بنية المكان في روايتَي الجحيم المقدس و هيْلانه

- دراسه مقارنه-

وزارة الثقافة و الشباب

المديرية العامة للصحافة و الطبع و النشر

أربيل

إتحاد الأدباء الكُرد

المركز العام

١٧

مشروع مشترك

عنوان الكتاب: بنية المكان في روايتَي الجحيم المقدس و هيّلانه – دراسة مقارنة –

المؤلف: سالار تاوَكوزي

تصميم الغلاف:ستار قرداخي

مطبعة: الثقافة – أربيل

رقم الايداع في المديرية العامة للمكتبات العامة (٥٨٥) سنة ٢٠١٢

* حقوق الطبع محفوظة

للاطلاع على منشورات وزارة الثقافة في حكومة اقليم كرستان راجع

www.kurdchap.com

بنية المكان في روايتَي الجحيم المقدس و هيّلانه

- دراسة مقارنة -

سالار تاوَكوزي

كوردستان ٢٠١٢

معكم قلوب الناس

لو طارت قذائف فى الجبالِ

معكم عيون الناسِ

فوق الشمس تمشي لا تُبالي

معكم عبير الأرض

من خصر المحيط إلى الشمالِ

معكم انا... أمي... وزيتوني وعطر البرتقالِ

معكم عواطفنا... قصائدنا

جنود فى القتالِ...

محمود درويش

* من قصيدة (كردستان)/ جريدة (الغاوون) ٧. العدد ٣٧- الجمعة ١ نيسان ٢٠١١.

الإهـــــداء

* إلى روح والدي المرحوم، الذي بنى بيت طفولتي بيديه المباركتين اللتين أصبحتا مشلولتين عن الحركة في أثناء انشغالي بهذه الدراسة" بسبب إصابتهما بمرض عضال ومميت، ذلك المرض الذي سرعان ما تسلل إلى كامل جسده، فاقتطف روحه من شجرة الحياة - دونما رحمة - قُبيل إكمال دراستي، فلم يتذوق طعم ثمار هذا الجهد .

* إلى والدتي الصبور (جواهر) التي تعلمت على يديها دروس الصبر، والتغلب على مصاعب الحياة .

* إلى زوجتي المخلصة (رۆژان) التي تحملت معي مصاعب الحياة بصبرها الجميل .

* إلى فلذة كبدي، ابني (فاميار) الذي أبصرت عيناه النور في فترة انشغالي بدراسة الماجستير .

* إلى أرواح من ذهبوا ضحية عمليات الأنفال، وضرب مدينة حلبجة بالأسلحة الكيمياوية، وكل ضحايا الشعب الكوردي .

أُهدي ثمار هذا الجهد

شكـر وعرفـان

يطيب لـي –فـي هذا المقام– أن أتوجـه بخـالص الشكر والتقدير إلـى (قسم اللغة العربيـة) فـي (كليـة التربيـة للعلوم الإنسـانية/ جامعـة صـلاح الدين) لموافقته علـى استضـافتي لمواصلـة دراسـة الماجستير، بعد أن كنت قد قبلت وحيداً في (قسم اللغة العربية) بـ(كلية اللغات) فـي الجامعة نفسها. وكذلك يطيب لـي أن أشكر فضيلة الأستاذ الدكتور (لطيف محمد حسن) الذي اقترح علي مقارنـة (الجحيم المقدس) بـ(**هيّلانـه**) بينمـا كانـت فـي مخيلتـي روايـة أخـرى. وأديـن بالشكر للأديب والمترجم (جـلال زنكابـادي) علـى مراجعتـه النصوص المترجمة من الكوردية إلى اللغة العربية. وكذلك يحتم علي واجب الاعتراف بالجميل أن أتقدم بجزيل شكري وامتناني إلى أستاذي المبجل والمتخصص في مجال الرواية الدكتور (نجم ألوندي) الذي لم يكن يبخل علي بعلمه عندما كنت أطالبه بتوضيح مسألة أو حل معضلة علمية في أثناء كتابة الدراسة. وأتوجـه بشـكري إلـى الـذين أفـادوني بمسـاعداتهم، ونصـائحهم، وملاحظـاتهم، وتجـاربهم، وتشـجيعاتهم المتواصلة لـي، وأخص منهم بالذكر الأستاذ (مكرم رشيد)، والدكتورة (أشواق محمد) والدكتور (عباس بياتي) والدكتور (عرفان مصطفى).

ويسعدني أن أتقدم بشكري الجزيل إلى (إتحاد الأدباء الكورد) على طبع دراستي بين دفتي هذا الكتاب، كما أشكر كل الذين أمدوني بمصادر ومراجع قيمة، منهم: أسرة (المكتبة المركزية)، ومكتبة (قسم الفلسفة) في كلية (الآداب) بجامعة (صلاح الدين) ومكتبتي قسم (اللغة العربية) في (كلية اللغات) وقسم اللغة العربية في كلية (التربية– الأقسام الإنسانية في جامعة صلاح الدين)، والدكتورة (تانيا أسعد)، والدكتورة (ساجدة زرار). ويسرني أن أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين أغنوا الرسالة بملحوظاتهم وتوجيهاتهم السديدة. وأعتذر لكل من مدّ لي يد العون وخانتني ذاكرتي في ذكر اسمه.

سالار

التعريف بالروايتين وكاتبيهما

١- روايــة (الجحيم المقدس)

هي رواية سينمية، كتبها برهان شاوي(*) بالعربية، وتتكوّن من (١٧٢) صفحة من الحجم المتوسط، وتتوقف عند مرحلة من مراحل التاريخ العراقي الحديث، وتبدأ ما بين أفول رئاسة أحمد حسن البكر وتسلم صدام حسين زمام السلطة في العراق. فهي تتناول معاناة الشعب الكوردي والعراقي وكفاح قوات البيشمركة الكوردية والفصائل العراقية المعارضة ضد نظام البعث في تلك الحقبة.

يقوم الجندي عبدالله بدور البطولة في الرواية، وهو شاب وجودي قريب من الماركسية ومثقف يحمل هوية إنسانية. أكمل دراسته في معهد الفنون الجميلة، ولكن قوانين الخدمة العسكرية أجبرته على الانتقال من مدينة الناصرية إلى أحد معسكرات الجيش العراقي في أطراف قرية (كاني سكان) التي لها وجود حقيقي في خريطة كوردستان، وتقع في منطقة بِنجوين القريبة من مدينة حلبجة في جنوب كوردستان. يحس البطل في المعسكر بالاغتراب المكاني والثقافي معاً؛ لأنه شاب مثقف مولع بقراءة الكتب، ولكنّه أُجبر على مواصلة عيشه تحت مجهر رجال المخابرات في الجيش، وأصبح موضع سخرية من قبل جنود وضباط جهلة، واضطر أن يشارك مع جنود المعسكر في تنفيذ خطة هجوم على قرية (كاني سكان).

وبعد قيام الجنود بإبادة القرية وإحراقها تبقى شابة على قيد الحياة تدعى شيرين، وهي مخطوبة لمقاتل واحد من قوات البيشمركة، ثم تقع الشابة في أسر هؤلاء الجنود ويأمر النائب الضابط إبراهيم السامرائي عبدالله بنتقل شيرين إلى مقر الفرقة السابعة في السليمانية، ومن هناك إلى مقر الفيلق الأول بكركوك ليقوم ذوو المراتب العليا في الجيش بالتحقيق معها ومن ثم اغتصابها، وعندئذ يتعذب البطل عبدالله نفسيا. وإلى جانب هذا الحدث الرئيس في الرواية فإن هناك أحداثا فرعية تصور الجرائم البشعة التي تعرّض لها الشعب العراقي عموماً والشعب الكوردي خصوصاً في فترة حكم البعثيين، منها أحداث هروب البطل من الواقع عبر قراءة رواية (الأحمر والأسود) لستاندال وتماهيه في شخصية بطل الرواية. وهناك حدث يتعلق بقتل جميع أفراد عائلة المرأة الحامل الكوردية جراء هجوم الجنود العراقيين على قريتها بتهمة انتماء زوجها للبيشمركة، وسقوط المرأة في أسر الجنود واغتصابها– على الرغم من كونها حاملا– في مقار الفيالق والألوية مرات عدة إلى أن تموت تحت وطأة العنف الجنسي. وتتوالى الأحداث ومنها موت هيمن وأمه في سجن (أبو غريب). يذكر أن أحداث الرواية تنتهي بُعَيْدَ وقوع سيارة عبدالله العسكرية في كمين لرجال البيشمركة على طريق كركوك – الموصل، وإعلانه الانضمام إلى صفوفهم.

(*) ولد برهان شاوي في مدينة الكوت عام ١٩٥٥، وكان واحداً من وجوه الاتحاد العام لطلبة العراق التابع للحزب الشيوعي العراقي. اعتقل في نهاية العام ١٩٧٨ وتعرّض لتعذيب شديد، وغادر العراق في العام نفسه. نال شهادة الدكتوراه في فن السينما بموسكو، ثم حصل على منحة الكاتب الألماني الشهير هاينريش بول عام ١٩٨٧. وتم تكريمه عام ٢٠١٠ من قبل اتحاد أدباء العراق. للمزيد ينظر: برهان شاوي، موقع برهان شاوي ahewar.org. وبرهان شاوي، موقع الكاتب العراقي: iraqiwriter.com.

٢- روايــة (هيـْلانه) (*)

هي رواية كوردية للروائي الكوردي المعروف حسين عارف(**) تبلغ صفحاتها (٢٩٨) صفحة من الحجم المتوسط، وتدور أحداثها في الثمانينات من القرن المنصرم، وتروي كارثتي الأنفال وضرب حلبجة بالأسلحة الكيماوية من قبل نظام صدام في الفترة المذكورة، إضافة إلى تناولها نضال قوات البيشمركة ضد القوات العراقية المتمركزة في كوردستان. تنطلق أحداث الرواية من قرية (حاجي سوبحان) التي هي قرية متخيلة مشابهة للقرى الكوردية التي طالتها عمليات الأنفال، ولاسيما قرى منطقة قَرَداغ القريبة من السليمانية. تبدأ أحداث الرواية بمشهد جنسي بين البطل سوبحان وزوجته غُرْبَتْ في بيتهما، وقد أراد السارد من هذا المشهد أن يبين لنا مدى حب الزوجين بعضهما لبعض. وبعد انتهاء المشهد يتوجه البطل بجرار زراعي إلى مدينة السليمانية قاصداً بيت خالته **پووره عەتاو**. فبعد وصوله الى هذا البيت وبقائه فيه مدة، يتوجه إلى السوق لشراء حاجات منزلية، غير أنه قبل الوصول إليه يلتقي بصديقه سيروان وزوجته **گيْلاس** ويسمع منهما خبر قصف مدينة حلبجة بالأسلحة الكيمياوية. وبعد عودته من السوق إلى بيت **پووره عەتاو** ، يخبره ابن خالته **كامەران** في الليل بأن هجمات السلطة العراقية لا تتوقف عند قصف حلبجة، بل تنوي السلطة إبادة الكورد برمتهم وفي مقدمتهم أهل القرى، كما يخبره بأنها استغلت كلمة (الأنفال) في القرآن لتحل لنفسها إبادة الشعب الكوردي.

حينما ينتهي **كامەران** من سرد الأخبار ينتاب الخوف البطلَ وكافةَ أفراد عائلة **پووره عەتاو**؛ لخوفهم من أن تطال يد الأنفال قرية (حاجي سوبحان)؛ ولهذا تطلب **پووره عەتاو** من ابن اختها (سوبحان)؛ كي يرجع إلى القرية وينتقل بعائلته إلى السليمانية، فيرجع سوبحان إلى القرية ولكن في طريق عودته إليها يعتقل في نقطة تفتيش **(ئەنْفالْيى)** ويتعرض لإهانة مزرية من قبل الجنود إلى أن يأتى حاجي **حەمە سوور** ويساعده في الرجوع إلى بيت خالته في السليمانية. وهنالك يخبره صديقه (جافر) بأن قرية (حاجي سوبحان) وعدداً من القرى المجاورة لها تعرضت للأنفلة والإبادة والإحراق، مما يدفع بالبطل أن يقوم بأسفار عدة إلى بازيان وجم جمال وكركوك وبغداد والرمادي بحثا عن مصير عائلته وأهل قريته المؤنفلين ولكن دونما بصيص أمل، ويتعرض البطل في أثناء سفره إلى مخاطر عدة وإلى الاعتقال مرتين. وتنتهي الرواية بقيام البطل بزيارة الناجين من عملية الأنفال والتأكد خلال بحثه عن عائلته بأنه لن يلتقي بها إلى الأبد، وأخيراً يقرر الذهاب إلى الجبل للإلتحاق بالبيشمركة والثأر من العدو.

(*) تعني بالعربية (عُش)، فەرهەنگی ئەستێرە گەشە (هێشرمە).

(**) ولد حسين عارف في السليمانية عام ١٩٣٦، وأكمل دراسته الابتدائية والمتوسطة والاعدادية في المدينة نفسها. ثم التحق بكلية الحقوق بجامعة بغداد وتخرّج فيها عام ١٩٦٥. انخرط في العمل السياسي في شبابه، وعمل في صفوف الحزب الشيوعي العراقي، فتعرّض للسجن والتعذيب مرات عدة. كان عضواً في جماعة (روانگە – المرصد) وأسهم في تجديد الأدب الكوردي. انتخب عضواً في المجلس الوطني الكوردستاني عام ١٩٩٢، وتمّ تكريمه عام ٢٠٠٨ من قِبل منتدى (گەلاوێژ) الأدبي. للمزيد ينظر: كۆكتێل ٢٣٥. و ململانێی كەسێتییەكان لە رۆمانەكانی (حوسێن عارف) دا ٤-٥. و تكريم القاص الكوردي حسين عارف، موقع جريدة (الاتحاد): alitthad.com .

المحـــتـــويات

الموضـــوع	الصفحة
الاستهلال	٤
الإهداء	٥
شكر وعرفان	٦
التعريف بالروايتين	٧ – ٨
المحتويات	٩
المقدمة	١٠ – ١٣
التمهيد: مفهوم المكان في المنظور اللغوي والفلسفي والنقدي	١٥ –
الفصل الأول: أنماط المكان الروائي	١٨-٧
المبحث الأول: ثنائية الأليـف– المعـادي	٢١
المبحث الثاني: ثنائية الواقعـي– المتخيـل	٣٤
الفصل الثاني: وصف المكان	٤٨-٧٠
المبحث الأول: الوصـف مـن حيث وظيفتـه	٥٠
المبحث الثاني: الوصف من حيث علاقته بالسرد	٦١
الفصل الثالث: علاقة المكان بالعناصر الروائية	٧٢-٩٥
المبحث الأول: المكان والشخصية	٧٢
المبحث الثاني: المكان والزمان	٨٦
الخاتمة	٩٧-٩٨
التوصيات	١٠٠
المصادر والمراجع	١٠٢-١٠٩
الملاحق	١١١-١٢٣
الملحق (١)/ الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية	١١١
الملحق (٢):	١٢٠
أ/ نص المقابلة مع حسين عارف بالكوردية	١٢٠
ب/ الترجمة العربية لنص المقابلة مع حسين عارف	١٢٢
ملخص البحث بالكوردية	I
ABSTRACT	A

المقدّمـــة

إذا كانت أهمية الدراسات المقارنة تتجسد في أنها تنشيء جسراً للتبادل الثقافي بين شعوب العالم وتقيم حواراً بين حضاراتها، فإن أهميتها للشعبين الكوردي والعربي ولاسيما في العراق تتضاعف لتتجاوز حدود التبادل الثقافي والحوار الحضاري إلى الإسهام الفعال في المصالحة السياسية والاجتماعية بين أبناء الشعبين، الذين فرقت بين قلوبهم السياسات التي مارسها النظام العراقي إبان حكم البعثيين ضد المواطنين الكورد وموطنهم كوردستان. غير أن ما يؤسف له هو تقصير النقاد والدارسين من الكورد والعرب على حدٍ سواء في اتخاذ الدراسات المقارنة وسيلة للتبادل الثقافي والتقارب وتضييق الهوة بين الشعبين.

ولقد كان حلم الباحث هو الدخول إلى قسم اللغة العربية؛ لخدمة الأدب الكوردي عبر الأدب العربي والدراسات النقدية المتعمقة عنه، فلم يجد سبيلاً – لتحقيق ذلك المبتغى– أفضل من اللجوء إلى الدراسات الأدبية المقارنة، فكانت (**بنية المكان في روايتَي الجحيم المقدس وهيْلانه – دراسة مقارنة–**) ثمرة تزاوج بين قصور أولئك الدارسين، وحلم الباحث ومبتغاه. ويعزز هذا التوجه عدم وجود أية دراسة مقارنة– على حد علم الباحث– في مجال الرواية بين الأدبين العربي والكوردي، ولا سيما على وفق منهج المدرسة الأمريكية الذي اتبعه الباحث، وندرة الدراسات المقارنة حتى في حدود الأدب العربي على وفق ذلك المنهج.

أما الباعث على اختيار المكان موضوعاً للدراسة دون غيره من العناصر الروائية، فهو احتفال الروايتين بهذا العنصر، كما أن المساحة المكانية التي أصبحت مسرحاً للأحداث في الروايتين تقع ضمن حدود العراق عموماً، وضمن حدود إقليم كوردستان خصوصاً، مما سمح بحضور تشابهات كثيرة بين الأمكنة التي وردت في الروايتين. وأن الموضوعات التي تعالجها (الجحيم المقدس) شبيهة بالموضوعات التي تعالجها (**هيْلانه**)، فالروايتان تتناولان أحداث (التهجير القسري للقرى الكوردية وتدميرها، الإبادة الجماعية ضد الشعب الكوردي). ويلحظ أن الدراسات النقدية الأكاديمية التي سبق أن قاربت النصوص الأدبية التي تتناول تلك الأحداث، لا تتعدى أصابع اليد على حد علم الباحث. منها على سبيل المثال دراسة تانيا أسعد: (**بينـای شـوێن لـەدوو نموونـەی رۆمـانی کوردیـدا**) أي (بناء المكان في أنموذجين للرواية الكوردية)(*)، درست فيها – باللغة الكوردية – بنية المكان في رواية (**هيْلانه**) لحسين عارف، ورواية (**ئەژدیها**) لمحمد موكري.

وأما الدراسات التي تناولت بنية المكان موضوعاً للمقارنة بين الروايات الكوردية والعربية، فهي معدومة، غير أن الدراسات التي تناولت ثيمة المكان في النصوص الأدبية كثيرة، وأشار الباحث إلى أهمها في المهاد النظري لدراسته.

(*) وهي بالأساس أطروحة دكتوراه مقدَّمة إلى كلية اللغات/ جامعة صلاح الدين.

ولا يريد الباحث أن يخفي حقيقة أن ثمة دراسات قد نهل كثيراً من رؤاها وأفكارها لصياغة خطة دراسته فضلاً عن الحقائق التي طرحتها، منها على سبيل المثال لا الحصر: (بناء الرواية) لسيزا قاسم، و(بنية الشكل الروائي) لحسن بحراوي، و(البناء الفني في الرواية العربية في العراق) لشجاع مسلم العاني، و(قضايا المكان الروائي) لصلاح صالح.

ويبدو طبيعياً أن يواجه الباحث في أثناء دراسته مشكلات، فالمشكلة ديدن البحث العلمي، ومن بين ما واجه الباحث من مشكلات: أولاً، إن مفهوم المكان غامض ومتشابك، وإن هناك إشكالية كبيرة تكتنف تحديد المصطلحات الدائرة في الحقل المكاني في مجالي الفلسفة والأدب معاً، ولعل ذلك راجع إلى عدم تبلور نظرية المكان لحد الآن. ثانياً، إن دراسة عنصر المكان بمعزل عن الوصف والرؤية والزمان والشخصية والحدث والصراع في فصول ومباحث مختلفة أمر في غاية الصعوبة، فعندما اقتضى منهج الدراسة أن يقوم الباحث بتجزئة الموضوع وتقسيمه، واجه صعوبات جمة بسبب حدوث التباسات وتداخلات بين الفصول والمباحث، فلم يكن تجنبها أمراً هيِّناً. فضلاً عن ذلك، وفي الوقت الذي شرع فيه الباحث بدراسة الماجستير وقع كل من أخيه ووالده في صراع مرير مع مرضين عضالين، فاضطر لعلاجهما أن يرافقهما إلى خارج الوطن مرتين ويمكث هناك مدة شهرين تقريباً. ومع الوقت الذي خسره، فقد مرّ بفراغ نفسي وروحي كبير، واحتاج إلى وقت وصبر طويلين لِلَملمة أفكاره واستجماع قواه كي يعود إلى سكة الكتابة من جديد، خصوصاً بعد خيبة أمله في علاج والده وانتقاله إلى مثواه الأخير في وقت حرج كانت الدراسة فيه تشارف على النهاية.

توزعت مادة البحث على تمهيد وثلاثة فصول، تقفوها خاتمة تتبعها جملة من التوصيات وبعض الملاحق. يتناول التمهيد الجانب النظري للدراسة، تطرق فيه الباحث إلى مفهوم المكان في المنظور (اللغوي، الفلسفي والنقدي)، فهو في المنظور اللغوي وضح مفردة (المكان)، وألمح إلى مفردات تحمل دلالة المكان بين طياتها، وبيّن الفروق الدلالية بين ثلاث منها، وهي: (الفراغ، الفضاء والحيِّز). ومن ثم عرج على المنظور الفلسفي وأورد على نحو متسلسل إسهامات الفلاسفة في تأصيل مفهوم المكان فلسفياً. ثم انتقل إلى الحديث عن المنظور النقدي، فأشاد بدور النقاد الغربيين والعرب الذين أسهموا في إقامة نظرية المكان في الخطابين النقديين الغربي والعربي اعتماداً على ما أسسه الفلاسفة من قبل، وعرض إشكالية المصطلحات الموضوعة لتجسيد مفهوم المكان، وبهذا مهد الطريق أمامه تدريجياً للدخول إلى الجانب التطبيقي للدراسة الذي يتشكل من ثلاثة فصول مقسَّمة على ستة مباحث.

يتناول الفصل الأول (أنماط المكان الروائي) في مبحثين على هيأة ثنائيات ضدية، عالج الأول منهما ثنائية المكان (الأليف – المعادي)، غير أن الضرورة اقتضت – قبل الخوض في الحديث عن هذه الثنائية – تحليل عتبة عنوان الروايتين تحليلاً سيميائياً بغية إيجاد منفذ للولوج إلى عالمهما، وتحديد المفاصل التي تربط عنواني الروايتين بمضمونيهما، وكذلك بيَّن نقاط التشابه والاختلاف بين العنوانين، وعلاقتهما بالمكانين الأليف والمعادي. أما المبحث الثاني، فقد تصدّى فيه الباحث لثنائية المكان (الواقعي

– المتخيل) بعد أن بيّن الحدود الفاصلة بين المكان الحقيقي والمكان الفني. وأشار ضمناً إلى ثنائيات أخرى مثل: (الداخل – الخارج) و(المغلق – المفتوح).

ويتضمّن الفصل الثاني الحديث – في مبحثين – عن (وصف المكان)، تسبقهما توطئة في تعريف الوصف، وأهميته في النص السردي، ودوره في تجسيد المكان، وطبيعة الوصف في الرواية (الكلاسيكية، الواقعية، روايات تيار الوعي والرواية الجديدة). تناول المبحث الأول الحديث عن (الوصف من حيث وظيفته)، واختار الباحث من بين وظائف الوصف ثلاثاً، وهي: (الوظيفة التزيينية، الوظيفة التفسيرية والوظيفة الإيهامية)؛ لأنها هي الوظائف الكبرى عند المنظِّرين الواقعيين؛ ولأن الروايتين– موضوع الدراسة واقعيتان. في حين تناول المبحث الثاني (الوصف من حيث علاقته بالسرد).

أما الفصل الثالث فقد خُصِّصَ لدراسة (علاقة المكان بالعناصر الروائية) في مبحثين. تناول الأول منهما وهو الذي بعنوان (المكان والشخصية) العلاقة الجدلية التي تربط بين عنصرَي المكان والشخصية، وتتجسد في التأثير والتأثر المتبادل بينهما. أما الثاني الذي جاء بعنوان (المكان والزمان) فقد عالج فيه الباحث تأثير الزمان في المكان، وكيفية الربط بين المكان والزمان عبر تقنية (المونتاج المكاني والزماني). وفيما يخص علاقة المكان بعنصرَي (الصراع) و(الحدث)، فقد تطرق إليها الباحث ضمن حديثه عن علاقة المكان بالشخصية والزمان. فالسبب – إذن– وراء تركيز الباحث على المكان والشخصية والزمان دون غيرها من العناصر الأخرى راجع إلى أن عنصري الشخصية والزمان يشكلان مع عنصر المكان ثلاث دعائم أساسية متماسكة لبناء الرواية.

وأعقبت الفصول خاتمة، عرض فيها الباحث أهم النتائج التي توصل إليها، ثم قدم جملة من التوصيات، تلتها قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدها البحث، ثم تأتي الملاحق التي اقتضتها ضرورات التوثيق البحثي والأمانة العلمية.

اتخذ الباحث (المدرسة الأمريكية) منهجاً لدراسته المقارنة؛ وذلك لانعدام علاقة التأثير والتأثر بين مؤلِّفَي الروايتين اللتين عقد المقارنة بينهما، فهذه المدرسة لا تشترط وجود علاقات تأثير وتأثر أو صلات تاريخية بين المبدعين ونتاجاتهم، كما أنها لا تكبِّل الدارس بالقيود والنظرات الضيِّقة إلى النصوص الإبداعية، فهي تعنى بمقارنة النصوص من الداخل لا بأصحابها، وهي في هذا تقترب من المنهج البنيوي الذي اعتمده الباحث – هو الآخر في دراسته– في تحليل النماذج التي استشهد بها، فضلاً عن ذلك فإن المنهج البنيوي يركز على الجانب الفني والعلاقات الداخلية للنصوص الابداعية، ويتجنب إصدار أحكام تقييمية وانطباعية، ويتصف بالحياد والموضوعية اللذين حاول الباحث الالتزام بهما قدر المستطاع، فعمد إلى استنطاق الروايتين سبيلاً لوصفهما كما تتجليان أمامه من دون أن يحمِّلهما ما لا تتحملان.

في الختام لايسعني إلاّ أن أتقدم بخالص شكري وامتناني إلى أستاذي الدكتور (سمير صبري شابا) على الحرية التي منحها إيّاي في أثناء العمل على مشروع الدراسة، وعلى قراءته الدقيقة والمتفحصة للرسالة، وعلى توجيهاته وإرشاداته القيِّمة التي كان لها أثر بالغ في تكوين شخصيتي الأكاديمية، وتوسيع أفق رؤيتي، وإثراء الرسالة وتأييد مسارها، فله مني الدعاء بالعمر المديد ودوام الصحة لخدمة العلم.

وبعد، فهذه الدراسة محاولة علمية متواضعة، لا يدّعي فيها صاحبها الكمال، فما طُرِح من قضايا، وما ذكر من نتائج على بساط البحث، لايعبر سوى عن وجهة نظر الباحث، بما أسعفته أدواته البحثية وقدراته العلمية، وما تهيأ له من مصادر ومراجعَ في الوصول إلى بعض النتائج التي قد تضيء السبيل أمام الباحثين الذين يودون الاشتغال على هذه الموضوعات أو على جوانب منها مستقبلاً. فمهما حاول المرء في سعيه لمعانقة الكمال، لن يقدر على ذلك؛ لاستيلاء النقص على جملة البشر، بيد أني سعيت، وهذا حسبي.

الباحث

٢٧ / ١ / ٢٠١٢

التمهيد

مفهوم المكان في المنظور اللغوي والفلسفي والنقدي

أولاً : مفهوم المكان في المنظور اللغوي

ثانياً : مفهوم المكان في المنظور الفلسفي

ثالثاً : مفهوم المكان في المنظور النقدي

أ- مفهوم المكان في الخطاب النقدي الغربي

ب- مفهوم المكان في الخطاب النقدي العربي

التمهيد

مفهوم المكان في المنظور اللغوي والفلسفي والنقدي

أولاً: مفهوم المكان في المنظور اللغوي

عندما نقلب صفحات المعجمات لا نجد بينها اختلافاً بينا بخصوص المعنى اللغوي لمفردة (المكان). فالخليل يقول: "المكانُ في أصل تقدير الفِعْل: مَفْعل، لأنه موضع للكَيْنُونة، غير أنّه لمّا كَثُر أجْرَوْهُ في التّصريف مُجْرَى الفَعال"[1]. والمكان في منظور ابن منظور يعني: الموضع، وجمعه (أماكِن) و(أَمْكِنة). واشتقاق المكان: من كان يكون، والميم زائدة، لكن تُوُهِّمَ أنها أصلية؛ لذا قالوا تمكَّن في المكان. وقيل أن الميم أصليّة، فإذا قبلنا بهذا الرأي لا بد أن يكون المكان من التمكُّن دون الكَوْنِ[2]. ويضيف أبو البقاء "المكان، لغة: الحاوي للشيء المستقر [كمقعد الإنسان من الأرض وموضع قيامه وإضجاعه] "[3]. إذن، ثمة إجماع بين أهل اللغة على أن المكان يأتي بمعنى (الموضع).

وهناك مفردات أخرى مثل: (الفضاء، الحيِّز، الفراغ، البيئة، الموقع، البقعة، المحل، الخلاء والملاء) تحمل بين طياتها دلالة المكان، وأطلق كل واحدة منها على نوع خاص من الأمكنة. ولكننا سنكتفي هنا بإيراد المعنى اللغوي لثلاث منها، وهي: (الفراغ، الفضاء والحيّز)؛ وذلك لكثرة استعمالها بدائل لمفردة (المكان). فالفراغ يعني "الخلاء...وفَرَّغَ المكانَ: أخلاه"[4]. والفضاء يعني :"المكان الواسع"[5]. وأما الحَيِّزُ فمعناه: ما انضمَّ إلى الدار من المرافق والمنافع، وكل ناحيةٍ حَيِّز، وجمعه أَحْيازٌ[6]. و"هو الفراغ المتوهم الذي يشغله ممتد أو غير ممتد كالجوهر الفرد، فالمكان أخص من الحيّز"[7].

ثانياً: مفهوم المكان في المنظور الفلسفي

ظهرت بواكير الاعتناء بمفهوم المكان في الفلسفة الإغريقية، وقد كان فلاسفة الإغريق أول من حمّلُوا المفهومَ معنى وخصائصَ معيّنة ميزوه بها عن سائر المفاهيم الفلسفية الأخرى. ومن بين هؤلاء الفلاسفة

---

(1) كتاب العين (م . ك . ن) .

(2) لسان العرب (ك . و. ن) .

(3) الكليات (فصل الميم) .

(4) لسان العرب (ف. ر. غ) .

(5) كتاب العين (ف . ض . و) .

(6) نفسه (ح . ي . ز) .

(7) الكليات (فصل الميم) .

أفلاطون[*] الذي يعد أوّل فيلسوفٍ مهّد لدراسةِ المكان عقليّاً، وميز خصائصه، فالمكان عند أفلاطون ما يحوي الأشياء من دون أن يستقل عنها، ولا يقبل الفساد، ويوفر مقراً ومقاماً للكائنات كلِّها، وهو حادث متناه أحدثه الصانع. يذكر أن أفلاطون أطلق على المكان أو الحاوي تسميات عدة مثل: (المحل، الموقع، الأم المرضع، مافيه تظهر الأشياء، الجسم، بيت الرحم، القابل والهيولى)[١].

ثم فصل أرسطو القول في الموضوع، فخالف آراء أستاذه وذهب إلى أن المكان مستقل ومنفصل عن الشيء، وهو ليس بُعداً ولا هيولى ولا صورةً ولا خلاءً. لكنه اتفق مع أفلاطون على الإقرار بوجوده وتوصيفه بالحاوي وعدم التفريق بينه وبين المحل، وعدم فساده بالأشياء أو الأجسام المتمكنة فيه[٢]. وإلى جانب الأبعاد الإقليدية الثلاثة (الطول، العرض والعمق) حدّد أرسطو ستة أبعاد للمكان، وهي: (فوق/ أسفل، يمنة/ يسرة، أمام/ خلف). ثم قسّمه على قسمين، وهما: العام والخاص، فالعام، هو الذي يحوي الأجسام كلها، أما الخاص، فهو أول ما فيه الشيء. وهو الذي يحويك وحدك لا أكثر منك. ومن ثم عرف المكان بأنه "نهاية الجسم المحيط"[٣]. وربطه أخيراً بالزمان من خلال الحركة[٤].

وتأسيساً على الأفكار التي أثارها الفلاسفة الإغريق وفي مقدمتهم أرسطو، بنى الفلاسفة المسلمون تصوراتِهم عن المكان في منجزهم الفلسفي[٥]. فعلى سبيل المثال عرف ابن سينا المكان بأنه "السطح المساوي للسطح المتمكن وهو نهاية الحاوي المماسة لنهاية المحوي– وهذا هو المكان الحقيقي وأما المكان غير الحقيقي فهو الجسم المحيط"[٦]. ويقول الشريف الجرجاني: "المكان عند الحكماء، هو السطح الباطن الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي"[٧]. فلو قارنّا هذين التعريفين للفلاسفة المسلمين بتعريفي أفلاطون وأرسطو المذكورين آنفاً، لبدا لنا جلياً تأثر الفلاسفة المسلمين بفلاسفة الإغريق.

وإذا ما أتينا إلى العصر الحديث، فإننا نجد انعطافة كبيرة في مسيرة تطور مفهوم المكان، فقد أسهم لفيفٌ من الفلاسفة والعلماء وعلى رأسهم: (نيوتن، لايبنتز، كلارك، كانط، أنيشتاين وباشلار) في إثراء ذلك المفهوم بإضافة أفكار جديدة وإيجاد مصطلحات مكانية لم نعهدها في الفكرين الإغريقي و الإسلامي. تتلخص نظرية نيوتن[**] في المكان في أنه مستقل تماماً عن المادة الموزعة فيه ووجوده سابق لوجودها

(*) على الرغم من أن أفلاطون لم يعرف المكان في (الطيماوس)، إلا أن المصادر نسبت إليه هذا التعريف الذي يعرف فيه المكان بأنه بعد مجرد موجود، وهو الهيولى إذ يسمح بتعاقب الأجسام المتمكنة فيه. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ٨٣٠. وينظر: المكان في الشعر العربي قبل الإسلام ١٢.

(١) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ١٩، ٢٧–٢٨. وينظر: المكان في الشعر العربي قبل الإسلام١١، ١٣.

(٢) الطبيعة ١/٢٤٧،٢٧٢، ٢٧٨، ٢٨٤، ٢٩٠.

(٣) نفسه ٣١٢.

(٤) نفسه ٤١٨.

(٥) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ٣٣.

(٦) النجاة في المنطق والإلهيات ٧١.

(٧) التعريفات ٢٣٨.

(**) يتفق نيوتن وكلارك مع أفلاطون على أن المكان هو الحاوي للأشياء، ولكنهما يتصوران أن للمكان خصائص أساسية

لوجودها، فهو كالوعاء الذي لايتغير عندما تتلاشى محتوياته أي أن المكان مطلق وسرمدي يبقى على حاله مهما حدث. ويتفق نيوتن مع الفكرة القائلة إنه كان باستطاعة الله أن يخلق العالم في موضع آخر داخل المكان المطلق غير موضعه الحالي من دون أن يطرأ على المكان أي تغيير، وأنه كان باستطاعته أن ينقل العالم إلى موضع آخر من دون أن يتغير شيء من العالم، ويضيف: أن المكان المطلق من صفات الله وموجود في الله[١]. وبالتالي ميز (المكان المطلق) عن (المكان النسبي) في أن المكان المطلق ثابت غير متحرك، أما المكان النسبي فهو بُعْد متحرك[٢].

وقد أثارت (نظريّة المكان المطلق) – التي جاء بها نيوتن – نقاشاتٍ حادة بين الفلاسفة انبثقت عنها آراء ونظريات جديدة حول المكان، فأبرز نقاش دار حول هذا الموضوع، هو ما جرى بين لايبنتز وكلارك، وقد اشتعلت جذوة هذا النقاش منذ أن أقام نيوتن علاقة بين الله والمكان ودافع عنها كلارك، ثم اعترض لايبنتز عليها؛ لأنها متناقضة مع العقيدة الدينية القائلة: (إن الله موجود في كل مكان). وبعد أن قدّم مآخذه على نظرية المكان المطلق، طرح لايبنتز من جانبه (النظريّة العلائقية) حلاً بديلاً لتلاشي المشكلات التي اعتقد أنها اعترضت نظرية المكان المطلق. فالنظريّة العلائقيّة لا تنظر إلى المكان بوصفه وعاءً نهائياً ذا وجود سابق على الله أن يختار ناحية منه ليضع فيه العالم المادي، وفضلاً عن ذلك فإن مشكلة نقل العالم من موضعه في المكان إلى موضع آخر لم ترد في هذه النظرية، فهي ترى أن المكان علاقة بين الأجسام، ووجوده مرهون بوجود الأجسام، وهو شيء مثالي لا حقيقة له، لأنه من المدركات المختلطة والمبهمة، وليس له وجود مستقل[٣].

وفي إثر لايبنتز جاء كانط، فطرح آراء متباينة بشأن الموضوع قبل المرحلة النقديّة من حياته وبعدها، فقبل المرحلة النقديّة، رفض تشبيه المكان بوعاء لا يتأثر بما يحتوي عليه؛ لأن طبيعة المكان غير مستقلة عن نوعية الأجسام الموجودة فيه. وتصور أن وجود أمكنة لا إقليدية أمر ممكن، وهذا يتنافى مع رأي نيوتن، أمّا بعد المرحلة النقدية، فقام بمراجعة آرائه عن المكان فخالف رأيه الأول وألحّ على الثاني، ووجّه نقداً لاذعاً إلى النظريّة العلائقيّة، إذ رأى أنه من الهُراء أن نتحدّث على وفق هذه النظريّة عن وجود جسم واحد في المكان؛ لأن المكان نفسه ناتج عن علاقات بين الأجسام![٤]. وعليه فإنه ليس منطقيّاً تصور عدم وجود المكان، حتى وإن أمكن تصور عدم وجود الأجسام أو الأشياء[٥].

وأهم تقدّم أحرزته النظريّات المكانية بعد كانط، هو ذلك الذي حققته (النظريّة النسبيّة) بفضل جهود منكوفسكي وأنيشتاين، فكانت للنسبيّة انعكاسات كبيرة في الدراسات الأدبية والعلوم التجريبيّة على حدٍّ

كاللاتناهي، الأزلية، الأبدية، القدم وعدم الفناء، وهذا ما لم يقل به أفلاطون. مدخل جديد إلى الفلسفة ١٩٦–١٩٧.

(١) دراسات في الفلسفة الغربية الحديثة ١٩–٢٠.

(٢) موسوعة الفلسفة ٤٦٢/٢.

(٣) دراسات في الفلسفة الغربية الحديثة ٢٠–٢١، ٢٥، ٢٩.

(٤) نفسه ٣٧، ٤٠، ٤٣. وينظر: موسوعة الفلسفة ٤٦٢/٢.

(٥) المكان ٢٨.

سواء، وذلك بعد أن قضت على نظرية المكان المطلق، فأثبتت أن الزمان والمكان نسبيان، ويكونان معا كلاً متصلاً يسمى بـ(مُتَّصِلِ الزمان والمكان) فتوجد كل الحوادث الممكنة في هذا المتصل، وفي هذه الحالة يعد الزمان بُعداً رابعاً مُضافاً إلى الأبعاد الثلاثة المعهودة للمكان[١].

ثم بتأثير المجهود الذي أنفقه غاستون باشلار في كتابه (شعرية الفضاء)[*] شهد مفهوم المكان تطورات جذرية، فبات محل اهتمام كبير في مجالات علمية وأدبية عدة، ولا سيّما في مجال (النقد الظاهراتي)[**] الذي نماه – إلى جانب باشلار– كل من جان بيير ريشار وجيلبير ديوران[٢]. وما زاد من خطورة كتاب (جماليات المكان) للناقد والدارس الأدبي هو أن مؤلفه لم يُنَظِّر فيه للمكان فحسب، بل طبّق تنظيراتهِ على نصوص أدبية عدّة، وبذلك صار الكتاب جِسراً لدخول التنظيرات الفلسفية إلى النقد الأدبي، أو حلقة وصل بين الفلسفة والأدب. ركز باشلار في كتابه على تحليل نمط واحد من أنماط المكان، وهو (المكان الأليف) [٣]. وعارضَ بين تقاطبات شتى، مثل: (البيت/ اللابيت)، ودرس جدليّة (الداخل/ الخارج) وغيرها[٤].

ثالثاً: مفهوم المكان في المنظور النقدي

على الرغم من أن الفلاسفة القدماء والمحدثين وقفوا طويلا عند مصطلح (المكان)، لكن الذي يدعو إلى الاستغراب أن هذا المصطلح المثير للجدل لم يحظ باهتمام (النظريّات النقدية القديمة) بوصفه معياراً نقديّا لمقاربة النصوص الأدبية، وإنما انصرف النقاد القدماء وحتى نقاد الرواية التقليديُّون عن دراسته، ورأوا فيه إطاراً تزيينياً فحسب، لا عنصراً من عناصر الشعرية[٥]. ومع ذلك، فإن الدراسات الشعرية والسيميائية في النقد الحديث لم تعر اهتماماً بتخصيص أية مقاربة وافية ومستقلة للمكان الروائي بوصفه

---

(١) موسوعة الفلسفة ٤٦٢/٢. وينظر: الزمان الوجودي ١٣٤–١٣٥. وألف باء النسبية ٤١، ٧٣. و بينای شوێن لەدوو نموونەی رۆمانی کوردیدا ١٥.

(*) أو(جماليات المكان) حسب ترجمة (غالب هلسا).

(**) هو الاتجاه النقدي الذي انبثق من الفلسفة الظاهراتية التي أسسها الفيلسوف الألماني (إدموند هوسرل)، والتي تدعو إلى التخلي عن كل الأحكام المسبقة، والعودة إلى تحليل كل ما يتجلى للوعي عند دراسة ظاهرة ما. وتأسيسا على ذلك يدعو النقد الظاهراتي إلى قراءة النص ورصد وعي المؤلف في نصه وكشف أبعاد هذا الوعي بموضوعية بعيداً عن إسقاطات القارئ والمعلومات المتوافرة لديه عن النص وفلسفة المؤلف وسيرة حياته. أطلس dtv فلسفة ١٩٥. وينظر: التبئير الفلسفي في الرواية ١٠٢–١٠٣.

(٢) جماليات التلقي في السرد القرآني ١٥٩. وينظر: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر ١٢٤، موقع (د. منصور بن ناجي القش): dr–mansouralqash.net.

(٣) جماليات المكان ٣١.

(٤) نفسه ٣٥، ٦٣، ١٩١.

(٥) شعرية الخطاب السردي ٦٥. وينظر: جماليات المكان في رواية " باب الساحة " لسحر خليفة، موقع: موقع: iugaza.edu.ps.

عنصراً من العناصر المكونة للنص، وعلى النقيض من ذلك، فقد كانت هناك دراسات نقديَّة أعارت اهتماماً بالغاً بالزمان الروائي، ولو أمعنا النظر في تحليلاتِ السرد الأدبي فسنلحظ أنها صبت جُلَّ اهتمامها على الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب، ولهذا لا نجد أية نظرية للمكان الروائي[١]. وما يوجد من آراء وأبحاث إن هي إلا اجتهادات متفرقة ما تزال في بداية الطريق، ولكنها إذا ما تراكمت يمكن أن تساعد على بناء نظريّة أو تصور بخصوص هذا الموضوع على حدِّ قولِ حميد لحمداني[٢].

إذن، فمصطلح المكان – كما هو سائد الآن – حديث العهد، لا يتجاوز عمره على الصعيد العالمي قرابة ثلاثين أو أربعين عاماً حسب تقدير الناقد عبدالرحمن عمار [٣]. وهو حديث العهد على النقد العربي أيضاً، فلم يعد النقاد العرب مهتمين بتحليله بوصفه عنصراً مهماً من عناصر البناء الفني للنصوص الإبداعية كالشعر والقصة والرواية والمسرح، والأعمال المشهدية كالسينما والفن التشكيلي، إلا بعد بداية العقد الثامن من القرن المنصرم[٤]. ولهذا لم ينُتَج لحد الآن خطاب معرفي عربي موحد حول المكان[٥].

أ– مفهوم المكان في الخطاب النقدي الغربي

تعود بداية الالتفاتة النقدية إلى المكان في العمل الروائي إلى سنة ١٩٣٨، حينما أصدر ميخائيل باختين كتابه (أشكال الزمان والمكان في الرواية) إذ أبرز فيه المكان بوصفه أهم عنصرٍ من عناصر الرواية، وقرنه بالزمان فنحت منهما مصطلح (الزمكان – Chronotope) – مستفيداً من النظرية النسبية لأنيشتاين– ليعبر به عن استحالة الفصل بين الزمان والمكان في العمل الأدبي كونهما وجهين لعملة واحدة، فمن الصعوبة بمكان تصور أحدهما بمعزل عن الآخر[٦]. غير أن جهود باختين النقدية ظلت غير غير معروفة حتى ستينات القرن العشرين لأسباب كثيرة لا مجال هنا لمناقشتها، ثم انتقلت إلى الغرب في سبعينات ذلك القرن[٧].

وبينما كان باشلار قد درس جدلية الخارج والداخل، وعارض بين البيت واللابيت، فإن يوري لوتمان أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية، طورها فيما بعد كل من جورج مانووي وجان فيسجر[٨]. عمل

---

(١) بنية الشكل الروائي ٢٥.

(٢) بنية النص السردي ٥٣.

(٣) بنية التشابه بين المؤلف وشخصياته الروائية ٩١.

(٤) الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ١٧٦.

(٥) شعرية الفضاء السردي ٦.

(٦) أشكال الزمان والمكان في الرواية ٥. وينظر: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر١٢٣، موقع (د. منصور بن ناجي القش): dr-mansouralqash.net.

(٧) جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر١٢٣، موقع (د. منصور بن ناجي القش): dr-mansouralqash.net.

(٨) شعرية الخطاب السردي ٦٧.

لوتمان في نظريته على توسيع مفهوم التقاطبات المكانية، فأبرز دور المكان بوصفه شيئاً ملموساً في تجسيد المفاهيم وتقريبها إلى الذهن، كما بيَّن دور لغة العلاقات المكانية في وصف الواقع[١].

ولما كان معظم النقاد الغربيين المحدثين منشغلين بدراسة المكان والتنظير له، تعرّضوا لمعضلة شائكة وهي إشكالية المكان من حيث المفهوم والمصطلح، التي تسللت إلى الدراساتِ النقدية العربيّة مؤخراً، وعليه فإننا نفضّل الوقوف عندها بغية متابعة جذورها وبواكير نشأتها. ظهرت الإشكالية في الوقت الذي فشل فيه بعض النقاد الغربيين في التفريق بين مصطلح ومصطلح آخر أو بين المستويات المختلفة الآتية من المكان:

العربية	الإنكليزية	الفرنسية
المكان	Place	Place
الفراغ	Space	Espace
الموقع/ البقعة	Location	Lieu

وظف النقاد الكلاسيكيُّون في اللغات الثلاث (المكان/ Place /Lieu) للدلالة على كُلِّ أنواع المكان في وقت لم يكن فيه معنى (الفراغ) متداولاً بينهم بمفهومه الحديث. ولما ضاق الفرنسيون ذرعاً بمحدوديَّة كلمة (Lieu–الموقع/البقعة)، تركوها فاستخدموا في محلها (Espace–الفراغ). ومن جانبهم رفض النقاد الإنكليز (Space / Place) أو (المكان، الفراغ) لاتساعهما، فبدأوا باستخدام (Location–البقعة)[*] ليعبروا به عن المكان المحدد الذي يقع فيه الحدث[٢]. وهذا يعني " أن النقاد المحدثين يستخدمون ما يقابل كلمة الموقع (المكان/الفراغ) للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني: أحدهما محدّد ويتركز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعاً ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية"[٣].

ولم يترك النقاد الغربيّون الإشكالية على حالها، بل استمروا في حلِّها، فقد ميّز المُنَظِّرون الألمان بين مكانين مُتعارضين، وهما: (Raum ــ Lokal) يقصدون بالأول المكان المحدّد الذي تضبِطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد وغيرها، ويقصدون بالثاني الفضاء الدَّلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية. وبناءً على ذلك أبرز هيرمان مبير الدور الرئيس الذي يلعبه الفضاء في التخيّل الروائي، ثم درس الفرنسيان جورج بولي وجيلبير دوران الفضاء الروائي على نحوٍ مستقل دون الالتفات إلى تحليلِ العَلاقات التي تجمعُ بينه وبين المكونات الحكائية الأخرى، وبذلك تركا ثغرةً حاول مواطنهما

---

(١) مشكلة المكان الفني، ضمن كتاب جماليات المكان ٦٥، ٦٩.

(*) ترجمت سيزا قاسم مفردة (Location) مرة بالموقع، ومرة أخرى بالبقعة. ولكن صالح ولعة ترجمها بالموقع فقط.

(٢) بناء الرواية ١٠١–١٠٢. وينظر: المكان ودلالته ٥١.

(٣) بناء الرواية ١٠٢.

رولان بورنوف إلى ملئها بتقديم اقتراحٍ مفاده: أنه عند دراسة المكان يتعين علينا أن نصف بطريقةٍ دقيقة طوبوغرافيّة الحدث، ونحلِّل مظاهر الوصف ونهتم بوظائف المكان في علاقاته التي يقيمها مع الشخصيات والمواقف والزمان[١].

ومن ثم جاء السيميائيون فعنوا بدراسة المكان عناية بالغة، وجعلوا المكان من العلامات التي ينبغي أن يُنظر إليها وإلى تفاعلها مع العناصر السردية الأخرى من زمن وأشخاص، وذهب بعضهم إلى أن وجود المكان ضروري جداً للإحساس بمرور الحوادث والوقت[٢].

