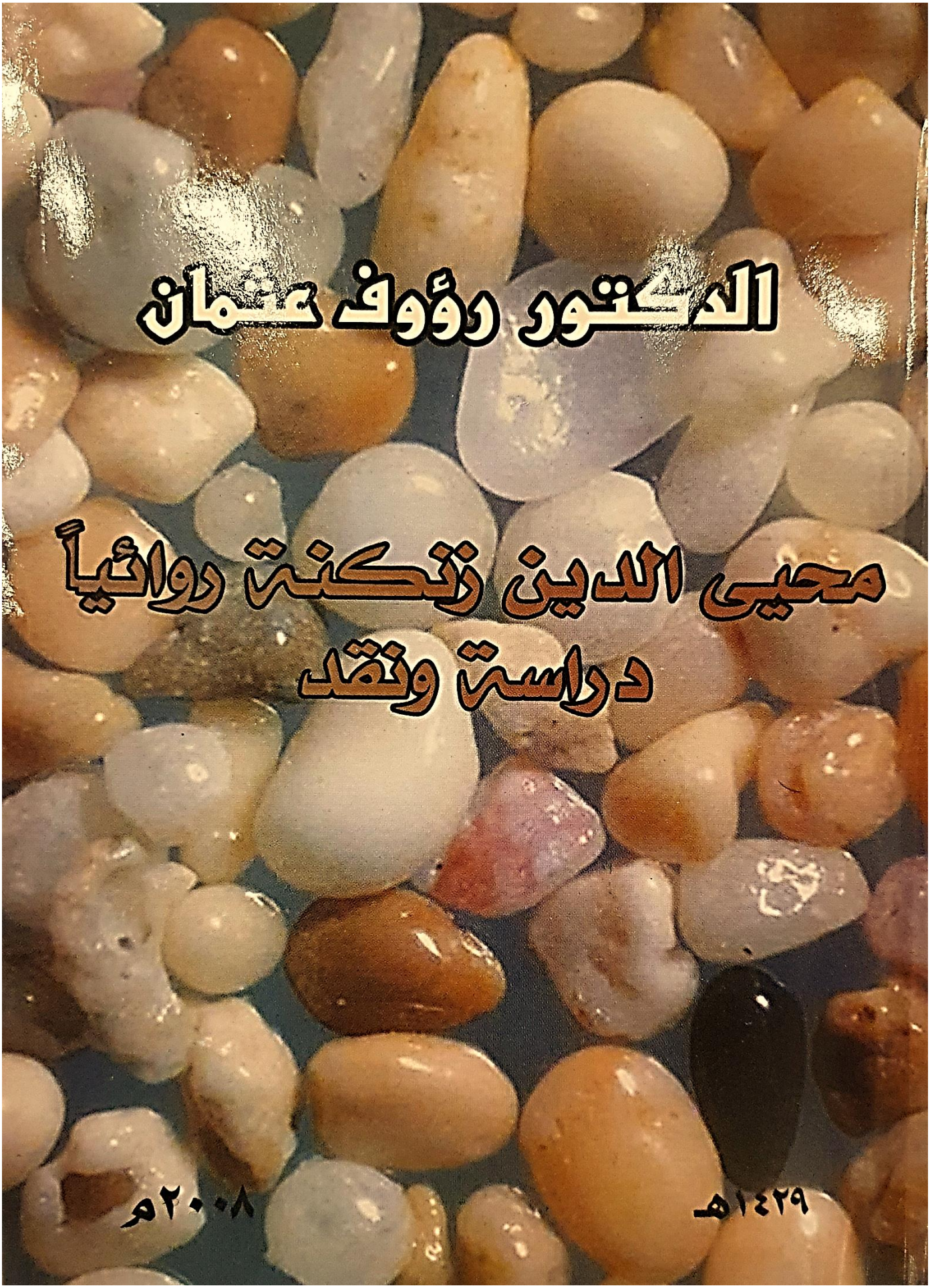

الدكتور رؤوف عثمان
محيى الدين زنكنة روائياً
دراسة ونقد
١٤٢٩هـ
٢٠٠٨م

محيي الدين زنكنة روائياً

رسالة تقدم بها

رؤوف عثمان معروف

إلى مجلس كلية الآداب ـ الجامعة المستنصرية

وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة

في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ.د. عناد إسماعيل الكبيسي

٢٠٠٧م ١٤٢٨هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

قل هل يستوي
الذين يعلمون
والذين لا يعلمون

صدق الله العظيم
سورة الزمر – الآية التاسعة

الأهداء

إلى كلّ من علّمني حرفاً

روح والديّ الطاهرة

تويجة روحي: حميدة

كەشاو

ڕێژەن

ڕەنجە

هێژا

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١-٧
الفصل الأول: السرد	٨
المبحث الأول: السرد انواعه	
أ- السرد الموضوعي	١١
ب- السرد الذاتي	٣٦
المبحث الثاني: وجهة النظر	٥٥
أ- المستوى النفسي	٦٣
ب- المستوى التعبيري	٨٧
ج- المستوى الايديولوجي	١١٥
الفصل الثاني: الشخصية	-
المبحث الأول: الشخصية وأنواعها	١٤٨
انواع الشخصيات الروائية	١٥٨
- الشخصية النامية (المستديرة)	١٥٩
- الشخصية الثابتة (المسطحة)	١٦٠
- الشخصية الإيجابية	١٦١
- الشخصية السلبية	١٦٣
- الشخصية النموذجية	١٦٤
أبعاد الشخصيات الرئيسية	
- البعد الجسدي	١٦٦
- البعد الإجتماعي	١٨٥
- البعد النفسي	٢٠٧
- البعد الفكري للشخصية	٢٢٣
المبحث الثاني: الشخصيات الثانوية	٢٣٩

أدوار الشخصيات الثانوية ووظائفها في:	
١- هم أو يبقى الحب علامة	٢٤١
٢- بحثاً عن مدينة أخرى	٢٥٦
٣- ئاسوس	٢٦٤
الشخصيات الثانوية في الرواية	٢٧٠
الفصل الثالث: الزمان والمكان	-
المبحث الأول: الزمان	٢٧٢
تقنيات السرد	٢٧٨
التلخيص	٢٧٩
الحذف	٢٩٤
الوقفة	٣٠٣
المشهد	٣١٨
المفارقات الزمنية:	
أ- الإسترجاع	٣٤٣
ب- الإستباق	٣٦٨
الفصل الثالث:	-
المبحث الثاني: المكان	٣٨٠
المكان الأليف	٣٨٤
المكان المعادي	٣٩٧
المكان المغلق	٤٠٨
المكان المفتوح	٤١٥
الوصف ووظائفه	٤١٨
وظائف وصف الامكنة:	
١- الوظيفة الزخرفية	٤٢٢
٢- الوظيفة الإيهامية	٤٢٦
٣- الوظيفة التفسيرية	٤٣٥
نتائج البحث	٤٤٠-٤٤٦
المصادر والمراجع	٤٤٧-٤٦٥
ملخص الأطروحة باللغة الأنكليزية	٤٦٦-٤٦٧

المقدمة

مع بروز وتنامي فن القصة والرواية العربية في العراق وتطورهما المطرد المتمثل في تلبية حاجات المجتمع الفكرية والاجتماعية والجمالية، شرعت الدراسات النقدية تتقصى آثار هذا الفن وتتابع مسيرته، حتى أخذت لنفسها مكانة توازي التطور الذي لحق بالرواية من حيث طبيعة مضمونهما وأبعادهما الشكلية والبنائية، لقد رصد عددٌ من الدراسات والبحوث الرواياتِ العراقية وتناولها من أوجه عدّة، إلاّ أنها بفعل ديمومة تطورها المصاحب لحركة الترجمة النشطة في مجالي الرواية والدراسات الروائية، أخذت تخطو خطوات ذات أبعاد منهجية تعمق وعي الروائي والدارس بعوالم فنَّيهما.

تؤدي الرواية العراقية دوراً مهماً في تعميق الوعي القومي والاجتماعي والوطني، وتأثرت بحركة الرواية العربية طوراً والأجنبية عن طريق الترجمة طوراً آخر، حتى ترسخت تقاليد روائية تحمل معها عبء الواقع العراقي المتخلف وهمومه وحققت نقلة نوعية تنسجم مع مهام الإبداع الروائي العراقي.

من هذه الأصوات الروائية المتميزة، محيي الدين زنكنة الذي برز اسمه في البداية قاصا وكاتبا مسرحيا، حيث تألقت شهرته في العراق والعالم العربي ككاتب مسرحي، لكنّ اهتمامه بكتابة الرواية وتواصل انتاجه في هذا المجال يتقارب مع محوري القصة والمسرحية، إذ أنتج ثلاث روايات:

١-(هم) أو يبقى الحب علامة – منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٧٥.

٢-(ئاسوس) مطبعة دار الساعة ١٩٧٦.

٣-بحثاً عن مدينة أخرى- منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق- ١٩٨٠.

ومما دفعني إلى تبني دراسة روايات زنكنة هو ندرة اهتمام طلاب الدراسات العليا والجامعية بإبداعات محيي الدين زنكنة الروائية، وعدم إحاطتهم بالاهتمام الذي يناسب إبداعاته في هذا المجال، علماً أن روايات زنكنة تتسم بالنضج الفني وامتلاكها خصائصها ومقوماتها المهيّأة للدراسة والتحليل، كما تمتاز بخصوصياتها الفنية، من حيث لغتها وأدواتها ومستوى إبداعها حتى يمكن أن نضعها ضمن تجارب الروائيين العراقيين المعروفين.

ومن الأكاديميين الذين تناولوا فنه الروائي د. شجاع مسلم العاني في رسالته (البناء الفني للرواية العربية في العراق) إذ يشير إلى طبيعة المكان في إحدى رواياته مع نمط من أنماط سرده باقتضاب في حين يُلاحظ اهتمام متواضع قليل بفنّه الروائي على صعيد الجرائد والدوريات من الأدباء والمثقفين، إذ تختلط الرؤى والاجتهادات والمفاهيم المتغايرة المتكئة في مجملها على انطباعات شخصية، تتباعد عن الأصول والضوابط الأكاديمية، لم يجد الباحث دراسة أكاديمية مستقلة تخص فنّه الروائي، فتكشف عن أبعاد نتاجاته.

لقد واجهتني في البداية صعوبات متنوعة يخص بعضها الشؤون الإجرائية للبحث منها:

١- التناسب الكمّي بين فصول الرواية ومباحثها إذ أن بعض المباحث يحتاج إلى مساحة أوسع من الآخر، لإهتمام الروائي به تأكيد إكمال ضوابطه، في حين لا نشاهد التركيز على بعض العناصر الأخرى، فعلى سبيل المثال يندر وجود الإستباق والوصف الزخرفي والصورة الوصفية في روايات زنكنة، وإزاء هذا يستكثر الروائي من تقنية الإسترجاع والمشهد والتلخيص، وما اخترته من المعالجة هو تركيز الاهتمام على المادة المطلوبة، وتخصيص المساحة التي تحتاجها، إذ ابتعدت عن الإسهاب أو التلخيص ، بغية التساوي الكمّي بين الفصول، والتي تتعارض مع طبيعة الدراسة الأكاديمية للرواية إذ لا يطمئن الباحث إلى وضع مقاسات ثابتة لمواد وأحداث متحركة.

٢- التعامل مع المصطلحات الأكاديمية: إن تغاير أسماء المصطلحات الروائية الفنية قائم على اختلاف وجهات نظر الدارسين من حيث اتجاهاتهم ومدارسهم الأدبية طوراً، وطبيعة ترجمة هذه المصطلحات من اللغات الأوروبية طوراً آخر، إذ أشرتُ إلى المسميات المختلفة لمصطلح واحد، مع رصد المصدر وتوثيقه، لكنني لم ألتزم باستعمال مسمّى واحد، بقدر ما استعملت المسمّيات المختلفة لهذا المصطلح مع التركيز على الشائع منه.

٣- اختيار النصوص الروائية كشواهد على الدراسة والتحليل؛ لقد فضلت النص الذي تتوهّج فيه المشاهد، على النص الذي يتبدّى فيه الشاهد بصورة متضمنة، إذ فضلت الظاهر على الباطن، كما لم أتردد في إبراز وتحليل نص يتضمن أكثر من مجال وشاهد وفي موقفين، بغية الوضوح والإستجلاء أولاً، وإظهار المناطق المتألقة والمبدعة في الرواية ثانياً، كما لم أتناول الشواهد الواردة كلها في موضوع واحد، إحترازا من الإطالة المؤدية إلى التكرار الممل.

أمّا المنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة، فهو استقرائي متكئ على المعالجة النظرية التي تلائمه، إذ اتخذت النص الروائي بتفسيريه الظاهري والضمني، القاعدة الأساسية التي يبنى عليها التحليل والموازنة، وكشف العالم الروائي المسكون بالمخبوءات الجمالية والفكرية والتعبيرية، من دون التفريط بأهمية المضمون الذي أعدّه من محاور النص الأساسية، وانتقيت من النصوص ما يلائم الخطة التي أسير على هديها، وتنسجم مع مفاصلها وآلياتها، كما وأفدت من كشوفات ومعطيات الدراسات والرسائل والمناهج النقدية المتباينة التي اعتمدها النقاد والدارسون، بغية الوصول إلى النتائج المتوخاة، ولم ألتزم بطريقة إجرائية واحدة، إذ أن حصر الدراسة في مجال واحد يسد عليها الانفتاح والامتياح من ينابيع عدة، والتي تفضي إلى الإغناء والنضج، علماً أن روايات محيي الدين زنكنة تتلاءم دراستها وتحليلها مع آلية منهج

الاستقراء الباحثة عن كشف مجالات الإبداع، وإظهار سمات التفرد وخصوصية الروائي في إطار المنهج التكاملي.

لقد أفادني ما كتب عن رواياته في الجرائد والمجلات، وانتقيت منها ما يلائم الموضوع، بغية الإضاءة وإسناد التحليل وتوثيقه، وأحياناً خالفت أو دحضت بعضاً من هذه الآراء معتمداً على آليات المنهج والخطة التي أسير على هديها.

لقد وردت في رواية ئاسوس بعض الأسماء غير العربية، فتعاملت معها تعامل الاسم الممنوع من الصرف، كما وفضلت استعمال (الكنية) كما ورد في الرواية، دون تغييرها أي (الإعراب على الحكاية).

أما خطة الدراسة فتتألف من مقدمة وثلاثة فصول ونتائج البحث.

فالفصل الأول يتناول السرد بمبحثيه، فالمبحث الأول ينشغل بالراوي وأنواعه التي أوصلها (فيردمان) إلى ثمانية أنواع؛ وأهميته في بناء السرد، ونمط هذا السرد، حيث أبرزت أهمية السرد في روايات محيي الدين زنكنة، لكشف الأحداث وأعمال الشخصيات وأدوارها، ثم عرضت نوعي السرد، الذاتي والموضوعي مع إبراز أهميتهما في العمل الروائي، وتناولت وظائفهما وعلاقتهما بالحدث الذي يعدّ المحور الأساس الذي يبنى عليه السرد. أمّا موقفِي من إختيار السرد فانتقائي معتمد على مدى توفر الضوابط المعتمدة في هذه النصوص السردية.

والمبحث الثاني ينشغل بوجهة النظر وأهميتها ومستوياتها الثلاثة، النفسي والتعبيري والأيديولوجي، واعتمدتُ في البعد النظري لهذا المبحث على آراء الناقد الشكلاني الروسي أوسبنسكي الذي يعدّ الباحثون كشوفاته في هذا المجال معتمداً، لدقة آرائه وضوابطها المنهجية. لقد أوردت النصوص الدالة على مستويات وجهة النظر في روايات زنكنة، وبينت وظائفها وأدوارها في سير الأحداث وأعمال الشخصيات، كما وميّزت وجهات نظر الراوي

عبر الشخصيات أو بعكس ذلك، أو وجهة نظر شخصية عبر شخصية أخرى، عن طريق المونولوج أو السرد المباشر، مبيناً مدى دقتها وتعبيرها عمّا يجول في خاطر الأول أو بعكسه.

أما الفصل الثاني فمنقسم على مبحثين، فالمبحث الأول يتناول الشخصية النامية والثابتة والإيجابية والسلبية والنموذجية والشخصيات الرئيسة، تناول الباحث أبطال روايات زنكنة وشخصياتها الرئيسة، علماً أن الشخصية تعدّ أهم وأبرز العناصر الروائية التي تدور حولها الأحداث وتؤدى مهامها المتعددة ضمن الحدود المرسومة لها، كما وتناولت أبعاد البطل الجسمية والإجتماعية والنفسية والفكرية، ودرست خصيصة ووظائف كل منها وأدوارها في تعميق وتطوير الأحداث، إذ الشخصية الروائية تتسم بأبعادها الخاصة، ولا يشترط أن تتوازى هذه الأبعاد، فأحيانا تتقاطع أو تتباعد.

أمّا المبحث الثاني فينشغل بالشخصيات الثانوية من حيث أدوارها ووظائفها في الرواية، فتناولت وظائفها وأدوارها ومدى تلاؤم أو تنافر هذه الأدوار مع السير العام للرواية أولاً، وضوابط طبائع هذه الشخصيات في إطار أفعالها ومسؤولياتها ثانياً.

وعرجت على الشخصيات المسطحة المغايرة للشخصيات الثانوية من حيث أهميتها، علماً أن رواية (ئاسوس) من الروايات البوليفونية، ذات الأصوات المتعددة التي يلعب أدوارها أبطال جماعيون متوازون في الأهمية.

أما الفصل الثالث فينقسم على مبحثين، فالمبحث الأول يتناول الزمان بأنواعه الفيزياوية والسيكولوجية والتأريخية، وعلاقة هذه الأنواع بالمكان، مع عرض تقنيات الزمن المكونة من (الخلاصة- الحذف – الوقفة- المشهد)، لقد انتقيت النصوص التي تضمّ هذه التقنيات الخاصة بإسراع وتائر الزمن أو إبطائه مع إبراز وظائفها وعلاقتها بالنصوص السردية الأخرى.

كما ويضم المبحث المفارقات الزمنية المتمثلة في تقنيتي (الإسترجاع والإستباق)،إذ أبرزت

النصوص التي تحتوي على الاسترجاع في روايات زنكنة، وبينت وظائفها في سياق الحدث الروائي، في حين إن الاستشراف نادر الورود في روايات محيي الدين زنكنة.

أما المبحث الثاني فيضم المكان وأنواعه الممثلة بالأليف والمعادي والمفتوح والمغلق، لقد انتقينا نصوصاً تعكس هذه الأمكنة ووظائفها في سياق الحدث الروائي، وعللت تحويل الأمكنة من الأليفة إلى المعادية أو بعكسها، تجاوباً مع وضع الشخصية الخاص بها، إذ للشخصية أثر واضح في توصيف المكان وتطبيعه والتطبع به أيضاً. كما ويضم المبحث وصف الأماكن ووظائفه المتعددة المتمثلة في الوظيفة الزخرفية والإيهامية والتفسيرية، كما أسهبت في أنواع الوصف، كالوصف السردي والصورة الوصفية، مع إبراز علاقة الوصف بالسرد وبالمعنى.

وأنهينا الدراسة بالخاتمة.

وإذا كانت هناك مآخذ ونواقص في هذه الأطروحة، فتلك هي حقيقة، إذ لا تخلو أية محاولة إنسانية من مآخذ وعيوب، تعود إلى الباحث بالأساس، وآمل أن تأخذ هذه الدراسة مكانتها من بين الدراسات التي أجريت أو سوف تجري.

إن هذه الدراسة المتواضعة تدين بجهود أستاذي الفاضل الدكتور عناد إسماعيل الكبيسي الذي رافقها بصبره وأغناها بعلمه، إذ تجشم زمناً غير قصير عناء قراءتها،

جزاه الله خيراً، كما وأدين بجهود أساتذتي الاجلاّء لجنة المناقشة ورئيسها المفضال، إذ تجشموا عناء قراءة الدراسة وأخذت منهم زمناً ليس بقصير وأسبغوا عليّ من فضل، جزاهم الله خيراً، إذ يرعون الأجيال بعلمهم وفضلهم وتفانيهم الذي لا يقدر بثمن، أطال الله من عمرهم وسدّد خطاهم نحو الذرى.

كما وأتقدم بالشكر والامتنان لأخي وصديقي، إنه نعم الأخ حقاً، ونعم صديق الأيام الصعبة، الأستاذ المفضال ناظم عودة الذي بذل جهداً صادقاً مشكوراً في سبيل إخراج هذه الرسالة بهذه الصورة إذ أخذ على عاتقه مسؤولية الإشراف على طبع الرسالة ومستلزماتها،

جزاه الله خيراً. كما وأتقدم بفائق الشكر والامتنان إلى الأستاذ الفاضل الدكتور فائق مصطفى الذي ساعدني في تنظيم خطة البحث، وأمدني بتوجيهات سديدة، وفقه الله.

كما ولا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والإمتنان إلى الأستاذ الفاضل العزيز محيي الدين زنكنة، حيث بذل جهداً غير مسبوق، إذ فتح باب مكتبته العامرة لأنهل منها ما أريد، إ ذ لولاه لكان البحث عن هذه المصادر النادرة ينال منّي ما ينال، جزاه الله خيراً إنه نعم الأخ ونعم الأستاذ.

ولا يفوتني إلا أن أتقدم بوافر الشكر والامتنان لصديقيّ الجليلين العزيزين فاضل ثامر وعبدالله طاهر البرزنجي، إذ أمدّاني بأمهات مصادر الكتب الروائية وأمطراني بوابل من عطفهما وإخلاصهما، بارك الله فيهما، والله ولي التوفيق.

المبحث الأول

السرد – السرد الموضوعي – السرد الذاتي

السـرد: Narration

السرد: لغة (تقدمه شئ إلى شئ تأتي به متسقاً بعضه في اثر بعض... تداخل حلق بعضها في بعض)[١]، فالسـرد (إذن عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة لغة مكتوبة، ضمن تسلسل زمني معين)[٢]، هناك وجهات نظر شتى، حول كون السرد عنصراً بنائياً في الرواية، أي أداة بناء، أم انه مع الوصف والحوار يعد من العناصر الأساسية في الرواية؟ ، علماً إن هذين الإتجاهين لم يبرهنا ما أسساه، ولم يوصلا القارئ إلى نتائج حاسمة[٣]، وقد عكس هذان الإتجاهان مفاهيم نقدية متباينة في التحليل والتقويم، فمجدي وهبة، يرى ان السـرد اصـطلاحاً هو (قص حدث أو أحداث، أو خبر أو أخبار سـواء أكان ذلك من صـميم الحقيقة أم من إبتكار الخيال)[٤]، ويعرف جان ريكاردو السرد بأنه (طريقة القص الروائي وان القصة المتخيلة هي ما يروى)[٥]، ويعد السرد الطريقة اللغوية التي تميز الرواية عن الأجناس الأدبية الأخرى، إذ ينهض بدور بالغ الأهمية في إظهار

---

(١) لسان العرب . ابن منظور . مادة (سرد).

(٢) حدود السرد . جيرار جنيت . ت: بنخي بو حمالة، مجلة آفاق المغربية. ع٨، ١٩٨٨ص٢٥.

(٣) ينظر: أ– أبحاث في النص الروائي، د. سامي سويدان ، ص١٢٣. ب– دراسات في القصة العربية الحديثة. د. محمد زغلول سلام ص٤٥. ج– بناء الرواية ـــ سيزا قاسم. د– البناء الفني لرواية الحرب في العراق ـــ عبد الله ابراهيم ص١٦٢. هـــ – جان ريكارد وقضايا الرواية الحديثة، ص٩. والمتخيل السردي ص١١٥.

(٤) معجم مصطلحات الادب ص٣٤١.

(٥) قضايا الرواية الحديثة ص٩.

المادة الحكائية جميعها، ويرى جان لوفيف، ان السرد هو (كل قول يستحضر إلى الذهن عالماً مأخوذاً على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي، ويقع في زمان ومكان محددين، ويقدم في أغلب الأحيان معكوساً من خلال منظور شخصية أو أكثر فضلاً عن منظور الراوي)[٦]، لم يتطرق هذا التعريف إلى خصائص وأهمية الوعاء الذي تقص فيه الأحداث وأهميته في الهيكل الروائي، وبمقدور الباحث أن يستخلص من هذه التعاريف ووجهات النظر في السرد، الصيغة والتعريف الأشمل الذي يتطابق مع طبيعة السرد، علماً ان هذه التعاريف تعكس في مجملها المنطلقات الفنية والفكرية والأجرائية المتباينة والمستخلص بعضها من الاتجاهات الروائية المتباينة قديمها وحديثها، فلو أخذنا تعريف جان ريكاردو، على أهميته وعملنا به نقدياً، وجب أن نعد الحوار والوصف بأنواعهما وبمستوياتهما وسيلتين على عكس الرأي الشائع الذي يراهما أداتي بناء، وبغض النظر عن مستوى اللغة الذي به يكتب العمل السردي، فأن السرد في كل حالاته المألوفة لا يستطيع أن يستغني عن الوصف بينما الوصف يمكن أن يكون في أي جنس من الأجناس الأدبية، فهو إذن (الزم للسرد من لزوم السرد له، فالسرد يتوقف عليه، بينما هو لا يقف على السرد)[٧]، فإذا كان السرد (وسيلة لبناء العنصر الفني الذي تتعدد أنماطه ومظاهره بتعدد الرؤى التي ترشح عنه، فأن أساليب السرد، تتعدد بمقدار تعدد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية)[٨]، أما والاس مارتن فيرى (أن السرد يتكون من مجموعة من العناصر، وهي (المشهد Scene، العرضShowing، المحاكاة mimesis، مع تمثيل كلمات الشخصيات وأفعالها بطريقة مباشرة، وكثيراً ما تدعى (الدرامية)، إقتباسات الأفكار ـــ الحوار الأحادي الداخلي . هي بهذا المعنى مشهد)[٩].

