت رقبتها باتجاهي، وقالتْ بصوت خفيض يشبه الهمس:**

**هل أستطيع أن آخذه معي لإخوتي؟"**[1].

أبرز هذا المشهد تفصيلات مهمة في الحدث الوارد، من عدم تأقلم (زينب) مع المكان، واستغرابها الجو المحيط بها، حيث لم تعتد أن تكون من زبائن المطعم، وجاءت تصريحاتها صريحة عفوية تناسب الطفولة، من طرد العمال المتكرر لها من المطعم؛ إذ تحاول بيع بعض قطع الكعك دون جدوى، مما يبرز سوء الأحوال الاقتصادية لأولئك الباعة الجائلين الذين اعتمدوا على صدقات ذوي القلوب الحانية كـ(علي) وأمثاله؛ كون ما يبيعونه ليس ذا قيمة تُذكر، وعكست رغبة الطفلة، في حمل ما تبقى من الطعام إلى أهلها، الذين يرزقون تحت وطأة الفقر والعوز المنتشريْن في العراق، وأن أولئك البائعين الجائلين في شوارعه، على كثرتهم، ليسوا سوى أفراد ينوبون عن آلاف من المتكومين بين الخرائب والجدران، ينتظرون عودتهم في لهفة، وقد باتوا طواة البطون يعانون الجوع.

و تخللت الرواية أحداث ثانوية اعتمد عليها السرد في رسم صورة ذهنية لدى القارئ للمناخ العام في المجتمع العراقي، من انتشار ظاهرة التسول واستجداء المواطنين الذين باتوا لا يملكون ما يكفي لسد احتياجات الحياة، فضلًا عن مساعدة غيرهم ممن ضاقت بهم الظروف، فلا يمنحونهم سوى عبارات الحض على التصبر والمواساة:

"**وفي مكتب صديقي صاحب المطبعة أتت سيّدة شابة تستجدي من تعتقدهم تجارًا أو رجال أعمال أثرياء..**

**قالت: إن زوجها قُتِل في انفجار ما، وترك وراءه ستّة أطفال!**

**-هل ترضون أن أمشي في طريق الرذيلة؟**

---

(١) **خان الشابندر** : ٧٤-٧٥.

**قالت المرأة متسائلة.. لكنّ الرجال التجّار نهروها وأخبروها بأنّ الله سيساعدها في يوم ما، وعندما خرجتْ منكسرة ويائسة من حلول ذلك اليوم الموعود، أخبروني بأنّهم يشاهدون العشرات مثلها يوميًّا"**[1].

متَّلت المرأة المستجدية التي أشارت لها الفقرة شريحة كبيرة لأولئك اللواتي تمسَّكن بالعفة، فوقفن يجابهن قسوة الظروف الاقتصادية التي يمر بها الوطن، إذ تمر المرأة على مكاتب التجار، أو من تعتقد فيهم إمكانية مساعدتها، فلا تلجأ لمجرد الطلب العابر، بل تعمد إلى سرد تفصيلات مأساتها، من فقد العائل أو مرضه أو ما شابه من معوِّقات الكسب، مما يعكس الشدة الاقتصادية التي بات يعاني منها المجتمع العراقي، على النحو الذي يئس فيه من تحسن الأحوال، ولم يعد أمامه إلا التضرع إلى الله لرفع الكرب عمن طال كربهم.

ومع اشتداد الأزمة الاقتصادية، بدا المجتمع العراقي بين واقعيْن: واقع الأمس القريب، وواقع الحرب وآثارها الاقتصادية المدمرة، مما تبدلت معه كثير من المفاهيم الاجتماعية، وهو ما عبَّر عنه (علي) بحدث خروجه مع (ضوية) إلى النهر، ثم زيارة (أمّ غايب)، إذ أعطتها (ضوية) مبلغًا من المال، وحمل تفسيرها ذلك السلوك للمؤلف دلالات خاصة:

"**واصلتْ السير، وما تزال الأسئلة تضجّ برأسي.**

**- كانت تعمل ممرّضة في مدينة الطبّ القريبة من المقبرة قبل أن يقصفها الأميركان، ويقتلوا من فيها.**

**-من؟..**

**-أمّ غايب.. ما بكَ؟**

**-هل تقصدين أنّها..**

**-لا.. هي الآن تعيل مجموعة من الصبْيَة والفتيات المشرّدات .. تلتقطهم من الشوارع، أو يلجأون الى بيتها .. ونحن نساعدها بما نقدر عليه بين الحين والآخر.**

---

(١) خان الشابندر : ٩١-٩٢.

**-من تقصدين ب نحن؟**

**-أقصد نحن. أنا والبنات وأمّ صبيح"**[1].

اعتمد السارد، في المشهد السابق، على اللامتوقع في تفسير الحدث؛ إذ أوقعه سلوك (ضوية) في حيرة، من إعطائها المال لـ(أمّ غايب)، وجاء التفسير صادمًا؛ لأن المال على سبيل المساعدة لإيواء الأطفال العراقيين المشردين الذين ترعاهمْ أمّ غايب، فبرز معه السلوك الإنساني النبيل ممن لا ينتظر منه ذلك، وعكس بالتالي روح التكاتف في الأزمات بين شرائح المجتمع العراقي، والدور الذي تقوم به بائعات الهوى من حماية الأطفال من التشرد، على النحو الذي يوصل رسالة للمتلقي، مفادها إجبار الظروف الاقتصادية السيئة كل تلك الطوائف على ظروف معيشية استثنائية، إذ تحولتْ معلمة الجغرافيا إلى عاهرة، والأطفال بين ذويهم إلى لاجئين مشردين، تتناوب عليهم الأيدي بالرعاية، ومن ثم، مثَّل حدث التقاء (ضوية) بـ(أمّ غايب) ما يشبه وثيقة التبرئة للجميع أمام القارئ.

أما في رواية **(بيت السودان)**، فيأتي الحدث الاجتماعي مُنصَبًّا على العراق وأزماته الاقتصادية بفعل الحصار والحرب، حيث انعكس ذلك على بيت السودان وما حوله، بوصفه نموذجاً لبيوت العراقيين التي تغير حالها، وتفاقمت أزماتها الاقتصادية، مما يحرص محمد حياوي على مناقشته في رواياته، كمشكلة الفتيات الهاربات من ذويهن، بوصفها إحدى أهم الظواهر الاجتماعية التي أوردتها الروايات، حيث تسعى كل منهن للاستقرار الحياتي، فتبحث عن الملجأ الآمن، ولئن كان ذلك الملاذ هو بيوت البغاء في رواية (خان الشابندر)، إلا أن المؤلف قد اتجه به إلى النقيض في رواية (بيت السودان)، حيث لا مكان للفاحشة ولو من قبيل السقوط البشري لا الاتجار، وبدت (ياقوت) الحضن الدافئ الذي يحنو على الفتيات، ويقوم على محاربة الرذيلة، وعدم السماح لها بتدنيس طهارة البيت، مما جعل الفتيات يثقن بها، ويحرصن على إرضائها:

---

(١) **خان الشابندر** : ١٥٠.

**" انظر يا حبيبي ، كل بنت من هؤلاء الفتيات مشكلة تمشي على قدمين ، انظر إلى تلك هناك، تلك التي تعقص شعرها بالشال الأصفر، أقصد تلك التي لا تستطيع رفع نظرها عنك منذ دخلتْ هذا المنزل، هاربة من أهلها في البصرة لأنهم أرادوا تزويجها، برجل طاعن في السن من أجل المال، وقد لجأت إلي فآويتها وأطعمتها وحفظت لها كرامتها"**(١).

حيث تناول الكاتب قضية تزويج القاصرات من الطاعنين في السن من أجل المال، مما يعكس شدة الأزمة الاقتصادية التي يمر بها العراقيون فضلاً عن نهم أولياء أمور الفتيات، ورغبتهم في الحصول على مبالغ كبيرة في مقابل الزواج، فبدت الرواية وكأنها تعرض وجهًا للاتجار بالبشر لا يقل سوءا عن بيوت البغاء، و تشير إلى انتشار الأماكن التي ترحب بكل الفتيات، سواء بالاحتضان والإيواء، أو امتهان البغاء .

وقد كانت السياحة من الأنشطة الرائجة في العراق قبل الحصار والحرب، حيث كان السياح يحضرون لمشاهدة آثار العراق الشهيرة، لا سيما ما حَوَته (الناصرية) وغيرها من تلك الآثار التي ترجع إلى آلاف السنوات، وهو ما أورده السارد، في معرض حديثه مع (ضمد) حول ذكرياته مع الماضي، والنشاط السياحي الذي كان مزدهرًا لفترات طويلة:

**"كان (ضمد) يسير متفحصًا الأرض بعصاه، وبدا يعرفها حجرة حجرة، كان يتحدث عن أيام ما، كان المكان يعجُّ فيها بالسياح الأجانب، الذين يحضرون لزيارة بيت النبي إبراهيم، وكيف تعلم الإنكليزية منهم عندما كان شابًّا، وعن أغاثا كريستي التي زارت الموقع، وأقامت به شهرًا كاملًا، وكيف كان يقلي لها الجراد الصحراوي ويشربان النبيذ، وعن آلتها الطابعة الصغيرة التي كانت تصحبها أينما حلت"**(٢).

وقد أشار المشهد إلى ازدهار النشاط السياحي في العراق، وقدوم الأجانب لمشاهدتها، وفي ذلك إشارة إلى تبدل الأحوال وتغيرها بسبب الظروف التي مر بها

---

**(١) بيت السودان:** ٢٠.

(٢) م . ن : ٤٨.

العراق، حيث فُرِض عليه الحصار الاقتصادي الخانق، ثم الحرب التي نشرت الفوضى، وأتت على الأخضر واليابس، فلم يتسنَّ للبلاد الاستفادة من ثروتها من الآثار التاريخية، وهو ما قصد السارد إبرازه من حديث العم (ضمد) الذي تعمد نسبة الحديث إليه، فضلًا عن نبوءاته بتغير الأحوال، فكان شاهدًا على ما كان من ازدهار، وما اعترى الوطن من أزمات وانحدار.

كما وظَّف السرد المشادة الكلامية التي نشبت بين (ياقوت) و(سيّد محسن) توظيفًا يخدم فكرة الاستتار وراء الدين من المتشددين، والتمسُّح بتعاليمه السمحة في مقابل الممارسة الفعلية المنحرفة التي تجافي بديهيات قواعده وأصوله، فترفد ما أمكنها من روافد إحراز الربح، راقصة على جميع الحبال:

" **ثم عاد يلوِّح بالخشبة الكبيرة التي بيده، فتقدمْتُ وبقية الفتيات للحيلولة بينه وبين ياقوت، التي دفعتنا بهدوء، وواجهَتْه من جديد:**

**أما أن أكون عاهرة في نظرك، فهذا نابع من أخلاقك وطبائعك التي جُبِلتَ عليها، والمداهنة التي أدمَنتَها حتى انمحت كرامتك واحترامك لنفسك، وما زلت تداهن باسم الدين نهارًا، وتشرب العرق ليلًا، فمثلك يرى الناس كما يرى نفسه، وما أنا سوى امرأة أجبرتني الظروف على امتهان الرقص والغناء لأُسَرِّي عن الناس البسطاء والكَسَبة الفقراء، الذين يكدحون بشرف طوال النهار، من أجل لقمة الخبز المغمَّسة بالكرامة وعرق الجبين، وقد آليتُ على نفسي ألا يدخل الّدنس بيتي مهما حدث، وأن أصون شرف الفتيات، وأحمي أعراضهن من نذالة أمثالك.**

**أنتِ راقصة في النهاية يا عزيزتي، فعن أيّ شرف تتحدّثين؟**

**نعم، ومثلكَ لا يفهم أيّها الدَّعِيّ؛ فالرقص عندي هو نوع من العبادة أيضًا، وطريقة لتحرير الجسد من قيوده، وانطلاقه حرًّا في ملكوت المحبة، التي هي محبة الله في النهاية، وليس مثل عبادتكَ الشوهاء التي تخدع بها السُّذَّج؛ ظنًّا منك أنك تخدع الله المَّطِلع على ما في القلوب والضمائر**"[1].

---

(١) بيت السودان: ٥٧.

جاء الحدث يبرز ما ألَمَّ بالساحة الاجتماعية العراقية من تغيرات، وظهور جماعات تعتمد الدين مرجعية لها في الظاهر، بينما هي في الحقيقة تستغله لفرض سيطرتها على مقاليد الأمور، ثم لا تلبث أن تنسلخ من ممارسته عمليًّا بحجج شتى، فعمد المؤلف إلى توظيف حدث المشادة في عقد مقارنة بين الراقص على الأنغام، الذي لا يستتر برقصه عن عيون الآخرين، وبين المتظاهر بالورع، المتاجر بالدين، بوصفه نوعاً من الرقص المستتِر غير المعلَن، فتصبح بذلك عبادته شوهاء خالية من الإخلاص، بينما أتت (ياقوت) الراقصة كممارسة عمليًّا للدين؛ لاحتضانها الفتيات، وصيانة أعراضهن، وحمايتهن من المفترَض فيه حماية الدين، والتحدث باسمه بين الناس، فاعتمد الحدث على المفارقة التي لا تخلو من السخرية إزاء تلك الفئة الضالة المنحرفة.

ولم يكن المجتمع العراقي خاليًا من أوجه الاحتفالات الفنية التي تُعرَض على جمهور الشارع، حيث كانت الفرق تواصل عروضها التي تضمَّنت ألعاب السيرك والاستعراضات المختلفة، مما نشطت معه حركة السفر والاستقرار بالعراق، وهو ما رصده السارد في علاقة (الدكتور رياض) براقصة السيرك، حيث حفر ما ينتهي به إلى غرفتها، ثم ما لبثت أن توطدت علاقتها به، مما مهَّد لعرض تفصيلات عن حياتها:

" **ومن يومها نشأت علاقة غريبة بيني وبينها، ولم تخبر أحدًا بشأن حفرتي التي رحتُ أدخل منها يوميًّا لأشاهد عرضها، ثم أتسلل إلى خيمتها الخاصة لتحدثني عن أصلها وفصلها، وكيف قدمتْ من اليونان إلى الإسكندرية، وكيف عملت خادمة في بيت صائغ يهودي، قبل أن تهرب مع صديق لها إلى السويس... وذات يوم أخبرتني أن السيرك سينتقل إلى مدينة أخرى، وعليَّ الكف عن المجيء متسللًا، لكنني أصررت على المجيء**"[1].

حيث أشار المشهد إلى نزوح كثير من أعضاء الفرق الفنية والسيرك إلى العراق، مما يعكس حالة مزاجية مجتمعية تشجع المواطنين على ارتياد تلك الأماكن

---

**(١) بيت السودان : ٧٥.**

بغرض الترفيه والتسرية عن النفس، والهروب من الأزمات، وعكس الانتقال والخروج من العراق عدم فرض الحصار أو اشتداده بعد.

أما بعد اشتداده، فقد انتشر الفقر بين المواطنين العراقيين، مما صاحبه تغير في طباعهم:

"**ولم تكن عفاف لتعبأ بالعالم خارج بيت السودان، والقصص التي باتت تسمعها عن تكالب الناس، وتدافعهم بالمناكب على الخبز بعد أن عضَّهم الجوع، وأوغل الحصار في تعذيبهم، وتغيرت أخلاقهم**"(١).

فالرواية تعرض ملامح من تفصيلات الأزمة من خلال المقارنة بين شعور (عفاف) بالأمان في بيت السودان، وما يعيشه العراقيون من أزمات خانقة نتيجة الحصار الاقتصادي المفروض على العراق، حيث بات العراقي يشتهي الخبز، مما أدى لتغير الأخلاق، من الكرم الذي أشتهر به العراقيون إلى الضنِّ بما يقيم الأود، ويحفظ الحياة.

وكان لهجوم (سيّد محسن) ورجاله على إحدى حفلات (ياقوت) في( بيت السودان) دلالة تكرر اعتداءات الميليشيات الدينية المسلحة على أماكن انعقاد الحفلات وجلسات السمر، على نحو يشير إلى اشتداد قوتهم، وسيطرتهم على كثير من مناطق النفوذ على الأرض:

" **كانت ياقوت تراقب الموقف بقلق واضطراب وهي تتمسك بي، ثم طلب الدكتور رياض من الجميع المغادرة عارضًا عليهم إعادة نقودهم إليهم؛ لأن الفتيات لم يعُدنَ في مزاج يسمح لهن بالغناء والرقص بعد ما حدث، لكن الجميع رفض استرداد نقوده، وعرضوا على الدكتور رياض الحماية، ورجوه أن يرسل في طلبهم على الفور في حال تكررت مضايقات سيد محسن، فشكرهم، وخرج الجميع وأغلقوا الباب، وجلست الفتيات في الباحة يتصبَّبن عرقًا، غير مصدِّقات ما حدث**"(٢).

---

(١) **بيت السودان** : ٧٩.

(٢) م . ن : ١٣٢ – ١٣٣.

مثَّل الاعتداء الوارد هنا تحوُّلًا في سلوك جماعات الدين في العراق، حيث اللجوء للعنف بهدف السيطرة على مقدَّرات الأمور، بعد أن فشلت لغة المصلحة في تحقيق أهدافها، ومن ذلك محاولة (سيّد محسن) السابقة في الابتزاز الجنسي لفتيات الدار، كما فشل عرضه الزواج بإحداهن، فما كان منه إلا اللجوء الى فرض السيطرة بالقوة، على النحو الذي يعد خرقًا لثابت الأمن المجتمعي، وإقرارًا للعنف بوصفه منهجاً مُتَّبَعاً للتعامل مع الآخرين، لا سيما المخالفين منهم.

ويعكس رفض الحضور مغادرة الحفل عدم قبول الشريحة العظمى من المواطنين العراقيين لتلك السلوكيات المتشددة، حيث عرضوا الحماية على الدكتور رياض، وفي ذلك إدراك منهم لطبيعة تلك الجماعات المضلِّلة، ورغبتهم في الحفاظ على التركيبة المجتمعية العراقية خالية من مظاهر التشدد.

وأجاد المؤلف في توظيف لقائه بعفاف، عن طريق صديقتها (صبرية)؛ لإلقاء الضوء على ظاهرة انتشار أماكن الرذيلة في زمن الحصار والحرب بالعراق؛ إذ انعدمت موارد المواطنين أو كادت، ما أدى بشرائح متعددة إلى امتهان القِوادة وتسهيلها؛ بإدارة أماكن مخصَّصة لذلك، على أن يكون الدفع نقدًا قبل الصعود إلى الطابق العلوي:

**"تفرَّس مالك الفندق في وجه (صبرية)، ثم نظر إليَّ قبل أن يبتسم ويقول:**

**الساعة بخمسة دنانير، والدفع مقدمًا، وإذا حدثت مداهمة أنا لست مسؤولًا.**

**نظرت إليه (صبرية) وصاحت مستنكرة:**

**خمسة دنانير.. ماذا دهاك؟ ألم نتفق على ثلاثة، لا تكون رأيت الرجل معي ظننته ثريًّا؟ لا عيني لا، ليس في جيبه سوى ستة دنانير.**

**ثم استدارت نحوي وسحبَتني من يدي:**

**امشِ عيني امشِ. دعنا نبحث عن فندق آخر.**

**فصاح الرجل مناديًا باستغراب:**

**صبرية، ما لكِ؟ تعالي نتفاهم.. بسيطة.. لن نختلف"**[1].

---

(١) **بيت السودان:** ١٣٩-١٤٠ .

على النحو الوارد أعلاه، لم يجد كثير من أصحاب الفنادق حرجًا في امتهان القِوادة، وتسهيل البغاء مقابل أجر متَّفَق عليه، حيث تخضع الخدمة للتفاوض في السعر مع بائعة الهوى، وقد يزيد صاحب الفندق في المقابل حال ظهور أمارات الغنى على من يصطحبها، ولا يخلو الأمر من فرض سعر مبدئي مرتفع يتوقع صاحب الفندق مسبقًا تخفيضه إرضاء للزبائن، وضمانًا للإقبال، مما يعكس توفُّر البدائل، وكثرة دور البغاء نتيجة للأزمة الاقتصادية التي عصفت بالعراق، ومن ثم، خضع البغاء لما تخضع له سائر السلع من قانون العرض والطلب.

أما في مجموعته القصصية (غرفة مضاءة لفاطمة)، فقد برز الحدث الاجتماعي بزواياه المتعددة، فقد ناقش المؤلف في قصته (سيدة السقيفة) سرعة تحول الناس تجاه من يحتقرونه إلى التبرُّك به، ومعاملته معاملة الأولياء، حيث (ناهبة) التي حملت نتيجة اغتصابها، ولم تجد سوى المهانة من أهل القرية الذين ألقوا باللوم عليها دون محاسبة الجاني:

" **في الصباح، كان ثمة لغط وجلبة في القرية التي وجد سكانها أخيرًا ما يشبع نهمهم من التجنِّي، فصرخ أحدهم:**

**العاهرة، حتى (ريسان) المجنون لم ينج منها.**

**أجابه آخر:**

**إنها (ناهبة) .. فماذا تنتظرون منها غير هذا؟**

**في الطرف القصيِّ للقرية، انهال عليها الصبية بالحجارة وأعواد القصب، وسط نظرات النسوة المتوعدة و سبابهن، ثم تبعتْها الكلاب حتى غابت عن الأنظار، وتوارت خلف السواقي الطينية الملتوية الممتدة بعيدًا**"[1].