وعلى الرغم من أن الدراسات الشعرية في العصر الحديث كانت قد أهملت المكان عنصراً مكوناً للنص، فـ(الشعرية الجديدة) أعادت الاعتبار له، وذلك بعد تخلصها من عجزها المنهجي والمعرفي بواسطة علم المنطق والسيميائيات وغيرهما من العلوم الإنسانية، وما تتسم به دراسات الشعريين هو أنهم ميزوا بين أشكال مختلفة من الفضاء مثل: (الفضاء الروائي، الفضاء النصي/ الطباعي، الفضاء الدلالي، الفضاء منظوراً والفضاء الجغرافي) [٣].

ب- مفهوم المكان في الخطاب النقدي العربي

هناك اتفاق بين النقاد والدارسين على أن بداية ولوج مفهوم المكان ساحة النقد الأدبي العربي ظهرت شيئاً فشيئاً بعد أن كتب غالب هلسا بحثه الموسوم بـ(المكان في الرواية العربية) وترجم كتاب (شعرية الفضاء) عن الإنكليزية وبتصرف تحت عنوان: (جماليات المكان) عام ١٩٨٠ [٤]. إذ قدم له بمقدمة نبه فيها الأدباء إلى أن عدم افتقاد العمل الأدبي لخصوصيته وأصالته رهين بالاعتناء بالمكانية[٥]. ثم بادر بتعريف المكانية كأول ناقد عربي بأنها "الصورة الفنية التي تذكرنا أوتبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[٦].

ولم تتوقف جهود هلسا عند حدود ترجمة (جماليات المكان)، بل أثار هذا الكتاب عنده فكرة دراسة جماليات المكان العربي[٧]، فأفرد للمكان كتاباً بعنوان: (المكان في الرواية العربية)، إذ عالج هلسا فيه المكان ضمن فهم باشلار، وتناول فيه التأثير المتبادل بين المكان والإنسان، وبين أن المكان ليس ساكناً، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان. ثم وضع التصنيفات المكانية الأولى في الرواية العربية المعاصرة في

---

(١) بنية الشكل الروائي ٢٦.

(٢) النقد الأدبي الحديث ١٨٤.

(٣) بنية الشكل الروائي ٢٧- ٢٨. وينظر: شعرية الخطاب السردي ٧١.

(٤) جماليات المكان في الرواية العربية ١٢. وينظر: والزمان والمكان في الشعر الجاهلي ١٧٦. وجماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر ١٢٦، موقع (د. منصور بن ناجي القش): dr-mansouralqash.net.

(٥) جماليات المكان ٥-٦.

(٦) نفسه ٦.

(٧) نفسه ٨.

أربعة أنواع، وهي: (المكان المجازي، المكان الهندسي، المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي والمكان المعادي) [1].

وأولى ياسين النصير بمقاربة إشكاليات المكان في النصِّ الأدبي عناية خاصة، فصرف في هذا المضمار جهوداً مضنية، نظرياً وتطبيقياً، دونما اتباع فلسفة غربية، شأن هلسا، وإنما بحث عن طريق لم يجد أية علامة دالة عليه، ولهذا لم يتمكّن من الخروج من تحت مظلة الانطباعيّة التي عرفت بها معالجاته لإشكاليات المكان[2]. فالمكان عند النصير دون سواه هو ما "يثير إحساساً ما بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمان"[3]. وهو على ثلاثة أضرب: (المكان الموضوعيّ، المكان المفترض، المكان ذو البعد الواحد) [4].

وقد شهد مفهوم المكان في النقد العربي تطورات ملحوظة بعد اطلاع النقاد على ما أنتجته معالجات النقاد الأوروبيين، فاستهداءً بتلك المعالجات، أثروا المفهوم، وتعاملوا معه على نطاق أوسع، فأضافوا من لدنهم طروحات أسهمت إسهاماً كبيراً في توضيح النظرية المكانية وتمهيد الطريق أمام الباحثين. من الدراسات التي لا تزال تلهم الباحثين، وتتسم بالوضوح النظري النسبي –على حدِّ تعبير حميد لحمداني– دراسة سيزا قاسم[5]. إذ ميزت الباحثة في هذه الدراسة المكان الروائي عن المكان الطبيعي، فترى أن المكان الروائي خيالي ومصنوع من الكلمات، وله مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة. وبعد هذه المعطيات، ألقت سيزا الضوء على الاشكالية التي تحوم حول مصطلح المكان في النقد الغربي وجهود النقاد في حلِّها، وانتقدت في الوقت نفسه نقاد الرواية العربية؛ لأنهم لم يعتنوا بالتفريق بين المستويات المختلفة من المكان. فالمكان كما عرفته سيزا هو الإطارُ الذي تقع فيه الأحداث، ويظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيّز، وأسلوب تقديم تلك الأشياء هو الوصف. يظهرُ من كلام الباحثة أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الوصف والمكان في الرواية، بيد أن طبيعة تلك العلاقة تتباين من روايةٍ إلى أخرى، ففي الرواية الواقعية يعدُّ أسلوب الوصف من أهم الأساليب التي يتبعها الروائي لتجسيد المكان، ويكتسبُ وظائفَ بالغة الأهميّة، أبرزها: الوظيفة التفسيرية والوظيفة الإيهامية اللتانِ يمكن من خلالهما الكشف عن حياة الشخصيَّة النفسيَّة من جهة، وإيهام القارئ بواقعية ما يقرأه من جهة ثانية؛ لهذا جاء وصفهم تفصيلياً وموضوعياً، أمّا في روايات (تيار الوعي) فقلما يشار إلى وصف المكان؛ لكثرة اهتمام هذه الروايات

---

(1) نقلا عن: شعرية الخطاب السردي ٦٥-٦٦.

(2) الرواية والمكان ٦. وينظر: حوار مع الناقد ياسين النصير، موقع الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق:iraqiwritersunion.com.

(3) إشكالية المكان في النص الأدبي ٥.

(4) الرواية والمكان ٢٧، ٧٣.

(5) بنية النص السردي ١١٩.

بالجانب النفسي؛ لذلك نجد الوصف في روايات تيار الوعي تتسم بالذاتية، وأما الوصف في (الرواية الجديدة) فيميل إلى تشيء الأشياء[١].

وفي ضوء الدراسات التي سبقت الإشارة إليها، كرّس شجاع مسلم العاني فصلاً من أطروحته لدراسة (الوصف وبناء المكان) عرض فيه العلاقة الجدليَّة بين الوصف والسرد في تاريخ الرواية، ثم قسّم المكان على أربعة أنواع، وهي: (المكان المسرحي، المكان التاريخي، المكان الأليف والمكان المعادي)[٢].

وتلبيةً لأمنية غالب هلسا، درس شاكر النابلسي جماليات المكان في الرواية العربية، ولكنه لم ينتق نماذج متنوعة من الروايات العربية، بل اكتفى بروايات هلسا السبع نماذج للرواية العربية، ومبرره في ذلك هو: أولاً، أن روايات هلسا حافلة بجماليات المكان. ثانياً، هو على رأسِ الروائيين العرب المهتمين بالمكان. ثالثاً، الأمكنة الروائية في روايات هلسا متوفرة على نحو كاف، ورابعاً، تركيز معظم الدراسات النقدية العربية على جماليات المكان عند نجيب محفوظ إلى حدٍّ مفرط من دون الالتفات إلى الروائيين الآخرين[٣]. هذه هي الأسباب التي دفعت النابلسي كي يلتفت إلى دراسةِ المكان عند هلسا، متخذاً فيها من ظاهراتية باشلار وما قرأه عن جماليات المكان في الرواية الغربية، أداة من أدوات تحليل جماليات المكان، فاستنبط تسعة وعشرين نوعاً من المكان، منها: (المكان الصوتي،المكان الرمزي، المكان النفسي والمكان الفوتوغرافي) وغيرها[٤].

واعتماداً على تصور النقاد الغربيين، خصص حسن بحراوي فصلاً من كتابه لدراسة (بنية المكان في الرواية المغربية). درس فيه بنية المكان معتمداً على ثلاثة مفاهيم، وهي: (التقاطب، التراتب والرؤية). وبناءً على هذه المفاهيم أرسى دعائم منهجه لتصنيف المكان وتحليله في الرواية المغربيَّة، فعلى وفق مفهوم التقاطب وجد الباحث أن الأمكنة التي تزخر بها تلك الروايات تتوزّع على فئات ذات تنوع كبير من حيث الوظيفة والدلالة، لكنه تمكن أن يميز مبدئياً بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال، ومن خلال هذا التمييز حصل على ثنائية ضديّة أولى ثم تلتها ثنائيات وتقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة. وإلى جانب مفهوم التقاطب الذي اتخذ منه أداة مركزية للبحث، استخدم بحراوي مفهوم التراتبيّة الذي يتوزع بموجبه الفضاء المكاني على طبقات عدة أو فئات مكانية. وأخيراً اعتمد الباحث على مفهوم الرؤية وصنفها إلى ثلاثة أنواع : (الرؤية التجزيئيَّة، الرؤية المشهديَّة والرؤية الهندسية)[٥].

ووقف حميد لحمداني عند نقطة مهمة لم يسبقه إليها أحد ممن اطلع على دراساتِهم حسب قوله، ألا وهي التمييز النسبي بين مصطلحي (الفضاء) و(المكان)[*] اللذين يلتبسان على القارئ في معظم

---

(١) بناء الرواية ١٠٠-١٠٢، ١٠٨-١١١.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ٣١، ٥٧، ٩٧، ١٢٧.

(٣) جماليات المكان في الرواية العربية ١٥-٢١.

(٤) نفسه ١٥-٢٣.

(٥) بنية الشكل الروائي ٣٩- ٤٢، ١٠١.

(*) وبدوره لم يطلع الباحث على دراسة ميزت بين هذين المصطلحين قبل دراسة لحمداني.

الأحيان، فمن أجل إزالة هذا اللبس، صرف الباحث مجهوداً خاصّاً قدّم فيه آراء تركت خلفها أثراً بالغاً في الدراسات اللاحقة[١]. ما استخلصناه من آراء الباحث بخصوص التمييز النسبي بين المكان والفضاء، هو أن المكان بالنسبة للفضاء كالجزء من الكل أي أن المكان جزء من الفضاء، والفضاء أشمل وأوسع منه، وهو يتشكل من أمكنة متعدِّدة ومتفاوتة، فالمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء[٢].

وأثار صلاح صالح في (قضايا المكان الروائي في الأدب العربي المعاصر) جملة من القضايا المتعلقة بمفهوم المكان في اللغة والدين والفلسفة وعلم الفيزياء والفن، وعمل على تطوير ما أثير قبله نظرياً وتطبيقياً، وطرح افكاراً جديدة لم نقع عليها عند غيره من الدارسين. فما يختلف فيه صلاح صالح في معالجاته للمكان مع الفلاسفة والدارسين الذين سبق ذكرهم، رؤيته للكون مكاناً مطلقاً، و ترجمته لمصطلح (Lieu) الفرنسي بالمكان، وترجمته لمصطلح (Espace) بالفضاء والحيز. ثم فصَّل القول فيما يميز المكان الواقعي عن المكان الفني. واخترع أسلوباً جديداً في دراسة المكان، قسّم فيه أبعاد المكان على البعد (الفيزيائي، الرياضي– الهندسي، الجغرافي، الزماني– التاريخي) وغيرها. وأتبعها بتحليل تقابلات المكان الثنائية مثل: (التوسيع والتكثيف/المساحة والصغر، والثراء والفقر/ التزايد والتناقص، الخارج والداخل/ الظهور والتواري). كما بين علاقة المكان الروائي بالزمان والشخصيات[٣].

وحاول عبدالملك مرتاض تأصيل مصطلح (الحَيِّزْ) مقابل المصطلح الفرنسي (Espace) والمصطلح الإنكليزي (Space)، فرأى أن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحَيِّز؛ لأن الفضاء في منظوره من الضروري أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيّز ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثِّقل، والحجم، والشكل وغيرها، في حين أن المكان في العمل الروائي يقف على مفهوم الحيز الجغرافي وحده. وللحيز مظاهر معروفة يمثل فيها، غير أنها في رأي مرتاض مظهران، وهما: (المظهر الجغرافي) و(المظهر الخلفي). ففي المظهر الجغرافي يضعُ خطاً فاصلاً بين الحيّز الأدبي، والحيّز الجغرافي، ويوضح أن الحيّز الأدبي أكبر مساحة، وبُعدُهُ أكثر شساعة من الحيّز الجغرافي؛ لأن هناك حدوداً تحد الحيّز الجغرافيّ بينما الحيّز الأدبي عوالم لاحدود لها[٤].

وعاين إبراهيم جنداري الفوارق الدلاليّة بين مفاهيم المصطلحات المكانيّة في دراسة نستشف منها اتفاق وجهة نظره مع وجهة نظر حميد لحمداني في أن المكان جزء من الفضاء، واختلافه عنه في أن هذا الفضاء لا يتشكّل من أمكنة متعددة فحسب، بل هو أرحب منها، فقد يوحي الفضاء بمفاهيم ودلالات متنوعة، أي ينطوي على أبعاد مختلفة كالمكان والزمان وغيرهما. لكن جنداري نفسه اقتصر على بُعْدين من الفضاء، وهما: الزمان والمكان، ووزّع الفصل المخصّص للبُعْدِ المكاني، على أربعة مباحث: تناول في الأول طبيعة المكان وأهميته في البناء الروائي، الوصف أسلوباً لتجسيد المكان، طبيعة الوصف،

---

(١) بنية النص السردي ٦٢.

(٢) نفسه ٦٣.

(٣) قضايا المكان الروائي ١١، ١٥–١٩، ٤٢، ٤٧، ٥٠، ٥٢، ٧٥، ٧٨، ٨٢، ١٢٧، ١٣١، ١٣٥.

(٤) في نظرية الرواية ١٢١، ١٢٣–١٢٤.

وظيفة الوصف. وتناول في الثاني الذي جاء بعنوان (وصف الأمكنة): الفضاء المديني العام/ المفتوح، الفضاء المديني الخاص/ المغلق. أما المبحث الثالث، فدرس فيه البُعْد التركيبي للمكان أو أنماط الفضاء المكاني على هيأة تقابلات مكانية مثل: (الأليف/ المعادي، الواقعي/ المتخيل، المسرحي/ الكوني) وغيرها. وأنهى الدراسة بمبحث رابع خصصه للحديث عن الرؤية للتعرف على المكان[1].

وأحدث دراسة اطلعنا عليها، دراسة صالح ولعة عن المكان ودلالته في رواية (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف. وهي في ثلاثة فصول: أولها حديثه عن (المكان بين المنهج والتنظير) إذ تطرق فيه إلى جهود منظري ودارسي المكان، واختلافاتهم بصدد إشكالية المصطلحات المكانية التي ما زالت قيد النقاش. وخصص الفصلين الأخيرين من دراسته للجانب التطبيقي، إذ بوّب أمكنة (مدن الملح) إلى أربع عشرة ثنائية متضادة على وفق مبدأ التقاطب مثل: ثنائية (الثابت/ المتغير، الصحراء/البحر والقريب/ البعيد) وغيرها. كما درس (وصف المكان وعلاقته بالبناء الروائي)، في مبحثين: حلل في الأول منهما (وصف المكان) ويبدو فيه متأثراً بسيزا قاسم. ثم حلّل في الثاني (علاقة المكان بالبناء الروائي) مبرزاً علاقة اللغة والزمان والمضمون بالمكان[2].

إتضح لنا مما سبق، إن مفهوم المكان في المنظور اللغوي يختلف عن مفهومه في المنظور الفلسفي والأدبي، فالمفهومان الفلسفي والأدبي أوسع دلالةً، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن هناك فوارقَ كبيرة بين المفهومين الفلسفي والأدبي للمكان أيضاً، فالمكانُ الذي تحدّث عنه الفلاسفة إمّا هو مكان حقيقي موجود على أرض الواقع وله مميزات طوبوغرافية، وإمّا هو مكان مطلق أو مثالي، وكلاهما يحملان وظائف ودلالات محدودة. أمّا المكان في الأدب، فهو خيالي ومصنوع من الكلمات لا تتطابق صفاته مع صفات المكان الحقيقي إلا في بعض الوجوه. ويحملُ وظائف ودلالاتٍ ورموزاً لاحصرَ لها، ولا يرتبطُ بالزمان والأجسام والحدث فحسب كما ذكر الفلاسفة، بل يرتبط برؤية الشخصية وسايكولوجيتها ونمط تفكيرها وثقافتها، ويرتبطُ كذلك بالناحية الاجتماعية والتاريخية والحضارية للمجتمع وغيرها، بل نراه أحياناً يصبح شخصية أو يُؤنْسَن فيلعب دور شخصية في الرواية، أو ينهض بدور البطل أو ينتصر له. ولكن مع وجود تلك الفوارق، فإن هناك ما يجمع بين منظور اللغويين والفلاسفة والنقاد في أن معظمهم نظرُوا إلى المكان كحاوٍ أو وِعاءٍ للجسم. وفضلاً عن ذلك فقد أفاد النقد والفلسفة من اللغة في اختيارِ المفردات لتجسيد المفاهيم. ونهل النقاد كذلك من أفكار الفلاسفة لبلورة تصوراتِهم عن المكان، وذلك يبدو واضحاً في ربطهم بين المكان والأجسام والزمان والأحداث، وتقسيمهم وتصنيفهم للأمكنة إلى أنواع عدّة لغرض تسهيل دراستها. يذكر ثمة تشابه بين تعريف (أبو البقاء) اللغوي للمكان وتعريف الفلاسفة.

ترجم النقاد العرب مصطلحات (Espace /Space /Place) الغربية بـ(المكان، الفراغ، الفضاء والحيِّز)؛ لذا التبست تلك المصطلحات على بعضهم فاستخدموها دون مراعاة الفروق الدلالية بينها. غير أن بعضهم فرّق بينها. ومنهم مَنْ قدّم آراء متباينة لتجنب الوقوع في الإلتباس عند استعمالها. ومن هنا

---

(1) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ٩، ١٦٧، ١٧٥، ١٨٠، ١٨٤، ٢٠٠، ٢١٦، ٢٢٠، ٢٦٧.

(2) المكان ودلالته ٣٩، ٦٧، ١٣٣، ١٧٩، ١٨٧، ١٩٢، ١٩٧.

فضّلنا أن نسلط ضوءاً كاشفاً على تلك الآراءِ بغية مناقشتها، وتبني ما نراه منها مناسباً لدراسة بنية المكان في روايتي (الجحيم المقدس) لبرهان شاوي و **(هيّلانه)** لحسين عارف. يتبنى الباحث ما ذهب إليه حميد لحمداني من أن الفضاء أشمل وأوسع من المكان، لكنه لايوافقه في أن الفضاء يتشكّل من أمكنة عدّة. فالفضاء أكبر من أن يحتوي على أمكنة متعددة، فهو يتشكل من المكان، والزمان، والحدث، والشخصيات، والرؤية، وغيرها؛ ولهذا لا يتبنّى الباحث رأيَهُ بصدد مفهوم الفضاء.

وفيما يخصُّ استعمال المصطلحات، فإن الباحث يستعمل (مكان) مقابل (place) اتساقاً مع لغة النقد العربي واتباعاً لسيزا قاسم، إلا أنه لا يستعمل (الفراغ) مقابل (Space) مثلما فعلت (سيزا)؛ لأن الفراغ في مفهومه اللغوي يعني (الخلاء) كما أسلفنا، ووجود الخلاء عند الفلاسفة موضع شك، وعلاوة على ذلك فإن الخلاء لا يحتوي على شيء، ولاتخترقه شخصية حتى يجري فيه حدث، فخلاصة القول: (المكان بالمكين). كما لا يستخدم الباحث مصطلح (الحيِّز)، بل يستخدم مصطلح (الفضاء)؛ لأنه أكثر تداولاً، ويكاد يتأصّلُ في الدراسات النقديّة المعاصرة، فمصطلحا الحيز والفراغ اللذان انفردت بهما سيزا وصلاح صالح و عبدالملك مرتاض لم يكن لهما أي صدى في الدراسات النقدية، حتى أننا لم نصادفهما عند أي ناقد آخر.

الفصل الأول

أنماط المكان الروائـي

المبحث الأول: ثنائية الأليف - المعادي

عتبة العنوان وسيميائية الصورة

المبحث الثاني: ثنائية الواقعي- المتخيـل

الفصل الأول
أنماط المكان الروائي

عندما دققنا النظر في الدراسات الخاصة بالمكان، وجدنا أن النقاد استنبطوا أنماط المكان من النصوص، وحللوها مستندين إلى أمرين: أحدهما اعتباطي، وهو يختلف من ناقد لآخر، وأما الآخر، فهو منهجي، ويتمثل في منهج التقاطب الذي هو عبارة عن منهج دياليكتيكي تصنف على وفقه الألفاظ الدالة على المكان إلى أزواج دياليكتيكية، أو ثنائيات ضديَّة تجمع بين عناصر متعارضة[1].

وتمتد جذور مفهوم هذا المنهج إلى أرسطو، الذي حدد في كتابه (الطبيعة) ستة اتجاهات للمكان، وكذلك نجد جذور المفهوم عند باشلار في كتابه (شعرية الفضاء)، كما نجدها عند غيرهما من الدارسين، إلا أنهم – ماعدا يوري لوتمان – لم يتعمَّقوا في تحليلها. ثم صنف (جورج مانووي) الألفاظ الدالة على المكان بوضع لائحة بالأزواج الدياليكتيكية، مثل: (بعيد/ قريب، أعلى/ أسفل، صغير/ كبير) وغيرها، وشيد فيسجر البناء النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص، فقد ميَّز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة كالتعارض بين (اليسار/ اليمين، الأعلى/ الأسفل، الأمام/ الخلف)، وأبرز التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة والاتساع والحجم وغيرها من المفاهيم التي تساعد على فهم كيفية تنظيم المادة المكانية واشتغالها في النوع الحكائي[2].

اعتماداً على منهج التقاطب، عثرنا على ثنائيات متضادة متعددة في روايتي (الجحيم المقدس) و(**هيّلانــه**)، إلا أننا سنقتصر على ثنائيتي (الأليف–المعادي) و(الواقعي–المتخيل)، ونشير في أثناء حديثنا عن هاتين الثنائيتين إلى ثنائيات أخرى مثل: (الداخل – الخارج) و(المغلق – المفتوح).

المبحث الأول
ثنائية الأليف- المعادي

المكان الأليف: هو المكان الذي "عشنا فيه، وشعرنا فيه بالدفء والحماية بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا، وإن البيت ولاسيما بيت الطفولة أشد أنواع المكان ألفة، ومن المعروف، أننا نعود بذكرياتنا دائما إلى بيت الطفولة هذا وإلى الهناءة الأولى التي لقيناها فيه، وإلى دفء الأحضان التي ضمتنا فيه..."[3]. أمَّا المكان المعادي، فهو المكان الذي يرغم المرء على العيش فيه؛ لذا يشعر إزاءه بالعداء والكراهية؛ بسبب المخاطر التي تهدد حياته فيه، ومثاله: (السجون، المنافي) وغيرهما[4]. والشعور بالألفة أو العداء تجاه المكان شعورٌ نسبي؛ لأنه يتغيَّر تَبَعاً للحالة الشعوريَّة لكل شخص، أو موقفه الذي يتخذه إزاء المكان. فهناك أماكن تبدو في الظاهر معادية كأماكن الغربة، بيد أن هناك أُناساً يشعرون فيها بالأُلفة، ولعلَّ بعضهم يفضلها على الوطن الأم، وثمة أماكن نحسبها أليفة لجمالها، لكننا حينما نستنطقُ

---

(1) المكان ودلالته ٦٦.

(2) بنية الشكل الروائي ٣٣– ٣٥.

(3) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ٩٩.

(4) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ٢٤٠ .

سكانها نراهم يشعرون بالنفور منها، ويحلمون بمكانٍ آخر، قريب من هذا المعنى ما أشارت إليه جورج صاند عندما قسمت الناس إلى قسمين: قسم يطمح لسكنى الكوخ، وقسم آخر يطمح لسكنى القصر[١].

عتبة العنوان وسيميائية الصورة

لأن العنوان أصبح اليوم محط اهتمام الدراسات النصيَّة المعاصرة، نرى ضرورة في أن نقف عند مفهومه، لنقرأ في ضوئه عنواني (الجحيم المقدس) و(**هيّلانـه**)، ونلج من خلالهما إلى عالم الروايتين، فالعنوان كما عرَّفه لوي هويك "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص، لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[٢]. وقد "يدلُّ العنوان على شخصيات أو أماكن... فهو يختصر سلفاً مغامرة الرواية... ولكنه لايكتسب معناه إلا بعد قراءة الرواية. فقراءة الرواية توضح أو تعدّل أو تقلب المعنى الذي ارتسم في الذهن قبل القراءة، وتدفع القارئ إلى المقارنة بين المعنى المقدّر في البداية والمعنى المستخلص في النهاية من أجل اكتشاف المزيد من... الدلالة"[٣]. تنقسم العنوانات إلى ثلاثة أنواع:

١-العنوان الرئيس: هو أول ما تقع عليه عين القارئ؛ لأنه يتصدر الكتاب، ويعطيه هُويته[٤].

٢-العنوان الفرعي: هو الكتابة التي تتموقع تحت العنوان الرئيس، ويفسره، وهو أقل سمكاً قياساً بالعنوان الرئيس.

٣-المؤشر الجنسي: هو ما يحدد طبيعة العنوان، ويقصد به الكتابة الموجودة تحت العنوان، إذ تحدد جنس الكتاب، مثل: (رواية، مذكرات، تاريخ) وغيرها[٥].

وحدَّد الناقد الفرنسي جيرار جينيت أربع وظائف أساسية للعنوان، وهي: (الوظيفة التعيينية، الوظيفة الإغرائية، الوظيفة الإيحائية والوظيفة الوصفية) [٦].

يتسم العنوان في الرواية الحديثة، بجملة من الخصائص، منها: (الاختصار، الدقة، الارتباط بالنص، تذييله بعنوان فرعي مشوق، الاستفادة من تقنيات الغرافيك واللون، تكثيف المعنى في كلمات محدودة، الإيحائية والرمزية، الإثارة وجلب انتباه القارئ) [٧]. وترى الروائية والكاتبة ديان دوات فاير أن العنوانات الآسرة غالباً ما تأخذ شكل التناقض الظاهري، مثل: (اللعبة الباكية، الفرح المرعب) [٨].

---

(١) جماليات المكان ٧٩.

(٢) عتبات ٦٧.

(٣) معجم مصطلحات نقد الرواية ١٢٥-١٢٦.

(٤) سيميائية الخطاب الشعري ٣١.

(٥) عتبات ٦٨.

(٦) نفسه ٨٦-٨٩. وللمزيد ينظر: علم العنونة ٥٢-٦٠.

(٧) صورة العنوان في الرواية العربية، موقع (موسوعة الدهشة) : www.dahsha.com

(٨) فن كتابة الرواية ١٠٧ .

يتشكل العنوان الرئيس لرواية (الجحيم المقدس) من كلمتين: (الجحيم) و(المقدس)، أُشتقت الأولى منهما من "(جَحَمَتْ النار) اذا اضطرمت تجحم جَحْما وجَحَما وجمر جاحم اذا اشتد اشتعاله..."[١]. وأما الثانية، فقد اشتقت من " قدس: التَّقديس تنزيه الله عز وجل... القُدْسُ تنزيه الله تعالى، وهو المُتَقَدَّس القُدُّوس المُقَدَّس. ويقال : القُدُّوس فَعُّول من القُدْس، وهو الطهارة... والمُقَدَّس المُبارَك. والأرض المُقَدَّسة: المطهَّرة... ويقال: أرض مقدَّسة أي مباركة... ورُوحُ القُدُس: جبريل..."[٢].

و(الجحيم) في الاصطلاح الإسلامي صفة من صفات النار، ويأتي بمعنى لهيب النار الحارقة[٣]. وهو مأوى في الآخرة، يلقى فيه الكفار والفجار والمشركون والمكذبون والطغاة وغيرهم من الأشرار، فيصلون فيه بناره[٤]. والجحيم اسم للباب السادس من أبواب جهنم السبعة التي يدخل منها أتباع إبليس في الآخرة جزاء أعمالهم الشريرة في الدنيا[٥].

أما لفظ (المقدس) اصطلاحاً فيرتبط عموماً بما هو ديني[٦]. ويحظى باحترام كبير من قبل جماعة المؤمنين[٧]. ويصان من العَبَثِ والتخريب، وتقام له طقوسات دينية من قبل بعض الناس؛ لاعتقادهم باتصاله بعبادة الإله، أو الآلهة، أو المعبودات والقوى الميتافيزيقية، ويتجلى المقدس في مجالات متعددة تختلف من مجتمع لآخر، ومن تلك المجالات: الوجود الطبيعي، مثل: (الأماكن، الأنهار والأشجار)، ومافوق الطبيعة، مثل: (الكائنات السماوية، الآلهة)، وكذا الزمان، مثل:(دورات الفصول، الليل والنهار)، والأشخاص، مثل:(الأنبياء، الصلحاء)، وغيرها من المجالات[٨].

وأما (المقدس) في الاصطلاح الإسلامي، فلا يكاد يختلف عن معناه اللغوي؛ لأنه جاء بمعنى: (التطهير، التنزيه)[٩].

يُسْتَشَفُّ ممَّا سلف: أن مفهوم (الجحيم) في الإسلام، يحمل دلالاتٍ سلبية تتناقض كليَّاً مع كلمة (المقدس) التي تحملُ دلالاتٍ إيجابية، وأن كلمتي (الجحيم) و(المقدس) في عنوان الرواية لم توظفا بمعناهما الديني، وإنما استعيرتا للتعبير بهما عن مكان آخر، وذلك المكان ليس إلا كوردستان، والدليل على ذلك ما جاء في نصِّ الرواية: «**المقبرة تخص قرية (كاني سكان) فقط، وهي تضم قبور أبنائها**

---

(١) جمهرة اللغة (ج . ح . مَ).

(٢) لسان العرب (ق . د . س) .

(٣) في المصطلح الإسلامي ١٦ .

(٤) الصافات/٢٣، ٦٨، ٩٧، ١٦٣. الدخان/٤٧. الحديد/١٩.الحاقة/٣١.النازعات/٣٦،٣٩. المطففين/ ١٦. الواقعة/ ٩٤. الإنفطار/ ١٤. المائدة/ ١٠، ٨٦. التوبة/ ١١٣. الحج/ ٥١. الشعراء/ ٩١.

(٥) تفسير القرآن العظيم ٢/ ٥٥٢.

(٦) معجم العلوم الإنسانية ١٠٠٥.

(٧) موسوعة لالاند الفلسفية ج١/ ١٢٢٩.

(٨) المقدس الإسلامي٢٩. وينظر: ماهية المقدس والمدنس، موقع (منتدى آفاق السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا): afaksocio.ahlamontada.com.

(٩) معجم المصطلحات الإسلامية (ق. د. س).

الذين أعدموا في مقر الفرقة السابعة التابعة للفيلق الأول للجيش العراقي، كما تضم قبور الذين قتلوا أثناء تصديهم للجيش الذي أرسلته السلطة في بغداد ليحرق القرى والغابات والناس والأشياء وليجعل من كوردستان جحيماً»[1].

وكذلك استعيرت كلمة **(هيّلانه)** في رواية حسين عارف للتعبير عن الوطن/كوردستان وأماكن أخرى مثلما سنتطرق إليه.

ثمة مؤشر جنسي على غلاف نص (الجحيم المقدس) يحدد جنسه على هذا النحو: (رواية سينمائية). وهذا يعني أن النص ينتمي إلى نمطين فنيين، وهما: (الرواية، السينما). وفي الغلاف الثاني، ترجم عنوان الكتاب إلى اللغة الألمانية ترجمة حرفية بـ(Die Heilige Holle)، وفي أسفل العنوان حدد جنس الكتاب بكلمة واحدة، وهي: (Roman) التي تعني في العربية: (رواية)، وهذا ما يثير تساؤلات عند القارئ المتفحص، ويضعه على مفترق طريقين؛ لأنه إذا ما قارن بين الغلاف الأول والثاني للكتاب لا يعرف فيما إذا كان النص ينتمي إلى جنس الرواية أم إلى الرواية السينمية؟!.

رأي برهان عن كونها سينمية أم لا في مقابلة معه

كيف استقبل النقاد العرب نظرتك عن الرواية السينمائية كجنس أدبي مستحدث بالمشهد العربي الروائي؟

□ وضع عنوان فرعي لروايتي الأولى بأنها (رواية سينمائية) أثار الاستغراب. والحقيقة أنني ومن خلال دراستي الأكاديمية لفن السينما في موسكو، وبالتحديد تخصصي في السيناريو وعلوم السينما، حاولت أن أضع مصطلحا جديدا يقرّب الأدب من السينما، لاسيما وأنا قد كتبت روايتي تلك مستخدماً كل جماليات اللغة السينمائية، سواء في الوصف أو بناء حركة السرد أو في بنية الأحداث ونمو الحبكة والانتقالات الدقيقة في الزمان والمكان، وهو ما يسمى بالمونتاج، وبالمناسبة فإن هناك الكثير من (الروايات) الأدبية المعروفة لكتّاب عرب معروفين هي في الحقيقة (روايات سينمائية) لكن نظرتنا السلبية للأدب السينمائي ولفن السينما وجهلنا بأصول كتابة (السيناريو) الأدبي، يدفعنا إلى أن نستغرب استخدام مصطلح (رواية سينمائية) في نص روائي سردي

http://www.alquds.co.uk/?p=٦٤٣٥٩١

العراقي برهان شاوي: رواياتي هي ثمار العزلة

يرصد في نصوصه تحولات المجتمع العراقي

١٢Dec, ٢٠١٦

حاوره: عبد الله الحيمر

ويذهب حسن الخاقاني في هذا الصدد إلى أن استعمال كلمة (Roman) بوحدها في الغلاف الثاني، وعدم توصيفها بكلمة (سينمائية) كالتي كُتبت على الغلاف الأول، يعني إرادة الكاتب في انتماء

---

[1] الجحيم المقدس ٦.

نصه إلى جنس الرواية[١]. غير أن محمد خضير يرى أن الكاتب أراد أن ينشىء مقاربة روائية سينمية كما تؤكده صفحة الغلاف الأول[٢].

ويتساءل الباحث: إذا أراد الكاتب من نصه – في الغلاف الأخير– أن ينتمي إلى جنس الرواية على حدِّ قول الخاقاني[*] فما الذي أراده منه في الغلاف الأول، حينما حدد جنسية مزدوجة له؟!. ويرى الباحث أن خصائص النص الروائي والنص الدرامي المخصص للسينما موجودة في نص (الجحيم المقدس)؛ لذا فالنص ينتمي إلى (الرواية السينمية)، وأن مشكلة تحديد جنس النص بين الغلاف الأول والأخير، ربما تعود إلى خطأ ما، وقع فيه الكاتب، أو المطبعة، أو تعود إلى عدم إيلاء الكاتب الاهتمام الكافي بالغلاف الثاني مقارنةً بالغلاف الأول. ودليل الباحث في رأيه حول انتماء نص (الجحيم المقدس) إلى الرواية السينمية هو أن المؤلف يقول في تقديمه لنصه: "في هذا النص حاولت أن أستخدم كل التقنيات في كتابة النص الدرامي المخصص للسينما، والتي تعلمتها أثناء دراستي للسينما في موسكو"[٣]. وجدير بالذكر أن ثمة ارتباطاً وثيقاً بين مضمون (الجحيم المقدس) وعنوانه، ويتبيَّن ذلك في شدة عداء الأماكن المعادية في الرواية، وفي تكرار كلمة (الجحيم) مرَّتين في المضمون[٤].

وإلى جانب العنوان، نرى على غلافي الرواية، لوحتين غرافيكيتين: ترينا الأولى منهما صورة أرض خصبة نبتت فيها شقائق حمراء، وبراعم وسنابل وحشائش خضراء، وأعلى الصورة نشاهد سماءً ملبدة بسحابة بيضاء، أما اللوحة الثانية في الغلاف الأخير فنعاين فيها صورة معكوسة تماماً لصورة الغلاف

---

(١) الرؤية السينمائية وأثرها في (الجحيم المقدس) ، موقع (الدكتور حسن الخاقاني) :arts.kufauniv.com.

(٢) قراءة نقدية ومداخلات غاضبة لرواية (الجحيم المقدس) في ملتقى المستقبل الثقافي الإبداعي، موقع (وطن للجميع) : wattan٤all.org.

(*) ويقول الخاقاني : " كتب السيد المؤلف نصه... عام ١٩٨٧ ، اي ان الحرب التي كانت موضوعه لم تزل على قدم وساق... واعني بها (معركة الأنفال) التي استعملت السلطة فيها المواد الكيمياوية في إحراق الاكراد أرضا وشعبا" فهذا خطأ تاريخي وقع فيه الدارس، ولا بد من تصحيحه؛ لأن زمن كتابة (الجحيم المقدس) لم يكن متزامنا مع زمن أحداثها مثلما ظنه الخاقاني، فزمن احداث الرواية ترجع إلى مابين عامي ١٩٧٧–١٩٧٩، فهذا ما نص عليه المؤلف في مقدمة روايته: " وقد حاولت أن أتوقف عند مرحلة مهمة جداً، لكنها لم تدرس جيداً، من تاريخ شعبي العراقي، ألا وهي المرحلة – المنعطف ما بين أفول سلطة الرئيس أحمد حسن البكر وتسلم صدام حسين لزمام السلطة. وبالتحديد الفترة ما بين ١٩٧٧ – ١٩٧٩، وهي المرحلة التي صفيت فيها كل التيارات الفكرية والسياسية التي كانت تمور في احشاء المجتمع العراقي. " وفي ذلك الزمن لم تكن حملات الأنفال قد بدأت. ولم تكن الأنفال معركة حدثت مابين السلطة وأهالي كوردستان، وإنما الأنفال كلمة مقتبسة من القرآن استغلتها الحكومة العراقية في عهد نظام صدام حسين لإبادة الشعب الكوردي إبادة جماعية، ولإفراغ قرى ومناطق كوردستانية من سكانها وإحراقها، وقد نفذت حملات الأنفال بسلسلة من العمليات العسكرية في ثمان مراحل متتالية ومتقاربة امتدت من ١٩٨٨/٢/٢٣ إلى ١٩٨٨/٩/٦، وليس في العام الذي حدده الدارس. الرؤية السينمائية وأثرها في (الجحيم المقدس)، موقع (الدكتور حسن الخاقاني):arts.kufauniv.com. وينظر: الجحيم المقدس٣. وعمليات الأنفال في ضوء مقاصد الشريعة والاتفاقيات والمواثيق الدولية، ضمن كتاب: المؤتمر الدولي حول الإبادة الجماعية ضد الشعب الكوردي ٥١–٥٢.

(٣) الجحيم المقدس ٣.

(٤) نفسه ٦، ١٤٠.

الأول، وهي تشبه كتلة سوداء. وما نفهمه من الصورتين، هو أن الصورة الأولى تعبر عن المكان/ كوردستان قبل إحراقه وتدميره من قبل الجيش العراقي، في حين أن الثانية تعبِّر عن المكان بعد إحراقه وجعله جحيماً لسكانه.

وينفرد كل فصل من (الجحيم المقدس) بعنوان خاص، إذ أن له علاقة مباشرة بالمضمُون الذي يحيل إليه، وهذا ما لا نجده في رواية حسين عارف التي يتألف عنوانها الرئيس من كلمة واحدة، وهي:(**هێلانه**)[*] أو (العش) التي تطلق لغوياً على المكان الذي يجمع فيه الطائر دِقَاقَ العيدان في أفنان الشجر[1].

ويأتي بعد العنوان الرئيس مؤشر جنسي يحدد هوية النص بكلمة واحدة، وهي: (**رۆمان**)[*] . وإذا ما انتقلنا إلى الغلاف الأخير، نجد أن العنوان الرئيس ومؤشره الجنسي ترجما إلى العربية ترجمةً حرفيةً على هذا النحو (العش) ، (رواية)، وفي الأسفل وضعت نجمة فترجم تحتها العنوان ومؤشره إلى الإنكليزية هكذا (THE NEST)، (Novel).

إذن، فعلى خلاف نص (الجحيم المقدس) ليست ثمة مشكلة في انتماء نص (**هێلانه**) إلى جنس الرواية.

وعلى غرار (الجحيم المقدس)، استفيد في غلاف رواية (**هێلانه**) من فن الغرافيك لرسم صورة تجسد المضمون، فالصورة عبارة عن شجرة، وقد قطعت أغصان منها، فأدَّى ذلك إلى تخريب الأعشاش التي صنعتها الطيور عليها، ونرى – كذلك – في الصورة طيوراً هوت ميتة على أرض خضراء، وطيوراً أخرى وهي في حالة السقوط. وفي الجزء الآخر من الصورة – الذي يحتلُّ ربع مساحة الغلاف الثاني– نرى طيوراً ميتة على الأرض.

وقراءة بسيطة لمكونات هذه الصورة بالتوازي مع مضمون الرواية تكشف عن: أن الشجرة تدل على الحياة، والأعشاش تدل على البيوت التي خرَّبها الجيش العراقي جراء عمليات الأنفال، والأرض الخضراء تعبِّر عن طبيعة كوردستان، أما الطيور فترمز إلى المؤنفَلين. وعلى شاكلة صورة غلاف (الجحيم المقدس) وعنوانها، فقد أنشأ عنوان (**هێلانه**) أيضاً علاقة وثيقة مع محتوى الرواية، ويبدو ذلك من خلال تواتر كلمة (**هێلانه**) تسعاً وأربعين مرَّة في متن الرواية للتعبير بها عن أماكن أليفة عدة، مثل: (بيت الإنسان، بيت الطيور، الحشرات، الحيوانات، القرية وكوردستان/ الوطن)[2].

يتجلّى لنا مما تقدم، أن العنوانين يتشابهان في أنهما ليسا مرفقين بعناوين فرعية تفسرهما، وهما يُؤدِّيان الوظيفة التعيينية والوظيفة الإغرائية؛ لأنهما يميزان الروايتين عن غيرهما من الكتب أولاً، ولا يُعبِّران

(*) وتعني هذه الكلمة بالعربية (عش) بدون أل التعريف مثلما أوردناها سابقاً، غير أن الكاتب قد ترجمها معرفة (العش) وثبتها في العنوان.

(1) مختار الصحاح (ع . ش . ش).

(*) وتعني بالعربية (رواية) . فەرهەنگی ئەستێرە گەشە (رۆڤك).

(2) هێلانه ١٨٤– ١٨٥، ١٩٠، ٢٥٩، ٢٧١، ٢٩٥، ٢٩٧– ٢٩٨.

عن مضمون النص على نحو مباشر ثانياً، ولا يسلمان نفسهما للقارئ بسهولة ثالثاً؛ لأنهما ينطويان على انزياحات دلاليَّة مقصودة تحفز القارئ كيما يستمر في قراءة الروايتين بحثاً عن فكِّ الدلالات والرموز التي ينطوي عليها العنوانان، ويتشابه العنوانان أيضا من حيث انسجامهما مع صورة الغلاف والمضمون وإحالتهما – مع صورة الغلاف – إلى المكان/كوردستان، ومن حيث أنهما يتوفّران على أغلب خصائص عنوانات الرواية الحديثة التي ذكرناها آنفا، وإذا ما احتكمنا إلى ديان دوات فاير يمكن درج عنوان (الجحيم المقدس) ضمن العنوانات الآسرة؛ لجمعه بين كلمتين متناقضتين. وأوجه الاختلاف بين العنوانين هي أن عنوان (الجحيم المقدس) يتألف من كلمتين متناقضتين كما مر ذكره آنفا، تشكلان صورة مركبة عبر(المفارقة)[*] غير أن عنوان **(هيّلانه)** لايتضمن أية مفارقة؛ لأنه يتكون من كلمة واحدة، فالصورة التي تتشكل عبر المفارقة صورة مركبة قائمة على التناقض بين حدثين أو واقعين أو طرفين أو كلمتين متقابلتين[١].

يعدُّ (الجحيم) من الأماكن المعادية، وهو لم يرد في (الجحيم المقدس) فحسب، بل ورد أيضاً في **(هيّلانه)** سبع عشرة مرة، استعيرت للتعبير عن: (نقطة التفتيش، كوردستان، سجن نقرة السلمان، العذاب، الشك، الحزن، الانتظار والنار المشتعلة)[٢]. ويؤدي الجحيم في الروايتين وظيفة (التأطير، الإحراق، التعذيب ببعديه الجسدي والنفسي).

أما فيما يخص كلمة (المقدس)، فقد وردت مرَّتين في **(هيّلانه)**[٣]. ولكن كلمة (العش) التي تشكِّل عنوان **(هيّلانه)** لم ترد في (الجحيم المقدس) البتة. وعلى النقيضِ من (الجحيم)، فإن**(هيّلانه)** مكان أليف يحملُ دلالاتٍ إيجابية، وهو يُؤدِّي وظيفتَي الحماية والدفء كما يتضح في المثال الآتي الذي يرينا فيه البطل عدداً من (بيوت الشتاء)[**]،فهي تدفئ أهلها في الداخل، وتقيهم من برودة الشتاء، ومضار تساقط الثلج في الخارج، وبذلك تزيد من شعورهم بالألفة إزاءها أكثر من أيِّ مكانٍ آخر، وأي وقت كان: «**جو عشنا دافئ. تستحيل حرارة أنفاسنا، على الزجاج البارد، بخاراً... طرفه الآخر باردٌ... لقد سقط في الخارج ثلجٌ بعلو نصف ذراع. ومازال يسقط.. يسقط ويسقط على مرامه. أنا والأم وصغارنا، موجودون في عشنا الدافئ المريح. لسنا وحدنا، بل كل سكان القرية موجودون في أعشاشهم الدافئة... هناك حزم من الدخان ترتفع من السطوح نحو الفضاء... ويقع تحت كل حزمة دخانٍ عشٌ، ويوجد في كل عش أمّ وأب وصغارهما. الأعشاش ملأى بالناس، ولماذا الناس؛ فهناك العديد من**

(*) هي" أن تبدو مقولة ما في ظاهرها متناقضة أو غير معقولة، ولكنها تظهر بعد التفحص سليمة ومنطقية ". النقد التطبيقي التحليلي ٢٦-٢٧.

(١) المرآة والنافذة ١٨٧.

(٢) هيّلانه ٣٦، ٤٦، ٤٨، ٥٩، ٧٨، ١١١، ١٢٠، ١٣٧، ١٦١، ٢٠٧، ٢١٤، ٢٧٨، ٢٩٧، ٢٠٨، ٢٠٩.

(٣) نفسه ١٨٨-١٨٩.

(**) حول (بيت الشتاء) ينظر: جماليات المكان: ٦١-٦٣.

الحيوانات : ثيران، أغنام، حمير، دجاج، حمام، كلاب، قطط، فئران... حيوانات برية... زواحف وثعابين... الجميع في أعشاشها وجحورها»[1].

يُلحظ في هذا المثال أن البطل عبّر بكلمة العش عن بيوت قريته على سبيل (الاستعارة التصريحيَّة)[***]، لتشابه تلك البيوت مع العش في الألفة والبساطة[2].

إحدى الخصائص الجوهريَّة التي تميز **(هيّلانه)** هو أن لـ(بيت الطفولة) فيها حضوراً أكثر مقارنة بـ(الجحيم المقدس)، وأن فيها عنايةً متميزة بهذا النوع من المكان: «**حين كانت غوربهت تقول: أبيتُ الليلة في بيت والدي، كانت تعتريني الدهشة في البداية! فكنتُ أتساءل: و ما السبب يا ترى؟! فبيت والدها يقع بالقرب منّا... وحين كنتُ أسألها، كانت تجيب: (يسرني ذلك). حتى شعرتُ بنفسي أنه يسرني أنا أيضاً أن أذهبَ لأبيتَ في بيت والدي من حين لآخر... لقد أمضيتُ كل تلك السنين هنا في عشي هذا. وكم كان دافئاً ومريحاً ومليئاً بالحنان. ورغم ذلك كما لو أنه عش الكعبة، وكنتُ أعود لعشي الآخر في حاجي سوبحان. وكنتُ أحسب الأيام والأسابيع والشهور بلهفة منتظراً حلول العطل**»[3].

يستحضر سوبحان/البطل في هذا المثال ذهنياً بيت طفولة زوجته **(غوربهت)**، وبيت طفولته هو، وذلك عقب الإفراج عنه من سجن الأمن العام في بغداد، واستقراره في بيت خالته **(پووره عەتاو)** في السليمانية.

يلحظ في المثال أن البطل أعطى لبيت طفولته أهمية خاصة، وذلك بإسناد صفة القداسة إليه من خلال تشبيهه بالكعبة، وهذا إن دل فإنما يدل على كثرة تعلقه ببيت الطفولة قياساً بالأماكن الأليفة الأخرى. ويلحظ في المثال أن البطل صرح بأن قيم الألفة كانت موزَّعة في بيت خالته في المدينة، بَيد أن هذا البيت لم يجذبه كما جذبه بيته القديم/ بيت الطفولة، وفي هذا الشأن يقول باشلار: " إن البيوت المتعاقبة التي سكناها جعلت إيماءاتنا عادية. ولكننا نندهش حين نعود إلى البيت القديم بعد تجوال سنين عديدة... وباختصار، فإن البيت الذي ولدنا فيه قد حفر في داخلنا المجموعة الهرمية لكل وظائف السكنى"[4]. يذكر أن البطل سبق له أن عاش سنوات دراسته في المرحلة المتوسطة في بيت خالته بمدينة السليمانية.