---

[٦] نقلاً عن بناء الرواية . سيزا قاسم، ص٢١.

[٧] في نظرية الرواية . عبد الملك مرتاض، ص٣٠٣.

[٨] المتخيل السردي . عبد الله ابراهيم، ص١١٦.

[٩] نظريات السرد الحديثة، ص١٦٣.

من خلال ما طرحناه تبدو أهمية وخطورة السـرد في العمل الروائي جوهرية متأصـلة، وانها لا تدخل ضـمن العناصـر الثانوية أو التكميلية أو المسـاعدة، إذ بدونه ينتفي البناء الروائي، هناك تصـنيفات شـتى للسـرد من حيث طبيعته البنائية أو أهميته الفنية أو الوظيفية[١٠]، أو الإجرائية أو مدى أهميته العلائقية ضـمن نسـيج الحوار و الوصـف، فتمشـيا مع منهجي المتبع ومحدداته، سـأتناول نوعي السـرد، الموضـوعي والذاتي وأهميتهما وعلائقهما المباشـرة وغير المباشـرة مع العناصر المؤسسة الأخرى للرواية.

السرد الموضوعي: Objecte if

ذهب الشـكلاني الروسـي توماتشـفسـكي إلى (أن السـرد الموضـوعي يكون الكاتب فيه مطلعاً على كل شـيء، حتى الأفكار السـرية للأبطال)[١١]، إذا كان المؤلف يتخفى وراء السـرد وكان حاضـراً بقوة وهو بهذا يشـبه المخرج السـينمائي، فإن (العمل السـردي ينشـأ عن فن السـرد الذي هو إنجاز اللغة في شـــريط محكي يعالج أحداثاً خيالية في زمان معين، وحيز محدد تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي)[١٢]، إن عناية السردية تتجه نحو الراوي المنتج

---

(١٠) تتغير وظائف السرد بتغير طبيعة ونوع الرواية وتقنياتها، ومن هذه الوظائف:

أ. وظيفة السرد نفسه، وهي بديهية، إذ أن أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية.

ب . وظيفة تنسيق. ترتيب التنظيم الداخلي.

ج . وظيفة إبلاغ.

د . وظيفة إنتباهية.

هـ . وظيفة استشهادية.

و . وظيفة أيدولوجية أو تعليقية.

ز . وظيفة افهامية أو تأثيرية.

ح . وظيفة انطباعية أو تعبيرية.

ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً . سمير المرزوقي وجميل شاكر، ص١٠٤.

(١١) نظرية المنهج الشكلي: مجموعة الشكلانيين الروس، ت ابراهيم الخطيب – ص١٨٩.

(١٢) في نظرية الراوية . عبد الملك مرتاض، ص٢٥٦.

للمروي بما فيه من أحداث ووقائع وتعني برؤيته تجاه العالم المتخيل الذي يكونه السرد، فموقف السارد يختلف باختلاف النوعين الموضوعي والذاتي، ففي نظام السرد الموضوعي يمتلك السارد حرية مطلقة للدخول إلى أفكار وتوجهات وأعمال الشخصيات، وأحياناً يخفي قضايا أخرى ويحجبها عن المتلقي لأسباب فنية تخصه، انه يتمتع بـــ (حرية الحركة والتنقل بين مختلف عوالم الشخصية القصصية، وله قدرة على رؤية وأخبار وحجب ما يراه وما يسمعه عن القارئ)[٣] ، إن سلطة السارد على التحكم بحلقات الرواية شديدة طاغية وموقعة (تأملي، محلل، مدقق)، ويرى الناقد الفرنسي (جان بويون)، ان علاقة الراوي بشخصياته على ثلاثة أنماط[٤]:

١ـ الراوي (أكبر) من الشخصية أو الرؤية المجاوزة، وفي هذه الحالة يعرف الراوي كل شيء عن شخصياته، ولا سبيل إلى معرفة طريقة وصول هذه المعرفة، وبها يستطيع ان يخترق جمجمة البطل الذي يتحدث عنه ويعرف أسراره، وهو يعرف أدق التفاصيل، ابتداء من رغباتهم اللاشعورية وانتهاء بمصائرهم[١٤]، علماً أن (الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الكاتب لتقديم عمله)[١٥].

٢ـ الراوي = الشخصية. أو الرؤية المصاحبة أو المجاورة. ويتميز الراوي في هذه الحالة بتساوي المعلومات التي يمتلكها مع معلومات الشخصية حول نفسها، وفيها تتحدد مراتب الأداء بضمير المتكلم والغائب وتتسع رؤية الشخصية للأحداث، كما تسري أمكانية الكاتب

---

(٣) النقد التطبيقي والتحليلي، ص٨٦ – د. عدنان خالد عبدالله

(٤) نقلا عن بنية النص السردي: د. حميد لحمداني، ص١٣٥، نشر جان بويون كتابه هذا سنة ١٩٤٥، بينما نشر توما شفسكي بحثه المتعلق بنظرية الأغراض سنة ١٩٤٥.

(١٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ٣٤٦.

(١٥) البناء الروائي ـ سيزا قاسم، ١٨٠.

بالتحدث عن عدد من الشخصيات، أو تتيح له الانتقال من شخصية إلى أخرى بطريقة منتظمة، وعفوية. هذه الرؤية (أكثر رقياً من المجاوزة، وهي وان كانت رؤية للشخصية من الداخل أيضاً، إلا انها رؤية محدودة بحدود معرفة الشخصية لنفسها)[١٦] لقد وضع توماشفسكي (الرؤية مع) ضمن (السرد الذاتي)، والواقع ان الراوي هنا يكون مصاحباً لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، (وقد تقوم الشخصية نفسها برواية الأحداث ويتجلى هذا النوع في روايات الشخصية غالباً)[١٧].

٣ــ الراوي (أصغر) من الشخصية أو الرؤية الخارجية وتتميز معرفة الراوي في هذه الحالة بأنها اقل من معرفة الشخصية وبذلك يظل دور الراوي محايداً يكتفي بعمل مونتاج وفي هذه الحالة، فانه يفيد من هذه التقنية السينمائية)[١٨]. إن الروائي مخير، وحسبما تقتضي الحاجة الفنية في استعمال أي نوع من السرد، السرد الذاتي او الموضوعي، فأحياناً يمزج بين الأثنين، مما حدا ببعض الباحثين الى استحداث مصطلح (السرد الموضوعي الذاتي)[١٩]، ان مسيرة انتاج الرواية العراقية لم تتوقف على خط واحد، ولم تتبنى حالة او وضعية منفردة، بقدر ما تعتمد على التنوع والتوسع وتجريب ادوات وسائل فنية حديثة في صناعة الرواية، (اذا كان السرد الموضوعي هو المهيمن في المرحلة الأولى، بصورة لا نجد معها سرداً ذاتياً إلا في اسلوب الرسائل الذي يستخدمه بعض الكتاب، فأن المرحلة الثانية ومنذ بداية السبعينات، شهدت ظهور

---

(١٦) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ٤٣٦.٤٣٧.

(١٧) غائب طعمة فرمان روائياً ـ د. فاطمة عيسى جاسم، ص٣٩.

(١٨) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ٤٣٦ــ٤٣٧. كما ويحدد هنا الناقد الشكلاني الروسي (توماس شفسكي) السرد تبعاً لنوع الراوي الذي يقوم بأدائه. نقلاً عن (البناء الفني للرواية العربية، ص١٧٥، كما وأختزل (تودوروف) الرؤى الى رؤيتين وضعهما في ثنائية واحدة، الأساس فيها هو مدى ظهور الراوي في السرد وهو نوعان:

أ ـ الرؤى من الدخل (الراوي كلي العلم). ب ـ الرؤية من الخارج، فالراوي محدد العلم ينظر: الشعرية ـ تزيفتان تودوروف، ص١٢.١٣.

(١٩) البناء الفني للرواية العربية في العراق ـ د. شجاع مسلم، ص١٠٣، كما وينظر الكتابة في درجة الصفر ـ رولان بارت، ص٥٢.

السـرد الذاتي والراوي الذاتي بضـمير المتكلم وشـيوعه في الرواية بصـورة واسـعة)[٢٠] وأما في الرواية الأجنبية فأن (ارنســـت همنغواى)[٢١]، شـــغف بأبراز دور الراوي كلي العلم وكذلك الروائي الروسي (دستوفسكي)، حيث عرض الراوي العليم حياة وخفايا ومصائر الشخصيات الواردة في روايته (الأخوة كارمازوف) وهم كل من (ديمتري) و(البوشا) و(ايفان)[٢٢].

يتضـــمن نوعا الســـرد، الذاتي والموضـــوعي رواة كثيرين تتباين مســـؤولياتهم ومهامهم في تنظيم النسيج الروائي، حيث أوصلهم الناقد فيردمان الى ثمانية رواة:

١. الراوي العليم ذو الرأي.

٢. الرواي العليم.

٣. أنا بوصفه الراوي الشاهد.

٤. أنا بوصفها الشخصية الرئيسة.

٥. الراوي العليم المتعدد الأختيارات.

٦- الراوي العليم المنتقي.

٧. الراوي ذو الأسلوب المسرحي.

٨. الراوي عدسة الكاميرا[٢٣].

ان انعكاس مهام الراوي ومسـتوى السـرد في روايات محي الدين زنكنة يتباين وما ينسـجم مع طبيعة نوع الرواية أولاً، والتطور المسـتمر الذي لحق بأداته الفنية في كتابة الرواية ثانياً، علما ان

---

(٢٠) نفس المصدر السابق، ص٢٢١.٢٢٢.

(٢١) النقد التطبيقي التحليلي، ص٨٩.

(٢٢) الأخوة، كارامازوف . وينظر في (قضايا الفن الأبداعي عند دستوفسكي . م. ب باختين، ص١١٨.

(٢٣) Point of view, the Devele Pment of Critical Norman Friedmam see **the** theory of the Novel Philip, نقلاً عن تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف، ص٤٠.

اشـتهاره في مجال كتابة المسـرحية ابرز من الرواية كما ونوعاً[٢٤]، في حين هناك تداخل زمني في انتاج هذه الأجناس الثلاثة (الرواية، المسـرحية، القصـة القصـيرة)، حيث لا نجد جداراً زمنياً عازلاً يفصـل بين انتاج هذه الفنون الأدبية الثلاثة، و (لكن الملاحظ ان مسـرحياته فقط، قد حظيت بانتباه النقاد والدارسـين والقراء، وربما كان لنجاحه الملموس الذي حققه في كتابة المسرحية تأثيره السلبي في قلة الاهتمام بجهوده الروائية، فلم تحظ بما تستحقه من إهتمام، مع ان اثنتين من رواياته الثلاث هما افضـل من الكثير من الروايات المعاصـرة لها التي حظيت للأهتمام النقدي الدراسي)[٢٥].

يبدو لي ان السـبب الأكثر وضـوحاً هو، ان اسـتجابة المسـرحية للحاجات الآنية السـياسـية والاجتماعية اكثر من الرواية، ولاسيما حينما تعرض على خشـبة المسـرح، ولعل السـبب هذا

---

(٢٤) ويرى محمد الأحمد (لا يمكن لدارس الرواية العراقية ان يتجاوزها.. كونها هوية التزام ثبتت لكاتبها علامة ميزته بلغة حوار مليئة بالصـور اختصرت مسافة السرد، [يقصد بذلك رواية ئاسوس] ـ جريدة الاتحاد ـ عدد ١٢١٨ ـ ئاسوس رواية كردية عراقية لايمكن عبورها ـ محمد الاحمد . ٢٠٠٦/٢/٧. ويقول د. علي جواد الطاهر (وأنشأ رواية جميلة أصيلة عنوانها (ئاسوس) ظلمت وضاعت بين العربية والكردية) من حديث القصة والمسرحية. علي جواد الطاهر، ص٢٣٣.

(٢٥) مجلة الثقافة. ع٤، ١٩٨١ . جلال وردة .، ص٤٧.

لقد انتج محي الدين زنكنه حتى الآن ثلاث روايات:

أ. الروية الأولى: هم ويبقى الحب علامة . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ١٩٧٥. عدد الصفحات ٢٧٥.

ب. ئاسوس ـ مطبعة دار الساعة ـ ١٩٧٦ـ طبع بمساعدة المجمع العلمي الكردي ـ العراق ـ رقم الأيداع في المكتبة الوطنية ببغداد، ١٩٧٦، عدد الصفحات٢٢٨.

ج. بحثا عن مدينة اخرى . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ١٩٨٠ دار الأنوار للطباعة . دمشق عدد الصفحات٢٠٩.

وفي مجموعته القصصية (الجبل والسهل) قصتان شبه مطولتين (نثارات حلم تبحث عن حالم) و(الموت سداسياً)، اذ لا تعدان رواية، فلذا لم أتناولهما، علماً ان المجموعة القصـصـية هذه (الجبل والسـهل) تحمل عنوان (قصـص قصـيرة) ويلاحظ ان شـرط الطول قد تخلى عنه النقد الأنكلو أمريكي، بعد ان اخذت اشكال روائية كثيرة شرعيتها في الحقل الروائي، فأصبحت الرواية لديهم (قصة خيالية نثرية تحاول تصوير او توضيح التجربة والسلوك الأنسانيين ضمن الحدود التي تفرضها واسطة اللغة وضرورات الشكل بالأقتراب اكثر ما يمكن مما نفهم انه الحقيقة الواقعية) ينظر في: الزمن والرواية، ص٢٧٠ وهناك تعريف آخر من منطلق النقد الانكلو امريكي، يؤكد المفهوم نفسه (القصة الطويلة شكل رئيس من اشكال القصص وهي سرد مطول يعالج شخوص بشرية، ولعل اكثر خصائصها ثباتا قابليتها للتبدل... ولا تعوق الكاتب القصصي اعتبارات الاسلوب والزمان والمكان فيستطيع الظهور في قصصه او يبقى في زوايا النسيان ويستطيع ان يغوص ويكشف عن اعماق شخوصه ومشاعرهم وافكارهم ويمكنه ان يدخل آراءه واعتقاده حينما يشاء) ينظر في: معجم المصطلحات الادبية الأنكليزية ت: بريهان ياملكي . جامعة بغداد . ١٩٦٦، ص٢٨.

يفسر سرّ إهتمام النقاد العراقيين بمسرحياته، علماً ان هذه المسرحيات تعالج في الصميم القضايا الإجتماعية والإنسانية، ويلاحظ ان كتاب الأطاريح الجامعية في العراق لم تجلب انتباههم روايات محيي الدين زنكنة بأُستثناء النزر اليسير من الملاحظات النقدية المبثوثة في الجرائد والمجلات العراقية والعربية من هنا وهناك[٢٦]، يقول عبد المجيد لطفي (ان المعروف عن القاص محيي الدين زنكنة انه كردي يتكلم لغته القومية بصورة متقنة ولكنه لا يكتب بها، وليس لهذا أمر يدعو للعتاب، بل يؤكد موهبة ادبية أساسها لغة عربية مجيدة... ولكن ذلك لا يحول دون الإعتراف بالحقيقة من وجهة اخرى، وهي ان القاص يستهدف دائماً اهدافاً اجتماعية وانسانية اوسع افقاً من آفاق الحدود المحلية)[٢٧]، ان رواية (بحثا عن مدينة أخرى) تعكس عالماً غريباً تتوجس منه الخيفة والحذر كل لحظة، فأبطالها مأزومون مطاردون منفصلون بطريقة او بأخرى عن الواقع، فثنائية بطل الرواية مع الواقع الاجتماعي والسياسي ضدية حتى النهاية، ان الأحساس بالأغتراب والمطاردة والشك ازاء الواقع سمات أفكار وعوالم ابطالها، حيث تعامل شخوص الرواية مع الواقع محفوف بأخطار وهموم عدة حيث يتربص بهم المجتمع كل حين، انهم يرفضون الواقع، ولكن في حدودهم الفردية الضيقة الآيلة الى الأنكفاء طوراً والرفض السلبي طوراً آخر، ان انفصام هؤلاء الشخوص عن الواقع المعاش ومطاردتهم من الغرباء شارة تتوج مجمل الرواية، فالرواية من نمط اللقطات الموزعة على العناوين، وهذه العناوين تتضمن في احشائها الحوادث المقاربة لها. فالأقسام التي تتكون منها الرواية ثلاثة. فالقسم الاول ينقسم على المدينة(١) المتكونة من مجموعة عناوين فرعية وهي على التوالي: الورقة الأخيرة(٣) الشجرة تتعرى، الورقة الثالثة، الصمت موقفاً ـ الورقة الاخيرة، ثلاثية الحب والافتراق ـ الورقة

---

(٢٦) لقد اوضحت ذلك في سيرة محي الدين زنكنة.

(٢٧) عبد المجيد لطفي ــ جريدة العراق ١٩٨٦/٦/٢٣، ومما له علاقة بهذا الموضوع هو رأي زنكنة في احدى مقابلاته (يؤسفني ان اقول بأني لا أجيد اللغة الكردية لا قراءة ولا كتابة. ولا شك ان هذا نقص كبير في حياتي الثقافية ولا بد ان اعمل على تداركه) جريدة العراق، ١٩٧٨/١١/٦ لقاء مع قاص ـ اعداد ممتاز الحيدري.

الاولى، الأقنعة ـ الورقة الاولى، الآباء والأبناء ـ الورقة الاخيرة (٢)، المنافقون ـ الورقة الثانية ثلاثية الإحتضار والموت، أما القسم الثاني فيحمل عنوان المدينة (٢)، وعناوينها على التوالي: الشجرة تكتسي، الورقة الأولى، اختلاطات في اللون ـــ الورقة الثانية، العثور على الفردوس، الورقة الخامسة، الحب موتا ـــ الورقة السادسة، الانسان الذي لايموت ينبغي الاّ يموت. اما القسم الثالث فيحمل عنوان: المدينة (.....). في تصوري ان تجزيء الرواية الى هذه الأقسام والعناوين الفرعية الكثيرة يرهق ذهن المتلقي ولا يعمق مهاما فنية او فكرية في الأحداث الجارية فيها، وربما يجاري الروائي فيها عوالم فرانس كافكا وجويس وصموئيل بيكيت. يتوزع السرد الروائي في هذه الرواية على النوعين السرد الذاتي والموضوعي، علماً ان الأخير يأخذ الحصة الأقل، لطبيعة الرواية، حيث يدور معظم السرد على لسان الضمير الاول (أنا) للراوي، انه راو وبطل في نفس الوقت. في هذا المشهد يصف الراوي (البطل) الذي ارسلته الشركة اليه، كي يقنعه بعدم التدخل في شؤونها (وفقد لسانه القدرة على النطق... جرده منها الأضطراب الذي تجاوز لسانه حتى شمل كل جسمه. اذ راح يهتز ويتحرك في اتجاهات متعددة لايعرف الاستقرار)[٢٨]، فالراوي هنا كلي العلم، اذ تمكن ان يغور أعماق صديقه وما يدور فيها، ومن خلال هذا السرد الموضوعي يتعرف المتلقى على الموقف المشحون بالتوتر لصديقه الذي حمل تلك الرسالة التي لم يؤمن بها، بقدر ما يبحث عن مبتغاه الخاص، ان وظيفة السرد هنا هي إدماج المروي في الكيان الروحي للمؤلف، فيلتصق الراوي بالعمل السردي اكثر من غيره، لانه من خلال هذه التقنية يحمل مهمتين؛ القص وفعل البطولة، يستمر الراوي (البطل) في اكتشاف الصديق الذي غدا هو الآخر معادياً يضطهده بهذه الوساطة غير المتوقعة (وسمح لنفسه ان يتحدث عن أشياء تتعلق بي أنا وبموقفي منها بجرأة غريبة كما لو كانت اشياءه هو)[٢٩].

---

(٢٨) الرواية (بحثا عن مدينة اخرى)، ص١٣.

(٢٩) بحثاً عن مدينة اخرى، ص١٤.

ويلاحظ ان رؤية الراوي داخلية حيث يعرف كل شيء عن هذه الشخصية إذ يتضاءل صوت الروائي الخاص، أمام هذه الشخصية التي تضطلع بدور المطارد، يقول زنكنة (صحيح ان بعض ابطالي يعانون من المطاردة والأحساس بالوحدة، وأحياناً وجود حواجز بينهم وبين الآخرين مما يجعلهم يبدون غرباء.... ولكنهم بالرغم من ذلك، بل بسبب ذلك نجدهم غير يائسين، بل بالعكس مفتشين كل بطريقته الخاصة من اجل الحياة ممتلئين بالحياة الى أبعد حدود الإمتلاء)[٣٠]. فالراوي نتيجة لحساسيته المفرطة ولتشخصياته الدقيقة ينفذ في أعماق هذا الرجل (شيء ما في داخله سقط في حركة لولبية حادة وهو يحاول جاهداً حصر الحركة داخل جدران جسمه. حتمت حالته ان يخوض معركة ضارية مع نفسه، بدت متكافئة لهنيهة، لم يستطع خلالها ان يقول شيئاً أي شيء)[٣١] ان هذه الهيمنة الوصفية للراوي العليم على احدى الشخصيات النشطة في الرواية عبر هذا السرد الموضوعي لم تكن تضيء مجريات الحدث، حيث الراوي يسهم ويشارك في تصعيد الحدث، فالأفعال (سقط، يحاول، حتمت، بدت، لم يستطع) تبرز تلك الحالة الدرامية وذلك القلق الذي تنوء به هذه الشخصية،ان علاقة الراوي (البطل) مع زوجته هي الأخرى مأزومة وتسير نحو الإنفراط النهائي من خلال جملة الحوارات والإرتدادات.

ان هذا المشهد يجسد ذلك الصراع المحتدم بين السارد وزوجته (ابتسمت على الرغم مني، وقلت وأنا أحاول ان اقلص حدود ابتسامتي، وأخنق انفاسها... متجنباً تحولها، الى ضحكة قد تسيء اليها... ارتبكت على اثرها،، فقدت توازنها، فجأة خطفت المجلة من يدي، اغرقت نفسها في فترة تفكير قصيرة لم تجدها شيئاً، وهي تتأمل الغلاف بعمق)[٣٢] ان وظيفة السرد هنا تنظيم وتنسيق شتات تلك الأحداث الروائية المتنقلة بين السارد وصديقه كرةٌ وزوجته كرة

---

(٣٠) الفكر الجديد . لقاء مع الكاتب محي الدين زنكنة . العدد، ٢٥٩/في ١٩٧٨/٧/٨.

(٣١) بحثاً عن مدينة اخرى، ص١٩.

(٣٢) بحثاً عن مدينة اخرى، ص٦١.

اخرى، وربط تلك اللقطات المتنوعة من خلال الارتدادات والحوارات بالشـــخصـــية المحورية، فضلا عن ذلك يضيء لنا هذا السرد الحالة النفسية القلقة التي تعانيها زوجته التي تتلوى بنار الغيرة التي احرقت في النهاية علاقتهما الزوجية.

ان رؤية الروائي تتبنى عرض اللقطات المتغايرة الأحداث والشـــخوص، والمتوازية المضـــامين والنتائج، ليترك للمتلقي الفســـحة ليفســـر ما يروى له ويتخذ إزاءها موقفه، فحينما يدلف الراوي (البطل) الى المدينة التي يرفض فيها كل شـــيء يواجه رجلاً في الســـتين من العمر ومعه فتاة (في غاية التأنق والجمال)[٣٣]، تنتابه حيرة وتساؤل ودهشة (وهمَّ ان ينقل الحركة من يديه الى لســـانه الذي جمد، وطالت فترة جموده، ولكني لم أدعه.. لم أدع لســـانه يتحرك قيد أنملة.. ضـــيقت عليه الخناق.. والأغلال قيدته بكلماتي التي أقذف بها، كالطلقات، وبأنفعال واضطراب وهيجان، مشيراً بكلتا يدي محركاً رأسي وجذعي حركات قلقة وفي سائر الإتجاهات والإنحاء)[٣٤]. من خلال هذا الســـرد يتراءى لنا الراوي العليم المتعدد الإختيارات، حيث يلاحظ توظيف اسلوب المزاوجة بين ما يحسه وما يفعله الراوي، وبين موقف الشخصية الأخرى المضـــطهدة التي يطاردها الراوي، ان الســـارد يواجه الرجل الذي يلتقيه في المدينة بعنف وعدوانية، ويصف حالته النفسية المتوثبة والمعادية اكثر مما يسلط الضوء على الرجل، لعدائية موقف الرجل وغرابته التي يشـــمئز منها الراوي، لا ســـيما حين يتيقن ان الفتاة ذات التأنق والجمال، زوجة للرجل ذي الســـن الثمانين، أما العلة الرئيســـة من تنافر وكره الراوي للحالة، فهي تماثلها مع موقف والده في زواجه من فتاة يكبرها بخمسين سنة، وكذلك زواج امه المطلقة من رجل تكبره بأربعين سنة! ان طبيعة السرد تتخذ شكلاً دائرياً تحشر ضمن مشاهدها كل هذه اللقطات من تفاصـيل الحياة اليومية التي تسـد منافذ دائرة الرواية، ان هذه المفارقات في

---

(٣٣) المصدر السابق نفسه، ص١٣١.