احتفى المؤلف بإيراد العادات المجتمعية القروية تجاه من تسقط في الخطيئة من الفتيات أو النساء، فيكون جزاؤها الفضيحة والتجريس في القرية، ومتابعة الصبية لها أينما ذهبت وهم يقذفونها بالحجارة، ويضربونها بأعواد القصب، مما يشير إلى واقع مجتمعي يحافظ على التقاليد المتوارثة من عفة القرية والحرص على طهارتها.

---

(١) قصة ( **سيدة السقيفة**)، من ضمن مجموعة (غرفة مضاءة لفاطمة) : ٤٥ .

إلا أن أولئك الذين نظروا إلى تلك المرأة نظرة احتقار وتَشَفٍّ، كانوا هم أول من سارعوا يتبرَّكون بها حال اتفاق حوادث تعكس تأثيرها في مجريات الأحداث بصورة إيجابية، فتناسى الناس ما كانوا يقذفونها به من اتهامات، وهرعوا إليها حاملين الهدايا والطعام التماسًا لبركتها:

" **ثم ازدادت ثقة أهل القرية بها، وتعاظم شأنها في نفوسهم يومًا بعد يوم، وأغدقت عليها النسوة الطعام والكساء... كانت حواراتهم مُطَلْسَمة مدبوغة بنثار دهشة غريبة، وضمانات تصديق مسبقة للذين يجيدون حذلقة الأمور عندما يتساءلون بلهجة العارف:**

**ألم تروا الشجرة العجفاء الميتة خلف السقيفة؟**

**فترتفع الأصوات مأخوذة:**

**بلى**

**لقد عادت لها الحياة، واخضرَّت أوراقها منذ قدوم تلك المرأة**

**ترتفع الأصوات مأخوذة من جديد بإيقاع موحد ممطوط:**

**اللهم صل على محمد وعلى آل محمد...**

**صلوا يا قوم واشكروا ربكم، عسى أن تكون السماء قد بعثت لكم بتلك المرأة الطاهرة من دون أمة محمد؛ لتخلصكم من الجدب والخراب**"[1].

قصد السرد إبراز الجهل المجتمعي الذي يسيطر على عقول السذج والبسطاء، وسرعة تحولاتهم الشعورية تجاه الآخرين مما يصم سلوكياتهم ويسمها بالجهل، والميل الفطري إلى اتباع الخوارق دون النظر في الأسباب الحقيقية، وجاء موقفهم السابق من (ناهبة) يؤكد ذلك، حيث لم يعمد أهل القرية إلى محاسبة الجاني، أو تفهُّم ظروف المرأة المغتصبة، وكذلك في موقفهم الإيجابي تجاهها، فلم يفسر أحدهم ما ارتبط من ظواهر بصورة منطقية عقلية، وهو ما أشاع جوًّا من الجهل بحقائق الأمور، فضلًا عن إجادة التعامل مع القضايا والأزمات، ويبدو الحدث الاجتماعي ذا بعد ديني، من أولئك المتشددين الذين يتعقبون الناس في بيوتهم؛

(١) قصة (**سيدة السقيفة**)، ضمن مجموعة (غرفة مضاءة لفاطمة) : ٤٧ .

بحجة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، في قصة (أخ)، حيث إقامة الحد على كل مخالف لما أمرت به الجماعة:

" **وجدوه أخيرًا الرجال بالملابس السود واللحى القبيحة، وجدوا أخاها في النهاية، أخوها الجميل جرُّوه خارج الغرفة التي كان يختبئ فيها وسألوه عن الطبق اللاقط على السطح... وعندما توقف الضرب أخيرًا، تنهد أخوها بارتياح، بينما تحطمت جثته متهاوية إلى الأرض، نظر إليها وقال: أحبك كثيرًا، أنا آسف، أردت فقط إسعادك بمشاهدة برنامجك المفضل**"(١).

اعتمد الحدث على المفارقة بين النية البريئة في مشاهدة غير محرم في مقابل التحريم الكامل لامتلاك الأداة، وعدم تقدير المتمسحين بالدين لكون الأطباق اللاقطة مما يستخدمه الإنسان في مشاهدة ما أحله الله أو ما حرمه، مما دفع المشهد كله بسخط المؤلف على تلك الشريحة التي تجيد الحفظ ولا تجيد الفهم والتطبيق لما تحفظه.

وفي قصة (قطار غزة بيت لحم)، يتناول منها المؤلف مشهد سقوط المنازل تحت الهدم، فيبدو المشهد مروعًا:

" **والدي حذَّرني من ركوبه، فربما يحمل الناس إلى المقبرة، لكن منظر مزارع الفراولة وأشجار الزيتون، التي بدت من نوافذه، ومنظر رجال المقاومة الملوِّحين لنا من بعيد، وهم يحتضنون مدافعهم ويبتسمون، أغراني بالركوب.**

**كان ذلك قبل أن يميد المبنى الذي نسكن فيه، وينكفئ قدح القهوة؛ ليمحو تلك النوافذ الملوَّنة، وعلى الرغم من أنه كان مرسومًا بألوان مائية، فقد بدأ الناس يتدحرجون إلى الأسفل تحت الحطام، بينما صعد بعضهم إلى السماء**"(٢).

اعتمد المؤلف على رسم الحدث بإبراز صورتين متقابلتين، حيث السارد في القطار يتابع منزله من النافذة، في مقابل مشهد القطار وهو يمر من أمام المنزل، ومما زاد من تأثير الصورة المرسومة اعتمادها على المفارقة، من تحذير الوالد لابنه

---

(١) **قصة (أخ)**، ضمن مجموعة ( طائر يشبه السمكة ) : ٧٥ .

(٢) حياوي، محمد، ، قصة (قطار غزة بيت لحم) ضمن مجموعة ( قطار غزة– بيت لحم ) ، مجلة الآداب ، العدد بتاريخ ٧–٦– ٢٠٢١ م.

من ركوب القطار، فيموت هو ومن في البيت، بينما ينجو ركاب القطار الذي يصل بهم في سلام، فضلًا عن براعة المؤلف في رسم آلية السقوط، من تدحرج الأشياء على الأرض التي تميد؛ كون البيت يبدأ بالميل عند السقوط، مع سقوط النوافذ أولًا، ثم الجدران، مما أكسب الحدث أثره في نفس القارئ.

ونبع الحدث الاجتماعي في رواية (سيرة الفراشة) من انعكاسات الحرب على شخصيات الرواية، بوصفها نماذج لشرائح المجتمع السوري، حيث تفرض الحرب أنماطًا معيشية خاصة على المواطنين، لا سيما العزل منهم الذين يعيشون في المدن التي تتعرض للقصف، حيث البيوت المهدمة، ودخان التفجيرات الذي يملأ السماء، فتسقط العصافير ميتة محترقة، ومن ثم، يصطبغ الحدث المجتمعي بكثير من ملامح الحزن المنتشر في كل مكان.

وجاءت (ندى) أنموذجًا لمن يعيش في (حلب) التي تتعرض للقصف، فتبدو مدينة بلا سكان، فالشوارع مهجورة، والمباني خالية، مما اعتمد عليه المؤلف في رسم الصورة المقابِلة للحدث في (هولندا)، حيث يعيش (بسام) الهارب من أتون الصراع في بلده (سوريا)، المعجب بشخصية (نارسس)، فينسى الحرب بويلاتها، متفنِّنًا في إيجاد الوسيلة التي يتعرَّف بها إليها:

" **قاربت الساعة العاشرة صباحًا، وما زال متسمِّرًا خلف الباب بانتظار خروجها؛ ليتمثل خروجه هو الآخر محاولًا تصنُّع مصادفة ساذجة ومكشوفة، ملَّ الانتظار خلف الباب، فدخل إلى الصالة وراح يدخن بقلق، ثم اتصل بالمعهد ليبلغ عن مرضه، وعدم تمكُّنه من المجيء هذا اليوم، شعر بالغضب والتوتر، أطفأ سيجارته، وخرج للتجوُّل بالحدائق المحيطة بالعمارة، كان ثمة أطفال يلعبون حول زحليقة حديدية، وامرأة بدينة تجلس على مسطبة بعيدة تقرأ في كتاب، جلس يراقب حركة الأطفال من بعيد تارة، أو يتأمل أسراب الطيور البعيدة في الأفق تارة أخرى**"[1].

(١) سيرة الفراشة: ٢١.

جاء الحدث الوارد يعكس الشعور بالأمان في المجتمع الهولندي البعيد عن ويلات الحرب، فكانت محاولات (بسام) للفت انتباه (نارسس)، مما يدل على الاسترخاء، والشعور بالأمان، والرغبة في بداية حياة جديدة، وساعد في رسم الحدث فقدان (بسام) للذاكرة، التي تخلص بها من آثار الحياة القديمة في بلده.

و حمل وصف السيدة بـ(البدينة) دلالة الترف والنعمة، وأكَّد المؤلف هذا الانطباع بكونها تقرأ في كتاب وهي جالسة في الشارع، حيث تحتاج القراءة إلى جو هادئ، يساعد على التركيز في النص المقروء، ومنح مشهد لعب الأطفال امتدادًا لذلك الشعور، مما حمل في طياته مقارنة بين حالة الصراع في البلدان العربية التي تعاني الحرب، حيث يعض الجوع شعوبها، ونظيرتها الأوروبية التي تنعم بالرخاء والاستقرار، وهو معنى قصده المؤلف في الفقرة السابقة.

و قد أجاد المؤلف في توجيه الحدث الاجتماعي عند زيارة (ندى) للفيلا في تركيا، حيث فتح لها شاب باب الفيلا وهو يصطحب كلبًا أخذ ينبح عندما رأى (ندى)، وكان لنباحه دلالة خاصة قصدها المؤلف:

**"تناهى إليها صوت نباح، وأحدهم يفتح الباب الداخلي، ثم فوجئت بكلب ضخم بلون بني غامق يقفز بقوة معتليًا الباب الحديدي من الداخل، وقبل أن تفيق من الصدمة، رأت شابًّا بملامح أوروبية يوبِّخه، ويطلب منه أن يهدأ وهو متمسك بلجامه الطويل، فوجيء الشاب بوجودها، لكنه سرعان ما رفع نظارته الشمسية عن عينيه، وابتسم لها.**

**لم يكف الكلب عن النباح وهو يمد خطمه من بين المشبك الحديدي للباب العالي، لكن الشاب واصل كبح جماحه وتوبيخه، ثم عاد لرسم ابتسامته.**

**ابتسمَت للشاب بوجل قبل أن تنطقَ بالإنجليزية:**

**- صباح الخير.. أعتذر عما سببته من إرباك. أنا..**

**قاطعها الشاب الذي بدا مؤدبًا للغاية حين سمعها تتكلم بالإنجليزية:**

**– أبدًا.. كنت أحاول أن أشرح لكِ طريقته في التعبير عن جذله حين أخرجه في النزهة الصباحية التي اعتاد عليها"**[١].

حمل نباح الكلب دلالة المقارنة بين معاناة (ندى) في وطنها، وحالة الاستقرار التي تتمتع بها غيرها من البلدان، حيث كان الكلب ينبح مزمجرًا بصورة متكررة تحت منزل (ندى) في المدينة المهجورة من السكان بسبب الحرب، مما يعكس حالة اجتماعية متردِّية، في مقابل نباح الكلب عند تعبيره عن الرضا والسرور بجولته الصباحية، مما يعكس حالة استقرار، ورغبة صاحبه في عدم تعكير صفو غيره بإطلاقه بين الناس، فبدا الكلب رمزًا للحرب التي تفترس المجتمع حال إطلاقها، فتتربص بالناس أمام البيوت، بينما يرمز ربط الكلب للتحكم في تلك الحرب، وتوجيهها الوجه الذي تحتمله، فتعيش خلف الأسوار، يلوَّح بها من بعيد دون أن تتدخل في حياة الناس، فتنغص حياتهم، وتؤرقهم بمصائبها صباح مساء.

وجاء حدث التقاء (ندى) بوالدة (جلال) على مائدة الطعام تعبيرًا عن الشعور بالأمان، والاستقرار النفسي الذي بدأت الشخصية تنعم به، مما ضاعف من قيمة السلم المجتمعي في الرواية مقابل الحرب التي يلتهم الناس فيها الطعام المتاح على وجه السرعة متوقعين انفجارًا هنا أو هناك، هذا إن وجدوا ما يطعمونه من الأساس:

" **فعدَّلت من وضع شعرها وجففته، ووضعت بعض المساحيق على وجهها الأسمر، الذي زاده الحزن غموضًا وسحرًا، وبعد بضع دقائق، وجدت نفسها تجلس إلى المائدة الفخمة في الفيلا مع جلال بك ووالدته (عفت خانم) التي بدت كما تخيَّلتْها بالضبط، سيدة تركية راقية من الطبقة الأرستقراطية، ولم تكن (ندى) قد اعتادت على مثل تلك الطقوس في الواقع، بعد أن خمشت روحها الحرب ، والعزلة الموحشة التي قضتها في (حلب)، لكنها تحاملت على نفسها، وحاولت مجاملتهم قدر المستطاع**"[٢].

مثَّل حدث لقاء (ندى) بوالدة (جلال) انخراطًا في الحياة الاجتماعية بعد طول توقف بسبب الحرب، ونوعًا من المصالحة النفسية بين البطلة وذاتها، مما انعكس

---

(١) **سيرة الفراشة:** ١٥٨.

(٢) م . ن: ١٦١.

على قوة ملاحظتها لوالدة جلال، إلا أن تلك المصالحة لم تضمن لها الانخراط الكامل في وقت يسير؛ إذ لم تكن روحها قد خلت بعد من آثار الحرب، والعزلة الموحِشة في (حلب)، ومن ثم، لجأت إلى المجاملة مع أطراف اللقاء.

وأجاد المؤلف في توظيف اللون، فجاءت سُمرة البطلة غير متكلفة؛ جَّراء ما عانته من ويلات الحرب، مما لم تستطع المساحيق تغييره أو تجميله، وجاء تعديل وضع الشعر دليلاً على الاهتمام بالمظهر، فناسب تعديل الوضع الاجتماعي لـ(ندى) وتحسُّنه.

وكان لنفوذ (جلال بيك) في المجتمع التركي دلالة لافتة في الرواية؛ إذ تمكن من إنقاذ (نعيمة) من السجن، مما يعكس واقعًا اجتماعيا لا يخلو من المجاملات، ومراعاة أقدار وجهاء المجتمع الذين يدفعهم نبل الطبيعة، والالتزام بإنجاز الوعود إلى إنقاذ الضعفاء مما قد يلاقونه من مصير مظلم في غياهب السجون:

" **كان إطلاق السراح الذي رتبه (جلال بيك) لنعيمة مشروطًا بمغادرة الأراضي التركية في غضون أيام قليلة، بعد أن دفعت (ندى) الكفالة المالية المقرَّرة، على الرغم من ممانعة (جلال بيك) ومحاولته دفعها بنفسه، لكنه أذعن في النهاية أمام توسلات ندى، وإصرارها على دفعها لوعد ألزمت به نفسها حتى قبل أن تغادر إلى أوروبا، وبعد أيام ومراجعات عديدة للسفارة المغربية في (إسطنبول)، وبمساعدة وتسهيلات من (جلال بيك)، تمكنت (ندى) من تأمين جواز سفر مغربي جديد لـ (نعيمة)**"[1].

أشار السارد في الفقرة إلى التحول الذي طرأ على الحياة الاجتماعية لندى، حيث استقرت حياتها، وأصبحت تمتلك ما يكفي لدفع الكفالة المالية لنعيمة، وهو ما وظفه السارد لبيان أن إحراز المال وما يفي باحتياجات الإنسان قد لا يكون كافيا لرأب أوجاع النفس، والشعور بضياع الوطن، فبات سلوك ندى، من إصرارها على دفع مبلغ الكفالة لنعيمة وكأنها تودع تركيا، فتفي بوعدها؛ تمهيدا لعودتها إلى حلب.

(١) سيرة الفراشة : ١٦٦.

وجاء حدث عودتها إلى حلب، بوصفه المفارقة التي تحملها العودة من معان ودلالات، من وطن تحيا به الروح بينما تطحنه الحرب في مقابل وطن غريب خالٍ من الدفء والروح بينما ينعم بالاستقرار، مما يمثل تساؤلًا ومحنة عاناها السارد، من منفاه في هولندا بسبب الحرب في بلده العراق، فجاءت عودة (ندى) إلى حلب أمنية تمناها السارد، وتخيل نفسه حال عودته من خلال حدث عودة (ندى) الذي يمثل عودة الروح للجسد الميت:

**"كانت الشقة في حلب المدمَّرة على حالها منذ تركتها، ركوة القهوة المسخمة نفسها، والعصافير الميتة المتساقطة في شرفتها، والفتاة المتكئة في جلستها الأسطورية، والستائر الملوِّحة لها في ظلمة الشقق المقابلة نفسها، حتى ذلك الكلب الأسود الذي يتطلع إلى شرفتها، وينتظر أن تلقي له بالعصافير الميتة... كانت قد تغيرت تمامًا كما لو أن امرأة غريبة أخرى حلَّت بجسدها، امرأة قاسية لم يعد موت العصافير الصغيرة يحزنها، ولا تلويحة الفتاة المتَّكِئة التي طالما تمنت لقاءها، وأدمنت شرب القهوة والتدخين طوال النهار، وهي تتذكر ما جرى لها من أحداث بتفصيلاتها الدقيقة ... كما لو كانت هذه الأحداث حلمًا عابرًا خطف في مخيلتها، وهي نائمة تلتحف أغطيتها الباردة تمامًا كالحلم الذي بات يراودها في الأيام الأخيرة، عندما ترى عشرات الفتيات يخرجن من الشقق نصف المهدَّمة، ويتجهن إلى بستان الزيتون، تلاحقهن الكلاب السود، وتنهش أثوابهن الشفافة، وثمة عبد الله دائمًا يلوح في الأفق حاملًا بندقيته، ويطلق إطلاقته الواحدة في الفضاء، فتتفرق الكلاب، وتمضي العذارى إلى الجبل حيث راهبة البستان، وفي الليل، يأتي على محفة من دخان، ويخلع درعه، ويركن بندقيته على الحائط، ويتمدد على سريرها"**[1].

أوضح المشهد السردي التحول الطارئ على محيط (ندى) التي استحالت امرأة تتصف بالجلد، مما يبرز ثراء التجربة الحياتية التي عاشتها، فقد أسهمت تنقلاتها المتعددة في صقل شخصيتها، فضلًا عن تسامحها مع (بسام) الذي باركت

---

(١) **سيرة الفراشة:** ١٧٠-١٧١ .

حبه لـ(نارسس)، في إحدى أشد اللحظات إيثارًا وتضحية، فكان من المنطقي أن تشعر بأنه لا قيمة للحياة دون التعايش المجتمعي الآمن الذي كان افتقاده السبب الرئيس في مأساتها؛ إذ لولا الحرب لما هرب زوجها (بسام) إلى بلاد غريبة، وفقد ذاكرته، وأحب سواها من النساء، ومن ثم، فقد استمدت قوتها من شعورها بضياع كل شيء: الوطن والحبيب، على النحو الذي تمنَّت معه أن يوجد كثيرون مثل (عبد الله) المقاتل الذي يحمي الوطن، وكثيرات مثل (ندى)، وقد ربط السرد بين الحدث والحلم؛ كونه يمثل المأمول الذي تتمناه (ندى)، حيث جاءت الفتيات اللواتي يخرجن من الشقق نصف المهدَّمة يشِرنَ إلى تكرر مأساتها كل يوم، ورمزت الكلاب السود للآثار المترتِّبة على الحرب التي تفترس عشرات الفتيات ممن مررن بظروف (ندى).