وإذا ما جئنا إلى (الجحيم المقدس) وجدنا أن لا وجود لـ(بيت الشتاء) فيها، ولم يُتَطَرَّق فيها إلى (بيت الطفولة) سوى مرة واحدة[5].

---

(1) **هيّلانه** ١٨٤-١٨٥. وينظر: الملاحق، الملحق(١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ١.

(***) ما ذكر فيه من طرفي التشبيه (المشبه به) دون (المشبه). جواهر البلاغة ١٨٦.

(2) جماليات المكان ١٠٦.

(3) **هيّلانه** ١٨٦. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ٢.

(4) جماليات المكان ٤٣-٤٤ .

(5) الجحيم المقدس ١١٠-١١١.

وإحدى خصائص المكان الأليف في الروايتين، شدة تعلق الشخصية به إلى حد أنها ليست على استعداد لمغادرته، ومقايضته بأي مكان بديل آخر، حتى في أحلك الظروف السياسية، وإن كان المكان البديل أبهى وأكثر أمناً واستقراراً قياساً بالمكان الذي تسكنه الشخصية، وهذا ما يتبين لنا بجلاء من خلال المشهد الحواري الذي يطلب فيه علي الفيلي من خالته (أم **هـيّمن**) أن تنقل بيتها من قرية (كاني سكان) إلى بغداد حتى يكونوا في مأمن من هجمات الجنود المستمرة على قريتهم، إلا أنها مالبثت أن رفضت الطلب بذريعة عدم اعتياد عائلتها على العيش في المدن[١].

وفي (**هيّلانه**) يطلب **دليّر** من البطل أن ينقل بيته من قرية (حاجي سوبحان) إلى السليمانية؛ كي لا تطالهم يد الأنفال، بيد أنه يرفض الطلب؛ لأن القرية في وجهة نظره عاصمة للأرض قاطبة:

« **.دليـر اصـغ إليَّ وافهـم... إن حـاجي سـوبحان بالنسـبة لـي، ليسـت قريـة منسـية، وإنمـا هـي عاصمة، بل هي عاصمة للأرض قاطبة** »[٢].

ويندرج الجبل في الروايتين في عداد الأماكن الأليفة، وينهض بوظيفة الحماية عندما تلوذ أو تحتمي أوتستقوي به الشخصيات الكوردية، فالجبل كما قال أحد الصحفيين السويديين، هو: " الصديق الوحيد للكورد"[٣]. ولاسيما في الأوقات العصيبة التي يشعرون فيها بالضعف أمام العدو مثلما نلمسه في المثالين الآتيين: « **ـــ وحينما وصلت مفرزة الجيش و(الجحوش)**[*] **إلى القرية لم يجدوا أحداً سوى المختار وبعض المسنين لأن الرجال صعدوا إلى الجبل، وحينما لم يجدوا أحداً قتلوا ثلاث بقرات كانت في طريقهم.. مسكينة (فاتي) لقد قتلوا بقرتها الوحيدة، أما البقرتان الباقيتان فهما للمختار المسكين، رغم انه مع الحكومة** »[٤].

وورد في (**هيّلانه**): « **لم يعد البيشمركة في البلد كالقوة المحاربة القديمة، فما تبقى منهم هم أفراد متفرقون يخبؤون أنفسهم على شكل مفارز صغيرة في الجبال... والكهوف المهملة**»[٥] .

---

(١) الجحيم المقدس ٧٧.

(٢) **هيّلانه** ٣٨ . وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (**هيّلانه**) بالكوردية ٣.

(٣) ليس الجبل وحده صديق الكورد، موقع (مؤسسة الحوار المتمدن) : ahewar.org.

(*) أطلقت هذه التسمية من قبل الكورد على أبناء جلدتهم الذين كانوا يتعاملون مع السلطة، وينفذون مخططاتها في كوردستان، وفي المقابل، كانت السلطة لاتمسهم بسوء، وتعفيهم من أداء الخدمة العسكرية، وتخصص لهم رواتب شهرية. وأطلقت على هؤلاء الكورد المتواطئين مع الحكومة تسمية (جاش) بالكوردية، أو (الجحش) التي تجمع بـ(الجحوش) في العربية، فەرهەنگی ئەستێرە گەشە (ج). وينظر: جحوش الشيعة وجحوش الكورد، موقع (المهندس سرمد عقراوي): Sarmad-aqrawi.blogspot.com .

(٤) الجحيم المقدس ١١.

(٥) **هيّلانه** ٢٣١ . وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (**هيّلانه**) بالكوردية ٤.

(*) وهو عنوان فصل في الرواية.

من أكثر الأماكن إثارة لشعور الشخصيات بالعداء في (الجحيم المقدس) هو (جحيم الضعف)[*]، الذي يقصد به (مقر الفيلق الأول) الرابض في كركوك، حيث تغتصب فيه النساء الكورديات اللواتي كن يؤسرن بعد إبادة قراهن بتهمة انتمائهن أو انتماء أزواجهن للبيشمركة:

«. البنت الكوردية اللي جبتهه ايفاد جانت تصرخ؟

قال الجندي النحيل ذلك لعبدالله...

. شنو، شتكول؟

فقاطعه الجندي الآخر:

. أعتقد، ضابط الخفر اغتصبها

تاهت نظرات عبدالله، جلس بنصف جسده على السرير... بعد لحظات قال بصوت واطيء:

. مساكين الأكراد، خاصة النساء الكورديات.

فقال عبدالله بحذر وبصوت بطيء وواطيء:

. لعالم كله متورط بالمذابح والدم، كلنا ظالمين ومظلومين، ندور بدوامة القتل، ماكو عداله.

فقال الجندي الآخر بمرارة وكأنه يواصل حديث عبدالله:

. تصور هاي الأرض شكد صغيرة، ذرة رمل بهذا الكون الهائل، بس انظر بهاي ذرة الرمل شكد احنه متوزعين إلى شعوب ودول، نتقاتل، نذبح بعضنا البعض.

فجأة دخل رئيس العرفاء فنهضا واستعدا له عسكرياً فقال رئيس العرفاء موجهاً كلامه للجندي الآخر:

. حضر حالك وياي لضابط الخفر.

فسأل الجندي:

. صار شي؟

فقال رئيس العرفاء بلا مبالاة:

ـ المرة الكوردية الحامل ماتت، صار عدهه نزيف حاد، نزل الجنين ميت وهي ماتت بعده بدقايق»[1].

فالمكان/الفيلق الأول بالنسبة لكل من (المرأة الحامل، الجندي النحيل والبطل/ عبدالله) معاد؛ لأن المرأة ماتت فيه بسبب تعرضها للعنف الجنسي، ولأن الجندي النحيل أُجبر على أن ينتقل بالمرأة إليه، وأرغم البطل كذلك على أن ينتقل بالمخطوبة الأسيرة شيرين إلى المكان نفسه، هذا أولاً، وثانياً، أن الجندي النحيل وعبدالله يشعران بالعداء إزاء المكان، وهذا يبدو واضحاً في الحوار الدائر بينهما. ونرى أن اختيار عبدالله والجندي النحيل للانتقال بالمرأتين جاء عن قصد، فقد كان ذلك بمثابة تعذيب نفسي لهما؛ لأنهما

---

(1) الجحيم المقدس ١٤٥-١٤٧.

كانا جنديين متعاطفين مع الكورد، ولم يكونا كالجنود الآخرين المتواطئين مع النظام، فما يعزز هذا الرأي انتحار الجندي النحيل بعد سماع خبر موت المرأة الحامل تحت وطأة العنف الجنسي[1].

ومن أشد الأماكن إثارة لشعور الشخصيات بالعداء في **(هێلانـه)**، هو (صحراء نقرة السلمان). إذ يسميه حاجي **ئەحـه رەش** بالجحيم أكثر من مرة مثلما سمى سارد (الجحيم المقدس) مقر الفيلق الأول بالاسم نفسه. فحين زار البطلُ حاجي **ئەحه رەش** على أمل أن يسمع منه خبراً عن مصير عائلته وأهل قريته، فاجأه حاجي بتوجيه جملة من الأسئلة حول مصير أبنائه وأحفاده قبل أن يتفوه البطل بكلمة: «**ـ لماذا لا تفصح عنه؟!. قله... إني أدركُ جيداً بأن صغاري، لاقوا... مصير هؤلاء الذين رأيتهم بأم عيني كيف كان الجوع يميتهم ويدفنون تحت رمال صحراء (نقرة السلمان)... يبدو أنني... أود فقط، أن أصادفَ أحداً قد رآهم بأم عينيه. لكي لايقتلني الشك أكثر من هذا... حينما فرقونا عن بعضنا بعضاً، ساقونا نحن كبار السن والعجزة إلى ذلك الجحيم... وكنا في جحيم نقرة السلمان، نسأل أنفسنا ذلك السؤال. ورغم ما كنا نعانيه، فقد كنا نفكر فيهم. كنا نحاول أن نعرف أخبارهم لكن من دون جدوى. حتى إنني تشجعتُ ذات مرةً ، فسألت حارساً ظننته مشفقاً علينا و متعاطفا معنا؛ فإذا به يضرب صدري بأخمص بندقيته، ويسحب الأقسام ليقتلني...**»[2].

ويلحظ في المثال أنه هناك بواعث كثيرة تتضافر لتزيد شعور الشخصيات بالعداء تجاه المكان، وهي: إرغامهم على السكنى في صحراء مميتة مليئة بالرعب والقلق لم يعتدوا على العيش فيها من قبل، الجوع وشظف العيش، تفريقهم عن عوائلهم، سوء معاملة الحراس لهم، موت الأطفال والصبيان جوعاً أمام أعينهم، فلقد كان ذلك عند الشخصيات عموماً وعند الآباء والأمهات خصوصاً، من أشد البواعث على إثارة الشعور بالعداء إزاء المكان؛ لأن ذلك كان يذكرهم بأطفالهم المفصولين عنهم عنوة.

ولو عدنا إلى المثال السابق مرة أخرى، للمسنا فيه آثار سياسة التعتيم الإعلامي والمعلوماتي فيها من خلال كلام حاجي **ئەحـه رەش** ، إذ يذكر أن الحرس الذي ظنّه رحيماً صوَّب في وجهه بندقيته لمجرد توجيه سؤال!. فسياسة التعتيم كانت إحدى السياسات التي اتبعتها الحكومة العراقية أثناء أنفلة الكورد، إذ منع تسريب أية معلومة عن مصير المؤنفَلين إلى خارج حلقة من نفذوا عمليات الأنفال وأشرفوا عليها، وذلك ترك آثارا نفسية مترديةً فى المؤنفَلين قبل طمرهم؛ لأنه زاد من احساسهم بالكراهية حيال المكان، وخلَّف أسوأ أثر نفسي واجتماعي في الناجين من العمليات[3]. وجعلهم أن لا يشعروا بالراحة إزاء أي مكان آخر فيما بعد، كالذي حدث لحاجي **ئەحه رِەش**، فهو لما نجا من الأنفلة، استقر في بيت ابن أخيه **(كەريم كەللـه)** الذي كان عضواً في إحدى منظمات حزب البعث، غير أن هذا البيت الذي يبدو

---

(1) نفسه ١٥٦.

(2) **هێلانه** ٢٠٧-٢٠٨. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (**هێلانه**) بالكوردية ٥.

(3) عمليات الأنفال في ضوء مقاصد الشريعة والاتفاقيات والمواثيق الدولية، ضمن كتاب: المؤتمر الدولي حول الإبادة الجماعية ضد الشعب الكوردي٥٦. وينظر: الأنفال وإعدام الوزير صالح، موقع (جريدة الشرق الأوسط): aawsat.com.

في الظاهر ملاذاً آمناً بصفته ملكاً لعضو حزبي نشيط، لم يكن كافياً لكي يشعر لحاجي فيه بالألفة؛ لأنه كان يعيش ذهنياً في أمكنة معادية عدة كمراكز تجميع المؤنفَلين وجحيم (نقرة السلمان) وغيرها؛ لذا فكلما جال بذهن تلك الأماكن، عاد خائب الأمل دونما تلقي أية إجابة لأسئلته التي كانت تراوده دوماً إلى حد أوقعته في شك مريب، وانتظار ممل.

ويعد السجن أحد الأماكن المعادية التي لها حضورٌ طاغٍ في كل من (الجحيم المقدس) و**(هيّلانه)**، فالسجن مكان سلبي مغلق؛ لإجبار المرء على الإقامة فيه، وتجرده عن كثير من الحريات التي سبق أن حظي بها في الخارج، وهو" نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات... بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالإلزامات والمحظورات، فما أن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن... تبدأ سلسلة من العذابات لن تنتهي سوى بالإفراج عنه"[١]. أو بموته بين جدرانه متأثرا بالتعذيب النفسي والجسدي الذي يتعرض له النزيل أثناء صراعه مع المكان/ السجن.

وليس السجن في رؤية كل السجناء مكاناً معادياً، إذ هناك سجناء سياسيون تختلف رؤيتهم للسجن مقارنة برؤية من دخلوه بتهمة السرقة أو القتل، أو بتهمة مخلة للشرف[٢]. فالسجن في رؤية السجناء السياسيين ينزاح عن دلالته المعهودة؛ لأنه قد يوفر لهم فرصة العمر للقاء رفاقهم المناضلين، وإعادة النظر في تنظيماتهم، وكسب خبرات جديدة، ومناضلين جدد إلى صفوفهم، وبهذا يصبح السجن السياسي مدرسة لتخريج المناضلين[٣].

وقياساً بالأمكنة المعادية الأخرى، كان السجن السياسي أكثر هيمنة في الروايات التي تدور أحداثها في الدول العربية، وقد بلغ الاهتمام برسم هذا النوع من المكان إلى درجة أصبح فيها ظاهرة بارزة، ومردّ ذلك يعود إلى الواقع الاجتماعي المرّ، والسياسة البوليسية السائدة في تلك الدول، إذ سجن بموجبها قسم كبير من الروائيين[٤]. وقد كان السجن دوماً سلاحاً سياسياً استخدمه ملوك ورؤساء الدول العربية لبسط سلطانهم، وكبت معارضيهم[٥].

لأن (الجحيم المقدس) و **(هيّلانه)** روايتان سياسيتان، فكل السجون المتناولة فيهما سجون سياسية تتماز بشدة عدائها مثل سجن (أبو غريب): « **... صعقت العجوز حينما سمعت كلمة الثلاجات، تقدم الرجلان منها وإقتاداها خارجا... كانت العجوز تمشي مع الرجلين في ممرات واسعة على جانبيها ثلاجات، وكان واضحا بان المكان هو لحفظ الجثث. كانت العجوز مرتعبة ومنذهلة، لقد حدست ما جرى لإبنها... سحب أحدهما مقبضا فخرجت جثة متمددة على منضدة حديدية. تقدمت العجوز خطوة، حدقت برعب هائل، كانت الجثة قد تجمدت ولكن آثار التعذيب مازالت واضحة عليها وثمة ندوب سوداء لطلقات رصاص قد إخترقت الجسد الفتي. نظرت العجوز بوجه يعصره ألم هائل... كانت تبكي وتندب**

---

(١) بنية الشكل الروائي ٥٥.

(٢) القصيدة السيرذاتية ٣٢٦- ٣٢٧.

(٣) تجربة سليمان القوابعة الروائية ١٦١- ١٦٢.

(٤) جماليات المكان في الرواية العربية ٣٠٩- ٣١٠.

(٥) البنية السردية في شعر الصعاليك ١٢٧.

بالكوردية، لم يفهم الشرطيان مما قالت شيئاً... ثم أشارا أحدهما للآخر بانهاء الوضع... فأخذ كل منهما ذراعاً منها وسحلاها على الأرض، كانت العجوز شبه مغمى عليها من الألم، كانت رغم ذلك تصرخ، إختفى الشرطيان والعجوز في الممرات، كانت تصرخ وتبكي، وفجأة ساد صمت مختلط برهبة راعشة، التفت الشرطيان، كانت العجوز قد فارقت الحياة، نظر كل منهما للآخر، ثم استمرا بسحبها»[1].

يظهر السجن في هذه القصة كمجزرة؛ لأنه قتل نزلائه جميعاً، فضلًا عن تسببه في مقتل العجوز التي زارته قاصدة رؤية ابنها **(هيّمن)**. ثمة مكان مشابه لهذا المكان المرعب في **(هيّلانـه)**، وهو السجن الذي زج فيه جافر، فأجبر على تنظيف غرفة الإعدام: « **سمعت الكثير في السجن عن الإعدام الأصولي، لو تم تنفيذه وفق تعليماته الخاصة به، يمكن القول إنه فن له تفاصيله... ولكن هل يُعقل... أن يتم إعدام خمسين شخصا بأربع مشانق اثنتي عشرة مرة... لمدة ست ساعات كاملة... فإذا كانت المسألة هكذا، فأي جلاد يمكنه اتباع تلك التعليمات؟** »[2].

ولو قارنّا بين هذين المكانين، تبين لنا أنهما يتشابهان في أنهما سجنان يتم فيهما قتل الناس على نحو جماعي، وأنهما يختلفان في الدرجة، إذ إن المكان الأول أشد عدائية من الثاني؛ لأن شبح الموت خيم عليه بأكمله عكس المكان الثاني الذي بدا أكثر حيوية؛ لأن فتح الحوار وتبادل التجارب والمعلومات بين النزلاء كانت مسموحاً بهما، وأن جافر الذي اعتقل في هذا المكان/السجن بتهمة سياسية أفرج عنه فيما بعد، بينما أعتقل **هيّمن** في المكان الأول بالتهمة نفسها ومات تحت التعذيب.

وإذا كان السجن في (الجحيم المقدس) و**(هيّلانـه)**، قد جمع بين المناضلين أو معارضي السلطة، إلا أنهم لم يتمكنوا من استغلال فرصة لقائهم في السجن لبناء أية علاقة، أو لتوحيد صفوفهم، بل على العكس من ذلك، فإن السجن في (الجحيم المقدس) عمل على تعميق الخلافات بين السجناء، كما في الصراع أو الجدل الذي دار بين علي الفيلي المنتمي إلى الحزب الشيوعي وبين هاشم المنتمي إلى إحدى التنظيمات الإسلامية في السجن:

«. من هناك؟

أجاب علي الفيلي بألم:

. آني، آني اسمي علي، انته منو؟

. أنا هاشم...

. . . . . .

. لماذا أُعتقلت...

تردد علي الفيلي ثم أجاب:

. لأنني شيوعي.

فقاطعه هاشم:

. عليك اللعنة، أنتم الشيوعيون تستحقون هذا الجزاء.. لأنكم خونة.

. . . . . .

---

(1) الجحيم المقدس ٨٨-٩١.

(2) هيّلانه ٩٧-٩٨. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ٦.

صمت علي الفيلي لحظة... فقال:

ـ كل منا يبحث عن طريق الخلاص، ويعتقد أن الطريق الذي يسلكه هو الطريق الصحيح والوحيد. القضية تكمن في القناعات الشخصية لكل انسان.

. . . . . .

ـ وهل تعتقد أن طريق الإلحاد وانكار وجود الله تعالى هو طريق الخلاص. هل هو بالإنحلال الأخلاقي والتحرر الجنسي وعدم التقيّد بالقيم.

. . . . . .

فقاطعه علي الفيلي مهاجماً:

ـ تكدر توضحلي من هو الله، ومن أين جاء، وأين هو الآن، وكيف خلق العالم، ثم لو هوه موجود اذن ليش هذا الظلم والجهل والمرض موجود على الأرض، ليش الشر هو المسيطر.

. . . . . .

فغضب هاشم ورده قائلاً:

ـ بسم الله الرحمن الرحيم: ومن الناس من يجادل في الله بغير علم ولا هدى ولا كتاب منير.

ـ ولكن هذا ليس جواباً...» [1].

وليست ثمة تلميح في **(هيّلانه)** إلى أن العلاقات بين السجناء السياسيين تجاوزت حدود تقديم مساعدات إنسانية، ويمكن ملاحظة ذلك في قصة اعتقال البطل في مدينة الرمادي: « **الآن، بدأ يرى أمام ناظريه بوضوح. هم ثلاثة أشخاص ومكانهم في الصف وهم جالسون... علموا بأنه كوردي... ناولوه كأس ماءٍ باردٍ. أشعلوا له سيجارةً ... وبدأوا يخدمونه عملياً. بدءاً بتقديم الطعام ومن ثم قدح شايٍ من الترموس فضلاً عن سيجارة أخرى. ومن ثم ترتيب مكانٍ له، حيث جلس واتكأ. ولم يُمض وقتاً طويلاً حتى تبيّن له من خلال حديثهم بأنهم سجناء سياسيون**»[2].

استنادا إلى الأمثلة التي استقيناها، نستطيع القول: إن السجناء السياسيين في الروايتين لم يضفوا قيم الألفة على مكانهم المعادي، فهم كبقية سجناء الحق العام أحسوا تجاه السجن بالضعف والعداء.

ويبدو أن المكان المعادي في (الجحيم المقدس) كان سلاحاً وورقة ضغط سياسية استخدمتهما السلطة لتحزيب أو تبعيث الناس كما نرى في قصة اعتقال الفنان صباح الذي أرغم في (مديرية الأمن) على أن يوقِّع على ورقة العضوية في الحزب[3]. وبالطريقة نفسها أراد رئيس السجن إرغام هاشم على العمل التنظيمي معهم شريطة استمرار بقاء صلته بالتنظيم الديني، غير أنه سرعان ما رفض الطلب بغضب، فقال: «**جبناء، الموت أشرف لي** »[4].

---

(1) الجحيم المقدس ١١٤-١١٨.

(2) هيّلانه ١٧٢. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ٧.

(3) الجحيم المقدس ١٣٠-١٣١.

(4) نفسه ١٠٨.

المبحث الثاني
ثنائية الواقعي – المتخيل

يتعين علينا بادئ ذي بدء التفريق بين مفاهيم الأمكنة (الواقعية، المتخيلة والحقيقية)، فالمكان الواقعي والمتخيل، كلاهما مكانان فنيان من نسج خيال السارد، وهما جزءان من النص. والمكان الحقيقي، هو جزء من كيان آخر أو جزء من الأرض، ولكن مع هذا الاختلاف، فقد يترك المكان الحقيقي انعكاسات في المكان الفني؛ لذلك نجد في كثير من الأحيان تشابهات بين المكانين[١].

إذن، فللمكان الحقيقي صورة حقيقية موجودة على الأرض، وأما المكان الفني سواء أكان واقعياً أم متخيلاً، فهو صورة مشوهة للمكان الحقيقي في النص الفني، وهو مصنوع من ألفاظ لغوية و" يبنى على أساس من التخيل المحض، لكنه لايكتسب ملامحه وأهميته... إذا لم يتماثل، بدرجة أو بأخرى، مع العالم الحقيقي خارج النص، وذلك، لاستحالة بناء الحدث والشخصية في مكان لاملامح له"[٢].

---

(١) الرواية والمكان ١٨.

(٢) البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق ١٣٥.

وقبل الخوض في دراسة الأماكن الواقعية والمتخيلة في روايتي (الجحيم المقدس) و(**هێلانـه**)، لابد من توضيح مسألتين:-

الأولى: قد يظن القارئ أن الأماكن الواقعية التي سندرسها، مثل: (السليمانية، بغداد وحلبجة) وغيرها، هي أماكن طوبوغرافية أو حقيقية لكونها جزءاً من الأرض، إلا أننا ذكرناها عند الحديث عن المكان الواقعي. فقبل تشكل مثل هذه الظنون، نقول: صحيح، إن هذه الأماكن تتشابه مع الأماكن الطوبوغرافية من حيث الاسم وبعض الصفات، بيد أنها لاتتطابق معها كلياً؛ لأن السارد لم يصفها كما هي خارج النص، بل أجرى تغييرات على صورتها من نواحٍ عدة، فحملها دلالات ورموزا، من أجل غايات فنية وآيديولوجية، وبذلك حوَّلها من أماكن حقيقية موجودة على الأرض إلى أماكن واقعية في النص.

الثانية: سنترك الحديث عن (المكان الحقيقي)؛ لأنه خارج عن إطار موضوعنا ودراستنا الفنية، وسنركز على النمطين الآخرين: (الواقعي، المتخيل)، ونعني بالمكان الواقعي، المكان الذي يمكن التأكد من وجوده الحقيقي، والعثور عليه في العالم الواقعي أو في الخارطة الجغرافية أو في المصنفات الجغرافية والتاريخية، ويمكن تحديد مرجعيته بواسطة اسمه، أو وصفه على نحو دقيق ومفصل، أو شيء ما، يدل على خصوصيته الطبيعية أو التراثية أو التاريخية، أوالأحداث السياسية التي كثيراً ما يذكرها الروائيون الواقعيون، ليجعلوا من أماكن رواياتهم نسخة مشابهة للأماكن الحقيقية[1]. والمكان المتخيل: نعني به المكان الذي يصعب علينا الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة له، سواء من حيث اسمه الذي يتميز به، أو صفته التي ينعت بها[2].

١- نقطة التفتيش

من الحيل الفنية التي لجأ إليها السارد في (الجحيم المقدس) و(**هێلانه**) لإيهام القارئ بواقعية المكان التحديد الدقيق له عبر الإفادة من اسماء أماكن واقعية أخرى مثلما نرى في هذين المثالين المتشابهين الآتيين: « **ثمة معسكر كبير يمتد بعيدا عن الشارع العام الذي يوصل ما بين مدينة (سيد صادق) ومدينة (السليمانية). إنه معسكر(عربت) الشهير الذي منه تنطلق معظم النشاطات الميدانية في سهل شهرزور. وكان على الطريق الاسفلتي العام نقطة عسكرية للتفتيش... بدت في الأفق سيارة (بيك آب) قادمة من جهة (سيد صادق)، وما أن إقتربت من نقطة التفتيش حتى اتضح من يجلس فيها. إنها العجوز إلى جانب السائق، وفي قسم السيارة الخلفي هناك أربعة أغنام... في هذه اللحظة واجه السيارة رتل من المجنزرات والسيارات المحملة بالعتاد والجنود، وعدد من المصفحات العسكرية، توقفت السيارة، منتحية جانباً من الطريق كي يمر الرتل العسكري**»[3].

حدد السارد في هذا المثال مكان الحدث (نقطة التفتيش) عن طريق أماكن ذات مرجعية واقعية على الأرض مثل: (سيد صادق، السليمانية، عربت، شهرزور والطريق). وكذلك حينما يصف سارد (**هێلانـه**) نقطة التفتيش التي اعتقل فيها البطل أثناء العودة إلى قريته يفيد من اسم مكان واقعي (**ئـەڵلاّیی**): « **لم**

---

(1) قال الراوي ٢٤٣-٢٤٥. وينظر: بينای شوێن له دوو نموونەی رۆمانی كورديدا ٦٨.

(2) قال الراوي ٢٤٦.

(3) الجحيم المقدس ١٨-٢١.

ير المشهد المخيف حتى اجتاز المنعطف قرب (ئەڵلایی) وانحدر نحو الأسفل... وفور مشاهدته للمشهد واستعادة وعيه، سرت في كيانه قُشَعْرِيرَةٌ... لقد انتهى كل شيء... هناك نقطة تفتيش، وقد أقيمتْ على جانبي الشارع الرئيس. إنه يبعد عنها نحو أربعين أو خمسين متراً... إن المشهد المخيف يكمن في ذلك الشارع مسبباً سريان القشعريرة في نفسه وأعماقه. وعلى مرمى البصر هناك قافلة عسكرية من دبابات، ومدرعات، ومدافع ثقيلة، وشاحنات زيل ملأى بالجنود، تصطف على الطريق وراء بعضها بعضاً. وفي تلك اللحظة ومع سريان القشعريرة وكأنه يتفادى حادث اصطدام.. يضغط على كابح الحركة... ليغور عند طرف الشارع»[1].

ما يهمنا من إيراد المثالين السابقين، إظهار أوجه التشابه والاختلاف بينهما على الوجه الآتي:

١- يتشابه المكانان من حيث الاسم، ووصفهما بصورة واقعية دقيقة.

٢- نُصبت النقطتان التفتيشيتان على طريقين يؤديان إلى السليمانية.

٣- المكانان أنموذجان للأمكنة الواقعية في الروايتين. ويمكن عدهما من الأماكن المعادية أيضاً؛ لأنهما يبثان الفزع في قلوب المارة.

٤- أُتهم السائق في النقطة الأولى بالانتماء إلى البيشمركة أو المخربين في اصطلاح البعثيين[2]. وكذلك اتهم البطل في النقطة الثانية بالتهمة نفسها[3].

٥- ذكر عند وصف المكانين مرور سيارات عسكرية .

٦- استخدمت في المثالين تقنيتا اللقطة العامة واللقطة القريبة، وبدأ التصوير فيهما من العام إلى الخاص.

٧- حدد السارد من خلال الوصف إطار المكان في المثالين قبل سرد الأحداث، واختراق الشخصيات له، فقد كان هذا الأسلوب أحد الأساليب التي اتبعها الروائيون في القرن الماضي[4].

٢- البيت[*]

ويندرج بيتا أم طارق في (الجحيم المقدس)، و**پووره عەتاو** في **(هێلانە)** – وهما من أكثر البيوت فعالية في الروايتين– ضمن فئة الأماكن المتخيلة. يقول السارد عن بيت أم طارق: « **حينما كانت شمس الأصيل مازالت تضيء باحة ذلك البيت البغدادي العريق، الشرقي الطراز والمشيد من طابقين، كانت صاحبة الدار العجوز (أم طارق) تلقي الحبوب للطيور في القفص الحديدي، بينما كانت ثمة دجاجة سوداء وأخرى بيضاء تلتقطان ما يتساقط من حبوب بين يديها. تعالى صوت أغنية باللهجة المصرية من احدى الغرف في الطابق الثاني... كان صوت الأغنية ينساب من غرفة (طراد). في غرفته بالطابق الثاني كان الرسام (صباح) يقوم بمزج الأصباغ... في هذه اللحظات رن جرس الباب الخارجي...**

---

(١) هێلانه ٤٢-٤٣. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ٨.

(٢) الجحيم المقدس ١٧.

(٣) هێلانه ٤٥.

(٤) المكان ودلالته ١٤٧.

(*) تعد بيوت الطفولة وبيوت الشتاء التي سبق ذكرها في عداد الأماكن المتخيلة أيضاً.

خرجت العجوز (أم طارق) من غرفتها الموازية للممر الذي يفضي إلى الباب الخارجي... حينما فتحت (أم طارق) الباب كان وجه العجوز الكوردية أمامها... حدقت أم طارق فيها قليلا ثم رحبت بها فجأة على عادة البغداديات... »[1].

ويقول سارد **(هێلانـه)** حول بيت **پـووره عـه‌تاو**[**] الذي يقع في السليمانية، ويتشابه مع بيت أم طارق في وجوه عدة: « **كان الوقت ظهراً، وقد وصلوا إلى رأس زقاق بيت پووره عه‌تاو. نزل حه‌مۆل... وعرج بدوره على الزقاق تاركاً الجرّار أمام البيت... پـووره عـه‌تاو... قدمتْ لاستقباله بلهفة... وقبلت وجنتيه. حين دخلوا البيت، اتجه هو إلى الإيوان... كان الإيوان والغرفة يقعان على يمين باب الباحة... إنه أكبر بيت في الحي. هو قصرٌ من الطراز الشرقي مشيد من طابقين بباحة واسعة. ويحتوي كل طابق على غرفة استقبال وغرفة خلفية وغرفتين مرفقتين. وتقع المرافق الصحية والحمام ومحل التنور في صف غرفة الاستقبال وغرفته هو. وفي باحة البيت هناك بستان مهملٌ من أشجار الفواكه يقع في طرفه القصي، وهناك بالقرب من الزقاق خلف الباب شجرة توت هرِمة تلف نفسها بحزم كثيفة من الأغصان . بادرتْ پـووره عـه‌تاو عند فتحها الباب بتوجيه الأسئلة إليه. سائلة عن أحوال أقربائه ومعارفه فرداً فرداً... »**[2].

فالبيتان متشابهان من حيث البناء والطراز، فهما قديمان من طراز شرقي بباحة وطابقين، رجال المخابرات يترصدون البيتين ونتيجة لذلك أُلقي القبض على كل من علي الفيلي والرسام (صباح) في بيت أم طارق، و**كامه‌ران** في بيت **پـووره عـه‌تاو**، وأن للبيتين دوراً فعالاً في تنمية أحداث الروايتين، ويسمي السارد البيتين باسم المرأة التي هي العامل الأول في تشكيل جماليات البيت[3]. وصاحبتا البيتين ترحبان بضيفيهما ترحيباً حاراً، فضلا عن ذلك فقد وُصِفَ البيتان من الخارج والداخل.

ومع هذه التشابهات، فإن هناك اختلافا بين المكانين، وذلك يتمثل في أن سارد (الجحيم المقدس) حينما وصف بيت أم طارق بالعراقة لم يقدم لنا أية معلومة عن تاريخه، ولم يوضح لنا كم عدد أفراد عائلة أم طارق؟ ومن هم؟. كما لم يبين لنا طبيعة العلاقات بين قاطنيه، في حين بَيَّنَ سارد **(هێلانـه)** بجلاء العلاقة بين: (المكان/البيت والماضي، المكان والحاضر، المكان والسكان، السكان والضيوف). وركزت (الجحيم المقدس) في وصف بيت أم طارق على داخل ثلاث غرف منه، وهي غرفة: (صباح، علي الفيلي وهاشم)، ولكن **(هێلانه)** لم تصف من الداخل إلا غرفة واحدة من غرف بيت **پووره عه‌تاو**.

---

(1) الجحيم المقدس ٣٥-٤٢.

(**) كشف الروائي حسين عارف أنه عند تصويره مشهد هذا البيت، استحضر ذهنيا مشهد أحد البيوت في حي (سه‌رشه‌قام) و(چواربا‌خ) في السليمانية، وأضاف أنه لايستطيع أن يشخص ذلك البيت على وجه التحديد. مقابلة أجراها الباحث مع حسين عارف، بتأريخ ٢٩/ ٣/ ٢٠١١ . الملاحق، الملحق (٢)، ب/ الترجمة العربية لنص المقابلة مع حسين عارف ١٢٣.

(2) هێلانه ٢٩-٣٠. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ٩.

(3) جماليات المكان في الرواية العربية ١٤٣.

يبدو –إذن– من خلال المقاطع المتفرقة التي وُصِفَ فيها بيت أم طارق، أن هذا البيت مشيد من طابقين وباحة، ويشتمل على خمس غرف، يقع ثلاث منها في الطابق الأرضي، ويسكن فيها (علي الفيلي، هاشم، أم طارق)، تقع غرفة علي الفيلي إلى جانب غرفة أم طارق الموازية للممر الذي يفضي إلى الباب الخارجي، ولكن غرفة هاشم تقع إلى جانب الدرج، أما الغرفتان الباقيتان فتقعان في الطابق العلوي، ويسكنهما صباح وطراد التكريتي، وهذا ما يساعد صباح على الانعزال؛ لكي يمارس فنه، وكذلك يساعد طراد للقيام بمهمته التي تقتصر على التجسس على الأشخاص الذين يقطنون في البيت، خاصة من خلال السياج الذي يطل على الباحة. ولاينطوي البيت على أي تعارف أو علاقة قرابة بين قاطنيه، ويبدو أن كل واحد من قاطني البيت استأجر غرفة منه، كذلك ليس هناك أية علاقة اجتماعية أخرى بين (صباح، علي الفيلي وهاشم)، إلا أن العلاقة الاجتماعية بين أم طارق وعلي الفيلي قوية، وأما طراد فإن له علاقة مع قاطني البيت كلهم، ويملك معلومات كثيرة عن حركاتهم وسكناتهم.

فضلاً عن ذلك، فقد أظهرت قراءة الباحث المتأنية لبيت أم طارق أنه موضع لاجتماع آيديولوجيات وانتماءات متنوعة ومتضاربة؛ لذلك يمكن القول: إن هذا البيت صورة مصغرة للعراق دينياً، وسياسياً، واجتماعياً، وفكرياً، وقومياً، مثلما يبينه الجدول الآتي:

الشخصية	انتماؤها الديني	انتماؤها السياسي	انتماؤها القومي	انتماؤها الفكري	انتماؤها الاجتماعي
أم طارق	مسلمة	معارضة	عربية	دينية (عقائدية)	اجتماعية
علي الفيلي	لامنتمي	شيوعي	كوردي	مادي	اجتماعي
صباح	لامنتمي	كان لامنتمياً، ثم اضطر إلى أن يوقع على ورقة الانتماء إلى حزب البعث	...	مادي	غير اجتماعي (منعزل)
هاشم	مسلم شيعي	حزب الدعوة	عربي	ديني (عقائدي)	غير اجتماعي (منعزل)
طراد	مسلم سني	بعثي	عربي	ديني (عقائدي)	اجتماعي

٤- القرية

تنطلق أحداث (الجحيم المقدس) من مكان واقعي، وهو قرية (كاني سكان) التي يحدد السارد موقعها في مفتتح الرواية على هذا النحو: «**الشمس اللاهبة تضيئ السماء، السهل والجبال بنورها الباهر. الوادي الرحب يمتد بين سلسلتين من الجبال. الأشجار تتوزع دون انتظام... هناك قرية شبه مهجورة تتوسط الوادي، إنها قرية (قاينجة) التي لاتبعد كثيراً عن المدينة الصغيرة (سيد صادق) التي تقع عند نهاية الوادي. ومع إنحراف السلسلة الجبلية ينفتح أفق رحب وتتقاطع الطرق التي تذهب إلى مدينة (السليمانية) وإلى (حلبجة)، مثلما ينزل الطريق شاقاً الوادي ذاهباً إلى مدينة (بنجوين). في الطرف الآخر من الوادي، وعلى بداية سفح الجبل ترقد قرية صغيرة جداً، قرب عيون الماء. إنها قرية (كاني سكان) التي لاتتعدى بيوتها العشرة** »[١].

استخدم السارد في هذا المثال طرقاً عدة لإضفاء صفات واقعية على المكان، مثل: استخدام الاسم الحقيقي للقرية التي هي موجودة فعلاً على الأرض، واللجوء إلى وصف واقعي دقيق ومسهب للمنطقة الجغرافية التي تقع فيها القرية، والإشارة أثناء وصف المكان إلى بعض أماكن واقعية معروفة مثل: (السليمانية، حلبجة، سيد صادق وبنجوين)، وهذا النوع من الوصف يساعد السارد كي يقدم صورة دقيقة وشاملة لمكان الحدث، ويحدده على نحو دقيق[٢]. فالغاية الأساسية من هذا التحديد الدقيق للمكان إيهام القارئ بواقعية القصة، وجعلها قابلة للتصديق[٣].

وفي تصويره للمكان، أفاد السارد من تقنيتين سينميتين يفضلهما المخرجون الواقعيون وهما:(اللقطة العامة/ البعيدة)، و(الإضاءة). فاللقطة العامة هي اللقطة التي تشتمل على جزء كبير من المكان[٤]. ولها دلالة سايكولوجية و"هي لقطة صالحة للإحاطة الشاملة بالبيئة التي يجري فيها الحدث وتتحرك فيها الشخصيات وتعتبر إطاراً مكانياً للقطات القريبة التي تليها... وهي... لقطة تأسيسية... تؤسس للحدث"[٥]. وأما الإضاءة، فهي وسيلة لإنارة المرئيات وتحديد الزمان أو الوقت[٦].

ولأن (الجحيم المقدس) رواية سينمية واقعية، فقد وظف فيها السارد التقنيتين معاً، وهو في بداية المقطع في قوله: (الشمس اللاهبة تضئ السماء والسهل...) وظف التقنية الثانية مستفيداً من مصدر الإضاءة الطبيعية (الشمس) لإنارة الأمكنة، وتحديد زمن القصة الذي يبدأ من ظهيرة يوم ملتهب من أيام (الصيف). ويذكر أن قصد السارد في استناده على مصدر إضاءة طبيعية هو إضفاء صبغة واقعية على الرواية. يبدأ التصوير في المثال من العام إلى الخاص، ويتجلى ذلك بوضوح في أن عدسة الكاميرا تلتقط لقطات عامة في بداية المشهد، ومن ثم تتحرك شيئاً فشيئاً لتلتقط لقطات قريبة وتركز في نهاية الأمر

---

(١) الجحيم المقدس٥.

(٢) سرديات الرواية العربية المعاصرة ٦٩-٧٠.

(٣) البنية السردية في شعر الصعاليك ١٢٥.

(٤) فهم السينما ٢٦.

(٥) السينما في أدب نجيب محفوظ ٤١.

(٦) نفسه ٤٧.

على مكان انبثاق الأحداث (القرية) ، فهذا الأسلوب في التصوير من الأساليب التقليدية في مجال التصوير السينمي[1].

وتنبثق أحداث **(هيّلانه)** من قرية (حاجي سوبحان) التي تتشابه مع قرية (كاني سكان) في وجوه، وتختلف عنها في وجوه أخرى: «**حين وصل إلى المرتفع، كانت الشمس عند أفق (نزار)، وقد ارتفعتْ شبراً في كبد السماء. وقد نشرت أشعتها الذهبية بين خطوط السحب على القرية وحدائقها وكرومها والجبال المحيطة بها كافة. أسطح المنازل، جداول مياه الينابيع، بِرَك المياه في الحقول، أعشاب سفوح الجبال والتلول التي بللها الندى... غدت مرآةً تتلألأ. وتحول قلب القرية إلى خلية نحل يومية تتصاعد أبخرة حركة الحياة من كل خلية من خلاياها... يسكنها مائة وتسعة عشر شخصاً...** »[2].

يتشابه المثالان في أن المكان المصور فيهما قريتان كورديتان صغيرتان لهما طبيعتان متماثلتان، وهما مكان انبثاق أحداث الروايتين، واستخدم السارد لغة شاعرية لوصفهما على نحو دقيق ومفصل، وبدأت عملية التصوير فيهما من العام إلى الخاص، كما استعمل السارد في تصويرهما تقنية اللقطة العامة وتقنية الإضاءة، ونوع الإضاءة الموظفة لتنوير المكان هو الإضاءة الطبيعية. واستنادا إلى مصدر إضاءة المكان، يمكن الجزم أن زمن القصة في الرواية، يبدأ من صبيحة يوم من أيام الربيع. وأما نوع حركة الكاميرا [*] الذي ارتكن إليه في المثالين في أثناء عملية تصوير المكان فهو الحركة البانورامية.

وثمة اختلاف جوهري بين المثالين، ويكمن ذلك في أن المكان/القرية في المثال الأول واقعي، غير أن المكان في المثال الثاني متخيل. وإلى جانب ذلك، يختلف المثالان في أن السارد في المثال الأول أَنْسَنَ القرية بإضفاء صفة الرقود عليها، فالأنسنة، هي إحدى القيم الجمالية الفنية التي لاتخضع للمقاييس المنطقية، وهي في أبسط تعريفها: إضفاء صفات إنسانية محددة على الأمكنة، والحيوانات، والطيور، وظواهر الطبيعة، والأشياء، والأنسنة من الأساليب التي اتبعها الروائي الواقعي (بلزاك)[3].

على الرغم من أننا لم نجد أنسنة المكان في المثال الثاني المقتبس من **(هيّلانه)**، إلا أن هناك مثالاً آخر في الرواية يؤنسن فيه السارد طبيعة قريته على نحو أوسع من (الجحيم المقدس): «**كان ينظر بلهفة إلى المشاهد الربيعية البديعة من حوله. كان يبذل جهوداً كي يمزجها بكامل وعيه وشعوره. وكان يبتسم لها ويتكلم معها ملوّحا بالتحية والحنان كمخلوق مفعم بالحياة. وحينما كان يشاهد من بعيد طيراً على الشارع، كان ينادي بأعلى صوته:**

. ويحك ابتعد! .. لئلا تُدهس!.

---

(1) الرؤية السينمائية وأثرها في (الجحيم المقدس) ، موقع (الدكتور حسن الخاقاني) :arts.kufauniv.com.

(2) هيّلانه ١٤. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ١٠.

(*) حركة الكاميرا هي انتقال الكاميرا من مكان إلى مكان آخر، والحركة تنقسم إلى نوعين: (الحركة االبانورامية) و(الحركة السَّفَرية–Travelling)، فالحركة البانورامية، هي دوران الكاميرا على محورها إما أفقيا، أو رأسيا من دون تغيير المكان، والحركة السفرية هي تحريك فعلي للكاميرا على عربة أو سيارة أو رافعة أو ماشابهها. للمزيد ينظر: حكاية السينما٤، موقع (الحوار المتمدن):ahewar.org.

(3) أنسنة المكان في روايات عبدالرحمن منيف ٧. وينظر: بناء الرواية ١٠٩.

... وكان لا يحرم حتى جرّاره من حديثه»[1].

فهو في هذا المثال لم يؤنسن المكان وحسب، وإنما أنسن كذلك ما يشتمل عليه من مناظر طبيعية، وطيور، وأشياء عبر مخاطبتها خطاباً إنسانياً.

ورب سائل يسأل: لم اختار السارد في **(هيّلانـه)** مكاناً متخيلاً لتأطير الأحداث، في حين أن هناك آلاف القرى الكوردية المؤنفلة، والموجودة على أرض الواقع؟. ألم يكن بمقدوره أن يختار واحدة منها، فيشوّه صورتها الحقيقية ليصنع منها مكاناً واقعياً في نص الرواية؟

هذا السؤال يجيب عنه كاتب الرواية بقوله:" مما لاشك فيه أن اختيار قرية حقيقية طالتها عمليات الأنفال، يؤدي إلى حدوث بعض المشكلات؛ لأنه من المتوقع أن تقول شيئاً، قد يرتبط بطريقة التداعي بشخص أو بمجموعة من الناس القاطنين في تلك القرية، وفي تلك الحالة ستواجه مشكلة؛ لذا كان من الأفضل لك أن تختار قرية غير موجودة في الحقيقة"[2]. ويتطابق هذا الجواب مع رأي ديان دوات فاير، الذي تقول فيه" اذا اخترت الخلفية من مدينة صغيرة أو قرية تعرفها فإن من الأفضل لك أن تجري بعض التعديل وتغير اسم المدينة أو القرية. في هذه الحالة... ستكون أقل عرضة للتشهير بالاسماء. تستطيع أن تسمح لشخوصك بتناول طعام الغداء في محلات «هارودز» العامة والكبيرة ولكن من الخطأ أن تدع هذه الشخوص تتناول طعامها في فندق القرية الوحيد الذي تسميه باسمه الحقيقي وتصفه كما هو في الواقع فقد يكون صاحب الفندق هناك أيضا"[3].

ووردت في (الجحيم المقدس) اسماء قرى واقعية أخرى، وهي قرية (قاينجة) التي ورد اسمها في المثال الأول، وقرية **(حمـه رەش)** و(باني بنوك)[4]. فكل هذه القرى متجاورة لمكان انطلاق الأحداث/ قرية (كاني سكان). لكن إذا ما جئنا إلى **(هيّلانـه)** وجدنا فيها قرى متخيلة مثل: **(كـانى وەلى،دەرەدوو وسولّتانه)** وتجاور اثنتان من هذه الثلاث **(كـانى وەلى و دەرەدوو)** مكان انطلاق الأحدث/ قرية (حاجي سوبحان)[5].

٤- المدينة

من المدن الواقعية التي وردت في الروايتين مدينتا السليمانية وبغداد، فالسليمانية في (الجحيم المقدس) ليست موضع اهتمام السارد؛ لأنه لم يفصّل القول فيما جرى فيها في ظل الأوضاع السياسية السائدة المجسدة في الرواية، وقد ذكر تفاصيل عن مكانين واقعيين يقعان داخل المدينة وهما:(محطة نقل

---

(1) هيّلانه ١٦. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ١١.

(2) مقابلة أجراها الباحث مع حسين عارف بمدينة السليمانية، بتأريخ ٣٩/ ٣/ ٢٠١١. الملاحق، الملحق (٢)، ب/ الترجمة العربية لنص المقابلة مع حسين عارف ١٢٢.

(3) فن كتابة الرواية ٣٧.

(4) الجحيم المقدس ٧، ٥٧.

(5) هيّلانه ٦٧، ٧٣، ٢٠٩.

المسافرين) التي جرت فيها حادثة بين جنود عراقيين ومسافرين كورد[1]. و(مقر الفرقة السابعة) الذي تعرضت فيه شيرين للتحرش والاغتصاب الجنسيين من قبل ضابط[2].

أما مدينة بغداد، فتؤدي دوراً محورياً في الرواية؛ لأن قسطاً كبيراً من أحداثها تجري في هذه المدينة. لكي يقدم لنا السارد صورة واقعية لبغداد يفيد من الاسم الحقيقي للمدينة واسماء بعض الأماكن الحقيقية الموجودة فيها مع الأحداث والخصوصيات السياسية التي تميزت بها المدينة بعد تولي البعثيين لزمام الأمور في العراق، فكل هذا يمكن أن نراه في المثال الآتي: «**كان علي الفيلي راجعا إلى البيت... عند منعطف فرعي بمنطقة الأورفلي في شارع السعدون ببغداد واجه رجال الأمن الأربعة الذين كانوا قد جاءوا لإعتقاله. لم يلحظهم أول الأمر، فقد كان... مشغول الفكر بالإعتقالات التي تعرض لها رفاقه المقربون في الحزب... لو كان منتبها ولو لدقيقة قبل ذلك لكان قد وجد حلا لنفسه، ولكان قد سار باتجاه ساحة النصر... أمسك اثنان منهم به...**

. انته فلسطيني؟ سأله أحدهم.

. لا، آني عراقي.

. . . . . .

إستغرب علي الفيلي لطريقة الحوار. كانوا يسيرون به أثناء الحوار إلى زاوية المنعطف حيث تقف سيارة (بيجو) بيضاء، إستطاع أن يقرأ رقمها بسرعة خاطفة (١٣٧٦٠ بغداد)... دخل أحدهم السيارة... ثم دخل آخر في القسم الخلفي دفع الآخران علياً إلى داخلها.. جلس شخص ثالث إلى جانبه... جلس الرابع في مقدمة السيارة إلى جانب السائق ثم التفت إلى علي قائلاً:

. وين جنت رايح؟

. رايح للبيت.