(٣٤) بحثاً عن مدينة أخرى، ص١٣٤.

الحياة الاجتماعية وتقليص مساحة العدالة في المجتمع، جعلت الراوي (البطل) يضيق ذرعاً بالمدينة، (اذ كل ما فيها قذر وقميء ولا يمكن للمرء فيها الا ان ينفر منها ويتقزز. وإذ يقرر البطل ذلك، فإنه يسعى للبحث عن مدينة بديلة تتضح ملامحها من خلال ما أُتصفت به مدينة من قذارة وبؤس وانهيار وسقوط وبشاعة)[٣٥]، أما وظيفة السرد هنا فهي انتباهية، إذ يحرص الراوي على تمتين وتعميق العلاقة بينه وبين المتلقي، بغية أُطلاعه على الأحداث والحالات المتشابهة في مسار الحياة الإجتماعية، سواء أكانت في القرية او في المدينة.

ان فضاء رواية (هم ويبقى الحب علامة) يشبه اجواء رواية (بحثاً عن مدينة اخرى)، لا من حيث تقنيات السرد فحسب، بل والتبرم من مفاسد المجتمع، إذ يختلط الحلم بالواقع والحقيقة بالخيال وتتداخل الأحداث والمواقف ويظل البطل رافضاً مرة، ومنكفئاً على الذات المحبطة مرة اخرى، يقول زنكنة في احدى مقابلاته التي يشير الى رواية (هم...) وعالمها الكابوسي المتخيل (لا أزعم بأني قد نجحت فنياً في تحقيق هذه المحاولة على صعيد الكتابة، ولكني ازعم ان هذا الأمر قد يكون أحد الأسباب التي تجعل أعمالي تبدو لأول وهلة بعيدة عن الأجواء والحياة الكردية)[٣٦]، (يروي الأحداث فيها بطلها (يوسف) الذي يعاني من مضايقات (هم) وشراستها، ولم يوقع على ما يريدون. واذ خيروه بين الموت والتوقيع، لم يختر الموت ولم يختر التوقيع، بل قال بصوت رافض (لا)، فأُنفجر فمه بالدم جراء الضرب على مؤخرة رأسه، وتعاون ثلاثة (هم) على حشره في صندوق اقفلوه عليه ورموه في البحر)[٣٧]، لقد اتخذ الروائي في رواية (هم ويبقى الحب علامة) منحنى رمزيا للتعبير عن بواطن فكره وكوامن لا شعوره، ونظرته الى الحياة والمجتمع، حيث عرض أمام المتلقي عوالم غائمة ذهنياً ومرموزة في مواقفها وممارسات شخوصها، وأناط بهم مسؤوليات وأعمالاً تسهم في تحريك الواقع والوقوف بوجه

---

(٣٥) مجلة به يقين ـ صباح الأنباري، ص١١.

(٣٦) لقاء مع قاص ـ جريدة العراق، في ١٩٧٨/١١/٦.

(٣٧) مجلة به يقين ـ صباح الأنباري، ص١١.

كوابحه طوراً، والأنكفاء على الذات أمام سلطانه طوراً آخر، (ان اجراء حفريات معرفية وابستمولوجية تميط اللثام عن ماهو مغيب ومقموع ومحذوف بفعل عوامل ضغط وسلطات قمع داخلية وخارجية تؤثر تأثيراً فعالاً في بنية الوعي وفي حركية الأحداث الروائية ومن ثم في صياغة البنية السردية ذاتها وعلى فاعلية الخطاب الروائي وبنيته)[٣٨]، ان احداث الرواية تدور في يومين متتاليين، وموزعة على سبعة عشر فصلاً وكل فصل يحمل عنواناً يتضمن في ذاته بعضاً من مجريات الأحداث التي وقعت فيه، فجل احداث الرواية معتمد على السرد الموضوعي، فالراوي كالرواية الأولى، هو بطل الرواية وهو الذي يحرك الاحداث، والأحداث تحركه ايضاً، حيث التفاعل بين الراوي (البطل) والواقع جاد، قويٌ من حيث التأثير والتأثر، يضخم الراوي الخوف من اشباح (هم) في سعة الرواية، (فقد كانت ثلاثتهم متشابهين الى حد تشابههم مع الصور التي تحسها المرأة إذ يقفون أمامها)[٣٩]، ينطلق هذا السرد الموضوعي من هاجس (البطل) الذي يتوجس خيفة من كل ما يرى ويسمع، ويعمق في لا شعوره تطاحن حرب ليس للطرف المقابل فيها من وجود عياني، بقدر ما يكون اوهاما مشبعة بالموت والسواد، ينطلق السرد الموضوعي هذا من منظور الراوي (البطل) المحاصر باشباح اختلقها الذهن إما خوفاً حقيقياً او استبطاناً لا شعورياً لأهوال الواقع، (ثلاثة رجال قصار ضخام الى حد التشوه، محشوين داخل معاطف سوداء بلون القير بالرغم من الدفء الذي كان يسري في الجو يتسطلون من بين الأشجار، وحين ارتقوا سور الحديقة ليدحرجوا انفسهم من عليه هتفتُ...)[٤٠].

هذا المشهد يزاوج فيه المؤلف بين السرد الموضوعي والوصف، إذ لم يطغ الوصف على الدفق السردي بقدر ما وظف لصالح المسار السردي الذي يتمخض عنه سير وتائر احداث الرواية

---

(٣٨) المقموع والمسكوت عنه، فاضل ثامر، ص٢٦.

(٣٩) هم ويبقى الحب علامة، ص٢٤.

(٤٠) نفس المصدر السابق ، ص٢٤.

بخطى متزنة وئيدة نحو نهايتها المرسومة لها (ان كل عمل سردي يحتوي صوراً من الحركات والأحداث وهذه الصور هي التي تشكل السرد بمفهومه الدقيق فالوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد اكثر من لزوم السرد للوصف)[٤١]، ان ساحة السرد الموضوعي في رواية (هم ويبقى الحب علامة) ـــ مع ضيقها وتقلصها امام دفق الحوار والمونولوج ـــ تستفيد كثيراً من الطاقات الوصفية التي تبطئ حركة السرد طوراً وتشحنها بأوصاف تغني جمالية السرد طوراً آخر، كانت علاقة الراوي (البطل) بزوجته سناء ضعيفة يشوبها خواء روحي، حيث تنبؤاته السوداء ترسم امامه مستقبلاً قاتماً لسناء وعلاقتهما الزوجية من جراء مطاردة (هم) لكليهما، ويصل التشاؤم بالسارد الى استحضار هذا المشهد الكابوسي المريع (يرفعها احدهم من حافة الحفرة... يردمها برجليه فتعود ارضاً مستوية ويتقدم منها الثاني يبدأ بخلع ملابسها قطعة... قطعة... لا.. لا.. الثالث يدغدغ نهديها... ومابين فخذيها... لا..لا سناء افعلي شيئاً... لا تستسلمي... سناء .... سناء تقاوم في البداية ولكن الثالث يثيرها.. يهيجها فتبتسم بوجهه...)[٤٢]، ان الإحساس بهذه المشاهد يعمق هموم الراوي (البطل)، إذ يزاوج السرد الموضوعي مع الذاتي بصورة فنية واعية، فالراوي يصور المشهد حسبما يحلو له خياله، فيغور في اعماق زوجه (سناء) و(هم) في كل ما يتصرفون ففي جملتي (افعلي شيئاً... لاتستسلمي... سناء) تتراءى لنا مصاحبة الراوي (الراوي العليم ذو الرأي)[٤٣]، للمعاناة المتخيلة التي يصورها خياله، (فالرؤية المجاورة أو المصاحبة اكثر رقياً من المجاوزة)[٤٤]، لأن الراوي يصاحب الشخصية لا في التفرج على الاحداث فحسب، بل التأثر بها وصنعها وبمقدور الراوي ان لايضفي العناصر الجمالية على ترتيب المبنى الحكائي فحسب،

---

(٤١) في نظرية الرواية، ص٢٨٩.٢٩٠.

(٤٢) هم . ويبقى الحب علامة، ص١٠٣.

(٤٣) تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف، ص٤٠.

(٤٤) البناء الفني في الرواية العربية . نقلاً عن الناقد نورمان فريد مان، ص١٧٦.

بل أغنائها وكشف خبايا النفس الإنسانية من خلال تفاعلها مع الأحداث. (ان (هم) أشباح يتبدون بمختلف الأشكال والهيئات التي ترعب يوسف، يلاحقونه في الحلم واليقظة او هكذا يخيل اليه في الليل والنهار... يظهرون على هيئة اشباح يلتفحون بعباءات سود. وأحياناً يظهرون على شكل كائن بشري قد يكون امامه، او هكذا يخيل اليه، فيبدأ وجهه بالإمتلاء بالشعر الكثيف ويمتد هذا الشعر ليغطي كل جسده)[٤٥].

ان الاحساس الدائم بهذه الأجواء يقرب زنكنة من كافكا و(خاصة في روايتيه (القضية) و(والقصر) وقصته الطويلة (المسخ))[٤٦]، يقول د. نجم عبد الله كاظم (كان من الضروري الإستعانة في دراسة التأثيرات بالترجمات فضلا عن النصوص الأصلية... ولا ايخرج عن هذه الدائرة من القراءات ولا يضيق عنها الروائيون الآخرون الا بحدود ضيقة، كما قد يفيدنا في ذلك عبدالرزاق المطلبي ومحيي الدين زنكنة وغانم الدباغ وغيرهم)[٤٧]. إن السرد الموضوعي في رواية (هم ويبقى الحب علامة) ضيق المساحة محدود الأرجاء، لأن الرواية تعتمد بالأساس على صوت الراوي بوصفه الشخصية الرئيسة التي تدور حولها الأحداث، فبعض من وظيفة السرد الموضوعي هنا، يعد العنصر المكمل او المساعد لإنضاج احداث الرواية او إتمام وتنظيم أبعادها المتباينة، لأن البناء الروائي يتكون من عناصر وأجناس مختلفة تخلق العالم الخاص بالرواية، وفق منظور الروائي، ان تعامل الراوي مع ضابط الشرطة مضطرب مأزوم، لأن موقف ضابط الخفر يواجه مصاب الراوي باللا مبالاة أو التفرج على معاناته، يصف الروائي موقف

---

(٤٥) لماذا بقي الحب وحده علامة . عبد الله ابراهيم . الموقف الادبي، ص١٦٣.

(٤٦) مجلة الثقافة ع٤ . ١٩٨١ . جلال ورده، ص٤٧.

(٤٧) الرواية في العراق، ص١٦٣، كما ويؤكد د. نجم عبد الله في كتابه الرواية في العراق على ان (اكثر الكتاب تأثراً بكافكا واستيعاباً لفنه وفلسفته وعالمه وربما أحاسيسه فهو محي الدين زنكنة الذي عكس الكثير من مفردات عوالم وفن (القضية) و(القصر) والى الأبطال وأحاسيسهم بالعزلة وبمطاردة قوى او اشخاص غريبين لهم وبدون أي سبب واضح، في روايتيه (ليبقى الحب علامة) و(بحثاً عن مدينة اخرى) والواقع ان هذه العلاقة بين اعمال كافكا واعمال زنكنة تحتاج لدراسة تفصيلية) الرواية في العراق ١٩٦٥-١٩٨٠ وتأثير الرواية الامريكية فيها د. نجم عبدالله . ط١ ١٩٨٧ . دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) . بغداد.

ضابط الخفر (ماكاد يستقر فوق الكرسي الموضوع خلف المنضدة، حتى تناول قلماً، ولكن سرعان ما أعاده الى موضعه ثانية، ونهض متوجها الى باب غرفة مظلمة.. لم يكد يدفع بابها الصغير باتجاه الداخل حتى أنطلقت منها مجموعة من الروائح النتنة)[٤٨]، ان الراوي بوصفه الشخصية المركزية (انا) بوصفه بطلا. **(Ias Protagon)** ينزعج من تعامل الضابط الفج مع حالته الأمنية والنفسية الصعبة، فالأفعال (كاد ـ يستقر ـ تناول ـ اعاده ـ يدفع ـ لم يطل. مسح ـ جلس) تزيد من سرعة نبض السرد وتجسد كبح آمال الراوي (البطل) في التخلص من (هم)، ان تعامل ضابط الخفر مع بطل الرواية، يلتقي مع مطاردة (هم) في نقطة خطيرة وهي تقليص فسحة الحياة الطبيعية امام تطلعات الشخصية المركزية وجرها الى الإنكفاء والإنخذال. (ان ما يكوّن قوة الروائي هو بالضبط انه يخلق ويخترع بحرية كاملة دون نموذج، والشيء المدهش حول الرواية الحديثة انها تؤكد هذه السمة عن قصد لدرجة ان الاختراع والتصور يصبحان في حدود ما موضوع الكتاب نفسه)[٤٩]، فمحيي الدين زنكنة يعاني من الظلم حاساً بأبعاده وتأثيره الإرتدادي المريع على التأريخ الإنساني، اذ يحاول ان يواجه امتداده الأجتماعي في الأطارين، الرمزي مرة والصريح. مع قلته. مرة أخرى، إذ (يبدأ بتنظير الواقع ضمن التركيب الإجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي ثم يدلي بدلوه في الحل)[٥٠]، ان دراسة نسيج السرد لم تتوقف عند النظر بين الذاتي والموضوعي، بل هناك تقسيم اخر يعتمد على نظرة الروائي الى الزمن في بناء السرد[٥١]، إذ ينعكس بعض من هذا السرد في الروايات الحديثة المتأثرة بالروايات الاوروبية والامريكية.

---

(٤٨) هم ويبقى الحب علامة، ص١٩٦.

(٤٩) الفن الروائي. ص٨٦.

(٥٠) جريدة العراق. نجاح هادي كبة في ، ١٩٨٤/٨/٢٢.

(٥١) يقسم السرد على وفق المنظور الروائي الى ثلاثة اقسام:

أ. السرد الأفقي: وهو السرد الذي تبدأ فيه الاحداث من نقطة في الحاضر وتتجه الى المستقبل بأستمرار، دون العودة او الأرتداد الى الماضي، او ان هذه العودة وهذا الارتداد، ان وقعا فهما يقعان بحدود ضئيلة جداً.

لقد وصلت أزمة الراوي (الشخصية المركزية) الى مركز الشرطة في الهزع الأخير من الليل، بعد ان شعر بدنو اجله على يد (هم)، حيث يعرض مشهد ضابط الخفر المشبع بالأهمال والحقد على المثقف (وطوى الورقة التي كان يسودها بالمعلومات التي كان يتصيدها بأسئلته الجامدة، ثم أضاف باستهانة بالغة، بعد ان انسحب مع كرسية متراجعاً الى الخلف... واضاف وهو ينهض من خلف مكتبه محاولاً ان يضفي بعض الجلال على كلماته... التي لابد ان يكون قد احس بأنها في ذاتها تفتقر اليه... وواصل حديثه بنفس الاهتمام... اخي انت مصاب بمرض خاص.. لايصيب عادة الا فئة خاصة... قليلة جداً من المجتمع.. وهذه الفئة هي التي تقول اكثر مما تعمل.. تتخيل اكثر مما ترى... تحلم اكثر مما تنام... انه مرض المثقفين)[٥٢] من خلال هذا السرد الموضوعي يخرج ضابط الخفر من موقف الأهمال وتهميش البطل الى الاتهام والأستهانة بقدرات المثقفين في ازاحتهم كوابيس المظالم الاجتماعية، (ولعل ما لاحظناه هو احساسه بالضعف تجاه قوة الطرف الاخر (رجال الشرطة ــ هم ــ ذووه)[٥٣]، ان وظيفة السرد في هذا المشهد هي ابلاغية حيث يوصل الراوي رسالته المشحونة بمغزى أخلاقي وفكري يتجسد في مظالم (هم) التي ترمز الى النظام الإجتماعي، يقول زنكنة في احدى مقابلاته (ان الكتابة الفعل،

ب . السرد المنحني: وهو السرد الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة في الحاضر، وتتجه الى المستقبل، لكنه يعود بأستمرار الى الماضي عبر وسائل وتقنيات مختلفة.

ج . السرد اللولبي : وهو السرد الذي تتكرر فيه العودة الى الماضي بتكرار السرد نفسه، بحيث تصبح حركة السرد الى امام والى خلف، الى المستقبل والماضي شبيهة بحركة اللولب. يقول د. مصطفى ساجد مصطفى: وقد ظهر نوع آخر للسرد عده الباحث نموذجاً رابعاً يمكن تسميته (بالسرد المتراجع) ان صحت التسمية وهو محدود الاستعمال في الرواية العراقية، اذ لم يظهر الا عند محي الدين زنكنة في روايته (ويبقى الحب علامة) وقد بدا ضامراً لايستند الى رؤية فنية تقيم دعائمه حيث بدأ سرد الرواية من نقطة النهاية، لكنه عاد الى السرد على وفق الترتيب الزمني الذي وقعت فيه الاحداث مرتباً حسب الايام، ـ اليوم الاول ـ اليوم الثاني ـ ... الخ وبهذا فقد الزمن ترتيبه بحسب الاهمية. يقول الراوي وهو بطل الرواية في اول صفحة (النهاية... حشروني في صندوق خشبي صغير ، دقوا الوجه بمسامير طويلة حادة، احكموا اغلاقه... و.... القوني في اليم). الشخصية في الرواية العراقية د. مصطفى ساجد مصطفى، ص١٦٢ رسالة الدكتوراه . مطبوعة على الآلة الكاتبة.

(٥٢) هم ويبقى الحب علامة، ١٩٩.

(٥٣) الموقف الأدبي ـ العدد، ٣٠٨ـ١٩٩٦ـ مجلة ادبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق ـ لماذا يبقى الحب وحده علامة ـ عبد الله ابراهيم الشيخ، ص١٦٤.

اداة لخلق التوازن بيني وبين العالم... وانما بفعل تلك القوة التي تشحنني بأستمرار بأمكان تغيير العالم وتقليص المسافة بين الواقع المعاش والواقع الأمل المبنى من مادة الحلم والتوق الدائم نحو الافضل، فحين يعيش الفنان واقعاً متخلفاً (وكل واقع بالقياس الى حلم الفنان متخلف)، تقدم له معطياته باستمرار تحدياً صارخاً لكل ما الف عليه من قيم ومثل...)[٥٤]، استطاع زنكنة ان يعبر عن موقف (هم) تجاه المثقف والعلم والمدرسة، اما الوقوف بوجه هذه القوة ومواجهتها لبناء فضاء يحقق فيه بعض الطموح فصعب المنال، (قد تكون هذه الرواية ترجمة تحليلية لنفسية الأنسان المثقف في عالمنا العربي والذي يواجه من الأحباطات ما يدفعه الى التشتت ومواجهة طرق مسدودة، تحاول تحطيمه وإفقاده القدرة على التخطي الى الأحسن والذي يرفض الموت الصامت الذي لا يترك دويا هائلاً)[٥٥]. اما (ئاسوس) فهي الرواية الثالثة لمحيي الدين زنكنة، التي تتناول احداثاً ووقائع كثيرة على مدى ٢٢٨ صفحة وفي ٢٢ فصلاً، (لقد تجلت في هذه الرواية العراقية الروابط الحميمة بين العربي والكردي، بين المسلم والمسيحي بين الصغير والكبير على وفق تركيبة جديدة محكومة كلها بحب الوطن قبل أي اعتبار اخر، ولعل وقوع الأحداث بين اربيل موطن الشخوص ومسقط رؤوسهم وبين الحلة محل سكناهم واقامتهم، ووجود ابطال الرواية الأربيليين في الحلة دليل على التمازج والتماسك والتعاضد وعمق الروابط الاجتماعية بين افراد ذلك المجتمع)[٥٦]، لقد اشار زنكنة بهذه الرواية جملة قضايا تصور بدقة مفاصل الحياة السياسية والإجتماعية وتمدها بشتى التصورات عن العلاقات والوشائج العديدة التي تربط الناس بالسلطة طوراً، وطبقات المجتمع بأنفسهم طوراً آخر، حيث تولدت من نسيج السرد المتناول، حالات وصور، تضيئ وتوسع الفضاء الروائي (انهض زنكنة في (ئاسوس) رؤيته على شيء من عمق التجربة، فالبطل صديق له وصديق يترجم لحظات معينة من حياة أفكاراً،

---

(٥٤) الفكر الجديد . لقاء مع الكاتب محي الدين زنكنة . اجرى اللقاء منير سعيد . العدد، ٢٩٥ في ١٩٧٨/٧/٨.

(٥٥) رواية عن الليل الأنساني . فاضل الغراوي . طريق الشعب . العدد ٨٨٩ في ٢٢/ ١٩٧٦/٨.

(٥٦) صباح مسلم به يقين، العدد١١، تموز ٢٠٠٤، ص ٦٤.

ان زنكنة هنا لايتخيل ولا يعيش في الفكرة بقدر ما يوصف لنا فعلاً)[٥٧]، يستهل زنكنة الرواية بهذا السرد الموضوعي: (رنّ جرس التلفون فاسترد آسو إصبعه من بين فتحات القفص الخشبي، حيث كان (ئاسوس) المحبوس داخله ينقره، واضعاً حداً للذة العارمة التي كان يستشعرها من نقراته، ومن مشاكساته إياه. وفر الى التلفون القابع في مقدمة الصالة. ولكنه لم يكد يدنو منه حتى ابصر والدته قد خرجت من المطبخ مسرعة، بكفين مبللتين تقطران ماء، فتراجع... توقف ثم واصل تراجعه... جمد عند القفص وفكر... قد يكون النداء لأبيه (هو يسمح له ان يكلم أصدقاءه... بينما هي لا تفعل))[٥٨] هذا الإستهلال يكتسب خصوصيته، من التأثير النفسي لذلك المجهول الذي يفتح الرؤى والتصور على عالم غامض مليئ بالتساؤل والدهشة، حيث يثير صوت الهاتف القادم من البعيد عالم آسو وفرهاد ودالياً ويجعلهم ينتظرون متلهفين مشدوهين حدثاً غامضاً لا تحمد عقباه، بهذا السرد الموضوعي يفاجئ الراوي ذهن المتلقي ويجعله متلهفاً لما يدور خلف رنين الهاتف وتداعياته القادمة، لقد شد رنين الهاتف القادم انتباه كل من فرهاد ـ داليا ـ آسو وفرض عليهم حالة ترقب مشفوع بالخوف والفجيعة، يقول ياسين النصير (في ئاسوس رواية محيي الدين زنكنة، ثمة مزاوجة بين الذهن والمكان لقد اقتصر استهلاله على هذه المزواجة فتحدث عن القفص والبيت الضيق والمكان الذي يغلق به واقع الأسرة، ثم التلفون والنافذة على الخارج، ثم بعد استهلال قصير يعود الى الحوار وكأنه بذلك يؤكد شرطاً فنياً كان قد ابتدأ به قبل الآن)[٥٩]، ان رواية (ئاسوس) تحفل بالسرد الموضوعي اكثر من روايتيه الاخريين لان الراوي كلي العلم (هو الذي يروي الحكاية او يخبر عنها)[٦٠]، احياناً تلاحظ المزواجة بين نوعين من الراوي في مشهد سردي واحد، تقتضيه حالة

---

(٥٧) الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، ياسين النصير، مجلة الأقلام، ت٢ – ك١ ١٩٨١.

(٥٨) رواية ئاسوس، ص٥.

(٥٩) مجلة الاقلام. ت٢. ك. ١. ١٩٨٦، الاستهلال الروائي.. ياسين النصير، ص٥٥.

(٦٠) كلود ليفن شتراوس. الانتروبولوجيا البنيوية. ت، مصطفى صالح. دمشق. ١٩٧٧، ص٢٤٣.٢٤٤.