# المبحث الثاني

# الحدث السياسي وصياغة الواقع

اعتمد محمد حياوي على الحدث السياسي في إبراز التحولات التي ألمتَّ بالعراق، من تشويه متعمد يغير الصورة القديمة للبلاد إلى صور أخرى قاتمة أشد بشاعة، فباتت أحياء بكاملها وقد طمست ملامحها، وتبدل شكلها، مثل: العامرية، السيدية، الحمراء، العدل، أبي غريب، والأعظمية، ومثلت سوء الأحوال السياسية مناخا مثاليا لإفراز الإرهاب والعنف الطائفي(١)، على النحو الذي انعكس على المواطن العراقي، الذي بات يعاني على الصعيد السياسي، من تمزيق الوطن، وتحوله إلى مسرح للصراع العسكري من الميليشيات المتصارعة، فضلًا عن الغزو الأمريكي الذي عصف بكيان الدولة، تاركًا بؤرة الصراع تلتهم الشعب العراقي بلا هوادة، حتى "كان المئات يُختطفون ويُغتَصبون في بغداد وحدها، وكانت المدارس والمستشفيات والمصانع تُنهَب، وكان من المستحيل إعادة الكهرباء؛ لأن الأسلاك النحاسية كانت تُسرَق من محطات توليد الطاقة"(٢)، هي ظروف معيشية يستحيل معها انتظام دولاب العمل بالدولة، فضلًا عدم شعور المواطن بالأمان والاكتفاء الاقتصادي، فما يكون منه سوى البحث عن وسائل كسب غير مشروعة، أو الاتجاه للعنف والجريمة، أو الانضمام لإحدى الميليشيات المسلحة التي تضمن له دخلًا يعيش منه شريطة أن يحمل السلاح.

وقد عنيت الرواية العراقية بتسجيل الحدث السياسي في العراق منذ انقلاب ١٩٥٨م، راصدة التحولات السياسية التي ألمت به، من سلسلة الانقلابات الفاشلة

---

(١) ينظر: حمودي، اريج كنعان، **تمثلات الواقع ومشاكله في الرواية: قراءة في المنجز العراقي بعد عام ٢٠٠٣م**، بحث منشور في مجلة كلية الآداب، عدد خاص ببحوث المؤتمر العالمي الأول لقسم اللغة العربية، ٢٠١٦م : ٨.

(٢) إليوت ونبرغر، **ما سمعته عن العراق**، نقلته إلى العربية: منى الخثلان، مكتبة العبيكان، المملكة العربية السعودية ، ٢٠٠٧م : ٢٩ .

على الرئيس عبد الكريم قاسم، وصولا إلى ارتقاء صدام حسين سدة الحكم ١٩٧٩م، وحربه مع الجارة إيران، حتى سقوطه عام ٢٠٠٣م [١].

في رواية (خان الشابندر)، لم يخل الحدث السياسي من مقارنة بين الماضي العربي العريق، والواقع المعاصر الذي يعانيه العرب، ومنه العراق الذي تبدلت أحواله من النقيض إلى النقيض، وجاء حدث التقاء السارد بـ (هند) يعبر عن محاولة تلمس ملامح الماضي في وجه الحاضر التعيس، والرغبة في استعادة وجه الإباء العربي التليد:

" **كانت تردِّد مع أنغام كلمات الأغنية بصوت عذب أيضًا، وبدت كمن يحفظ الكلمات عن ظهر قلب.**

**أتعرفين من كتب هذه الأغنية؟**

**يقولون: إنه أحمد شوقي.**

**لا.. هذا ما أشيع.. في الواقع، كتبها شاعر أعمى يُدعى: الحصري القيرواني[٢]، كان يتردد على بلاط المعتمد بن عباد في الأندلس، وينشد الشعر، فأحب جارية مليحة .. ومن حفيف أثوابها ورنين أساورها وعطرها.. افتتن بها، وكتب عشرات القصائد في جحودها؛ لأنها أنكرت عليه كِبَر سنه وعماه.. على الرغم من أن المعتمد نفسه توسَّط له عندها.. قال لها المعتمد: فلتكن في قلبك رحمة، ولتطفئي نار شوقه.**

**أعجبتها قصة الحصري كثيرًا، لدرجة أنها أطفأت مُشَغِّل الأقراص، وسألت بلهفة:**

---

(١) ينظر : إبراهيم، سلام، **الرواية العراقية: رصد الخراب العراقي في أزمان الديكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف**، سلسلة دراسات، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ،الدوحة ، قطر ، ديسمبر ، ٢٠١٢م: ١٢ وما بعدها.

(٢) **هو** "الأديب، العلامة، أبو الحسن علي بن عبد الغني الفهري، القيرواني، الحصري، المقرئ، الضرير، من كبار الشعراء، وله تصانيف في القراءات، وقد مدح الملوك، وأخذ جوائزهم، وله في ابن عباد قصائد، ونظمه عذب جزل، اتفق موته: بطنجة، سنة ثمان وثمانين وأربع مائة". ينظر : شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز الذهبي، **سير أعلام النبلاء**، تحقيق : مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٩٨٥م: ٢٧.

**وماذا كان جوابها؟**

**رفضت..**

**لا لا.. أقصد نصًّا ماذا قالت للمعتمد.. يبدو أنك تحفظ الحوار أيضًا.**

**نعم.. قالت بالنص: أهو أمر أم رجاء يا مولاي؟ فأجابها المعتمد: بل هو رجاء..**

**قالت: فليغفر لي الله يا مولاي؛ لأني قد خيَّبت رجاءك.**

**ثم انحنت عليَّ وسألتني: ماذا كان اسمها تلك الجارية؟**

**صُبْح..**

**فهتفت:**

**يا عيني عليكِ يا صبح .. لقد جَبَرتِ خاطري"**[1].

حملت فرحة (هند) بقصة الجارية (صبح) دلالات التسلية والمواساة؛ إذ كان للجارية حق الاختيار الذي سُلِبتْه هند في وطنها العراق، ومن ثم، فقد تفاعلت مع موقف الجارية الرافضة، ورأت فيه نفسها، ودل قولها: جبرت خاطري، على سرورها بإحدى بنات جنسها، ممن قلن: لا، ولو كان ذلك في زمن غير الزمن، ووطن غير الوطن.

وقد عكس الحدث رغبة في إيقاظ الكوامن النفسية لدى (هند)، وهو ما قوبل بتفاعل إيجابي حرص السارد على إثباته؛ تمهيداً لعلاقته النفسية القادمة معها، التي ترتكز على التأمل والفكر، ومحاولة السارد استلال سخيمة صدرها؛ جرَّاء الأزمة الحياتية العنيفة التي ألَّمت بها، وأفقدتها ابنتها التي عاشت في وطن غير الوطن، وفيه بكاء على ماضي العرب العريق الذي داسته أقدام الغزاة في إحدى أسوا المآسي في العصر الحديث.

وأطلَّ الحدث السياسي للحرب بوجهه في قصة (نيفين) الصحفية صديقة السارد؛ إذ لم تقتصر ردود أفعال بعض العراقيين على مواجهة الحرب أو آثارها الموجعة داخل العراق، بل امتدت إلى الفرار منها إلى خارج البلاد:

---

(١) **خان الشابندر**: ٣٣-٣٤.

" **ولنيفين هذه قصة أخرى أثارت تَعَجُّبي وإعجابي معًا، فقد هجرها زوجها السابق، وسافر إلى أستراليا منذ بدأت الحرب، مصطحبًا معه ولدهما الوحيد سامي، وعلى الرغم من أنه أرسل لها دعوة للحاق به، إلا أن كرامتها لم تسمح لها بذلك كما تقول، فاختارت البقاء مع أمها المُسِنَّة**"[١].

ومثَّل هروب زوج (نيفين) شريحة كثير من العراقيين الذين تركوا العراق، وفرُّوا إلى خارج البلاد تاركين أهلهم وذويهم، على أمل اللحاق بهم في أقرب فرصة سانحة، وقد يكون الفرار داخل العراق نفسها، فغالبًا ما يكون "قرار الفرار من القتال أو العنف الطائفي الملاذ الأخير الذي يتخذه الأشخاص أو العائلات رغبة منهم في تصحيح وضعهم الأمني"[٢]، بينما مثَّلت (نيفين) شريحة ممن بقي داخل العراق لرعاية كبار السن من الآباء والأمهات، أو لارتباطهم بالوطن على النحو الذي تأبى فيه كرامتهم مغادرته أو الهروب منه.

ومثَّل (سالم) شريحة من فقدوا حياتهم بسبب الإعدامات العشوائية التي استشرت في البلاد؛ إذ أدت حالة الفوضى السياسية التي يعيشها العراق إلى انقسام الشعب إلى فرق متصارعة، كل منها يحاول فرض سيطرته على زمام الأمور، مما أدى إلى انتشار الاعتقال لمجرد الاشتباه، وظهر التخوين مذهباً سياسياً انتشر في تلك الأزمنة المضطربة، وكان الاتهام بالعمالة والتآمر على مصلحة الوطن أيسر الاتهامات التي يمكن توجيهها لكل صاحب فكر معارض:

"**نظرت إليَّ نيفين باستغراب مستطلعة:**

- **التقيت بسالم محمد حسين؟**
- **نعم..**
- **أين؟.**
- **لا أدري.. في مكان ما قرب الميدان.. اصطحبني إلى غرفته القديمة فوق السطح، وبِتُّ عنده.. لولاه لتُهتُ في الأزِقَّة أو أُلقِي القبض عليّ.**

---

(١) **خان الشابندر**: ٥١.

(٢) **نشرة الهجرة القسرية: العراق– أزمة النزوح والتهجير والبحث عن الحلول**، مركز دراسات اللاجئين، جامعة أكسفورد: ٢٩.

**- هل تتحدث بجد؟. .ما بكَ .. هل جننت؟ سالم مات منذ أكثر من خمس وعشرين سنة.. ألم يعدموه بالرصاص وقتها؟"**[1].

اعتمد السارد على حدث لقائه بسالم لبيان ما وصلت إليه الأوضاع السياسية في العراق من تدهور، حيث اتجه المثقفون إلى أعالي البيوت للسكن فوق السطوح، بوصفه مكاناً ملائماً بعد الخراب والتدمير مما لحق بالوطن، وتحوُّل أحياء بكاملها إلى أطلال، مع انتشار القبضة الأمنية الباطشة في محاولة أخيرة للسيطرة على مقاليد الأمور، من اتخاذ إجراءات استثنائية كإلقاء القبض على أي مواطن بداعي الاشتباه، والحكم بالإعدام على كل من تسوِّل له نفسه معارضة النظام القائم، ومما زاد الحدث ثراء اعتماد السارد على تقنية الاسترجاع لأحداث لقائه بسالم؛ لتعيين حقبة بعينها ودمغها بالهمجية المستترة تحت القناع الأمني الزائف، ما أدى لفقدانه أحد أعز أصدقائه على نفسه.

و اشارة الرواية إلى إيراد ما يرتبط بالحرب العراقية الإيرانية، وآثارها على الشعب العراقي؛ ومما زاد الوضع سوءًا، دفع القيادة السياسية بالشعب العراقي إلى محرقة الحرب، واعتمادها أسماء وهمية مستعارة من الحروب الإسلامية الكبرى التي امتلأ بها التاريخ الإسلامي لتسمية معارك التحرير ضد الإيرانيين، مما حمل معنى ساخرًا في حدث لقاء الراوي بـ(أبو حسين):

" **وضعتُ المدفأة الصغيرة على الطاولة، وما إن لمحها حتى قال:**

**- هذه المدفأة أعرفها.. إنها مدفأة الحاجة أم نعيم.. ما الذي حلَّ بها؟ هل تعطَّلت ثانية؟**

**- لا أعرف.. طلبتْ منَّا تسليمها إليكَ لتصلحها وترسلها إليها بيد صبِيّك..**

**- صبيي؟**

**تساءل الرجل بحِيرَة:**

**- أين هو صبيّي؟ أولاد هذا الزمن لا يعملون يا أستاذ.. إنّهم جيل الكمبيوتر والموبايل.. البيه لم يأت للشغل اليوم.**

---

**(١) خان الشابندر**:٥٤.

- **وماذا سنفعل في هذه الحال يا حسنين؟**
- **أنا أبو حسنين، وليس حسنين.. حسنين هذا استشهد في القادسية.**
- **أيّة قادسيّة تقصد؟**
- **قادسيّة صدّام يا أستاذ.. ذهب إلى الجبهة مع الجيش الشعبي واستشهد هناك، ودفنَّاه في الخالصة..**

**ثم أردف:**

- **بجانب أمّه .. فهي الأخرى مدفونة هناك"**[1].

اعتمد السارد في حدث لقائه بـ(أبو حسنين) على التشابه الاسمي بين معركة القادسية الشهيرة ضد الفرس، ومعركة العراق ضد إيران، مما حمل دلالة ساخرة؛ إذ شتان بين غزوات الصحابة الكرام، ومعركة تلتهم خيرة الشعب العراقي، وتنتهي باستسلام من شنَّها بعد أن أكلت الحرب موارده الاقتصادية، وتركت شعبه يعاني أزمة اقتصادية طاحنة.

ومثَّل موت الأم، ودفنها بجانب ابنها في الخالصة ما أصاب شريحة أمهات الشهداء الذين زجَّت بهم القيادة السياسية في حرب لا ناقة لهم فيها ولا جمل، مما ألمح السارد من خلاله إلى عبثية القرار السياسي في العراق حينئذ، وعدم اهتمامه بمصير شعبه في حرب أتت على الأخضر واليابس.

ويأتي اللقاء بـ(أبو حسنين) تمهيداً لتنامي الحدث، وتفصيله على النحو الذي يحمل للقارئ إشارات مقصودة تتبين، من موقف (أم حسنين) تجاه ابنها الراحل، فضلًا عن الجالية المصرية العاملة بالعراق، بوصفها نموذجاً لغيرها من الجاليات:

"**أَصررتُ على أن تُدفَن بجانب ابنها.. لأنّهم رفضوا في البداية، وقالوا هذه مقبرة شهداء.. قلتُ لهم لا لقد ماتت بحسرته وحرام أن لا تُدفَن بجانبه.. فعملوا استثناء...دُهِشْتُ لطيبة هذا الرجل، وقدرته على تحمل المصائب التي واجهها، وإصراره على البقاء في العراق على الرغم من المصاعب التي واجَهَتْهُ فيه.**

---

(١) **خان الشابندر**: ٦٣.

**- المصريون كلهم هربوا يا أستاذ.. قالوا نرجع نموت في مصر من الجوع أحسن من الموت هنا في الحرب.. لم يبق غيري أنا وكم واحد"**[١].

وقد أبرز المشهد القصصي معاناة أمهات الشهداء بعد وفاة أبنائهن، مما أدى لوفاة كثيرات منهن حزنًا على أبنائهن، وهو ما ألقى بظلاله على غير العراقيين من العمالة، وقد رأوا أبناء الوطن يعودون مكفَّنين في أعلامه، ففرُّوا عائدين إلى أوطانهم، مؤثِرين خوض غمار أزماته الاقتصادية على الموت في بلد نفطية، كالنموذج المصري المشار إليه في النص.

وكان لقاء السارد بـ(إخلاص) أو (لوصة)، ومحاولة فرارهما من جماعة (الملا جليل) إشارة إلى الممارسات الإرهابية لتلك الميليشيات المسلحة التي باتت منتشرة على أرض العراق، مستفيدة من الاضطرابات وحالة الانفلات الأمني التي تعانيها البلاد، مستترين وراء القناع الديني الذي يخفي حقيقة تتغذى على آلام المواطنين، وتقبل تقاضي الإتاوات من بيوت البغاء لقاء الحماية والموادعة:

" **عادت بسرعة إلى مكانها، واحتضنتْني وهي ترتجف:**

**- يا إلهي.. أخشى أنهم قد سمعوا الصوت.**

**وضعتُ يدي تحت حنكها، ورفعَت رأسها ناحيتي.**

**- اهدئي.. لا تخافي.. من هم هؤلاء؟**

**وضعتْ يدها فوق فمي قاطعة كلامي، ثم قالت مرتعبة:**

**- أشش.. هؤلاء جماعة مُلّا جليل.**

**فتساءلتُ هامسًا أيضًا:**

**- من مُلّا جليل؟"**[٢].

وظَّف السرد حدث الهرب مع (لوصة) لبيان حالة الانفلات الأمني بصورة عملية، حيث تنتشر تلك الجماعات في مناطق متفرقة، وتقوم أحيانًا بالتنسيق فيما بينها لاقتسام تلك المناطق، وأحيانًا ما تكون القوة هي الحكم بين تلك الميليشيات التي تعتمد على الدخل الذي توفره كفالتهم الحماية لتلك المناطق، وإبراز تخفِّيهم وراء

---

(١) **خان الشابندر**: ٦٥ -٦٦.

(٢) م . ن :٩٦ -٩٧.

شعار توفير الأمن بهدف إحراز مكاسب مادية تضمن لهم التقوّي على الجهاد كما يزعمون، وإن أحدهم لا يتورع عن اقتراف أَحَطِّ الأفعال تحت مُسَمَّى الحاجة، ومصلحة الدولة الإسلامية الناشئة.

وقد أكد السارد على هذا المفهوم في حديثه مع (هند)، ورغبته في مغادرة الدار رغم توالي الانفجارات وأصوات تبادل الرصاص في الخارج:

"- **يجب أن أغادر قبل اشتداد المواجهات في الخارج.**

- **إلى أين تغادر؟ .. هل جننت؟ ألا تسمع إطلاق النار في الخارج .. جماعة (ملا جليل) أحرقوا الدنيا الآن!**
- **وأنتم؟.. أليس ثمّة خطر عليكم؟**
- **نحن؟ لا.. لا تقلق .. أمّ صبيح تدفع دائمًا لجماعة مُلا جليل.. وأحيانًا ترغم الفتيات على استقبال رجاله.**
- **لكن.. من ملا جليل هذا؟ .. ومن يحارب؟ وماذا يريد؟**
- **لا أدري !.. صدّقني.. ثمّة مجاميع مسلّحة كثيرة تتصارع على مناطق النفوذ هنا.**
- **و الأميركان؟**
- **ما بهم؟..**
- **هل يأتون إلى هنا؟**
- **لا أدري.. ربّما.. لا أظنّهم يتورّطون بالدخول الى هذه الأَزِقَّة الضيقة! ربّما في الشارع الرئيس"**[1].

استعمل السارد الحدث أعلاه للتدليل على ما أوردناه من انتشار الجماعات المسلحة في العراق، وجاء سؤاله عن تواجد الأمريكان في المنطقة الواقع بها دار (أم صبيح) يشير إلى السياسة التي انتهجتها الولايات المتحدة الأمريكية في حربها على العراق؛ إذ اكتفت بإسقاط رأس النظام، وترك الساحة أمام الأيدولوجيات الفكرية والعقدية المختلفة، واثقين من نشوب صراعات طاحنة

---

(١) **خان الشابندر** : ١٠٨-١٠٩.

بينها للهيمنة وبسط النفوذ، مكتفين بالسيطرة على الشوارع الرئيسة، بينما الأزقة والأماكن النائية تعجُّ باقتتال رهيب تحت سمعهم وبصرهم[١]، وعلى النحو نشأت جماعة (ملا جليل) وغيرها من تلك الجماعات، إذ تسيطر كل جماعة على منطقة أو أكثر، فيقوم أصحاب المصالح من التجار والحوانيت باسترضائها، وكذلك بيوت البغاء التي تدفع لرجالها مقابل غضِّ الطرف عنهم، وأحيانًا ما يكون مقابل الحماية على فراش فتيات الدار، فلا تملك إحداهن التذمُّر أو الاعتراض.

وحملت قصة (هند) كثيراً من النقد السياسي اللاذع سواء للقوات الأمريكية أو الميليشيات المتصارعة في أنحاء العراق، وقد اعتمد السرد على استرجاع (هند) لذكرياتها الأخيرة مع ابنتها (سارة)، وكيف اصطحبها (مارك) المجند في وحدته بالجيش الأمريكي في العراق، مما عكس تأزم الوضع الداخلي العراقي بصورة لافتة:

" **كان (مارك) قد وعدني بترتيب لجوء لنا في (نيوزيلاندا)- أنا وسارة- وكان قد فاتح الضباط بهذا الشأن.. وما إن سافرت الوحدة إلى البصرة حتى داهمت إحدى الميليشيات بيتي، واعتقلوني بتهمة التعاون مع المحتلين... عبثًا حاولتُ شرح الأمر لهم ورواية قصتي، وكيف أنّني ضحية أيضًا من ضحايا النظام الذي كانوا يقارعوه، وكيف قتل رجال الحرس الجمهوري زوجي، وكيف انتقموا منا عندما وضعونا في ساقية البزل، وأطلقوا النار علينا، وكيف واجهت الموت المحقَّق قرب مدينة (الكوت).. لكنّهم صموا آذانهم، وكانوا موتورين ومرعوبين، يتحكم بهم غضبهم وحقدهم.. وذات مساء، جاءني شاب من محلتنا كان يعمل مع الميليشيا، وأحضر لي بعض الطعام، وأخبرني بأنّهم سيقتلوني في الصباح**"[٢].

وقد أبرزت الرواية في الحدث المسرود أعلاه عدة محاور قامت عليها التكتلات المسماة: الميليشيا في العراق، كالتجاهل الأمريكي وإفساح الطريق لها لضمان تحطيم البنية المجتمعية العراقية.

---

(١) **ينظر: يوميات الجنود الأمريكان في بلاد الرافدين**، ترجمة: بثينة الناصري، منشورات دورية العراق الألكترونية : ٥٧ وما بعدها.

(٢) **خان الشابندر**: ١٣٥-١٣٦.