مد الرجل يده في جيبه وأخرج وريقات صغيرة مطوية ثم سأل:

. وهذي الأوراق، شنو معناها.

فقال علي وقد استجمع شجاعته:

. هذه الأوراق ما أعرف شكو بيها أولاً، ثم انه انته طلعتها من جيبك.

. . . . . .

ـ وهذه الرصاصات، شنو معناها، يا هو من الملوك والرؤساء العرب تريد تغتال، ثم وين المسدس.

هلع علي من هذه التهمة الملفقة وتذكر فجأة بأنه الآن يعقد ببغداد مؤتمر للملوك والرؤساء العرب الذين وقفوا بالضد من زيارة الرئيس المصري أنور السادات لإسرائيل وشكلوا ما يسمى بجبهة الصمود والتصدي، قال علي بارتباك:

. هذي الرصاصات جانت بجيبك، ثم آني ما عندي أي مسدس.

---

(1) الجحيم المقدس ٢٣-٢٧.

(2) نفسه ٨٢، ١٠١، ١٠٩، ١١٢.

. . . . . .

تحركت السيارة متجهة نحو شارع (أبو نؤاس) ثم استدارت باتجاه (ساحة التحرير) ثم إستدارت وصعدت جسر (الجمهورية) عابرة إلى ضفة الكرخ مجتازة الشارع... »[1].

لو تأملنا قليلاً في هذا المقطع لوجدنا السارد يلوذ بأكثر من وسيلة لتقريب المكان/ بغداد من الواقع السياسي الذي هيمن عليه في الزمان الذي وقعت فيه أحداث الرواية. من هذه الوسائل: استخدام اسم المكان الحقيقي، وكذلك استخدام الاسم الحقيقي لأماكن ذات مرجعية واقعية في المدينة مثل: (منطقة الأورفلي، شارع السعدون، ساحة النصر، شارع أبي نؤاس، ساحة التحرير، جسر الجمهورية وضفة الكرخ). ومن الوسائل أيضاً الوصف الدقيق للمكان ومايحتوي عليه، والإشارة إلى الواقع السياسي المتردي الذي عاشه الشيوعيون في العراق بعد صعود البعثيين إلى سدَّة الحكم في البلد، وذكر حدثين واقعيين: وهما: اعتقال علي الفيلي على إثر تلفيق تهمة سياسية له، وعقد مؤتمر القمة العربي في بغداد سنة ١٩٧٨بمبادرة من (جبهة الصمود والتصدي) التي كانت تضم كلاً من (ليبيا، سوريا، العراق، الجزائر، جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية ومنظمة التحرير الفلسطينية)، والتي تأُسست سنة ١٩٧٧ بهدف مقاومة المخططات الإسرائيلية في المنطقة، ولا سيما اتفاقية (كامب ديفيد) أو معاهدة السلام التي أبرمت سنة ١٩٧٨ بين مصر وإسرائيل[2]. وفي موضع آخر عندما يريد السارد إثبات واقعية مكان الأحداث/ بغداد في الرواية يلمح إلى حدث سياسي وقع في المدينة هو: ملاحقة رجال مخابرات نظام البعث للشيوعيين. وفي موضع آخر يشير إلى إحدى الخصوصيات الطبيعية للمدينة وهي: اشتداد الحرارة فيها ولاسيما وقت الظهيرة[3].

يبدو اعتناء السارد في **(هيّلانه)** ببغداد أقل من اعتناء سارد (الجحيم المقدس) بالسليمانية. وتبدو أهمية السليمانية في **(هيّلانه)** كأهمية بغداد في (الجحيم المقدس) من حيث تركيز عدسة كاميرا السارد على داخلها وتصوير أماكنها، ومشاهدها السياسية والاجتماعية. ورد اسم بغداد في **(هيّلانه)** في إشارات لم يتوقف فيها السارد لكي يركز على مكان داخل المدينة إلا مرة واحدة التي يروي فيها انتقال البطل من سجن المخابرات من الرمادي إلى سجن الأمن العام الذي هو مكان واقعي قضى فيه البطل ثمانية عشر يوماً، إذ تعرض خلالها للتحقيق والتعذيب للمرة الثانية[4]. يذكر أن مديرية الأمن العام وردت مكاناً واقعياً في (الجحيم المقدس) أيضاً عندما يروي السارد قصة ذهاب رجال الأمن إلى بيت أم طارق لاعتقال الرسام (صباح) [5]. وأن طريقة اعتقال علي الفيلي تشبه طريقة اعتقال بطل**(هيّلانه)**[6].

---

(1) الجحيم المقدس ٩٢- ٩٥.

(2) هذه المعاهدة ١١، ٦١-٦٤. وينظر: جبهة الصمود والتصدي، موقع (المعرفة) marefa.org.

(3) الجحيم المقدس٧٨.

(4) **هيّلانه** ١٧٩.

(5) الجحيم المقدس ١٢٣.

(6) **هيّلانه** ١٧٠-١٧١.

وإذا ماغادرنا بغداد وتوجهنا نحو السليمانية رأينا هذه الأخيرة مسرحاً لكثير من أحداث **(هێلانـه)**، وشخصيةً تتأثر بما يرتكبه أزلام النظام من جرائم بحق الأماكن الشقيقة لها، ويتضح لنا ذلك في هذا المشهد الذي ينقله لنا السارد عبر كاميراه من داخل المدينة بعد سماع أهلها خبر ضرب مدينة حلبجة بالأسلحة الكيمياوية، وتحديداً في الوقت الذي يجوب فيه البطل أسواق ومحلات السليمانية لاقتناء حاجات منزلية: «**كان يدرك أن اليوم الذي مضى كان عيد نوروز، وأن المدينة في هذا اليوم تشتهر بإقامة الاحتفالات وأن الناس سيقومون بتزيينها مثل عروس بمناسبة حلول العيد. ولكن أين كل هذا؟!. على العكس.. ليس هناك أي أثر لإقامة الزينة. فالناس كانوا مهمومين، شاحبي الوجوه... صامتين... وكأن مصيبة كبيرة مفجعة جرفتهم إلى أتون عزاء عام... عرج عند منطقة گومرگه سووتاو إلى شارع كاوه... ليذهب إلى قەيسەرى نەقيب... خرج من الباب المقابل لقيصرية وەسمان پاشا، ودلف إلى السوق... شاهد مجموعة من المسلحين ببزات قوات المغاوير... فتوجس خيفة... فتوجه إلى بەردەرکی سەرا. ليشاهد المنطقة وكأنها ميدان حربٍ خاسرة... خاف وبسرعة... انسحب نحو سابونكەران، ومن هناك اتجه إلى برايم پاشا ثم توجه إلى تووى مەليك**»[1].

يتناول هذا المثال خصوصية تراثية اشتهرت بها المدينة، هي استقبال أهلها عيد نَوروز على نحو مميز، فهم قبل يوم من قدوم العيد، يزينون المدينة بأبهى الألوان، ويقيمون الاحتفلات، وفي اليوم التالي أي يوم العيد الموافق لـ(٣/٢١) يغادرون المدينة متوجهين إلى المناطق السياحية. ولكن ما ادهش البطل هو أنه عندما جاب المدينة بعد يوم العيد، لم ير أي أثر للاحتفال فيها، بل على العكس من ذلك لحظ أن الحزن قد خيم عليها؛ لأنها تأثرت بفاجعة ضرب حلبجة التي وقعت في ١٩٨٨/٣/١٦، أي قبل حلول العيد بخمسة أيام[2].

حاول السارد في المثال إيهام القارئ بواقعية المكان/ السليمانية بوساطة الوصف الدقيق له، وذكر أماكن واقعية داخل المدينة مثلما فعله سارد (الجحيم المقدس) في أثناء ذكره لمدينة بغداد، مثل: **(گومرگه سووتاو، شارع كاوه، قەيسەرى نەقيب، قيصرية وەسمان پاشا، السوق، بەردەرکی سەرا، سابونكەران، برايم پاشا و تووى مەليك)**. وتذهب تانيا أسعد إلى أن المقصود من ذكر هذه الأماكن الواقعية في المدينة هو تسليط الضوء على واقع حياة أهلها في مستهل أيام حدوث كارثة حلبجة، ومواقفهم تجاهها[3]. ونضيف إلى ذلك أنه أراد إضفاء صبغة واقعية على المدينة في النص، إلى جانب استعمال اسمها الحقيقي، وذكره لإحدى خصوصياتها التراثية البارزة.

يتشابه المثالان في أن ساردي الروايتين اتبعا تقريباً أسلوباً فنياً واحداً لجعل المكان واقعياً. ويختلفان في أن السارد تطرق إلى خصوصية تراثية للمدينة في المثال الثاني، بينما تطرق السارد في المثال الأول إلى الخصوصيات السياسية للمكان. ولايذكر السارد في **(هێلانـه)** عموماً وفي المثال السابق خصوصاً

---

(١) هێلانه ٣٢-٣٥. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ١٢.

(٢) بينای شوێن له دوو نموونەی رۆمانی كورديدا ٧٢.

(٣) نفسه ٧١.

اسم السليمانية الحقيقي كثيراً، لكنه يكتفي بالإيحاء إليه بكلمة (شار– المدينة). بينما نجد السارد في (الجحيم المقدس) يوظف اسم السليمانية كثيراً.

وعلى الرغم من أن السارد في **(هيّلانه)** في تناوله لحادثة الأنفال الواقعية رسم مكانا متخيلاً، فإنه عند حديثه عن حلبجة –التي هي مكان واقعي في الرواية– أفاد من اسم المدينة الحقيقي، مع حادثة ضربها بالأسلحة الكيمياوية. وهذه الحادثة كما نعلم أبرز سمة سياسية وتاريخية وأهم علامة فارقة تتميز بها المدينة[١]. وجاء ذكر حلبجة في (الجحيم المقدس) بدون أية إشارة إلى حادثة قصفها، وذلك يعني أن زمن أحداث الرواية يرجع إلى ماقبل ضرب المدينة حينما كانت الحياة سارية في المدينة على نحوٍ طبيعي ومعتاد[٢].

تنطوي **(هيّلانه)** على نمط سحري للأماكن المتخيلة لانجد نظيراً له في (الجحيم المقدس)، فالمكان مدينة فضية، إذ يتحدث عنها السارد لحظة اختراق البطل لها على هذا النحو: «**ينفتح الباب على مهل. هناك شبح أبيض ناصع ببياض الحليب... يقف الشبح في مواجهته ...يقول: تعالَ.. تعالَ!... إنه الآن في النفق الأبيض الذي يتلألأ بالأنوار، يطير فوق درجٍ متهاوٍ، يطيرُ نحو الأسفل إلى غورٍ عميقٍ جداً. يشاهدُ مدينة ويصل إليها. مدينة من فضة. تحت سماءٍ فضية تحت شمسٍ فضية. يهبط كالفراشة. المدينة وأهلها كانا فضيَي الملبس والبشرة. كلهم منهمكون في عمل واحد. وهو يسعى جاهداً ليعرف كنه ذلك العمل من دون أن يتضح له. يظن أنهم يقومون بصنع سفينة فضائية ... و يخال أنه يعرفهم جميعاً ... ها هو أحدهم قد جاء يخطو جنباً إلى جنبه... وفي تلك اللحظة يرى شبحين فضيين صغيرين وقد أمسكا بيديه**»[٣].

نفهم من هذا المثال أن أهل المدينة الذين يظن البطل أنه يعرفهم، هم أهل قريته، وأن المرأة كانت تخطو معه، هي زوجته **(غوربەت)**، أما الشبحان الفضيان، فهما طفلتاه **(بنار، چنار)**، ولكي نعزز رأينا هذا ببرهان، نأخذ جزءاً من الحوار الذي جرى بين البطل وصديقه جافر، وذلك إثر عودة البطل من المدينة:

«**. بالله عليك!.. قل لي: من كان هناك؟ من رأيت؟!.**

. غربت وبنار وچنار.. أبي وأمي.. الأقرباء ... وأهالي حاجي سوبحان جميعاً»[٤].

ونرى تشابهاً بين المدينة الفضية وعالم البرزخ في المفهوم الإسلامي، فهو مكان يقع ما بين العدم والوجود أو الدنيا والآخرة وتنتقل إليه الأرواح بعد الموت فتبقى فيه منتظرة إلى يوم القيامة، وللشمس والقمر شروق وغروب في ذلك المكان[٥]. إن فضاء المدينة الفضية يتماثل وفضاء البرزخ من حيث أن

---

(١) **هيّلانه** ٣١.

(٢) الجحيم المقدس ١٩.

(٣) **هيّلانه** ٢٥٣–٢٥٤. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ١٣.

(٤) **هيّلانه** ٢٥٥. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ١٤.

(٥) المؤمنون/١٠٠. وينظر: الإنسان وعالم البرزخ ١٩–٢٥. والخيال ٧.

فيه شمساً، وأناسا يراهم البطل في صورة أشباح. إن الأشباح – في رأينا – ليست إلا أرواح أهل قرية البطل المؤنْفَلين(*).

يُستنتج مما تقدم، أن لمفردة (الجحيم) – في الروايتين– علاقة بالمدلول الديني، فالكثرة الكاثرة من العراقيين والكوردستانيين مسلمون وقد استقرت في أذهانم – عبر مشاهد يوم القيامة الواردة في القرآن – إن الجحيم شديد الإحراق للعاصين، فمن هنا استعار الكاتب هذه اللفظة من المعجم الإسلامي؛ لأنها الأقدر على تصوير الشدة الواقعة على الكورد، وفضلاً عن ذلك فإن لمفردة الجحيم طاقة تعبيرية قوية جعلتها أنسب كلمة للتعبير عن أماكن وقوع أحداث الروايتين التي تتشابه مع الجحيم في شدة قسوتها. وتختلف صورة الجحيم في المنظور الديني مع صورة الجحيم في الروايتين، وذلك يظهر في أن الجحيم في الدين مأوى للأشرار والكفار في الآخرة، بينما الجحيم في الروايتين موضع في الدنيا، يعذب فيه مسلمون أبرياء عقاباً لانتمائهم إلى قومية غير عربية.

ولم توظف مفردة المقدس في الروايتين، بالمعنى الديني؛ لأن المقدس الديني ينطوي على طقوس، ومع ذلك فإن ثمة خيطاً مشتركاً بين كوردستان والمكان المقدس، يتجلى ذلك في أن كوردستان موضع احترام قاطنيها، فهم يدافعون عنها مثلما يحترم المتدينون أماكنهم المقدسة ويصونونها من العبث والتخريب. وجدير بالذكر أن المقدس في الروايتين تجلى في المكان/ كوردستان.

وإن الخصائص التي يتميز بها نمط من أنماط الأمكنة، قد يجتمع كلها أو بعضها في نمط آخر، فمثلا قد تجتمع خصائص الأماكن الأليفة في الأماكن المتخلية، ونجد طابع المكان الواقعي ماثلاً في المكان المعادي وهكذا، وإن تقسيم الأماكن – بحسب شجاع مسلم العاني– ليس سوى ضرورة لتيسير عملية البحث(١). وإن للأماكن الحقيقية والأحداث السياسية الواقعية انعكاسات كثيرة في فضاء الأماكن الواقعية والمتخيلة في الروايتين.

إذن، فإن في الروايتين أماكن أليفة ومعادية وواقعية ومتخيلة متشابهة وغير متشابهة أخرى، إلا أننا نكتفي هنا بما ذكرنا؛ لأن بعضا من تلك الأماكن غير فعال؛ وبعضها الآخر سنتطرق اليه في الفصلين اللاحقين.

(*) لايوافقنا مؤلف الرواية في هذا الرأي، فهو يقول" لم أستفد من مشهد البرزخ، لكنني أود أن أقول بأنني أحب علم الفلك وكثيراً ما أتابع الرحلات الفضائية إلى القمر والكواكب الأخرى، وعندي جهاز (تلسكوب) واطلعتُ على موضوعات عدة عن الرحلات الفضائية وكتبت عن الثقوب السوداء، باختصار عندي إلمام جيد بعلم الفلك، واعتماداً على ذلك ذهبت لأصوّر مشهد المدينة الفضية في روايتي... ويحتمل أن تكون هناك صورة البرزخ في لاوعيي كمسلم وأفدتُ منها. ومن ثم فإن الرواية نص أدبي، وينطوي النص الأدبي على معان مختلفة، ويمكن تفسيره تفاسير متباينة". مقابلة أجراها الباحث مع حسين عارف بمدينة السليمانية بتأريخ ٣٩/ ٣/ ٢٠١١. الملاحق، الملحق (٢)، ب/ الترجمة العربية لنص المقابلة مع حسين عارف ١٢٣.

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ٢/ ٣٤-٣٥.

الفصل الثاني

وصف المكان

المبحث الأول: الوصف من حيث وظيفتــه

أ/ الوظيفة التزيينيـــة

ب/ الوظيفة التفسيرية

ج/ الوظيفة الإيهاميــة

المبحث الثاني: الوصف من حيث علاقـته بـالسرد

أ/ المقاطع الوصفية

ب/ المقاطع السردية

الفصل الثاني
وصف المكان

الوصف كما عرفته سيزا قاسم: "أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين. فيمكن القول: إنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين... ويمثل الأشكال والألوان والظلال. ولكن ليست هذه العناصر هي العناصر الحسية الوحيدة المكوِّنة للعالم الخارجي، فإذا تفرَّد الرسم بتقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى اللمس... فإن اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة. ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي على أنه إيحاء لانهائي يتجاوز الصور المرئية..."[١]. وأما الوصف عند جان ريكاردو فنوع من التنازع النصّي، وينهض على أنقاض السرد الذي يستقبله[٢].

والوصف أحد المكونات الأساسية التي لايمكن أن يستغني عنها النص السردي؛ لأنَّه يؤدي وظائف بالغة الأهمية، ويلعب دوراً محورياً في توقيف أو تبطئة حركة السرد، وإبراز معالم المكان، وتحديد الزمان وملامح الشخصيات والإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات والأحداث[٣]. تأسيساً على ذلك، يمكن القول: إن وصف الأمكنة ومحتوياتها لا يقل أهمية عن سرد الأحداث والأفعال[٤].

تغيرت أهمية الوصف تَبَعاً للتطور الذي أصاب الرواية في مسيرتها التاريخية، فقد ظلّ الوصف في الرواية الكلاسيكية- على الرغم من أن النقاد كانوا يدعون إلى السخاء فيه- عهوداً طويلةً عنصراً تابعاً للسرد؛ لأن النقاد الكلاسيكيين كانوا ينظرون إليه على أنه عنصر مستقل يقوم بوظيفة تزيينية من دون غيرها[٥]. ولما أفلت شمس الكلاسيكيين، أحرز الوصف تطوراً هائلاً على أيدي أصحاب (المدرسة الواقعية) ومدرستي (تيار الوعي) و(الرواية الجديدة)، فالوصف عند الواقعيين يتسم بالموضوعية والتفصيل والتدقيق في ذكر الموصوف، وهو غالباً ما، يهدف إلى بناء الديكور، وتحديد إطار الحدث، وتصوير الملامح الفيزيقية للأبطال والشخصيات الرئيسة[٦].

يتصدر بلزاك وفلوبير قائمة الكتاب الواقعيين الذين كانت لهم اسهامات فعالة في تطوير الوصف في الرواية الواقعية، فأهم ما قدمه بلزاك في هذا المضمار هو أنه اتخذ من وصف المكان وما يحتوي عليه من أشياء وأثاث وسيلة لإلقاء الضوء على الشخصية، وهو عندما يصف لنا أثاث قاعة ما، يصف تاريخ

---

(١) بناء الرواية ١٠٧.

(٢) حركة السرد الروائي ومناخاته ١١٦.

(٣) شخصية المثقف في الرواية العربية السورية ١٧٦.

(٤) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٨٤.

(٥) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ٢/ ٧.

(٦) نحو رواية جديدة ١٢٩.

سكانها[1]؛ لأن " البيئات– وبخاصة البواطن البيتية– قد تصور على أنها تعبيرات مجازية عن الشخصية. إن بيت الإنسان امتداد لنفسه. إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"[2]. ومن ثم جاء فلوبير، فأكد على أن الوصف لا يأتي بلا مبرر، وإنما يخدم بناء الشخصية، ويؤثر في تنمية الحدث، وبواسطته تلتحم عناصر النص الروائي بعضها مع بعض[3].

وقد كان الوصف في مدرسة (تيار الوعي) رد فعل على أسلوب الواقعيين[4]. وتتميز الوصف في هذه المدرسة بأنها تختصر المسافة بين عنصري السرد والوصف، إذ غالبا ما يرد العنصران ملتحمين، بحيث إننا لانجد مقاطع وصفية منفصلة فيها عن السرد على غرار الرواية الواقعية. وفي الوقت الذي تضاءلت فيه أهمية وصف الأشياء في رواية تيار الوعي، أصبح هذا الوصف انطباعيا، ولم تعد الأشياء الموصوفة تبدو من خلال رؤية الراوي الموضوعي، بل من خلال رؤية الشخصية، وصارت الأشياء تتلون بأفكار وعواطف الشخصية، وقد استمر هذا الوصف الانطباعي للأشياء حتى ظهور مدرسة الرواية الجديدة التي أصبح الوصف فيها موضوعيا شبيها بالوصف لدى فلوبير وكافكا اللذين عرف الأول منهما بدقته ووثائقيته في الوصف، أما الثاني فقد عرف بالتكرار في وصف الشيء ورؤيته من كل جوانبه. وقد اتهم أصحاب المدرسة الجديدة في الرواية بأن أدبهم أدب تشيؤ، بسبب الطريقة التي يصف بها أصحاب هذه المدرسة الأشياء، وهي طريقة ترفض أية مشاركة إنسانية بين الإنسان والأشياء[5]. وانتقد المتخصصون الوصف في الرواية الجديدة لغموضه وعدم جدواه، وكونه لا يتعلق بالحدث مباشرة؛ لأنه لا يؤدي وظيفته الأساسية التي تجعل القارئ أن يرى[6].

يستخلص مما تقدم، إن الوصف شهد في تاريخ الرواية ثلاث انعطافات كبيرة، فهو في عصر الكلاسيكيين كان عنصراً مهمشاً مقارنة بعنصر السرد، لكن عندما حل عصر الواقعيين أخذ الوصف يحتل مكانة أرقى وتجاوزت أهميته ووظائفه حدود الوظيفة التزيينية التي كان يؤديها في الروايات الكلاسيكية. ومن ثم تساوت أهمية الوصف والسرد في روايات تيار الوعي إلى أن جاء أصحاب الرواية الجديدة ورجحوا كفة الميزان لصالح الوصف.

---

(1) بحوث في الرواية الجديدة ٥٤.

(2) نظرية الأدب ٢٨٨.

(3) بناء الرواية ١١١.

(4) نفسه ١٠٩.

(5) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ٢/ ١٢-١٤.

(6) نحو رواية جديدة ١٢٨.

المبحث الأول
الوصف من حيث وظيفته

ينهض الوصف في النص السردي بوظائف عدة مثل: الوظيفة (التفسيرية، الإيهامية، الإيقاعية، السردية والإرجائية) وغيرها، لكنها ليست محل إجماع بين المنظرين، غير أننا سنذكر ثلاثا منها وهي: الوظيفة (التزيينية، التفسيرية والإيهامية)؛ لأنها تعد الوظائف الكبرى للوصف عند المنظرين الواقعيين[١].

أ/ الوظيفة التزيينية:

هي عبارة عن استراحة يشكلها الوصف في أثناء سرد الحدث، ويبغي من خلالها إشباع الحاجة الجمالية لدى القارئ[٢]. والوصف التزييني وصف خالص لاضرورة له بالنسبة إلى دلالة الحكي[٣].

تتجمع أوجه التشابه بين المقاطع التي ينهض فيها الوصف بالوظيفة التزيينية في (الجحيم المقدس) و**(هيّلانه)** في ندرتها، وفي أن الوصف في تلك المقاطع يعتني بإظهار جماليات الطبيعة لذاتها[*].

من أمثلة الوصف التزييني في (الجحيم المقدس): « **كان خرير الماء المنبعث من النبع وسقسقة العصافير هي الأصوات الوحيدة التي تقاطع سمفونية الصمت والسكون الجليل الذي يحيط بالمكان**»[٤].

بالمكان»[٤].

وصف في هذا المثال (النبع) الذي اعتاد بطل الرواية على ارتياده لقراءة الكتب تحت الأشجار المحيطة به. كذلك يقول سارد **(هيّلانه)** في وصف نبع **(قرزالآن)** الذي اعتاد بطل الرواية على ارتياده للاستجمام: « ... **نبع (قرزالآن) الساحر... يتدفق من تحت صخرة. فلو عددتها، لكانت ما بين عشر دفقات واثنتي عشرة دفقة كبيرة وصغيرة. وعند كل دفقة من الماء تتصاعد حصباء ورمال مخارج المياه، وتسيل الدفقات لتصب في ساقية مليئة بالحصباء وهي تتدفق منحدرة نحو وادٍ تتلألأ فيه**

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية ١٧٢. وينظر: الوصف في رواية "ترابها زعفران" لإدوار الخرّاط، موقع (واتا) : wata.cc.

(٢) البنية السردية في شعر الصعاليك ١١٤.

(٣) المكان ودلالته ١٤٤.

(*) توصف الطبيعة ومشاهدها لغرضين: ١- لذاتها : فالمقصود منه التغزل بجماليات الطبيعة ووصف مشاهدها الساحرة بغية الافتخار بها من قبل الروائي، وتعريف الناس بمزاياها الخلابة. ٢- كإطار نرى من خلاله الأحداث والشخصيات: وفي هذه الحالة كثيرا ما نرى السارد يصف الطبيعة وسيلة للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية كما سنأتي إليه عند التطرق إلى الوظيفة التفسيرية للوصف. فن الكتابة_ تقنيات الوصف، موقع (عبدالله خمار): khammar-abdellah.art.

(٤) الجحيم المقدس ٣١.

وتصدر خريراً موسيقياً. وفي موقع منبسط عند حافة الساقية، قرب النبع المتدفق من تحت الصخرة، هناك مصطبة من الأحجار أقامها المسلمون ليصلّوا عليها»[1].

يتشابه المثالان في كونهما مكانين أليفين، ينتمي فيهما الوصف إلى نمط (الوصف الموضوعي)، ويؤدي وظيفة تزيينية، كذلك يتشابه المثالان في اعتمادهما الكبير على حاستي السمع والبصر وتقنيتي اللون والضوء، وتم تصوير المكان فيهما من خلال (الرؤية التجزيئية) أو مايسمى بـ(المنظر القريب– Close Shot) أو (اللقطة القريبة) في مجال السينما، وذلك يبدو في تموضع الكاميرا قرب المكان، وتحديقها في أجزائه وتفاصيله الصغرى، وبخاصة في المثال الثاني[2].

ب/ الوظيفة التفسيرية:

يقصد بها تصوير الشخصية، وتحديد مواضع أفعالها، وبيان أسباب سلوكها، والكشف عن تركيبها النفسي عن طريق وصف مكانها ومايحتوي عليه[3].

أعار السارد الغرفة اهتماماً زائدا في (الجحيم المقدس)، وربطها أكثر من مرة بالشخصية بوساطة وصف موقعها وهندستها ومحتوياتها: « **في غرفته بالطابق الثاني كان الرسام (صباح) يقوم بمزج الأصباغ وأمامه حامل اللوحة وعليه لوحة من القماش الأبيض. الغرفة واسعة وعريضة وتكاد تكون فارغة إلا من سرير حديدي قديم الطراز يتوسط الغرفة. هناك بعض رفوف الكتب على الجدران الجانبية، وعلى أحد الجوانب لوحة (اللوج)**[*] **لرينوار، وعلى الجدار الآخر قرب السرير بورتريه لكافكا. في وسط الغرفة يتدلى من السقف مصباح مضيء، وعلى أحد جوانب السرير ثمة نافذة مغلقة يتسرب منها شعاع من نور، وعلى الجانب الآخر وضع (غرامفون) قديم والى جانبه بضع اسطوانات موسيقية»**[4].

يشي وصف المكان ومحتوياته في هذا المثال بأن صباح شخصية تحب الانعزال والقراءة والإبداع، فصباح فنان مثقف ذو إحساس مرهف يعجبه الفن والأدب الأوربيان، والدليل على ذلك هو أن غرفته تقع في العُلِيَّة، فالعلية يمكن أن تعد مكاناً للقراءة والعزلة والإبداع[5]. كما أن غرفته تعج بكتب وبورتريه لكافكا، ولوحة (اللوج) لرينوار وآلة (غرامفون)، فهذه إن دلت على شيء فإنما تدل على ثقافة الشخصية

---

(1) هێلانه ٢١. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ١٥.

(2) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ٢٦٨.

(3) نظرية البنائية في النقد الأدبي ٢٩٥.

(*) رسم رينوار هذه اللوحة عام ١٨٧٤، وتصور فتاةً بصدر شبه عار، ويظهر خلفها رجل يتكئ على جدار. لوحة فنية لبيير أوجست رينوار تسمى اللوج، موقع (السجل):elsgl.com.

(4) الجحيم المقدس ٣٥.

(5) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ٢/ ١١٢.

ورهافة إحساسها وحبها للأدب والفن الأوربيين اللذين كان كافكا ورينوار من رموزهما البارزة. وإن فقر المكان من حيث الأثاث يوحي بأن الشخصية –على الصعيد الطبقي– منتمية إلى طبقة الفقراء.

وإذا ما قارنّا شخصية صباح بشخصية كل من الرسام الفرنسي بيير أوغست رينوار، والأديب التشيكي فرانز كافكا، اللذين ورد اسمهما في المثال، يمكن أن نتوصل إلى نتائج تساعدنا في إماطة اللثام عن نفسيتها التي تتشابه مع نفسية الشخصيتين المذكورتين من وجوه عدة، وهي: أن الأشخاص الثلاثة عانوا من شظف العيش أو سوء الحالة الاقتصادية، ولكن ذلك لم يبعدهم عن ممارسة فنهم بشغف[١]. واهتم الثلاثة بتجسيد الأجساد البشرية وخاصة النساء العاريات في أعمالهم[٢]. وتتشابه شخصية صباح مع شخصية كافكا في الانعزال وحبهما لمطالعة المجلات الإباحية[٣].

ويرمز وصف غرفة علي الفيلي ومكوناتها إلى أنه رجل مثقف تتسم علاقاته الاجتماعية بالانفتاح، ومن الناحية الاقتصادية فإن وصف أثاث االغرفة يرمز إلى أنه ينتمي إلى (الطبقة المتوسطة) وأن وضعه المادي أحسن من وضع صباح، وفيما يخص موقع الغرفة، فهي تقع إلى جانب درج البيت في الطابق السفلي[٤].

ولكي تظهر الفوارق بين الشخصيات، وأماكن إقامتها، اعتمد السارد في وصف غرف بيت أم طارق على تقنية (الوصف المقارن) التي هي تقنية مهمة يوظفها معظم الروائيين للمقارنة بين موصوفين من أجل إبراز النقاط المتشابهة والمتناقضة بينهما[٥]. تجلى ذلك في مقارنة غرفة الشيعي هاشم بغرفتي الرسام صباح، والشيوعي علي الفيلي: «**كانت غرفة هاشم تختلف كلياً عن غرفة الرسام أو علي الفيلي. رفوف الكتب تغطي جدارين من الغرفة الصغيرة، أما الجدار الثالث فقد زين بآيات قرآنية، وفي إحدى الزوايا ثمة دولاب مقفل. كانت الغرفة مضاءة بالمصباح الكهربائي رغم أن الشمس تضيء باحة الدار**»[٦].

وُصِفت الغرفة في هذا المثال وصفاً موضوعياً من خلال رؤية السارد غير المشارك، وثمة مثال آخر وُصِفت فيه الغرفة وصفاً ذاتياً من خلال رؤية السارد المشارك/ طراد التكريتي: «**شفت كتب وآيات**

---

(١) الجحيم المقدس ١٦٠. وينظر: رينوار.. العاشق بريشته، موقع (شرفات) : Shorufat.com. ورسائل فرانز كافكا الأخيرة، موقع (الحوار المتمدن) : ahewar.org.

(٢) الجحيم المقدس ٨٠. وينظر: رينوار.. العاشق بريشته، موقع (شرفات) : Shorufat.com . كافكا والنساء، موقع (مكتوب) : marianiabdelmjid.maktoobblog.com .

(٣) الجحيم المقدس ٨٠. وينظر: كافكا الإباحي، موقع مجلة (قصيمي نت) : amicheabdelkader.com.

(٤) الجحيم المقدس ٤٠، ٧٦.

(٥) فن الكتابة_ تقنيات الوصف، موقع (عبدالله خمار) : khammar-abdellah.art.

(٦) الجحيم المقدس ٧٧.

قرآنية عله الحايط، كتب مثل القرآن و(فلسفتنا) و(اقتصادنا) لمحمد باقر الصدر(*) كتب سيد قطب(**)، وجان دولاب صغير مثل صندوق مقفول بقفل جبير ما كدرت افتحه، ما أدري شكو فيه »[1].

يستنتج من وصف المكان/الغرفة أن الشخصية تمتلك آيديولوجية دينية بحتة تختلف تماماً عن آيديولوجية صباح وهاشم المادية، وتوحي نوعية الكتب الموجودة في الغرفة بأن الشخصية تحب مطالعة الكتب الفكرية الإسلامية، وأن جمعها لكتب محمد باقر الصدر وسيد قطب في غرفتها إنما يدل على أنها كانت على صلة بالتنظيمات السرية لـ(حزب الدعوة) الذي كان متأثرا بطبيعة تنظيمات (حركة الإخوان المسلمين) وأفكارها إلى حد أن هناك من يصف ذلك الحزب بأنه النسخة الشيعية لحركة الإخوان ظاهرياً[2].

وما يعزز القول بوجود صلة هاشم بالعمل التنظيمي السري، هو الدولاب الصغير الذي يشبهه طراد بصندوق مقفول، فالصناديق – كما يقول باشلار – هي أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية[3].

وبخصوص **(هيّلانه)** فقد أعار فيها السارد عناية بالغةً بوصف الغرفة التي أمضى فيها البطل ثمانية أشهر من حياته، والغرفة جزء من بيت **پووره عەتاو**، ووصفت في مقاطع متفرقة، وفي كل واحد من تلك المقاطع، ألقى السارد الضوء على جزء من الغرفة ومحتوياتها: «**كان يدور في الغرفة كالفراشة. كانت الأبواب والنوافذ والجدران والسقوف المتسخة للأيام الخوالي، تتلألأ أمام ناظريه. وكانت الأفرشة والأرائك ومنافض السجائر وملابسه التي كان يشمئز منها، قد استحالتْ عنده حديقة زهور ملونة**»[4].

(*) هو مرجع ديني شيعي ومفكر إسلامي ومؤسس (حزب الدعوة الإسلامية) في العراق, ألف طوال حياته كتبا عدة، أشهرها (اقتصادنا) و(فلسفتنا)، يتناول الكتاب الأول بالنقد والدراسة المذاهب الاقتصادية للماركسية والراسمالية والإسلام، في أسسها الفكرية وتفاصيلها، وأما الكتاب الثاني فدراسة في معترك الصراع الفكري القائم بين مختلف التيارات الفلسفية، وخاصة الفلسفة الإسلامية والمادية والدياليكتيكية الماركسية. وقد كان لمحمد باقر الصدر مواقف معارضة ضد النظام العراقي السابق إلى أن قتل بأمر من الرئيس العراقي المخلوع صدام حسين سنة ١٩٨٠. اقتصادنا١،٣. وينظر: فلسفتنا ٣ . ومحمد باقر الصدر، موقع (ويكيبيديا): ar.wikipedia.org. وآية الله العظمى الشهيد السيد محمد باقر الصدر (قدس سره)، موقع (موسوعة الإمام محمد باقر الصدر):alsadr.٢٠m.com .

(**) ولد في (مصر) عام ١٩٠٦، انتظم في (جماعة الإخوان المسلمين) السنية المذهب سنة ١٩٥٣، اهتم في شبابه بالأدب والنقد، ثم تحولت اهتماماته إلى دراسة الإسلام دراسة فكرية نظرية فصار داعية إسلاميا، وألف في حياته كتبا أدبية ودينية عدة، دخل السجن مرتين بتهمة مناوءته لنظام جمال عبدالناصر ومحاولة التآمر لقلب نظامه؛ لذلك نفذ فيه حكم الإعدام عام ١٩٦٦. سيد قطب ١٥-١٧.

(١) الجحيم المقدس ٩٨.

(٢) مشروع الإسلام البديل، موقع (أنا المسلم) : muslm.net .

(٣) جماليات المكان ٩١.

(٤) **هيّلانه** ١٩٢. وينظر: الملاحق، الملحق (١)/ الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ١٦.

يعبر وصف المكان ومايشتمل عليه في هذا المثال عن وضعيتين نفسيتين عاشهما البطل قبل سماع خبر نجاة **خالّه عەزيز** من الأنفلة وعودته حياً، وبعده. فقبل سماع خبر عودة **خالّه عەزيز** كان البطل يعيش في حالة نفسية سيئة يشعر فيها بالتشاؤم والاكتئاب، لكنه بعد أن تلقى الخبر، تحسنت حالته، فأصبحت سعيدة ومتفائلة، وأثر ذلك بدوره في تغيير رؤيته للغرفة التي كانت قد اسودت في عينيه.

ونلمس في المثال أن السارد عمل مقارنة ضمنية بين حالتي البطل النفسية في الماضي والحاضر، وبين رؤيتين له للمكان ومكوناته في الزمانين المذكورين، وذلك عن طريق توظيف تقنية (الاسترجاع) التي هي "مخالفة لسير السّرد تقوم عادة على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق. وهذه المخالفة لخط الزمان تولّد داخلَ الرواية نوعاً من الحكاية الثانوية... أما وظيفته فهي غالبا تفسيرية: أي تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السّرد"[١]. ويؤدي أيضاً وظيفة إعطاء القارئ معلومات عن ماضي عنصر من العناصر السردية، ويسد ثغرة حصلت في النص القصصي[٢]. فقد توضح لنا عبر الاسترجاع أن رؤية الشخصية للمكان في الماضي كانت رؤية سلبية؛ لأنها أحست إزاءه بالكراهية والعداء، ولكن رؤيتها للمكان في الحاضر رؤية إيجابية؛ لأنها ممتزجة بالألفة والسعادة.

ونستشف من وصف غرف بيت أم طارق و**پـووره عـەتاو** أن عائلة هذه الأخيرة تتمتع بمستوى معيشي راق مقارنة بعائلة أم طارق ومن يعيشون في بيتها.

لم يوظف السارد في **(هێلانـه)** تقنية (الوصف المقارن) عند وصف الغرفة، غير أنه استخدمها للمقارنة بين إحدى نقاط التفتيش وسجن المخابرات في مدينة (الرمادي)، حيث اعتقل فيهما البطل[٣]. وكذلك استخدم التقنية للمقارنة بين مخبأين للبيشمركة[٤].

ثمة نقطة رئيسة يتشابه فيها الوصف في (الجحيم المقدس) و**(هێلانه)**، وهي أن الوصف في هاتين الروايتين يعبر عن المعنى، فالسارد يريد من خلال وصف المكان توجيه رسالة إلى المتلقي: « **فُتحت الباب فدخل رجل ضغط زر الكهرباء. أُضيئت الغرفة التي كان ولايزال (هاشم) مشدوداً على كرسيه في وسطها وهو يغط ما بين النوم والغيبوبة. دخل رجلان آخران يحملان (علي الفيلي) وهو على كرسيه مشدوداً ومعصوب العينين. وضعاه قبالة هاشم وخرجا غالقين الباب وراءهم مطفئين النور، فغرقت الزنزانة بالظلام سوى بعض النور الذي كان يتسرب من نافذة تطل على ممر مضيء**»[٥].

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية ١٨.

(٢) جماليات التلقي في السرد القرآني ٣١٨- ٣١٩.

(٣) هێلانه ١٧٥.

(٤) نفسه٢٦١.

(٥) الجحيم المقدس ١١٣.

فهذه إحدى غرف سجن (مديرية المخابرات العراقية)، حيث زج فيها علي الفيلي وهاشم بعد أن لفقوا لكل واحد منهما تهمة، فاتهموا علي الفيلي بالإرهاب ومحاولة اغتيال الملوك والرؤساء العرب عند عقد مؤتمر القمة العربي في بغداد، واتهموا هاشم بأنه عميل لإيران، وهي التهمة نفسها التي اعتقل على إثرها بطل **(هێلانه)**: « **سِيقَ إلى غرفةٍ معصوب العينين. تناهى إلى مسمعه صوت الباب وهو يغلق وراءه. بقي لفترة واقفاً وهو معصوب العينين. حين أدرك أن الصمت يلف المكان حوله، مد يده ليفك العصابة من على عينيه. إنها غرفة فارغة مظلمة، تفوح منها رائحة العفونة بشدة، إنها رطوبة الشتاء وقد جفّتْ. الباب من حديد ومغلق بإحكام بحيث لا يمكن أن يدخل منه حتى خيط من الضوء. يشعر بوجود مصدر للضوء إلى جانبه... يظهر عبره شبح الإنسان**»[1].

يتشابه المثالان السابقان في :

١- يوجه السارد في كليهما رسالة واحدة، مفادها: إظهار مدى دكتاتورية النظام، وعدم مراعاة حقوق الإنسان في السجون العراقية.

٢- يعبر السارد فيهما عن واقع حياة الشخصية والمعاناة النفسية التي كابدتها من خلال وصف فضاء المكان.

٣- شدة انغلاق المكان، وعتمته .

٤- وصف المكان في المثالين من منظور السارد الخارجي.

٥- عصب عيني الشخصية، وحرمانها من مصادر النور كلها سوى نافذة واحدة.

٦- اعتمد السارد على تقنية الضوء، وحاستي السمع والبصر في الوصف لإظهار سوء المكان، وقرف الشخصية منه؛ ولهذا تغلبت الصور السمعية والبصرية في المثالين.

ويختلف المثالان في أن الثاني منهما يحفل – إلى جانب الصورة السمعية والبصرية – بصورة شمية وهذا ما لانجده في المثال الأول.

تتميز **(هێلانه)** بأنها اتخذت من وصف الطبيعة وسيلة لبيان الحالة النفسية للشخصية، بمعنى آخر أننا نجد فيها إسقاط الحالة الشعورية والنفسية للبطل على وصف الطبيعة "فإسقاط الحالة... النفسية للأبطال على المحيط الذي يُوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دورهُ المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث. إنه يتحول في هذه الحالة إلى مُحاوِرٍ حقيقي ويقتحم عالم السرد محرراً نفسه هكذا من أغلال الوصف"[2]. من ذلك ماجاء في وصف البطل للمطر بعد أن استلم رسالة خطية من **حەمۆل**. إذ جاء فيها خبر محزن يفيد بأن السلطة أنفلت منطقة **(گەرميان، قادر كەرەم، لەيلان وعەلياوه)**: « **... كأن هذا المطر قد غير جنسه!... لماذا أيها المطر.. لماذا؟ لماذا أصبحت عديم الرحمة؟. هي ثلاثة**

---

(1) هێلانه ١٧١. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ١٧.

(2) بنية النص السردي ٧١.

عصافير دُمّر عشها: أم وصغيرتاها. ماذا بوسعها الآن أن تفعل تحت وطأة وابلك الغزير، بأي جحرٍ أو زاوية تلوذ؟. غضبك هذا من أجل ماذا؟. أرجوك، كن رحيماً وكُفَّ عن الهطول. إن كل زخة منك.. لا لا.. كل قطرة منك تنسكب في أعماقي كقطرات رصاص مصهور... أنت مطر أم بلوى مفاجئة؟!. المطر يهطل على شكل زخات لكنك تنهمر مدراراً!. لا، أنت لست مطراً... أنت وحش وعفريت يشنّان هجماتهما في هيأة مطر»[1].

يلحظ في المثال أن البطل يعبر عن حالته النفسية عن طريق وصف المطر، وأن رؤيته للمطر رؤية سلبية؛ فهو ينهمر بغزارة من دون أن يترحم على زوجته وطفلتيه اللائي يعانين ضَنْك العيش تحت زخاته في معسكرات تجميع المؤنفَلين.

ج/ الوظيفة الإيهامية:

يهدف الوصف عبر هذه الوظيفة إلى إيهام القارئ بأن العالم الذي يقرأه هو عالم واقعي، وذلك بإدخال العالم الخارجي في عالم الرواية التخييلي[2] . ولكي يحقق السارد هذه الغاية يلجأ إلى حيل فنية عدة ذكرنا بعضاً منها أثناء تناولنا المكان الواقعي، وسنتطرق إلى بعضها الآخر في الصفحات الآتية.

من الحيل الفنية التي لجأ إليها السارد في (الجحيم المقدس) و(**هيّلانـه**) لإيهام القارئ بواقعية عالم روايته أو أماكنه وصف الأشياء والأدوات التي تستخدمها الشخصية، فعلى سبيل المثال عندما يصف السارد الخارجي من خلال رؤيته الموضوعية إحدى نقاط الحراسة في (الجحيم المقدس) يذكر بعض الأشياء والأدوات مثل: (البندقية، المولد الكهربائي، البطانية والراديو) التي تعد من المستلزمات الرئيسة التي عادة ما يحتاج إليها الجندي في نقاط الحراسة[3].

وفي (**هيّلانـه**) حينما يصف السارد نقطة حراسة للبيشمركة يذكر أدوات مثل: (المنظار، جهاز الهوكي توكي، المواد الغذائية، المتفجرات، جهاز الراكال، المصباح اليدوي والراديو) إذ كان البيشمركة يستخدمونها في نقاط الحراسة أيام نضالهم ضد نظام البعث في العراق[4].

يعد وصف الطبيعة وسيلة أخرى من الوسائل التي كثيرا ما يُلجأ إليها في الروايات الواقعية خدمة للإيهام الأدبي[5]. وهذا ما يمكن ملاحظته في الأمثلة السابقة التي تناولت وصف قريتي (كاني سكان) و(حاجي سوبحان) والنبعين اللذين اعتاد بطلا الروايتين على ارتيادهما. وعلى الرغم من أن لوصف الطبيعة أهمية كبيرة لإدخال العالم الخارجي في عالم النص لاسيما في الروايات الواقعية، يلحظ أن (الجحيم المقدس) لم تفد كثيراً من هذه الوسيلة على النحو الذي أفادت منها (**هيّلانه**) ، والدليل على ذلك

---

(1) هيّلانه ١٥٩– ١٦٠. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ١٨.

(2) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٨٢. وينظر: بناء الرواية ١١١.

(3) الجحيم المقدس١٠، ١٢.

(4) هيّلانه ٢٧٢–٢٧٥.

(5) نظرية الأدب ٢٨٨.

هو أننا لانجد في الرواية وصفاً للطبيعة إلا في بضعة مقاطع هذا أولاً. وثانياً، إن وصف الطبيعة في هذه المقاطع لايتسم بالطول والدقة مثلما نراه في **(هێلانــه)**. وثالثاً، هناك عناصر طبيعية مثل: (الرياح، البرودة، الحرارة، الدخان، السحاب، المطر، الثلج، الفيضان، الرعد والبرق) لم يُهتَم بوصفها في (الجحيم المقدس) في حين أنها تكوِّن جزءاً كبيراً من المشاهد التي وصفت فيها الطبيعة في **(هێلانه)**[1].

فما وصفه السارد من العناصر الطبيعية في (الجحيم المقدس) هو اشتداد الحرارة الذي تكرر في مقاطع عدة، منها: « **الظهيرة لاهبة. لاح جندي من المعسكر، قفز حاجز الحجارة الذي يفصل المعسكر عن المقبرة ونزل راكضاً بحم الانحدار الأرضي باتجاه القبور، توقف عند أحدها ثم فك حزامه وأنزل سرواله وأقعى يتغوط... كثيراً ما كان الجنود يتبولون ويتغوطون عند قبور الأبناء الشهداء**»[2].وكذلك في **(هێلانــه)**، حينما يصف البطل عبر تيار الوعي ما حصل للمؤنفَلين في سهل كَرميان أو **(دەشتی گەرمیان)** يتطرق إلى اشتداد الحرارة: « ... **لقد بدأ الهجوم على گەرميان أيضاً. سيلقونَ المصير الذي لقيناه... إن سهل گەرميان يحترق برمته، هناك على مدى البصر أدخنة كثيفة ترتفع في أعماق السماء ووسعها. وعلى امتداد سطح الأرض، أغبرة بساطيل الصيادين وأقدام الطرائد الحافية. عملية مطاردة.. كانت غوربەت وبنار وچنار، والدتي ووالدي وسكان حاجي سوبحان، يُطاردون كي يُصطادوا. تصطدم الحشود ببعضها على شاكلة قطعان من الأغنام تعرضت لهجوم قطيع من الذئاب. تحتشد ثم تولي الأدبار ومن ثم تحتشد ثانية. ويقوم قطيع الذئاب بتغيير نفسه. ليتحول إلى عفاريت وثعابين ذات قرون وتنانين ذات سبعة رؤوس. وتتحول إلى وحوش مخيفة... تطارِد وتصطاد في سهل أجرد مترام**»[3].

يلحظ أن المثالين السابقين متشابهان في وصف الطقس، ومختلفان في أن الوصف في المثال الأول من نمط الوصف الموضوعي، غير أنه في المثال الثاني من نمط الوصف الذاتي، وهناك في المثال الأول – إلى جانب وصف الحرارة– إشارات إلى عناصر طبيعية أخرى مثل: (الوادي، الماء، جداول، الشجرة، النبع، السهل والجبال)، التي لا نعثر عليها في الثاني، ويلحظ في المثال الثاني أن السارد لم يفد من وصف الطبيعة خدمة للإيهام الأدبي فحسب، وإنما أفاد من اسم مكان حقيقي وحدث واقعي وهما: اسم **(گەرميان)** وفاجعة الأنفال. كما أفاد من (الواقعية السحرية) في وصفه للمكان. وعَبَّر عَبْر وصف المكان عن معاناة المؤنفَلين، فمن هنا نستطيع القول: إن الوصف في المثال الثاني يؤدي الوظيفة التفسيرية أيضاً.