فنية. فحينما تنتظر داليا سماع الخبر من الهاتف وبيدها سماعة، حيث (تلكأ المقابل في الجواب بعض الوقت، عرفت انه يكلم شخصاً اخر، ولم يلبث ان نقل اليها سؤال ذلك الشخص: . فرهاد موجود؟)[٦١]، يتآزر راويان في هذا المشهد لأتمام وظيفة السرد، ففي الجملة الاولى (وتلكأ المقابل في الجواب بعض الوقت)[٦٢]، سرد موضوعي، يقصه راوٍ عليم، أما الجملة المكملة لنسيج المشهد فهي (عرفتْ انه يكلم شخصاً آخر، ولم يلبث ان نقل اليها سؤال ذلك الشخص)[٦٣]. فالراوي هنا يعد مصاحباً لانه يفسح المجال امام داليا كي تتفاعل مع الصوتين الآخرين، احدهما موظف التلفون والآخر دلشاد شقيق فرهاد، الذي ينوي ايصال خبر مرض والده، ان هذا التآزر بين نمطي السرد الذاتي والموضوعي، وهذه الانتقالة السريعة من الراوي العليم الى الراوي المصاحب يمنح الرواية مسحة من الواقعية، لان دور الراوي كلي العلم لا يغطي دور الشخصية او يفرض عليها نمطا من التخطيط المسبق، علما ان الأصرار على التدخل في تكوين نمط الشخصيات والسيطرة عليها، تنال من عفوية الشخوص في تحريك آليات الرواية وفنية ابعادها. ان رواية ئاسوس تحفل بهذا النمط من التقنية، أي المزاوجة بين السردين، الذاتي والموضوعي في مشهد صغير واحد، يصف الراوي موقف الطفل (آسو) من أمه إزاء عدم اهتمامها بطائره المحبوب (قبج) في القفص (وبانكسار شديد اخذ الطفل يبتعد عن أمه، ولكنه لم يكد يسير سوى بضع خطوات حتى توقف... كانت الأم ترقبه وتصارع أفكاراً شتى في داخلها، ما ذنب الطفل حتى أقسو عليه؟)[٦٤]، يتضمن هذا السرد صوتين مغايرين من حيث وقعهما وتأثيرهما على المتلقي ومسار القصة ايضاً، فالصوت الأول ذاتي تمارسه الشخصية بعينها وهي داليا الأم، حيث تقول (ما ذنب الطفل حتى أقسو

---

(٦١) الرواية، ص٧.

(٦٢) روايته ئاسوس، ص٧.

(٦٣) نفس المصدر السابق، ص٧.

(٦٤) ئاسوس، ص٦٤.

عليه؟)[٦٥]، والثاني موضوعي حينما يفصح الراوي عن مشهد الطفل، (وبأنكسار شديد اخذ الطفل يبتعد عن أمه ولكنه لم يكد يسير سوى بضع خطوات حتى توقف... كانت الأم ترقبه وتصارع افكاراً شتى)[٦٦]، فالجملة الأولى تحدد وجهة نظر الشخصية التي تفصح عنها بنفسها والثاني موقف الطفل من وجهة نظر الراوي، ان تآزر السردين في مشهد واحد، يؤصل الحركة الكامنة في اعماق البنية الروائية ويفسح مجالاً اوسع امام الشخوص للتعبير عن خفايا ذواتهم وابتعادهم عن التسطيح ويمنح الرواية مساحة اوسع لأنجاز تجلياته الفنية، ان إبراز مشاهد علاقة الطفل بالأم يطفح بالعواطف الانسانية اولاً وبالدقة الفنية في تجسيدها ثانياً، أما (احتمالية الوقوع فمرتبطة بناحية اخرى من الواقعية التي يمكن ان نطلق عليها تسمية المصداقية)[٦٧]، ان هذا التنوع في التقنيات السردية عند محيي الدين زنكنة يجاريه تنوع آخر في ابراز المشاهد والحوادث المختلفة، (ولا تقف الرواية عند هذا المعنى، اذ انها تمتد وتتفرع وتتشابك، ليصبح ئاسوس الفكر، الحب، الوحدة الوطنية، والألفة التي تنتقل من انسان لآخر)[٦٨]، لقد اتسعت الرواية للإستذكارات التي تشمل مشاهد متباينة للحياة ومنها ان الراوي يصف المشاهد المؤلمة الملأى بالفواجع والأحزان، حيث غدا السجن مقبرة عامرة تضج بالأحياء المعدمين من كل حدب وصوب، (ان الناس يندفعون، بأعمالهم وأثقالهم عبر بوابة السجن الكبيرة التي شقت من منتصف احدى ضلفتيها، فتحة لا تتسع لدخول اكثر من شخص واحد، تحرسها ثلة من افراد الشرطة مدججين بالسلاح مجللين بالعرق تتسم تصرفاتهم بالقسوة والغلظة، يدفعون الزائرين بشراسة، لا يفرقون اثناء دفعهم بين شيخ تجاوز السبعين،

---

(٦٥) نفس المصدر السابق، ص٦٩.

(٦٦) نفس المصدر السابق، ص٦٩.

(٦٧) اللغة والعالم القصص، ـ جيفري بيج ومايكل شورت ـ ت: صبار سعدون، ص٧. الثقافة الاجنبية ـ ع٢ـ ١٩٩١ـ السنة الحادية عشرة. بغداد.

(٦٨) طريق الشعب. عدد ٩٩٧ سنة ١٩٩٧. الثلاثاء ئاسوس رواية الحزن الجميل. قاسم محمد حمزة.

وبين امرأة تحمل حياتين فوق عودهما اليابس. وكثيراً ما يلجأون الى هراواتهم المتدلية من منتصفهم)[٦٩]، ان وظيفة السرد الموضوعي هنا إفهامية، والتي تبحث في (لاحقية العلاقة بين الديكور [السجين] والشخصيات)[٧٠]، فكشف النقاب عن غلظة رجال الدولة (الشرطة) وشراستهم ازاء البشر، سواء كانوا داخل السجن ام خارجه يؤسس لجملة ثنائيات متضادة، كداخل السجن وخارجه، السجناء والسجانون، الشعب والسلطة، التحدي والأستجابة، يقول ناجح المعموري: (كشف لنا القاص جزءاً مهما من التأريخ النضالي للشعب العراقي بعربه وأكراده عن طريق رصد دقيق لمشاهدة المراجعين سجن الحلة المركزي، حيث تتداخل الاستذكارات امام تلك المشاهد لتغتني الواحدة بالأخرى ولتوضح لنا تجربة فرهاد السياسية كذلك تجربة سائق السيارة)[٧١]، يبدو لي ان كل هذه الإستطردات تضخم وتنوع المشاهد الجانبية التي تجعل ذهن المتلقي مكتظاً ومحشواها، على حساب الحدث الرئيس، إذ ينشغل ذهن المتلقي بالأهم والمهم او أحيانا الجانبي مناصفة، لقد صور الروائي مشاهد التعامل الإجتماعي والأثني في سجن الحلة بواسطة الراوي العليم (ثم خلا الرجلان الى حديث خاص بينهما، انصرف خلاله فرهاد الى التنقل بين نزلاء السجن الذين كانوا يستقبلونه بحفاوة عجيبة، يتحدثون اليه بشغف يتندرون بلغته العربية المكسرة.. يسألونه عن الكلمات الكردية (أي كاكا...شنو التفاح بالكردي... وارتسمت في ذهن الطفل معالم عالم غريب.. عالم رجال سعداء بالرغم من كل شيئ، كان هو الآخر سعيداً بينهم في غاية السعادة، تعلم كلمات عربية جديدة لم يكن

---

(٦٩) ئاسوس، ص٦٩.

(٧٠) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص، ص١٦٦.

(٧١) ئاسوس حب للناس وخوف عليهم . ناجح المعموري الفكر الجديد، ع٢٢٨ / ٩٧٧/٢/١٩.

يعرفها...)[٧٢] ويلاحظ ان وظيفة السرد هنا (ايديولوجية)[٧٣]، إذ يحاول الروائي ادماج القارئ في عالم الرواية واقناعه بما يبتغيه الراوي الذي هو بالأساس وجهة نظرالمؤلف، ويقول محيي الدين إزاء هذه الحالة (انه من المهم ان اذكر بأني احاول في سائر كتاباتي ان انطلق من هموم الإنسان الكردي وخصوصيته، عبر علاقة جدلية للوصول الى شمولية الحالة الإنسانية)[٧٤]، ان محاولة دمج او تفاعل الأحداث والقضايا المحلية بالعالمية وإخراجها في مشهد انساني شمولي وبفنية متفوقة في الرواية، هدف صعب تنوء به أعمال محيي الدين زنكنة الروائية، يشير موريس ابو ناضر الى (ان الراوي الغائب ذا الصفة الموضوعية يسعى لأن يكون على وفق تعبير هنري جيمس عاكس **(Reflecteur)** الأحداث والأفعال التي تقوم بها اشخاص القصة وليس صانعها)[٧٥]، يبدو لي ان مسحة من التسجيلية تتراءى لنا في مشاهد السجن الذي يلتحم فيه نضال الشعبين العربي والكردي، اذ (تتألف بنية الرواية في أوضح جوانبها الفنية وفي المقام الاول من عوامل نفسية وعقائدية يظهر الكاتب بنفسه وجودها، وهو لايفرض الشكل بل يكتشفه)[٧٦]، ثمة ملاحظة لدى الباحث في متابعة احداث الرواية التي لم تتجاوز بضع ساعات، بإستثناء مشاهد الاسترجاع والوقفات الكثيرة، ان اكتشاف علاقة الإنسان بما حوله في الرواية قاد الراوي العليم الى تضمين مساحة واسعة من علاقة الطفل (آسو) بالقبج القابع في قفصه، والتي هي في حقيقتها ترمز الى مسألة الحرية ومعاناة الأنسان المقموع في ظل واقع سياسي مترد، لقد عرض الراوي العليم مشهد الطائر (قبج) وهو في سجنه يعاني من الجوع والعطش والسجن، (توقف القبج عن غنائه تماماً.. فجمدت اصبعه

---

(٧٢) ئاسوس، ص٧٨.

(٧٣) مدخل الى نظرية القصة، ص١٠٦.

(٧٤) طريق الشعب ع ١٨٦ في ٢٩ ع – ١٩٧٤

(٧٥) الألسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة، ص١١٧.

(٧٦) الادب القصص، الرواية والواقع الاجتماعي ـ ميشيل زيرافا ـ ت: سما داود مراجعة د. سلمان الواسطي ـ وزارة الثقافة ـ مطابع دار الشؤون الثقافية، ص٦٤.

على شفتيه، ثم توجه حيث القبج واذ رآه الأخير قادما نحوه أدار له ظهره.. زعلان. من حقه.. ان يزعل.. حقه والله.. وقف على مبعدة منه ثم اقترب من القفص، مد له أصـــبعه، توقع ان يمتد اليه ثانية المنقار الأحمر المدبب.. ولكن القبج بدلاً من ان يقترب منه ظل لاصـــقاً بمؤخرة القفص يرنو اليه بحزن وعتاب.. حقك.. والله.. حقك.. تعال بابا.. تعال.. تعال)[٧٧].

لقد أطلق والد فرهاد اســـم (آســـوس) على هذا القبج إعتزازاً بذلك الجبل الذي إحتضـــنه وآخرين من الأنصـار ردحاً من الزمن[٧٨]، و (لوجود الطير بهذا الاسـم دلالات عديدة تمتعت بعمق محتواها وغنى ما تشـير اليه وبه فكريا وفنيا، فإنها سـاعدت القاص على التحرك الطليق والتصـــرف بحرية تامة، إذ وفر الطير ممكنات رصـــد اكبر فتحت مجالات عديدة، ســـياســـية واجتماعية، وكان نافذة يشـرف من خلالها على حياة شـخوص عديدة)[٧٩]، يختلط السـردان الموضـوعي والذاتي في هذا المشـهد الذي يعرض مأسـاة الطائر ويمنحه حالة او إحسـاس آدمي بخطورة القفص (السـجن)، وربما يتزامن عرض مشـــهد القفص مع عرض ســـجن الحلة، كي يكتمل المشـهد السـياسـي والإجتماعي في العراق، إن قول آسـو (حقك.. والله.. حقك... تعال بابا... تعال... تعالى) سـرد ذاتي يكمل ما بدأه الراوي بالسـرد الموضـوعي، لأن آسـو (الطفل) يزاوج عضـوياً في مخاطبته والده (فرهاد) مرة، والقبج مرة اخرى ضـمن مشـهد سـردي واحد. يقول د. علي جواد الطاهر: (وللطفولة بين أبطاله [أي ابطال محيي الدين زنكنة]، منـــزلة خاصة ببراءتها التي هي فطرة الأنسان وكما هي لدى اللعب وفيما تحب او تكره وفيما هي عليه ســـلبا وما يجب ان يكون ايجاباً)[٨٠]، ان وظيفة هذا المســـرد المزدوج هنا، هي تنظيم

---

(٧٧) ئاسوس، ص٩٠.

(٧٨) في حوار بين (فرهاد) والسائق ابو حيدر بين ٠فرهاد) سبب تسمية القبج بـــ (ئاسوس) ـــ ابي يطرب لسماعه كثيراً. يقول هذا صوت الجبل... صوت جبالنا الشماء، ولهذا اطلق عليه اسم احد الجبال... اسم جميل... هذا الاسم ئاسوس.

(٧٩) الفكر الجديد. عدد ٢٢٨في ١٩٧٧/٢/١٩. ئاسوس حب للناس وخوف عليهم. ناجح المعموري.

(٨٠) كتابات تطمح ان تكون قصصاً. علي جواد الطاهر. جريدة الجمهورية. العدد ٥٨٠٦ السبت ١٩٨٥/٥/٢٧.

وتنسيق المبنى الحكائي وذلك بربط الأحداث والتأليف بين محاورها المركزية والفرعية وإخراجها كنسيج محكم البناء، يقول محيي الدين زنكنة (ان الحياة اية حياة لاتنعكس على الأطلاق على أدب أي أديب بكافة تفاصيلها ودقائقها...، وكما هي في الواقع اليومي، وانت واجد هذا الأنعكاس على نحو واضح تمام الوضوح في روايتي (ئاسوس) في مناخها الروائي وشخصياتها ونسيجها العام)[٨١].

السرد الذاتي:

أشار الشكلاني الروسي (توماتشفسكي) الى أن: (في نظام السرد الذاتي، نتتبع الحكي من خلال عيني او (طرف مستمع)، متوفرين على تفسير لكل خبر متى عرفه الراوي او المستمع نفسه)[٨٢]، ومن اهم خصائص هذا النوع ان (يكون الراوي فيه مشاركاً في الحدث او شاهداً عليه، ولديه معرفة محدودة ضمن نطاق ضيق، ان الوقائع تروى بمقدار علاقتها بهذا الراوي)[٨٣]، ان مستوى العلاقة في هذا النوع من السرد، بين الراوي والشخصية هي علاقة مصاحبة او الأمتزاج بين الرؤيتين الداخلية والخارجية، حيث تتقلص مسافة التحرك أمام الراوي كلي المعرفة، ويفسح المجال امام الشخصية للتعبير عن ذاتها داخلياً، هذه الرؤية تعد اكثر فنية ورقياً الا انها رؤية محدودة بحدود معرفة الشخصية لنفسها)[٨٤]، وترى سيزا قاسم (ان السرد الذاتي يمثل الكاميرا وهي مركبة على عين شخصية من الشخصيات ننظر من خلال منظورها فنرى ما يتصل في مجال هذه العين، ويخفي عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص

---

(٨١) لقاء مع قاص . جريدة العراق . في ١٩٧٨/١١/٦. بغداد . ممتاز الحيدري.

(٨٢) نظرية الأغراض: توماشفسكي في كتاب نظرية المنهج الشكلي . نصوص الشكلانيين الروس، ص١٨٩.

(٨٣) البناء الفني لرواية الحرب . عبد الله ابراهيم . ص١٧٧.

(٨٤) المصدر السابق نفسه، ص٢٢٣.

بعينه)[٨٥]، ان مجال السرد لإبراز وجهة نظر الشخصية والتعبير عن قضاياها الفكرية والإجتماعية والنفسية، يكون اكثر توسعاً لأن الشخصية الروائية تمنح نفسها حرية وانطلاقاً اكثر، مما يمنحه الراوي كلي العلم والضابط لمجريات احداث الرواية، (ان قصنا العربي الحديث هو بشكل عام يعتمد هذا النمط، فهو في غالبيته قص الراوي البطل او البطل القضية)[٨٦]، فبداية السبعينات شهدت ظهور السرد الذاتي والراوي الذاتي بضمير المتكلم وشيوعه في الرواية بصورة واسعة، وشهدت هذه المرحلة ايضاً، وتحت تأثير روايات نجيب محفوظ التي نشرها في الستينات رؤية جديدة تقوم على صوت الراوي مع صوت الشخصية)[٨٧]. ان الإستكثار من استعمال السرد الذاتي لا يلغي دور الراوي العليم كلياً وبصورة نهائية في الرواية، لأن (غياب الراوي غيابا تاماً امر مستحيل)[٨٨]، إذ لا يلغي السرد الذاتي مكونات السرد الموضوعي في البناء الروائي، لأنهما لا يسيران بخط معكوس، بل احياناً يتم الاول الآخر او بعكس ذلك، ويبدو لي ان موقع وطبيعة الأحداث والمواقع هو الذي يحدد نمط السرد، وأحياناً تتداخل الحالتان لأتمام المبنى الحكائي، (فالتعدد اللساني إما ان يدخل الى الرواية بشخصه، إذا جاز القول، ويتجسد داخلها عبر وجوه المتكلمين، وإما انه بمثوله في خلفية الحوار يحدد الصدى الخاص للخطاب الروائي المباشر)[٨٩]، ان منح الحرية للشخصية الروائية يكشف أبعاد الكيان الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي تعيشه تلك الشخصية عن طريق الأفكار والتلميحات والوسائل الخاصة بها، (في الرواية الأصيلة يمكن للمرء ان يحس خلف كل تلفظ

---

(٨٥) بناء الرواية دراسة مقارنة ـ سيزا قاسم ـ ص١٥١.

(٨٦) الراوي الموقع والشكل ـ يمنى العيد ـ دراسة في السرد الروائي ـ ١٩٨٦. بيروت، ص٨٢.

(٨٧) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص٢٢٢.

(٨٨) الأنشائية الهيكلية ـ الثقافة الاجنبية ع٣ـ١٩٨٢، ص١٣، في حين يرى جيرار جنيت ان السرد الذاتي يتمثل اساساً في اقصاء دور الراوي العليم ومحاولة تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصية قصصية مشاركة او مراقبة وهي في الغالب شخصية ممسرحة وممثلة في المتن الحكائي. ينظر في: الصوت الآخر ـ فاضل ثامر، ص١٨٣.

(٨٩) الخطاب الروائي ـ ميخائيل باختين ـ ترجمة محمد برادة، ص١٠١.

طبيعة اللغات الاجتماعية، منطقها الداخلي وضرورتها وصورة هذه اللغة في الرواية هي صورة الافق الاجتماعي للعينة الايدولوجية، الاجتماعية ملحومة بخطابها وبلغتها)[٩٠]، ان الراوي ومستوى رؤيته يحددان نمط السرد المستعمل في البناء الروائي، وكلما افسح الراوي المجال للشخصية الروائية في مسارها الطبيعي للتعبير عن مكنوناتها، فأن السرد ينطلق من هيمنة البعد الواحد باتجاه التنوع والأغناء والاقتراب عن الوضع الانساني بكل تجلياته.

ان روايتي (بحثاً عن مدينة اخرى) و(هم أو يبقى الحب علامة) تتجلى فيهما شحة الرتابة السردية المتجسدة في استمرارية السارد في قصه على وتيرة واحدة، حيث يتنوع السرد فيهما بتنوع المواقف والأحوال والأحداث، مما يضفي نوعاً من الجمالية الفنية على البناء الروائي، وينشط الطاقات الإستقبالية للمتلقي، فوظيفة الإستهلال الروائي في (بحثاً عن مدينة أخرى) تنسيقية لترتيب وتنظيم الخطاب الروائي وتذكير المتلقي بمجريات أحداث الرواية في نسيجها الزمني المنظم، يستهل الراوي (وفجأة وجدت نفسي أجرد مقطوع الجذور والأغصان، متساقط الأوراق والقشور)[٩١]، إذ تبدأ أحداث الرواية من النهاية، إذ يفقد البطل علاقته مع آخر أصدقائه، ان الروائي يقدم عالمه الخاص من خلال افكار ومسارات الشخوص (إذ يولد لنا فكرة البيضة المخصبة التي ستنضج خلال السرد اللاحق وعليه ان يراقب من الداخل خصائص كل جزء فيه)[٩٢]، ان الأحداث في هذه الرواية تبدأ من النهاية، حيث تدور فيها بطريقة مروحية وتومئ الى واقع مسدود تماماً، يقول د. شجاع مسلم (ويعد النسق الدائري في روايتي محيي الدين زنكنة المذكورتين من نمط النسق المغلق على مستوى السرد والقصة معاً، ففي الوقت الذي يتوقف فيه السرد عن رواية القصة، تبدو الأحداث.. وهي تعود الى النقطة

---

(٩٠) المبد الحواري ص٨٤.

(٩١) بحثاً عن مدينة أخرى ص٩.

(٩٢) مجلة الأقلام. ١٩٨٦، ت٢. ك. ١ ياسين النصير. الاستهلال الروائي.

التي بدأت منها احداث تتحرك بطريقة مروحية)[٩٣]، يواجه الراوي (البطل) صديقه المرسل اليه من قبل الشركة التي يعمل فيها، حيث يتوجس من كل تصرفه خيفة، ويكاد جسر الثقة ينقطع بينهما بالمرة، يقول صاحبه (الناس يا أخي.. الناس.. نظراتهم إبر.. إبر مغموسة بالملح. (أي ملح هذا الذي تتحدث عنه؟ هل عرفت يوما طعما للملح يذر على جرحك، وهل امتلكت يوما جرحاً اساساً، لعلك ذقت يوما مذاق الآلام التي تثيرها اصابع مملحة وهي تعبث بجروحك، كما تفعل الان.. و.. واضمد)[٩٤]. وإزاء قول صديقه، يغور الراوي الى اعماق نفسه ويتكلم معها عبر هذا المونولوج، واصفاً حالة صديقه الماضية الذي يناوره ويحاججه، حيث لم يذق يوماً الطعم المر لمخاضات الحياة وجللها، فالراوي هنا مصاحب، والعلاقة بينه وبين الشخصية الثانية هنا هي ضدية،لكنهما يسيران وجهة الحدث الروائي، (ان الرؤية مع) او العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية هي التي وضعها (توما تشفسكي) تحت عنوان (السرد الذاتي) والواقع ان الراوي يكون هنا مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الواقع)[٩٥]، فوظيفة السرد هنا قص احداث الحكاية بالدرجة الأولى، وإضاءة الموقف التفسيري والايدولوجي للراوي أولا وللشخصية الثانية ايضاً، في تشخيصهما للآخر، ضمن الواقع المعيش. فحينما يصاب الراوي (البطل) بالخذلان والإنكفاء على الذات امام موقف صاحبه غير المتوقع الذي يجسد مفهوم الخيانة، شرع يناجي امه بو صفها ينبوع الحنان والملاذ الأخير الذي يلجأ اليه بعد طول العناء (ليتني كنت، يا أمي، أعمى.. وليتني كنت اصما وأبكما ايضاً.. اذن لكنت قد عرفت طعم السعادة في هذا العالم الغول الذي يروي ظمأه بدماء السعادة ويشبع جوعه بلحوم الفرح. كنت حزيناً يا أمي ها قد عرفت الحزن.. فقد اغرقتني

---

(٩٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص٥١، كما وفي مسرحيته (صراخ الصمت الاخرس) يحافظ على نسق البناء الدائري والذي ينهض على عودة الحدث الى نفس النقطة التي بدأ منها. ينظر جريدة الثورة عدد ٦٤٥٤ مقاربة دلالية للنص. عواد علي.

(٩٤) بحثاً عن مدينة اخرى، ص٢٠.

(٩٥) غائب طعمة فرمان روائياً. د. فاطمة عيسى جاسم، ص٣٩.

الأيام في الحزن حتى بتُ لا أعرف سواه)[٩٦]، ان وظيفة هذه المناجاة هنا، هي (زيادة الترابط، وتوصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني)[٩٧]، كانت علاقة البطل الروائي مأزومة مع زوجه التي انقطعت عنه نهائياً، فمن خلال هذا السرد الذاتي، نواجه الراوي (البطل)، والشخصية الأخرى المواجهة (زوجته)، حيث يدور بينهما صراع تناحري، مصدره لا الغيرة القاتلة فحسب، بل الماضي بكل تداعياته ومكابداته، أما العلاقة الزوجية القائمة بينهما فتكاد ان تتمزق نهائياً، يصف الراوي الزوجة (كانت جالسة تبحر في عينيها الخضراوين وهي ترتش اطرافهما بمزيد من العناية والحذر، حتى اذا فرغت من عملها نهضت وشملت قامتها بنظرة عميقة وعادت من جديد تغرق نفسها في.. في نفسها.. ـــــ أيُّنا أجمل؟... أنا ام صاحبتك؟... لطمتني على وجهي بهذا السؤال)[٩٨]، ويلاحظ في هذا المشهد السردي إنه يجسد إمتزاج السرد والوصف بطريقة فنية، علماً (ان السرد والوصف لاينفصلان، او لايكادان ينفصلان، فهما اكثر ما يكونان تلازماً وتفارقاً واقل ما يكونان تزايلا وتفارقا)[٩٩]، ان وظيفة السرد هنا، وصفية، لأن السارد يحاول ان يجسد ويبرز دقة معلوماته ازاء الاحداث والشخصيات، فالنزعة الإستحضارية تجعل من الفضاء الروائي اكثر واقعية واوقع في نفس المتلقي، ومما يجسد ذلك تفاعل ضميري الغائب والمتكلم في انجاز المشهد السردي، لقد حلت بعائلة الراوي (البطل) مصائب عديدة، وان وضعه الحالي امتداد مؤلم مضاف الى ذلك الماضي او إستمرارية لحلقاته، فلذلك يلاحظ انشداد البطل لما دارت فيه من احداث، والذي ساعد

---

(٩٦) بحثاً عن مدينة اخرى، ص٢٨.