إلا أن الأمر لم يخل من مظاهر التعاطف الفردي من الجنود المشاركين في الحرب من الجنسيات المختلفة، حيث مثل (مارك) تلك الشريحة على النحو الذي يوفر لبعض العراقيين فرصة الهرب، أو الإقامة في بلدانهم بوصفهم لاجئين.

وأبرزت الرواية أيضاً العشوائية والحقد الذي يسيطر على قوات الميليشيا، المنتشرة في العراق، وقد قامت سياساتهم على الانتقام الممنهَج من المواطنين، ونشر الرعب والفزع بينهم؛ لضمان السيطرة على مناطق النفوذ، ومنهم جماعة (ملا جليل) وغيرها مما أوردناه سابقًا.

وأشار السرد إلى أن كل جماعة من تلك الجماعات المسلحة تقوم بالاستيلاء على منطقة جديدة؛ لتضمها إلى مناطق نفوذها، كانت تحرص على إشاعة أكبر قدر من الفزع والرعب بين السكان، وربما سقط قتلى من قاطني المنطقة؛ إذ كان ذلك أدعى إلى الطاعة ووجوب الإذعان على الوجه الذي أشار إليه حصار الميليشيا الجديدة للمنطقة بعد هزيمة جماعة (ملا جليل):

" **حاولتُ احتضانها وتهدئتها، لكنّها دفعتني برفق، وهي تصغي للأصوات المبهَمة في الخارج..**

- **ما بكِ؟**
- **إششششش..**

**فاقتربتُ منها أكثر، وهمستُ بأذنها:**

- **ماذا هناك؟**

**نظرتْ إلي برعب حقيقيّ هذه المرة، وهمست بصوت يشبه الفحيح:**

- **إنّهم ليسوا رجال المُلا جليل.**
- **حسنًا.. وما الفرق؟**
- **لا.. هناك فرق كبير.. هذا يعني أنّ جماعة المُلا جليل فقدوا سيطرتهم على منطقتنا.**

**تلفَّتَتْ برعب، وخطتْ باتجاه الحوش نصف المعتم، قبل أن تردف:**

- **أمّ صبيح تدفع لجماعة المُلا جليل ليتجاهلونا.. لكن هؤلاء لا نعرفهم.. هل فهمتَ الآن؟"**[1].

وجاء الحدث السياسي في رواية (بيت السودان) يدور حول محور العراق في زمنيْ: الحصار والحرب، مع ملاحظة تعدد زوايا الحدث السياسي، فبينما جاءت رواية (خان الشابندر) لتعالج الحدث السياسي من خلال ذكريات السارد، وارتداده إلى الوراء، وسرد قصص بائعات الهوى بدار (أم صبيح)، اعتمد في رواية بيت السودان على استحضار الحدث، وترتيب السرد، مع اشتراك الروايتين في ربط الحدث بالمكان، وهو خيط فني حرص عليه السارد في رواياته.

وكان للحصار على العراق آثار اقتصادية كارثية، فحتى "أساسيات الحياة بدأت تنعدم، من المياه إلى الكهرباء، وبدأ التقنين على نطاق واسع، وعاش العراقيون من دون كهرباء لفترات تتراوح ما بين ١٨-٢٢ساعة يوميا، وتعطلت وسائل المواصلات العامة، من أتوبيسات وقطارات وعجز ذوو الدخل المحدود عن التنقل بسبب عدم امتلاكهم سيارة، وحتى نظام الصحة العام انهار، ومعه تدهورت العناية والاستشفاء، فانحدر معدل الأطباء إلى عدد السكان، حتى أصبح بين الأدنى في العالم (طبيب واحد لكل أربعين ألف مواطن)، بينما اختفت الأدوية وخصوصًا المضادات الحيوية، التي شكَّل غيابها تهديدا للحياة"[2].

وقد تناول السرد إرهاصات الحصار المفروض على العراق؛ بسبب غزوه للكويت، مما اختلف حوله كثيرون ومنهم العراقيون أنفسهم، حيث ذهب قطاع كبير منهم إلى الخوف من المغامرة التي قد تورد البلاد موارد التهلكة:

" **كانت الأوضاع مضطربة قد حوَّلت الحياة في بغداد المسترخية بطبعها إلى مخاضة من الجنود وعربات النقل العسكرية والفوضى، وكانت الأنباء الواردة من الكويت، حيث يوجد أكثر من ربع مليون جندي عراقي، لا تبشر بالخير، بعد اشتداد القصف الجوي الأميركي والجيوش المتحالفة معه، وكان معظم الناس**

---

(١) **خان الشابندر**: ١٥٢.

(٢) **سنوات الحصار: السجل الأسود للأمريكان في العراق (١٩٩١م-٢٠٠٣م)**، منشورات الطليعة جويلية، تونس ٢٠٠٤م: ٦.

**ناقمين** على **تلك المغامرة التي أقبل عليها صدام حسين، وما زال العراق لم يتعافَ تمامًا من حرب السنوات الثماني**"[١].

أشارت الرواية إلى نقمة العراقيين على قرار غزو الكويت؛ لما تسبب فيه ذلك من ضربات عسكرية لقوات التحالف ضد العراق، وإلى ذكر موقف العراقيين من غزو الكويت وتبعتها أزمة الحصار التي أنهت الشعب العراقي، حيث لم يكن للعراقيين ذنب في تحمل نتائج قرار الغزو، مما امتد لسنوات من الحصار، ثم احتلال بلادهم من القوات الأمريكية، وتحولها إلى ساحة لحرب داخلية قضت على اقتصاد البلاد تمامًا، فأضحى المواطن العراقي لا يجد ما يسد به احتياجاته هو ومن يعول.

ويأتي حزب البعث العراقي بوصفه محوراً هاماً من محاور النظام السياسي العراقي قبل الغزو الأمريكي للعراق، وإسقاط نظام صدام حسين، حيث عمد النظام إلى القضاء على المناوئين له، والمعارضين السياسيين، وطال الأمر رجل الشارع العراقي الذي دفع ثمنًا باهظًا لقرارات نظامه السياسي الذي أمعن في ترويع شعبه، حتى قيل: إن "استراتيجية صدام حسين ضد الغزو الأمريكي ستكون ان يفجر السدود والجسور وحقول النفط، وأن يقطع المؤن الغذائية عن الجنوب حتى يُجبَر الأمريكيون فجأة على إطعام ملايين المدنيين اليائسين"[٢].

فبات الاتهام بالانتماء لحزب البعث العراقي تهمة كفيلة بإهدار الثوار لدم من يُتَّهم بها، كالدكتور (رياض) الذي تعرَّض للضرب المبرح؛ ظنًّا ممن ضربوه بانتمائه البعثي:

" **إن الدكتور رياض ليس بعثيًّا، وإنه يعرفه منذ سنوات، وبعد شد وجذب، انسحب الحشد من أمام بيتنا، وتفرَّق في الطرقات المجاورة، كان الدكتور رياض رجلًا في السبعين من العمر، ذا أخلاق رفيعة وأدب جم، وهو قارئ نهم للكتب، سمعت أنه جاء إلى الناصرية من مدينته الأصلية (هيت) أوائل الستينيات، في**

---

(١) **بيت السودان**: ٣٧.

(٢) إليوت ونبرغر، **ما سمعته عن** العراق: ١٥.

**أعقاب ثورة ١٤ تموز، وهو ذو ميول قومية، ومعجب كثيرًا بجمال عبد الناصر، ولطالما تغنَّى بالوحدة العربية، وكان ناقمًا على نظام الحكم البعثي**"[١].

وظَّف السرد حدث الاعتداء على الدكتور (رياض) من الثوار لتوجيه النقد لحزب البعث العراقي، الذي عدَّه مسخًا مشوَّهًا للتجربة الناصرية، حيث عكست الفقرة شدة الاحتقان الشعبي ضد قرارات حزب البعث الحاكم الذي قاد البلاد إلى ذلك المصير المؤلم من الحصار والحرب دون الرجوع إلى الشعب لتقرير مصيره، وإن كثيرًا مما لحق بالعراق من إفقار وتجويع ليَتعلَّق بقراراته غير الموفَّقة، حيث طرقت "المجاعة أبواب العراق في التسعينيات إلى درجات لم يعهدوها سابقًا، ولا حتى في أيام الإمبراطورية العثمانية، فاكتفت العائلات بنصف كميات الطعام، وعانى ملايين الأطفال من سوء التغذية، وانتشرت الأمراض نتيجة انهيار المرافق الصحية، ولم تعد هناك جهة تجمع النفايات، فغطَّت الشوارع أكوام الزبالة، وانتشر المتسولون وجامعو فضلات المزابل، ولقد درج المثقفون العراقيون على هواية الكتب التي ميزتهم عن الدول العربية الأخرى... فوجدوا أنفسهم يبيعونها رخيصة ليشتروا الطعام والحاجيات الأساسية"[٢]، وقد رأوا "كتبهم وقد اشتراها موظفو الأمم المتحدة لأخذها إلى بيوتهم تذكارات"[٣]، فضلًا عن المنهجية الأمنية المحضة التي تعامل بها النظام العراقي مع شعبه، من اعتقال المعارضين، وإرهاب أصحاب الرأي الآخر على النحو الذي أورده السرد؛ إدانة واضحة لنظام العراق السابق.

ويسجل محمد حياوي ملامح من انتفاضة الشعب العراقي ضد نظامه، وسيطرته على بعض المناطق، بل سقوط بعض الأسلحة في يد الثوار، ووصل الأمر إلى السيطرة على بعض الطائرات في مطاراتها، مع تدخل من الجار الإيراني المترقب بحذر لكل ما يدور:

"- **ماذا تقصد يا جدي؟ هل تتوقع وصول طائر ما؟**

---

(١) **بيت السودان**: ٤١.

(٢) **سنوات الحصار: السجل الأسود للأمريكان في العراق** : ٧.

(٣) مايكل أوترمان-ريتشارد هيل- بول ويلسون، **محو العراق**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١م: ٧٢.

**لا أدري.. الألواح تتحدث عن عماليق سيهبطون في القاعدة من الفضاء قريبًا.**

**عدتُ إلى مراقبة الرجال في القاعدة البعيدة وأنا أسخر، في سري، من تنبؤات (ضمد) الغريبة، وعندما استدرتُ إلى الناحية الشمالية متتبعًا طائرًا ملونًا بدأ يحجل بغرابة، لمحت من بعيد بيت الشعر المنفرد تتفرق حوله بعض المعزات، وثمة جمل بارك وآخر منتصب يتطلع إلى الأفق.**

**- متى سقطت القاعدة بأيدي المنتفضين يا جدي؟ وأين ذهب الطيارون والجنود؟**

**- فروا جميعًا.. ارتدوا ملابس مدنية، وفروا تاركين كل شيء وراءهم.**

**- لكن، لِمَ يحطمون الطائرات بهذه الطريقة؟**

**- كي لا يستخدمها صدام لاحقًا في قمعهم على ما أعتقد.**

**- كان ينبغي لهم أن يكونوا أكثر وعيًا وتنظيمًا.**

**- أي وعي يا ولدي؟ ألم تسمع زيدان الحوذي ماذا قال؟**

**- نعم.. لقد انسحب وجماعته الشيوعيين من الشوارع بعد أن اتخذت الأحداث منحًى طائفيًّا بوحي من أحزاب تسللت من إيران. ما كان عليهم أن يتركوا مصير الانتفاضة بهذه الطريقة"**[1].

وقد ألقى المؤلف اللوم على الثوار العراقيين، ممن قاموا بالانتفاضة، ثم تركوها في منتصف الطريق، فلم ينتبهوا إلى التدخلات الإيرانية المتمثلة في أحزابها التي تحقق وجودًا على الأرض، بينما كان العراقيون منشغلين بالتصارع والانقسام فيما بينهم، وهو ما عناه المؤلف بالجمل البارِك للانتفاضة، في مقابل الجمل المتربص المنتصب الناظر إلى الأفق، مما عنى به الأحزاب الإيرانية، فجاءت الفقرة إدانة واضحة للانتفاضة العراقية.

ومع حالة الاحتقان الشعبي ضد نظام الحكم، بات الطرفان في حالة من الكر والفر وحرب الشوارع، حيث افتقدت الانتفاضة التنظيم اللازم، مما أدى إلى تشتت الجهود، وإهدار القوى فيما لا طائل من ورائه.

---

(١) **بيت السودان:** ٥٢ - ٥٣ .

ويركز المؤلف على فكرة اعتقال المعارضين لنظام الحكم بلا استثناء، ولو كان من طلبة الجامعات الذين لا خبرة لهم بممارسة الحياة السياسية بعد:

" **وعندما استقرت الأوضاع قليلًا، وفُتِحتْ الطرق الخارجية بين المحافظات والعاصمة، سمحت لنا (ياقوت) أخيرًا بالذهاب إلى بغداد، واستئناف دراستنا في الجامعة، وهناك اكتشفنا أن أغلب رفاقنا في التنظيم الطلابي قد اختفوا، وكانت الأخبار تصلنا تباعًا وتفيد بمقتل فلان واعتقال علّان**"(١).

وتشير الفقرة إلى المنهجية الأمنية التي اتبعها النظام العراقي في إحكام قبضته على الانتفاضة، حيث يقوم بتجميد النشاط الحياتي، وفرض حظر التجوال؛ لمواجهة الثوار على الأرض، واعتقال كل من يشتبه فيه من المعارضين، ومنهم طلاب الجامعات، حيث التنظيمات الطلابية التي توجه شباب الوطن إلى الثورة، فيتم اعتقالهم فورًا لخطورتهم، وهو ما فوجئ به السارد وعفاف عند العودة إلى الجامعة.

ولم تخل الاضطرابات السياسية من آثار اقتصادية انعكست على بيت السودان، الذي نظر إليه بوصفه كياناً قائماً بذاته، وبرزت تلك الآثار من خلال مناقشاته مع الدكتور رياض، وهما يريان الوضع في بيت السودان على غير ما يرام:

" **كانت الأيام تمضي متثاقلة في بيت السودان، الذي انطفأ بريق لياليه الملوَّن، وانكتم صوت الموسيقى فيه، وأُخفِيَت الدفوف و الصناجات والدنابك، وانمحت الحناء عن كفوف فتياته الحزينات، وفي ليالي الأصياف، كنا بين الحين والآخر، نخرج خلسة إلى البستان محاذرين رجال الأمن، كنا نجلس أغلب الأحيان أنا والدكتور رياض نتحاور بشأن الأوضاع السياسية وما ستؤول إليه الأمور بعد أن فُرِض الحصار الدولي على العراق**"(٢).

ونلحظ هنا ربطاً واضحاً بين الحدث السياسي وآثاره الاجتماعية على المواطن العراقي، حيث تضررت أماكن الترفيه تضررًا بالغًا جرَّاء الحصار الدولي المفروض؛ كون المواطن العراقي لا يجد ما يفي احتياجاته الحياتية فضلًا عن الترفيه، فساء

---

(١) **بيت السودان** : ٦٢.

(٢) م . ن : ٧١.

المزاج العام الذي سيطر عليه الخوف من القادم المجهول الذي توقع الجميع مجاوزته للحد، وذهابه بما بقي من مقدرات الوطن.

وقد ضاعف من ذلك القلق سياسة النظام القمعية التي لا تتورع عن الفتك بمعارضي الوضع القائم؛ لعلمها بارتفاع احتمالية الثورة؛ نتيجة لقراراتها غير المدروسة، من الحرب على الجبهة الإيرانية، ثم غزو الجار الكويتي، مما عُدَّ بداية لسلسلة من الإجراءات العقابية من المجتمع الدولي ضد ذلك النظام المندفِع الذي يفتقد أوَّليات الحنكة السياسية فضلًا عن التمكُّن من أدواتها.

واستطاع الحدث توظيف اختطاف الثوار المجندة الأمريكية (نانسي) ، وتحول الأسر إلى ما يشبه الصداقة بين الطرفين، حيث يكتشف الثوار أن كثيرًا ممن أتوا إلى العراق مع الأمريكان ما هم إلا موظفون يؤدون عملهمْ بالجيش الأمريكي، وما إن حدث التقارب بين الطرفين حتى وقف الجميع على أرضية إنسانية مشتركة:

" **ثم راحتْ تسرد لنا قصة اختطافها، وما جرى لها على أيدي مجموعة (عفاف)، وأبدت إعجابها بالأخيرة، وقالت: إن آخر ما تتوقعه أن ترى فتاة شابة ومثقفة مثلها تقود مجموعة من المقاومة، وأن الدفاع عن الأوطان واجب مقدَّس، وهي تتفهَّم الأسباب التي دفعت المجموعة إلى اختطافها، لكنها أكدت أنها مجرّد مجندة في جيش الاحتياط، كانت تعمل باحثة أحياء في ولاية (أوهايو)، قبل تجنيدها وإرسالها إلى العراق، وكانت تعتقد أن الأميركان جاءوا لمساعدة العراقيين للتخلص من صدام، وهي لا تحمل أي ضغينة أو مشاعر كراهية لهم**"[1].

أبرز النص الوجه الإنساني المصاحِب للحدث السياسي، وما يتولَّد عنه من مشاعر إنسانية دافئة تقوم على الاحترام المتبادل، وتقدير وازع الدفاع عن الوطن، مع إلماح النص إلى تعرض تلك الشريحة للتغرير والخديعة من قياداتها؛ إذ جاءت (نانسي) وأمثالها تحت شعار: التخلص من صدام، ثم ما لبثت أن اكتشفت أن الهدف الكامن وراء القدوم ليس سوى تقويض أركان الدولة العراقية، ونشر الفوضى

---

**(١) بيت السودان : ص١١٦.**

بها إلى حد لا يحتمل إصلاحه إلا بعد سنوات عدة؛ بدلالة قول المؤلف: وكانت تعتقد[١].

وأجاد النص الروائي في توظيف الحدث السياسي على المستوى الفردي؛ بالكشف عن لحظات نفسية صعبة، لأولئك الذين فقدوا أهلهم وذويهم في حرب الموصل، ومن ذلك قصة (توحُّد)، حيث ترفض البطلة تصديق استشهاد زوجها، فتقيم على جثته فترة من الزمن، تنظر إليه، ثم تغطي وجهه بالبطانية من جديد:

" **لقد مرت ثلاثة أسابيع ونصف، كانت تقضي الوقت فيها بتنظيف وجهه، وتزيل بقايا التراب عن شاربه الجميل، وتحاول أن تلتقط أنفاسه، ثم تعود لتستلقي في الفراش وتحلم به حين يعود إلى المنزل... ثمة ضوء بعيد يلوح في الاعلى يلوح من وسط الركام فوقها، يمكن أن تتسلق باتجاهه، لكن قلبها مربوط بذلك الجسد المسجَّى وسط الغرفة، تلك النقطة من الضوء، قد تكون وهمًا لذا، تعود لاحتضان جسده، وتسحب البطانية فوقهما، وتنتظر سكراتها**"[٢].

مثّل استشهاد الزوج، وإقامة زوجته بجانبه وسط الركام نموذجًا متكررًا للموت المفاجئ بسبب قصف أو ما شابه من الإجراءات العسكرية في الحرب، حيث تفصل مدة زمنية يسيرة للغاية بين النشاط الحياتي والموت، مما يصيب الباقين من الأهل، على قيد الحياة، بالذهول وعدم التصديق، لا سيما الزوجة تجاه زوجها، حيث ترفض تركه وسط الركام والنجاة بنفسها، مفضِّلة البقاء بجانب جثته إلى أن توافيها منيتها هي الأخرى.

وقد تموت الضحية تحت الركام منفردة دون أنيس، ويستغرق ذلك وقتًا طويلًا حتى الوفاة، فيحتاج من يعاني تحت الركام إلى أي ملمح من ملامح الحياة، يرد إليه بصيص الأمل، ولو لاقى الموت بعدها:

" **مرت أشهر طويلة على انهيار منزلها، وما زالت تحت الأنقاض، لم يأتِ أحد لنجدتها، وصوتها لم يعد يخرج من حنجرتها، والدم النازف من جبهتها تخثَّر**

---

(١) **ينظر: يوميات الجنود الأمريكان في بلاد الرافدين**، ص٩١ وما بعدها.

(٢) قصة ( توحد ) ، ضمن مجموعة ( طائر يشبه السمكة) : ٧٧.

**الآن، لكنها حين شعرت باليأس والوحدة والبرد، قررت التسلُّق إلى الأعلى، حيث ثقب ضوء من بقايا النهار البعيد، لم تكن تعلم كم هو حجم الركام فوقها، لكنها كانت تزيح الحجارة بأصابعها الواهنة حتى شعرت بانهيار قوتها، وشعرت بجسدها ينزلق نحو الأسفل، فراحت تبحث عن أي شيء ناتئ لتتشبث به، وفجأة لمحت ذراعًا ظاهرة وسط الحجارة، كانت بيضاء ناعمة، وترتدي خاتمًا ذهبيًّا، فمدت يدها وأمسكت بها، كانت باردة تمامًا، لكنها كانت كافية لتُشعِرها بالطمأنينة**"[1].