ويعد وصف الأشياء (الأثاث[*]، المأكل، المشرب، الموائد، المآدب والحفلات) وسيلة أخرى من

---

(1) **هێلانه** ٤٠، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٩–١٦٠، ١٨٤– ١٨٦، ٢٠٥، ٢٢٢، ٢٣٩، ٢٥٧، ٢٦٨، ٢٧٢.

(2) الجحيم المقدس ٦.

(3) **هێلانه** ١٥٢. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ١٩.

الوسائل التي كثيراً ما اعتمد عليها الروائيون الواقعيون لغرض إيهام القارئ بواقعية أماكن رواياتهم، وتفسير التركيب النفسي لشخصياتهم الروائية. فإنهم وصفوا المأكل والمشرب وخاصة الخمر بصورة مفصلة، ووقف بعضهم مثل: (بلزاك، فلوبير وزولا) طويلاً أمام الموائد والمآدب والحفلات وما صاحبتها من طقوس اجتماعية ذات دلالات خاصة، فخصصوا لوصفها صفحات كثار، وبذلك قربوا عوالم رواياتهم المتخيلة من تخوم عالم الواقع، وأضاؤوا لنا جوانب مختلفة من حياة الشخصية كطبيعتها، ومزاجها، والطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها، كما ميزوا بين البيئات المختلفة بواسطة وصف الطعام[١].

إن وصف الطعام في (الجحيم المقدس) يكاد يختفي تماماً؛ لأننا لانجده إلا في مقاطع نادرة، إذ لايخبرنا السارد في بعضها عما طَعِمته الشخصيات، أما في بعضها الآخر فهو يحدد نوع الطعام في إشارات مقتضبة، وهذا لا يكفي لكي يؤدي الوصف وظيفته الإيهامية على نحو جيد، ولايزود المتلقي بمعلومات كافية عن أذواق الشخصيات، وبيئاتها، وطبقاتها الاجتماعية وغيرها[٢]. ولكن ثمة مقاطع حدد فيها السارد نوعية المشروبات مثل: (الشاي، بيبسي كولا)[٣].

أما في **(هيّلانه)** فنلحظ أن الاهتمام بوصف المأكل أكثر من اهتمام (الجحيم المقدس) به، ولكنها أهمل المشرب بعض الشيء، ولا ننسى بأن الشاي من المشروبات التي أكثر السارد من ذكرها في الروايتين قياساً بالمشروبات الأخرى[٤].

وإلى جوار المأكل والمشرب نجد في الروايتين اهتماما كثيراً بالسيجار، فقد ورد ذكر السيجار فيما يقارب عشر مرات في (الجحيم المقدس)[٥]. وعشرين مرة في **(هيّلانه)**[٦]. تنفرد (الجحيم المقدس) بذكر نوع مميز من السيجار وهو (السيجار الكوبي) الذي يعد من أكثر أنواع الأدخنة شهرة على مستوى العالم، ويوصف بأنه رفيق الأغنياء والسياسيين والمثقفين والمشاهير، وقد كان الرئيس العراقي المخلوع صدام حسين واحداً منهم[٧]. تطرق السارد إلى هذا النوع من السيجار عند وصفه سجن (أبو غريب) دلالة على

(*) تطرقنا إلى الأثاث عند حديثنا عن الوظيفة التفسيرية؛ لذا لم نجد ثمة حاجة لتكراره .

(١) بناء الرواية ١٣٦-١٤١.

(٢) الجحيم المقدس ٩، ١٠، ٥٤، ٥٧، ١٢٧.

(٣) نفسه ١١، ٦٦، ٧٦، ٩٦، ١٥٥، ١٦٠.

(٤) هيّلانـــه ٢٣، ٢٤، ٦١، ٦٥، ٧٨- ٧٩، ٨٣، ١٠٦، ١٢٣، ١٤٠، ١٤٢، ١٧٥، ١٧٧، ٢٢٠، ٢٢٤، ٢٣٤، ٢٣٨، ٢٤٤، ٢٥٠، ٢٥٨، ٢٨١، ٢٩٠.

(٥) الجحيم المقدس ١٤٤، ١٤٦، ١٥٣.

(٦) هيّلانـــه ٨، ١٥، ١٧، ٢١، ٢٤، ٢٥، ٦٥، ٦٦، ٧٠، ٧١، ٧٢، ١٢٥، ١٤٣، ١٩٣، ٢١٥، ٢١٦، ٢٢٠، ٢٥٥، ٢٩٣، ٢٩٧.

(٧) السيجار الكوبي تاريخ وعراقة، موقع (سيريا نيوز) : syria-news.com .

افتخار رئيس السجن بنفسه، وعلامة فارقة تعرف بها صورته أمام الناس[1]. استخدم السارد في (الجحيم المقدس) الطعام والشراب للدلالة على واقع حياة الشخصية، وأحزانها، وفقدان شهيتها بسبب الأحداث الأليمة، أما في **(هيّلانه)** فقد وظف الطعام والشراب للدلالة على مستوى معيشة الشخصيات، ونهمها وشراهتها، ومرضها، وواقع حياتها، وأحزانها، وفقدان شهيتها بسبب الانتظار وسماع الأخبار الأليمة، كما أنهما وظفا –أي الطعام والشراب– للتعبير عن مظلومية الضحايا الكورد، ومدى عظم الجرائم التي ارتكبها النظام ضدهم. وفيما يخص الخمر، والمآدب، والموائد، والحفلات، فلم يرد ذكر الخمر و المآدب في الروايتين، ولكن ورد ذكر المائدة والحفلة في (الجحيم المقدس)، فهما تشيران في الرواية إلى ثراء الشخصية (ماتيلده دي لامول) التي هي بالأساس شخصية من شخصيات رواية (الأحمر والأسود)[*] التي تناصت معها (الجحيم المقدس) في فصول عدة[2]. وكذلك تطرق السارد في **(هيّلانه)** إلى حفلة عيد **(نوروز)** التي أعاقت إقامتها فاجعة حلبجة [3]. كما تطرق إلى طقس اجتماعي، وهو زواج جافر من **مينا** [4].

المبحث الثاني
الوصف من حيث علاقته بالسرد

يتكون النص الروائي من ركنين أساسيين، وهما: (المقاطع الوصفية) و(المقاطع السردية)، فالمقاطع السردية هي ما تتناول الأحداث وسَرَيان الزمان، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء

---

(1) الجحيم المقدس ٨٩.

(*) وهي أشهر الروايات التي كتبها الروائي الفرنسي ستاندال، واستوحى موضوعها من حادثة وقعت فعلاً في فرنسا؛ لذلك أعطاها الروائي عنواناً فرعياً هو وقائع عام ١٨٣٠، ويعبّر عنوان الرواية عن الصراع بين روح الثورة العسكرية التي يرمز إليها (اللون الأحمر) وروح التقوى الدينية التي يرمز إليها (اللون الأسود). رواية– الأحمر والأسود ، موقع (سور الأزبكية): books٤all.net.

(2) الجحيم المقدس ٦٦ ،١٢٧، ١٢٨، ١٣٣.

(3) **هيّلانه** ٣٢ .

(4) نفسه ١٨–١٩، ٢٢ – ٢٣.

الساكنة[1]. وتعمل على إيقاف عجلة الزمان، وهذا يناقض عمل المقاطع السردية التي تتمثل في تسريع الزمان ودفعه إلى الأمام[2]. وفي المقاطع السردية يربط وصف الأشياء بالفعل، فيتضح فيها عنصر الحركة على الوصف، وهذا النوع من الوصف الذي يدخل الحركة على الوصف يسمى بالصورة السردية، بينما تسمى المقاطع الوصفية بالصورة الوصفية؛ لأنها تصف ساكناً[3].

إذن، فنوع العلاقة بين الوصف والسرد علاقة ضدية، ولكن مع ذلك، فلا يستطيع السرد الاستغناء عن الوصف، وفي هذا الصدد يذكر جيرار جينيت: من السهل علينا أن نتصور وصفاً خالياً من أي عنصر سردي، ولكن من الصعب علينا أن نتصور سردا خالياً من عنصر الوصف؛ لأن كل إشارة إلى الحدث أو ظروفه يمكن أن تشكل بداية وصف له[4].

أ/ المقاطع الوصفية

تأتي المقاطع الوصفية في معظم الأحيان حينما يشعر السارد بطغيان تدفق السرد، والحاجة إلى إيقافه وتشكيل استراحة للقارئ، وقد يلجأ السارد إلى مثل هذه المقاطع عندما يميل إلى تمديد زمن القراءة، وتأخير أحداث الرواية، وتشويق القارئ إلى متابعتها[5].

تنقسم المقاطع الوصفية إلى قسمين، وهما: المقاطع الوصفية الطويلة والمقاطع الوصفية القصيرة، فالأولى، هي المقاطع التي تشتمل على معظم أجزاء الموصوف أو معظم مظاهره، وأطلقت على الوصف في هذه المقاطع تسمية الوصف التفصيلي أو الاستقصائي. والثانية، هي المقاطع التي يُذكر فيها بعض أجزاء الموصوف، أو بعض أحواله ومظاهره، ويسمى الوصف في هذه المقاطع بالوصف الإجمالي أو الانتقائي[6].

يبلغ عدد المقاطع الوصفية التي تناولت وصف المكان في (الجحيم المقدس) ما يقارب ثلاثة وعشرين مقطعاً، أما عدد المقاطع الوصفية في **(هيّلانه)** فيصل قرابة ستة عشر مقطعاً.

من أمثلة الوصف الاستقصائي في (الجحيم المقدس) المقطع الذي يصف فيه السارد غرفة الملازم الأول (مجيد) على نحو مفصل من الخارج والداخل، ويبين لنا في وصفه شكل الغرفة وهندستها وموقعها وماتحتوي عليها من الأشياء والأثاث والمستلزمات التي تحتاج إليها الشخصية لمواصلة عيشها، وتدبير

---

(1) بناء الرواية ١١٢.

(2) جماليات التشكيل الروائي ٢٧٩.

(3) المكان ودلالته ١٤٩-١٥٠.

(4) معجم مصطلحات نقد الرواية ١٧١.

(5) جماليات التشكيل الروائي ٢٢٣.

(6) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ٢/ ٢٣.

أمورها الإدارية في المعسكر: « **غرفة الملازم الأول مجيد، الذي هو مساعد آمر الفوج، تقع في منتصف المعسكر، وهي غرفة طينية لكنها أكثر تماسكاً وتنظيماً في بنائها مقارنة مع غرف الجنود، وتبدو من الداخل أكثر حياة من حيث كونها رحبة ومضيئة بعدد من المصابيح، تفصلها ستارة شفافة في منتصفها حيث يبدو واضحاً سرير النوم وحقائب تخص الملازم أما النصف الأمامي فهو مكتبه المؤلف من كرسي دوار ومنضدة عليها بعض الملفات ودولاب لحفظ الأوراق ومقاعد وثيرة لجلوس الزائرين من الضباط أحياناً. وقرب الباب برميل متوسط الطول وتحته وعاء من الألمنيوم يستخدم كحوض عند غسل الأيدي والأقدام** »[1].

يلحظ في هذا المثال أن السارد استخدم تقنية الوصف المقارن؛ لكي يقارن بواسطتها بين غرفة الملازم وغرفة الجنود فيبرز للقارئ أوجه الاختلاف بين الغرفتين، وبالتالي يظهر كم كان الشرخ الطبقي كبيراً بين الجنود و ذوي المراتب العليا في الجيش العراقي، وهذا مايظهر لنا بجلاء حينما نجول بنظرنا في غرفة الجنود التي وصفها السارد بأنها كانت غرفة طينية ذات جو رطب مزعج ومشمئز، علاوة على ذلك، فقد كانت تسكن في الغرفة خمسة جنود، وكانت الغرفة فقيرة جداً من حيث الأثاث والأشياء قياساً بغرفة الملازم[2]. وتجدر الإشارة إلى أن هناك ارتباطاً قوياً بين الوصف و المعنى في المثال، وذلك يكمن في الدلالة الاجتماعية القوية التي ينطوي عليها الوصف.

يمكن مقارنة المثال السابق بالمثال الآتي من **(هێلانه)**، الذي يتناول وصف غرفة تقع داخل كهفٍ يستخدمه البيشمركة مخبأ لهم في الجبل: « **هنا هو الجانب الأيمن للكهف. وقد تم تحويله إلى غرفة حقيقية لا تنقصها أية مستلزمات رئيسة. إذ أقيم سياج قصبي كثيف من أغصان الشجر والأعشاب، بدءاً من الباب ووصولاً إلى عمق الكهف ليغدو له جداراً. وتم تغليفه كاملاً ببطانيات قديمة. وصنع له باب قصبي في أسفله. أما الجدران الثلاثة الأخرى، فتشكل سوية جداراً مقوساً... ونظم على طول الجدار المقوس طاقات. كل طاق مخصص لنوع من مستلزمات الحياة اليومية، من مواد غذائية وأدوات الطبخ والأكل ومستلزمات تحضير الشاي. وعند حافة الجدار من أدناه إلى أقصاه، تم صنع أريكة من أغصان الأشجار والقصب المشبك على شكل سرير يعلو عن الأرض شبرين. وضعت فوقه حزم من الأفرشة مغطاة بخيم...**» [3].

نلمس في هذا المثال أوجه شبه تتمثل فيما يأتي:

١- المكان الموصوف في كلا المثالين هو الغرفة.

---

(1) الجحيم المقدس ٤٣.

(2) نفسه ٢٩، ٤٩.

(3) **هێلانه** ٢٤٨. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ٢٠.

٢- يعد المثالان أنموذجين للوصف المطول؛ لأنهما أوقفا مسيرة الزمان في الروايتين مدة طويلة، ووصف فيهما معظم أجزاء الموصوف على نحو دقيق.

٣- حدد في المثالين موقع المكان، وأبعاده.

٤- ثمة تركيز في المثالين على وصف الأشياء التي يحتوي عليها المكان.

٥- ينهض الوصف في المثالين بالوظيفة الإيهامية والتفسيرية.

ويختلف المثالان في أن الرؤية التي وصف المكان من خلالها رؤية موضوعية، إلا أن الرؤية في المثال الثاني رؤية ذاتية، وفي مطلع المثال الأول صورت كاميرا السارد المكان من الخارج ومن ثم تحركت إلى الداخل، ولكنها في المثال الثاني اكتفت بتصوير المكان من الداخل لا غير. وفيما يخص تقنية الوصف المقارن فإنها لم توظف في المثال الثاني، غير أن هناك مقطعاً وصفياً في **(هيّلانه)**، استخدم فيه السارد تقنية الوصف المقارن للمقارنة بين الكهف أو المخبأ الآنف الذكر وبين كهف/مخبأ آخر: « **هنا مخبأ آخر يشبه المخبأ الذي سبق أن رأيته، تختبأ في هذا المخبأ المفارز. هذا بجانبه الخارجي أكثر بروزاً. لكن موقعه أكثر التواءً وانعراجاً**»[1].

يعد هذا الوصف أنموذجا للوصف الانتقائي؛ لأنه لم يذكر فيه إلا موقع الموصوف ومظهره الخارجي، وهما لايشكلان معظم أجزاء الموصوف. يتسم الوصف في المثال بالذاتية، لأنه قُدِّم من خلال رؤية جافر الذي هو شخصية مشاركة في صناعة أحداث الرواية.

ومن نماذج الوصف الانتقائي في (الجحيم المقدس) هذا المقطع الوصفي الذي وصف فيه بيت شخصية نسائية، إذ يسميها السارد بصاحبة الدار تارة، وبالمضيفة تارة أخرى: « **في الباحة الصغيرة التي أمام الغرفة، كانت شيرين وصاحبة الدار جالستين، وبالقرب منهما صينية مليئة بالبطيخ الأصفر والأحمر**»[2]. أشار السارد – في وصفه الدار – إلى الباحة والغرفة والصينية والبطيخ، وهي أشياء لا تكوِّن معظم أجزاء الموصوف.

ب/ المقاطع السردية

سبق القول: إن المقاطع الوصفية للمكان في (الجحيم المقدس) تصل إلى ما يقارب ثلاثة وعشرين مقطعاً، أما في **(هيّلانه)** فتصل إلى قرابة ستة عشر مقطعاً. فإذا قايسنا هذه النسبة بنسبة المقاطع السردية نتوصل إلى أن هذه الأخيرة أكثر إسهاماً في تشكيل بناء الروايتين.

---

(1) هيّلانه ٢٦١. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ٢١.

(2) الجحيم المقدس ٥٧.

من المقاطع السردية في (الجحيم المقدس) المثال الذي يصف فيه السارد قرية (كاني سكان) لحظة هجوم الجنود عليها فيقول: « ...**انطلق رشق من الطلقات باتجاه بيت المضيفة، انطلق سيل من الطلقات، لم يعد واضحا من الذي كان يرمي، ثم تعالى صوت إطلاق قنابل مختلطاً بصراخ النساء وبكاء الأطفال ونباح الكلاب. كان عبدالله يائساً. أراد أن يبكي، لم يستطع، لم يعد قادراً على تحمل معاناته، أحس بانه بعيد.. بعيد.. التف بكل جسده إلى السماء وأشرع بندقيته إلى الفضاء المظلم وأطلق سيلا من الرصاص**»[1].

وفي مثال مشابه، يصف بطل (**هيّلانه**) قريته في اللحظة التي هجم عليها المؤنفِلون على هذا النحو: «... **غوربهت... تخضُّ قِربتها... وفجأة تتركها وتهرع قافزة لتصل إلى طفلتيها. وتحتضنهما وتسرع بهما إلى بيت والدي. ويسرع والدي لاستقبالها ويستلم منها بنار. صارخاً بأن تتبعه والدتي وغوربهت... والناس يتبعونهم. ولم تكد خطواتهم تصل إلى خارج القرية، حتى يعيدهم وابل الرصاص إلى داخل القرية. يهجم عليهم الجنود والجحوش. وينقضون عليهم مثل قطعان الذئاب، ويقتادونهم إلى خارج القرية ويجمعونهم هناك. ومن ثم يقومون بتفتيش منازل القرية بيتاً بيتاً. وينهبون كل ما خف وزنه وغلا ثمنه. ومن ثم يشعلون النار فيها: الواحد تلو الآخر...**»[2].

تكمن أوجه التشابه بين المثالين في أنهما يصفان حادثة إبادة قريتين كورديتين، وينطويان على عدد كثير من الأفعال الحركية، وأن الوصف في كليهما يؤدي الوظيفة الإيهامية. ويختلف المثالان في أن الوصف في المثال الثاني يتسم بالدقة والوقوف عند التفاصيل أكثر من المثال الأول، فأثر ذلك في أن يكون إيقاع الزمان في هذا المثال الأخير أبطأ من المقطع الأول[*]. ومن العلامات الفارقة بين المثالين هو أنه في المثال الأول يأخذ السارد الخارجي على عاتقه مهمة سرد قصة الهجوم عبر رؤيته الموضوعية، غير أن قصة الهجوم في المثال الثاني رويت على لسان السارد المشارك عبر رؤيته الذاتية وبالاستناد إلى تقنية الاسترجاع.

ومادمنا بصدد الحديث عن الهجوم والاسترجاع والرؤية الذاتية في (**هيّلانه**)، نفضل الإشارة إلى أن ثمة مقطعاً سردياً آخر في (الجحيم المقدس)، إذ يروي فيه الجندي النحيل عبر رؤيته الموضوعية وبالاعتماد على تقنية الاسترجاع قصة قرية كوردية أثناء هجوم الجنود العراقيين عليها، فيقول:

---

(1) الجحيم المقدس ٧٥.

(2) هيّلانه ١٠٢. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ٢٢.

(*) يساعد ذكر التفاصيل الدقيقة في المقاطع السردية في إيقاف وإبطاء مسار الزمان، وإدخال العالم الخارجي في عالم الرواية. بناء الرواية ١٦٦.

«- صار لي اسبوعين جاي ايفاد مع امرأة كوردية حامل بالشهر الرابع أو الخامس، زوجهه بيشمركة إجتنه إخبارية بان زوجهه موجود بالقرية جاي يشوف زوجته وأطفاله بالسر، رحنه أكثر من خمسين جندي مسلح مع ثلاثة ضباط، هجمنه عله القرية، طوقنه البيت وفتحنه النار، مات الزوج وأطفاله وبقت بس زوجته الحامل وصار إسبوعين اتنقل بيهه بين اللواء والفرقة والآن بالفيلق، وكلما نوصل لمكان يغتصبون المره وهي حامل. بالفرقة السابعة بقت اسبوع، اخذوهه ثلاثة ضباط، عروهه واغتصبوهه ثلاثتهم سوه، المره راح تتخبل، صار لي أيام، قبل شوية سمعت صار عدهه نزيف حاد. يا إلهي وين العدالة»[1].

فضلاً عما أشرنا إليه، فقد وظفت في هذا المثال تقنية (التكرار) أو (التواتر)[*] ويُستشف ذلك من خلال حدث اغتصاب المرأة الحامل الذي أشار الجندي النحيل إلى تكراره بمعين لفظي(كلما).

ومن أمثلة التواتر في **(هێلانه)** قصة هجوم المؤنفِلين على منطقة **(گەرميان)** التي رويت أكثر من مرة: « **لقد بدأ الهجوم على گەرميان أيضاً... وراح قطيع الذئاب يفتك بقطيعي الأغنام: المُضيف والضيف معاً... يتجهون نحو السهول المترامية ويفرون. ومن حيرتهم يلتقطون الصغار كيفما اتفق. أرى بنار وچنار فوق صدر مُضيف والدي. ووالدي يحمل رضيع المضيف... يخرجون من البيت إلى الزقاق، ومن الزقاق إلى خارج القرية... يَركضون ويُطاردون. يمسكُ بيدِ كلٍ منهم عفريتٌ. التف حوله ثعبانٌ ذو قرن. وأفعى تفحّ في وجهه... ألسنة نيران.. أدخنة كثيفة.. أغبرة.. عواء ذئاب.. فحيح ثعابين... أجل .. لقد بدأ الهجوم على گەرميان أيضاً...**»[2].

يلحظ أن التواتر في المثال الأول من نوع (النص المؤلف). غير أنه في المثال الثاني من نوع (النص المكرر).

يتجلى بعض أوجه التشابه والاختلاف بين (الجحيم المقدس) و**(هێلانــه)** في إفادتهما من تقنية (المونتاج)[*] استنادا إلى (مبدأ التقطيع) الذي هو أحد مبادئ المونتاج، ويقصد بالتقطيع نقل المشهد من كاميرا إلى أخرى، أو من زاوية إلى أخرى، وتنقسم النقلات التي تتضمن القطع إلى قسمين:

---

(1) الجحيم المقدس ١٤٢-١٤٣.

(*) هي العلاقة بين عدد المرات التي تقع فيها حادثة، وعدد المرات التي تروى فيها، وهو على أربعة أشكال: (المفرد)، وهو أن يروى مرة واحدة ماحدث مرة واحدة. وهناك شكل آخر للنص المفرد، وهو أن يروى أكثر من مرة ماحدث أكثر من مرة. (النص المكرر) وهو أن يروى أكثر من مرة ماحدث مرة واحدة. (النص المؤلف) وهو أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، وغالباً ما ينبه إلى ذلك بمعينات لفظية مثل: كل يوم، أو غالبا، أو عادة. المصطلح السردي ٩٥. وينظر: السرد المؤطر في رواية النهايات ٨٢-٨٣.

(2) هێلانه ١٥٢-١٥٣، ١٤٦، ١٥١، ١٥٨. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ٢٣.

(*) هو "مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية. ولا يختلف المونتاج الروائي كثيراً عن المونتاج السينمائي...فهو جمْعٌ لأجزاء النَصّ وفق الترتيب الذي يرسمه المؤلف". معجم مصطلحات نقد الرواية ١٦٢.

١- نقلة القطع المباشر:

هي أن تحل صورة محل صورة سابقة فوراً، ومن الممكن أن يستخدم القطع المباشر لإحلال موضوع معين مكان موضوع آخر، أو لتغيير المشاهد إلى زمن ومكان مختلفين تماما. ونجد أحيانا في هذا النوع من القطع، أن الحوار أو العناصر المرئية يعطي في نهاية اللقطة مؤشراً لما يأتي في اللقطة التالية، وهناك صيغة أخرى للقطع المباشر، وهي: (القطع القافز) [**] إذ يستبعد جزء من الحدث، ويرى المشاهد جزءاً منه فحسب، ومعظم الأفلام تصور أجزاءً فحسب من الحركات الاعتيادية كالمشي أو العراك وغيرهما؛ لأنه ليس من الضروري أن يرى المشاهد كل خطوة؛ لكي يلم بمعنى الحدث بأكمله.

٢- نقلة القطع التدريجي:

تتخذ نقلات القطع التدريجي أشكالا متنوعة، منها (التدرج) وهو على نوعين: (الاختفاء التدريجي) و(الظهور التدريجي)، فالأول هو ما تختفي فيه الصورة على الشاشة بالتدريج، وأما الثاني فهو ما تظهر فيه الصورة على الشاشة بالتدريج[١].

فإذا عدنا إلى قصص الهجوم على الأماكن المذكورة، نرى أن السارد أفاد كثيرا من تقنية المونتاج لسرد أحداثها وترتيبها، فقبل سرد قصة الهجوم على القرية التي قبض فيها على المرأة الحامل يلتقط السارد غير المشارك بواسطة كاميراه بعض اللقطات المتحركة داخل غرفة في الفيلق الأول، حيث يسكن البطل والجندي النحيل[٢]. ومن ثم يقطِّع حبل السرد مباشرة، فتُنتقِّل الكاميرا إلى تصوير أو وصف منزل الآنسة ماتليدة دي لامول: « **تقدم أحد خدم المنزل من عبدالله وأعطاه رسالة، كان وجهه متوتراً وعصبياً، فتح الرسالة وقرأها، إنبسطت أساريره... وأخذ يرقص في الغرفة وحيداً. توقف، جلس على الكرسي خلف المكتب وأخذ يفكر، فجأة وقف ثم خرج مهرولاً إلى الحديقة. كان ظلام الليل قد غمر كل شيء، نظر إلى نافذة إحدى الغرف في الطابق الثاني من المنزل، كانت الآنسة خلف ستائر النافذة**

---

[*] تسمى هذه الصيغة في علم السرد بـ(الإغفال، الثغرة، القطع، الفجوة، الإسقاط والحذف) إلا أننا سنستخدم (الحذف) نظرا لشهرته الواسعة بين النقاد والدارسين، فالحذف على نوعين، وهما: (الحذف الصريح) و(الحذف الضمني)، فالأول، هو ما يومئ فيه السارد إلى المدة المحذوفة بعبارات موجزة، كان يقول: (مرَّ أسبوع)، أو (بعد شهر) وهكذا. وأما الثاني، ما لايصرح فيه السارد في النص، بل يستدل عليه المروي له من خلال فجوة في التسلسل الزماني، أو انحلال في استمرارية السرد. جماليات التلقي في السرد القرآني ٣٣٢. وينظر: خطاب الحكاية ١١٧-١١٩.

(١) معجم المصطلحات السينمائية ٢٥-٢٦. وينظر: المونتاج السينمائي، موقع (منتديات كوورة) : forum.kooora.com. والرؤية السينمائية وأثرها في (الجحيم المقدس) ، موقع (الدكتور حسن الخاقاني) :arts.kufauniv.com.

(٢) الجحيم المقدس ١٤٠.

تبدو وكأنها واقفة تنتظر، تحرك إلى إحدى زوايا البيت وعاد بسلم طويل، التفت حذراً ثم ألقاه إلى الأرض تحت النافذة، تعالى سعال حاد»[1].

بعد أن يصور السارد في هذا المثال بعض أجزاء المنزل وبعضاً من الأثاث والأشياء التي يحتوي عليها، يقطع التصوير مرة أخرى فيرتد إلى تصوير غرفة الفيلق الأول، ولكنه قبل الانتقال إلى تصوير الغرفة يعطينا مؤشراً لما سيأتي في اللقطة التالية، إذ يمكن ملاحظته في نهاية المثال السابق وبداية هذا المثال: « **تعالى سعال الجندي الآخر بشدة، جلس على السرير حانياً رأسه إلى الأرض، قطع عبدالله القراءة ناظراً إليه، انقطع السعال، نظر الجندي الآخر إلى عبدالله وفي عينيه نظرة ود...**»[2]. فبعد هذا المشهد ينتقل التصوير من كاميرا السارد غير المشارك، إلى كاميرا السارد المشارك/الجندي النحيل، فهو ينقل لنا عبر الاسترجاع مشهد هجومهم على قرية المرأة الحامل على النحو الذي رأيناه فيما سبق.

يمكن عد الطريق الذي يوصل مابين قرية (كاني سكان) والسليمانية في (الجحيم المقدس)، والطريق الذي يوصل مابين قرية (حاجي سوبحان) والسليمانية في **(هيّلانـه)** ضمن عداد الأماكن المتشابهة في الروايتين؛ ذلك لأنهما يربطان مابين مكان انطلاق الحدث/القرية، والمدينة/السليمانية، ولهما دور رئيس في انتقال الأحداث ونموها في الروايتين، وأغلب المقاطع التي وصف فيها المكانان مقاطع سردية وظفت فيها تقنية (الحذف). وفضلاً عن ذلك، فإن هناك اعتماداً كثيراً على (الحركة السَّفَرية–Travelling) للكاميرا في تصوير المكانين.

ورد ذكر طريق (كاني سكان–السليمانية) في (الجحيم المقدس) في موضعين: الأول، بعد أن تشد العجوز(أم **هيّمن**) الرحال إلى بغداد من أجل زيارة ابنها في سجن (أبو غريب)[3]. والثاني، بعد أن يأمر نائب الضابط إبراهيم السامرائي البطل؛ لكي يذهب بشيرين إلى الفرقة السابعة في السليمانية من أجل أن يتحققوا معها[4]. وذكر طريق (حاجي سوبحان–السليمانية) أيضاً في **(هيّلانـه)** في موضعين: الأول، عندما يتوجه البطل إلى السليمانية لشراء بعض الحاجات المنزلية[5]. والثاني، بعد عودة البطل من المدينة إلى قريته[6].

يعد (الحذف) من أبرز التقنيات التي اعتمد عليها في عملية مونتاج المقاطع السردية المصورة في طريق (كاني سكان– السليمانية) و(حاجي سوبحان– السليمانية)، ففي مشهد حواري من قصة زيارة

---

(1) نفسه ١٤١.

(2) نفسه.

(3) نفسه ١٧.

(4) نفسه ٨٢.

(5) هيّلانه ١٣.

(6) نفسه ٣٠–٣١.

العجوز (أم **هيّمن**) إلى بغداد، تتفق العجوز مع المضيفة على أن تبقى شيرين في بيت المضيفة لحين رجوعها من السفر[1]. ثم تسافر العجوز إلى بغداد مروراً بالسليمانية، غير أن السارد مر على المدة التي استغرقها السفر من القرية إلى ناحية (عَرْبَتْ) من دون أن يصف لنا ما جرى فيها[2]. وفي قصة ذهاب البطل/عبدالله بشيرين من (كاني سكان) وتحديداً من المعسكر إلى السليمانية يصور السارد في مقطع سردي جزءاً مما تقع عليه عين كاميراه بين (المعسكر) و منتصف (لطريق العام) الذي يصل القرية بالسليمانية، ومن ثم يقفز قفزة كبيرة على الزمان، فيحذف كل ما دار على الطريق العام بين القرية والمدينة[3].

وفي (**هيّلانه**) يخبرنا السارد بأن البطل صعد إلى سيارته أمام بيته، ثم يحذف المدة التي تصل فيها السيارة إلى (**ملەی** حاجي سوبحان– مرتفع حاجي سوبحان) الذي اعتاد البطل على أن يقف عليه من أجل أن يطل بنظره على قريته وطبيعتها[4]. ومن ثم يروي السارد بعضاً مما جرى من أحداث بين (**ملە**) ونبع (**قـرژالآن**)، ولكنه منذ أن يركب البطل سيارته مع صديقه (**حـەمۆل**) عند النبع، يحذف الفترة الزمانية الفاصلة بين النبع والزقاق الذي يقع فيه بيت **پووره عەتاو** في السليمانية[5].

وعندما يعود البطل من المدينة إلى القرية، يحذف السارد ما حدث بين بيت خالته و(الطريق العام) الذي يصل المدينة بـ(**هەورازەکەی تاسلّووجە**) [6]. وكذلك حينما يعود البطل إلى المدينة بعد اعتقاله في نقطة تفتيش **ئـەللّایی**، يحذف السارد المدة التي قطع فيها البطل الطريق من نقطة التفتيش إلى مفرق (كركوك–**سەرچنار**) في السليمانية[7]. وتنبغي الإشارة إلى أن كل الحذوفات التي تحدثنا عنها آنفا من نوع نوع الحذف الضمني وهذا مايشكل نقطة تشابه بين الروايتين.

ومثال المقاطع السردية التي وظفت فيها الحركة السَّفَرية في تصوير طريق (كاني سكان–السليمانية) المثال الآتي الذي اقتطعناه من (الجحيم المقدس)، إذ وُصِفَ فيه الطريق والقرية والمعسكر والجبال بعد انطلاق السيارة العسكرية التي تقل البطل وشيرين من القرية إلى السليمانية، والتي تموقعت فيها الكاميرا : « **تحركت السيارة خارجة من المعسكر ونازلة باتجاه النبع، أخذت السيارة تبتعد، كان مساعد الفوج الملازم الأول مجيد والملازم صلاح ونائب الضابط إبراهيم وبقية العسكر في مكانهم، وحينما وصلت**

---

(1) الجحيم المقدس ١٧.

(2) نفسه ١٨.

(3) نفسه ٨٤–٨٥، ١٠١.

(4) **هيّلانه** ١٣– ١٤.

(5) نفسه ١٤–٢٨ .

(6) نفسه ٣٩–٤٠.

(7) **هيّلانه** ١٤–٢٨ .

منتصف الطريق بين المعسكر والطريق العام كانت القرية والمعسكر يختفيان تدريجياً، وكانت الجبال تدور، استغرب عبدالله، حدق إلى الجبال بذهول، لم يصدق عينيه لكن الجبال كانت تتحرك وتدور»[1].

وتتموضع الكاميرا في **(هيّلانه)** على سيارة البطل حينما تنطلق من قرية (حاجي سوبحان) : « **كان أثناء المسير... يرسل تباعاً قبلاً هوائية إلى الطيور الطائرة.. والأزهار الملونة على جانبي الشارع، وخاصة لكتل الشقائق الحمراء...** »[2].

يختلف المثالان السابقان في نقطة واحدة، تتمثل في أن المكان/القرية في المثال الأول يختفي تدريجياً، فتنتقل الكاميرا إلى الجبال، وهذا مالم نجده في المثال الثاني. ولاننسى أن نسبة توظيف تقنية الاختفاء التدريجي في (الجحيم المقدس) أكثر من نسبة توظيف الظهور التدريجي الذي لم نجده فيها إلا في موضع واحد[3].

تبين لنا فيما سبق، أن نسبة المقاطع الوصفية التزيينية في (الجحيم المقدس) و**(هيّلانـه)** نادرة. وقد ينهض الوصف في مقاطع الروايتين الوصفية بالوظيفتين الإيهامية والتفسيرية معاً؛ فمردّ ذلك يعود إلى انتماء الروايتين إلى الروايات الواقعية التي غالباً ما تجتمع الوظيفتان في مقاطعها الوصفية[4].

على الرغم من انتماء الروايتين إلى الروايات الواقعية، إلا أنهما لاترقيان إلى مستوى الروايات الواقعية الشهيرة من حيث وصف المأكل والمشرب والحفلة والمائدة؛ لأنهما لم تصفا هذه الأشياء إلا في سطور قليلة، وتلميحات سريعة.

وعلى الرغم من أن (الجحيم المقدس) أصغر حجما من **(هيّلانه)**، إلا أن نسبة المقاطع الوصفية في (الجحيم المقدس) أكثر من نسبتها في **(هيّلانـه)** ذلك؛ لأن الوصف في هذه الأخيرة ملتحم بالسرد. واستخدم في عملية مونتاج المقاطع السردية في (الجحيم المقدس) نقلة القطع التدريجي، وهذا ما لم نجده في **(هيّلانه)**.

تفوق المقاطع السردية في الروايتين على المقاطع الوصفية، وإن المقاطع الوصفية في (الجحيم المقدس) أكثر دقة وتفصيلاً من المقاطع الوصفية في **(هيّلانـه)**، بينما المقاطع السردية في **(هيّلانـه)** أكثر دقة وتفصيلاً من مقاطع (الجحيم المقدس) السردية، وأن أكثر الحواس استخداما في (الجحيم المقدس) و**(هيّلانـه)** حاستا السمع والبصر؛ لذلك نجد الروايتين تحفلان بالصور البصرية والصور السمعية.

---

(1) الجحيم المقدس ٨٤-٨٥.

(2) هيّلانه ١٦. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ٢٤.

(3) الجحيم المقدس ١٨.

(4) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ٢/ ٢٢.

الفصل الثالث

علاقة المكان بالعناصر الروائية

المبحث الأول: المكان والشخصية

١- تـأثير المكـان في الشـخصية

٢- تـأثير الشخصية في المكان

المبحث الثاني: المكـــان والزمان

الفصل الثالث

علاقة المكان بالعناصر الروائية

ثمة إجماع بين النقاد والدارسين على أنه من العسير فهم الدور الذي يقوم به المكان الروائي داخل السرد بعيداً عن النظر إلى علاقاته مع بقية العناصر الحكائية الأخرى كالزمان والشخصيات والأحداث والصراع وغيرها[1]. لذلك آثرنا تخصيص هذا الفصل لدراسة العلاقات التي يقيمها عنصر المكان مع العناصر الروائية المشاركة في خلق فضاء روايتي (الجحيم المقدس) و(**هيّلانه**)، وذلك من خلال الحديث عن العلاقة العضوية التي تربط عنصر المكان بعنصري الشخصية والزمان اللذين يشكلان مع المكان ثلاث دعائم أساسية متماسكة لايمكن أن يتخلى عنها بناء الرواية على الإطلاق[2].

---

(1) بنية الشكل الروائي ٢٦. وينظر: جماليات التشكيل الروائي ٢٣٠-٢٣١ .

(2) بنية التشابه بين المؤلف وشخصياته الروائية ٨٦، ١٠٦.

المبحث الأول
المكان والشـــخصية

تتشكل العلاقة الجدلية بين المكان والإنسان أو الشخصية من خلال عملية التأثير والتأثر المتبادلة فيما بينهما[١]. فالمكان كما ذكر لوتمان: يؤثر في البشر بالقدر نفسه الذي يؤثرون فيه[٢]. وإن التفاعل بين الأماكن والشخصيات عملية مستمرة في الرواية مثلما هي مستمرة في الحياة، فتكوين المكان وتحوله يؤثران تأثيراً كبيراً في تكوين الشخصيات[٣].

بناءً على ما قاله لوتمان، واتباعاً للمنهجية، وتسهيلاً لدراسة الموضوع، نقسم هذا المبحث على محورين، نتناول في المحور الأول تأثير المكان في الإنسان، ونتطرق في الثاني إلى تأثير الإنسان في المكان[*].

١- تأثير المكان في الشخصية

يشيع في كثير من الأوساط العلمية والأدبية أن للمكان تأثيرات كبيرة في الناحية الجسدية، والنفسية، والآيديولوجية، واللغوية، والثقافية، والسياسية المشاركة في تشكيل طبائع الإنسان؛ فلهذا نجد أن ابن المناطق الباردة يختلف عن ابن المناطق الحارة، وكذلك ابن الجبل غير ابن السهل وهكذا[٤].

من الأماكن التي أثرت بعمق في نفسية الشخصيات في (الجحيم المقدس) سجن (أبو غريب) الذي أودى بحياة العجوز (أم **هـيّمن**) على النحو الذي تقدم ذكره، وسجن الفيلق الأول الذي تسبب في انتحار الجندي النحيل[٥]. وفي (**هيّلانـه**) نجد نقطة تفتيش **ئـەڵلاّیی** التي تبول فيها البطل على نحو لا إرادي

---

(١) القصيدة السيرذاتية ٢٤٩.

(٢) مشكلة المكان الفني، ضمن كتاب: جماليات المكان ٦٣.

(٣) بنية النص الروائي ١٣١.

(*) لاتقتصر علاقات المكان بالشخصية على علاقة التأثير والتأثر فحسب، بل أن هناك علاقات أخرى بين هذين العنصرين مثل علاقتي العداء والألفة وغيرهما، غير أننا نكتفي بالتطرق إلى علاقة التأثير والتأثر؛ لكي لا ننزلق إلى تكرار ما ذكرناه سابقاً.

(٤) قضايا المكان الروائي ١٣١ ومابعدها. وينظر: جماليات التشكيل الروائي ٢٣٣.

(٥) الجحيم المقدس ١٥٦.

نتيجة للخوف الذي انتابه في هذا المكان[1]، وكذلك (سجن المخابرات) في (الرمادي) الذي أجبر فيه البطل على شرب بول الجلاد (جابر)[2].

وهناك أماكن في الروايتين أثرت في الجانبين النفسي والجسدي معا للشخصيات مثل: (مديرية الأمن) و(الصحراء): « **كان صباح عارياً وهو على الكرسي وسط الغرفة المعتمة أمام الرئيس... حدق الرئيس به لحظات بصمت ثم أشار بيده للرجال في العتمة، خرجوا لحظات ثم دخلوا. كان كل اثنين منهم يجران شخصاً، ألقيا بالشخصين أمام صباح، لقد عرفهما، انهما جاراه في الطابق الأرضي. كانا أشبه باللحم المدهوس.. كانا مشوهين حد البشاعة من أثر التعذيب. لم يستطع صباح تحمل المشهد فأمسك بالقلم ووقع بسرعة لكنه ألقى برأسه على الورقة وغطى رأسه بيديه ثم أجهش ببكاء مسموع** »[3]. إثر تأثره نفسياً بفضاء المكان/ غرفة مديرية الأمن ولاسيما بآثار التعذيب المبرِّح الذي شوه جسد جارَيْهِ –هاشم، علي الفيلي– اللذين كانا يسكنان معه في الطابق الأرضي من بيت أم طارق. يذكر أن اعتقال كل من الشخصيات المذكورة في مديرية الأمن كان بسبب تجسس العريف طراد التكريتي عليها.

وفي (**هيّلانه**)، تأتي (الصحراء) في مقدمة الأماكن التي تركت تأثيرات جسدية ونفسية جسيمة في الشخصيات: « **...إنهم في حضور خالّه عزيز... كأنه قد أُخرِجَ من قبر ضيق حالك الظلام!.جسدياً هو عبارة عن حفنة عظام تشبه العيدان والأغصان... ومن ناحية اللغة والحديث، فإنه أخرس إلى درجة لن يفهمه أحدٌ ولا يعرف حتى هو ماذا يقول... رغم ذلك.. فقد حاول معه. على أمل أن يتشمم منه أي خبر... حاوره. وسأله:**

. أيها الخال عزيز .. أنا من سكنة قرية حاجي سوبحان . لقد اقتِيدَ أهلي وأطفالي جميعاً معكم... هل تعرف شيئاً عن أخبارهم؟.

... أما هو فقد كان ينكس رأسه على صدره دائماً، وكأنه ملصَقٌ به وهو يفصله عنه بالقوة، رفعه قليلاً، موجهاً عينين ضيقتين محترقتي الرموش والجفون نحو مكان غير محدد. لم يكن ليعرف من هو المتكلم ... ومن ثم قال على مهل وكأن صوته يصدر عن غيهب بئرٍ:

. حاجي سوبحان؟.. أي؟ .. بلى .. نعم..

. . . . . .

. أعتقد كانت في وقتها... ماذا؟ .. بلى.. كان الحاج سوبحان آغا.

. . . . . .

. أنا؟ .. هو.. لا أدري.

. . . . . .

---

(1) هيّلانه ٤٦، ٤٨، ٥٨، ٩٥–٩٦، ١٧٠.

(2) نفسه ١٧٥، ٢١٨، ٢٣٥.

(3) الجحيم المقدس ١٣٠–١٣١.

. أنا؟.. بعيد.. بعيدٌ جداً ... لا أدري ..

ودّعا بعضيهما وطفقا يخرجان. فقالت ابنته پيرۆز في الخارج :

. منذ أربعة أيام ومازلنا أنا وزوجي مجيد نستنطقه، وكل ما فهمناه من كلامه، هو... أنه اقتيد مع مجموعة كبيرة من الناس إلى منطقة بعيدة في الصحراء. وحين يتحدث عن تلك المنطقة يجهش في البكاء... ومن ثم يعجز عن مواصلة الكلام»[1].

يتجلى التأثير الجسدي للمكان في الشخصية/**خالّه عەزيز** من خلال وصف ملامحها الخارجية التي قدمها السارد عبر رؤيته التجزيئية، أما التأثير النفسي للمكان في الشخصية فيتجسد في بكائها واضطراباتها اللغوية والحكائية.

فلو حللنا شخصية **خالّه عەزيز** تحليلاً سايكولوجياً لخلصنا إلى أنه أصيب بمرض (الصدمة النفسية) أو (عُصاب الصدمة) الذي هو اضطراب ونوع من العصاب يظهر نتيجة لصدمة وجدانية، وتُلحَظ أعراضه لدى الفرد الذي يعيش حادثاً مميتاً، أو لدى الشعوب التي تعرّضت في أثناء الكوارث والحروب والثورات لمواقف وأحداث صادمة ومفجعة[2]. فالدليل على إصابة **خالّه عەزيز** بالمرض هو أنه عاش أحداثاً مميتة في معتقلات الأنفال، ومن ثم ظهرت لديه أعراض عدة للمرض مثل:

(الاضطراب اللغوي والحكائي، البكاء وصعوبة التعبير عن الحالة النفسية التي يمر بها، الاكتئاب، الحزن، الشرود الذهني، عدم القدرة على التركيز، فقدان الفهم والطاقة الجسدية) [3].

ولأن العراق بلد متنوع آيديولوجياً، نجد أن هذا التنوع قد ألقى بظلاله على شخصيات (الجحيم المقدس) و(**هێلانــه**)، فقد انقسمت شخصيات هاتين الروايتين إلى ثلاث آيديولوجيات رئيسة، وهي: (الإسلامية، الماركسية والقومية) التي كانت من أكثر الآيديولوجيات شيوعاً بين الجماهير في العراق في الحقبة الزمانية التي تعود إليها أحداث الروايتين. فالشخصيات التي نلمس آثار تلك الآيديولوجيات فيها على نحو جلي (علي الفيلي، هاشم وطراد التكريتي) في (الجحيم المقدس)، و(**جافر، حاجي ئەحه ڕەش وكامەران**) في (**هێلانه**)، والجدول الآتي يوضح ذلك:

الشخصيات	خلفيتها الآيديولوجية	الرواية

---

(1) **هێلانه** ١٩٣-١٩٥. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (**هێلانه**) بالكوردية ٢٥.

(2) معجم مصطلحات الطب النفسي (Trauma) ١٩٣-١٩٤. وينظر: الصدمة النفسية(Trauma) ، وموقع (شبكة ومنتديات أولاد الخليج) : alig.com٥.

(3) مجتمع الأنفال... من المأساة إلى التوتر النفسي، ضمن كتاب المؤتمر الدولي حول الإبادة الجماعية ضد الشعب الكوردي ١٩٣. وينظر: الصدمات النفسية لدى العراقيين بعد الحرب ٨. والصدمة النفسية (Trauma)، وموقع (شبكة ومنتديات أولاد الخليج) : alig.com٥.

علي الفيلي	ماركسي	الجحيم المقدس
هاشم	إسلامي شيعي	الجحيم المقدس
طراد التكريتي	قومي	الجحيم المقدس
جافر	ماركسي	**هێلانه**
حاجي **ئەحه ڕەش**	إسلامي سني	**هێلانه**
كامەران	قومي	**هێلانه**

المظهر الآخر من مظاهر تأثر شخصيات (الجحيم المقدس) و(**هێلانـه**) بالمكان، هو التنوع اللغوي والاختلاف اللهجوي اللذان نستشفهما من الحوارات الواردة بين الشخصيات، أو من خلال إشارات السارد إلى اللغات واللهجات التي تنطق بها الشخصيات الروائية: «**أشار الجندي إلى السائق وسأله بالعربية:**

. من وين جيت

إرتبك السائق ثم أجاب بلغة عربية غير سليمة

. والله يا حزرة الجندي، هاتم من هلبجه

فقال الجندي ساخراً وبلا مبالاة:

. شنو (هاتم).. (هاتم) شنو

إرتبك السائق وسعى لتوضيح ما قاله

. اني اجه من حلبجه

فقال الجندي متهماً:

. يعني من عند المخربين

إرتبك السائق أكثر

. والله اني ما يعرف مخربين حزرة الجندي... »[1].

كان هذا مقطعاً مجتزأً من حوار طويل دائر بين سائق من مدينة حلبجة وجندي من جنود النظام في نقطة تفتيش (عَرْبَتْ). فموطن الشاهد في المثال يكمن في تكلم السائق بلغة عربية غير سليمة وخلطه في كلامه مابين اللهجة العراقية (العامية)، واللهجة الكوردية (السورانية) بسبب تأثره بالبيئة الكوردية التي تربى فيها، فهو لو عاش في بيئة عربية لتكلم بعربية سليمة. نظير ذلك يلمح السارد في (**هێلانه**) إلى أن البطل تكلم بلهجة عراقية غير سليمة في مدينة الرمادي: «**بسيماء غريبٍ عن المدينـة.. يتجول بدون اطلاع ومعرفة.. ويرطن بعربية مكسّرة؛ كيف له أن ينجو من دون توجيه سلسلة أسئلة: من أنت ومن أين أتيت ولماذا وكيف ...إلخ؟!**»[2].