(٩٧) روبرت همفري ـ تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٥٦، ويصف عبد الملك مرتاض المناجاة (بأنها مونولوج، حديث النفس للنفس واعتراف الذات للذات، لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح... انها تنهض بوظيفة لغوية وسردية لا يمكن ان ينهض بها أي شكل سردي آخر. ينظر: في نظرية الرواية، ص١٣٩، وينظر: الشعر العربي ـ د. عز الدين اسماعيل، ط١، ص١٣٨.

(٩٨) بحثاً عن مدينة اخرى، ص٥٧.

(٩٩) في نظرية الرواية، ص٣٠٢.

على الأفادة القصـــوى من الإســـترجاع، بل والإســـتكثار منه، اذا قيس بالتقنيات الاخرى، يستعيد الراوي تلك المصائب التي حلت بعائلته، حيث بعد ان فارق ابوه والدته تزوج من فتاة تفوح رائحة الحليب من فيها، اما أمه فتحاول الزواج من رجل على مرآه ومسـمعه، يقول والد الراوي: (أنا: جبل من الجليد، اتلقى الســـنة النار، ونظرات النار، أطفئها، داخل حدودي الصقيعية واردها ناراً اكثر تأججاً واشد التهاباً الى مصادرها الاولى.

ثم انك لا تتزوج، في الحقيقة، انما تشـــتري طفلة.. بل تغتصـــبها اغتصـــاباً دون ان تحس بأي احترام لرائحة الحليب التي ما تزال تفوح من فيها[١٠٠].

ويلاحظ ان الاســـلوب المســـتعمل في هذا الحوار، وبالأخص التنوع الصـــارخ في وجهتي نظر مختلفتين يمنح السرد حيوية وحرارة ويوضح للمتلقي مدى المفارقات الواسعة والهوة الكبيرة في العلاقات الإجتماعية المتهرئة التي تظل المرأة فيها، مســـتعبدة مهضـــومة الحق، ان الســـمات والأوصـاف التي أُسبغت على والد الراوي في موقفه الذكوري إزاء المرأة، لاتنفصـل عن السرد بقدر ماتكون (جزءاً لا يتجزأ من السرد، فلم تظهر الصورة الوصفية الا من خلال انعكاسها الآني في وعي ولا وعي الشـخصـية)[١٠١]، أما وظيفة هذا الحوار السـردي فتسـهم (في توسـيع حركة المتن الحكائي واغناء الشـــخصـــيات والأحداث عبر ايجاد ابعاد داخلية معمقة فيها تمنح طاقة على الأيغال في أثراء المتن الحكائي)[١٠٢]، في حين ان وظيفة الجانب الوصـفي في السـرد فهو إيهام القارئ وإدماجه (في عالم الحكاية ومحاولة اقناعه او تحســـيســـه)[١٠٣]، بما يجري في فضائها، في رواية (بحثاً عن مدينة اخرى).

---

(١٠٠) بحثاً عن مدينة اخرى، ص٩٢.

(١٠١) الرواية والزمن . يحيى الكبيسي . ص٣٧٦.

(١٠٢) الحوار القصصي . فاتح عبد السلام . ٢٧٩.

(١٠٣) مدخل الى نظرية القصة، ١٠٦.

يغطي السرد الذاتي والإسترجاع والمونولوج مساحة شاسعة، إذ هذه الزيادة لاتكون على حساب السرد الموضوعي او الإستباق او التقنيات الأخرى، بقدر ما تكون تلبية لمتطلبات فنية يقتضيها نمط الرواية والاحداث الجارية فيها، واما الأستكثار من استعمال المونولوج فله اهميته الفنية، فحينما يجابه البطل بكوابح اجتماعية ونفسية واقتصادية، يعود الى ذاته، لائذاً بأطراف محاوراته مع النفس وتاركاً احياناً عالمه الخارجي، فأزاء مواجهاته الدائمة مع مفارقات الحياة او مع من يمثلونها او المسؤولين عن صنعها، تراوده فكرة التنازل عن قيمه والكفر بها، ففي نوبة من التشاؤم يكلم الراوي (البطل) نفسه (أنف عن علاقاتك الجديدة كل شكل من اشكال الخلافات والتناقضات.. مزق من قاموسك اللغوي والسلوكي، كل ما يتعلق بالصدق، والحق، والحقيقة.. إلغ من احلامك كل ما يبدو عليه الجمال، والطموح والأفضل، كن كما يريد الآخرون منك، كن مرآة مجرد مرآة، تعكس المقابل وهو في قبحه وضآلته ــ لا كما هو، وانما كما يشتهي ان تنعكس صورته (ارسمه من خلال نظرته ــ لا من نظرتك ــ الى نفسه، الى عيوبه.. الى نواقصه.. لا تنس لحظة واحدة ان الغراب في عين امه بلبل.. كما القرد في عين امه غزال)[١٠٤]، ان الوظيفة الفنية لهذا المونولوج هي (إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية دون أي تدخل من جانب الكتاب بالشرح او التعليق)[١٠٥]، فحينما دلف الراوي (البطل) الى المدينة تعامل مع عامل الفندق بصورة حذرة جداً، لا سيما حينما لاحظ ان ممارسة الحياة في هذا الفندق لا تطاق بالطريقة التي يريدها عامل الفندق، يصف الراوي تعامله مع عامل الفندق (ولم يدعني اواصل كلماتي التي اخذت تنهال عليَّ على نحو غريب، استغربت منه انا نفسي، إذ اسرع ينقدني ثمن مديحي له وللفندق (أعطوه الف درهم!! إخرس هذه طريقة

---

(١٠٤) بحثاً عن مدينة اخرى . ١٢٦.١٢٧.

(١٠٥) تقنيات السرد . آمنة يوسف، ٧٦.

عصـرية للتعامل لا بدوية) فوقع تحت تأثير عاطفة جياشـة.. وأخذ يعبر عنها بطريقة رومانسـية فذة:

ــ آه.. ايها السيد.. ايها السيد المبجل.. انت رائع.. رائع جداً. سيد حقيقي، نظيف وأنيق.. وصاحب ذوق.. أرجوك، أرجوك.. ان تدعني اقبلك.. وقبل ان يدعني اقرر شيئاً بصدد رجائه هجم عليَّ وراح ينهشـني بقبلاته، سـاحقاً بقوة اندفاعه وشـدة ضـغطه علي الحاجز الطبيعي الذي يقيمه الذباب بين كل الاشـياء..)[١٠٦] يتآزر هنا السـردان الذاتي والموضـوعي في التعبير عن موقفين متباينين، موقف الراوي وموقف عامل الفندق، فالمونولوج غير المباشـر الصـادر من الراوي (اعطوه الف درهم!! اخرس هذه طريقة عصرية للتعامل لا بدوية)[١٠٧]، يسلط الضوء على موقفين متضـــادين، موقف الراوي المتورط بالفندق والمشـــخص لأعماق عامل الفندق، وموقف عامل الفندق الباحث عن الزبون، ان البطل من خلال هذا السرد يصور موقف عامل الفندق ومستوى وعيه الفردي، كاشفاً جوانب يغفلها لمتابعة احداث الرواية وافكار شخوصها من الداخل واســـتغوار اعماقها، وينبغي الاّ نخلط هنا بين الذاكرة والذهن والوعي، فعبارة (اعطوه الف درهم!! اخرس هذه طريقة عصرية للتعامل، لابدوية)، تعبر عن ذاكرة الذهن التي توظف موروث الماضي وأحداثه لمعالجة الحاضر ، فقد كان بروست (يمسك بالماضي عن وعي بغية اقامة الصلة مع الحاضر)[١٠٨]، ان الرؤية الداخلية للعالم الباطني لشخصيات هذه الرواية تكشـف عن ابعاد الذوات الأنسـانية لهذه الشـخصـيات، متخطية بذلك التعاقبية الزمنية التي تمسك بها الروايات القديمة من خلال (السرد الأفقي).

في رواية (هم أو يبقى الحب علامة) يكثر الروائي من الأسترجاع والمشهد والمونولوج أما اجواء خلط الواقع بالحلم والخيال بالحقيقة والذات بالموضــوع فهي الســائد في احداث الرواية. كان

---

(١٠٦) بحثاً عن مدينة اخرى، ١٧٢.

(١٠٧) نفس المصدر السابق، ١٧٢.

(١٠٨) روبرت همفري، ص٨.

حب رؤيا وســـناء يتنازعهما قلب يوســـف الذي يفقد مركزيته الحازمة، ففي لقاء بين رؤيا ويوسف:

. هل ثمة ما يقلقك؟.

. لا.. لاشيء بالتحديد.

ـــــ يوسـف لاتنكر، انت تبدو شـاحبا جداً.. ألم تنم ليلة امس؟ ام تشـاجرت مع خطيبتك.. بسبب بسبب (هم) ايضاً؟ ام ان (هم) عادوا الى مضايقتك؟.

ـــــ ها..؟ هلاّ جلســـت قليلاً (كان فيضـــان داخلي يوشـــك ان يغرقني.. يجب ان اتحدث اليها)[١٠٩]، في هذا المشهد الدرامي يظل البطل منجذباً من زوايا ثلاث، (هم) الذين يطاردونه على قدم وساق في الخفاء وفي العلن الأولى، وخطيبته سناء، التي إنهمك بها عقله وكيانه الثانية، اما الثالثة فهي رؤيا التي لاعجة شوقها لا تقل عن حبها لسناء، فالسردان الذاتي والموضوعي متداخلان، يود يوسـف عن طريق هذا المونولوج (كان فيضـان داخلي يوشـك ان يغرقني... يجب ان اتحدث اليها)، ان يبوح بكل ما عنده، ان وظيفة هذا المونولوج، في نسـيج المشـهد، تكشـف عن خبايا قلب الراوي الذي يفضـل الشـفافية والوضـوح في التعامل اليومي، والوظيفة الأخرى للســـرد، هي انطباعية ونريد بها (تبوأ الســـارد المكانة المركزية في النص وتعبيره عن أفكاره ومشـاعره الخاصـة)[١١٠]، ان رؤيا صـاحبة يوسـف مطاردة هي الأخرى من قبل اهلها الذين ارادوا تزويجها إكراها من ابن عمها، لكنها تأبى وتقاوم، ففي هذا المشهد يتكثف هاجس الخوف مرة اخرى عند يوسف، حيث يباغت من قبل مجموعة جاؤوا لقتلها: (ـــ انت لا تدري ياسيد يوسف.. لا تدري شيئاً، لو رأوها لا فترسوها..آه..إنهم..هم.

---

(١٠٩) هم ويبقى الحب علامة، ص٣٣.

(١١٠) مدخل الى نظرية القصة، ص١٠٦.

(هم) وأضـــطربت في مكاني والتفت حيث أشـــار، كانوا مجموعة من الرجال يحملون بنادق وهراوات، مختفين داخل عباءات من الصوف مقبلين نحو المطعم.

ـــ هيا بسرعة.. اصعدي الطابق العلوي، دراجتي في اسفل السلم المؤدي الى الباب الخلفي. اسـرعي. عليك اللعنة.. ودفعها بقسـوة)[١١١]، في هذا السـرد الذاتي تلاحظ اصـوات عدة، تتآزر في صنع مشهد مفعم بالصراع الدرامي المتعلق بمصير (رؤيا) احدى شخصيات الرواية، ان وظيفة السـرد هنا، تنسـيق لمكونات الفضـاء الداخلي للخطاب الروائي، وتنظيم آليات أفكارٍ وهواجس للشخوص ومصائرهم القلقة الغامضة في الرواية، حيث توفر وظيفة النص هنا تنظيم الأفكار المتداخلة والحوادث المتشـابكة ووجهات النظر المتباينة في إطار تداخل زمني يسـتوعبها المتلقي وتمنحه المتعة الفنية، ان العالم داخل هذه الرواية (يعاني من فقدان سـيطرة المعقول والقانون على الشـارع العام،.. والضـعيف وحده هو الذي يعيش عذاباته او يتفجر الما، وكذلك المثالي او الأنموذج الصـالح.. فيموت بالطبع، وذلك أن عالم الضـعفاء داخل عالم الرواية، يبحث عن الحب والمسـاواة والحرية وكذلك المثاليون، وهذا البحث لن يكون مجدياً، لأن هؤلاء غير قادرين على تحقيق ما يصـبون اليه بسـبب صـنعهم بالمقارنة مع القوى الأخرى المضـادة)[١١٢]، ان بطل الرواية يوسـف، في معظم الحالات انسـان مأزوم مثقل بالكوابيس، مثقف من أصل قروي، تطارده الأشباح كل حين وما يطالبه هؤلاء الأشباح (هم)؛ هو التنحي عن سـناء والتوقيع على ذلك، وغالباً يكون ذلك التوقيع على ورقة بيضـاء. لقد طالبوه (هم) ان يوافق، ولكنه يتساءل هؤلاء:

- اوافق على ماذا؟.
- على الشيء الذي تحتويه هذه الورقة.

---

(١١١) هم ويبقى الحب علامة، ص٣٧.

(١١٢) الموقف الادبي. عدد ٣٠٨ سنة ١٩٩٦. عبد الله ابراهيم الشيخ، ص١٦٥.

. ولكني لا أرى شيئاً في هذه الورقة. ماهو؟.

. التخلي عنها.

قالها ببساطة متناهية كما لو كان يقول شيئاً عادياً جداً، فقلت دون تردد وانا اغلي:

. عنها! مستحيل.

قابل ثوري وهيجاني بهدوء غريب، تناول الورقة بأنامل جرداء طواها بعناية بالغة.. ربما لأنه يفكر بعرضها علي في فرصة اخرى...[١١٣] في (هم ويبقى الحب علامة) يتخلل الحوار مشاهد السرد بكثرة، تلبية للحاجات الفنية في ابراز الأحداث ورؤى الأبطال، وأحياناً لكسر رتابة السرد ومنح الشخصية آفاقا من الحرية للتعبير عما يختلج به فكره، ان محيي الدين زنكنة ربما يرمز الى سناء بالوطن والقضية والإنتماء، حيث كأي مثقف رافض متنور يطالب او يجبر بالتخلي عنه والتوقيع على ذلك، لكنه لايستكين، فيظل باحثا عن سلاح او وسيلة ليقف بوجه (هم)، حيث يقول (وتذكرت ـ دون ان ادرى لماذا ـ ما قاله المسيح ذات مرة (ماذا ينفع الانسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه...) فوجدت فيه عزاء عميقاً، فرحت اردد، والصندوق ما يزال يتمايل بي حسبي ان لم اخسر نفسي.. لم اخسر نفسي، واحسستُ بحب جارف الى الحياة يحتويني والتيار يدفع بي بعيداً.. بعيداً...)[١١٤] (لعل لرواية (ام وليد) عن مقتل زوجها اثراً كبيراً في علاقة (يوسف ــ سناء) ولعل (ام وليد) كانت تعي بينها وبين نفسها الحالة الكابوسية التي كان يوسف يعيشها وربما مثلت بالنسبة له القوة التي دفعته إلى الاستمرار في مقاومة (هم))[١١٥]. وهناك مماثلة بين موقف يوسف مع سناء وموقف ام وليد مع زوجها، لقد هددوا زوج ام وليد بالتخلي عنها لكنه صمد بوجه هؤلاء الأشرار حتى قتل، ان هذه الحالة حدت بيوسف ان يتخوف ويتحوط ويضاف هاجس الرعب على هواجسه الاخرى،

---

(١١٣) هم ويبقى الحب علامة، ٧٨.٧٧.

(١١٤) نفس المصدر السابق، ٢٥٣.

(١١٥) لماذا بقي الحب وحده علامة . عبد الله ابراهيم الشيخ . الموقف الادبي . عدد٣٠٨، ص١٦٦.

تقص أم وليد أحداث زوجها الأليمة ليوسف (اجل ياولدي.. خطفوه مرات عديدة، وكل مرة كانوا يسومونه سوء العذاب، ولكنه كان يهرب ويعود الي وهو اشد تعلقاً وحبا واستعداداً للتضحية في سبيلي.. آه... أي نوع من الرجال انت ... أي نوع يازوجي الحبيب؟ وبدا لي انها تخاطب رجلاً حياً ماثلاً امام عينيها:

. هو الذي خلقني، انا لم يكن لي وجود قبله. كنت بالنسبة لهذا لست اكثر من جسد، وبالنسبة لآخر لست اكثر من شيء عزيز المنال، ولثالث مجرد دمية يلهو بها كما يشاء اسعده بعض الوقت ثم يلفظني.. هو.. هو وحده الذي تشربني الى حدّ الإمتزاج بالدم...)[١١٦]، يتداخل السردان الموضوعي والذاتي لأبراز المشهد المأساوي الذي قتل فيه زوج ام وليد، بعد ان هددوه بالتخلي عنها، هذا المصير المؤلم يتوازى مع هاجس يوسف الذي يتجذر في أعماق الرعب، ويزداد عبر مسار الرواية كثافة وتوتراً، تستفهم ام وليد خلال النص (أي نوع من الرجال انت؟... أي نوع يازوجي الحبيب؟)، فالوظيفة الفنية لهذا المونولوج هي الأصرار على استحضار مشاهد الماضي بشخوصه واحداثه، وللعواطف الأنسانية النبيلة المنساقة معها، كما ويحقق للقارئ إدامة الإنشداد والإنجذاب بحلقات ومشاهد الرواية المتعالقة، ويؤكد على ابراز الوعي الفردي والإنساني لأم وليد الضحية.

أما رواية ئاسوس فتعتمد في معظمها على الاسترجاع الخارجي، الذي يغطي مساحة شاسعة من الرواية، لأهمية علاقة شخصيات الرواية بهذا الماضي الذي تكون احداثه جزءاً مهما من كيانهم الأجتماعي والسياسي، فالمزج بين الحاضر والماضي عن طريق الأسترجاع، يظهر السرد في مستويين، الاول، رؤية الشخصية في الحاضر، والثاني، استحضاره من ماضيه، لقد احتل الحوار في رواية ئاسوس نصيباً كبيراً في البناء الروائي، و(ربما الغرض الأساسي منه تصوير الشخصيات [وانضاج الأحداث])[١١٧]، والرواية في شكلها هذا (كانت ذات بناء تركيبي

---

(١١٦) هم ويبقى الحب علامة، ص٥٣.

(١١٧) نجيب محفوظ . الرؤية والأداة، ص٢.

مستفيدة من اشكال البناء المسرحي)[١١٨]، إذ يغني الرواية طابعها التنوعي في عرض مشاهد ولقطات وعوالم متغايرة، بل متباعدة، لقد غدت علاقة الطير بآسو (الطفل) موضوعاً احتل مساحة ليست بقليلة، يصف الراوي موقف ئاسو ازاء الطائر (قبج)، (وتصور الطفل ان سؤاله الخالي من أي انفعال هذه المرة، بقصد التوضيح والتأكد فمنحه تصوره هذا الجرأة ان يقول بنزق.

. ماذا بك يابابا انت لاتفهم.. اقول لك ئاسوس جوعان. ألا تدري ماذا يعني جوعان؟ اشتدت معاناة الأب في خلق جسر للتواصل مع ابنه لمشاركة مشاعره ازاء الطائر. او حتى في الإستمرار في الاستماع الى حديث عنه..

دفعه عنه بشيء من الخشونة حريصاً مع هذا، على عدم جرح احساسه)[١١٩]. ان الموقف من الطائر، قد احدث شرخا بين الأبن والوالد، حيث (آسو) لايهمه احتضار الجد والوضع النفسي المنهار للوالدين، بقدر ما يفكر في مصير الطائر (ئاسوس)، ان وظيفة السرد الذاتي هنا إيهامية، حيث يحاول الروائي عن طريق هذا المشهد إدماج المتلقي في عالم الحكاية وإقناعه بما تدور من احداث. في المشهد السردي الآتي يقع الوالد في حيرة من افكار وأحاسيس ابنه آسو في مصابه الجلل، فيرتد الى اعماقه، عبر المونولوج للتعبير عما يعانيه اولاً، ولأخفاء آلامه الممضة ثانياً، يخاطب الوالد نفسه (ولكن هل صحيح ان (ئاسو) يحب طائره اكثر من جده)؟ هل يدري الان ما يجري لجده..؟.. حتى الان لم تتأكد.. بل لم تخبره أساساً. تجتر آلامك وحدك وتفترض في المقابل ان يدرك ما يجري في دخيلة نفسك وان يتجاوب معك بالشكل الذي تفرضه عليه.. حتى ولو كان طفلاً في الخامسة.

---

(١١٨) ئاسوس، ص٤٠.

(١١٩) نفس المصدر السابق، ص ٤٠.

ـــ بابا.. ماذا اردت ان تقول لي. ؟ وتساءل حقا ماذا اردت ان اقول؟)[١٢٠] يستبدل الراوي هنا، ضمير المتكلم بضمير المخاطب (لم تتأكد ـ لم تخبره ـ تجتر آلامك، وحدك... تفترض... نفسك)، في مشهد مونولوجي مثير، أما وظيفة هذا الأستبدال فهي لإلفات نظر المتلقي وتنبيهه على كون هذا الضمير أي (المخاطب)، يلائم الحالة ان استحسن استعماله، علما ان الروائي في نهاية السرد يعيد انتباه المتلقي مرة اخرى الى استعمال ضمير المتكلم (وتساءل حقا ماذا اردت ان اقول؟)، أما وظيفة هذا التحويل من المخاطب الى المتكلم، فهي إخراج فرهاد بطل القصة من عالم اللاوعي الى عالم الوعي داخل القصة مرة اخرى، في حين ان الاستكثار (من استعمال الضمير المتكلم في الرواية، يحوّل العمل الروائي الى سيرة ذاتية [ان أسيئ استعماله])[١٢١]، يقول بيرسي لوبوك (وبالنسبة للمؤلف فأن أكثر العمليات التواء تنتج تأثيراً اكثر استقامة الى القارئ)[١٢٢]، لقد حضر فرهاد نفسه للسفر من الحلة الى اربيل لمشاهدة والده المحتضر، لكنه في البداية لم يحصل على السيارة وواجه مصاعب في هذا الطريق (ـــ أخي ارجوك.. الحالة خطيرة.. خطيرة جداً.. ابي..ابي على فراش الموت.. يجب ان اكون عنده في لحظاته الأخيرة، هل تفهمني ادفع لك ما تشاء.. فقط اطلب.. اطلب أي مبلغ تريد.. ارجوك ساعدني.. حاول ان تفهم وضعي.. واخذت تغور مني جرحك، تنثره امامه حديثاً مدمى ولكن ما أصعب التواصل، مع انسان، كل مافيه يختلف عن كل ما فيك.. مستحيل.. مستحيل، مهما قلت، مهما فعلت، مهما في.. جرحك توغلت.. فلن تجعل المقابل يحس بعض ما تحس او يعاني جزء مما تعاني.. او يرى شيئاً مما ترى)[١٢٣]، يستعمل فرهاد بطل القصة اسلوب المونولوج ولكن بضمير المخاطب (واخذت تغور.. جرحك.. تنثره...)، يبرز في هذا السرد

---

(١٢٠) ئاسوس، ص٤٤.

(١٢١) كتابة الرواية. جون برين. ص٩٥.

(١٢٢) صنعة الرواية، ص١٣٩.

(١٢٣) رواية ئاسوس، ص٩٩.