نبع الحدث الوارد في القصة (رفيقة) من الآثار المترتبة على قصف المنزل، وتحوله إلى ركام بين عشية وضحاها؛ بدلالة عدم قدوم أحد لإنقاذ مَن في المبنى، مما يدل على خلو المدينة؛ كونها في حالة قصف، حيث يفترض السرد بقاء الشخصية تحت الأنقاض لشهور طويلة، وهو ما يتطلب وجود ما يمكن الشخصية من البقاء حية من بقايا طعام أو ماء، وعندما لاح لها بقايا ضوء من النهار، انتعش في قلبها الأمل في النجاة، إلا أن بقايا قوتها لا تسعفها، حتى تستسلم للموت، فتجد ذراعًا من بين الركام فتمسك بها في طمأنينة، مما يعكس وحشة المكان، ومرارة الموت تحت الأنقاض دون محاولة للإنقاذ، فكأن الضحية تعاينه فتموت ببطء قبل أن يوافيها الأجل.

ويتكرر الأمر في قصة (ظلال)، حيث تبدو آثار القصف، من البيوت المهدمة، والجثث المتناثرة هنا وهناك، وإصابات من فقد أطرافه وربما فقد حياته أيضًا:

" **لم تُخِفْها الظلال أبدًا في السابق، لكنها الآن غير متأكدة، أصبح لها تأثير مفزِع عليها، كما لو كانت تتراقص وسط الغرفة المحاصَرة، كلما حدث القصف، وعندما اشتدت رقصة تلك الظلال المخيفة، وهي تحاول إزالة طرف الغطاء عن رأسها، ذهبت راكضة واندست بجانب أمها النائمة، لا تعرف في**

(١) **قصة** (رفيقة)، ضمن مجموعة (طائر يشبه السمكة) : ٨٢ .

**الحقيقة لِمَ تنام أمها حتى الضحى... وعندما صحت في الصباح لم تجد ساقيها**"[١].

حيث بدت أشباح الموت في صورة ظلال تملأ المنزل، مع وفاة الأم التي ظلت في فراشها بلا حراك، وعندما غلب النعاس الابنة فنامت بجانب أمها أصيبت بسبب القصف ففقدت ساقيها، فاقترن الحدث بالحركة من تراقص الظلال التي تناسب تحرك الجدران وقت القصف.

كذلك، بدا الأمر مشابهًا لدى أطفال (غزة) في فلسطين، إذ لا يستطيع الأطفال الذهاب إلى المدرسة بسبب القصف:

" **الواقع أنه حتى لو كانت هناك مدرسة، فأهالي الأولاد لن يسمحوا لهم بالمجيء؛ لأنّهم يخافون عليهمْ من القصف العشوائي. لذلك عندما بدأت البراعم تظهر على الأغصان لأوّل مرّة، لم نكن مضطربين كثيرًا، كما أن الجروَ الصغير الذي عثرتْ عليه (سجى) تحت الخزان ما زال ينمو ويمرح فوق العشب، فهو الآخر لا يعلم أنّها ماتت بسبب القصف؛ لأن المدرسة ببساطة كانت مغلقةً آنذاك**"[٢].

تناول الحدث فكرة عشوائية القتل، وكثرة الجثث المتناثرة في أرجاء المدينة المقصوفة، حيث توجد الجثة أحيانًا في وضعيات مختلفة، كوضع الأكل أو النوم على سبيل المثال، بجانبها متعلقاتها من طعام أو شراب، أو حيوان أليف اعتادت اصطحابه أثناء قصف المنزل، مما ينفِّر من صورة الموت المفاجئ، لا سيما إذا كانت الضحية في سن الطفولة، فقصد تبشيع فعل الحروب التي يفقد فيها الأبرياء حياتهم على نحو مفاجئ، فينتج عنه كثير من القصص المروِّعة عند العثور على جثثهم.

ونبع الحدث في قصة "**الاضواء البلّورية الزرقاء**" في موت من كان في المنزل جراء قصف العدو على المنزل في مدة زمنية لا تتجاوز عشر ثوان ولكنها

---

(١) **قصة** (ظلال)، ضمن مجموعة (طائر يشبه السمكة) : ٧٠.

(٢)، قصة (**عندما تُغلَق المدرسة**) ضمن مجوعة قصص ( **قطار غزة – بيت لحم**) مجلة الآداب بتاريخ العدد٧-٦ – ٢٠٢١ م .

استطاعت هدم المنزل وموت الاطفال وجدّة رانية، واسقاط أصصُ الزهور والستائر ونسخة المصحف الضخمة،" **كان من المفترض أن اصطحب رانية الى بيت جدّتها في حيّ التفاح عندما يهدأ القصف لكن لا أحد يعرف حال هذه الجدّة الآن وهي تتكّوم فوق كرسّيها المدوْلب وتتلو الصلوات كانت عشر ثوان فقط، لكنّها كانت كافية لهبوط الجميع الى الطابق الأرضي... لا أعرف ما حصل بالضبط. كلّ ما أتذكره هو جبيرة الجبس الكبيرة التي حصلتُ عليها من القصف الايّام الماضية... يقول بعض الجيران إنني نمتُ مباشرةً بعد وصول الصاروخ الذي مزق سقف منزلنا لكنّ الاضواء البلورية الزرقاء في الاعلى ما تزال تومض وتخفت ببطء كما لو كانت نبضات قلب صغير**"(١).

والملاحظ تناول الحدث ظاهرة الموت تحت القصف في كثير من القصص القصيرة جدًّا لدى محمد حياوي، مما يقوم على التصوير، ورصد الحالة النفسية للضحية التي تموت تحت الأنقاض، أو حالتها عند فقد عزيز لديها وهي تعاين جثته بجانبها غير مصدِّقة أنها فارقت الحياة وقد كانت تمتلئ بالحيوية والحياة منذ دقائق معدودة.

وقد سار المؤلف، في رواية (سيرة الفراشة)، على نهجه في كتاباته التي تركزت في إبراز الحدث السياسي وما يترتب عليه من آثار، حيث رصد الخراب والدمار الذي لحق بمدينة (حلب)، مما جعل الحياة فيها ضربا من المستحيل، وجاءت (ندى) نموذجًا لآلاف ممن عانوا آثار الحرب والتدمير:

" **فمدَّت رقبتها من حافة الشرفة، ونظرت إلى امتداد الشارع المدينة خاوية، هجرها سكانها وهربوا إلى الشمال؛ خوفًا من الحرب، لا أحد في الشارع سوى كلب أسود يلوي ذيله بين ساقيه، ويبحث في بقايا القمامة عن شيء يأكله**"(٢).

عبَّر المشهد السردي عن حال المدينة وقت الحرب، وقد فرَّ قاطنوها من نيرانها التي طالتهم في البيوت، فلم يعد أمامهم من مهرب سوى النزوح إلى المناطق الآمنة أو الأقل خطرًا، وجاء الكلب الأسود رمزًا لآثار الحرب التي أكلت الأخضر

(١) قصص قطار غّزة - بيت لحم، قصة (الاضواء البلورية الزرقاء).

(٢) **سيرة الفراشة:** ص١٠.

واليابس، والتهمت مقدرات الأمور حتى أصبحت تبحث عما يسد نهمها في صناديق القمامة، وهو ما ألقى بظلاله على (ندى) التي راحت تراقب الموقف عن كثب من خلال شرفتها، بينما راح الكلب الأسود يتربص تحت الشرفة، منتظرًا أن تُلقِي له بالعصافير الميِّتة التي رمز بها المؤلف لغياب السلم، وانعدام الشعور بالأمن، وهو ما أكده المؤلف من تناول حدث تساقط العصافير في الشرفة:

" **منذ بدأت الحرب ما فتئت العصافير الميتة تتساقط في شرفتها كل صباح، عندما تهدأ نوبات القصف العشوائي، تتلفع بشال صوفي ثقيل، وتخرج إلى الشرفة لتحتسي قهوتها، تزيح العصافير الميتة عن طاولتها ببساطة وتضع فنجانها، ثم تشعل سيجارتها، وتبدأ بتأمل الأشباح المتخاطفة في الشقق المقابلة التي هجرها أصحابها**"(١).

وأكد السرد في هذا المشهد على انعدام الأمن من خلال حدث تساقط العصافير، وقد حمل حدث التساقط عدة دلالات، إلى انتشار الدخان في الجو، وتأثر الطيور بها، مما يؤدي إلى اختناقها وموتها، أو أن يكون المؤلف قد رمز لكثرة الضحايا بتلك العصافير المتساقطة، على النحو الذي يشعر القارئ بآثار الحرب في صورة حسية ملموسة.

وبدا إشعال ندى سيجارتها، وشربها القهوة، بينما العصافير تتساقط، أمرًا معتادًا أو مألوفًا، قد اعتاده المقيمون بين القصف والتفجيرات، وهو أبلغ في الدلالة على عدم اكتراثهم بالموت الذي قد يلاقونه في أية لحظة.

وقد يشتد القصف، فتهرب أسراب الطيور بعيدًا عن مرمى المقذوفات، فلا يكاد الناظر يرى السماء؛ لانتشار الدخان بها على مساحات واسعة:

" **كان صباحًا مختلفًا تراكمت فيه الغيوم الرمادية مغطِّية خرائب المدينة بدثار ثقيل، وشعرت بأنفاسها تضيق، وحين خرجت إلى الشرفة، داهمتْها رائحة الحرائق البعيدة، وخليط من روائح الخشب المحترق تضغطه الرطوبة فيغور بعيدًا وسط أضلاع العمارات المهدَّمة، وركامها المتكوِّم في الشوارع والأزقة الخاوية،**

---

**(١) سيرة الفراشة:** ١١.

**تأملت الطاولة الحديدية الصدئة تملؤها أوراق اللبلاب المتيبسة، ولا أثر للعصافير الميتة والفراشة الصفراء هذا الصباح"**[1].

وقد رسم المشهد صورة للمدينة التي تعيش تحت القصف، من ارتفاع سحب الدخان فيها، بحيث تحجب رؤية السماء، مما يشير إلى وقوع ضحايا، ومن ثم، يشعر المتواجد في مرمى القصف بأنفاسه تضيق، ويزيد من حالة الاختناق المحال التجارية والمباني المحترقة، فتنبعث رائحة الحريق في كل مكان، وقد أجاد المؤلف في وصف حدث انتشار دخان القصف على النحو الذي يرجح معاينته عن تجربة حية.

كما أبرز النص كثرة الانقسامات والتنظيمات المنتشرة في أرجاء سورية، حتى إن المرء لا يستطيع أن يميز بينها لتشعبها وكثرتها، ومن ثم، وظَّف حادث لقاء (ندى) مع (عبد الله) لأول مرة مُبرزًا هذه الفكرة:

" **فاتجهت إلى المطبخ وقرعت الباب، خرج الرجل وساعدها على العودة للجلوس على الأريكة، ثم حمل قِدر الماء وبقايا الدم، وأفرغ محتواه في المرحاض، وذهب إلى المطبخ وأحضر لها قدحًا فيه أعشاب مغلية.**

- **اشربي هذه الأعشاب. ستشعرين بتحسُّن.**

**كانت تسترق إليه النظر من حين لآخر، غُرَّته المنفوشة مثل عُرف ديك، ولحيته الكثَّة وملابسه السود ولكنته الغريبة، فكرت في سرِّها: من يكون؟ وكيف عرف بسام؟ هل هو من أعضاء الجيش الحرّ؟ أم من المنظمات الدينية المتشددة؟ وخُيِّل لها كما لو أنها لمحته يؤدي صلاة المسلمين في جانب من الصالة عندما كان الصداع يطوِّح برأسها"**[2].

ودل الحدث في النص على عدة نقاط هامة، أولها: وصول الحالة السياسية في سوريا إلى حالة من الاهتراء غير المسبوق، وثانيهما: نظرة غير المسلمين (ندى) إلى الجماعات الدينية التي انتهجت منهجًا يغلب على ظاهره الجهاد، وحيرتهم من أمر تلك الجماعات المتصارعة التي ترفع شعارًا دينيًّا واحدًا يتفق في المضمون،

---

(١) **سيرة الفراشة:** ٢٩.

(٢) م. ن : ٣٦.

رافعًا لواء الدين، ثم يقتل بعضهم بعضًا بلا هوادة؛ إذ أسهمت هذه السلوكيات المتناقضة في تشويه الأصل الذي يستندون إليه، وهي تعاليم الإسلام نفسها؛ لأنه إذا كان المسلمون لا يستطيعون معرفة جوهر دينهم الصحيح، الذي يقوم على التسامح والدعوة بالحسنى، كان عدم الفهم في حق غير المسلمين أولى.

# الفصل الرابع

# أنماط الرؤية السردية و تخلقات العنف

توطئة:

لقد عنيت الدراسات النقدية الحديثة في مصطلحات النقد الروائي السردية، ومنها الرؤية التي تعددت مصطلحاتها الى البؤرة، والمنظور و وجهة النظر، المجال، و الموقع، ولذلك فقد عرف مصطلح "الرؤية" بتعريفات عديدة فهي (الطريقة التي اعتبر بها الراوي الاحداث عند تقديمها)[١] ، ولهذا يستعمل السارد طريقة خاصة به لنقل احداث الفن القصصي، فالرؤية في النص تتجسد من منظور الراوي لمادة القصة.

وقسم "جان بويون" الرؤية على ثلاثة أنماط في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس من تأكيد على العلاقة الوثيقة بين الرواية وعلم النفس وهي "الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج"[٢].

**أنواع الرؤية السردية:**

تنقسم الرؤية السردية على ثلاثة أنواع، هي:

**الرؤية من الوراء (الخلف):** وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية.

**الرؤية (مع):** وهي الرؤية التي تتساوى فيها (أو تتصاحب)، معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية.

**الرؤية من الخارج:** وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أقل من الشخصيات الروائية.

وعلى أساس تقسيم (بويون)، يقيم الناقد الفرنسي (ستيفان تودروف) ثنائيته المختزلة: الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية، وهما رؤيتان تقابلان أسلوبيْ: السرد الموضوعي والسرد الذاتي، لدى الشكلاني (توماشفسكي) [٣].

---

(١)الواد ، حسين ، البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ، الدار العربية للكتاب ،تونس ،١٩٨٨م: ٦٤ .

(٢) ينظر ، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ( الزمن – السرد – التبئير)،: ٢٨٨.

(٣) ينظر، يوسف، آمنة، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق:** ٤٨.

وتشير الفقرة السابقة إلى أنواع الرؤية السردية، التي تقترن بنوعي السرد: الذاتي والموضوعي، حيث تتناسب الرؤية المصاحبة مع السرد الذاتي الذي يتعلق باتحاد المؤلف مع الراوي، فيبدوان شخصًا واحدًا، بخلاف السرد الموضوعي الذي يتناول الرؤية من الخلف أو الرؤية من الخارج، بما يتناسب مع المقام.

# المبحث الأول: الرؤية من الخلف

بدت شخصية الراوي العليم، وما ترتب عليها من السارد من خلف الأستار، بوصفها نظرة استباقية لما سيحدث في العراق؛ إذ جاءت إرهاصاتها باجتماع الفقر والتطرف في مواجهة ( بيت السودان)، حتى تطوَّر الأمر إلى المواجهة المباشرة، بين القادمين لمشاهدة الرقص والغناء في( بيت السودان)، وممثلي الجماعات الدينية المتطرفة الذين أتوا لمنع تلك الفعاليات المقامة في البيت:

"**وخرج من بين الجموع رجل يدعى (عجيل)، وهو من زبائن بيت السودان شبه الدائمين، ويعمل في ماكنة الثلج، وانتزع عصا من أحدهم، وراح يلوِّح بها طالبًا العودة من حيث أتوا فرفضوا، ونشب بين الطرفين شجار وصياح، ودفع عجيل سيد محسن فوقع في ساقية آسنة، ثم أخرج أحدهم مسدسًا، وراح يطلق النار في الهواء**"(١).

رسم السارد صورة لمهاجمة (بيت السودان)، وما يحمله ذلك الهجوم من دلالات؛ إذ اتجه (سيّد محسن) للتعاون مع السلطة العراقية أثناء الانتفاضة الشعبية، فكان يسلم لهم المطاردين، ويبلغ عن المشتبه فيهم، وعندما سقط النظام العراقي، بدا له، هو وجماعته، أن يعملوا لحساب الجماعات الإسلامية المتشددة، مما يعكس التقلبات الاجتماعية، ورغبة شريحة واحدة في الاستئثار بالسلطة، ولو تحت أي مسمى أيًّا كان اتجاهه وميوله.

اكتفى السارد بسرد ما جرى، ولم يتدخل، لسببين:

**الأول:** رغبته في إبراز حتمية هذه المواجهات في بيت السودان وغيره، مما ينسحب على العراق ككل.

**ثانيا:** ناسبت خيالية الحدث المروي عدم اشتراك الراوي؛ لكونه عليمًا بما سيحدث بعد من أحداث الرواية، واحتراق(بيت السودان) بالكامل، إشارة لاستشراء العنف في العراق كله.

---

(١) **بيت السودان : ١٣٢ .**

عبَّر الراوي العليم عن وجوده بواسطة التنبؤات، فاستطاع توظيفها لإبراز دلالات معينة، أشار بها إلى واقع العراق المريض: نظامًا وشعبًا، وما انطوى عليه ذلك من مخاطر أحدقت بالوطن كله، وجاءت قراءة الجدة (عجيبة) لطالع (عفاف) ذات دلالة خاصة:

"**ولم تكن (عفاف) لتؤمن بما تفعله (عجيبة)، لكنها أحبت أن تسَرِّي عن نفسها، وتواسيها بكلام عجيبة المعسول، والذي اعتادت تأليفه من مخيلتها، فجمعت الأخيرة الطشّة بكفَّيها، ورفعتهما في اتّجاه عفاف، وطلبت منها تقبيلها ففعلت، ثمّ طلبت منها أن ترمي بياضها، فأخرجت خمسة دنانير، ورمتها على البساط أمام عجيبة التي راحت تهز الأحجار مرّة واثنتين وثلاثًا قبل أن تطشها على الأرض؛ لتنتشر القواقع والحلزونات، ثم تقول:**

**انظري، يا ابنتي، هذا هو أبوكِ الذي ما زال حيًّا، ولم يمُت كما تتخيلين، لكنه محاصر وخائف، وثمة عيون كبيرة تترصده. انظري إلى كل هذه الحلقات التي تحيط به إنها أزلام النظام وعيونهم المترصدة لكن، اطمئني.. هو لم يغادر العراق.. بل قريب في مكان ما هنا، أما الفتحة التي ترينها هنا، فهي الباب الخلفي المطلُّ على البستان يا ابنتي. أبوك سيظهر ذات ليلة من أعماق البستان؛ لتكحِّلي عينيك الجميلة بمنظره، فلا تحزني ولا تبتئسي، وليكن عندك أمل.**

**كانت عفاف تبكي بحرقة، ودموعها تسيل على خدها، فاحتضنتها عجيبة بحب...**"(١).

اعتمد السارد على المفارقة بين تصريحه، في بداية المشهد، بعدم اعتقاد عفاف في قراءة الطالع، وما انتهت به المشهد من بكاء عفاف الشديد وانتحابها، وكأن ما قالته الجدة (عجيبة) قد مسَّ مشكلتها، من فقدان الأب فكانت لحظة خاصة بعفاف توارى فيها الراوي المشارك، وحل محله الراوي العليم، الذي اكتفى بسرد ما حدث دون تدخل.

---

(١) **بيت السودان** : ٨٦-٨٧.

واشتملت نبوءة الجدة عجيبة على ما تمثَّل به السارد آثار العنف، وإن كان من جانب النظام في هذه المرة، إذ اعتاد على قمع المعارضين من شعبه، ومنهم والد عفاف الذي قضى النظام على استقراره الأسري، فبات مشردًا طريد مطالبته بالحرية المفقودة، فكان نموذجًا للفارين فضلًا عن المعتقلين في سجون النظام.

وأكد السارد فكرة رمزية بيت السودان للأمن والاستقرار؛ إذ تنبَّأت عجيبة بعودة الأب الهارب من الباب الخلفي للدار، في إشارة إلى البستان حيث يسهل التخفي، وتنجح أساليب التمويه، فكان المشهد الذي عمد فيه السارد إلى إبراز المفارقة بين الواقع والمأمول، فآثر عدم التدخل، واكتفى بسرد الحدث، تاركًا للقارئ استنباط ما يحمله من دلالات.