---

(1) الجحيم المقدس ١٨-١٩.

(2) **هێلانه** ١٧٠. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (**هێلانه**) بالكوردية ٢٦.

على الرغم من أن السارد أخبرنا في هذا المثال بأن البطل تكلم في الرمادي بلغة عربية غير سليمة، إلا أننا حينما نقرأ النصوص الحوارية التي تلت النص نلحظ أن البطل يحاور الشخصيات العربية في المدينة باللهجة الكوردية (السورانية)، وليس بلغة عربية غير سليمة كالتي شاهدناها في المثال الذي أخذناه من (الجحيم المقدس) أو مثلما أشار إليه السارد!. فهذا ما يمكن أن نعده نقطة فارقة بين المثالين السابقين.

وكذلك يشير السارد في **(هيّلانه)** إلى أن **معاون نوعمان** – الذي هو أحد ممن أرسلتهم السلطة من المناطق العربية إلى كوردستان– تكلم مع البيشمركة الذين اعتقلوه بلغة كوردية غير سليمة، غير أننا نلحظ أن هذه الشخصية تتكلم مع البيشمركة بلغة كوردية سليمة[١] **!**. وجدير بالذكر أننا لانجد في (الجحيم المقدس) أية شخصية عربية أو كوردية تتكلم بلغة كوردية سليمة، بينما نجد في **(هيّلانــه)** شخصيات عربية تتكلم باللهجة العراقية العامية في حين أن الرواية كتبت باللهجة الكوردية السورانية[٢]. وهذه نقطة تتشابه فيها الرواية مع (الجحيم المقدس) التي – هي الأخرى– وظفت فيها اللهجة العراقية بكثرة في ثنايا العربية الفصحى التي كتبت بها الرواية. ومرد توظيف اللهجة العراقية في رأينا يعود إلى أن لهذه اللهجة تأثيرا سايكولوجيا على المتلقي، ودورا كبيراً في تقريب عالم الروايتين من الواقع ولاسيما في رواية (الجحيم المقدس) التي هي رواية سينمية تهدف إلى تسجيل أو تصوير الواقع ونقله إلى المتلقي بأمان مستخدمة وسائل وحيلا فنية عدة مثلما تطرقنا إلى بعضها في الصفحات السابقة.

ومن مظاهر تأثير المكان في لغة الشخصيات في الروايتين، نطق الاسماء العربية في كوردستان باللكنة الكوردية، وتحريفها :« **محطة نقل المسافرين إلى بغداد من مدينة السليمانية... غير مزدحمة... السيارة التي يجب أن تتجه إلى بغداد مازالت غير ممتلئة بالركاب... سائق السيارة يحتسي الشاي... نظر إلى صبي كان ينظف الزجاج الأمامي للسيارة ثم صرخ بالكوردية:**

. خولا[*]، لماذا لا تنادي

التفت الصبي إلى السائق وقال متذمراً:

. من أنادي، لا يوجد أحد، (ثم بدأ بالهتاف) بغا.. بغا[**]... »[٣].

فالسائق نادى الصبي بلكنة كوردية وحرّف اسمه فقال: (خولا) الذي هو في أصله العربي (محمود)، وكذلك لما هتف الصبي حرّف اسم بغداد ونطقه بلكنة كوردية فقال (بَغا.. بَغا) .

---

(١) هيّلانه ٢٩١–٢٩٢.

(٢) نفسه ١٧٠.

(*) يفترض أن يكتب الاسم بالكوردية هكذا: (خوله) .

(**) يفترض أن يكتب الاسم بالكوردية هكذا: (به غا.. به غا).

(٣) الجحيم المقدس ٢٣.

ونجد في (**هيّلانــه**) اسماء عربية مثل: (محمد، عطية، أحمد، جعفر ومحمد صالِح)، وقد حُرِّفت ونطق بها بلكنة كوردية على هذه الصورة: (**حەمۆل، عەتاو، ئەحە، جافر وحەمە سالّح**)[1]. وجاء في (الجحيم المقدس) اسم (**فاتىّ**) – أو فاتي كما كتب في الرواية بالكتابة العربية– الذي أطلق على شخصية كوردية في قرية (كاني سكان)، وهو تحريف لاسم (فاطمة) بالعربية[2].

ومظهر آخر من مظاهر تأثير المكان في الشخصية إطلاق أسماء إسلامية على شخصيات الروايتين مثل أسماء (هاشم، على وعبدالله) في (الجحيم المقدس)، ومثل الأسماء التي ذكرناها آنفا في (**هيّلانــه**)، وسبب تسمية شخصيات الروايتين بهذه الأسماء كون العراق بلداً ينتمي أغلب سكانها إلى الدين الإسلامي. ونلحظ في (**هيّلانه**) أن معظم الشخصيات الكوردية التي ولدت وتربت في القرى أو في خارج مدينة السليمانية سميت بأسماء إسلامية مثل: (سوبحان، **مەلا** صالح و**خالّه** عزيز) وغيرها غير أن الشخصيات التي ولدت وتربت في السليمانية سميت بأسماء كوردية مثل: (**دلێر، كامەران وشادمان**) وغيرها؛ ذلك لأن أهل القرى والمناطق الخارجة عن المدينة أكثر تدينا وتأثراً بالإسلام كما نجده في الواقع. وإذا ما أتينا إلى (الجحيم المقدس) نجد أنها لم تلحظ هذه المسألة، فهناك شخصيات قروية في الرواية ولكنها سميت بأسماء كوردية مثل: (**هێمن، سالار وشيرين**).

ومما تختلف فيه الروايتان هو أننا نلحظ تأثيرات المكان في لغة شخصيات (الجحيم المقدس) وثقافتها بوضوح عبر الحوارات الدائرة بينها، وهذا ما لايمكن ملاحظته في (**هيّلانــه**): « **... زميلــه كان ممتدًا على بطانية... بيده راديو صغير ينتقل به بين الإذاعات... وضع الراديو... وسأل بلهجته الجنوبية:**

. عبدالله.. كل لي.. شلون إنته متعلم وخريج معهد الفنون وعندك شهادة شطولهه، ودزوك لهنا .. ليش مادزوك على اختصاصك.

. يبدو إنهم توهموا.

قال الجندي بعجلة وارتباك:

. شلون

ضحك عبدالله وقال:

. إعتقدوا انه في معهد الفنون الجميلة يدرسون القتل والذبح.

. . . . . .

. ستار، كلي، تعرف شكسبير

جفل الجندي ستار من السؤال وأجاب:

. لا، منو هذا شكسبير

. . . . . .

---

(1) هيّلانه ٢٥، ٢٩، ٣٣، ٩٥، ٢٦٢.

(2) الجحيم المقدس ١١.

. مو مشكلة، اسمع، شكسبير في مسرحية (ماكبث) يكول: ما الحياة إلا ظل يمشي...

. . . . . .

. ما فهمت... »[1].

فالمفردات المستخدمة في هذا الحوار تبيِّن بوضوح أن تأثيرات المكان/ معهد الفنون الجميلة انعكست على لغة عبدالله/ البطل، ويظهر ذلك في ذكره لاسم شكسبير واستشهاده بمقولة له في مسرحيته التراجيدية (ماكبث). ونرى في لغة الحوار أن البطل وظف العربية الفصحى، وهذا يعود إلى تأثره بالأماكن التي تعلم فيها من جهة، ومن جهة أخرى، نجد أن الجندي لايعرف شكسبير ولا يفهم مقولته؛ ذلك لأنه أميّ ولم يدرس في معهد الفنون، ولكن في المقابل نجد أن منطقة جنوب العراق أثرت على لغة الجندي؛ لأنه تربى وترعرع فيها.

ولو نظرنا إلى **(هيّلانه)** لوجدنا أن لغة الحوار في هذه الرواية لا تعكس تأثير المكان فى التكوين اللغوي والثقافي للشخصيات، إلا في بعض المشاهد الحوارية التي تتكلم فيها الشخصيات العربية باللهجة العراقية العامية[2]. هذا ما فطنت إليه تانيا أسعد في دراستها للرواية ذاكرةً أن الروائي حسين عارف جسّد في روايته فاجعة واقعية، غير أنه أهمل الواقع في لهجة حوار الشخصيات، ودليلها فيما ذهبت إليه هو أن أغلب شخصيات الرواية قروية، غير أنها تتكلم في المشاهد الحوارية بلهجة واحدة، وهي اللهجة التي يتكلم بها أهالي مدينة السليمانية، وتستطرد الدارسة قائلة أن لهجة أهالي السليمانية ولغة الروائي قد طغتا على لغة شخصيات الرواية، ومن ثم تؤكد أن لغة الشخصيات تتشابه كثيرا مع لغة السرد، ولم توظف في الرواية كلمة قروية على الإطلاق[3]. إلا أن لحسين عارف رأياً آخر يخالف تماماً رأي الباحثة، فهو يفضل أن يختار الروائي لغة موحدة لشخصياته الروائية، شريطة أن تمثل تلك اللغة الشخصية التي تتكلم بها، ويرفض مقولة أنه اعتمد كلياً في **(هيّلانه)** على لهجة السليمانيين[4].

وقد يتسبب المكان في الروايتين في خلق صراعات متنوعة بين الشخصيات مثل:

أ/ الصراع السياسي المسلح، كالذي حدث بين السلطة والبيشمركة بسبب تدمير قرى كوردستان وأنفلتها من قبل رجال السلطة، أو كالاصطدامات التي وقعت بين البيشمركة والجيش العراقي جراء تدمير قرية (كاني سكان)[5]. وأنفلة قرية (حاجي سوبحان)[6].

ب/ الصراع الآيديولوجي، مثاله: مناقشة هاشم وعلي الفيلي في السجن[*].

---

(1) الجحيم المقدس ١٢-١٤.

(2) هيّلانه ٤٤- ٤٦، ١٧٠-١٧١.

(3) بيناى شويّن له دوو نموونەى رۆمانى كورديدا ١٧٢.

(4) مقابلة أجراها الباحث مع حسين عارف، بتأريخ ٢٩/ ٣/ ٢٠١١ . الملاحق، الملحق (٢) ، ب/ الترجمة العربية لنص المقابلة مع حسين عارف ١٢٣.

(5) الجحيم المقدس ٧٤.

(6) هيّلانه ٧٥.

ج/ الصراع الاجتماعي، مثلما حدث في المقهى، حيث قتلَ الرجل العربي أخته وزوجته بتهمة مس الشرف[1]. وفي **(هيّلانه)** يتسبب السجن في أن يترك جافر السياسة، وينهزم أمام العدو، فهذا ما أوقعه في صراع اجتماعي مع قائد البيشمركة **حەمە سالّح** لمدة ثلاث سنوات؛ ذلك لأن هذا الأخير لم يكن مستعداً ليزوج أخته **(مينا)** من رجل منهزم[2].

د/ الصراع النفسي، مثل: الصراع الذي وقع في نفس الجندي النحيل والبطل في (الجحيم المقدس) على إثر ما شاهدا في أماكن متعددة من الظلم والطغيان والجرائم المرتكبة بحق المواطنين الكورد. إن الصراع النفسي الذي خلقه المكان في نفس الجندي النحيل والبطل، أدى في آخر المطاف، إلى أن ينتحر الجندي، وينضم البطل إلى البيشمركة[3]. هذا هو القرار نفسه الذي أصدره بطل **(هيّلانه)** من أجل أن يثأر لعائلته التي أُنفلت وقريتها التي دمرت من قبل العدو، وجاء هذا القرار بعد أن تغلب البطل على الحياة في صراعه النفسي[4].

ومن أمثلة الصراع النفسي في **(هيّلانه)** ما خلقه الخوف من أنفلة قرية (حاجي سوبحان) في نفس البطل، فجعله يحتار بين رأيين متناقضين، وهما: الأول، مغادرة القرية مع عائلته خوفاً من أنفلتها[2]. الثاني، عدم مغادرتها والبقاء بجانب أهل القرية في انتظار مصير مجهول[5].

وتتميز (الجحيم المقدس) عن **(هيّلانه)** بأن المكان فيها قد يؤدي وظيفة تشخيص هويات الشخصيات وانتماءاتهم كما في المشهد الحواري الذي تحدد فيه كلمة التكريتي هوية الجاسوس طراد وانتمائه للحزب الحاكم[6]، باعتبار أن مدينة تكريت كانت قد اشتهرت- عند العراقيين- وقتئذٍ بانتماء معظم أهاليها إلى حزب البعث الحاكم؛ لكونها مسقط رأس زعيم ذلك الحزب (صدام حسين).

٢- تأثير الشخصية في المكان

إذا كان الإنسان يخضع لفعل المكان، فإن المكان بدوره يخضع لفعل الإنسان، وتتغير ملامحه وأجواؤه ووظائفه ودلالاته وفقاً لحاجات الإنسان ورغباته المختلفة[7].

نجد في (الجحيم المقدس) و**(هيّلانه)** عدداً كثيراً من الأماكن مثل: (القرية، المسجد، الكهف، المقهي والسوق) وقد طرأت عليها تغييرات بفعل الإنسان من نواحٍ عدة.

(*) لم نعثر على هذا النوع من الصراع في (هيّلانه).

(1) الجحيم المقدس ١٥٩.

(2) **هيّلانه** ١٨-١٩.

(3) الجحيم المقدس ١٥٦، ١٧١.

(4) **هيّلانه** ٢٢٩-٢٣١.

(5) **هيّلانه** ٤٠-٤١.

(6) الجحيم المقدس ٣٧.

(7) قضايا المكان الروائي ١٣٥.

يمكن تقسيم التحولات التي تطرأ على الأماكن على نوعين، وهما: (التحول الطبيعي) و(التحول الطارئ)، فالنوع الأول، هو التحول الذي يطرأ على المكان في معظم الأحيان بفعل الزمان، وعلى نحو تدريجي، وعبر مسارٍ يحفظ التوازن بين أمس واليوم والغد كالذي سنقف عنده في (المبحث الثاني) من هذا الفصل، أما النوع الثاني، فهو التحول الذي يطرأ على المكان نتيجة للحروب التي يشعلها الإنسان، أو الآلآت التي يستخدمها لإقامة منشآت صناعية، أو مجمعات سكنية، أو استخراج الثروات الباطنية للمكان كالفحم والنفط وغيرهما[١].

من الأماكن المتشابهة التي طرأت عليها تحولات طارئة جليلة في الروايتين، قريتا (كاني سكان) و(حاجي سوبحان). ولكي نلمس سمات التحولات الطارئة على هاتين القريتين، نحبذ أن نتحدث عن صورتهما قبل التحول وبعده. تحولت قرية (كاني سكان) في تاريخها مرتين، فالتحول الأول، حصل إثر ماحدث بين سكان القرية والجيش العراقي[٢]. وأما الثاني فقد حصل بفعل الأحداث التي وقعت مابين البيشمركة والجنود داخل القرية[٣].

لايوجد مثال في (الجحيم المقدس) يتناول صورة قرية (كاني سكان) قبل التحول الأول، غير أن ثمة مثالاً يصف فيه السارد واقع الحياة في القرية بعد التحول الأول في صورة حية نابضة بالحياة: « **الجبال صباحا، رنين الأجراس الصغيرة المعلقة برقاب الأبقار والماعز الذاهبة للمرعى، وزقزقة الطيور البرية. الجبال، الأشجار، الحيوانات والسماء تبدو وكأنها كائنات عاقلة، وكأنها تفكر وتتكلم وتبتسم وتغني بل ويبدو الانسان وكأنه جزء منها. بعد إختفاء الشمس وراء الجبال نهضت العجوز وإبنتها، توجهتا نحو القرية، إقتربتا من الينبوع الذي يرتاده أهل القرية، كانت هناك صبية في التاسعة تستعد للرجوع إلى القرية بعد أن غسلت أوانيها**»[٤].

كذلك حولت قرية (حاجي سوبحان) مرتين، ففي الأولى تحولت على أيدي أهل القرية وخصوصاً على يدي جد والد البطل الحاج سُبحان، إذ سميت القرية باسمه: «**كان والده وجده قد أخبراه في طفولته بأن الحاج سوبحان، قدم مع شقيقه الأصغر مهلا سالّح وبموافقة والده وأشقائه الآخرين مع أفراد عائلتهم جميعاً من قرية (كانى وهلى) ليشيِّدا أول بيتين فيها. وكانت فيما مضى عبارة عن أرض إروائية متروكة عائدة لأسرتهم، إذ وضع حاجي سوبحان بكل ما يمتلك من مهارة وذوق الحجر الأساس لمملكة حاجي سوبحان الجميلة والصغيرة هذه...**»[٥].

---

(١) الفضاء ولغة السرد ٥٣. وينظر: قضايا المكان الروائي ١٣٧.

(٢) الجحيم المقدس ٥-٦.

(٣) نفسه ٧١، ٧٥.

(٤) الجحيم المقدس ٩.

(٥) هێلانه ١٥. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ٢٧.

إذن، فقد كان المكان الذي بنيت عليه القرية أرضاً متروكة، ثم انتقل إليه (حاجي سوبحان) مع أخيه الصغير **مەلا سالّح**، فحولا الأرض إلى مكان مأهول، ومن ثم توافد على المكان أناس كثيرون، وجعلوه قرية.

أما في المرة الثانية، فقد تحولت القرية على أيدي قوات الجيش والجاش التي هاجمت عليها فأطفأت فيها شعلة الحياة على النحو الذي نراه في المشاهد التي سنقف عندها. يقول السارد قبل التحول الأول للقرية: « **حين وصل إلى المرتفع، كانت الشمس عند أفق (نزار)، وقد ارتفعتْ شبراً في كبد السماء. وقد نشرت أشعتها الذهبية بين خطوط السحب على القرية وحدائقها وكرومها والجبال المحيطة بها كافة. أسطح المنازل، جداول مياه الينابيع، برك المياه في الحقول، أعشاب سفوح الجبال والتلول التي يغطيها الندى... غدت مرآةً تتلألأ. وتحول قلب القرية إلى خلية نحل يومية تتصاعد أبخرة حركة الحياة من كل خلية من خلاياها... "يسكنها مائة وتسعة عشر شخصاً، مفعمين بجذوة الحياة "**»[1].

لو أمعنا النظر في هذه اللوحة الوصفية لقرية (حاجي سوبحان)، واللوحة التي وصفت فيها قرية (كاني سكان)، لوجدنا أنهما تعجان بالحياة، وتختلفان كثيرا مع اللوحتين الآتيتين اللتين ترينا صورة القريتين بعد تحولهما الثاني الذي نسميه بـ(التحول الكبير). يقول السارد في وصف قرية (كاني سكان) بعد تحولها الكبير: « **في باحة المعسكر... ثمة جثث ملقاة على الأرض... وبالقرب منها تنكمش شيرين على نفسها بذهول. جثث لخمسة رجال وامرأة وطفلين. لقد قُتل الجميع ليلة أمس، حتى مختار القرية قتل ضمن الهجوم ولم يبق على قيد الحياة سوى شيرين... تنظر إلى جثتي الطفلين البريئين... وكان أفراد من الجند يتجمعون أحيانا بالقرب من الجثث، بل ولايتورع البعض منهم عن البصاق على الجثث أو ركلها ووضع اقدامهم على الوجوه الميتة معبرين عن حقدهم الأعمى للبيشمركة الذين كانوا يطلقون عليهم تسمية (المخربين) أو (العصاة). وفي القرية المجاورة للمعسكر كان الدخان مازال يتصاعد إثر الحرائق التي أشعلها الجيش في الليل، ومن البعيد كان... ثمة عجوز تجلس أمام بيتها المهدم تبكي وتلطم وجهها ورأسها، انها العجوز أم سالار وقربها جثتان لكلب وشاة، وكانت أصوات بكاء نسوي وعويل يتعالى مع بكاء الأطفال... من بيوت بعيدة** »[2].

وفي لوحة وصفية أخرى، يصف السارد/جافر قرية (حاجي سوبحان) بعد تحولها الكبير: « **حينما تراءت لي القرية، لم أستطع الوقوف على قدمي فسقطت على ركبتي. كانت منازلها تحترق بيتاً بيتاً لترتفع ألسنة النيران إلى عنان السماء. كانت النيران تلتهم أنحاء حاجي سوبحان. من أدناها إلى أقصاها.. ولم تترك بيتاً واحداً... فتركتُ المنازل وجلت بنظري باحثاً عن أهاليها.. غير أنني... لم أرَ**

---

(1) **هێلانه** ١٤. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ٢٨.

(2) الجحيم المقدس ٨١.

أحداً... هل من خروفٍ، جدي، عجل؟ هل من كلبٍ، قطةٍ؟! هل من طيرٍ حتى؟!..لاشيء. لاشيء... عدا حاجي سوبحان وهي تحترق!... »[1].

لو قارنّا بين صورة المكانين/ القريتين قبل تحولهما وبعده لوجدنا أوجه تشابه يمكن أن نلخصها في النقاط الآتية:

١- إن صورة المكانين قبل تحولهما صورة حية، في حين أن صورتهما بعد التحول صورة ميتة.

٢- اعتمدت آلية الإحراق في عملية تحويل صورة المكان، وفي ذلك انتهج النظام استراتيجية أو سياسة (الأرض المحروقة)، فهذه الاستراتيجية طريقة يعتمدها بعض الجيوش، يتم فيها إحراق أي شيء قد يفيد العدو عند التقدم أو التراجع في منطقة ما، ولهذه الاستراتيجية بعد لا إنساني، فهي لاتحترم القوانين الدولية، والهدف من ورائها هو إخضاع المقابل[2].

٣- تحول المكانان على نحو طارئ بفعل ما اقترفته قوات الجيش العراقي، فخلفت وراءها ضحايا عدة مثل: (الإنسان، الحيوان والبيئة).

٤- يظهر المكانان مسرحين للأحداث، وليس لهما أي دور بطولي؛ لأنهما يتسمان بسمتين إنسانيتين سلبيتين، وهما (العجز) عن مقاومة المحتلين، و(التحول) من حالة إيجابية إلى حالة سلبية، فإذا اتسم المكان بهاتين الصفتين، فذلك دليل على أن ثمة حالة ضعف تعتري شخصية المكان[3].

وثمة أماكن في الروايتين، مثل: (المسجد، الكهف والمقهى) تتشابه من حيث إنها تغيرت وظائفها، وانزاحت عن دلالاتها المعهودة على وفق استخدام الشخصيات لها، ولكنها تختلف من حيث الاسم، فالمسجد كما هو معروف يحمل دلالة دينية واجتماعية، ووظيفته الأساسية هي الجمع بين المسلمين لغرض أداء شعائر الإسلام، أو لحل الخلافات الاجتماعية، غير أن للمسجد في (الجحيم المقدس) دلالة سياسية، وتتمثل في الجمع بين شخصيات سياسية ذات آيديولوجيات متصارعة مثل الشيوعيين ورجال مخابرات النظام البعثي: «**. الآن الهجمة موجهة ضد الشيوعيين.**

ـ إنهم ينالون جزاءهم، لم يأخذوا درساً من الماضي، إنهم جزء من سلطة الطغيان والفساد، أليسوا حلفاء للحزب الحاكم وشركاءهم في الجبهة؟

. بالمناسبة، أصبحت المساجد ملاذاً للمطاردين من الشيوعيين الذين هربوا من المدن الأخرى إلى بغداد، لاسيما وقت الظهيرة وعند إشتداد الحر.

. هذا يعني أنها أصبحت وكراً للمخابرات أيضاً »[4].

---

(1) هێلانه ٦٧- ٦٨. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ٢٩.

(2) استراتيجية الأرض المحروقة، موقع (ويكيبيديا) : ar.wikipedia.org. وينظر :شرح المصطلحات، سياسة الأرض المحروقة، موقع (منتديات الجلفة) : djelfa.info.

(3) أنسنة المكان ٢٦، ٣٠.

(4) الجحيم المقدس ٧٧-٧٨.

فَقَدْ فَقَدَ المكان/ المسجد وظيفته الأساسية فأصبح مكانا لاختباء الشيوعيين الهاربين الذين كانت غايتهم الرئيسة في التوافد على المسجد حماية أنفسهم، والابتعاد عن بطش النظام، وليس لأداء الشعائر الإسلامية، وكذلك كانت غاية رجال المخابرات في ارتياد المكان/المسجد التجسس على الشيوعيين الهاربين من قبضة النظام، وملاحقتهم.

وكذلك فَقَدَ الكهف في **(هيّلانه)** دلالته السلبية المعهودة التي تتمثل في العزلة والابتعاد، واتخذ دلالات سياسية كالتي اتخذها المسجد، فأصبح مقراً ومخبأ للبيشمركة:

« . إذا ما استمرت تساقط الثلوج بهذه الوتيرة ... فسنكون في أتعس حال...

. وما الحل؟.. ماذا تنوي؟.

. نعرج على (النفق) ...

. وما هو النفق؟!

. إنه واحد من مخابئنا.. إنه كهف وقد أطلق عليه حەمه سالّح ذلك الاسم. لنهرع إليه، سترى ماهو وكيف هو!.

. . . . . .

. لقد وصلنا... نحن الآن أمام باب (النفق)...

. . . . . .

. نفض ثيابك جيداً، لئلا يبتل الداخل!.

. الداخل ؟! .. وماذا هذا المكان؟!

. إنها الردهة.. وهناك القاعة.. والداخل يقع على يميننا. لا تستعجل. فسترى الآن أقسام نفقنا السياحي جميعاً...

. . . . . .

... هنا هو الجانب الأيمن للكهف. وقد تم تحويله إلى غرفة حقيقية لا تنقصها أية مستلزمات رئيسة. إذ أقيم سياج قصبي كثيف من أغصان الشجر والأعشاب، بدءاً من الباب ووصولاً إلى عمق الكهف... ليغدو له جداراً. وتم تغليفه كاملاً ببطانيات قديمة.

. إن ما تراه هو من نتاج عقل رفيقنا حەمه سالّح »[1].

نجد في هذا المثال أن الشخصية تركت بصماتها على المكان/ الكهف من وجوه عدة، وهي أنها:

١- جعلت المكان/الكهف مقرا ومخبأ لها، وبذلك أضفت على المكان دلالات سياسية .

٢- غيرت ملامح المكان الداخلية، وكيفتها، وشكلتها على نحو يتناسب مع نمط حياتها.

٣- محت اسم المكان الحقيقي فمنحته اسما آخر(النفق)، وشبهته بالفندق السياحي. يقول صلاح صالح بخصوص هذا الموضوع : "... يندر أن نجد مكاناً روائيّاً خالياً من التأثيرات البشرية... حتى أشدَّ الأمكنة نأياً وخلوّاً من الوجود البشري... نجد فيها ظلالاً للفعل البشري تتمثّل حدوده الدنيا بوجود

---

(١) هيّلانه ٢٤٦-٢٤٨. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ٣٠.

اسماء لهذه الأمكنة لأنّ وجود اسم للمكان يعني أن أحداً ما قد منح هذا المكان اسماً ونزع عنه... مطلقية النأي والانقطاع عن التأثير البشري..."[١].

والمقهى مثال آخر من أمثلة الأماكن التي انزاحت عن دلالاتها ووظائفها المعهودة، وتغيرت أجواؤها بفعل الشخصيات/الجنود والقاتل في (الجحيم المقدس)، فهو في الرواية يبدو مكاناً معادياً، ومسرحاً للحدث، ولتصفية الحسابات الاجتماعية، ووظيفته هي الجمع بين الجنود والطارد والمطرود، وفي هذا يختلف المقهى في (الجحيم المقدس) مع كثير من الروايات التي يحمل فيها دلالة الألفة، ويؤدي وظيفة الجمع بين المثقفين، والعاطلين عن العمل، الذين عادة ما يرتادونه مكاناً أليفاً لتبادل الأفكار والآراء السياسية، والثقافية، أو لقضاء أوقات فراغهم[٢].

وعلى غرار المقهى في (الجحيم المقدس) تغيرت أجواء السوق ودلالته ووظيفته في (**هێلانــه**)، فتحول من مكان أليف يقصده الناس للبيع والشراء وما يتعلق بهما إلى مكان مخيف، وموضع للحديث عن السياسية، والتقاط الأخبار، وتناقلها بين الناس، وذلك نتيجة لتأثره بقصف حلبجة من قبل الجنود العراقيين، والإجراءات الأمنية المشددة التي اتخذها هؤلاء الجنود فيه خوفا من رد فعل أهالي مدينة السليمانية، وقيامهم بتظاهرات احتجاجية ولاسيما في **بــەردەركی ســەرا** الذي هو ميدان رئيس لتنظيم المظاهرات في السوق[٣].

بقيت الإشارة إلى أن أحد مظاهر تأثر المكان بالإنسان في الروايتين إطلاق اسم الإنسان على المكان مثل: قرية (حاجي سوبحان) و(**كانی وەلی**) في (**هێلانــه**)، وقرية (**ئەحــه رەش**) في (الجحيم المقدس) [٤].

---

(١) قضايا المكان الروائي ١٣٧.

(٢) الجحيم المقدس ١٥٩.

(٣) هێلانه ٣٢-٣٥.

(٤) الجحيم المقدس ٧.

المبحث الثاني
المكان والزمان

سبق أن قسمنا التحولات التي تطرأ على الأماكن على نوعين، وهما: (التحول الطبيعي) و(التحول الطارئ)، وتحدثنا عن النوع الثاني في موضعه، أما النوع الأول، الذي له علاقة بالزمان، فأرجأنا الحديث عنه إلى هذا المبحث الذي سنتناول فيه العلاقة التي تربط بين المكان والزمان في الروايتين.

يحدث التحول الطبيعي في المكان بسبب التأثيرات التي يتركها (الزمان الطبيعي) ولاسيما (الزمان الكوني) على المكان، فالمقصود من (الزمان الطبيعي) الزمان الذي له خاصية موضوعية من خواص الطبيعة، وينقسم على قسمين:

١- الزمان الكوني أو الفلكي: وهو اختلاف الليل والنهار، وما ينشأ عن ذلك من أيام، وأسابيع، وشهور، وفصول، وأعوام، وعقود، ودهور.

٢- الزمان التأريخي: هو الزمان أو الحقبة التأريخية التي تدور فيها الأحداث، ويكثر هذا الزمان في الروايات الكلاسيكية ذلك؛ لأن الروائيين الكلاسيكيين اعتادوا على أن يشيروا إلى زمن الأحداث على نحو تفصيلي كذكر العام والشهر واليوم والساعة أحياناً[١].

من أمثلة الزمان الكوني الذي ترك بصماته على المكان في الروايتين، مانراه في المثالين الآتيين اللذين يتناولان وصف الطبيعة التي تحتضن قريتي (كاني سكان) و(حاجي سوبحان). جاء في وصف المكان الأول في (الجحيم المقدس) هكذا: « **وقت الأصيل صيفا، الشمس تنحدر للغروب، الجبال بنفسجية، لون الجبال يتغير، فمع هبوط الشمس إلى المغيب، تصير الجبال زرقاء ثم معتمة. في الليل تبدو الأشجار وكأنها أشباح والجبال كفضاء مظلم** »[٢].

وورد في وصف المكان الثاني في (**هيّلانه**): « **حين وصل إلى المرتفع، كانت الشمس عند أفق (نزار)، وقد ارتفعتْ شبراً في كبد السماء. وقد نشرت أشعتها الذهبية بين خطوط السحب على القرية**

---

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق١/ ٦٨. وينظر: بناء الرواية ٦٤، ٧٠.

(٢) الجحيم المقدس ٩.

وحقولها وكرومها والجبال المحيطة بها كافة. أسطح المنازل، جداول مياه الينابيع، مستنقعات المياه في الحقول، أعشاب سفوح الجبال والتلول التي تغطيها الندى... غدت مرآةً تتلألأ »[1].

يتشابه المثالان في أن السارد ربط فيهما بين المكان والزمان من خلال حركة أزمنة كونية مثل: (وقت الأصيل، الصيف، انحدار الشمس للغروب، هبوط الشمس إلى المغيب، الليل، الصباح وشروق الشمس)، وأن العلاقة التي تجمع بين الزمان والمكان في المثالين هي علاقة تأثير وتأثر، ويكمن هذا في تحول صورة المكان ومايحويه تَبَعَاً لتعاقب حركة الليل والنهار، وكذلك يتشابه المثالان في أدائهما للوظيفة التزيينية، وفي أن التأثيرات التي طرحها الزمان على المكان في كليهما تأثيرات بصرية، فلكي تتجسد هذه التأثيرات ارتكن السارد في المثالين إلى تقنيتي اللون والضوء.

ويختلف المثالان في أن وصف المكان في الأول منهما يتأطر في فصل (الصيف)، والثاني يتأطر في فصل (الربيع) .

وقد نلمس آثار دوران الزمان الطبيعي على المكان عن طريق وصف هذا الأخير، مثلما نلحظه في هذا المثال الذي اقتطفناه من (الجحيم المقدس): «**محطة نقل المسافرين إلى بغداد من مدينة السليمانية تتألف من بناء قديم متداع، فهي ليست أكثر من سور يحيط بمساحة واسعة من الأرض. في أحد الجوانب ثمة مقهى متداع لا يحوي سوى مقعدين عليهما حصيران مهترئان وكذلك بعض الصفائح التي تستخدم كمقاعد** »[2].

فلو تأملنا في هذا المثال للمسنا أن الزمان فعل فعلته في بناء المحطة والمقهى بجعلهما مكانين قديمين ومتداعيين. ويقول سارد **(هێلانه)** في وصف رواق **پووره عەتاو** وغرفة في بيتها، وقد أصبحا من نصيب البطل وصديقه أو ابن خالته (جافر) بعد دوران الزمان :«**حين دخلوا البيت، عرج إلى الإيوان... كان الإيوان والغرفة يقعان على يمين باب الباحة... كان حمو پووره عەتاو قد بناهما في حينه للضيوف القادمين من القرية. وقتما كانوا يأتون بمحاصيلهم ليبيعها لهم ، فكانوا يستضافون فيها أثناء مكوثهم ليلة أو ليلتين... وبعد أن دارت الأيام وقدم هو برفقة جافر إلى المدينة لمواصلة الدراسة، فغديا يمتلكان الغرفة والإيوان. وفي ذلك الوقت كان قد توفي حمو پووره عەتاو. وكان ابنه فتاح قد اختار طريقاً آخر للتكسب. وظلت الغرفة والإيوان بمثابة بيته الثاني. حتى بعد سنوات الدراسة كان يعرج على المكان كلما زار المدينة**»[3].

يتشابه المثالان في أن المكان تحول فيهما على نحوٍ طبيعي بتأثير الزمان الطبيعي، ويختلفان في أن دوران الزمان أثر في شكل المكان/ بناء المحطة والمقهى في المثال الأول، غير أنه في المثال الثاني أثر في تحول وظيفة المكان، ويكمن ذلك في أن وظيفة المكان/ الرواق والغرفة كانت في البداية تتمثل في

---

(1) هێلانه ١٤. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ٣١.

(2) الجحيم المقدس ٢٣.

(3) هێلانه ٢٩. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ٣٢.

استقبال الضيوف القرويين، ومن ثم تحولت الوظيفة بعد دوران الزمان وموت حَمِي **پووره عەتاو**، فأصبح المكانان مسكنين ومضيفين للبطل وصديقه (جافر). ويختلف المثالان أيضا في أن السارد ربط بواسطة الاسترجاع بين المكان والزمان في المثال الثاني.

وفي الروايتين مثالان للزمن التأريخي إذ يتشابهان إلى حد كبير، فالأول منهما يتناول – في (الجحيم المقدس)– حدث وقوع السيارة العسكرية –التي أقلت البطل وشيرين من كركوك إلى الموصل– في كمين للبيشمركة :« **وقفت السيارة العسكرية، أطل عبدالله من جانب السيارة برأسه، رأى السائق وهو يصافح عسكرياً آخر وكأنهما أصدقاء قدماء لم يلتقيا منذ زمن طويل:**

. . . . . .

.... وين رايحين هسه.

. للموصل.

. للموصل؟ لازم تباتون هنا بالنقطة العسكرية، لأن الطريق خطر بعد الساعة ستة.

. شلون نرجع وصار لنه أكثر من ثلاثة ساعات نمشي بالطريق ؟

. . . . . .

صعد السائق إلى مكانه ثم أغلق الباب فهدرت السيارة...

. . . . . .

. ... فجأة أحاط البيشمركة السيارة وكانوا بملابسهم الكوردية ومسلحين بشكل كثيف...

. . . . . .

ظل عبدالله وسط رجال البيشمركة الذين أحاطوا به على شكل نصف دائرة وهيأ البعض رشاشة للاطلاق... فجأة صرخ عبدالله:

منو منكم يحجي عربي ؟

. . . . . .

. آني اسمي عبدالله آدم، جندي مكلف... بعدما شفت بعيني الكثير من الظلم والطغيان، أحس بالشرف بالإنتماء إلى صفوفكم.

ولم يكمل عبدالله جملته إذ دوت طلقة أصابته في البطن، وكانت ثمة صرخة بالعربية مع صوت الاطلاقة:

. خائن .

إلتفت البيشمركة لمصدر الصوت وأطلقوا سيلا من الرصاص فتدحرج السائق ميتاً.

. . . . . .

كان المساء قد هبط وكان البيشمركة قد أشعلوا النار في السيارة... »[1].

([1]) الجحيم المقدس ١٦٤– ١٧٢.

ويتناول المثال الثاني في **(هيّلانه)** حدث وقوع قافلة سيارات عسكرية في كمين نصبته لها مفرزة من مفارز البيشمركة في أثناء مرورها على طريق جبلي في كوردستان: «**بعد تناول الغداء، اجتمعت أفراد المفرزة. فشرح لهم حەمەسالّح خطة الهجوم بدقة قائلاً:**

. حسب آخر المعلومات، إن القافلة صغيرة... إن ضربها بالنسبة لإمكانياتنا ملائم جداً. وأن موقع ضربها، هو جانب السهل المحاذي لجبل مازووان، قرب منعطف شجرة تووه سووتاو. والوقت المحدد هو من الساعة الثالثة والنصف حتى الرابعة. إن أسباب اختيار ذلك الوقت والمكان هي: فيما يتعلق بالوقت فإننا سنتحرك من هنا في الثانية عشرة والنصف. ونصل قبل الثالثة والنصف، وهم سيجتازون تلك المنطقة يومياً بين الثالثة والنصف والرابعة. لن أنتظر مبادرتهم. ووفق هذا فسيقضى عليهم خلال خمس أوعشر دقائق... وفيما يتعلق بالمكان، أولاً: إنهم سيجتازون المنطقة الجبلية متجهين نحو السهل... وثانياً: إن المنعطف محدودب... ثالثاً: يوجد بعد المنعطف العديد من التلال والحفر، التي ستكون مواقع مثالية للاختباء والتخندق. رابعاً: ليست هناك أية ربيئة قريبة منها... وصلوا في الوقت المحدد إلى الموقع. وكمنوا فيه، وبعد ربع ساعة وقعت الطريدة في الفخ... حيث يخرج ماسورة البندقية من الخندق مصوبة نحو الهدف ومع أول إطلاقة... يشاهد سائق عربة الكاز وهو يسقط على الأرض... وفي اللحظة ذاتها يسمع دوي ضربة وجهتْ إلى سيارة الزيل خلف كاز القيادة لترتفع منها ألسنة لهبٍ ودخان كثيف... ويشاهد تسع جثث متناثرة على الطرف الذي يحاذيهم وخلف سيارات الزيل»[1].

أوجه التشابه بين المثالين تظهر فيما يأتي:

١- يتناول المثال الأول حدث وقوع سيارات عسكرية في كمين للبيشمركة، فيتشابه هذا الحدث مع الحدث في المثال الثاني الذي هو حدث وقوع سيارات عسكرية في كمين للبيشمركة، هذا أولاً. وثانياً، وَقَعَ الحدثان في زمنين متقاربين وهما: الساعة (ستة)، والساعة (ثلاثة وربع) بعد (الظهر) .

٢- يدور الصراع في المثالين بين البيشمركة والجنود العراقيين، وهو صراع سياسي مسلح.

٣- يلعب المكان في المثالين دور البطولة؛ لأنه حسم الصراع لصالح البيشمركة، ووفر لهم أرضية ملائمة للهجوم على العدو والقضاء عليه على نحو سهل.

٤- هناك علاقات وطيدة بين المكان والزمان والشخصية والصراع في المثالين.

أما أوجه الاختلاف بين المثالين، فتتمثل في نقطة واحدة، وهي أن مصير البطل/عبدالله في المثال الأول ينتهي بالقتل في الوقت الذي يدور فيه الصراع بين القوتين المتصارعتين، وبهذا تنتهي أحداث الرواية، وأما البطل في المثال الثاني فيبقى حياً، ويلعب أدواراً أخرى بعد مشاركته أصدقاءه في تنفيذ مهمة الهجوم على القافلة.

---

(1) هيّلانه ٢٦٤، ٢٦٨-٢٧١. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ٣٣.

يلحظ في المثال الأول، أن السارد وظف آلية (المفاجأة– surprise) وهي إحدى حيل (التوقع– Expectation) السينمية، التي كثيراً ما يُعتمد عليها في مجالي صناعة الفيلم وكتابة الرواية[١]. فالمفاجأة هي"الحالة العاطفية التي تحدث حين تنقلب التوقعات ويحدث شيء لم يكن في الحسبان"[٢]. ولكي تكون المفاجأة أكثر تأثيراً، من المفضل في بعض الأحيان أن تسير في اتجاه معاكس تماماً لاتجاه التوقع، مثل وقوع حدث سعيد في وقت يتوقع فيه المتفرج موقفاً حزيناً أو بالعكس، وكذلك لكي تكون المفاجأة فعالة يجب أن ترد في سياق الأحداث على نحو منطقي، ولايصح أن يسرف السارد في الإتيان بالمفاجآة؛ لأنه إذا فعل ذلك يُصرِف نظر المتلقي عن متابعة الأحداث[٣].

لو عدنا إلى المفاجأتين الواردتين في المثال الأول، لوجدنا المفاجأة الأولى لم تكن متوقعة للسائق والبطل، غير أنها كانت متوقعة بالنسبة للعسكري. أما المفاجأة الثانية فلم تكن متوقعة للسائق والبيشمركة وحتى القارئ.

مثال المفاجأة في (**هێلانـه**) ما ورد في هذا المشهد الوصفي الذي يصف فيه جافر قرية (حاجي سوبحان) بعد يوم من تحولها الكبير: « **صباح أمس، حين استيقظت من النوم لم يكن ثمة أمر غير طبيعي... ووفق ما قررته في الليلة الماضية فقد توجهت نحو كانى وەلى. وتركت حاجي سوبحان عامرة آمنة طبيعية. لأصل إلى هناك في ضحى باكر. وكان عمي قادِر قد أعد لي مبلغ الخمس مائة دينار، الذي كان من المقرر ان يقرضني إياه. فتسلمت المبلغ منه وأردت العودة. فلم يسمحوا لي بذلك وأبقوني لتناول الغداء. فتحركتُ بعد تناول الغداء. كان الوقت يقترب من العصر... كنتُ لا أزال قريباً من السفح حين شاهدت دخاناً كثيفاً يتصاعد إلى عنان السماء عند الجانب المحاذي لحاجي سوبحان!. وقفت لفترة متأملاً في المشهد. وقد حاولتُ مراراً، فلم أتوصل إلى نتيجة... اجتاحني خوف وقوع كارثة وخيمة العاقبة... فصعدت على الصخور، حيث تراءت لي القرية، لم أستطع الوقوف على قدمي فسقطت على ركبتي. كانت منازلها تحترق بيتاً بيتاً لترتفع ألسنة النيران إلى عنان السماء**»[٤].

إذن، فإن ما حدث للقرية لم يكن شيئا في الحسبان؛ لذا أصيب جافر بالصدمة عندما شاهد قريته، وهي تحترق أمام عينيه. وجدير بالذكر، إن ماحدث للقرية لم يتوقعه البطل الذي سبق أن أراد– بالنظر إلى الموقع الجغرافي للقرية، وبالرجوع إلى ماضيها وربطه بالحاضر– إقناعنا بأن يد الأنفال لن تصل إليها، بدليل أنها قرية منعزلة تقع في مناطق جبلية مُقْفِرة، وهي عديم الأهمية من الناحية العسكرية، ولاتشكل أي تهديد للسلطة حتى يقوم الجيش بمهاجمتها، ولم تندلع بالقرب منها أية حرب في تاريخها، ولم

---

(١) حيل سينمائية، موقع (ويكي الكتب) : ar.wikibooks.org.

(٢) المصطلح السردي ٢٢٧.

(٣) حيل سينمائية، موقع (ويكي الكتب) : ar.wikibooks.org.

(٤) **هێلانه** ٦٧. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (**هێلانه**) بالكوردية ٣٤.

تكن في يوم من الأيام مركزاً للبيشمركة[1]. بقي أن نشير إلى أننا نجد في المثال السابق ربطا محكما بين المكان والزمان.

ولكن على العكس من قرية (حاجي سوبحان)، يبدو أن الحدث الذي وقع في (كاني سكان) كان أمرا متوقعاً للعجوز (أم **هيّمن**) التي تنبأت بقيام القيامة في القرية في هذا الحوار الذي جرى بينها وبين ابنتها شيرين، الذي تربط فيه العجوز بين ماضي المنطقة التي تقع فيها قريته وحاضرها ومستقبلها:

« **. يبدو أنه لم يبق غيرنا، لقد قتل الجميع، ويبدو أنهم أحرقوا قرية (حمه ره ش) ايضا.**

. . . . . .

. ستقوم القيامة قريباً... »[2].

تتشابه المفاجآت في (الجحيم المقدس) و(**هيّلانــه**) في أن معظمها صادم، وغير متوقع، ويسير باتجاه معاكس تماماً لاتجاه التوقع، وتختلف المفاجآت في الروايتين في أن نسبتها في (الجحيم المقدس) أكثر من نسبتها في (**هيّلانه**)، ولا نبالغ إذا قلنا إن سارد (الجحيم المقدس) بالغ في الإتيان بها؛ لأن كلمة (المفاجأة) وحدها تواترت في الرواية أربعاً وأربعين مرة بصيغ متفاوتة، هذا فضلاً عن الأمثلة التي تتضمن المفاجآت بداخلها[3]. فهذا – استناداً إلى رأي معظم دارسي السرد– عيب يؤخذ على كتاب الرواية؛ لأن الإكثار من المفاجآت يؤدي إلى تسطيح الحَبْكة[4].

ثمة وسيلة أخرى من الوسائل الأساسية التي كثيراً ما يُتكأ عليها للربط بين المكان والزمان في الرواية، تتمثل في توظيف تقنية (المونتاج المكاني والزماني) وهي تقنية من تقنيات (تيار الوعي)، ويقصد بـ(المونتاج المكاني) أن يبقى الزمان ثابتاً، ويتغير العنصر المكاني، وهو على عكس (المونتاج الزماني) الذي يظل فيه الشخص ثابتاً في المكان على حين يتحرك وعيه في الزمان[5].

ومادمنا بصدد الحديث عن المونتاج المكاني والزماني، فلابد من الإشارة إلى أن هذا النوع من المونتاج لن يتم إلا بالاستناد إلى تقنية (المنلوغ الداخلي) التي هي الأخرى تقنية من تقنيات تيار الوعي، إذ تستخدم في القصص والروايات لتقديم وعي الشخصية أو لتقديم محتواها النفسي. وهناك نمطان من المنلوغ الداخلي، وهما: (المنلوغ الداخلي المباشر) و(المنلوغ الداخلي غير المباشر)، فالأول يقدم وعي الشخصية للقارئ على نحو مباشر، ولا يتدخل فيه المؤلف إلا نادراً، ويتمثل تدخل المؤلف في هذا النمط في تعليقات موضِحة، أو في عبارات مقتضبة مثل:(قال كذا). أما النمط الثاني من المنلوغ ، فهو الذي

---

(1) هيّلانه ٤٢.

(2) الجحيم المقدس٧.

(3) نفســـه ٨، ٩، ١٢، ١٤، ١٥، ١٩، ٢٣، ٢٥، ٣٥، ٤٢، ٤٥، ٤٧، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٦٤، ٦٧، ٦٩، ٧٤، ٧٥، ٨٣، ٨٦، ٩١، ٩٤، ٩٥، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٥، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٥، ١٢٠، ١٢٣، ١٣٩، ١٤٧، ١٥١، ١٥٢، ١٥٧، ١٦٤.

(4) بنية النص الروائي ١١٥.

(5) تيار الوعي ٧٢–٧٣.

يعطي القارئ إحساساً بحضور مستمر للمؤلف، ويقوم فيه المؤلف الواسع المعرفة بتقديم مادة غير متكلم فيها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما[1].

وفضلاً عن تقنية (المنلوغ الداخلي) غالباً ما يُستند إلى تقنيتي الاسترجاع والاستباق في عملية المونتاج المكاني والزماني، بيد أن هذه الاسترجاعات والاستباقات تتميز بأنها تحدث بواسطة (المنلوغ الداخلي) في وعي شخصية من الشخصيات الروائية المشاركة في صناعة الأحداث.

من أمثلة المونتاج المكاني في (الجحيم المقدس) هذا المقطع :« ...**دخل ستار إلى الغرفة فرأى عبدالله مستلقياً على سريره بكامل ملابسه العسكرية، وهو يحتضن كتاباً سميكاً يقرأ فيه سانداً اياه على صدره... بقي عبدالله لحظات ينظر إلى سقف الغرفة ثم أخذ الكتاب وواصل القراءة... بينما كان الجنود يلعبون، دخل عبدالله إلى حديقة منزل (مدام دي رينال)، متخذا مجلسه المعتاد قرب السيدة... أمسك بها، ترددت اليد قبل أن تنسحب من يده بطريقة تدل على الوقار، وكان عبدالله مستعداً للقبول بذلك ومتابعة الحديث بمرح عندما سمع خطى زوجها تقترب وكانت الكلمات القاسية التي سمعها منه هذا الصباح لاتزال ترن في أذنيه فقال في نفسه:**

. أليست هذه طريقة للسخرية من هذا المخلوق الغارق في النعمة، ان أخذ يد امرأته وفي حضوره أجل سآخذها لأثبت له مقدار إحتقاري»[2].