الذاتي صوت وموقف شخصيتي (فرهاد وسائق)، فالأول على احر من الجمرة للسفر، والثاني، السائق الذي يرفض السفر، لان السيارة ليست ملكاً له، من خلال هذا الصراع الدرامي بين موقفين متناقضين يتراءى فرهاد مع آلامه الممضة وتلهفه الأقصى لمعرفة مصير والده، لكنه لا يستسلم، بل يبحث عن شتى الوسائل للوصول الى اربيل، ان وظيفة استبدال ضمير المتكلم بالمخاطب تتجسد في منحها طاقة نوعية تنسجم مع ذلك المشهد، علما ان التعبير عن دواخل الشخصية بضمير المتكلم يكون أكثر تأثيراً من ضمير المخاطب، لأن التعبير عن هموم الذات او الأفكار او المواقف بضمير المخاطب المنوي به ضمير المتكلم، فيه صعوبة فنية لايعالجه الا الروائي المجيد، ويلاحظ الباحث ان في روايتي زنكنة: (بحثاً عن مدينة اخرى) و(هم ويبقى الحب علامة)، لم يستعمل الروائي اسلوب مكالمة الذات (المونولوج) بالضمير الثاني (المخاطب)، في حين يستكثر استعمال اسلوب التخاطب من هذا النوع (في رواية ئاسوس)، أما العلة فهي لقربها من المشاهد المسرحية التي تطغى على (ئاسوس)، لكثرة الحوارات الجارية فيها اولاً، ولأن استعمال ضمير المخاطب اقرب الى الأجواء المسرحية من ضمير المتكلم ثانياً، حينما توجه فرهاد ودواليا وآسو الى اربيل، ذاق الوالدان في الطريق الأمرين على يد آسو الذي لا ينسى جوع وعطش القبج في القفص، حيث لا احد يرعاه، في حين يفكر الوالدان بمصير عم (باران)، والد بطل الرواية، لقد عرضت الشخصية الرئيسية عن طريق التذكر، موقف والده النبيل الذي يبدو امامه كأي صديق يفتح له قلبه ٠ احس بنفسه تتمزق، بين ابنه، الذي انكمش على نفسه وهو يرسل.. الى الخارج عبر الزجاجة الأمامية، نظرات ساهمة.. وبين ابيه الذي يحتضر... ثمة آباء لا يمتلكون بالنسبة لإبنائهم بعدا اخر.. عدا البعد البايولوجي والعلاقة بينهم وبين ابنائهم تتشكل بحكم تواجدهم في بيت واحد.

قال فرهاد: ثمة قضية تشغلني منذ زمن.. ولا بد من طرحها عليك.. ولكني أتردد ولماذا التردد ياولدي؟ ـــ انا ايضاً أتساءل.. لماذا التردد إزاءك انت بالذات وقد عودتني على المصارحة في

كل شـيء...)[١٢٤] من خلال هذا السـرد المزدوج (الذاتي والموضـوعي) يطلق زنكنة العنان لذاكرته الحادة كي تضيء جوانب من مخزونها العائم التي ظلت منـزوية بفعل ركامات الماضي. ظلت افكار فرهاد منشغلة بهموم ئاسو وأحتضار الوالد الذي يثير في كوامنه تداعيات علاقته الحميمة به، ان هذه النكهة المحلية ومألوفية طبائع وملامح الأشـخاص في الرواية تعكس وعيا فنياً وثراء في تجربته الكتابية، كما و(للرواية نفسها الخاص الممتع ولونها الذي استطاع به محيي الدين حميد ان يرينا خصوصية عمله ونبضه الدافق)[١٢٥]. ان وظيفة استعمال ضمير المتكلم في السـرد آنف الذكر هي ان (تترك تأثراً على القارئ اكثر مما لو جعلته يبث افكاره عبر الشـخص الثالث)[١٢٦]. ان رواية ئاسوس تحفل بسلسلة من الأحداث والموقف والمشاهد الجانبية التي تتقارب حينا، وتتباعد حيناً اخر، وان حبكتها تكاد تكون مفككة بفعل ادخال بعض الأحداث والمواقف، حيث نجد لقطات من الأحداث الجانبية انعكسـت في الإسترجاعات، ان وظيفة (نسق التضمين) هذا، هي التنويع وملء فراغ العمل[١٢٧]، لأن الزمن الحقيقي للأحداث الرئيسية لرواية ئاسوس لا يتعدى ثماني ساعات، اذ لولا هذه الاسترجاعات الخارجية التي تغطي اكثر من نصف مساحة الرواية لما تجسدت في ئاسوس خصائص وضوابط الرواية من حيث الكم، وصارت اقرب الى القصة الطويلة منها الى الرواية.

لم اتطرق في هذا المبحث (السرد بنوعيه)، إلى الحوار، الا ما جاء ضمن بعض السياقات والحد المسـموح به منهجياً، علماً ان السـرد يرتبط ارتباطاً حيوياً بالحوار الذي تتجلى أهميته في انه (يضـع الشـخصـيات وجهاً لوجه، أمام القارئ، متوجهة إلى الإسـهام في خلق العمل

---

(١٢٤) ئاسوس، ص١٩٠.

(١٢٥) طريق الشعب . ع١٩٧٧.٩٩٧. وضوح الموقف في ئاسوس . منير ياسين.

(١٢٦) نظرية الأدب ـ او ستن وارين ورينيه ويلك ـ ص٢٨٩، كما وينظر، مجلة فصول ـ المفارقة في القص العربي المعاصر ـ سيزا قاسم ـ ١٩٨٢، وينظر: البناء الفني في الرواية العربية.

(١٢٧) كتابه الرواية . جون برين، ٩٦.٩٥.

الفني)[١٢٨]، اما علاقة الحوار بالسرد و(هي العلاقة بين التابع والمركز أو الطارئ والثابت)[١٢٩]، كما عدّ والاس مارتن الحوار (مكوناً من مكونات السرد)[١٣٠].

لقد ارجأت معالجة الحوار الى (الفصل الثالث/ المشهد)، احتراساً من التكرار والتزاماً بالخطة وٱبتعاداً عن التداخل الذي يضعف آلية المنهج الذي يسير البحث على هديه.

---

(١٢٨) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ٢٨٧. على الالة الطابعة.

(١٢٩) الحوار القصصي . فاتح عبد السلام، ٢٣٩.

(١٣٠) نظريات السرد الحديثة، ص١٦٣.

المبحث الثاني

وجهــة النظــر

أ ـ المستوى النفسي
ب ـ المستوى التعبيري
ج ـ المستوى الأيدولوجي
ء ـ المستوى الزماني والمكاني

وجهة النظر (Point of view)

أول من أشـــار الى وجهة النظر وأهميتها في مجال الرواية هو (والتر بيزنت ١٨٣٦-١٩٠١)، إذ نقل هنري جيمس قوله (ان قوانين الرواية يمكن ان توضـــع وتدرس بها قوانين الهارمونية والزوايا والأبعاد والمنظور والنســـب التي نرى بها الأشـــياء)[١٣١]، ويأتي بعده الناقد الأنكليزي (هنري جيمس ١٨٤٣ـــــ١٩١٦) الذي يؤكد الوحدة العضـــوية للفن الروائي، (ان الفكرة الرئيســـة التي يتعرض كتاب (فن الرواية) لهنري جيمس لمناقشـــتها، هي الشـــكل العضـــوي، فالرواية كائن حي واحد لايمكن تجزئته)[١٣٢]، كما وفضل هنري ـــ جيمس بعض القصاصين الذين لهم (طريقة)، بأن (هنالك ضرورة تفرضها الطريقة وهي الشخصية التي تمثل وجهة النظر والتي يرى الشيء بعينها ويفهم بإدراكها)[١٣٣]، ان الضوابط التي وضعها هنري جيمس لمفهوم

---

(١٣١) نظرية الرواية في الادب الانكليزي الحديث ـ هنري جيمس وآخرون ـ وتقديم انجيل بطرس سمعان ـ الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . ١٩٧١، ص٧٩.

(١٣٢) الوهم ووجهة النظر في النقد الروائي الحديث ـــ ريتشارد هارتر فوكل ـــ ت: عبد الستار عبد اللطيف مال الله ـــ مجلة الثقافة الاجنبية: ع١.١٩٩٨، ص٨٧.

(١٣٣) القصة الحديثة . فريد ريك. ج. هو فمن . ت: بكر عباس . دار الثقافة . بيروت . ص٢٨.

وجهة النظر كمصـــطلح نقدي، تلعب دوراً مهماً في بناء العالم الروائي، في إطار ايهامه بالواقع والمحاكاة، علماً ان رواية (وجهة النظر) تختلف عن مفهوم (وجهة النظر) من حيث المهام وطبيعة التقنية. لقد ركز (تودوروف) على اهمية الرؤية في المقام الأول، اذ يقول (ففي الأدب لا نواجه أحداثاً او أموراً في شـــكلها الخام، وانما نواجه أحداثاً معروضـــة بطريقة ما، وتتحدد مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه)[١٣٤]، ويعد كتاب (صنعة الرواية) لـ (برسي لوبوك) من المصـــادر المهمة والمنهجية التي تتعرض لموضـــوع (وجهة النظر)، ويقول (انني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعه الرواية، محكوما بالسؤال عن ــ وجهة النظر ــ السؤال عن علاقة راوية القصـــة بها)[١٣٥]، ان مصـــطلح (وجهة النظر) او (الرؤية) يشـــير الى (البؤرة السردية او النقطة البصرية التي يضع فيها الراوي نفسه لرواية قصته)[١٣٦]، اما روبرت شولز فيرى ان وجهة النظر (مصطلح تقني يطلق على الطريقة التي تروى بها القصة)[١٣٧]، ان مفهوم (وجهة النظر) لم يستقر على حالة واحدة، بقدر ما يستجيب لآراء ومنطلقات متباينة، وأحياناً تتوســـع مديات وظيفة وجهة النظر الى فضـــاءات اخرى، اذ يجوز ان تكون عند الجميع تعبيراً عن الراوي (ذاتياً او موضـوعياً، خارجياً او داخلياً، وحيداً او متعدداً، ثابتاً او متحولاً انطباعياً او واقعياً، تعبيرياً ام نقديا)[١٣٨]، لقد أكد فورســتر، أن على الروائي الاّ يتدخل ويفرض وجهة نظره على الشـــخصـــيات والمواقف، حتى لاتميل روايته الى الجفاف والتصـــنع، (فالروائي الذي يكشـــف اكثر من اللازم عن اهتمامه بطريقته، لن يكون ابداً اكبر من كاتب مســـل، فهو قد كفّ عن خلق الشخصيات وأستدعانا لنساعده في تحليل عقله، وينشأ عن ذلك هبوط حاد في (المجلس) العاطفي)[١٣٩] إن أهمية وجهة النظر تتســـع مســـاحتها ومداها على يد ميخائيل

---

(١٣٤) الأنشائية الهيكلية تزفتال تودوروف . الثقافة الأجنبية . ع٣.١٩٨٢. ص١٢. ت: مصطفى المتواني.

(١٣٥) صنعة الرواية، ص٢٢٥.

(١٣٦) عالم الرواية . رولان بورنوف، ص٧٥.

(١٣٧) عناصر القصة ت روبرت شولز،ص٤٤.

(١٣٨) مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص . مشترك . دار الحداثة . بيروت . ١٩٨٥،ص١١.

(١٣٩) اركان القصة . فورستر . ص٩٨.

باختين، إذ (لا تقتصر على الأقوال والأفعال التي تقوم بها شخوص الرواية، وانما يضاف الى ذلك صور ملابسهم، ومنظرهم العام، ومن الممكن ان نلقي الضوء على الخلفية التأريخية والاجتماعية للشخصية الروائية عن طريق تلك الأشياء وتحتل طبيعة اداء اللغة اهمية كبيرة في التعبير من وجهة النظر)[١٤٠] ان اهمية وجهة النظر تخص جل المناقشات التي تدور حول نظرية السرد، ويرى ولاس مارتن ان وجهة النظر مصطلح عام يشير الى علاقة السارد بالقصة (وهو يتضمن البعد او مسافة **(distance)** التنوعات في مقدار التفصيل والوعي المقدم في المدى، بين الحميمية والبعد)[١٤١] في حين يرى ليونارد دافنشي ان هذا المصطلح مأخوذ من عالم الرسم وإنه (رسم الشكل كما تراه العين)[١٤٢]، لقد تعرض هذا المصطلح الروائي (وجهة النظر) للنقاش والدراسة في الكثير من المدارس النقدية ذات الأتجاهات الفلسفية والفكرية المتباينة، فغدا اداة مهمة للنقد والتقديم الروائي، ويرى الناقد الروسي او سبنكسي، ان وجهة النظر في السرد هي (الزاوية التي ينظر منها الراوي الى الأحداث والشخصيات: أو هي المنظور الذي تروى من خلاله القصة)[١٤٣]، ويلاحظ الباحث ان مهام وجهة النظر تتوسع مدياتها عند اوسبنسكي، اكثر من غيره، ومن المعروف ان الفن الروائي إستعاد المصطلح من فن التصوير والرسم، انه (منظومة لتمثيل مكان ثلاثي او رباعي الأبعاد، بوساطة وسائل فنية خاصة بشكل فني معين. ونقطة الأحالة في منظومة المنظور الخطي هي موقع الشخص الذي يقوم بالوصف)[١٤٤]، اما عند مجدي وهبة فتقترن وجهة النظر بنوع الراوي، وتتوسع عنده ميادين وجهة النظر، فهي عنده (إما ان يحكيها الراوي باسلوب ضمير المتكلم علماً ان كل احداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيز تجاربها المباشرة.

---

(١٤٠) المتكلم في الرواية . ميخائيل باختين . ت: محمد برادة . مجلة فصول . مجلد العدد ٣ نيسان ، ١٩٨٥. ص١٠٦.

(١٤١) نظريات السرد الحديثة، ص١٦٣.

(١٤٢) المنظور الهندسي . يحيى حمودة . الهيأة المصرية العامة للكتاب . فرع الاسكندرية، ١٩٧٤.

(١٤٣) شعرية التأليف ـــ ص٣. ويجاري اوسبنسكي، تودورف في توسيع فاعلية مصطلح (وجهة النظر)، ينظر مجلة فصول ـــ الإنشائية الهيكلية . عدد٣، ص١٢.

(١٤٤) شعرية التأليف . بوريس او سبنسكي . ص٦٩.

وإمّا ان يرويها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث تشترك في حبكة القصص وتتكلم عن غيرها من الشخصيات، وإما ان يقص الرواية بوصفه رقيباً عليماً بكل شيء متخذاً موقف الأله ويحكي احداث الرواية كما يبين ما يكمن في ضمائر الشخصيات من افكار ووجدانات)[١٤٥]، في الرواية الواحدة وجهات نظر عديدة وأفكار وآراء متباينة وأحياناً متخالفة، ما هي علاقة هذه التعددية الفكرية بالمؤلف والراوي؟ هل تلغي هذه التعددية دور المؤلف، ام انها من افرازات قدراته الفنية والفكرية؟ (ان افكار المؤلف يمكن ان تنشر على مساحة العمل الأدبي، انها تستطيع ان تظهر في تضاعيف كلام المؤلف بوصفها مثالاً محكما قائماً بذاتها، ومناقشات كاملة، ان بالامكان وضعها على لسان هذا البطل او ذاك، وأحياناً بكميات كبيرة متزاحمة فيما بينها، دون ان تندمج ذلك مع فرديته)[١٤٦]، ان المقصود بالجملة الأحتراسية (دون ان تندمج ذلك مع فرديته)هو ، إبقاء مسافة بين الروائي وروايته، حتى لا تتداخل الحدود بين المحورين وتنعكس شخصية الروائي بصورة جلية في حوار وأعمال الشخصيات، و(السؤال الآن كيف يتوصل الكاتب الى وجهة نظره في الرواية؟ ان الكاتب يتوصل الى ذلك عبر وسائل عديدة منها: إبعاد المؤلف عن الكتاب، وهي خطوة اولى لتحديد وجهة النظر، فالمؤلف يجب ان يظل مختفياً مجهولاً، فهو يضع القصة امامنا ويكتم أي تعليق له)[١٤٧] وتقول فاير (فالشخوص يمكن ملاحظتها موضوعياً وتحديدها على انها (هي) و(هو). ويتم اختيار ثلاث او اربع شخصيات على انها تمثل (وجهة نظر)، وهذا يعني ان المؤلف يسمح لنفسه لأن يلج الى داخل أذهانهم ليعرف بالضبط ما يجري فيها من افكار وأحاسيس)[١٤٨]،

---

(١٤٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب . مجدي وهبة وكامل المهندس . مكتبة لبنان . بيروت، ١٩٧٩.

(١٤٦) قضايا الفن الابداعي. م. س. ص١١٩.

(١٤٧) برسي لوبوك، ص٧٠.

(١٤٨) فن كتابة الرواية، ص٢١، وترى سيزا قاسم ان (الروائي هو خالق العالم التخيلي هو الذي اختار الاحداث والشخصيات والنهايات ــ كما اختار الراوي ــ لكنه لا يظهر ظهوراً مباشراً في النص القصصي. فالراوي في الحقيقة هو اسلوب صياغة، او بنية من بنيات القص، شأنه شأن

لقد تداخل مصـــطلح الرؤية ووجهة النظر والمنظور من حيث الأبعاد الفنية وتأثيرها البين في تنظيم وتنسيق البناء الروائي، حيث يختلف تصور المدارس الأدبية إزاء الرؤية (فالكلاسيكيون يتصـــورون ان الرؤية عقلية، والرومانســيون يقترنون الرؤية بالخيال والواقعيون يســتمدونها من الواقع)[١٤٩]، ويرى هربت ريد (يمكن ربط التطور الفني في اية حضارة بتطور الرؤية)[١٥٠]، لقد اســتنتج هنري جيمس ان الراوي الانكليزي يفتقد تجسـيد عنصـر إيهام المتلقي (لانه يتدخل بوصفه مؤلفاً ـــ في المادة الروائية لروايته، ويؤدي ذلك الى إيهام لأن احدى اهم طرائق تقديم محاكاة متوترة للحياة ـ إيهام متوتر للواقع ـ هو اختيار وجهة نظر مركزية في الرواية)[١٥١]، لقد وضـــع النقاد بعض الاشـــارات للروائيين بصـــدد اســـبقية صـــياغة الأحداث قبل التفكير في المضـــامين، يقول والاس مارتن (اذا كان الكاتب حكيماً فانه لا يشـــكل افكاره لتلائم احداثه، ولكنه يتصور بعناية مقصودة تأثيراً فردياً او واحداً يبتغي تحقيقة، ثم يبتكر الاحداث التي تعينه، على افضل وجه في ترسيخ التأثير الذي تصوره مسبقاً)[١٥٢]، لقد قسم روبرت كيلوغ وروبرت شـــولز الرؤية على ثلاث محاور: (رؤية الشـــخوص،رؤية الراوي، ورؤية المتلقي، ويرى الباحث عبدالله ابراهيم ان الاهتمام برؤية الراوي ـ بوصفها تحكم في رؤية الشخصية والمتلقي)[١٥٣] ـ قد يفي بحاجة هذه الدراســـة، اذ الدخول في عالم المتلقي المتحرك وفي النظريات التأويلية

الشخصية والزمان والمكان، وهو اسلوب تقديم المادة القصصية فلاشك ان هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لايساوي ذاك، إذ ان الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله ـ ينظر في بناء الرواية ـ سيزا قاسم، ص١٨٠.

(١٤٩) بناء الرواية العربية في الكويت ـــ مهدي جبر صبر ـــ ص١٥، ويرى فاضل ثامر: (ان الرؤية مصطلح واسع الدلالة تحتوي المنظور الفكرية والفلسفي ووجهة النظر) ينظر: الصوت الاخر ـ الجوهر الحواري للخطاب الادبي ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ ط١٩٩٢.١ ، ص١٧.

(١٥٠) الفن اليوم ـــ هربرت ريد، ص٤٥/ ويجب ان بين (رواية وجهة النظر)، التي اسس ضوابطها، هنري جيمس، ووجهة نظر كمصطلح نقدي، علماً، ان سيزا قاسم فضل استعمال (المنظور القصصي) على (وجهة النظر)، ينظر: بناء الرواية ـ سيزا قاسم ـ ص١٧٨.

(١٥١) بناء المشهد الروائي ـ ليون سرميليان، ص٨٢.

(١٥٢) نظريات السرد الحديثة، ص١٧٥.

(١٥٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ١٦٣، كما وتقول سـيزا قاسـم (اننا نجد في المرتبة الاولى العلاقة التي تربط الكاتب والقارئ، وهذان الطرفان يرتبطان بواقع مادى تأريخي يخرج عن نطاق عالم القص التخيلي) ينظر في بناء الرواية ـ سيزا قاسم، ص١٧٩.

وإكتشـافات رولان بارط[١٥٤] في هذا المجال، خروج عن المنهج المتبع، فلا حاجة لأقحام هذه المباحث في الدراسة. هناك مفارقات بينة في طبيعة روايات ذات الصوت المنفرد وروايات ذات تعدد وجهات النظر البوليفونية والسـاردين، لقد ابدى الناقد سـومرليان رأيه في روايات ذات الصـوت الواحد (المينوفولية) التي تلائم (منهج الروايات الذاتية والمونولوج الداخلي وهي تصـلح الانسـان المنكفي والمغترب والغريب واللا منتمي والتوحد والفيلسـوف وغير الامتثالي ولكل اولئك الذين يحاولون الحفاظ على فردياتهم)[١٥٥]. وإزاء هذا النوع من الرواية هناك رواية ٠ متعددة الرؤى تقوم على التسـليم بوجود اوجه عديدة للحقيقة، او على تعدد اشـكال الوعي للحقيقة الواحدة وعلى التعدد الحسـي في ادراك هذه الحقيقة، وهذه الرواية تعتبر ثورة كبيرة في الفن الروائي)[١٥٦]، ان وجهة النظر إزاء الراوي و أهميته في الهيكل الروائي، تختلف وتتباين باختلاف المناهج النقدية اولاً وطبيعة الرواية ثانياً، يرى عبد الملك مرتاض (ان المؤلف ليس خارجاً للنص، بل هو ا لراوي الذي يروي الأحداث بضمير الغائب في السرد من الخلف، او هو الراوي الحاضـر في سـرده لدى اسـتعمال ضـمير المخاطب أو ضـمير المتكلم)[١٥٧]، يلاحظ الباحث ان عبد الملك مرتاض حاد عن الموضـوعية، إذ يجوز للروائي أن يناقض مبادئه وقناعاته لدواعي وأسباب ذاتية منها أو موضوعية ويرى كايزر ان (سارد الرؤية ليس هو المؤلف ولا الشخصية التخيلية، وراء هذا القناع، توجد الرواية التي تحكي نفسها بنفسها، والروح العالم بكل شـيء والموجود في كل مكان والذي يبدع هذا العالم.. فالسـارد الروائي هو الخالق

---

(١٥٤) درجة الصفر في الكتابة ـ رولان بارط ـ ت محمد برادة ـ دار الطليعة بيروت ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ الرباط ـ ١٩٨٠. كما وينظر: الفن الروائي ـ ديفيد لودج ـ ت: ماهر البطوطي القارئ في النص، ص٩١-٩٥. كما وينظر: نظريات السرد الحديثة ـ ولاس مارتن ـ ت: حياة جاسم محمد ـ من الكاتب الى القارئ، ص٢٠٢.

(١٥٥) نقلا عن الصوت الآخر ـ الجوهر الخطابي للحوار النقدي ـ فاضل ثامر، ص٢٤.

(١٥٦) البناء الفني للرواية العربية في العراق ـ د. شجاع مسلم العاني ـ ص٢٢٣.

(١٥٧) في نظرية الرواية ـ عبد الملك مرتاض، ص٢٤٣.

الاسطوري للعالم)[١٥٨]. ويلاحظ الباحث ان موقف كايزر غائم إزاء علاقة الروائي بالراوي. ان وظيفة الراوي واهميته تتحددان بتحدد نوع الرواية وموقفه ازاء الشـــخصـــيات والموقع الذي ينظر منه الى الوقائع والأحداث الجارية وباقي العناصر الروائية الاخرى.

لقد قسم جان بويون الرؤية الى ثلاث انواع:

١. الرؤية من الخلف (الوراء)، أي الرؤية المجاوزة، شاع هذا النمط في القص الكلاسيكي، حيث ان الراوي عارف بشخصياته بصورة دقيقة ويتنبأ بالأحداث.

٢ـــالرؤية مع، ان معرفة الراوي في هذه الحالة تساوي معرفة الشخصية، والراوي حلقة الوصل بين القص الكلاسيكي والقص الحديث وتسمي هذه الرؤية، بالرؤية المجاورة او المصاحبة.

٣ـالرؤية من الخارج. ان معرفة الراوي اقل من معرفة الشخصية لنفسها[١٥٩].

وهناك انماط اخرى من تقسيم الرؤية، وهي:

أ ـ قسم رولان بارط المنظور الى شخصي ولا شخصي.

ب ـ اما جيرار جنيت فغير مصطلح (الرؤية من الوراء، ومع، ومن الخارج، بمصطلح(التركيز).

ج ـ لم يقتنع تودورف بتقسيم جان بويون، بل قسم الرؤية الى نوعين:

١. الرؤية من الداخل: التي لا تخفي الشخصية سرا على الراوي.

٢– الرؤية من الخارج : ان الراوي يستطيع ان يصف لنا افعال الشخصية ولكنه يجهل افكارها ولا يحاول ان يتنبأ بها[١٦٠].

---

(١٥٨) من يحكي الرواية ـ كايزر، ص٧٥.٧٦.

(١٥٩) نظرية البنائية في النقد الادبي ـ صلاح فضل ـ دار الشؤون الثقافية، ٤٣٥.٤٣٧ .