وجاءت الرؤية من الخلف، في رواية (سيرة الفراشة)؛ لبيان آثار الحرب السورية على المواطنين السوريين، وفرارهم من أوطانهم بعد أن اشتدت وطأة القتال عليهم، وهو ما حدا بالمؤلف إلى توظيف هذه التقنية السردية، فقد فضَّل أن يكون راويًا للأحداث فحسب من دون أن يتدخل:

"**أحيانًا عندما يعتريها الملل، تُخرِج تخطيطات الرسوم المتحركة التي أنجزتها العام الماضي، وتتأملها بجفول، كما لو كانت تراها لأول مرة: الطائر الشرير الذي يحرِّض بقية الحيوانات على مغادرة الغابة وتركها للأسد وحده يمرح فيها كما يحلو له، الارنب الحكيم الذي طالما رفض أفكار الطائر المتخاذلة، واتهمه بالمكر، السلحفاة المستسلمة التي تحلم بمغامرتها الوحيدة، حين تطير متشبِّثة بأرجل اللقلق الطويلة قبل أن تسقط في البحيرة الزرقاء، كانت الحيوانات الصغيرة تنط على الورق، وتتقافز فوق البيانو، لا سيما اللقلق ذو الأرجل الطويلة الذي يخطو برشاقة فوق المفاتيح، فينبعث صوت الموسيقى... طالما تخيَّلت عشرات الفتيات العذراوات مثل الأشباح الطيبة، تُطِلُّ من النوافذ الشرفات مستطلعة وهي تصغي لصوت الموسيقى الليلية المنبعثة من شقتها، أو يدفعها الفضول للقدوم وطرق بابها لتجلس...**"[1].

(١) سيرة الفراشة : ١٣-١٤.

أوضح المشهد الروائي تأثير القتال الدائر في (سوريا) على الحالة النفسية للمواطنين الذين يعيشون في مناطق القتال، ومثَّلت (ندى) نموذجًا لهذه الشريحة التي سرعان ما اتخذت لنفسها عالمًا موازيًا لتنفيس ما بداخلها من شحنة قلق تجاه الوضع الغامض الذي اكتنف المدينة، وجاءت ملامح عالمها ذات دلالات أسقطها السارد على الواقع، كالطائر الشرير الذي يحرِّض بقية حيوانات الغابة على الهرب، وهو رمز للحرب والدخلاء على الوطن الذين استهدفوا تمزيقه، فتركه كثيرون من أهله، وفروا خارج البلاد.

كذلك، رمزت السلحفاة إلى المواطن البسيط المستسلم لما يجري مكتفيًا بمتابعته، وقد سيطر عليه حلم الهجرة إلى خارج دائرة القتال، والسفر لبلد مجاور، ومن ثم، تحلم السلحفاة بالتعلق بطائر اللقلق، فتسقط في البحيرة الزرقاء التي ترمز إلى الشعور القاتل بالاغتراب والنفي، وفقدان الوطن.

ولجأ السارد إلى فكرة التعويض النفسية؛ إذ اعتمدت (ندى) على تعويض وحدتها بتخيُّل عشرات الفتيات يطرقن بابها، فاعتمد ما أفرزه خيالها على إقامة عوالم موازية لتبديد الشعور بالوحشة في المكان: عالم الأشباح الطيبة، التي لا تكترث للحرب الدائرة، فتمتلك القدرة على التحليق والتنقل بين عمارات شارعها، ومن ثم، الوصول إليها، وعالم الحيوانات التي رسمتها في العام السابق، مما حمل دلالات انعكست على واقعها المعيش.

وكذلك بينت الرؤية من الخلف معاناة الهروب الشعب السوري من الحرب بعد ان اشتدت عليهم وطأة القتل على الهوية والطائفة: **(لم تعتد ندى المشي وهي متلفّعة بالعباءة، وما زالت خصلات شعرها الطويل تنفلت باستمرار من أسر الحجاب المقزز الذي تذكرها رائحته برائحة الموتى كان عبد الله يتقدمها بخطوات وهو يغذّ الخطى مسرعاً غير عابئ بما تعانيه... حتى حلّ المساء وشعرت بعطش شديد وجفاف بحلقها وخدر يسري بيدها اليمنى وكتفها الذي تعلق به حقيبتها الصغيرة المنزلقة باستمرار، وكلما عدلت من وضعها انزاحت العباءة عن رأسها وتجمّع حجابها خلف رأسها ... توقف وهو يصغي لشيء ما، فتوقفت مرتبكة، نظر إليها بقلق وأشار لها بأن تقعي على الارض، ففعلت بحذر وخوف، دوّت إطلاقة**

**واحدة من مكان قريب تردّد صداها في الوديان القريبة، ثم تلتها صلية رشاش طويلة قبل أن تشتعل السماء برفوف الرصاص الذي أخذ يمّر امامها مثل زنابير ناريّة تقطع الأفق)**[١].

جاء المشهد الروائي يبين الشريحة الشخصيات مثل شخصية "ندى" كونها مسيحية ولم تعتد على ارتداء الحجاب، أنما ارتدته خوفاً من الجماعات الاسلامية لكي تقنعهم أنها مسلمة وتبقى على قيد الحياة، وكذلك أشار المشهد الى معاناة "ندى" و"عبدالله" وهما في طريقهما يقطعان مسافات طويلة متخفين من الجماعات المسلحة واذا أطلاق النار يأتيهما من كل جهة، وجاء تشبيه السارد أطلاق النار بالزنابير النارية لكي تترسخ في ذهن القارئ، وأشار ايضاً الى الجانب النفسي القلق والخوف الذي يسيطر على "ندى".

**(شعرت بالخوف، وعبثاً حاولت تقبل حقيقية كونها وحيدة في هذا العالم المظلم وارتعدت من فكرة الضياع وشعرت بدوار مصحوب بصداع شديد هذه المّرة فتوسدت ذراعها وحاولت النوم كانت شبه مغيبة عن الوعي تقريباً ولم تقو رقبتها على حمل رأسها الذي شعرت به ثقيلاً جدّا... عندما توقفت الحافلة في مرسين وبدأ الركاب بالنزول فمسحت عينيها وبحثت عن حقيبتها التي كانت بجانبها فلم تجدها اضطربت وراحت تبحث تحت المقعد وحول المقاعد الأخرى من دون جدوى كانت الحافلة قد فرغت تماماً من الركاب، وعندما لمحها السائق تجول وسط المقاعد، نادى عليها بعبارات تركية لم تفهم معناها... حاولت أن تشرح له بالإنجليزية من دون فائدة، فراحت تولول وتبكي، وتجمّع حولها عدد من المارّة الذين حاولوا أن يستفهموا شيئاً منها لكنهم جميعاً لا يتحدثون الإنجليزية)**[٢].

عبّرت رؤية الراوي العليم عن الأحداث التي مرت بها شخصية "ندى" بمفردها وهي هاربة من "حلب" في طريقها إلى تركيا، وشعور الخوف والضياع في داخلها لكونها وحيدة في مصير مجهول، وكذلك سلط الراوي الضوء على آلام جسدها ونحولها وشحوب بشرتها، وأشار الراوي إلى عدم معرفتها إلى اللغة التركية وضياعها

(١) سيرة الفراشة: ٧٣-٧٤.

(٢) م .ن: ١١٣-١١٤.

وتوسلها في المارة وتجاهلهمْ لها لعدم معرفتهم لغتها، فجاءت الشخصية "ندى" تمثل أنموذجاً لمعاناة العديد من المهاجرين السوريين في الغرب الذين لا يعرفون اللغات، فاللغة لم تكن فقط وسيلة تواصل إنما تمثل هوية الشعوب وكذلك سلط الضوء على معاناة اللاجئين العراقيين والسوريين في أماكن التهريب غير القانونية، يلجؤن أليها من أجل الخلاص من الحروب في أوطانهم ولكنهم يواجهون الكثير من المخاطر، فشخصية "ندى" تعرضت الى التحرش من قبل المهرب التركي الذي استغلها بمفردها وأخذ يسبها باللغة التركية وهي بالقارب معه، **(كانت نعيمة ونسيمة بانتظارها في سيارة أجرة لتوصلاها الى منطقة جبلية خارج مدينة مرسين، وفي مقهى صغير هناك يعج بالباعة المتجولين والمهربين ورجال الشرطة الفاسدين واللاجئين من العراقيين والسوريين، قابلن المهرّب ومزور الجوازات التركي... وكانت الظلمة مطبقة لكنها كانت تسمع همهمة ونداءات مكتومة طوال الوقت، قبل أن يصلا الى صخرة صغيرة ويأمرها بالجلوس والانتظار بعد أن منعها من التدخين خوفاً من خفر السواحل، وبعد برهة، عاد ناحيتها وجلس بجانبها وشعرتْ بيده تجوس فخذيها وأنفاسه فوق صدرها، فقفزت كالملدوغة بعد أن دفعته عنها حتّى كاد ينقلب، وسمعته يسبها بالتركية، ثم جرّها من ذراعها واتجه بها نحو الشاطئ**[1].

ولم تقتصر صور العنف على الحرب فحسب، بل امتدت إلى السجون، حيث قتل (نسيمة)، واضطهاد (نعيمة) في السجن إلى أن ظهر المحامي (جلال بيك)، واستطاع التوسط لترحيلها خارج البلاد، وحمل عرض جلال بيك لها دلالات مهمة: "**وفي أثناء تناول المرطبات، طلب منها وبشكل مفاجئ، عدم المغادرة إلى سوريا، والبقاء في إسطنبول، ووعدها بتأمين وظيفة لها كمترجمة في مكتبه، كونهم يتبنون قضايا كثيرة تخص اللاجئين السوريين والعراقيين، ودفعها طلبه هذا للاستغراق في التأمل، وتقليب الأمر في رأسها، فكَّرت لحظة بحياة جلال وعالمه**

(١) سيرة الفراشة: ١٣٩-١٤٠.

**ومستقبله في المحاماة، وحماسته لمهنته... وخشيت عليه من خرابها وعطب** روحها **واليأس الذي يسربلها**"[1].

اعتمد السارد على الرؤية من الخلف في تبرير رفض (ندى) لعرض (جلال بيك)؛ كونه زوجها قد تحطمت، وسيطر عليها الإحباط جرَّاء ما قابلته من أهوال، وهجرتها من وطنها والابتعاد عن زوجها، ثم عودتها لوطنها في النهاية، وهو ما مهَّد له الراوي العليم لرؤيته الحدث من الخلف.

وحمل عرض جلال بيك دلالة كثرة قضايا اللاجئين التي تعرض على مكتبه، واحتياجه لندى كمترجمة، إلا أن الحالة النفسية التي سيطرت على ندى، دفعتها لاتخاذ القرار، والاعتذار عن العرض؛ لما عاشته من أهوال الحربين ومرارة النفي وفقدان الزوج.

(١) سيرة الفراشة : ١٦٧.

# المبحث الثاني: الرؤية مع

برزت مشاركة الراوي المشارك، في رواية (خان الشابندر)؛ لمزجه الحقيقة بالخيال، والاعتماد على ما يُروَى من الذاكرة، فكانت (الرؤية مع ) هي الأنسب لأحداث الرواية؛ فقد استهدف الراوي الوقوف على قصص الفتيات اللواتي اضطرتهن الظروف إلى امتهان البغاء في دار (أمّ صبيح) التي جاء تقديمها في الرواية مميِّزًا لطبيعة دارها المخصَّصة لاستقبال راغبي المتعة:

"**هتفتْ الفتاة، ثم اختفت خلف الستارة، ونادتْ بصوت طفولي:**

**عمّتي أمّ صبيح.. أتوكِ ضيوف!**

**بقيتُ أنتظر برهة وأنا مندهش أتطلّع لمحتويات الباحة الغريبة.. ومن خلال العتمة، لمحتُ شبح امرأة خُطِفتْ في غرفة مجاورة، وصوت أغنية شعبية ينساب من مكان ما.. وفجأة اندلق باب الغرفة الأخرى لتخرج علينا أمّ صبيح مهلِّلة ومرحِّبة..**

**- يا هلا ومرحبا.. يا هلا بالضيوف.**

**كانت امرأة ضخمة في العقد الخامس.. ممتلئة الجسم ببشرة بيضاء وعينين كحيلتين، ترتدي ثوبًا طويلًا من القطيفة الحمراء مُوَشَّى بتطريزات ذهبية، وما زالت تعدِّل من وضع فوطتها المزركشة... صافحتني بيد غليظة ترن من حولها أساور ذهبية. نظرتْ إلى هيئتي مستغربة، وشعرتُ من نظرتها بأنّني لا أشبه هيئات زبائنها المعتادين، من عُمَّال ورشات النجارة القريبة، وبائعي العتيق والخردة التي تنتشر دكاكينهم في المنطقة**"[1].

لم يخل المشهد الروائي من دلالات لآثار العنف غير المباشرة، من سوء الوضع الاقتصادي في البلاد، فانتشر البغاء بين شرائح المجتمع العراقي؛ إذ لم تجد بعض السيدات والفتيات سوى امتهان القوادة والبغاء لتوفير الالتزامات الحياتية التي يجب الوفاء بها.

---

(١) **خان الشابندر**: ١٠-١١.

اشترك الراوي في الحدث بوصفه أحد الوافدين الجدد على الدار، ومن ثم، جاءت ملاحظاته كمثيلاتها لدى من يزور هذا النوع من البيوت لأول مرة، فقد يَختَطِف أحد الزبائن إحدى الفتيات، وهي تمشي في الدار، بصورة تلقائية ومألوفة، بينما تخرج صاحبة الدار لاستقبال الوافد الجديد، وعرض ما لديها من الفتيات، من مختلف الأعمار عليه، مما رسم السارد مسرح الحدث الذي سيكون محورًا رئيسًا لبقية أحداث الرواية، وجاء نداء الفتاة المختفية وراء الستار يعكس تلقائية واعتياد مثل هذا الوضع في الدار.

تعمد الراوي إيراد شرائح الزبائن المعتادين للدار، كعمال الورشات والبائعين ذات دلالة، كاعتماد الدار على صغار الزبائن، ممن ينتمون إلى مستوى الحرفيين، وخلت القائمة المذكورة من كبار التجار وما شابه؛ لبيان كثرة هذه البيوت من ناحية، وعمل فتيات الدار لسد ما يقيم أودهن من ناحية أخرى، أثر من آثار الحرب غير المباشرة.

وجاءت الرؤية المصاحبة مناسبة لحكايات الفتيات اللواتي رُحْن يسردن ما جرى لهن من انتهاكات جسدية، إما من زبائن الدار التي نعتتهم (هند) بالحثالات– سابقًا– أو من الاهل والأقارب الذين استأسدوا على من يعشن في كنفهم، على نحو ما حدث لـ(ضوية) التي انخرطت في سرد ما حدث لها من مآسٍ أسرية، إلى أن تلقفها زوج الممرضة التي تعمل بالمستشفى التي أجهضتها:

"**كان الرجل طيبًا معي وعطوفًا، واشترى لي بعض الملابس.. لكنه كان شبقًا ويؤذيني في الليل.. حتى أصيبتْ زوجته بالغيرة، وذات يوم أعطتني مبلغًا من المال وطلبتْ مني مغادرة المنزل.. لم أكن أعرف إلى أين سأتجه! لكنّها أعطتني عنوان قريبة لها... كانت تسكن مع ابنتيها المطلقتين فقط ، وسرعان ما اكتشفتُ أنّهن يستقبلنّ الرجال في بعض الأحيان، ويسهرنّ معهم في المنزل، ويتناولن الخمر، ويرقصن في الليل.. وطلبتْ مني المرأة استقبال بعض الرجال، ففعلتُ على مضض! وكانوا ينقدونها المال لقاء ذلك، لكنّها لم تعطني شيئًا.. وأخذت بناتها**

**يذللني، ويطلبنّ منّي أن أخدمهنّ، وكنتُ أفعل مرغمة؛ لأنّني أخشى طردي من المنزل.. حتى بِتُّ لا أطيق عيشة الجحيم تلك**"[1].

مثَّل العنف المحور الرئيس الذي دار حوله ما سردته (ضوية)، من انتهاك أبيها لعذريتها، وتنقلها من مكان لمكان، حتى صار الضرب والإيذاء الجسدي السمة الغالبة على قصص هذه الشريحة من الفتيات ضحايا العنف الأسري، وتدني المستوى الأخلاقي في تلك البيئات المنحَطِّة.

وقد رسم السارد ملامح هذا النوع من الحكايات، في الأسرة الفقيرة، والأب غير المتزِّن نفسيًّا أو جنسيًّا، والمتظاهر بالطيبة والاحتواء مخفيًّا وحشيته وراء هذا القناع، والقوادة التي تتلقف أولئك الفتيات بعد أن أنهكتهن الظروف، ثم إقناع الفتاة بامتهان البغاء مقابل أجر في بيوت الدعارة، فيفضلن هذا الوضع متقاضيات النقود بدلًا من ممارسة الجنس بالعنف دون مقابل، أو في مقابل المأكل والمشرب والهدايا على أقصى تقدير.

وبدأ دور الراوي المشارك في قدرته على وصف ما آل إليه الحال في العراق بعد أن أنهكته الحرب، ودمرت المنازل والبيوت، ومن ذلك ما كان منه مع (مجر)، إذ أسهم تجواله في منطقة الحيدرخانة في بيان صورتها قبل الحرب، مقارنة بما أورده السارد مما حل بها من خراب بعد الحرب:

"**ولاحت لي أيقونات كبيرة، ورفوف أساور وتيجان من الفضّة تلمع عيونها في نصف العتمة، نهضتُ ونفضتُ ملابسي، وشعرت بأن آلامي قد اختفتْ تمامًا، وصرتْ أطوف في أرجاء الخان المكتظ بالتجّار والمتبضّعين، وباعة الشاي والحمَّالين الذين يجرُّون عربات مليئة بسبائك الفضة، كانت وجوه الجميع مضاءة كما لو أنها قُدَّت من الفضة نفسها، وشممتُ رائحة بخور مخلوطة برائحة الهيل، وبحثتُ بين الوجوه عن وجه (مجر) من دون جدوى، وفي زاوية قريبة، لمحت مصلى غريبًا مفروشًا ببعض البُسُط والسجاد الثمين، ولمحت عبارة بخط غريب**

(١) **خان الشابندر**: ١٩-٢٠.

**مكتوبة على الجدار بحروف عربية لكنّها ليست عربية ! وقرب هيكل خشبي قديم، كان رجل عجوز يوقد شموعًا الواحدة من الأخرى..**

**- خُلِقت أرواحهم من بعضها بعضًا، كما توقد الشموع واحدة من الأخرى كان صوت مجر بالتأكيد لكنّني لم أره.."**(١).

تمكن الراوي؛ المشارك في الأحداث، من تناول صور العنف من زوايا مختلفة، فتارة يتم تناولها بصورة مباشرة، من رصد جماعات العنف التي تمثَّلت في جماعة (الملا جليل)، وتارة يعقد مقارنة بين وضع الحيدر خانة قبل الحرب وبعدها، على النحو الوارد في الفقرة؛ برسم صورة آمنة مستقرة لحياة الناس اليومية، وسعيهم لمعايشهم، وهو ما يبرز –بالضد– آثار العنف المنتشر في طول البلاد وعرضها، بما يثبت فداحة الخسائر الاقتصادية والبشرية لجميع الشرائح المجتمعية.

ووسط تلك الجموع المحتشدة، تظهر فلسفة (مجر) الروحية التي تؤسِّس لعالم مثالي خالٍ من الكراهية والعنف، بوصفها وجهة نظر يميل إليها السارد، فينحو بالأحداث ذلك المنحى القائم على الموازنة بين حالتين، وهو منهج شاع في مختلف أجزاء الرواية.

وقد رمز السارد (ببيت السودان) للعراق ما قبل الحرب، حيث الإستقرار واستقامة الأحوال على وتيرة واحدة، وهو ما عكسته رغبة (ياقوت) في الحفاظ على بيت السودان بعيدًا عن الرذيلة، فكانت تقوم بطرد كل من تسقط منه، ومنهن كثيرات ممن كُنَّ يشتهين الراوي نفسه، الذي شعر بالرغبة تدب بداخله بعد أن بلغ مبلغ الشباب، وكان حلمه بإحدى المغامرات، مع فتيات البيت، إشارة إلى الرغبة في ارتياد آفاق جديدة:

"**وداهمتني ريح الفجر الباردة، فتكوَّرت تحت الغطاء وغفوت، فحلمت بتلك الغزالة الصغيرة تقف على مقربة من الشاخصة تترقبني، وما زال الحزن يقطر من عينيها السوداوين الغامضتين، وبدتْ أكثر جرأة هذه المرّة، واقتربتْ مني، فلمحتُ في ضوء الكانون الخافت لون جلدها الذهبيّ، وسمعتُ صوت أنفاسها المتلاحقة،**

---

(١) **خان الشابندر**: ١٢٨.