إذ نرى بدايةً أن البطل مستلقٍ على سريره في غرفته داخل المعسكر، لكنه مذ يبدأ بقراءة الكتاب (رواية الأحمر والأسود)، يتغير المكان فيرجع عبر الوعي إلى غرفة السيدة مدام دي رينال عشيقة جوليان سوريل بطل تلك الرواية الذي كان يشعر عبدالله بالتماهي فيه، ويحسده على علاقته بالسيدة مدام دي رينال [3].

وفي (**هێلانه**) نجد هذا المثال الذي يسترجع فيه البطل – ذهنيا– بيته في قرية (حاجي سوبحان) بينما هو موجود في غرفته ببيت **پـووره عـهتاو** في السليمانية: « **... صعد على السرير. التجأ إلى السجائر. وبينما كان يسحب دخان سيجارته وينفثه عاد به تفكيره إلى حاجي سوبحان: " .. غوربـهت في باحة البيت. وهي تخضُّ قربتها. ولم ترسل خرفانها مع القطيع. لماذا لم ترسليها يا غوربـهت ؟.. فضلتُ أن أفعل هذا يا سوبحان وحبذت أن تكون أمام ناظري. وقلتُ لتنشغل بها كل من بنار وچنار أيضاً**»[4].

يتشابه المثالان في أن عنصر الزمان فيهما ثابت، ولكن يتغير عنصر المكان من مكان معادٍ ومغلق (الغرفة)، إلى مكان أليف ومفتوح (الحديقة، البيت)، يقوم البطل بلعب الدور الرئيس في كلا المثالين. وفضلاً عن المنلوغ الداخلي والاسترجاع يلوذ البطل في المثالين بوسيلة أخرى للهروب من سطوة المكان

---

(1) نفسه ٤٤، ٤٩.

(2) الجحيم المقدس ٦١– ٦٧.

(3) نفسه ٢٩.

(4) **هێلانه** ١٠١–١٠٢. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية ٣٥.

المعادي والتخلص من الاغتراب المكاني، فالوسيلة هي (الكتاب) في المثال الأول، و(السيجار) في المثال الثاني.

ويختلف المثالان في أن المنلوغ في المثال الأول هو من نوع (المنلوغ الداخلي غير المباشر)؛ لأن السارد ألقى على عاتقه مهمة نقل ما يجول في ذهن البطل/عبدالله، فبذلك حال بين القارئ وذهن البطل، أما في المثال الثاني فهو من نوع (المنلوغ الداخلي المباشر)؛ لأن البطل/ سوبحان يعبر بنفسه عما يجول في ذهنه من دون وجود أي وسيط بينه وبين القارئ.

ومن أمثلة المونتاج الزماني في (الجحيم المقدس)، استرجاع (علي الفيلي) ذهنياً زمن صباه في زنزانته بسجن مديرية الأمن في بغداد: « **في زنزانته كان علي الفيلي وحيداً مشدوداً للكرسي ومعصوب العينين.**

كان الصبيان يلعبون بالكريات الزجاجية الملونة (دعبل) يرمونها بأصابعهم، ولم يكن الزقاق حينها مزدحماً، خرجت إمرأة تقارب الخمسين من أحد البيوت وصاحت متجهة صوب الصبيان:

. علي... علاوي

انتبه أحد الصبيان إليها وأجاب من بعيد:

. شتريدين؟

. تعال تغده ابني

. هسه أجي

قال ذلك.... ظلت الأم تنظر إلى الصبيان نظرات حنونة.

كان علي مازال على كرسيه مشدوداً، إنحدرت دمعتان من عينيه المعصوبتين، فجأة فز على صوت صياح ديك »[1].

وفي مثال شبيه نجد في **(هيّلانه)** أن البطل يسترجع زمن صباه عندما ينظر من نافذة غرفته في بيت **(پووره عەتاو)** إلى مشهد تساقط المطر في الخارج: « **كان قد ذهب في تلك اللحظة ليقف أمام النافذة، وكان يراقب بلهفة المطر وهو ينهمر مدراراً، وقد ذهب خياله بعيداً في تلك اللحظة.." إنه مطر عجيب!. أنظر.. إلى قطراته كم هي كبيرة!. فلو ذهبتُ الآن لأقف تحتها، فسأبتلُ في غضون لحظات. لذا فإنني لن أذهب. ولماذا أذهب؟ لن أكون أحمق كالمرة السابقة... لقد قالتْ غوربه ت: لا تذهب... أنظر إلى تلك الفقاعات الكبيرة! من الواضح أن القطرات الكبيرة، تعني فقاعات كبيرة وتعني أيضاً شياطين ضخماً!. كانت أمي تقول الحقيقة حين كانت تحكي لي هذا وأنا صغير... غير أنني أرددها لبنار وچنار من أجل التسلية ليس إلاّ..**»[2].

([1]) الجحيم المقدس ١١٠-١١١.

([2]) هيّلانه ١٨٤. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ٣٦.

قد يتحقق المونتاج المكاني والزماني في **(هيّلانه)** عندما يرى البطل مكاناً أو يعيش في زمن، سبق أن ترك فيهما ذكريات، فعندما يرى بطل الرواية نقطة تفتيش **ئـەڵلاّیی** يسترجع ذهنياً الزمان الذي اعتقل فيها، بواسطة المونتاج الزماني، و(المنلوغ الداخلي غير المباشر) [1].

وعندما يرى البطل عبر نافذة غرفته في بيت خالته بالمدينة مشهد تساقط الأمطار في عصر يوم من أيام الشتاء، يتذكر يومين ممطرين سبق أن عاشهما مع زوجته وطفلتيه وأمه في القرية، وفي هذه الأثناء التي يسرد فيها البطل ذكرياته بواسطة (المنلوغ الداخلي المباشر)، نجد مونتاجات مكانية وزمنية عدة، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال انتقال الزمان بين الحاضر والماضي والماضي البعيد، وتغيير عنصر المكان أكثر من مرة[2].

ثمة مثال في **(هيّلانه)** تمت فيه عملية المونتاج المكاني – فضلاً عن المنلوغ الداخلي والاسترجاع– عبر حلم المنام وليس حلم اليَقَظَة كما لاحظنا في الأمثلة المذكورة آنفاً: «**إنها ليلة اليوم السابع.. إنها ليلة هادئة.. يستلقي بهدوء... ملقياً نفسه في أحضان نومٍ عميقٍ .. إن النوم العميق يجعله يحلم أحلاماً سعيدة (إنها غرفتهم وفراشهم الوثير والدافئ. لقد عاد من المدينة. الجميع مجتمعون في الغرفة، والدته ووالده... غوربهت متضايقة في وقت يتلهف هو إلى المعانقة... وأخيراً أمسكت والدتها بيد چنار وأمسك والدها بيد بنار ليغادروا... يهرعان لاحتضان بعضيهما ويشعران بأنهما قد عادا)**» [3].

ورد هذا المثال بعد أن ينام البطل ليلاً مرتاح البال في بيت خالته **(پـووره عـەتاو)** بالسليمانية قبل سفره إلى كركوك للبحث عن مصير عائلته. ويبدو أن البطل يرى في منامه أنه قد رجع إلى بيته في قرية (حاجي سوبحان)، والتف حوله كل من أبيه وأمه وزوجته وطفلتيه .

لايتبدى المكان في (الجحيم المقدس) و**(هيّلانـه)** عنصراً جامداً، ومسرحاً للأحداث، وحاوياً لبقية العناصر الروائية الأخرى كالشخصية، والزمان، والحدث، والصراع فحسب، بل يشارك مشاركة فعالة في تشييد بناء الروايتين، وذلك عن طريق العلاقات التي يبنيها مع العناصر المذكورة. وقد يتأنسن فيتبدى كائناً حياً ينمو ويتفاعل مع العناصر الروائية، وله شخصية أشبه بشخصية الإنسان إلى حد بعيد، فصورة القريتين اللتين انطلقت منهما الأحداث في مستهل الروايتين تختلف تماماً عن الصورة نشاهدها بعد الأحداث التي جرت فيهما، فضلاً عن ذلك فقد اتصف المكان في الروايتين بصفات إنسانية كالبطولة والعجز والتحول التي سبق التنويه إليها.

تتجسد العلاقة بين المكان والشخصية في عملية التأثير والتأثر المتبادلة بينهما، وفي أن المكان يساعد على نمو الشخصية، فعلى سبيل المثال: في مفتتح (الجحيم المقدس) نرى البطل جندياً يخدم في صفوف الجيش العراقي، غير أنه في الصفحات الأخيرة من لرواية يعلن الانضمام إلى البيشمركة متأثرا

---

(1) هيّلانه ٢٣٥.

(2) هيّلانه ١٨٤-١٩١.

(3) نفسه ١٦٤. وينظر: الملاحق، الملحق (١) / الأمثلة المقتبسة من (هيّلانه) بالكوردية ٣٧.

بما شاهد من الجرائم البشعة التي ارتكبها الجيش بحق المواطنين الكورد الأبرياء في المعسكر، والقرية، والسجون ومقار الفيالق والألوية. وفي مفتتح **(هيّلانه)** نرى البطل يعيش في غمرة السعادة في قريته وفي كنف عائلته السعيدة، وهو رجل لايحب العمل الحزبي أو السياسي؛ لذا فكان صديقاه **(جافر، حەمۆل)** يتهمانه بالجبن، والتجرد عن الحس القومي والوطني، ولكن بعد أن دُمرت قريته وأُنفلت عائلته في أثناء العمليات العسكرية، وبعد أن تعرض هو للسجن ثلاث مرات في أثناء أسفاره إلى (حاجي سوبحان)، و(الرمادي) و(بازيان)، أصبح رجلاً مهموماً، فقرر أخيرا الذهاب إلى الجبل ليلتحق بصديقه، فيقاتل في صفوف البيشمركة ضد العدو.

فيما يخص علاقة المكان بالزمان، فإننا لاحظنا انعدام التوازن في علاقة التأثير والتأثر المتبادلة بين المكان والزمان، فمن الصعوبة بمكان العثور على مثال في كلتا الروايتين يشخص هذا التوازن ويتجلى فيه تأثر الزمان بالمكان على نحو واضح، وفي هذا الشأن يقول صلاح صالح: "إن إخضاع المكان لعوامل الزمان الطبيعي والزمان البشري « التاريخ » أكثر تجلّياً في الرواية عموماً من إخضاع الزمان لعوامل المكان"[١].

أما علاقة المكان بالصراع، فتكمن في أن المكان هو باعث للصراع بين القوى المتصارعة، وقد نجده أحياناً فضاءً يجمع بين المتصارعين، ويعمق الصراع بينهما كما حدث بين علي الفيلي وهاشم، وقد نجده طرفاً في الصراع خاصة عندما يلعب دور البطولة ويساعد الشخصية في التغلب على العدو.

وتتمثل علاقة المكان بالحدث في أن المكان يصبح مسرحاً للحدث، وقد يساعد في تطوير الحدث ودفعه إلى الأمام، فالحدث الرئيس في (الجحيم المقدس) انطلق أول الأمر من قرية (كاني سكان)، ومن ثم انتقل عبر (الطريق) إلى مدينة السليمانية ومنها إلى مدينة كركوك، وبعدها إلى مدينة الموصل، إلا أن الحدث لم يدخل هذه الأخيرة؛ لأنه انتهى في الطريق بهجوم البيشمركة على السيارة العسكرية التي اقلت البطل مع (شيرين) إلى المدينة.

وانطلق الحدث الرئيس من **(هيّلانه)** في قرية (حاجي سوبحان)، ثم انتقل إلى منطقة **(گەرميان)**، وهنالك جُمِع مُؤَنْفَلُو عدد من القرى مع مُؤَنْفَلِي المنطقة، وأُلقي بهم في سيارات عسكرية فسيقوا إلى (صحراء قفرة)، حيث تمت فيها (عملية تفريق المؤنفلين)[*]، ومن ثم اقتيدوا على مجموعات إلى أماكن متفرقة ومجهولة؛ ليلاقوا فيها مصيرهم المحتوم، كما سيقت مجموعات أخرى إلى الصحارى العراقية القاحلة، حيث مات بعضهم جوعا، وقتل بعضهم الآخر، فطمروا في مقابر جماعية.

---

(١) قضايا المكان الروائي ١٢٨.

(*) المقصود من عملية التفريق، هو عزل الرجال والنساء والأطفال والشباب والشابات بعضهم عن بعض في معسكرات تجميع المؤنفلين التي كان معسكر (گەرميان) واحدا منها. للمزيد، ينظر: عمليات الأنفال في ضوء مقاصد الشريعة والاتفاقيات والمواثيق الدولية، ضمن كتاب: المؤتمر الدولي حول الإبادة الجماعية ضد الشعب الكوردي ٥٤ وما بعدها.

الخـاتمـــة

أبرز النتائج التي تمخضت عن الدراسة هي:

. قسم الفلاسفة والنقاد الأمكنة إلى أنماط كثيرة، ووضعوا لبعض الأنماط أكثر من مصطلح، فمثلاً، وضعوا مصطلحي (المكان المتخيل) و(المكان المفترض) للمكان الذي لا نستطيع أن نتأكّد من مرجعيته على أرض الواقع، وهذا ما عمّق إشكالية المصطلحات المكانية، وأربك الدّارسين.

. إن نظرية المكان مازالت بحاجة إلى كثير من الدراسات والتنظير، لاسيما في الأدب؛ لكي تتبلور على نحو واضح، ويزول الغموض الذي يلفها. وعدم تبلور نظرية المكان راجع إلى أن الاهتمام بهذا العنصر في الدراسات النقدية جاء متأخراً.

. لا توجد أية قيمة فنية للمكان في العمل الروائي من دون تفاعله مع الزمان، والشخصية، والحدث، والوصف، والرؤية، واللغة؛ فالمكان يبقى ثابتاً وجامداً إذا لم تخترقه الشخصيات، أو لم يطرأ عليه تغيير أو لم يقع فيه حدث في زمن ما، أو إذا لم يقدم هذا المكان في قالب فني من خلال اللغة، والوصف، والرؤية.

. إن للأماكن المعادية والواقعية حضوراً كثيفاً في بنية روايتي (الجحيم المقدس) و(**هيّلانه**)، ولعل هذا يعود إلى الظروف السياسية المتقلبة والقاسية التي عاشتها شخصيات الروايتين، وإلى حرص ساردي الروايتين على تقريب روايتيهما من الواقع.

. لا نجد في (الجحيم المقدس) أي اهتمام مميز ببيت الطفولة بخلاف (**هيّلانه**)، فلم يُذكر هذا البيت إلا مرة واحدة وعلى نحو سطحي، ولم يذكر بيت الشتاء في (الجحيم المقدس) على الإطلاق.

. قد تتجمع الوظيفة التفسيرية والوظيفة الإيهامية في مقاطع من (الجحيم المقدس) و(**هيّلانه**) شأنهما شأن الروايات الواقعية. وإن الوصف في الروايتين يعبر عن المعنى غالباً، أي أن الوصف لم يأت من أجل التزيين فحسب، كما هو الحال في الروايات الكلاسيكية، ولم يأت كذلك من أجل الوصف، كما هو الشأن في الرواية الجديدة، وإنما يهدف إلى تقريب عالم الرواية من عالم الواقع، وإلقاء الضوء على الجوانب النفسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية، والسياسية، والدينية للشخصيات الروائية؛ لذا يمكن القول: إن الوصف في الروايتين – بصورة عامة– ينتمي إلى المدرسة الواقعية في الأدب الروائي.

. يبدو سارد (الجحيم المقدس) أكثر حرصاً على جعل روايته نسخة مشابهة للواقع، وهذا ما جعله أن لايتجاوز حدود الواقع إلا في مقاطع نادرة، بيد أن سارد (**هيّلانه**) يتعدى حدود الواقع أكثر من مرة وعلى نحو جلي، مخترقاً عالم الواقعية السحرية.

. قبل أن يبدأ السارد في الروايتين بالسرد، يحدد إطار المكان من خلال الوصف، وهو في معظم الأحيان يستند إلى تقنية المنظر العام لتحديد إطار الحدث، ومن ثم يصغر الإطار ويقرب الموصوف معتمداً على تقنية المنظر القريب شيئاً فشيئاً ليقرب المكان المراد تصويره؛ لذلك نجد أن عملية تصوير المكان في معظم الأحيان تبدأ من العام إلى الخاص.

. تحفل (الجحيم المقدس) – بدءاً من العنوان– بالجمع بين المتناقضات في الأماكن. ولعل السارد تقصد الجمع بين المتناقضات في روايته، فأراد بذلك أن يبلِّغ المتلقي رسالة مفادها:إن العراق في عهد النظام البائد كان بلد المتناقضات، وأن الأشياء فيه لم تكن موضوعة في أماكنها. وأراد بذلك أن يقرب روايته من الواقع، ويقدم صورة صادقة للعراق بتنوعه الآيديولوجي، والقومي، والسياسي.

. إن معظم التحولات التي طرأت على الأماكن في (الجحيم المقدس) و(**هيّلانه**) تحولات طارئة وغير طبيعية إلى حد لايشعر فيها المرء بأي توازن بين أمس المكان وحاضره وغده، فالتحولات حصيلة الرعب الذي بثه أزلام النظام في قلوب العراقيين، والهجمات التي شنتها قوات الجيش والجحوش الموالية للسلطة العراقية على قرى كوردستان ومناطقها. وقد تركت تلك التحولات تأثيرات جسيمة في الشخصيات وفي الأمكنة، وفي النواحي الاقتصادية والسياسية والتاريخية والاجتماعية والنفسية للمجتمع.

. إن (الجحيم المقدس) مقارنة بـ(**هيّلانه**)، تفتقر إلى وصف الطبيعة، فهي تتناول الحِقبة مابين عامي ١٩٧٧-١٩٧٩من تاريخ العراق، أي أن أحداث الرواية وقعت في حدود ثلاث سنوات، وفي هذه السنوات تعاقبت الفصول ثلاث مرات، بيد أن أمكنة الرواية لم تصطبغ إلا بلون فصل الصيف. في حين تتحول الأماكن في (**هيّلانه**) بتحول الفصول الأربعة.

. ثمة غياب تام في الروايتين للغة الحوار والتفاهم بين الأطراف المتصارعة، ومبعث ذلك هو أن المكان خلق جداراً لغوياً عازلاً بين الشخصيات، ونستشف ذلك من المشاهد الحوارية بين الشخصيات الكوردية التي ولدت وترعرعت في كوردستان، والشخصيات العربية التي تعود بأصولها إلى المناطق العربية في العراق.

. تزخر(**هيّلانه**) بالخصائص التي تتميز بها الروايات المنتمية إلى المدرسة الواقعية ومدرسة تيار الوعي؛ لهذا نجد أن الوصف الملتحم بالسرد في هذه الرواية أكثر وأدق تفصيلاً مقارنة بنظيره في(الجحيم المقدس) التي جاء الوصف فيها أقرب إلى خصائص الوصف في المدرسة الواقعية.

. تتغير وظائف المكان ودلالاته في الروايتين بحسب استخدام الشخصيات له، كما أن اللغة واللهجات في مشاهد الروايتين الحوارية تتغير على وفق تغيير الأمكنة التي ترعرعت فيها الشخصيات، مع ملاحظة أن ليس ثمة علامة فارقة بين لغة الشخصيات المدينية والقروية في (**هيّلانه**).

. تتشابه الروايتان في كثرة اعتمادهما على الوصف الموضوعي والحركة البانورامية لوصف المكان وتصويره، وتختلف(الجحيم المقدس) بأنها أقل اهتماماً بالوصف الذاتي.

. لا يقتصر دور المكان في الروايتين على مسرحة الأحداث، بل يساعدنا في فهم الشخصية، ونراه أحياناً يلعب دور البطولة ودور الشخصية بتفاعله مع العناصر الروائية.

التوصيات

يرى الباحث ضرورةً في عرض بعض التوصيات التي يفضل أن يتخذها الباحثون في دراساتهم المستقبلية على محمل الجد بغية تحقيق الهدف المرجو من ذلك وهو تضييق الهوة بين الثقافتين العربية والكوردية:

١- إن حوادث (الأنفال، التهجير القسري للقرى الكوردية وفاجعة حلبجة) وتداعياتها في المحافل الدُّولية، وعلى أرض الواقع، وانعكاساتها على النصوص الأدبية، تستحق أن تخصص لها مشاريع بحثية في جامعات العراق عموماً، وجامعات كوردستان خصوصاً، ولا سيما باللغات غير الكوردية، ولكن الذي يؤسف له أن جامعاتنا لم تول الاهتمام الكافي بدراسة تلك الأحداث، بناءً على ذلك يوصي الباحث بالإفادة من تلك الأحداث مادةً خامةً للبحوث العلمية في جامعاتنا، كي يعرف العالم ما حل بالشعب الكوردي في تاريخه إبان حكم نظام البعث.

٢- يشعر الباحث بوجود قطيعة بين الأدبين الكوردي والعربي، بل حتى بين الأدباء الكورد والعرب منذ التسعينات من القرن المنصرم؛ لذا يوصي الدارسين الأكاديميين والنقاد بأن يتخذوا من الدراسات المقارنة وسيلة لبناء جسر جديد بينهم لتبادل الخبرات الجديدة.

٣- إذا جلنا بنظرنا في الثقافة العربية والإسلامية – قديماً وحديثاً– لوجدنا أن للأدباء الكورد الكاتبين بالعربية دوراً كبيراً في تطوير هذه الثقافة وإيصال صوت الكورد إلى الوسط الثقافي والسياسي العربي، ولكن مايؤسف له هو أن نتاجات هؤلاء الأدباء هُمِّشَت في الدراسات النقدية العربية والكوردية على حد سواء؛ لأسباب قومية ولغوية عنصرية؛ لذا يوصي الباحث الدارسين وأقسام اللغة العربية والكوردية في الجامعات العربية والكوردستانية بإنصاف هؤلاء الأدباء وإعادة الاعتبار لهم ولمكانتهم التي يستحقونها عبر دراسة نتاجاتهم وإبرازها للعيان.

المصادر والمراجع

أولاً: باللغة العربية:

أ/ الكتب:

ـ أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل بختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية– دمشق ١٩٩٠.

. إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق ١٩٨٦.

. أطلس dtv فلسفة، مجموعة مؤلفين، تر: جورج كتورة، ط١١ المكتبة الشرقية، بيروت – لبنان ٢٠٠٣.

. إقتصادنا، دراسة موضوعية تتناول بالنقد والبحث المذاهب الاقتصادية للماركسية والراسمالية والإسلام في أسسها الفكرية وتفاصيلها، محمد باقر الصدر، ط٢٠ دار التعارف، بيروت– لبنان ١٩٨٧.

. ألف باء النسبية، برتراند رسل، تر: فؤاد كامل، مركز كتب الشرق الأوسط، بإشراف الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي.

. الإنسان وعالم البرزخ، محمد مظاهري، تع: باسم الهاشمي، دار الرسول الأكرم، دار المحجة البيضاء ١٩٩٦.

. أنسنة المكان في روايات عبدالرحمن منيف، مرشد أحمد، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الأسكندرية– مصر ٢٠٠٣.

. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد أنطونيوس، ط٣ منشورات عويدات، بيروت ١٩٨٦.

ـ بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت– لبنان ١٩٨٥.

ـ البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم العاني، ج١، ط١ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق ١٩٩٤. ج٢، ط٢ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق ٢٠٠٠.

ـ بنية التشابه بين المؤلف وشخصياته الروائية، دراسة نقدية، عبدالرحمن عمار، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق ٢٠٠٧ .

. البنية السردية في شعر الصعاليك، ضياء غني لفتة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان– الأردن٢٠١٠.

. بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمان الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٠.

. بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم، الجزائر ٢٠١٠.

ـ بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، ط٣ المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان ٢٠٠٠.

. التبئير الفلسفي في الرواية، مقاربة ظاهراتية في تجربة سليم بركات، شاهو سعيد، دار سردم للطباعة والنشر، كوردستان– السليمانية ٢٠٠٧.

ـ تجربة سليمان القوابعة الروائية، عبدالله مسلم الكساسبة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان– الأردن ٢٠٠٦.
. التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٩٠.
. تفسير القرآن العظيم، أبو الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، عالم الكتب، بيروت ١٩٨٥.
. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، تر: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة– مصر ١٩٨٤.
. الجحيم المقدس، برهان شاوي، ط٢ الأصداء للإعلان والنشر والتوزيع ٢٠٠٨.
. جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية (مدار الشرق) لنبيل سليمان، محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياتي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سورية ٢٠٠٨.
ـ جماليات التلقي في السرد القرآني، يادكار لطيف الشهرزوري، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق– سوريا ٢٠١٠.
ـ جماليات المكان، مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم، مجموعة من المؤلفين، ط٢ دار قرطبة ١٩٨٨.
. جماليات المكان، غاستون باشلار، تر:غالب هلسا، ط٢ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان ١٩٨٤.
. جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان–الأردن ١٩٩٤.
. جمهرة اللغة، أبوبكر محمد بن الحسن بن دريد، الأزدي، تح: دار صادر، بيروت– لبنان.
. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، نشر بخشايش، قم– إيران ١٤٢١هـ.
. حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، كمال الرّياحي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان ٢٠٠٥.
ـ خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جنيت، تر: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي، ط٢ المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ١٩٩٧.
ـ الخيال، عالم البرزخ والمثال من كلام الشيخ الأكبر محيي الدين ابن العربي، محمود محمود الغراب، ط٢ دار الكتاب العربي، دمشق ١٩٩٣.
. دراسات في الفلسفة الغربية الحديثة، صادق جلال العظم، ط٣ دار العودة، بيروت ١٩٧٩.
. الرواية والمكان، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة ٥٧، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد– الجمهورية العراقية ١٩٨٠.
. الزمان الوجودي، عبدالرحمن بدوي، ط٣ دار الثقافة، بيروت– لبنان ١٩٧٣.
. الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، باديس فوغاني، جدارا للكتاب العالمي عمان– الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن ٢٠٠٨.
ـ السرد المؤطر في رواية "النهايات" لعبد الرحمن منيف، البنية والدلالة، محمد علي الشوابكة، منشورات أمانة عمّان الكبرى، مطبعة الروزنا، عمّان ٢٠٠٦.
. سرديات الرواية العربية المعاصرة، صلاح صالح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣.

ـ سيد قطب، من الميلاد إلى الاستشهاد، صلاح عبدالفتاح الخالدي، ط٢ دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت ١٩٩٤.
. سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبدالله العشي، شادية شقروش، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن ٢٠١٠.
ـ السينما في أدب نجيب محفوظ، عبدالتواب حماد إبراهيم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الشركة الدولية للطباعة ٢٠٠٣.
. شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، محمد رياض وتار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٩.
. شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥.
. شعرية الفضاء السردي، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٠ .
ـ الطبيعة، أرسطوطاليس، تح: إسحاق بن حنين، عبدالرحمن بدوي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة– مصر ١٩٦٤.
ـ عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، عبدالحق بلعباد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر ٢٠٠٨.
. علم العنونة، عبدالقارد رحيم، دار التكوين، دمشق – سوريا ٢٠١٠.
. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠١.
. الفضاء ولغة السّرد في روايات عبدالرحمن منيف، صالح إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان ٢٠٠٣.
ـ فلسفتنا، دراسة موضوعية في معترك الصراع الفكري القائم بين مختلف التيارات الفلسفية وخاصة الفلسفة الإسلامية والمادية الديالكتيكية (الماركسية)، محمد باقر الصدر، ط١٢ دار التعارف للمطبوعات، بيروت– لبنان ١٩٨٢.
ـ فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، تر: عبدالستار جواد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨.
. فهم السينما، لوي دي جانيتي، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١.
. في المصطلح الإسلامي، إبراهيم السامرائي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان ١٩٩٠.
. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبدالملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٨.
. قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٧.
. القرآن الكريم.
ـ القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن ٢٠١٠.
. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧.
. كتاب العين، أبو عبدالرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ط٢ مؤسسة دار الهجرة ١٤١٠ هـ.
ـ الكليات "معجم في المصطلحات والفروق اللغوية"، أبو البقاء أيوب بن موسى الكفوي، ق٤ ، قابله على نسخة خطية وأعده للطبع ووضع فهارسه: عدنان درويش، محمد المصري، ط٢ دار الكتاب الإسلامي، القاهرة ١٩٩٢.

ـ لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، طبعة مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من الأساتذة المتخصصين، دار الحديث، القاهرة ٢٠٠٣.
ـ مختار الصحاح، أبو بكر محمد بن شمس الدين الرازي، اعتنى به: أيمن عبدالرزاق الشوا، دار الفيحاء، دار المنهل ناشرون، دمشق– سورية ٢٠١٠.
. مدخل جديد إلى الفلسفة، عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٥.
. المرآة والنافذة، دراسة في شعر سعدي يوسف، سمير خوراني، دار الفارابي، بيروت– لبنان ٢٠٠٧.
ـ المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣.
ـ المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة في العربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والروسية واللاتينية والعبرية واليونانية، عبدالمنعم الحفني، ط٣ مكتبة مدبولي، القاهرة ٢٠٠٠.
ـ معجم العلوم الإنسانية، بإشراف: جان فرنسوا دورتيه، تر: جورج كتورة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ٢٠٠٩.
. معجم المصطلحات الإسلامية في المصباح المنير، رجب عبدالجواد إبراهيم، دار الآفاق العربية، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة ٢٠٠٢.
. معجم مصطلحات الطب النفسي، إعداد: لطفي الشربيني، تحرير: مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.
. معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي فرنسي، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت– لبنان ٢٠٠٢.
. المقدس الإسلامي، نورالدين الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب ٢٠٠٥.
. المكان، علم الجغرافية وفلسفتها: التحليل المكاني، عبدالرسول علي الموسى، دار الفكر، دمشق– سورية ٢٠٠٩.
ـ المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبدالرحمن منيف، صالح ولعة، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن ٢٠١٠.
. المؤتمر الدولي حول الإبادة الجماعية ضد الشعب الكوردي، وقد أفاد الباحث من بحثين في هذا الكتاب، وهما: أ/ عمليات الأنفال في ضوء مقاصد الشريعة والاتفاقيات والمواثيق الدولية، فاتح محمد **سنگاوي**. ب/ مجتمع الأنفال... من المأسآة إلى التوتر النفسي، خالد سليمان، مطبعة مؤسسة آراس، اربيل– كوردستان ٢٠٠٨.
. موسوعة الفلسفة، عبدالرحمن بدوي، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمان زاده، قم ١٤٢٧هـ.
. موسوعة لالاند الفلسفية، مج١، تع: خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه حصرا: أحمد عويدات، ط٢ منشورات عويدات، بيروت– باريس٢٠٠١.
. نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، القاهرة.
ـ نظرية الأدب، اوستن وارين، رينيه ويليك، تر: محيي الدين صبحي، ط٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٨١.
. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق ١٩٩٨.
. نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد–العراق ١٩٨٧.

. النقد الأدبي الحديث، إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان– الأردن ٢٠٠٣.
. النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
. هذه المعاهدة، رسالة إلى مجلس الشعب المصري حول معاهدة كامب ديفيد، عصمت سيف الدولة، دار المسيرة، بيروت ١٩٨٠.

ب/ الرسائل الجامعية:

ـ البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق ١٩٨٠–١٩٨٥، رسالة ماجستير،عبدالله إبراهيم علاوي، كلية الآداب/ جامعة بغداد، بإشراف: الدكتور عبدالاله احمد ١٩٨٧.
ـ المكان في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير، حيدر لازم مطلك، كلية الآداب/ جامعة بغداد، بإشراف: د. بهجة عبد الغفور الحديثي ١٩٨٧.

ت/ الكتب والبحوث والمقالات المنشورة في الإنترنيت:

. آية الله العظمى الشهيد السيد محمد باقر الصدر (قدس سره)، موقع (موسوعة الإمام محمد باقر الصدر): http://www.alsadr.٢٠m.com.
. استراتيجية الأرض المحروقة، موقع (ويكيبيديا): http://ar.wikipedia.org، ٩/٨ /٢٠٠١.
. الأنفال وإعدام الوزير صالح، عبدالرحمن الراشد، موقع (جريدة الشرق الأوسط): http://www.aawsat.com، ٢١ /٧ /٢٠٠٧.
. برهان شاوي، موقع (برهان شاوي): http://www.ahewar.org.
. برهان شاوي، موقع (الكاتب العراقي): http://iraqiwriter.com .
. تكريم القاص الكوردي حسين عارف، موقع جريدة (الاتحاد): http://www.alitthad.com.
. جبهة الصمود والتصدي، موقع (المعرفة): http://www.marefa.org.
. جحوش الشيعة وجحوش الكورد ؟! المسألة واضحة الآن؟!، سرمد عقراوي، موقع (المهندس سرمد عقراوي): http://sarmad–aqrawi.blogspot.com،٢٠/١ /٢٠١١.
. جماليات المكان في رواية" باب الساحة "لسحر خليفة، بسام علي أبو بشير، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية (المجلد الخامس عشر، العدد الثاني)، يونيو ٢٠٠٧. موقع: http://www.iugaza.edu.ps .
. جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، عبدالله أبو هيف، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية_سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٢٧) العدد (١) ٢٠٠٥. موقع (د. منصور بن ناجي القش): http://dr–mansouralqash.net، ٨/٣١ /٢٠١١.
. حكاية السينما٤، إبراهيم محمد عياش، موقع (الحوار المتمدن):http://www.ahewar.org ، ١٥ /٨/٢٠٠٧.
. حوار مع الناقد ياسين النصير، حاوره: نعمان النقاش، موقع (الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق): http://www.iraqiwritersunion.com، ٢٠٠٥.
. حيل سينمائية، موقع (ويكي الكتب): http://ar.wikibooks.org،٢٧/٣ /٢٠١١.

. رسائل فرانز كافكا الأخيرة، جودت هوشيار، موقع (الحوار المتمدن):http://www.ahewar.org ، ١٠ /٧/ ٢٠٠٥.
. رواية – الأحمر والأسود، موقع (سور الأزبكية):http://www.books٤all.net ، ١٨/٤/ ٢٠٠٩.
. الرؤية السينمائية وأثرها في (الجحيم المقدس)، موقع (الدكتور حسن الخاقاني):
http://www.arts.kufauniv.com .
. رينوار.. العاشق بريشته، محمد الدنيا، موقع (شرفات): http://shorufat.com .
. السيجار الكوبي تاريخ وعراقة،عروة محمود، موقع (سيريا نيوز):http://www.syria-news.com ، ٢٨/ ٢٠٠٩/٢.
. شرح المصطلحات: حرب الإبادة، سياسة الأرض المحروقة، سياسة التجويع، المكاتب، موقع (منتديات الجلفة): http://www.djelfa.info،٣ /١٢ /٢٠١٠.
. الصدمات النفسية لدى العراقيين بعد الحرب (اضطرابات مابعد الصدمة)، دراسة ميدانية على العراقيين في دمشق، رشا حبيب خيربك، موقع (نساء سورية): http://www.nesasy.org.
. الصدمة النفسية (Trauma)، أحمد محمد الحواجري، موقع (شبكة ومنتديات أولاد الخليج):
http://www.٥alig.com، ١١/٢ /٢٠١١.
. صورة العنوان في الرواية العربية، جميل حمداوي، موقع (موسوعة الدهشة):http://www.dahsha.com ، ٢٠٠٧.
. فن الكتابة_ تقنيات الوصف، عبدالله خمار، موقع (عبدالله خمار): http://www.khammar-abdellah.art.dz.
ـ قراءة نقدية ومداخلات غاضبة لرواية (الجحيم المقدس) في ملتقى المستقبل الثقافي الإبداعي، متابعة اللجنة الإعلامية، موقع (وطن للجميع): http://www.wattan٤all.org، ٢٤/٧/٢٠٠٨.
. كافكا الإباحي، موقع مجلة (قصيمي نت): http://www.qassimy.com،٢٠/٨/٢٠٠٨.
. كافكا والنساء، عبدالمجيد ماريانى، موقع (مكتوب):
http://marianiabdelmjid.maktoobblog.com، ٣١/١٠/٢٠٠٧.
. لوحة فنية لبيير أوجست رينوار تسمى اللوج - المملكة المتحدة (بريطانيا) ٢٤٧٨، موقع (السجل):
http://www.elsgl.com.
. ليس الجبل وحده صديق الكورد، سميرة مراد، موقع (مؤسسة الحوار المتمدن):
http://www.ahewar.org،٢٧/٥/ ٢٠٠٤.
. ماهية المقدس والمدنس، يوسف بواتاون، موقع (منتدى آفاق السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا):
http://afaksocio.ahlamontada.com، ٢٣ /٢/٢٠١١.
. محمد باقر الصدر، موقع (ويكيبيديا): http://ar.wikipedia.org، ٢٠/١١/٢٠١١.
. مشروع الإسلام البديل، تركيا إيران والإخوان المسلمين، تفكيك الشفرة، عبدالله الفقير، حارث الدليمي، موقع (أنا المسلم):http://muslm.net، ١١/١٣ /٢٠٠٩.
. معجم المصطلحات السينمائية، ماري- تيريز جورنو، تر: فائز بشور:http://www.mediafire.com .

. المونتاج السينمائي، موقع (منتديات كوورة): http://forum.kooora.com، ١٤ /٤ /٢٠٠٧.
. النجاة، ابن سينا، موقع (مكتبة المصطفى الألكترونية):http://al-mostafa.info .
. الوصف في رواية " ترابها زعفران" لإدوار الخرّاط ، محمد نجيب العمامي، موقع (واتا) الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب:http://www.wata.cc ،٢٠٠٧/١/١٦.

ثانياً: باللغة الكوردية (بەزمانی كوردی):

أ/ الكتب (كتێب):

- جینۆساید لەعێراقدا.. پەلاماری ئەنفال بۆ سەر كورد، میدڵ ئیست ووچ، وەرگێڕانی: محەمەد حەمە سالّح تۆفیق، چاپخانەی تیشك، سولەیمانی ٢٠٠٤.
- فەرهەنگی ئەستێرە گەشە (كوردی- عەرەبی)، فازڵ نیزامەدین، چاپی سێیەم، دەزگای چاپ وبلاّوكوردنەوەی ئاراس، هەولێر ٢٠٠٣.
- فەرهەنگی شیرین (عەرەبی- كوردی)، فاضل نظام الدین، چاپی چوارەم، چاپخانەو ئۆفسێتی شڤان، سولەیمانی ٢٠٠٤.
- كۆكتێل، حسێن عارف، كتێبی سەردەم ژمارە (٣٠٣)، دەزگای چاپ و پەخشی سەردەم، سولەیمانی ٢٠٠٥.
- هێلانە، حوسێن عارف، زنجیرە كتێبی دەزگای چاپ و پەخشی سەردەم (٦)، چاپخانەی رووڵ، سولەیمانی ١٩٩٩ .

ب/ الرسائل والأطاريح الجامعية (نامە زانكۆییەكان):

- بینای شوێن لە دوو نموونەی رۆمانی كوردیدا (هێلانە ، ئەژدیها)، (لێكۆڵینەوەیەكی تیۆری، پراكتیكی، ڕەخنەیی)ە، نامەی دكتۆرا، تانیا ئەسعەد محەمەد سالّح، كۆلێجی زمان/ زانكۆی سەلاّحەددین/هەولێر، بەسەرپەرشتی: پ، د. محەمەد نوری عارف ٢٠٠٦.
- ململانێی كەسێتییەكان لە ڕۆمانەكانی (حوسێن عارف) دا، نامەی ماستەر، سەركەوت عمر إبراهیم، كۆلێجی زمان/ زانكۆی كۆیە، بەسەرپەرشتی: پ. ی. د. عادل مەجید گەرمیانی ٢٠٠٨.

ت/ مقابلة (دیمانه) أجراها الباحث باللغة الكوردية مع حسين عارف في داره بمدينة السليمانية، بتأريخ: ٢٩/ ٣/ ٢٠١١، الساعة (١١:٠٠) صباحاً.

الملاحـــق

الملحق (١)

الأمثلة المقتبسة من (هێلانه) بالكوردية

١- « ناو هێلانەکەمان گەرمە. گەرمایی هەناسەمان، لەسەر شووشە ساردەکە، دەبێ بەهەڵم... ئەو دیوی ساردە... لەدەرەوە نیو گەز باریوە. هێشتاش دەبارێ. دەبارێ بۆ خۆی دەبارێ. من و دایکانەو بەچکەکانمان، لەهێلانەی گەرم و نەرمی خۆماندایین. نەك تەنیا ئێمە، خەڵکی گوند هەموو... هەر لوولە دوکەڵەو لەسەربانەکانەوە بە ئاسماندا دەچن... هەر لوولەیەك و هێلانەیەکی لەژێردایە. هەر هێلانەیەك ودایکانەو باوکانەو بەچکەی تێدان.. پڕن لە خەڵك، جا بۆ تەنیا خەڵك، جۆرەها زیندەوەریش. گا، مەر، کەر، مریشك، کۆتر، سەگ، پشیلە، مشك... ئاژەڵە کێوی و... مارو مێرو... هەموو ئیستا لە هێلانەو لانەی خۆیاندان » .

٢- « کە غوربەت بەیناوبەینێك دەیووت: ئەمشەو لەماڵی باوکم دەخەوم، لەسەرەتادا پێم سەیر بوو!. دەمووت: دەبێ چی بێ؟!. ئاخر ماڵی باوکی ئەوەتا لە بندەستمانەوە... کە لێم دەپرسی، دەیووت هەروا.. پێم خۆشە. تاکاتێ هەستم کورد، نەخەیر خۆشم حەز دەکەم جار جارە، بچم لە ماڵی باوکم بخەوم... من ئەو هەموو ساڵانەم لەم هێلانەیەی ئێرەمدا بەسەر بردن. چەندیشە گەرم و نەرم و پڕ لە سۆز بوو. کەچی وەك هێلانە کەعبە بۆ ئەوەکەی حاجی سوبحان دەچوومەوە. بە تامەزرۆوە رۆژو هەفتەو مانگم، بۆ داهاتنی تەعتیلەکان دەژمارد».

٣- « –دلێر گوێم لێبگرەو تێمبگە... حاجی سوبحان لە لای من، کوێرە دێ نییەو پایتەختە..بگرە پایتەختی سەرانسەری زەمینە ».

٤- « ... خۆ ئێستا پێشمەرگە وەك هێزە جەنگاوەرەکەی جاران لەناو ولاتدا نەماوە. ئەوەی ماوە تاکوتەرایەکە لەشێوەی مەفرەزەی بچووکدا، کە لەچیاو... ئەشکەوتە تەریکەکاندا، خۆیان حەشارداوە ».

٥- « – بۆچی دەری نابڕیت؟!. بیلێ... خۆ من چاك دەزانم کە ئەوەکانی منیش، بەدەردی هەزارەهاکەی ترچوون..بەدەردی ئەوانەی بەم چاوانەم بینیمن چۆن برسێتی دەیکوشتن و دەکران بەژێر لمی بیابانی (نوگرە)وە... دیارە من... تەنیا دەمەوێ، رێکەوتی کەسێك بکەم بەچاوی خۆی دیبنی. تا ئیتر گومان لەوە زیاتر نەمپڕووکێنێ... کاتێ لەیەکتریان جیا کوردینەوە، ئێمەی بەتەمەن و پیرو کە نەفتەکانیان بۆ ئەو دۆزەخە بردن... ئێمە لە دۆزەخەکەی نوگرە، بەردەوام ئەو پرسیارەمان لە خۆمان دەکورد. سەرباری ئەو حاڵەشمان، بیرو هۆشمان لەلایان بوو. هەوڵمان دەدا خەبەرێکیان بزانین و بێسوود بوو. تەنانەت جارێکیان من غیرەتم دایە بەرخۆم. یەکێك لە پاسەوانەکانم بەخاوەن بەزەیی هاتە بەر زەین و پرسیارەکەم لێکورد. کەچی وەلامەکەی ئەوەبوو، کە قۆناغە تفەنگێکی سرەواندە سنگم. میلیشی لێهێنامەوە بمکوژێ... ».

٦- « هێندەی لە بەندیخانە لەبارەی لەسێدارەدانی ئوسوولییەوە بیستم، ئەگەر بەپێی رێنماییە تایبەتییەکانی بکرێ، هونەرێکەو وردەکاری خۆی هەیە... بەڵام ئەقڵ دەیگرێ... چوار قەنارەو پەنجا لاشە بۆ هەڵواسین و بەدوازدە کەرەت... بۆماوەی شەش سەعاتی رەبەق... جا کە مەسەلەکە ئاوەهابێ، چ جەللادێك دەیپەرژێتە سەر پەڕەوکوردنی ئەو رێنماییانە؟ ».

٧- «... ئێستا بەری بینایی تەواو لێڕۆشن بۆتەوە. سێ کەسن جێگەیان لە ریزەوەیەو دانیشتوون... زانییان کوردە... پەرداخێ ئاوی ساردیان دایە. جگەرەیەکیان بۆ ئاگرداو... بەکوردەوە کەوتنە خزمەتکوردنی. یەکەمجار خواردن و ئینجا پەرداخێك چای ناو تەرمۆس و جگەرەیەکی تر لەگەڵیدا. دواییش رێکخستنی جێگایەك بۆی، کە لەسەری دانیشت و پاڵی دایەوە. ئەم زۆری پێنەچوو لەقسەو باسیاندا بۆی دەرکەوت، کە گیراوی سیاسین ».

٨- « تا لە پێچەکەی ئاستی ئەڵلایی تێنەپەڕی و بەرەو دامێن شۆڕ نەبۆوە، دیمەنە سامناکەکەی نەبینی... ئەم لەگەڵ بینینی دیمەنەکەو بە ئاگاهاتنەوەیدا، کسپەیەك بە هەناویدا برووسکە دەدا... کار لەکار ترازاوە... پاسگەیەك ئەوەتا، لەسەر هەردوو لای جادەی سەرەکی دانراوە. ئێستا ئەم تەنیا چل پەنجا مەترێك لێوەی دوورە... دیمەنە سامناکە کە لەسەر ئەو جادەیە یەو کسپە و خورپە، لە هەناوو دڵی ئەم هەڵدەستێنێ. قافڵەیەکی سەربازی لەتانك، زرێپۆش، تۆپی قورس، زیلی پڕ لە سەرباز، تاچاوی بڕ بکا رێچکەی تێبەستووە. ئانوسات لەگەڵ کسپەو خورپەکەدا وەك خۆی لە

پێکدادانێك بپارێزێ... پێ له برێك گیر دەکا... لەکەنار جادەکەدا دەچەقێ».

٩- « دەمەدەمی نیوەڕۆ، گەیشتنە سەری کۆلانەکەی مإلی پووره عەتاو. حەمۆل دابەزی و... ئەمیش لایدایە ناو کۆلآن وتراکتۆری لەبەر مالّەوەدا راگرت... پووره عەتاو... بەپەرۆشەوە بەپیرییەوە هات... ئەم لاو ئەولای ماچ کورد. کەچوونە ژوورەوە، ئەم لایدایە ناو هەیوان ... هەیوان و ژوور دەکەونە دەستەڕاستی دەرگای حەوشەوە... خانووەکە گەورەترین خانووی ناوگەڕەکە. بالّەخانەیەکی دوو نهۆمییە لەتەرزی رۆژهەلآتی و حەوشەیەکی بەرینی هەیە. دوو نهۆمەکە هەر یەکەیان بریتییە لە هەیوان و پشتهەیوان و دوو کەلەگی. ئاودەست و حەمام و سەر تەنوور لەریزی هەیوان و ژوورەکەی لەمەڕ ئەمەوەن. حەوشەکەش سووکە باخێکی میوەجاتی پشتگوێخراوی تێدایەو لەسەر پەڕییەوە، بەلای کۆلآندا پشت دەرگاکە، پیرە دارتوویەکەو چڕستانێك لقوپۆپی بەدەوری خۆیدا بلآو کوردۆتەوە. پووره عەتاو بەدەم کوردنەوی دەرگاوە، ئەمی بەپرسیار داگرتەوە. لەیەکبەیەکی کەسوکارو ناسیاوانی پرسی...».

١٠- « ئەو وەختەی گەیشتە سەر ملە، خۆر لە دەم کەلی (نزارە)وە، رمێك هەلّکشابووە سەر سنگی ئاسمان. تیشکی زێڕینی لەنێوان ریشالّە هەورەکانەوە، بەسەرجەم ئاوایی و باخ و رەزو کێوەکانی دەوریدا پەخش کوردبوو. سەربانی خانووەکان، جۆگەلەی ئاوی کانییەکان، گۆلاوی ناو کێلگەکان، گژوگای ئاورنگ لێنیشتووی قەدپإلی گردو یالّەکان... بوو بوونە ئاوێنەبەندێك و دەبریسکانەوە. ناو گوند بوو بۆوە کوورە هەنگەکەی رۆژانەو هالآوی گەرم و گوڕی ژیان، لە شانەبەشانەیەوە هەلّدەسا... سەدونۆزدەی تێدان... ».

١١- « بە تاسووقەوە دەیڕوانییە دیمەنە بەهارییە دلگیرەکانی دەوروبەری. هەوڵی دەدا تەواوی هەست و هۆشیان تێوە بگلێنێ. وەك بوونەوەری پڕاوپڕ لەژیان، بۆیان دەخنایەوە و دەیدواندن دەستی سلآو و سۆزی بۆ دەنانە سەرچاوو سەر. کە لەدوورەوە باڵندەیەکی لەسەر جادەکە دەدی، پڕ بەدەم هاواری دەکورد:

- هێی لاچۆ!.. با نەبیت بەژێرەوە!.

.... تەنانەت تراکتۆرەکەشی لەدواندن بێبەش نەدەکورد ».