(١٦٠) الأنشائية الهيكلية ــ الثقافة الاجنبية، ع٣. ١٩٨٢ــ ص١٢. وهناك مسميات اخرى لنقاد اخرين للرؤية. ت: مصطفى التواني ــ تزفتان تودوروف فجيراد جنيت، يسمى الرؤية من الخف، بـ (التبئير الخارجي). واما جاب لينتفلت فله تقسيم آخر. حيث سمي الاولى بـ (النمط المؤلفي)، والثانية بـ (النمط الممثلي)، والثالثة بـ (النمط المحايد). في حين لـ (جين بويلون) تسميات اخرى. سمى الاولى (الرؤية الخلفية) والثانية (الرؤية المشاركة) والثالثة (تقنية السلوكية). ينظر الرواية الدرامية ــ ص١٧٦. كما ويشخص د. شجاع مسلم (الرؤية الموحدة) الناجمة عن (الرؤية مع)، حيث يتلاشى فيها صوت الراوي في صوت الشخصية، بحيث يصعب التمييز بينهما في كثير من الاحيان. البناء الفني للرواية العربية، ص١٩٥.

لقد حدد اوسبنسكي وجهة النظر بأربعة مستويات:

١. المستوى النفسي.

٢. المستوى التعبيري.

٣. المستوى الايدولوجي.

٤. المستوى الزماني والمكاني.

المستوى النفسي:

تعد آراء (اوسبنسكي) في مجال المستوى النفسي لوجهة النظر، ذات اهمية منهجية متقنة ومتسمة بضوابط موضوعية، لقد سبقه توما شفسكي[١٦١] في الاشارة الى نوعين من السرد؛ السرد الموضوعي، السرد الذاتي. تستنتج سيزا قاسم من أفكار أوسبنسكي بصدد السرد المعجر عن المستوى قائله: إن (هذا المستوى من الصياغة يرتبط بالواسطة التي تقدم من خلالها الأحداث والشخصيات والمكان)[١٦٢]، لقد اسس اوسبنسكي لدراسة الرواية وفق المنظور النفسي، منهجاً معتمداً على طبيعة الرواية ومحورين إثنين:

الأول: هو ان (أمام المؤلف وهو يبني سرده، اختيارات في العادة: فقد يبني احداث السرد وشخصياته من خلال وجهة نظر ذاتية مقصودة لوعي فرد محدد (او افراد).

الثاني: يصف الأحداث على نحو موضوعي قدر الأمكان[١٦٣].

ان الراوي كلي العلم، يشخص الأحداث الدائرة في الرواية من منظوره الذاتي الخاص، وانه مطلع على كل شيء، حتى ما تخفيه عنه الشخصيات الموجودة في الرواية، ويساوي اوسبنسكي بين الراوي والمؤلف، ويحاول (ان يتبنى وجهة نظر داخلية للشخصيات ذات العلاقة بالأحداث

---

(١٦١) نظرية الأغراض، من كتاب نظرية المنهج الشكلي. ص١٨٩.

(١٦٢) بناء الرواية. سيزا قاسم. ص١٩٤.

(١٦٣) شعرية التأليف. اوسبنسكي، ص٩٣.

والدوافع التي تحكم افعالهم)[١٦٤]. ان السلوك الأنساني ومكونه الأنفعالي يمكن ان يلاحظ او يراقب او يشخص من الفرد نفسه، او من شاهد عيان خارجي او من الراوي، (فنمط البناء النفسي ومضمونه هما نتاج تاريخي لمواقف الحياة الإجتماعية التي يجتازها الشخص)[١٦٥].

لقد فسرت سيزا قاسم منظوري الذاتي والموضوعي اللذين اسسهما أوسبنسكي بطريقة أخرى وهي:

١. المنظور الموضوعي الخارجي (الرؤية من الخارج).

٢. المنظور الموضوعي الداخلي (الرؤية من الوراء).

٣. المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع).

٤. المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع)[١٦٦].

فالدور الحيوي لجانب من الرواية يتجسد في البناء النفسي لشخصياتها بالطريقة التي ترسخ المصداقية الفنية، (ان الغوص الى اعماق الحياة الباطنية للشخصيات اذا كان عشوائياً وغير لازم فأنه لن يؤدي مهمة غير إرباك النتيجة ويحول الرؤية دون زيادة معادلة)[١٦٧]، فاستحضار العوالم الداخلية للنماذج الإنسانية في احداث الرواية يفصح عن المستوى النفسي لوجهة نظر المبئر، سواء أكان راوياً او شخصية في الرواية.

يصف الراوي (البطل) في رواية (بحثا عن مدينة اخرى) احد الشخصيات هو صديقه (اخذ يقول، حرصاً على الهدوء الذي أستعاده او تصور انه قد استعاده، اكثر من حرصه على أي شيء آخر، بغية عدم تركه يفلت منه ثانية كما حدث له في المرة الاولى، ويعود الإضطراب،

---

(١٦٤) المصدر نفسه، ص٩٣.

(١٦٥) الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي . د. مصطفى سويف، ص٣٠٣.

(١٦٦) بناء الرواية . سيزا قاسم، ص١٤١.

(١٦٧) صنعة الرواية . بيرسي لوبوك، ص٧٥.

يســـتولي على كلماته مرة اخرى، مكتســـحاً كل ما عداه)[١٦٨]، فمنظور الراوي (البطل) إزاء صديقه، منظور ذاتي، اذ من خلال رؤيته يصور نشاطه العصبي ومستوى اضطرابه، لكن موقف صـديقه والوصـف الذي اسـبغ عليه الراوي هو (منظور موضـوعي داخلي)، فالكلمات التي تصف وتقيم الحالة السيكولوجية لصديقه (حريصاً، الهدوء الإضطراب) تمثل التبئير له، فالراوي (البطل) من خلال الصـفحات (٤-٢٢) يصـور مادار بينه وبين هذه الشـخصـية المسـطحة (صديقه) بدقة، من منظور ذاتي عبر مكونيه الأنفعالي والمعرفي، مشخصاً العمليات الذهنية التي تتضمن احاسيس وعواطف وأنفعالات صديقه. فجملة (عاد الى اجترار نفسه)[١٦٩] كناية عن الأضطراب النفسي وانشغال الذهن، ومثلها (واختنق صوته.. وبدأ يعاني عذاباً خفياً من اجل إخراجه)[١٧٠]، يلاحظ ان الراوي من منطلقه الذاتي يتبنى منظور الشـخصـية، خلال نشـاطها النفسي المتمخض عن شعورها بالذنب والخجل والأرتباك.

يصور الراوي مكابدات صديقه النفسية بدقة متناهية، تنم عن معرفته بأعماق النفس (شيء ما في داخله سـقط في حركة لولبية حتمت عليه حالته ان يخوض معركة ضـارية مع نفسـه، بدت متكافئة لهنيهة،لم يستطع خلالها ان يقول شيئاً، أي شيء على الأطلاق.. ارجوك فكرت، لعله يحمل اُتهاماً مسبقاً لنفسه)[١٧١] يدلف الراوي الحياة الداخلية لصديقه، ويصور صراعه النفسي المرير مع الذات، ان وظيفة الراوي من خلال منظوره الذاتي هي (تأطير خطاب الشـخصـية بخطابه الخاص (وتقابلها وظيفة الأدارة عند جنيت)[١٧٢]، ان زنكنة (يسـتبطن شـخصـياته بالأسلوب السايكولوجي ـــ الفيزيولوجي، فهو يستعين بالتحليل النفسي لفرويد وادلر على

---

(١٦٨) بحثاً عن مدينة اخرى . محي الدين زنكنة، ص١٤.

(١٦٩) بحثاً عن مدينة اخرى، ص٢٠.

(١٧٠) المصدر نفسه، ص٢٠.

(١٧١) المصدر نفسه، ص١٩.

(١٧٢) ينظر: مستويات النص السردي . مجلة آفاق . ص٨٧.

ضوء من التداعي الحر، لكن تحت ضوء الشمس وبعيداً عن الغرف المظلمة)[١٧٣]، (لعله يحمل اتهاماً مسبقاً لنفسه)، فالمبأر هنا هو صديقه، أما المبئر فهو الراوي الذي يدخل اغوار نفسه من خلال المونولوج، فوظيفة الراوي هنا، هي تصوير الأبعاد الداخلية بالفعل السردي، وتقابلها الوظيفة السردية المحضة عند جنيت، أحياناً يتداخل في مشهد وصفي واحد، منظورا الذاتي والموضوعي، بغية معالجة حدث أو مشهد (رصاص.. هي اذن رصاص.. آه كم اود لو أملك القدرة على جعل نظراتي رصاصاً. وأتصورها رصاصاً بالفعل، ما أكاد اصوبها نحو أحد، حتى الأشيه.. حتى أرديه قتيلاً، مع أني لا اريد ان اقتل غير مظاهر النفاق، والخنوع والذل فيه، اصوب اليه رصاصة فيتلوى، ولكنه.. ربما لكي يخفي عني تأثيرها عليه، يعود اكثر انطلاقاً.. يغرق نفسه في ثرثرة صاخبة وبصوت عال...)[١٧٤] ان هيمنة الراوي المبئر من خلال تبنيه منظور صديقه النفسي (المبأر) الذي يعاني من خوف المواجهة والخجل والخنوع، تحسم الصراع لصالحه، كما واُستعمال المونولوج من قبل الراوي ضمن المشهد (آه كم اود لو املك القدرة على جعل نظراتي رصاصاً)، يجعل شخصيته (مبأرة) من الداخل. فالراوي (البطل) في تصوير مشاهد صديقه النفسية يستغور اعماقه ويرينا مشاعره وانفعالاته بدقة متناهية، وما تساعده في ذلك، عينه النفاذة الوصافة، اولاً، واسقاطاته النفسية على السلوك الانفعالي لصديقه (المبأر) ثانياً، حينما يواجه الراوي (بطل الرواية) صاحبة الفندق بكل ما تحمله من القذارة وسوء التصرف، والقبح والتقادم في السن، (يكتشف البطل ان صاحبة الفندق هذا، هي ليست سوى زوجته التي تركته لأنه رفض ان يلبي طلبها ويقول لها انها اجمل من (ب.ب) وان احدهم تزوجها دون ان يقدم لها سوى هذه الكلمات، وحين يقرر الخروج من الفندق الى فندق اخر، يخبر عامل الفندق بأنه لن يجد فندقاً آخر)[١٧٥] لان (كل فنادق هذه المدينة

---

(١٧٣) كتابات تطمح ان تكون قصة . نجاح هادي كبه . جريدة العراق في ١٩٨٤.٨.٢٢.

(١٧٤) بحثا عن مدينة اخرى ص٢٣.

(١٧٥) البناء الفني في الرواية العربية في العراق . شجاع مسلم العاني . ج٢، ص١٣٧.

والمدن المجاورة ملك لهذه السيدة.. التي دست على كبريائها)[١٧٦]، ان تراسل الحواس في استحضار تذكر الموقفين، موقف الزوجة التي تركته، وموقف صاحبة الفندق، يجعل الراوي كاشفاً الحياة الداخلية وافرازاتها الإنفعالية والسلوكية لهما، حيث أثّر كلا الموقفين، على وجهة النظر الذاتي للراوي، فأبدى إزاءهما رد فعل متسم بالنكوص والأشفاق على الآخرين طوراً، والوقوف بوجه تناقضات الواقع وتداعياته طوراً آخر. ويلاحظ ان هذه الرواية ورواية (هم أو يبقى الحب علامة) تستوحيان الفضاءات الكابوسية والعوالم الغامضة والمرموزة لكافكا وفوكنر، يقول د. نجم عبد الله (وبظني ان الروايتين الأخيرتين[١٧٧] ورواية بحثاً عن مدينة اخرى لمحيي الدين زنكنة من الأعمال المؤهلة لدراستها دراسة تطبيقية مقارنة لما تعكسه من تأثر واضح وناضج بكافكا)[١٧٨]، يواجه الروائي المجتمع، برفضه القوانين الاجتماعية التي تسيره، (واصعق أثر الجرح الهائل الذي ينشق في أعماقي. وبألم بالغ وخجل عظيم من أجل، الآخرين، ومن هزال الآخرين، رحت الملم أشيائي المتبقية.. وإحساس بأني أفضل من سواي يتولد عندي، اذ يتهاوى الكيان الذي تقمصته.. و ينتصب الإنسان الآخر الذي لم يمت.. والذي لا ينبغي ان يموت ابداً.. ينتصب عملاقاً في مجتمع كله اقزام نقياً في دنيا كلها اقذار.. حراً في عالم كله عبيد..)[١٧٩] يتداخل هنا مستويا النفسي والأيدولوجي، ويظل الراوي (المبئر) مشدوهاً متوتر النفس امام الواقع الاجتماعي المسكون بسايكولوجيا الصمت ازاء المظالم، اما المبأر فهو المجتمع الذي يدخل الراوي الى عوالمه الداخلية من خلال المعايشة والمعاناة، فالراوي في الرواية الحديثة (متسق مع وضعية الشخصيات في عالمها مع معاناتها أي مع تشيئها في عالم تماسك

---

(١٧٦) بحثاً عن مدينة اخرى، ص٢٠٥.

(١٧٧) يقصد بالروايتين (ظلال على النافذة) ١٩٧٩ لغائب طعمة فرمان و(الرجع البعيد) ١٩٨٠ لفؤاد التكرلي. ينظر مجلة الاقلام العراقية. ت٢. ك. ١٩٨٦، ص١٥٩.

(١٧٨) مقدمة لدراسة الرواية العراقية. نجم عبدالله كاظم. مجلة الاقلام. ت٢. ك. ١، ١٩٨٦. ص١٥٩.

(١٧٩) بحثا عن مدينة اخرى، ص٢٠٤.

بالية نظامه القوية، الطاغية وربما الطاحنة)[١٨٠]، يحس الراوي (البطل)، ان أمه بتأثير من احدى النساء تنوي الزواج من رجل اصغر منها بأربعين سنة، في حين ان امه تطرقت ابواب الثمانين، (لقد رتبنا المسألة بشكل حاذق.. فتساءلت باستنكار، وقد تبلورت في ذهني فكرة بلغت درجة عالية من اليقين، ان.. هذا السواد.. لايقتصر على أسنان هذه المرأة المتهدمة الماثلة امامي، وأنما ينسحب على أفعالها ايضاً، بل على سائر وجودها.. كما انه ليس فقط بسبب الدخان وحده.

ـ كيف .. رتبت المسألة.. يا.. أجابت بسرعة، وبصوت خافت:

ـ اقنعناه.. انها لم تتعد الأربعين..

ـــ اربعين؟.. لقد ابتلعت نصف الحقيقة...)[١٨١]. ان الرؤية الذاتية للراوي (المبئر) تنطلق من مشاعره الخاصة المتسمة بالصدق ازاء الآخرين، في حين انِ (المبأرة) هنا، هي الأم التي أباح الراوي لنفسه الدخول الى بواطن مشاعرها، ازاء ابنها مرة، والزواج من الرجل الذي اصغر منها سنا مرة اخرى، ومثلها المرأة التي رتبت امر الزواج، فهذه الزاوية التي يرصد منها الراوي الواقع، بما فيه ممارسة امه الشبقية، هي التعامل الواعي النقي، في مجتمع تحفه مفارقات وأقذار لاتطاق، ومن هذا المنطلق، يؤسس زنكنة أبعاد روايته، حيث يظل الموقف عنده القاعدة التي تبنى عليها المضامين السايكولوجية لأبعاد الرواية، ان (الموقع الذي يتخذه الراوي/الكاتب هو الذي يلعب دوراً كبيراً في تحديد الصياغة الخاصة للعمل الروائي، حتى انه يصعب الفصل في هذه الحالة بين التصور الذي يمتلكه المبدع عن العالم، والشكل الذي ينقاد اليه بالضرورة للتعبير عن هذا التصور)[١٨٢]، ان وظيفة الراوي من خلال هذا المستوى النفسي هي (البينة او الشهادة)، وهي ما تقابل الوظيفة الإنفعالية عند ياكوبسن. انها تتناول مشاركة الراوي في

---

(١٨٠) الراوي الموقع والشكل ـ يمنى العيد ـ ص١٢٦.

(١٨١) بحثاً عن مدينة اخرى، ص١١٧.

(١٨٢) اسلوبية الرواية ـ مدخل نظري ـ حميد لحمداني، ص٣٧.

القصة نفسها، وهي علاقة عاطفية تتعلق بتوجه الراوي نحو نفسه وهي ايضا علاقة اخلاقية وفكرية)[١٨٣].

ان يوسف في رواية (هم ويبقى الحب علامة) تتنازعه سلطة حب سناء ورؤيا في لحظة واحدة، ويلاحظ ان الرؤيتين الخارجية والداخلية تتجاذبان فتتفاعلان في هذا المشهد الذي يصور قلق وحيرة الراوي حول ما يدور في المطعم الذي تعمل فيه رؤيا، (العامل الذي جاءني بطلباتي يحمل بالأضافة اليها حديثاً الي، المح ذلك من عينيه المتألقتين بشعاع غريب، وأقرأه في ملامحه المتوثبة وابتسامته الخجول التي يضعها على شفتيه كلما هم بالحديث الي، ولكنه ما كاد يلمح رؤيا تقبل نحوي حتى يتوقف فجأة، مشوها ابتسامته الحلوة بفعل الدهشة التي اكتست ملامحه. توجه اليها مباشرة في إضطراب عظيم: ـــ رؤيا .. لاتقولي لماذا.. اتركي المطعم حالاً؟)[١٨٤] فالمكون الأنفعالي لعامل المطعم (المبأر) يثير في يوسف نوازع الشعور بالأحباط والضعف إزاء (هم)، فعامل المطعم (مبأر) من قبل الراوي (المبئر)، في حين انه (مبئر) في الوقت نفسه ليوسف، ان هذه الوظيفة المزدوجة، تقوي آصرة المواقف المتشابكة في هذا المشهد، و(يمكن للسارد ان يعبر عن موقفه الايدولوجي بمزاولته لوظيفة التأويل.. كما ان السارد يستطيع ان يضطلع بوظيفة الفعل بالتماهي مع احدى الشخصيات ومن ثم ينهض بوظيفتي التصوير والمراقبة)[١٨٥]، فالرؤية هنا متعددة، فالراوي وعامل الفندق ورؤيا وصاحب المطعم يتبنون وجهات نظر شتى ومن زوايا متباينة، يقول اوسبنسكي (ان المشاهد المختلفة في العمل الأدبي تروى في مواقع شخصيات مختلفة في مثل هذا النوع من الوصف يمكن وصف الشخصية (أ) من وجهة نظر (ب)، ووصف الشخصية (ب) من وجهة نظر شخصية (أ). وفي المهم على اية

---

(١٨٣) الرواية الدرامية . باسم صالح حميد . ص١٧١.

(١٨٤) هم ويبقى الحب علامة، ص٣٦.

(١٨٥) شعرية التأليف، ص٣.

حال ان نشـــير الى ان الحالة الداخلية لكل من (أ) و (ب) لاتوصـــف في وقت واحد، وفي الموقف نفسه، او المشاهد الصغيرة الجزئية نفسها)[١٨٦].

يصـف الراوي (بطل الرواية) مكابداته الذاتية، فحينما يرى رجلاً يرصـده ويراقبه يتصـور انه ينتمي الى (هم) الذين يطاردونه كل حين، وفي أي مكان (المارة يلتهمونني بنظراتهم وعيونهم تسـح دهشـة وافتراسـاً بعضـهم يكلمني، يبادرني بالسـلام، يرفع يديه بالتحية، يحرك شـفتيه، يقذف منهما او بهما شـــيئاً ما قد يكون كلمات مجاملة او ســـؤالاً عن الصـــحة و العافية او استفساراً عن.. او.. ولا يلقى سوى جواب واحد: نظرة بلهاء سريعة ثم صمت مطبق. واحياناً ابتسـامة شـاحبة فأثير دهشـة اكبر اقرؤها في عيون الناس التي ترمقني بامعان شـديد، فأروح اتساءل باستغراب شديد، مابالهم يصبون نظراتهم النارية على رأسي ولا يلتفتون نحوه؟)[١٨٧]، ان هاجس الخوف من المجهول يلف لاشـعور البطل ويجعله يتحوط حتى من ظله، فالرؤية ذاتية هنا، ويحاول الراوي ان يســتغور أعماق الشـــخصـــية ظانا منه، إنها تطارده، فهيمنة المكون الإنفعالي للراوي على ســـير الحدث تجعل الموقف من العالم عدائياً، لأن الناس (المبأرين) لا يأبهون بما يعانيه الراوي من مرارة المطاردة، ان هذا النمط من التعامل الطافح بالريبة ازاء الاحداث والناس في الرواية هنا تقوم (بتحطيم آليات الواقع وتفكيك علاقاته الســـببية بل (نرى) الاشياء على يديها تفقد تماسكها وصلابتها ويستوعبها ويصوغها مدركات قابلة للفهم والادراك)[١٨٨].

ان (سناء) زوج يوسف تخاف من مصير الفراشة الزاهية الألوان في الحديقة، اذ تطاردها القطة، لكن يوسـف يحاول تهدئتها (ماتكاد الفراشـة تحط على القرنفلة حتى تلحق بها وتسـدد نحوها ضربات غادرة، فأهرع لنجدتها، ولكنها قطة متوحشة، لاتخاف منيّ ابدا حتى يخيل الي في بعض

---

(١٨٦) المصدر السابق نفسه، ص١٠٠.

(١٨٧) هم ويبقى الحب علامة، ص٦٣.

(١٨٨) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة . معد عبد العزيز . ص٤٠٣.

الاحيان انها لن تتورع عن الإنقضـــاض علي انا الاخرى. فقلت لها خلاف ما كان يتحرك في وجداني لعلي ادخل بعض الإطمئنان الى نفسها التي بدأت تضطرب: ـ لعلها تداعبها. كثيراً ما تداعب القطط بعض الحشـرات)[١٨٩] فالراوي من خلال الصـراع الدائر بين القطة والفراشـة يدخل العالم (المبأر) لسـناء ويبصـر المتلقي مكوناتها الإنفعالية الحزينة ازاء مصـير الفراشـة، ففي هذا المشـهد تكون الرؤية (مع) منصـبة على الوصـف الذاتي، لقد وظف الراوي (المبئر) الفاظا نلمح من خلالها انفعالات انسانية وأحساسيس ذاتية، منها (متوحشة ـ في وجداني ـ تضطرب. الخبث والمكر والغدر) كما واُستعمل (خيل اليه) وهي من الفاظ الشعور، (وتقوم الأفعال التي تعبر عن الحالة الداخلية بوظيفة الأشـارات الشـكلية للوصـف من وجهة نظر داخلية)[١٩٠]، فالراوي (المبئر) يبيح لنفسـه الدخول الى ذهن سـناء (المبأر) عن طريق هذا الفعل (خيل اليه)، (لقد مزج محيي الدين زنكنة بين التداعي الحر واستبطان الشـخصيات والمنولوج الداخلي وهو الأسلوب المتعارف عليه عند كتاب القصة المعاصرين)[١٩١].

واما علاقة يوسف بمؤسسة الشرطة فيشوبها الأضطراب فحينما رفع يوسف شكواه الى ضابط الشـرطة من إعتداءات (هم) قال ضـابط الشـرطة (لا..لا.. اطمئن يا سـيد، سـنشـدد الرقابة حول منـــزلك. قالها الضابط بأحساس من يريد ان يقول: ها قد وضعنا حدا لكل مشاكلك. بينما اخذت انا ارتجف من الغضــب اذ بدا لي اقتراحه سـكيناً تنغرز في كرامتي فقلت رافضـاً اقتراحه المهني والبغيض وإحساس بأنه في الحقيقة يطلب مني ان ادخل سجناً يسجن مرتين الى الأبد الاّ بمحض اختياري وكامل ارادتي هو الذي كان يحرك كلماتي. ـ انا لا اريد اية رقابة حول منـــزلي، تسجل علي انفاسي)[١٩٢]، ان الراوي هنا يلتزم منظور ضابط الشرطة، اذ يفسر ما

---

(١٨٩) هم ويبقى الحب علامة، ص٩٢.٩٣.

(١٩٠) شعرية التأليف، ص٩٦.

(١٩١) كتابات تطمح ان تكون قصصاً . نجاح هادي كبه . جريدة العراق.

(١٩٢) هم ويبقى الحب علامة، ص١٤١.