**ثم شعرتُ بخطمها الأسود يُمَسِّدُني بحنان، وحين صحوت، رأيتُ (ضمد) ينفخ في نار الكانون ليعدّ إبريق الشاي"**[1].

جاءت مشاركة الراوي، والتعبير بضمير المتكلم عن نفسه، في المشهد السابق؛ لبيان دلالة معينة؛ إذ مثَّل حلمه بتكلم الغزالة، التي أخبرته ياقوت بأنها روح إحدى الفتيات اللواتي قامت بطردهن خارج (بيت السودان)، دلالة الهدوء والاستقرار في الدار، ومن ثم، ارتسم في مخيلة الراوي عالم خارجي غريب، لم يكن يُسمح له بارتياده، وكانت ياقوت على علم بتفصيلاته، وكانت تحذيراتها، للراوي ولعفاف من مخاطر، ناقوس إنذار يُشعِر بقرب تغير الأحوال وتبدلها، وهو ما رمز إليه السارد بإشعال ضمد النار لعمل قدح من الشاي، على ذات النحو الذي أتت عليه تنبؤاته؛ لتنذر بقرب اشتعال النار في العراق، وانتشار العنف في المكان، وامتلاء الشوارع عن آخرها بجثث القتلى.

لذلك، عمد المؤلف إلى إشراك الراوي في أحداث الرواية؛ لتكون شهادته شهادة من رأى لمن سمع، تعبِّر عن واقع حال معيش لا ينكره أحد، وكأن تلك الغزالة الواردة بالمشهد المذكور تشير إلى رغبات الإنسان التي قد تحمله لما لا يحمد عقباه من عوالم مجهولة تنذر بالسوء.

وقد طرح السارد، من خلال أحداث الرواية، سؤالًا مهما، في مواضع متكررة: لماذا يلجأ الإنسان إلى العنف، ولمَ تشتعل الحروب لتودي بكل من نحبهم في هذه الحياة؟ لماذا يعمد الآخرون إلى الاعتداء على حقوق الاخرين، فيتلاشى لديهم مفهوم الآخر، وما له من حقوق، فضلًا عن خداع كثير من الأبرياء، واقتيادهم إلى ساحة القتال تحت شعارات جوفاء ومبررات زائفة، مما اشتمل عليه حديث الراوي (علي) مع (عفاف) في القطار عند وصولهما إلى محطة (المحاويل):

**"وفي الأفق البعيد، تتناثر مصابيح مدينة (المحاويل) الصغيرة، وتهب نسمة هواء منعشة، فتنفض عفاف رماد سيجارتها في قدح الشاي الورقي الفارغ.**

**هل تعتقد أنهم سمّوها المحاويل بسبب تحويلة القطارات فيها؟**

**أعتقد ذلك غالبًا ما أسمع عن مدن تقام حول المحطات.**

---

(١) بيت السودان : ٤٦ –٤٧.

**ثمّ تنظر ناحية القطار الطويل المتوقف، والجنود صغار السّنّ الذين يتراكضون على الرّصيف الممتدّ بصخب:**

**انظر إليهم كم هم صغار وعفويون. ربما يكون الموت ينتظر بعضهم في الصباح هؤلاء المساكين ألا يستحقون حياة أفضل من هذه؟ وهذا القطار الهَرِم، والذي يشبه أفعى ميتّة يجرجر قاطراته بتثاقل، ألا نستحق أفضل منه؟**

**كانت (عفاف) تطرح الأسئلة من دون أن تنتظر جوابًا مني، ونظرها معلق في الأفق اللّيليّ البعيد...**"[1].

أبرز المؤلف نظرته للعنف المتمثِّل في الحروب من حديث عفاف التي عَّبرت عما يدور في ذهن المؤلف من خلال هذه التساؤلات: ما جدوى الحروب، وما الفائدة التي ستعود على المتحاربين من العنف والقتل، وتشريد الأبرياء.

وجاء تمثُّل عفاف لسلوك الجنود الشباب ليعكس شفقة المؤلف على مستقبل العراق؛ إذ يُساق شبابه إلى القتل بلا مبرر حقيقي يسوغ إزهاق أرواحهم، فتارة يستخدمهم النظام في قمع الانتفاضة، فيكون مصير الجندي إما الغياب عن أهله وذويه لفترات طويلة، أو القتل في ساحة معركة زائفة، تؤسس لمجد شخص واحد على حساب شعب بأكمله، ومع اعتياد القتل ولون الدماء، تأتي عفوية الجنود في مداعباتهم وكأن الأمر بات معتادًا مألوفًا، وهو ما تعجب منه المؤلف على لسان (عفاف) في الفقرة، فكان حتمًا أن تأتي الرؤية مصاحبة، والراوي مشاركًا لطرح وجهة نظره مباشرة، فيكون حوار (عليّ) وعفاف معبرًا عما يدور في ذهنه، وما يعتمل في نفسه من خوف وقلق على وطنه.

مثَّل المشهد الروائي بين الراوي و(صبرية)، العاهرة التي قادته إلى حبيبته عفاف، إبراز دلالات انهيار المجتمع الأخلاقي، بعد أن دمرت الحرب البنية الاقتصادية للمجتمع، فلجأت الفنادق الصغيرة إلى تأجير غرفها لراغبي المتعة، لكل رجل بصحبة امرأة أو العكس؛ إذ عمدت تلك الفنادق إلى الاتفاق مع العاهرات اللواتي يجتذبن الرجال؛ لجني مكاسب من تسهيل البغاء بجانب مكاسب أخرى:

"– **ماذا تفعلين الآن ؟ هل جُننتِ؟!**

---

(١) **بيت السودان** : ٦٦ –٦٧ .

**لكنها استمرّتْ في خلع ملابسها غير عابئة باحتجاجي، وشممتُ عطرًا رخيصًا ينبعث من جسدها المكتنِز، ثم اقتربَت مني محاوِلة فتح أزرار قميصي، فابتعدتُ عَنْها إلى زاوية الغرفة.**

**ماذا تفعلين؟ لا أجد هذا ضروريًّا الآن كان اتفاقنا أن تتركيني في الغرفة، وتذهبي لإحضار عفاف كي أقابلها هنا.**

**أعرف ذلك. لكن علينا تأدية الدور كما يجب هل ظننت أن مالك الفندق لا يراقبنا؟ ما بكَ؟ هذا إجراء ضروري نقنعه بأننا أتينا لممارسة الجنس، هل تريد أن يشكَّ فينا ويبلغ الأمن، ويلقوا القبض على عفاف؟**

**لكن، كيف سيعرف أنّنا مارسنا الجنس من عدمه؟**

**لا، صدقني، سيعرف ذلك، لا تستهِن به؛ إنّه مثل ثعلب ماكر**"[1].

عكس الحوار بين (علي) و(صبرية) الآثار غير المباشرة للعنف في العراق؛ إذ جمع أصحاب الفنادق الصغيرة بين القوادة، وبين التعاون مع سلطات الأمن على النحو الوارد أعلاه، مما يحمل دلالة عدم الحرص على انهيار المنظومة الأخلاقية في المجتمع بقدر ما يحمل الحرص على مطاردة عناصر المقاومة، بغض النظر عن الانحراف الأخلاقي المتمثِّل في ممارسة البغاء مقابل أجر، وهو ما يعد انعكاسًا غير مباشر لصور العنف التي حملتها الحرب، وممارسات النظام قبل سقوطه؛ إذ لجأ الاثنان للتدابير الأمنية نفسها لمطاردة الخارجين على النظام، ونصب الفخاخ والكمائن لهم في مكان.

وكذلك، فقد جاء الراوي المشارك في قصة (قبل أن يبرد الهواء) محاولة من الراوي لاستجلاء شعور المحتضر في لحظاته الأخيرة، وكيفية تمثُّله للأشخاص من حوله:

"**كان وجهي قريبًا جدًّا من الزجاج، إلى درجة أني شعرتُ بالهواء البارد يتسلل من خلال الفتحات الخشبية الصغيرة.**

---

(١) **بيت السودان: ١٤١ -١٤٢.**

**في الخارج رجال يحفرون قبرًا، استطعت تمييز معطف أبي الرمادي السميك، وحطّته المنسدلة على كتفيه، كانت أمي تقف خلفهم، وعمتي فضلة تحوم حولهم، وتهوِّم بذراعيها وتشير إلى السماء... فجأة، بدأ الجميع يركضون باتجاهي، وقبل أن يتحولوا إلى أشباح سود، رأيت أبي حاسرًا، وشعره الأشيب منفوشًا، وأمي وعمتي فضلة تبكيان، وتضربان رأسيهما قبل أن يبرد** الهواء، **وتبهت الأصوات من حولي**"[١].

رسم السارد صورة للمحتضر في لحظاته الأخيرة، وجاءت ملابس الأب، وحِطَّته، تدل على أن الحدث في الأراضي الفلسطينية، مما استدعى حضور الراوي المشارك، الذي يشهد ملامح ذويه، لأول مرة، وهم يجهزون لدفنه، فتبدو الهيئات جديدة على المحتضر لم يألفها من قبل؛ إذ نضبت فيها البشاشة المعهودة، وسكن في ملامحها الحزن بكل ما يجسده من قسوة الموقف، من مرارة الفراق.

(١) حياوي ، محمد ، **قصة (قبل أن يبرد الهواء) ضمن مجموعة قصص ( قطار غزة – بيت لحم ) ، مجلة الآداب ، ٧-٦- ٢٠٢١ م.**

# المبحث الثالث: الرؤية من الخارج

جاءت الرؤية من الخارج، في رواية (خان الشابندر) تعكس آثار العدوان على العراق، وما سبقه من تخريب قبل سقوط النظام أثناء الانتفاضة الشعبية، وتحول البيوت إلى أنقاض، على النحو الذي فوجئ به المؤلف؛ إذ كثرت مظاهر التشرد والجوع، وقيام البائعين ببيع بضائعهم في الطريق؛ لعدم وجود محال تجارية مخصَّصة للبيع، فقد محا العدوان أحياء بأكملها، وأحالها إلى أنقاض، مما انعكس على الشوارع الرئيسة في وسط العاصمة (بغداد)، فاستدعى الرؤية من الخارج دون تدخل في بعض المواضع:

" **كانت ساحة الشهداء كئيبة و خربة، تملأها [تملؤها] الأزبال والنفايات وأكياس القمامة، بينما جلس باعة السمك والأجبان أمام عرباتهم يهشون الذباب عنها.. وعلى مقربة، جلس عدد من رجال الحرس يتناولون غداءهم قرب أحد المدرعات الكبيرة**"(١).

عرض الراوي آثار العدوان على بيوت ومحال المدنيين، مما يعد انتهاكًا لحقوقهم الآدمية، وقد اختار وصف ما حل بساحة الشهداء؛ لبيان أن الوضع داخل الأحياء السكنية أشد سوءًا قياسًا بما حل بالشوارع الرئيسة، فامتلأت الفقرة بالدلالات التي قصد المؤلف إبرازها، حيث تكدست الشوارع بالأزبال والباعة الذين افترشوا الطريق للارتزاق من بيع بضائعهم، بينما جلس رجال الحرس يأكلون بجانب مدرعاتهم في عرض الطريق، وهو ما يعكس سوء الوضع الأمني، وإنهاك قوى الشعب، من الجنود أو المواطنين.

وجاء هش الذباب من الباعة دليلًا على الكساد الذي أصاب السوق، على النحو الذي يدل على الفاقة التي ضربت شرائح المجتمع العراقي ، فلم يتدخل المؤلف، واكتفى برؤية المشهد من الخارج؛ إذ وصف ما رآه أبلغ في الدلالة من تدخله.

---

(١) **خان الشابندر**: ٩١.

كذلك، جاء وصف المعركة بين رجال الجيش الشعبي والقوات الأمريكية، في رواية (بيت السودان) بوصفها رؤية وصفية من الخارج، لم يتدخل فيها المؤلف؛ لتقرير ما حدث، ورآه الجميع، فجاء بوصفه تأريخاً لواقعة المواجهة بين الطرفين:

"**كانت الشاحنات العسكرية تملأ الشوارع محمَّلة برجال الجيش الشعبي، وهي تتجه صوب طريق المرور السريع الذي قيل: إن رتلًا عملاقًا من المدرعات والدبابات وطائرات الأباتشي الأميركية، بات يتسلقه صعودًا في اتجاه العاصمة، وكانت مهمة هؤلاء الرجال البؤساء التصدي له، وعرقلته أو تأخيره قدر الإمكان، لكنه بحسب فارين من البصرة، بمثابة أفعى حديدية عملاقة لا تقاوم، لا تفتأ تواصل زحفها بعد أن تقوم الطائرات الحربية وطائرات الأباتشي بتنظيف المساحات أمامها وحولها على مدى كيلومترات عدة، وبدأت الأنباء تتوالى عن موت المئات بنيران الطائرات في مواضعهم على جانبي الطريق، وثمة مفارز شرطة عسكرية تنتشر خلفهم لتلتقط الفارِّين منهم، وتنفذ بهم حكم الإعدام الفوريّ**"(١).

اعتمد الراوي على الرؤية من الخارج؛ كون المسرود يمثّل واقعة تاريخية لا مجال للتدخل فيها، فقد تناول المشهد صورة من صور العنف المتعلق بالحروب، ومواجهة الجيش الشعبي لجيش نظامي وفق أحدث النظم، مما أنذر بنتائج كارثية، وهو ما حدث بالفعل؛ إذ دفع النظام العراقي بالمدنيين تحت مسمى: الدفاع الشعبي والمقاومة لمواجهة الجيش الأمريكي الذي أنهى المعركة بالطيران قبل أن تبدأ، ولم يكتف النظام العراقي بذلك، بل وضع نقاطاً للتفتيش تقوم بالقتل الفوري لكل من يتراجع من الأبرياء غير المدربين الذين وجدوا أنفسهم محصورين بين نارين: القصف الجوي الأمريكي، والقتل من قوات النظام حال الفرار، فكان ما كان من المحرقة والجريمة المروعة في حق الشعب العراقي من نظامه من ناحية، والجيش الأمريكي الذي لم يتورع عن قتل المدنيين، الذين لا يملكون إلا البنادق في مواجهة الطائرات الأمريكية من ناحية أخرى

وفي رواية (بيت السودان)، برز الغزو الأمريكي للعراق بوصفه أحد أشد صور العنف في الحقبة الأخيرة، فقد قام المجندون الأمريكيون باتخاذ قواعد عسكرية

(١) بيت السودان : ٩٨.

بالقرب من المناطق السكنية، مما عرضها لكوارث جسيمة، وهو ما عكسه السارد في حديث (ضمد) مع العائلة:

" **فجلس متبرمًا قرب النار، وراح يلف سيجارته بهدوء كعادته:**

**يقولون: إن الرتل الحديدي وصل إلى أطراف (الحلة) الآن، وليس هناك قوة قادرة على إيقافه، على ما يبدو، كما أن الأميركان بثُّوا صورًا لدباباتهم وهي تربض في ساحة الاحتفالات الكبرى في قلب بغداد يبدو أن الأمر قد قضي يا ابنتي، والحكومة هربت، ولا أحد يعلم بمصير صدام، لكن الأخبار المُفرِحة هي أن جنود القوات البحرية في (أم قصر) ما زالوا يقاومون البريطانيين، وكبَّدوهم خسائر كبيرة .**

**انتصبت (عفاف) واقفة، وراحت تدور في الشاخصة مثل لبوءة محاصرة: ما بكِ يا ابنتي؟ أراك ملتاعة؟.**

**نعم يا جدّي، قلبي يحترق والحيفُ يأكلني من الداخل. لو كان معي سلاح لهجمتُ على القاعدة، وقاتلتهم حتى أقتل هؤلاء الكلاب**"[1].

استطاع السارد الإمساك ببداية خيط الانفلات الأمني الكامل بعد سقوط النظام، ودخول القوات الأمريكية بغداد، وجاء هروب الحكومة، وانهزام القوات البرية أمام الغزاة الأمريكيين علامة على دخول البلاد في دوامة الفوضى والعنف، ومتاهات التيارات الدينية المتشددة التي حملت فكرًا عدائيًّا للمجتمع، يحتمي بالشريعة، ويقيم من نفسه وصيًّا عليها، مسؤولًا عن تنفيذها.

انهارت البلاد على المستوى السياسي ممثلًا في سقوط النظام وغموض مصير رموزه، والمستوى الفردي ممثلًا في افتقاد عفاف لوجود الأب، فغاب العائل في الحالتين، وباتت فصائل المقاومة الشعبية لا تدري من تحارب على وجه التحديد: الغازي الأمريكي، أم الميليشيات المتصارعة التي مزَّقت أوصال الوطن، ونشرت ثقافة العنف وحمل السلاح في كل ركن من أركانه، ومن ثم، كان الأنسب الرؤية من الخارج، وكأن(علي) –كغيره– أحد المتابعين لما سيؤول إليه الوضع في العراق، ولا

---

(١) **بيت السودان : ١٠٥.**

يعرف ما حدث إلا من (ضمد)، مما يجعل معرفته أقل من غيره، فناسبه الي هذا النوع من الرؤية.

وكذلك نقلت (صبرية) لـ(عليّ) حادث ما حصل لـ(عفاف) في السجن، فكانت صبرية في السجن بعد أن اعتقلتها القوات البريطانية مع مجموعة من المقاومين اختبأوا في منزلها صدفة ، ثم تعرفت على (عفاف) وتوطدت مها علاقة قوية مدى ثلاث أشهر ، فجاءت الرؤية من الخارج دون تدخل (صبرية) نقلت فقط ما رأته:

**(في إحدى اللّيالي، عندما كنّا نلعب الورق، حضر الضابط المناوب وكان اسمه النقيب، (سلمان) وكان واحداً من أخبث الضباط العاملين في المعتقل، وطلب من عفاف الاقتراب من حاجز القضبان الحديديّة، وعندما اقتربتْ مدّ يده ملامساً نهدها، فأمسكت يده ولوتها بقوّة وبالكاد تمكّن من تخليصها منها ونعتها بالعاهرة، فردّتْ عليه بهدوء ومن دون غضب:**

**بل أنتَ العاهر، يا عزيزي أنتَ من يعمل مطيّة لدى المحتل، ولستُ أنا فمن فينا العاهر يا ترى؟**

**نظر النقيب سلمان إليها شزراً، وقال:**

**سأعلّمكِ درساً لن تنسيه ما حييتِ.**

**ثمّ أمر بإخراجها وجرّها إلى غرفة التحقيق، وهناك كبّلوا يديها إلى مسند أحد الكراسيّ وراح يمزّق قميصها ويعتصر نهديها، وكانت تكتفي بابتسامة ساخرة.**

**فصفعها بقوّة ارتدّ رأسها معها إلى الخلف، لكنّها كانت رابطة الجأش، ونظرتْ بإمعان وقالت:**

**مارس جبنكَ تلذّذ بخستكَ يا عديم المروءة والرجولة عوّض عن نقصكَ**[1].

فبرز المشهد الروائي انهيار القيم الاخلاقية في البلاد بعد الحرب، فتعرضت الفتاة (عفاف) الشيوعية في السجن الى التعذيب والمعاملة غير الأخلاقية من الضابط (سلمان) المنتمي الى المحتل ضد الوطن، فكانت المفارقة واضحة بين

(١ ) بيت السودان : ١٣٨-١٣٩.

(عفاف) المجاهدة التي قادت المقاومة بوجه المحتل، وبين الضابط (سلمان) الذي كان واجبه يتطلب منه حماية الوطن إلا أنه منتمي مع المحتل ضد وطنه، وهذا يعكس واقع العراق بعد الغزو الامريكي وانقسام الشعب إلى فئات وغياب الوحدة الوطنية.

وتناولت قصة (فندق موزرات) قضية عنف الاحتلال الإسرائيلي والنضال ضده، حتى إن من يتزوجن من الفدائيين، يخرج صبيحة ليلة عرسه في عملية فدائية:

"**على أن تلك الليلة التي دخلا فيها خيمة عرسهما كانت الليلة الأولى والأخيرة؛ فقد تسلل أبو طارق في الفجر التالي مع ثلة من رفاقه نحو (الجليل)؛ ليفجروا خزان وقود كان يتزود منه جيش الاحتلال، وحدثت مواجهة بطولية بين الفدائيين السبعة وعشرات الجنود الإسرائيليين، سطَّر فيها الفدائيون ملحمة بطولية، واستشهدوا بعدها جميعًا**"(١).

وقف الراوي على تفصيلات القصة من زوجة (أبو طارق)، ومن ثم، كانت الرؤية من الخارج؛ كون الراوي قد اكتفى بسرد ما سمعه نقلًا دون تدخُّل؛ لأنها حادثة غير متعلقة به.

وتناول النص القصصي صورة نضال الفدائيين الفلسطينيين ضد المحتل الإسرائيلي، وبذلهم أرواحهم في سبيل القضية، حتى إن أبا طارق اكتفى بليلة عرس واحدة، وخرج مع زملائه، فاستشهدوا جميعًا، وهو ما يلقي بظلاله على العمليات الفدائية الفلسطينية التي لا تتوقف، واعتياد الزوجات استشهاد أزواجهم وأبنائهم فداء للوطن، ويعكس عدم معرفة الراوي لما حدث قبل قصِّه عليه، مما جعل الرؤية من الخارج دون تدخل من الراوي.

أما في (**قصص أطفال للكبار**)، فقد ظهرت الرؤية من الخارج في قصة (الأضواء البلورية الزرقاء)، وجاءت مشاركة الراوي انعكاساً للحس العروبي لديه اتجاه فلسطين، فقد تناول حادث قصف المنزل الموجود به الراوي، وآثار هذا الحادث في نفسه:

---

(١) حياوي ، محمد ، قصة " بيروت الحمرا– فندق موزرات"، مجلة الآداب، ٣٠، ٨، ٢٠٢٠م.