١٢- « دەیزانی رۆژی پێشوو جەژنی نەورۆز بووە. شاریش بە ئاهەنگگێڕان بەو بۆنەیەوە بەناوبانگەو خەلّکەکە، وەك بووك دەیرازێننەوە. کەچی کوا؟!. بە پێچەوانەوە.. هیچ شوێنەوارێکی رازاندنەوە دیار نییە. خەلّکەکەش سەراسیمە، رەنگو ڕوو بزرکاوو... کڕوکاس... دێنە بەرچاو!. دەڵێیت کۆستێکی گەورەی دڵتەزێن، راپێچی تازێبارییەکی گشتیی کوردوون... لە ئاستی گومرگە سووتاودا، لایدایە سەر شەقامی کاوە... دادەچێتە ناو قەیسەری نەقیب... لەدەرگای بەرامبەر قەیسەری وەسمان پاشاوە، سەری دەرکوردەوە بۆ ناو بازاڕ... کۆمەڵە چەکدارێکی بەبەرگی مەغاویرەوە بینی... سڵی کوردەوە... رووی کورده بەردەرکی سەرا. ئەوێی وەك مەیدانی جەنگی مەغلّووبە بینی... ترساو بەپەلە... بەرەو سابونکەران هەلّکشا. لەوێوە بۆ برایم پاشاو ئینجا بەرەو تووی مەلیك ».

١٣- « دەرگا لەسەرخۆ دەکرێتەوە. تارماییەکی ئاودامان سپی..سپی وەك چۆڕی شیر... رووەو ئەم راوەستاوە... دەڵێ: وەرە..وەرە!... ئەم خۆی ئێستا بەناو تونێلە سپییەکەدا، کە بۆتە چراخانێك هەلّدەفڕێ. بەسەر پلیکانەیەکی هەزار بە هەزاردا، بۆ قوڵاییەکی زۆر قوول دادەفڕێتە خوارەوە. شارێکی لێدەردەکەوێ و دەیگاتێ. شارێکە لەزیو. لەژێر ئاسمانێکی زیویندداو بەبەر خۆرێکی زیوینەوە. پەپولە ئاسا دەنیشێتەوە. شارو خەلّکەکەیشی زیوپۆشن و تەنانەت زیوپێستیشن. هەموو سەرقإلی یەك جۆر ئیشن. ئەم هەوڵ دەدات بزانێت چییەو بۆی روون نابێتەوە. وامەزەنە دەکات خەریکی دروستکوردنی کەشتییەکی ئاسمانی بن... وازەن دەکا کە یەکبەیەکیان دەناسێ... ئەها ئەوە یەکێکیانە هاتوە، شانبەشانی هەنگاو دەنێ...هەر لەو ساتەشدا دەیبینێ کە پەلی بەپەلی دوو گچکە تارمایی زیوینەوەیە ».

١٤- « . تووشەرەف !.. دەپێمبلّێ: کێی لێبوو؟..کێت دی؟!.

. غوربەت و بنارو چنار..دایکم و باوکم..خزمان..خەلّکی حاجی سوبحان هەموو ».

١٥- « ... کانییە دلّڕفێنەکەی (قرژالآن)... لە بێخی تاشەلآنێکەوە هەلّدەقوڵێ. بە ژمارەدە بیژمێریت، دە دوازدە دەروەقوڵپی درشت و وردت دێنە بەرچاو. لە یەکبینا بەدەم قوڵپی ئاوەوە، وردە زیخ و لمی دەروەکان هەلّدەبلّووقێنەوە.

دەروەکان رێچکە بە قوڵپەقوڵپیان دەبەستنە ناو جۆگەلەیەکی زیخەلانەوە، کە بە بریق و باق و بەدەم خورپە خورێکی ئاواز بەخشەوە بەرەو خوار بۆناو نشێویك شۆڕ دەبێتەوە. لە تەختانییەکی کەنار جۆگەلەکەدا، نزیك سەرچاوەی سەرچاوەی بێخی تاشەلآن، تەلەبەردڕێژێکەو موسڵمانان بۆ نوێژکوردن رێکیان خستووە ».

١٦- «وەك پەپوولەیەك بەژووردەکەدا دەخولایەوە. دەرگاو پەنجەرەو دیوار و بنمیچە تەڵخ و تاڵەکانی جاران، لەبەرچاوی دەبریسکانەوە. قەرەوێڵەو نوێن و قەنەفەو تەپڵەك و کەلوپەلە بێزراوەکانی لەوەبەری، لێبوونە گوڵستانێکی ڕەنگاو ڕەنگ».

١٧- « بەچاوبەستراوی پەلکێش کرایە ژوورێکەوە. گوێی لێبوو دەرگای لەسەر داخرا. ماوەیەك بەسەر پێوە بەچاوبەستراوی مایەوە. کە زانیی دەوروبەری کشوماتە، دەستی بردو چاوی کوردەوە. ژوورێکی چۆڵوهۆڵی تاریکە. بۆنی کەڕووی بەتوندی لێدێ. شێی زستانەو وشك بووەتەوە. دەرگا ئاسنەو هێندە چەسپە، داوە تروسکەیەکیشی پێدارەت نابێتە ژوورەوە. هەست دەکا سەرچاوەیەکی روویاکی بەلاتەنیشتییەوەیە... تارمایی مرۆڤی نیشان دەدا ».

١٨- « ... ئەم بارانە رەگەزی خۆی گۆڕیوە... بۆچی باران.. بۆچی ؟. تۆ بۆچی وا بێبەزەیی بویت؟. سێ چۆلەکەی لانە لێ شێواون. دایکانەیەك و دوو بەچکە. ئێستا ئەوان لەژێر رەهێڵەی بەتوولتدا، چی بکەن و خۆیان بئاخننە کام کون و قوژبنەوە؟. ئەم غەزەبەی تۆ لەپای چی؟. تکایە کەمێ بەزەیی و رایگرە. هەر تنۆکێکت.. نا نا.. هەر تووڵێکت وەك چۆڕاوی قوڕقوشمی تواوە، دەڕژێتە هەناومەوە... بارانیت یا بەلآی ناگەهان؟!. باران بە تنۆك دەباڕێ تۆ بەتووڵ و شووڵ!. نا تۆ باران نیت... دەعباو دێوو درنجیت و لەشێوەی باراندا شالآو دێنیت.».

١٩- « شالآو بۆ گەرمیانیش دەستی پێکوردووە. بەدەردی ئێمە دەبرێن... دەشتی گەرمیان پڕاوپڕە لە گڕ. تا چاو هەتەر دەکات، چڕە دووکەڵە. بەقولآیی و بەرینایی ئاسماندا دەتەنێتەوە. بە پانتایی سەر ئەرزیشدا، تەپوتۆزی پۆستاڵی راوکەرو پێی پەتی نێچیرانیش. راوڕاوێنە.. غوربەت و بنارو چنار، دایکم و باوکم و خەڵکەکەی حاجی سوبحان، دیسان بۆ راوکوردن راو دەنرێنەوە. هەر عەشاماتەو بەیەکدا دێن. لەشێوەی مێگەلداو بەر پەلاماری گەلەگورگ کەوتبێ. مۆڵ دەخۆن و هەڵدێن و مۆڵ دەخۆنەوە. گەلەگورگ خۆ دەگۆڕن. دەبنە دێو و درنج. دەبنە ماری شاخدارو ئەژدیهای حەوت سەر. دەبن بە دەعبای سامناك و بە جنۆکەو شەیتان و بە جەجاڵ و... بەدەشتێکی کاکیبەکایدا راودەنێن و راو دەکەن».

٢٠- « ئێرە لای راستی ئەشکەوتەکەیە. هەر بەڕاستی کراوەتە ژوورێك و لە هیچ پێویستییەکی سەرەکیی کەم نییە. تەیمانێکی چڕ تەنراو بە لقە دەوەن و ئاخنراو بە پووش و پەلآش، لەلای دەرگاوە بۆ بنەوەی ئەشکەوت... بۆی کراوەتە دیوار. سەرانسەری بە بەتانی کۆنە دا دووراوە. لە بنەوە دەرگایەکی تەیمانبەندی بۆ کراوە. سێ دیوارەکەی تری پێکەوە، یەك دیواری کەوانەیی پێکدێنن... بەدرێژایی دیوارە کەوانەییەکە... چەندین تاقی تێدا رێکخراون. هەر تاقەو بۆ جۆرە پێویستییەکی ژیانی رۆژانە، لە ئازووقەو قاپ و قاچاغ و تەدارەکی چالێنان تەرخانە. بە بناری دیوارەکەدا لەمسەر تا ئەوسەری، بەبەرزایی دووبست لە زەوییەوە، تەختێکی لە شێوەی قەرەوێڵەیەکی درێژدا، بە لقەدارو تەیمانچنی لێدرووستکراوە. گرمۆڵەیەك نوێنی لە چادرەوە پێچراوی لەسەرە... ».

٢١- « ئێرە حەشارگەیەکی تری وەکوو ئەولایەو مەفرەزە مەلآسی تێدا خواردووە. ئەمیان بەدیوی دەرەوەیدا بەرووەوەترە. بەلآم شوێنەکەی چەپەکترو بەپێچوو پەناترە ».

٢٢- «... غوربەت... مەشکەکەی دابەستووەو دەیژەنێ... تا لەناکاوێکدا دەستی لێبەردەدا. بەپرتاو قەڵەمبازد دەداتە لای منداڵەکان. لەباوەشیان دەگرێ و رایان دەفڕێنێتە مإلی باوکم. باوکم بەهەڵەداوان بەرەوڕووی دێ و بناری لێ وەردەگرێ. هاوار لە غوربەت و دایکم دەکا دوای بکەون... خەڵکەکەش بەدوایاندا. پێ لەئاوایی نابەنە دەرو بارانی گوللە، دەیانگێڕێتەوە ناو گوند. سەربازو جاش بەسەریاندا دادەڕێژن. وەك گەلەگورگ تێیان بەردەبن. راپێچی دەرەوەی گوندیان دەکەن و مۆڵیان دەدەن. دەچنە وێزەی خانوو بە خانووی ئاوایی. ئەوەی سووك وگرانبەهایە دەدرێ بەکۆڵداو دەبرێ . ئینجا ئاگر بەردەدرێتە یەکبەیەکیان... ».

٢٣- « ... شالاوەکە بۆ گەرمیانیش دەستی پێکوردوە... گەلەگورگ بەربوونەتە هەردوو مێگەل، خانەخوێ ومیوان پێکەوە... دەشتی کاکیبەکاکی دەگرنەبەرو هەڵدێن. لەپەشۆکاویدا تێکەڵ و پێکەڵ پڕبەساواکانیاندا دەکەن. بنارو چنار بەسەر سنگی خانەخوێکەی باوکمەوە دەبینم. کۆڕپەیەکی خانەخوێ بەباوەشی باوکمەوەیە... لەماڵ دەردەپەڕنە دەرەوە بۆ کۆڵان. لەکۆڵانەوە بۆ دەرەوەی گوند... رادەکەن و راودەنرێن. پەلی هەریەکەیان بەپەلی درنجێکەوەیە. ماڕێکی شاخدار خۆی پێوە لوول داوە. ئەژدیهایەك بەرووبدا دەفیشکێنێ... بڵێسەی ئاگر.. چڕەدووکەڵ..تەپوتۆز.. لوورەی گورگ.. فیشکەی مار... ئا.. شالاو بۆ گەرمیانیش دەستی پێکوردوە... » .

٢٤- « بەدەم رێوە ... پەیتا پەیتا ماچی هەوایی بۆ هەڵفڕیوەکان.. بۆ گوڵە رەنگاورەنگەکانی ئەملاو ئەولای جادەکەو بەتایبەتی، بۆ پەڵە گوڵاڵە سوورەکان دەنارد... ».

٢٥- «... لە حزووری خاڵە عەزیزدان... دەڵێی لەگۆڕی تەنگوتارەوە، دەرکێشراوەتە دەرەوە!. بەجەستە چنگێك ئێسقانی چیلکەو چەوێڵ ئاسایە... بەزمان و دەمودووش، لاڵە پەتەیەکی ئەوتۆیە کە نەکەس تێیدەگاو نەخۆیشی دەزانێ دەڵێ چی... لەگەڵ ئەوەشدا کۆڵی نەدا. بەهیوای هەڵگڕاندنی هەر هەواڵێك... دواندی. لێی پرسی:

- خاڵە عەزیز.. من خەڵکی گوندی حاجی سوبحانم. ماڵ و منداڵ و کەسوکارم، هەموو لەگەڵ ئێوەدا بران... تۆ هیچ هەواڵێکیان دەزانیت؟.

... ئەو کە بەردەوام سەری بەسەر سنگیدا شۆڕ بوو بۆوە، وەك پێوەی لکابێ و بەزۆر هەڵیبچڕێ، بەئاستەمێك بەرزی کوردەوە. دووچاوی کونە سووژنیی برژانگ و پێڵوو هەڵپڕووکاوی، ئاراستەی شوێنێکی نادیار کورد. نەیدەزانی خاوەن قسە کامەیە... ئینجا وەك دەنگی لەبنی بیرێکەوە بێتە دەرێ، بە ئەسپایی وتی:

- حاجی سوبحان؟.. ها؟.. ئا.. با..

. . . . . .

- وابزانم وەختی خۆی... چی؟.. ئا.. حاجی سوبحان ئاغا بوو .

. . . . . .

- من؟.. نەو.. نازانم.

. . . . . .

- من؟.. دوور.. زۆر دوور.. نازانم..

... خوا حافیزیان کوردو لەژوور بەدەرکەوتن. لەدەرەوە پیرۆزی کچی... وتی:

—ئەوە چوار رۆژە من و مەجیدی مێردم دەیدوێنین. هێندەی پچڕ پچڕ لە قسەکانی پێکمانەوە ناوە، ئەوەیە کە... ئەمیان لەگەڵ خەڵکێکی زۆردا، بۆ شوێنێکی زۆر دووری ناو بیابانێك بردوە. کە باسی ئەوێ دەکا دەگری... ئیتر هیچی تری بۆ ناووترێ».

٢٦- « سەرو سەکوتێکی نامۆ بەشارەکە.. نەشارەزا حۆلحۆل بسوڕێتەوە.. بەعەرەبییەکی جڵفیی شەقوشڕ بدوێ، دەبێ چۆن بەبێ زنجیرە پرسیاری: کێیت و لەکوێوە هاتوویت و بۆچی و چۆن و.. هتد، رزگاری ببێ؟!.. ».

٢٧- « ئەم لەمندااڵییەوە باوکی و باپیری بۆیان باس کوردبوو کە حاجی سوبحان، لەگەڵ مەلا سااڵحی برا بچووکیدا، بەرەزامەندیی باوکیان و براکانی تریان، بە خاوو خێزانەوە لە (کانی وەلی) یەوە هاتوون و یەکەمین دوو خانوویان تێدا دروست کوردوە. ئەرزو ئاوێکی چەپەکی فەرامۆشکراوی بنەماڵەکەیان بووەو حاجی بەکارامەیی و دەسڕەنگینی خۆی، بناغەی ئەم مەملەکەتی حاجی سوبحانە خنجیلەیەی تێدا بنیات ناوە... ».

٢٨- « ئەو وەختەی گەیشتە سەر ملە، خۆر لە دەم کەلی (نزارە)وە، رمێك هەڵکشابووە سەر سنگی ئاسمان. تیشکی زێڕینی لەنێوان ریشاڵە هەورەکانەوە، بەسەرجەم ئاوایی و باخ و رەزو کێوەکانی دەوریدا پەخش کوردبوو. سەربانی خانووەکان، جۆگەلەی ئاوی کانییەکان، گۆلاوی ناو کێڵگەکان، گڕوگای ئاورنگ لێنیشتووی قەدپاڵی گردو یاڵەکان... بوو

بوونه ئاوێنەبەندێك و دەبریسكانەوە. ناو گوند بوو بۆوە كووڕە هەنگەكەی ڕۆژانەو هالاوی گەرم و گوڕیی ژیان، لە شانەبەشانەیەوە هەڵدەسا. "سەدو بیست و دوو مرۆڤی تێداین، پڕ لە گڕوتینی ژیانن"».

٢٩- « كاتێ ئاواییم لێدەركەوت، خۆم بەپێوە بۆ ڕانەگیراو دارمامە سەر چۆك. خانوو بەخانووی دەسووتاو كلێپەی بەئاسماندا شالاوی دەبرد. ئاگر پڕ بەپڕی پانتایی حاجی سوبحان بوو. لەمسەر بۆ ئەوسەری.. مالێبوێری نەكوردبوو... وازم لە ئاگر هێناو چاوم بۆ خەڵكەكە گێڕا... كەچی.. هەرهیچ كەسم بەدی نەكورد... ئەی بەرخێ، كارێ، گوێلكێ؟!. ئەی سەگێ، پشیلەیە؟!. ئەی تەنانەت بالندەیەكیش؟!.. هیچ.. هەر هیچ.. تەنیا حاجی سوبحانێكی گڕتێبەربوو... ».

٣٠- « ▪ ئەم بەفرە بەم تەووژمە بەردەوامبێ... حاڵمان شڕ دەبێ...

▪ ئەی چار؟.. نیازی چیت هەیە؟.

▪ لادەدەینە (تووندێل)...

▪ تووندێل چییە؟!.

▪ یەكێكە لە حەشارگەكانمان.. ئەشكەوتێكەو حەمە سالح ئەو ناوەی لێناوە. بابیگەینێ ئەوسا دەبینیت چییەو چۆنە!.

. . . . . .

▪ گەیشتین.. ئیستا ئێمە لەبەر دەرگای (تووندێل) داین...

. . . . . .

▪ جوان خۆت بتەكێنە، باژووڕەوەمان لێتەڕنەبێ!.

▪ ژووڕەوە؟!.. ئەی ئێرە كوێیە؟!.

▪ ێرە كلیلدۆرە.. ئەولاتر هۆڵە.. بەدەستەڕاستماندا ژووڕەوەیە. پەلەت نەبێ. ئێستا هەموو بەشەكانی ئوتێلە سیاحییەكەمان دەبینیت...

. . . . . .

. . . ئێرە لای ڕاستی ئەشكەوتەكەیە. هەر بەڕاستی كراوەتە ژووڕێك و لە هیچ پێویستییەكی سەرەكیی كەم نییە. تەیمانێكی چڕ تەنراو بە لقە دەوەن و ئاخنراو بە پووش و پەاڵش، لەلای دەرگاوە بۆ بنەوەی ئەشكەوت بە درێژی لە زەوییەوە تا بنمیچ بەبەرزی، بۆی كراوەتە دیوار. سەرانسەری بە بەتانی كۆنە دا دووراوە...

▪ ئەوەی دەیبینیت، بەرهەمەی ئەقڵی هاوڕێمان حەمە سالحە ».

٣١- « ئەو وەختەی گەیشتە سەر ملە، خۆر لە دەم كەڵی (نزارە)وە، ڕمێك هەڵكشابووە سەر سنگی ئاسمان. تیشكی زێڕینی لەنێوان ریشاڵە هەورەكانەوە، بەسەرجەم ئاوایی و باخ و ڕەزو كێوەكانی دەوریدا پەخش كوردبوو. سەربانی خانووەكان، جۆگەلەی ئاوی كانییەكان، گۆاوی ناو كێڵگەكان، گژوگای ئاورنگ لێنیشتووی قەد پاڵی گردو یاڵەكان... بوو بوونە ئاوێنەبەندێك و دەبریسكانەوە ».

٣٢- « كەچوونە ژووڕەوە، ئەم لایدایە ناو هەیوان و ئەو چوو كلیلی بۆ هێنا. هەیوان و ژوور دەكەونە دەستەڕاستی دەرگای حەوشەوە. خەزووری پووڕە عەتاو وەختی خۆی، بۆ میوانە دیهاتییەكانی دروستە كوردبوون. وەختێ بەروبوومیان بۆ دەهێنا بۆیانی ساغ بكاتەوە، ئەو شەوو دووەی دەمانەوە، لەوێدا میواندارای دەكران... دواتر كە ڕۆژگار خۆی خواردو ئەم و جافر هاتنە شار بۆخۆیندن، هەیوان و ژووریان بەنسیب بوو. ئەو كاتە خەزوور لەژیاندا نەمابوو. فەتاحی كوڕیشی، ڕێگایەكی تری بۆ كاسبی گرتبووە بەر. ژوورو هەیوانەكە بۆ ئەم ماڵی دووەمێتی. لەدوای سالانی خوێندنیشەوە، هەرچەند دێتە شار، ئێرە جێگەیەتی ».

٣٣- « دوای نانی نیوەڕۆ، ئەندامانی مەفرەزە كۆبوونەوە. حەمەسالح بۆی ورد كوردنەوەو وتی:

–بەپێی دوا زانیاری، سوکە قافڵەیەکەو... لێدانی بۆ توانای ئێمە زۆر لەبارە. شوێنی لێدانی، دیوی پێدەشتی چیای مازووانە، ئاستی پێچەکەی تووە سووتاو. کات لەسەعات سێ و نیو بۆ چوارە. هۆیەکانی هەڵبژاردنی ئەو کات وشوێنە ئەمانەن. سەبارەت بەکات، ئێمە لێرەوە سەعات دوازدەو نیو دەکەوینەڕێ. لەپێش سێ ونیودا دەگەینە جێ. ئەوان رۆژانە لەنێوان سێ و نیو چواردا، بەوێدا تێدەپەڕن. چاوەڕێ ناکەم بواری هاتنە دەستیان لێمان هەبێ. بەو پێیە لە پێنج بۆ دە دەقیقەدا کۆتاییان دێ... سەبارەت بەشوێنیش، یەکەم: ئەوان لەناو چیاوە دەردەچنە پێدەشت... دووەم: پێچێکی کووڕە... سێیەم: لەدوای پێچەکەوە تەپۆڵکەو چاڵوچۆڵی زۆر هەن، کە بۆ خۆحەشاردان وسەنگەرگرتن نموونەیین. چوارەم: هیچ رەبییەیەکی لێوە نزیك نییە... لەکاتی دیاریکراودا گەیشتنە جێ. خۆیان لە بۆسەناو دوای چارەکە سەعاتێ، نێچیر کەوتە داوەوە... لوولەی تفەنگ لە سەنگەر دەباتە دەر. نیشان دەگرێتەوەو لەگەڵ یەکەم تەقەدا... شۆفیری گاز قیادەکە دەبینێ هەڵدەبڵوقێتەوە... هەر لەوساتەدا زرمەیەك، لەزیلی دوای گاز قیادەکە هەڵدەستێ و گڕو چەڕە دووکەڵێکی لێبەرز دەبێتەوە... نۆ لاشەی پەرتوبلاّو، تەنیا بەدیوی لای خۆیان و پشتەوەی زیلەکاندا دەبینێ ».

٣٤- « دوێنێ بەیانی کە لەخەو هەڵسام، هیچ شتێك لە کایەدا نەبوو... لەسەر بڕیاری شەوێم، ملی ڕێی (کانی وەلی)م گرتەبەر. (حاجی سوبحان)م ئاوەدان و ئارام و ئاسوودە جێهێشت. چێشتەنگاوێکی درەنگ گەیشتمەجێ. مامە قادرم ئەو پێنج سەد دینارەی بۆ ئامادەکوردبووم، کە بەڵێن بوو بەقەرز بمداتێ. لێم وەرگرت و ویستم بگەڕێمەوە. نەیانهێشت و بۆ نانی نیوەڕۆ گلیان دامەوە. دوای نانخواردن کەوتمە ڕێ. دەمەدەمی عەسر بوو... هێشتا بەبنارەوە بووم کە چەڕە دووکەڵێکی خەستم بینی، لەدیوی حاجی سوبحانەوە بەرەو ئاسمان هەڵدەکشا!. ماوەیەك ڕاوەستام و لە دیمەنەکە ڕامام. چەندە سەرم دەهێناو دەبرد، ئەنجامێکم دەستگیر نەدەبوو... ترسی کارەساتێکی نادیار لەدڵمدا هەڵتۆقی... بەتاشاندا کەوتمە سەرکەوتن. کاتێ ئاواییم لێدەرکەوت، خۆم بە پێوە بۆ ڕانەگیراو داڕمامە سەر چۆك. خانوو بەخانووی دەسوتاو کلپەی بەئاسماندا شالاّوی دەبرد».

٣٥– « ... هەڵکشایەوە سەر قەرەوێڵەکە. پەنای بردەوە بەر جگەرە. بەدەم مژلێدانییەوە چۆوە بۆ حاجی سوبحان: ".. غوربەت لە حەوشەکەدایە. مەشکەی دابەستوەو دەیژەنێ. بەرخەکانی نەکوردۆتە ناو بەرخەل . غوربەت بۆ نەتکوردوون؟.. وەلاّ سوبحان ئەمڕۆ وام پێباش بوو. حەزم لێبوو لەبەرچاوم بن. وتم با بنارو چناریش پێیانەوە خەریك بن ».

٣٦- « ئەم ئەوساتە چووبووە بەر پەنجەرەکەو بەتاسەوە، دەیڕوانییە لێزمەی بارانەکەو خەیاڵ بردبوویەوە.." خوڕەمێکی سەیرە؟.. تەماشاکە.. تنۆکەکانی چەند قەڵەون!. ئەگەر ئێستا بچم لەژێریاندا رابووەستم، هێندەی بڵێی یەك و دوو، دەبمە جلە گا. جاناچم. بۆ دەچم. خۆ وەکو ئەوجارە خۆم بێئەقڵ ناکەم... غوربەت وتی مەچۆ... تۆسەیری ئەو بڵقە زلانە!.ئەی دیارە..تنۆکی قەڵەو، یانی بڵقی زل و یانیش شەیتانی زل!. دایکم بەراستی بوو کە بە منداڵی وای بۆ باس دەکوردم... بەڵام من بۆ گاڵتەو گەپ، بە بنارو چناری دەڵێم.. ».

٣٧- « شەوی ڕۆژی حەوتەمە... شەوێکی ئارامبەخشە... ئاسوودە ڕادەکشێ و ...دەچێتە باوەشی شیرینخەوەوە.. شیرینخەو خەونی شیرینی پێدەبینێ.. (ژوورو جێگا گەرم و نەرمەکەی خۆیانە. لەشار گەڕاوەتەوە. هەموو لەژوورەکەدا کۆن، دایکی و باوکیشی... غوربەت تەنگەتاوەو ئەمیش تامەزرۆی یەکتر لەئامێز گرتنن... لەدواجاردا دایکی دەستی چنارو باوکی دەستی بنار دەگرن و دەڕۆن... ئەمان شالاّو دەبەن باوەش بەیەکدیدا بکەن و هەست دەکەن، وا دیسان گەڕانەوە) » .

الملحق (٢)

أ/ نص المقابلة مع حسين عارف باللغة الكوردية [*]

تـوێژەر: وەك دەزانین گوندی (حاجی سوبحان) لە ڕووی تۆپۆگرافییەوە، هیچ بوونێکی لە ئەرزی واقیعدا نییـەو گوندێکی خەیاڵییە، باشە بۆچی گوندێکی حەقیقیت هەڵنەبژارد تا بیکەیت بە شانۆی ڕووداوەکانی ڕۆمـانی (هێڵانـە)، لەکاتێکدا کە لە کوردستاندا چەندین نموونەی حەقیقی ئەو گوندانەمان هەیە کە بەرشاڵاوی ئەنفال کەوتوون ؟.

حوسێن عـارف: بێگومـان هەڵبـژاردنی گونـدێکی حـەقیقی کـە بەرشـاڵاوی ئـەنفال کـەوتبێت، هەنـدێك گـیرو گـرفتی بەدواوەیە، چونکە ڕەنگە تۆشتێك بڵێیت و پەیوەندییەك دروستبکات لەگەڵ کەسێك یان کۆمەڵە خەڵێك کە لەو گونـدەدا هەن، ئیدی لەو حاڵەتەدا تۆ تووشی گێچەڵ دەبیت، لەبەر ئەوە چاکتر وابـوو گونـدێك هەڵبـژێریت کـە بـوونی حـەقیقی نەبێت. لێرەدا دەمەوێت باس لەوەیش بکەم کە من لەدوای کودەتای یەکـەمی بەعسـییەکان لـە سـاڵی (١٩٦٣) مـاوەی (٦ ــ٧)مانگێك لـە ئەشـکەوتێك لەچـیای (ئـاوەگرد) لـە (دەربەنـدی جـەلیزادە) لـە شارۆچـکەی (کۆیـە) ژیـاوم، بۆیـە سـوودم لـە ئەزمونی ژیانکوردم لەو ئەشکەوتە بینیوە تاوەکو وێنەی ئەشکەوتەکانی ناو ڕۆمانەکە دروست بکەم.

تـوێژەر: ئایا تۆ خۆت پێشتر لە ناوچەیەکی هاوشێوەی ئەو شاخ و گوندانەدا ژیاویت کە لە ڕۆمانی (هێڵانە) دا ناوت بردون، ئەگەر ژیاویت، تاچەندە لە نووسینی ڕۆمانەکەدا سودت لێیان بینیوە؟.

حوسێن عارف: بەڵێ، من (٣) جار وەك (پێشمەرگەی قەڵەم) ڕێگام کەوتووەتە شاخ و هـەرجارەو چـەند مانگێـك یـان ساڵێك لە ناو شاخ و گوندانەدا ژیاوم، بۆیە بەڵامەوە ئاسان بووە کە بەنووسین باس لە کەش و هەوای ئەو ناوچانە بکەم.

تـوێژەر: لە باسکوردنی شەڕی پێشمەرگە پارتیزانەکاندا لەگەڵ ڕژێم، ئایا سودت لە ئەزموونی خۆت بینیـوە وەك پێشمەرگەیەك یان لە ئەزموونی هاوەڵەکانت ؟.

حوسێن عارف: بەم پرسیارەت شتێکت هێنامەوە یاد، پێموابێ وەڵامی پرسیارەکەتی تێدایە، جارێکیان لە بازاڕ میوەم دەکڕی، دیار بوو کابرای میوەفرۆش ڕۆمانی (هێڵانە)ی خوێندبووە، وتی: مامۆستا ئایـا تـۆ خـۆت لەگـەڵ ئـەو پێشـمەرگە پارتیزانانەدا بوویت کە لە ڕۆمانەکەدا باست کـوردوون، وتم: نـەخێر بـۆ ؟، وتـی: وەها باسـت کـوردوون کـە دەڵێـی خـۆت لەتەکیاندا بوویت، وتم: مـن سـوودم لـە ئـەزموونی هاوڕێکانم و ئـەو ماوەیـەی تەمـەنم وەرگرتـووە کـە وەك پێشـمەرگەی قەڵەم لە شاخ بەسەرم بردووە.

تـوێژەر: من لێکچوونێك لەنێوان دیمەنی شارە سیحرییەکە یان شارە زیوینەکـەی نـاو ڕۆمـانی (هێڵانـە) و دیمـەنی (بەرزەخ) لە مەفهومی ئیسلامیدا دەبینم، ئایا ئەم بۆچوونەم بەڕاست دەزانیت ؟.

حوسێن عـارف: مـن سـوودم لـە دیمـەنی بـەرزەخ نـەبینیوە، بـەڵام دەمـەوێت ئـەوە بڵـێم کـە مـن کەسـێکم حـەزم لـە (گەردوونناسی) هەیە و زۆر سەیری گەشتەکانی سەرمانگ و هەسـارەکانی دیکـە دەکـەم، تەنانـەت (تیلیسکۆپ)یشـم هەیـەو زۆر شتم لەبارەی گەشتە ئاسمانییەکان خوێندووەتەوە، هەروەها نووسینیشم لەسەر (تووتێلە ڕەشەکان- الثقوب السوداء) هەیـە، بـەکورتی زانیاریـیـەکی باشـم دەربـارەی گەردوونناسـی هەیـە، بەپشتبەسـتن بـەو زانیاریـیانـە مـن دیمـەنی شـارە زیوینەکەی ڕۆمانەکەمم نەخشاندووە، بەڵام تۆش سەربەستی کە چۆن بۆی چوویت، لەوانەیە کە مـن وەکـو موسـوڵمانێك لە نەستمدا وێنەی بەرزەخ هـەبووبێت و سـوودم لێـی بینیبێـت. ئیـدی ڕۆمانەکـەش دەقێکـی ئەدەبییـە، دەقـی ئـەدەبیش مانای جیاواز هەڵدەگرێت و دەکرێت لێکدانەوەی جودای بۆ بکرێت.

تـوێژەر: دەگوترێت کە مالّی (پووڕە عەتاو) کە شوێنێکی چالاکی ناو ڕۆمانەکەیە، بوونێکی حەقیقی هەیەو مالّێکە لە شاری (سولەیمانی) ئەمە تاچەند ڕاستە ؟.

---

[*]) تـوێژەر ئەم دیمانەیەی لەمالّی ڕۆمانـنوس حوسێن عارف لەگەڕەکی (سەرچنار)ـی شـاری (سـولەیمانی) لـە بـەرواری (٢٠١١/٣/٢٩) دا سازداوە. جێگەی ئاماژەیە، تـوێـژەر تـەنها ئـەو بەشـەی دیمانەکـەی لێـرەدا نوسـیوە کـە پـەیوەنـدی بـە ڕۆمـانی (هێڵانـە)وە هەیـەو لەداهاتوویەکی نزیکیشدا تەواوی دیمانەکە لە یەکێك لە گۆڤارەکاندا بڵاو دەکاتەوە.

حوسێن عارف: بەڵێ راستە، من لەکاتی کێشانی وێنەی ئەو ماڵەدا، وێنەی یەکێك لە ماڵەکانی گەڕەکی (سەرشەقام) و(چواریاخ)ی شاری (سلێمان)یم لەپێشچاو بووە، لەبەر ئەوەی ئەو گەڕەکانە لەقەراغ شار نزیکن و هاتووچۆیان بۆ ناوچەی قەرەداغ زۆر گونجاوە، بەڵام ناتوانم بڵێم فلاّن ماڵە.

تۆێژەر: لەساتەوەختی نووسینی (هێلانە)دا ئایا بۆخۆت مەبەستت بوو کە زیاتر لە هەر یەك لەرەگەزەکانی دیکەی رۆمان گرنگی بە (شوێن) بدەیت؟.

حوسێن عارف: خۆی سروشتی رۆمانەکە وەها پێویست دەکات کە بایەخێکی تایبەت بە شوێن بدرێت.

تۆێژەر: لەرۆمانەکەدا هەندێك کەسایەتی گوندنشین هەن کە بە بەشێوازی قسەکوردنی خەڵکی (سولەیمانی) یان زمانی گێڕانەوە، قسە دەکەن، باشە بۆ ئەوانە بەزمانی گوندنشین نادوێن ؟.

حوسێن عارف: من سەبارەت بەزمانی کەسایەتییەکانی ناو رۆمان، بۆچوونێکی تایبەتیم هەیە، ئەویش ئەوەیە کە پێم باشە زمانی کەسایەتییەکان ستاندارد بێت بەشێوەیەك کە تەمسیلی کەسایەتییەکە بکات، نەك بەشێوەی رێنووس ورێزمان، بەڵکو بەشێوەی قسەکوردنی کەسایەتییەکە. هەروەها من لە رۆمانەکەدا پێداگریم لەسەر شێوازی قسەکوردنی سولەیمانییەکان نەکوردووە، بەڵگەیشم بۆ قسەکەم ئەوەیە بۆنموونە من لەباتی (ئە)ی سلێمانی لەو شەی (ئەڕۆم)، (دە)م بەکارهێناوەو، نوسیومە (دەڕۆم)، چونکە سنووری بەکارهێنانی (دە)ی پێشگر لە زمانی کوردیدا فراوانترە .

الملحق (٢)

ب/ الترجمة العربية لنص المقابلة مع حسين عارف(*)

الباحث: كما نعلم أن قرية (حاجي سبحان) من الناحية الطوبوغرافية، ليس لها أي وجود في الواقع وهي قرية خيالية؛ فلماذا لم تختر قرية حقيقية لتجعلها مسرحا لأحداث رواية (العش)، بينما يوجد في كوردستان العديد من النماذج الواقعية لتلك القرى التي طالتها عمليات الأنفال؟

حسين عارف: مما لاشك فيه أن اختيار قرية حقيقية طالتها عمليات الأنفال، يؤدي إلى حدوث بعض المشكلات؛ لأنه من المتوقع أن تقول شيئاً، قد يرتبط بطريقة التداعي بشخص أو بمجموعة من الناس القاطنين في تلك القرية، وفي تلك الحالة ستواجه مشكلة؛ لذا كان من الأفضل لك أن تختار قرية غير موجودة في الحقيقة.وأود أن أتطرق هنا إلى أنه بعد الانقلاب الأول للبعثيين عام (١٩٦٣) عشت لمدة ستة إلى سبعة أشهر في كهف بجبل (ئاوەگرد) في (دەربەندی جەلیزادە) قرب بلدة (كوية)؛ فأفدت من تجربتي في العيش في ذلك الكهف لتصوير مشاهد الكهوف وصورها الواردة في الرواية.

الباحث: هل سبق أن عشت في منطقة تماثل تلك الجبال والقرى التي ذكرتها في رواية (العش)، فإن كنتَ قد عشت فيها فعلاً، فإلى أي مدى أفدت منها في كتابة روايتك؟

حسين عارف: أجل، لقد استقر بي المقام كـ(بيشمركة قلم) في تلك الجبال ثلاث مرات وفي كل مرة كنتُ قد أقضي شهراً أو عاماً في تلك الجبال والقرى؛ لذا تيسّر لي أن أصف طقس تلك المناطق وأجواءها.

(*) **أجرى الباحث هذه المقابلة مع حسين عارف في داره بحي (سەرچنار) بمدينة السليمانية بتأريخ ٣٩/ ٣/ ٢٠١١. جدير بالإشارة، إن ما هو مترجم هنا ليس إلّا جزءاً من المقابلة، وهو الجزء المتعلق برواية (هێلانە). وسينشر الباحث المقابلة كاملةً في إحدى المجلات لاحقاً.**

الباحث: عند تطرقك إلى معارك البيشمركة الأنصار ضد النظام، هل أفدت من تجربتك كبيشمركة أم من تجارب أصدقائك؟

حسين عارف: يذكرني سؤالك هذا بواقعة، أظنها تتضمّن الجواب، فذات مرة كنتُ أشتري الفواكه في السوق، وإذا بالبائع – الذي يبدو قد قرأ رواية (العش)– يسألني: أستاذ هل كنتَ ترافق هؤلاء البيشمركة الأنصار الذين ذكرتهم في روايتك؟ فأجبته: كلاّ. لماذا؟ فأجابني: لقد تحدثت عنهم وكأنك كنتَ ترافقهم بنفسكَ، فقلت: لقد أفدتُ من تجارب أصدقائي وتلك المدة من عمري التي قضيتها كبيشمركة قلم في الجبال.

الباحث: أرى تشابهاً بين مشهد المدينة السحرية أو المدينة الفضية في رواية (العش) ومشهد (البرزخ) في المفهوم الإسلامي، فهل ترى وجهة نظرى صائبة؟.

حسين عارف: لم أستفد من مشهد البرزخ، لكنني أود أن أقول بأنني أحب علم الفلك وكثيراً ما أتابع الرحلات الفضائية إلى القمر والكواكب الأخرى، وعندي جهاز (تلسكوب) واطلعتُ على مواضيع عديدة عن الرحلات الفضائية وكتبت عن الثقوب السوداء، باختصار عندي إلمام جيد بعلم الفلك، واعتماداً على ذلك ذهبت لأصوّر مشهد المدينة الفضية في روايتي، غير أنك حرٌ فيما ذهبتَ إليه، ويحتمل أن تكون هناك صورة البرزخ في لاوعيي كمسلم وأفدتُ منها. ومن ثم فإن الرواية نص أدبي، وينطوي النص الأدبي على معان مختلفة، ويمكن تفسيره تفاسير متباينة.

الباحث: يقال أن لبيت (پووره عەتاو) الذي هو مكان فعال في الرواية، وجوداً حقيقياً، وهو بيت في السليمانية، ما مدى صحة هذا القول؟.

حسين عارف: نعم ذلك صحيح، فعند تصويري مشهد ذلك البيت، كنتُ أستحضر ذهنيا مشهد أحد البيوت في حي (سەرشەقام) و(چواراباخ) في السليمانية، وذلك لقرب تلك الأحياء من أطراف المدينة، والتردد والتنقل منها نحو منطقة (قەرەداغ) ملائم جداً، لكنني لا أستطيع أن أشخص البيت على وجه التحديد.

الباحث: هل كنت تهدف في لحظات كتابة رواية (العش) إلى إيلاء المزيد من الاهتمام بعنصر (المكان) من بين العناصر الأخرى للرواية؟.

حسين عارف: إن طبيعة الرواية نفسها كانت تتطلب إيلاء اهتمام خاص بالمكان.

الباحث: هناك بعض الشخصيات القروية في الرواية تتحدث بلهجة سكان مدينة السليمانية أو لغة سرد الكاتب، لماذا لا يتحدث هؤلاء بلهجة القرويين؟.

حسين عارف: لدي وجهة نظر خاصة فيما يتعلق بلغة الشخصيات في الرواية، إذ أفضل أن تكون لغة الشخصيات موحدة بصيغة تمثل الشخصية، لا في شكل الإملاء وقواعد اللغة، بل بأسلوب تكلم الشخصية. ثم إنني لم أشدد في الرواية على لهجة سكان السليمانية، ولدي دليل على كلامي هذا؛ فقد استخدمت بدل علامة (ئه) السليمانية في الفعل (ئەڕۆم ـ أذهب) علامة (ده)، فكتبت (دەڕۆم)؛ لأن حدود استخدام علامة المضارع (ده) في اللغة الكوردية أوسع.

پوختەی توێژینەوەکە بەزمانی کوردی

لێکۆڵینەوەی بەراوردکاری جگە لەوەی کە دەبێتە پردێك بۆ گواستنەوەی رۆشنبیری ودروستکوردنی دیالۆگ لەنێوان شارستانییەتی گەلانی جیهاندا بەگشتی، دەشتوانێت بەشێوەیەکی تایبەتی بەشدارییەکی کارا لە بەدیهێنانی ئاشتەوایی سیاسی وکۆمەلایەتی لەنێوان گەلی کورد وعەرەب لەعێراقدا بکات، بەلأم ئەوەی جێگەی داخە ئەوەیە کە رەخنەگرو توێژەرانی کوردو عەرەب تاڕادەیەك کەمتەرخەمبوون لەوەی کە لێکۆڵینەوەی بەراورد وەك رێگەچارەیەك بۆ جارێکی دیکە نزیککوردنەوەو ئاشناکوردنەوەی دڵی

رۆڵەکانی گەلەکەیان لەیەکدی و گواستنەوەی رۆشنبیری لەنێوانیان ودروستکوردنی دیالۆگی شارستانی، بەکاربهێنن، هەر لەئەنجامی هەستکوردن بەم کەمتەرخەمییەدا بوو کە توێژەر لەبۆ ماستەرنامەکەی ناونیشانی (بینای شوێن، لێکۆڵینەوەیەکی بەراوردکاریی لەنێوان هەردوو رۆمانی (ئەلجەحیمولوقەددەس)ی بورهان شاوی و (هێلانە)ی حوسێن عارف دا) ی هەڵبژارد.

نەخشەی ئەم لێکۆڵینەوەیە لە پێشەکییەك ودەروازەیەك و سێ بەش و کۆتاییەك وچەند راسپاردەو پاشکۆیەك پێکدێت، لە دەروازەی لێکۆڵینەوەکەدا توێژەر باسی لەلایەنی تیۆری لێکۆڵینەوەکەی کوردووەو لەو چوارچێوەیەیشدا باسی لە (چەمکی شوێن) لە رووی (زمان، فەلسەفەو ئەدەب)ەوە کوردووە.

بەشی یەکەمی ئەم لێکۆڵینەوەیە لەژێر ناونیشانی (جۆرەکانی شوێن لەرۆماندا)یە، لە باسی یەکەمی بەشەکەدا توێژەر بەشێوەی دوانەیی (ثنائي) باسی لە شوێنی (هۆگر - دژبەر) کوردووە، دواتر لە باسی دووەم دا هەر بەهەمان شێوەی دوانەیی باسی لە شوێنی (خەیاڵی - واقیعی) کوردووە.

لە بەشی دووەم دا کە لەژێر ناونیشانی (وەسفی شوێن)ە، توێژەر تیشکی خستووەتە سەر پێناسەو گرنگیی وەسف لە دەقی گێڕانەوەدا، دواتر باسی لە رۆڵی وەسف لەبەرجەستەکوردنی شوێندا کوردووەو سروشتی وەسفیشی لە رۆمانی (کلاسیکی، واقیعی، رۆمانی شەپۆلی هۆش ورۆمانی نوێ) دا روونکوردووەتەوە. لە باسی یەکەمی هەمان بەشدا کە تایبەتە بە قسەکوردن دەربارەی (وەسف لەرووی ئەرك)ەوە، ئاماژە بەچەند ئەرکێکی وەسفکراوەو لەو نێوەندەیشدا توێژەر (ئەرکی جوانکاری، ئەرکی راڤەکوردن وئەرکی بەهەڵەبردن)ی لە هەردوو رۆمانی (ئەلجەحیمولوقەددەس) و (هێلانە) دا باس کوردووە. هەروەها باسی دووەمی تایبەت کوردووە بە قسەکوردن لەسەر (وەسف لەرووی پەیوەندی بە گێڕانەوە)وە.

هەرچی بەشی سێیەمیشە تایبەتە بە قسەکوردن لەسەر (پەیوەندی شوێن بە رەگەزەکانی دیکەی رۆمان)ەوە وەك: (کەسایەتی، کات، رووداو وململانێ)، بەڵام لەنێو ئەو رەگەزانەی رۆماندا، لە دوو باسی جیادا توێژەر باسی لە پەیوەندی نێوان (شوێن و کەسایەتی) و(شوێن وکات) کوردووەو، لەمیانی قسەکوردنیشیدا دەربارەی پەیوەندی شوێن بەو دوو رەگەزەوە ئاماژەی بەپەیوەندی نێوان شوێن و هەریەك لە رەگەزەکانی (ململانێ) و(رووداو) کوردووە. پاشان لە کۆتایی لێکۆڵینەوەکەی دا دەرئەنجامەکانی خستووەتە روو، پاش ئەوەیش بەخستنەڕووی چەند راسپاردەیەك ودانانی پاشکۆکان کۆتایی بەکارەکەی هێناوە.

ABSTRACT

The present study is entitled (The Structure of Place in two Novels *Al-Jahim al-muqaddas* and *Helana -A comparative study* -) It was written by (Salar Tawagozi). As clear in the title, the study deals with and compares the structure of place in these two novels, according to the principles of the American school of comparative literature.

The study falls into an introduction, three chapters, and a conclusion. The introduction tackles the theoretical aspect of the study. Here we embark on the linguistic, philosophical, and critical concept of place. In doing so, we explained the linguistic meaning of place, and philosophers' contribution to the concept of place. Then, we referred to the role of western and Arab critics in establishing a theory of place in both western and Arabic discourse.

The first chapter (Modes of Place in the Novel) consists of two sections. The first tackles positive and negative place, while the second addresses the dichotomy of real vs. imagined place.

The second chapter also consists of two sections concerning the description of place. These are preceded by a definition of description, its importance in narratives, its role in establishing place, and the nature of description in classical, realistic, stream of consciousness, and modern novels. The first section tackles the function of description. Here we have selected three functions of description: the aesthetic, interpretive, and illusionary, while the second section deals with the relationship between description and narration.

The third chapter, which also consists of two sections, is devoted to 'The Relation of Place to the Elements of Novel'. The first section deals with place ad character, while the second deals with place and time, where the influence of time on place is explained. The technology of spatiotemporal montage is also explained in this part. As for the relationship between conflict and event, they

were presented within the context of the relationship between place and character and time.

Finally, the major conclusions are presented at the end of this study.

(سالار تاوَكوزي)

-هو من أهالي منطقة (تاوەگۆز) – أو (تاوَكوز) بالكتابة العربية- التابعة لمدينة حلبجة.

– تم ترحيل عائلته من موطنها الأصلي إلى منطقة (شهرزور) عام ١٩٨٩جراء السياسات التي اتبعها النظام العراقي لتهجير القرى الكوردية وإخلائها من سكانها.

– ولد عام ١٩٨٣في منطقة شهرزور، وأكمل الدراسة الإبتدائة والثانوية والإعدادية فيها.

-انتقل إلى مدينة أربيل عام (٢٠٠٠-٢٠٠١) لمواصلة دراسته في جامعة (صلاح الدين) في كلية (الآداب/ قسم اللغة العربية) التي تفرعت منها كلية (اللغات) فيما بعد.

– أنهى دراسة البكالوريوس في قسم اللغة العربية عام (٢٠٠٤-٢٠٠٥)، وكان واحداً من الطلبة الأوائل.

– تم قبوله في الدراسات العليا في كلية (اللغات/قسم اللغة العربية) عام (٢٠٠٨-٢٠٠٩)، ثم أجلت دراسته إلى عام (٢٠٠٩-٢٠١٠)؛ لأنه كان قد نجح وحيداً في اختبارات القبول لدراسة الماجستير في الأدب العربي.

– استضيف في كلية التربية- الأقسام الإنسانية في جامعة صلاح الدين لإكمال دراسة الماجستير عام (٢٠١٠- ٢٠١١). ثم أكمل الدراسة في تلك الكلية عام ٢٠١٢، وتخصص في مجال (الأدب المقارن).

– يعمل في مجال الإعلام منذ العام ٢٠٠٣، وعمل في فضائيات وصحف ومجلات وجرائد ومواقع الكترونية عدة، مراسلاً وكاتباً ومترجماً ومقدماً للبرنامج ومديراً وسكرتيراً للتحرير.

-نشر عشرات المقالات والأشعار والترجمات والقصص والرسائل الأدبية والتقارير الصحفية في المجلات والجرائد والمواقع الألكترونية.