**"لا أعرف ماذا حصل بالضبط، كل ما أتذكره هو جبيرة الجبس الكبيرة التي حصلتُ عليها من قصف الأيام الماضية، والرسوم المضحِكة التي وضعها الأولاد عليها بالقلم الجاف، يقول بعض الجيران: إنني نمت مباشرة بعد وصول الصاروخ الذي مزَّق سقف منزلنا، لكن الأضواء البلورية الزرقاء في الأعلى ما زالت تومض وتخفت. وتومض وتخفت ببطء، كما لو كانت نبضات قلب صغير"**[1].

اعتمد السارد على الرؤية من الخارج في النص السابق؛ لإبراز إحدى صور العنف التي تملأ الحياة اليومية الفلسطينية، إذ سرعان ما ينطلق صاروخ أو أكثر من أحد قوات احتلال، مما أصاب ذراع الراوي، مما تطلب وضعها في جبيرة من الجبس.

كذلك، أوحت الرسوم المضحكة التي رسمها الأولاد على الجبيرة بالروح التي لا تعبأ بالمخاطر، مما لم تنجح قوات الاحتلال في سلب الشعب الفلسطيني إياها، وهو مغزى نفسي قصده المؤلف من الرسوم على الجبيرة.

وقد ناسبت الرؤية الخارجية للراوي أحداث القصة؛ لعدم علمه بما حدث له بعد إطلاق الصاروخ إلا من الجيران، وهو ما جعله أقل علما بالحدث منهم، فكانت الرؤية من الخارج متسقة مع أحداث القصة.

---

**(١) قصة (الأضواء البلورية الزرقاء) ، ضمن مجموعة قصص ( قطار غزة – بيت لحم).**

# الخاتمة

في ختام رحلة البحث، توصلت الباحثة الى جملة من النتائج الآتية:

١ اعتمد المؤلف على الشخصيات الواقعية، وانتزع تفصيلاتها من واقع الحياة، ممن يمكن مقابلتهم كل يوم، مما أضفى على القصص الطابع الواقعي، وطغت الشخصيات النسائية على القصص؛ إذ اضطلعت الشخصية النسائية بدور مؤثر في التعبير عن تهاوي البنية المجتمعية في زمن الحرب، لا سيما العراقية منها، على النحو الذي يؤسس للانتهاك وتنامي ظاهرة العنف في مجتمعاتها.

٢ لوحظت ظاهرة انزياح الحد الفاصل بين الأزمنة لدى المؤلف؛ لمزجه الحقيقة بالخيال، واعتماده على الذاكرة في كثير من الأحداث المروية؛ كونها اقترنت بزيارته لبلده العراق بعد غياب لأكثر من عشرين عامًا، فشاعت تقنيات الزمن، مثل: الاستباق بغرض التشويق، أو الارتداد والرجوع بالحدث إلى الوراء، وهو ما أسهم في البناء الفني للروايات.

٣ أدى المكان الروائي دورًا مهمًّا في روايات محمد حياوي؛ فقد اعتمد على المكان بشكل جوهري، وأجاد في التنويع بين الأماكن المفتوحة والمغلقة، فغلب المكان المغلق على رواية (خان الشابندر)، وأسهم في تصوير حياة الفتيات داخل الدار، والوقوف على مآسيهم وأسبابها، وكذلك في رواية (بيت السودان) على النحو الذي استشعر معه القارئ رمز المؤلف للدار بوطنه العراق، وعبَّر المكان المغلق عن الحصار في المجموعة االقصصية (طائر يشبه السمكة)، وحالة الترويع التي يعانيها المحاصرون، وسقوط المنازل فوق رؤوس من فيها، وغيرها من الأحداث التي ناسبها المكان المغلق.

٤ أدى المكان المفتوح دورًا مزدوجًا في روايات (محمد حياوي)، مثل: الرغبة في التحرر والانطلاق، كخروج ضوية إلى النهر، والفضاء المترامي خلف بيت السودان، الذي شكَّل عالم المجهول لدى البطل، ومن ناحية أخرى، ناسب المكان الصراع المسلح الدائر على الساحة العراقية، مع التركيز على سلوكيات الجماعات المتطرفة، كجماعة (الملا جليل) في (خان

الشابندر)، و(سيد محسن) في (بيت السودان)، والشارع الخالي من السكان نتيجة القصف في رواية (سيرة الفراشة)، وهو ما أبرز الوجه الوظيفي المقابل للمكان المغلق، وتضافر الطرفان لإضفاء أبعاد مكانية اتسمت بالتنوُّع، وانعكس ذلك على شخصيات وأحداث الروايات.

٥ تناول المؤلف الآثار المترتبة على العنف، وانعكاساتها على الحدثين: الاجتماعي والسياسي، بوصفها رؤية متكاملة نمَّت عن حرص المؤلف على متابعة الأحداث الدائرة في وطنه عن قرب.

٦ جاء الحدث السياسي ليعبِّر عن مرحلة ما قبل سقوط النظام العراقي، وما بعد سقوطه، مما اتسم بالاضطراب جرَّاء الانتفاضة الشعبية، أو العنف المسلَّح المسكوت عنه أمريكيًّا بعد سقوط العراق.

٧ عكس الحدث السياسي المغامرات غير المحسوبة للنظام العراقي، قبل سقوطه، وزجِّه بالشعب العراقي في أتون الحرب مع الجار الإيراني، ثم محرقة غزو الكويت، وهو ما مثَّل سببًا مباشرًا في انهياره؛ إذ سرعان ما تجمع الثوار في خندق المقاومة، وما لبث أن انفرط عقد الأمن بعد سقوط النظام، وهو ما تجلت آثاره في رواية (بيت السودان)، وظهور الجماعات المتشددة التي تقاسمت مناطق النفوذ دون مراعاة مصلحة الوطن، أو تعاليم الدين الذي يرفعون لواءه، وهم إن تقاتلوا واختلفوا في ذلك التقاسم لمناطق السيطرة والنفوذ، إلا أنهم اتفقوا في انتهاج العنف كوسيلة تمكنهم من بسط نفوذهم على أكبر مساحة ممكنة من الأرض.

٨ جاء الحدث الاجتماعي ليمثِّل الواقع المعيش على مستوى الأفراد، فكانت البنية المجتمعية أولى ضحايا العنف، إذ شحَّت الموارد، وضاقت الأحوال بالناس، وسقطوا ما بين جريح وقتيل، فافتقدت العائلة عائلها، والأطفال ذويهم، واتجهت كثيرات من الفتيات والنساء إلى العمل بالبغاء مقابل ما يوفر لهم الاحتياجات الحياتية اليومية، بينما اتجه كثير من الأطفال إلى شوارع بغداد وغيرها، يجوبونها حاملين ما قلَّت قيمته من السلع، كالمناديل وغيرها، معتمدين على الاستجداء المقنَّع للمارة من ذوي القلوب الرحيمة.

٩ لوحظ عدم تركيز المؤلف على العنف المباشر فحسب، بل امتد ذلك إلى تناوله الآثار المترتبة على العنف، لا سيما سقوط الفتيات في دار (أم صبيح)، وتغير الحال في (بيت السودان)، وارتياد فئات جديدة للبيت، وقد اتشحوا بالتعاون مع النظام تارة، أو بالدين تارة أخرى. وتجلى ذلك في المجموعة القصصية (غرفة مضاءة لفاطمة)، من محاولات اغتصاب النساء تارة، والنجاح في اغتصابهن تارة أخرى، والتركيز على العنف المسلح في المجموعة القصصية (طائر يشبه السمكة) في بعض المواضع، أو القصف الذي اقترن بالعدوان الأمريكي تارة أخرى.

١٠ لم يقتصر المؤلف على تناول آثار العنف في بلده العراق فحسب، بل امتد ذلك إلى تناوله أحداث الأزمة السورية في رواية (سيرة الفراشة)، والاحتلال الإسرائيلي فيما نشره بمجلة الآداب، مما يعكس منحى عروبي يهتم المؤلف بتناول قضاياه من كافة الزوايا، ومختلف الآثار.

١١ تعكس روايات محمد حياوي سماته الشخصية و النفسية، كانحيازه لقضايا المرأة، والانتهاك الجسدي الواقع عليها، وتعلقه بقضايا بلاده وسائر الأقطار العربية التي تعرضت للانقسامات، والصراع المسلح بين طوائف الوطن الواحد، فضلًا عن غَيْرِيَّته اللافتة على مستوى الأفراد، وعدم تأخره عن مساعدة من يطلب منه المساعدة.

# المصادر والمراجع

**المصادر والمراجع**


١. إبراهيم، سلام، **الرواية العراقية: رصد الخراب العراقي في أزمان الديكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف**، سلسلة دراسات، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ديسمبر، ٢٠١٢م.

٢. ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن **عيار الشعر**، تحقيق: عباس عبد السادة ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط ٣ ، ٢٠٠٥ م .

٣. ابن عبد ربه الأندلسي، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم، **العقد الفريد**، تحقيق محمد قميحة ، دار الكتب العلمية، لبنان ، ، ط ١ ، ١٩٨٣ م .

٤. ابن فارس، أحمد بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، لبنان ، ١٩٧٩م.

٥. إليوت ونبرغر، **ما سمعته عن العراق**، نقلته إلى العربية: منى الخثلان، مكتبة العبيكان، المملكة العربية السعودية ، ٢٠٠٧م.

٦. باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٨٧م.

٧. باشلار، غاستون، "جماليات المكان" تر: غالب هلساً، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤.

٨. بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي: الفضاء –الزمن –الشخصية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٠م.

٩. برنس، جيرالد، **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
١٠. برنست، جيرالد "المصطلح السردي"، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ٢٠٠٣م.
١١. بلال، عبد الرزاق، **مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، تقديم: إدريس ناقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط٢٠٠٠.
١٢. بلعابد، عبد الحق، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف– الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، الجزائر، ٢٠٠٨م.
١٣. بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.
١٤. تودروف، تزيفتان، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط١، ٢٠٠٥م.
١٥. التكرلي، نهاد، **الرواية الفرنسية الجديدة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٥.
١٦. جنداري، إبراهيم، الفضاء **الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، تموز – طباعة نشر– توزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٣م.
١٧. جنيت، جيرار، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ترجمة : محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدى ، عمر حلى ، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٧م.
١٨. الحمداني ، حميد ، بنية النص السردي : من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩١ م .
١٩. الخالديان: أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي– أبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي، **حماسة الخالديين بالأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين**، تحقيق: محمد علي دقة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية ، ١٩٩٥م.

٢٠. الخفاجي، أحمد رحيم كريم، "المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث"، دار الصفاء، عمان، ط١، ٢٠١٢م.
٢١. الذهبي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز ،" سير أعلام النبلاء تحقيق: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ، ٣ ،١٩٨٥ م
٢٢. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧م.
٢٣. سعيد، علي لفته، **فهم الزمن ودلالته في النص السردي**، دار الوارث للطباعة، العراق، ط١، ٢٠٢٠م.
٢٤. **سنوات الحصار: السجل الأسود للأمريكان في العراق (١٩٩١م-٢٠٠٣م)**، منشورات الطليعة جويلية، تونس ٢٠٠٤م.
٢٥. شاكر، جميل-المرزوقي، سمير، **مدخل الى نظرية القصة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
٢٦. الصمادي ، امتنان عثمان ، زكريا تامر والقصة القصيرة ، المؤسسة العربية للدراسات ، عمان ، الاردن ، ط ١ ، ١٩٩٥ م .
٢٧. الصفراني ، محمد ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ -٢٠٠٤ م )، بحث في سمات الأداء الشفهي وعلم التجويد الشعر ، النادي الادبي ، الرياض ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .
٢٨. علام ، عمرو عبد العلي ، أثر الانتفاضة الفلسطينية في الاخر الاسرائيلي " دراسة في الادب الاسرائيلي " دار العلوم للتحقيق والطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ،ط ١ ، ٢٠٠٧ م .
٢٩. عبد الله، عدنان خالد، **النقد التطبيقي التحليلي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ، ١٩٨٦م.

٣٠. عزام، محمد، **فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط١، ١٩٩٦م.
٣١. الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم البصري، **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزومي – إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، مصر، ٢٠٠٨م .
٣٢. فضل، صلاح، **مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٢م.
٣٣. قاسم، سيزا، **بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٤م.
٣٤. القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات النشر، لبنان، ٢٠٠٤م.
٣٥. الحمداني، حميد، **بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م.
٣٦. م. فوستر، **أركان القصة**، ت: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠م.
٣٧. مايكل أوترمان–ريتشارد هيل– بول ويلسون، **محو العراق**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١م.
٣٨. مبروك، مراد عبد الرحمان، "بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
٣٩. مرتاض، عبد الملك، **القصة الجزائرية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للعنوان الجزائري للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠م.
٤٠. مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد**، سلسلة: عالم المعرفة، الكويت، ط١٩٩٨م.
٤١. نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٥٥م.

٤٢. النعيمي، أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات، عمان الاردن، ط١، ٢٠٠٤م.
٤٣. نوفل، يوسف، **قضايا الفن القصصي: المذاهب، اللغة، النماذج البشرية**، دار النهضة ط١، ١٩٩٧م.
٤٤. الواد ، حسين ، البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٨م.
٤٥. يوسف، آمنة، **تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١ ، ١٩٧٧ م .
٤٦. **يوميات الجنود الأمريكان في بلاد الرافدين**، ترجمة: بثينة الناصري، منشورات دورية العراق الألكترونية.

**الرسائل والاطاريح**

١. الحاج، هيثم، **آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية**، رسالة دكتوراه- كلية الآداب -جامعة حلوان، ٢٠٠٥م.
٢. سميرة، بروك-زهوة، سامي، **العنف في رواية القلاع المتآكلة لمحمد ساري**، رسالة ماجستير، جامعة عبدالرحمان ميرة بجاية، ٢٠١٧ -٢٠١٨م.
٣. شهيب، عادل، **الفقر والانحراف والاجتماعي: دراسة للتسول والدعارة**، رسالة ماجستير في علم الاجتماعي الحضري ، جامعة بوزيان ، ٢٠٠٨ م .
٤. العامري، ميادة عبد الكريم، **البنية السردية في كتاب الأغاني للأصفهاني**، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة ذي قار، ٢٠١١م.
٥. مرعي، روان أسمر، **صورة المجتمع في القصة القصيرة النسائية السورية**، رسالة دكتوراه، جامعة تشرين، اللاذقية، ٢٠٠٨م.
٦. ميادة علال منيرة ، ومنيرة ضيف ، العتبات النصية في رواية فخاخ الرائحة ، ليوسف المحيميد ، رسالة ماجستير ، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة ، كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية ، ٢٠١٨م- ٢٠١٩ م ص ١٠ .

**الصحف والمجلات**

١. بو طيب ، عبد العالي ، إشكالية الزمن في النص السردي ، بحث ، مجلة الفصول ، العدد ٢ ، ١ أبريل ١٩٩٣م.
٢. حمداوي، جميل، **لماذا النص الموازي**، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، ٢٠٠٦م.
٣. حمدي، صلاح الدين بان محمد، **الفضاء في روايات عبد الله عيسى سلامة**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ع١، جامعة الموصل، مج١١.
٤. حمودي، اريج كنعان، **تمثلات الواقع ومشاكله في الرواية: قراءة في المنجز العراقي بعد عام ٢٠٠٣م**، بحث منشور في مجلة كلية الآداب، عدد خاص ببحوث المؤتمر العالمي الأول لقسم اللغة العربية، ٢٠١٦م.
٥. قيسون، جميلة، **الشخصية في القصة القصيرة**، مجلة العلوم الانسانية، لجامعة قسنطينة، ع ١٣، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠٠م.
٦. نشرة الهجرة القسرية العراق أزمة النزوح والتهجير والبحث عن حلول ، مركز دراسات اللاجئين جامعة أكسفورد ، اسرة التحرير ، ماريون كولدري – د. تميم موريس، محرر النسخة العربية ، مصعب حياتلي ، عدد خاص ، آب /اغسطس /٢٠٠٧ م .

**الروايات والقصص:**

١. حياوي، محمد، رواية (بيت السودان) ، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٧.
٢. حياوي ، محمد ، رواية ( ثغور الماء ) دار الشؤون الثقافية و النشر، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٣ م .
٣. حياوي ، محمد ، رواية ( خان الشابندر) ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ،٢٠١٥ م .
٤. حياوي، محمد، ( رواية سيرة الفراشة)، دار شهريار للنشر والتوزيع، البصرة، ط١، ٢٠١٩.

٥. حياوي، محمد قصة (بيروت – الحمراء – فندق موزرات )، مجلة الآداب ، ٣٠ /٨/٢٠٢٠ م.
٦. حياوي، محمد، القصص القصيرة جداً ( طائر يشبه السمكة ) ، دار شهريار ، البصرة ، ط١، ٢٠١٨ م .
٧. حياوي ، محمد ، قصص ( قطار غزة – بيت لحم ) مجلة الآداب ، ٧/ ٦/ ٢٠٢١ م .
٨. حياوي ، محمد ، مجموعة قصص ( غرفة مضاءة لفاطمة) ، دار الشؤن الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٢ ، ٢٠٢٠

**Ministry of Higher Education and Scientific Research**
**University of Babylon**
**College of Education for Human Sciences**

# REPRESENTATIONS OF VIOLENCE IN THE FICTIONAL ACHIEVMENTS OF MR. HOHAMMED HAYAWI

A thesis submitted to the council of College of Education for Human Sciences / University of Babylon as a partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Education in Arabic Language – Literature

By
**ZAINAB KHUDHAIR ATIYAH**

Supervised by
Assist. Prof. Dr.
**AHMED RASHEED WAHAB ALDADAH**

A.H 2022

**Abstract:**

The importance of this research entitled with (*Representations Of Violence In The Fictional Achievement Of Muhammad Hayawi*) lies in the writer's ability to monitor the levels of violence in his literary works in a remarkable manner that reflects his concern for the issues of society, he tackles with the phenomena of political violence that resulted in reflecting that over the Iraqi environment in two major pivots : First one is before the collapse of former regime , and the second is after its fall, observing the causes of the popular uprising in Iraq after the failure of the invasion of Kuwait, which sparked popular discontent against the regime that exhausted its people in the war with Iran and then Kuwait, drained its wealth and further suppressed its opponents.

The research included an introduction and an overview of the life of the novelist Muhammad Hayawi, four chapters and a conclusion. The first chapter was titled Textual thresholds **(Consolidation of the concept and determining the semantic path)** which included an introduction dealing with the concept of textual thresholds, and two chapters, then the first topic was entitled External thresholds (working space and meaning production) we talked about the threshold of the front cover, the image indication, the color indication, the back cover and the summary. The second topic is entitled with the Internal thresholds (consistency of significance and conformity of content), in which we talked about the threshold of gifting, the threshold of export and internal addresses, and their impact and production of significance and meaning.

As for the second chapter, it came under the title (Narrative Technologies and Embodiments of Violence), divided into three sections. The first topic was marked with the title (Narrative Personality Formations and Embodiments of Violence) between this topic of personality and its struggle with violence, whether the violence was political or social, and measuring the extent to which this violence leaves both types of violence. An impact on the formulation of the psychological conditions of the personality and its interactions and mobility in society, and the second topic entitled (narrative time and representations of violence) in which we talked about time, and how it was able to embody images of violence on the characters from its anticipation and retrieval techniques and their impact on the psychological aspect of the personality. The third topic was entitled with (Transformations of the Narrative Place and the Consolidation of Violence). This topic deals with the narrative place, whether it is open or closed, by analyzing the texts and highlighting the images of violence that are manifested in the place, and clarifying the semantic effect that the artistic character of time has in formulating the significance, and clarifying the apparent effects in the character. and society.

As for the third chapter, it was entitled with (The Growth of the Narrative Event and the Transformations of Reality) which included an introduction and two

sections, the preface starts with what Iraq and the Arab world had witnessed an effective impact on social life, including economical embargo, poverty and marginalization. As for the second topic, it came under the name (political event and formulation of reality). In this topic we dealt with the political events that occurred in Iraq. The texts included political events from Iraq's invasion of Kuwait and the popular uprising in 1991 AD, the American invasion of Iraq in 2003 AD and the fall of the regime, and the city of Mosul was exposed to the occupation by ISIS and other such events all reflect the image of political violence against the citizen.

The fourth chapter, entitled "Narrative Vision Patterns and Violent Syntheses," included an introduction in which we talked about the types of narrative vision. The first topic touched on (vision from behind), the second topic touched on (vision with) and finally came the third topic on (Vision from the external).

As for the conclusion, it included the most important results reached by the researcher, then the conclusion was followed by the sources and references from which the researcher drew her information.