يتوقعه او يتمناه، ويبنى على هذا الموقف رد فعله، وهو رفض وصاية الآخر، (فالشخصية لاتتحدد خصائصها ببساطة بما تفعل بل بالطريقة التي تمارس بها هذا الفعل)[١٩٣]، ويعد اسلوب تعامل ضابط الشرطة مع يوسف لا أبالية والذي يشير فيه الأشمئزاز، ان (هم) في الرواية يطاردون يوسف ويريدون منه التنازل عن سناء عبر توقيعه على ورقة، ان استعمال فعل (بدالي) وهو من الفاظ التغريب ــ (يترجم الحالة الداخلية الى وصف موضوعي أي انها تساعد على نقل الوصف من الداخل الى الخارج. ان استخدام العوا مل وسيلة تسوغ تطبيق أفعال الشعور على شخصية موصوفة باستمرار من وجهة نظر خارجية (بعيدة))[١٩٤]، ان مطالبة يوسف بالتوقيع على ورقة أي (التنازل)، تجري في عدة مناسبات ولقطات، يبدو لي ان الروائي يرمز من وراء توقيع البطل الى تنازله عن معتقداته واقصائه عن تجلياته الفكرية، يقول فاضل العزاوي (ان الرواية تتطلب مزيداً من الإضاءة والإقناع لعناصرها الرمزية. فهؤلاء الشريرون الذين لا وجوه لهم يريدون الإستحواذ على حبيبته الجميلة، وهي رمز لقضيته او العالم الجميل الذي يريد تحقيقه)[١٩٥]. فيوسف معرض كثيراً للمطالبة بالتوقيع على ورقة بيضاء، انه (يبالغ كثيراً في تضخيم القوى المضادة ويمنحها القدرة على الحركة والتفريغ ورسم المصير المأساوي للقوى التأريخية، في حين يجعل المقاومة فردية)[١٩٦]، لقد طالبته امرأة بالتوقيع عبر حيلة ضعيفة الحبكة (وفجأة تساقطت الأقنعة، تمزقت، فبانت بشاعة الوجوه تثير القرف والغثيان:

. ولكني احب توقيعك؟ تراجعت بينما ظلت تتعرى.

. ارجوك.. اتوسل اليك.. اقبل رجليك.

. ايتها المرأة احترمي نفسك.

---

(١٩٣) منهج الواقعية في الابداع الادبي، ص٧٣.

(١٩٤) شعرية التأليف، ص٩٦.

(١٩٥) رواية عن الليل الانساني . فاضل العزاوي . طريق الشعب، عدد ٨٨٩.

(١٩٦) نفس المصدر السابق.

ـ امنحك نفسي... امنحك كل ما تشاء.. آه.. لا.. لا.. لاتشح بوجهك عني، لست قبيحة، إني جميلة جداً، لو تدري.. آه.. دعني أرتمي تحت رجليك.. أرجوك.. ارجوك)[١٩٧] فالراوي (المبئر) يدخل العالم الباطني لنوازع المرأة من خلال مكونها المعرفي والإنفعالي، حيث تتوسل الى يوسف للتوقيع على الورقة، كما ويدخل يوسف الى الحياة الداخلية للمرأة (المبأرة)، ويستكشف ثنائية نوازعها الجنسية والسيكولوجية عبر الحوار، رافضاً مطالبتها بشدة، ويلاحظ الباحث ان المستوى النفسي في هذه الرواية داخلي في معظمه، اذ ينقب ويتحرى الراوي عن دواخل الشخصية من منظوره الخاص طوراً ومن منظور الشخصيات وتشخيص احوالها النفسية طوراً آخر، وفي حالة كهذه (تعرض الاحداث جميعا ــ وبشكل دائم ــ من وجهة نظر واحدة، ومن خلال وعي شخص واحد. وتبعا لذلك يجد الوصف الداخلي مسوغاً بمقدار علاقته بهذه الشخصية)[١٩٨].

ففي رواية (ئاسوس) يلاحظ ان طريقة القص تغاير الروايتين الأخريين، فالقص يتحول من الراوي (البطل) الى شخصيات الرواية، حيث يتحول الحدث المركزي الى احداث وشخصيات وعوالم متعددة، فتغتني الرواية بهذا التزاحم الأنساني في ممارسة الحياة اليومية. خطر لفرهاد الشخصية الرئيسة في الرواية ان امراً جللاً قد حدث بعد ان خابره اخوه (دلشاد) من اربيل (أخذ صوت زوجها يرتجف، يتقطع. واخذ قلبها يرتجف وانفاسها تتقطع ومشاعرها تتناقض. ــ نعم؟ ها.. أكيد.. آه.. متى؟ متى بالضبط؟ ها؟ اليوم، اليوم صباحاً؟ آه.. ولماذا انتكس؟ أكان يعاني من شيء؟.. ها منذ متى.. متى تقول؟ شهر؟.. شهر بطوله.. ولم تخبروني حتى برسالة؟ معك الحق.. معك الحق.. ليس هذا وقت عتاب.. ليكن.. ليكن.. وأخفقت دالياً في الإستمرار بالإقتصار على احتراقها الداخلي، فتساءلت بقلق وأضطراب:

---

(١٩٧) هم ويبقى الحب علامة، ص١٢٥.

(١٩٨) شعرية التأليف، ص٩٨.

ــ فرهاد .. ماذا هناك؟ يا فرهاد)[١٩٩] ان الراوي العليم (المبئر) عن طريق الهاتف يبيح لنفسه ان يدلف الى العالم الداخلي (للمبأرين)، فرهاد ودواليا في الحلة ودلشاد في اربيل، ويشخص من منظوره الخاص، وجهة نظر هؤلاء إزاء مرض (باران) والد فرهاد المفاجئ، حيث ينتاب الكل القلق الداخلي يفترسها القلق والأضطراب والألم) تساعد الراوي وفرهاد، بالدخول الى الحياة الداخلية لداليا، وتؤشر الى تأثير الخبر المسموع على الهاتف، عن طريق فرهاد، الى سيكولوجية الشخصيات الثلاثة (موضوع التبئير) فالروائي الذي يوفر لشخصياته اجواء نفسية مدروسة منذ البدء اقدر على التحكم بروايته، لأن الشخصية تصبح قادرة على حمل اعباء الأحداث أو التصدي لها)[٢٠٠]. لقد ولّد رنين الهاتف القادم من اربيل، مسقط رأس داليا وفرهاد كالصعقة الكهربائية احساساً بالخوف القادم من المجهول، ولم يتمالكا الوقوف بصرامة أمام نتائجها، (وقبل ان يأتيها صوت المقابل تزعزعت محاولاتها المستميتة في الأحتفاظ بفرحها كاملاً، إذ شابه على الرغم منها، شعور آخر أنبثق فجأة من جزء ما من تلافيف ذاكرتها المعجونة بالذكريات... واسرعت الى تحويل هذا المزيج المتناقض من المشاعر والأحاسيس التي تتوالد وتحيط بها من كل جانب الى دعاء حار: (اللهم اجعله خيراً))[٢٠١]، نحن هنا امام وصف ذاتي للمكونات الأنفعالية لداليا وردّ فعلها، حيث يتطابق منظور الراوي مع منظور داليا (المبأرة) من الداخل، فالراوي يبيح لمخيلته الروائية ان يسبغ على رد فعل داليا اوضاعاً نفسية مشوبة بقلق وألم، فالأوصاف (شعور إنبثق من..) ومثلها (شعور بالحزن تطيرا.. تخوفاً ــ اندمج مع حزنها..) تبين المستوى النفسي لداليا، وهذا التنوع من الأضطراب النفسي لشخصية فرهاد وداليا، ومعهما المتلقي عن طريق التقمص، يقوي سلطة السرد ويجعل الراوي (مع)، اكثر ادراكاً وتقمصاً لأحوال الشخصيات، ان وظيفة الراوي (المبئر) هنا، هي المراقبة: حيث

---

(١٩٩) ئاسوس، ص٢٤.

(٢٠٠) الشخصية في الرواية العراقية، ص٢٢٣.

(٢٠١) ئاسوس، ص٨.

(بأمكان السارد تأطير خطاب الشخصية الخاص وتقابلها وظيفة الادارة عند جنيت)[٢٠٢]، ان كشف الدوافع الأنسانية للشخصيات واستجابتها لتحديات المواقف مرهون بقدرة مدركات الروائي، فلكي يحقق الروائي مهمته عليه ان يجعل (القارئ مهتماً بما يحدث لشخصياته، وعليه ان يدرك دوافع الشخصيات ومن ثم يوصل هذه الدوافع الى مدارك القارئ)[٢٠٣]. توجهت داليا وفرهاد وئاسو الى اربيل، ففي الطريق يتذكر الطفل ئاسو قبجه حيث يجوع ويعطش، فأذا به يقيم الدنيا ولا يقعدها، فكان والداه وابو حيدر (السائق) يحاولان تهدئته ولكن دون جدوى (وانشق في قلب فرهاد جرح اعمق وادمى من كل الجروح. أي حقد سينطوي عليه الطفل ازاء امه بعد اليوم.. خاصة اذا عادوا ووجدوا الطائر قد مات.. وهو ميت لا محالة.. لا محالة ولكنه مع هذا قال.. محاولاً تخفيف وطأة الأحساس بالذنب الذي لم يعرف حتى الآن سببه، عنها.

. لم ترتكبي.. جريمة.. ياداليا.

. بل ارتكبت .. يافرهاد)[٢٠٤].

يلاحظ الباحث ان الراوي (المبئر) دخل اعماق الشخوص من وجهة نظره الذاتية، ويستشف من محاوراتهم، عواطفهم واحزانهم ومديات افكارهم، فداليا تعاني من صراع نفسي مرير من خلال شعورها بعقدة الذنب، تجاه طائر قبج، وفرهاد (المبئر) يهدئ من روعها واحزانها، في حين ان داليا (المبأرة) تعترف بخطئها، ان ورود كلمات (الحقد ـــــ تخفيف وطأة الأحساس بالذنب) يعبر عن عدم تكييف داليا مع معاناة ابنها الناتجة عن خطأ لم تقترفه عن عمد، حيث تعده جريمة، لكن دوافع الخطأ هي السهو والأهمال.

---

(٢٠٢) مستويات النص السردي . جاب ليتفلت . ص٨٧.

(٢٠٣) فن كتابة الرواية . ص٤٢ .

(٢٠٤) رواية ئاسوس، ص٢٢٢.

من خلال بحث آسو المستمر عن قبجه (ئاسوس) المتروك في القفص، تذكر السائق ابو حيدر عبر وجهة نظر مونولوجية، حفيدته خولة: (لم يسـمعه ابو حيدر، كان مندمجاً في حديثه عن حفيدته..

ـ ظلت تحوم حول لعابتها.. الأولى.. التي رميتها في ساعة من ساعات غضبي الأعمى.. بعد ان حطمتها.. في بالوعة في باحة الدار.. حتى.. حتى.. القت بنفسها.. خلفها..

ـ القت بنفسها؟..

ـــ هي الآن مبتورة الساقين.. وفي الثانية عشرة من عمرها ومازلت وما زلت اشتري لها.. الدمى..

لم يجد احد من الوالدين.. لديه.. ما يقوله.. فقط التقت نظراتهما على ئاسو.. الذي كان ما يزال يحرك.. شفتيه.. ويديه ويضرب بهما الهواء.. وهو يبتسم تارة.. يتجهم اخرى..)[٢٠٥].

في رواية ئاسوس ثمة مترادفات في الأحداث، تتوازى، اما وظيفة السرد في هذه الأحوال، فهي إيهام المتلقي بأن هذه المترادفات، ترد مصادفة، عفو الخاطر، ولم تكن هناك اية قصدية وراء تساوقها، فالمبئر هنا ابو حيدر، اما المبأرة فهي حفيدتها خولة، التي لم تقبل الا بدميتها الاولى التي كسرها ابو حيدر في ساعات غضبه الأعمى، فالمنظور النفسي هنا هو داخلي، فخولة بعد ان القت بنفسها، غدت مبتورة الساقين، ان عقدة الذنب التي يعاني منها ابو حيدر باتت مرضا سلوكياً ملازماً له، فمن خلال قبج آسو، يتذكر عبر مونولوج مباشر، مأساة خولة التي غدت ظلالاً لحياته دون ان يفارق شعوره، يقول د.هـ . لورنس (لقد بنيت الحياة بشكل كانت فيها النقائض تتأرجح حول مركز موازنة قلق غير مستقر. ان خطايا الآباء كثيراً ما تنعكس على الابناء)[٢٠٦] ان إحساس خولة بأهمية الدمية في حياتها، يترك اثره النفسي العميق في

---

(٢٠٥) رواية ئاسوس. ٢٢٦.٢٢٧.

(٢٠٦) الرواية والاخلاقيات. د. هـ . لورنس. ت: سعيد احمد الحكيم. مجلة الاقلام ع١١، ١٩٨٠.

لاشعورها لحدّ، انها لا تقبل بأية دمية سواها، لاسيما بعد تعرض ساقيها للبتر، حيث ارتبط بتر الساقين بكسر الدمية من قبل ابي حيدر، ان رد الفعل النفسي لأبو حيدر، جعله يتحسس بعمق، معاناة آسو كضحية، ووالديه كمسببين، علما ان عمق معاناة الوالدين، جعلها ضحية بطريقة اخرى.

احست داليا بألم ممض حينما تذكرت الماضي، إذ اخرجت من الصف من قبل المعلمة لكونها نصرانية (لاول مرة أحستْ بفارق بينها وبين الأخريات لقلقها.. الأحساس.. آلمها. وذلك حين أخرجتها معلمة.. الدين، مع بضع صبايا اخريات.. من الدرس.. سألتْ امها عن هذا الأمر الغريب.. قالت:

- إبنتي.. ان لنا دينا آخر.. هو..

قاطعها عزيز.. بحدة..

- لا تسمّمي افكار الطفلة. هذه مسألة عادية يتكفل التطور بحلها..)[٢٠٧].

ان المنظور النفسي لداليا عبر مكونها الإنفعالي، خلال هذا المونولوج، هو إجترار آلام الماضي وانتقاد سلوك المجتمع الذي يكرس تعميق الهوة بين التلاميذ، فردود فعل داليا السيكولوجية لهذا المنبه الخارجي رسخت عندها احساساً عميقاً بالضعف ازاء واقع صلد اولاً، وبالاغتراب الروحي والسلوكي عن زميلاتها ثانياً. اما المنظور النفسي لوالدة داليا وابنها عزيز، فمتناقض، الوالدة توضح وتعلل الحالة، في حين يقف عزيز موقفاً متسما بالجدية والتقدمية، محاولاً من ورائه، عدم تسميم افكار الطفلة، وعبر مكونة المعرفي يضع مسؤولية الحل على تطور الأنسان حينما انقذ الراوي (البطل المركزي) نفسه، من سطوة ومرام صاحبة الفندق، احس براحة سيكولوجية تعم كيانه وتسري في اوصاله (احسست براحة تسري في كياني.. كمن إستفاق من كابوس خانق كان على وشك ان يمتص انفاسه).

---

(٢٠٧) ئاسوس، ٢٠١.

بيد اني لم اتمتع باحساسي بالراحة.. اذ وبعد هنيهة اخذ يشوبه الم دفين، شرع يتحرك من موضع ما.. من اعماقي.. ممزوجاً بمرارة الهزيمة.. اجل الهزيمة.. لقد هزمت امام (الانسان الذي...) لقد هزمني الملعون.. وجعلني اتصرف بجنون.. كالمنوم مغناطيسياً ينفذ ما يصدره اليه منومه بآلية.. فنسفت بنفسي كل ما أعددت من مشاريع وخطط لحياتي الجديدة، او بالحري.. لطريقتي الجديدة)[٢٠٨] فالراوي (البطل المركزي) للراوية، عبر مونولوج داخلي، يستفيق من كابوس ألم به، ويلاحظ ان في السرد صوتين:

الأول: صوت بطل الرواية الذي يتكلم بضمير المتكلم، جملة (بيد أني لم اتمتع بأحساسي بالراحة)، في حين وقبل هنيهة ذكر: (احسست براحة تسري في كياني)، ويلاحظ ان المكون الانفعالي للبطل، يتجسد فيه القلق وفقدان الثقة بقراراته وبالدوافع التي تحرك نوازعه الوجدانية، إذ هيمنة القلق، افقدته الأحساس بالأمان والأطمئنان.

الثاني: راو آخر مصاحب، يفصح عما في داخله (وبعد هنيهة اخذ يشوبه الم دفين شرع يتحرك من موضع ما)، ان المنظور النفسي لهذين الصوتين عبر مكونهما الإنفعالي، يختلف باختلاف موقعهما في السرد، بيد ان صوت البطل الداخلي المعبر عن اعماقه، يتجسد فيه الاعتراف بالهزيمة من (الأنسان الذي...)، هذا الانسان الذي يصفه بطل الرواية بأنه يوجهه ويسيره، إذ هو (أنا) هـ الإعتباري الداخلي الذي يلجأ اليه، كلما تواجهه الملمات، انه بمثابة ضميره الحي ومرجعيته الوحيدة في اتخاذه القرارات، لكنه هذه المرة قد خان مشاريعه وهزمه، (–ان المأساة الحديثة تقوم على مشكلات الشخصية الفردية، وانفعالاتها وتجاربها، والصلة واضحة بين هذا الطراز من المأساة وبين طراز مجتمعنا القائم على الاعلاء من شأن الفردية)[٢٠٩].

---

(٢٠٨) بحثاً عن مدينة اخرى، ١٩٣.

(٢٠٩) الاسس النفسية للابداع الادبي ـ د. مصطفى سويف ـ ٣٤٢.

ان هذا المزج بين عالم الحقيقة والخيال، واللجوء الى (انا) الضـمير الرقيب، لردم الهوة بينه وبين (انا)هـ، يتمخض عنه صـراع درامي سـايكولوجي، يكون البطل فيه واقفاً، بين بعدي الإنتصـار والإنهزام، ناهيك عن الإنفصام الشخصي والظهور بمرأيين متباعدين.

ان المنظور النفســـي للبطل عبر هذا التكوين الإنفعالي القلق، يجعله ضـــحية بين إرادته، وبين الواقع الاجتماعي والسياسي القاسي المحبط. حينما شاهد السائق (ابو حيدر) ان آسو يرفض القبج الفخاري ويهمل البلبل البلاســتيكي، ويتشــبث بقبجه الذي يئن في القفص من الجوع والعطش، إنبعثت في ذاكرته الجريحة صـــور حفيدته خولة وآلامها، حيث خاطب داليا وفرهاد (أنا جدٌّ.. يا ولديّ.. صـدّقاني لو كنت على فراش الموت لفضـلت ان تنصـرف حفيدتي.. الى العابها.. على ان تذرف من اجلي دمعة واحدة.. ولباركت كل من يسـاعدها في ذلك في ابدال دمعتها.. بضـحكة... بابتسـامة.. بأشـراقة في وجهها.. ولكن.. آه... (لا رأي لمن لا يطاع)[٢١٠]، يلاحظ ان المنظور النفسـي (لأبي حيدر) هو إنصـاف ئاسـو وإسـناده، إزاء تصـلب الوالدين في بعض الأحيان، بحقه، ان (ابو حيدر)[٢١١] عن طريق منحه الحرية لحفيدته خولة، يضغط على داليا وفرهاد كي يقدّرا وينفّذا متطلبات ئاسو المتواضعة.

هناك ترادف في المعنى الضمني للموقفين، فأبو حيدر، يتمّنى اثناء لحظات احتضاره ان تنصرف حفيدته الى العابها، وإبدال دمعتها بضـــحكة، وإزاء هذه الحالة يطالب داليا وفرهاد ان يحذوا حذوه، ولا يزعجا ئاسو تحت غطاء إحتضار والد فرهاد.

وهناك تداخل، بل تمازج في المنظور النفسي، بين صوتي الراوي وابو حيدر في جملة (لا رأي لمن لا يطاع)، حيث يصـــح ان تُنســـب الى أي منهما، ولا رجحان في ذلك، لكن الوظيفة الفنية والإبلاغية لهذه الجملة ليست متساوية، حيث تختلف باختلاف إنتسابها الى أي منهما.

---

(٢١٠) ئاسوس. ٢٠٥

(٢١١) لقد تصرف الباحث مع كنية (ابو حيدر) على الحكاية.

ان الصـــراع بين الراوي (البطل المركزي) وبين والده في رواية (بحثاً عن مدينة اخرى)، كان تناحريا على أشدّه، فالبطل عبر منظوره النفسي، وخلال مونولوج، يعبّر عن تصوره إزاء والده، وطبيعة العلاقة التي تربطه به.

انا: (إزاء ســكوته المفاجئ الذي يخلقه على نحو تمثيلي مصــطنع والذي يريد ان يفرض خلاله الاحترام على كلماته، التي ســيقولها، ويمنح قيمة ما لتهديده الذي ســيعلنه، وهما يفتقران الى البعض منهما، بالتأكيد. اريد ان اضحك، ان اقهقة... فاضحك فعلاً، واقهقه بأعلى صوتي، عبر نظرات الإستخفاف والإستهانة بكلماته وتهديده التي اصبها على رأسه)[٢١٢].

نحن امام منظورين نفسيين متضادين.

المنظور الاول: هو الإتجاه الإنفعالي والمعرفي للوالد، الذي يتظاهر أمام ابنه بأُحترام مصـــطنع موهوم، ســاعيا من خلال هذا الفضــاء الأخلاقي المفتعل، إســكات صــوت الآخر وتطويعه بالإتجاه المحدد المنوي، فالعالم الداخلي للشخصية الروائية يبنى على محورين:

الأول: الملامح النفسية التي تعكس ذات الشخصية ونظرتها الى العالم.

الثاني: الأبعاد الفكرية التي توجه عمل الشخصية ودورها في الاحداث الروائية.

المنظور الثاني: هو إبنه الراوي، الذي يستخف من أعماقه بما يقوله الوالد، وما يخططه، ان هذا الصـراع الحاد، بين منظوري الضـحية (الأبن) والظالم (الأب)، لاينتهي إلاّ بطرد الأبن، وطلاق الأم والهيمنة النهائية للوالد على جل الأمور. لقد عد فرويد (الانسـان ضـحية ترزح تحت وطأة ثلاث فئات من القوى المتصارعة: المحفزات الغريزية، الضمير، ومطالب الواقع)[٢١٣]. فالراوي البطل، يرزح بشـدة تحت سـلطة ضـميره الذي لا يقبل بالإسـتسـلام، لمشـيئة والده، كما ويعاني من الضـعف إزاء تلبية مطالب الواقع وتحقيق ما يصـبو اليه، في حين ان والده يرزح تحت اعباء

---

(٢١٢) بحثا عن مدينة اخرى. ٩٥.

(٢١٣) علم النفس الانساني. ٤٣٨.

(محفزاته الغريزية) التي جعلته آلة صـــمّاء، لا تلبي إلاّ نداء غرائزه الجنســـية التي لا ينطفيء اوارها. ومما يعمق حقد الراوي على والده، هو اضـــطهاده الشـــديد وإهانته الدائبة لا بنه ايام الطفولة، علما (ان التحرر المطلق من الطفولة مستحيل)[٢١٤]، اذ يستمر هذا الحقد ما دامت الحياة.

بعد ان ســاءت العلاقة العاطفية بين الراوي (البطل)، وزوجته، لاذ بأطياف الماضــي وغاص في اعماق احداثه، باحثاً عن تلك الخيوط الســـحرية التي تربطه بزوجته. (هيه.. كم هو بائس وشاق ان تقفز تلك الأيام الرائعة الممتلئة بالحب والوجود المتكامل من حياتك وتتسلل من بين اصـابعك.. لتكوم في ركن مهمل من مؤخرة ذاكرتك، تحت اسـم هزيل فارغ من كل محتوى هو (الماضي) مقتنعة به كمجد ضئيل.. يتضاءل يوماً بعد يوم بفعل تكدس الأيام والسنين فوقه.. وهي تركله الأيام باستمرار الى الوراء.. حتى يسقط ذات يوم او ذات ليلة ويتهشم.. ويتلاشى الى الأبد.. وتنقطع كل صلة لك به)[٢١٥].

ان المنظور النفســـي للراوي يتجســـد عبر هذا المونولوج، في ردود فعله إزاء منبهات الماضـــي وهيمنته الشـــعورية التي يقف الراوي امامها حائراً مبهوتاً، اذ جمالية العلاقة التي تربطه بزوجته تنطفئ، وتتسلل من بين اصابعه، ويلاحظ ان الراوي يحاور نفسه بضمير المخاطب، أما وظيفة تحوير الضمير من المتكلم الى المخاطب فهي مواجهة النفس بشجاعة اكثر، ويلاحظ ان الراوي يسـعى الى إدامة تذكر الماضـي بغية تطهير الذات من عقدة الشـعور بالذنب، إزاء زوجته التي تحمله مســـؤولية الإفتراق. فالمنظور الســـيكولوجي المبني على مكونات الراوي الإنفعالية والعاطفية في هذا المونولوج، هو الأحســـاس بعبثية الحياة والقلق المســـتمر من المصـــير المجهول

---

(٢١٤) عالم القصة . برناردي فوتو . ٤٧.

(٢١٥) بحثاً عن مدينة اخرد ٤١.

للأنســـان، حيث كل ظاهرة حية مآلها الســـكون الأبدي، ان عرض هذه الافكار والخواطر الوجودية يتم عن طريق السلوك والفعل، لا عن طريق الحوار وتنويع المشاهد.

لقد ساءت علاقة الراوي بزوجته إثر مشادات كلامية منشؤها الغيرة القاتلة للزوجة، علماً ان هذه العلاقة في مد وجزر دائميين، (وعبثاً حاولت ان اشرح لها بأني اسير في طريق تحقيق رغباتها وأستجيب لكوامن نفسها.. وإني الآن بالذات، وفي هذه اللحظة، على وجه التحديد.. هذه اللحظة المتوترة التي تحتوينا معاً، انما استجيب لواحدة من اشد رغباتها الحاحاً عليها، بصدقي المعهود، وأمانتي المعروفة.

ولكن.. يبدو.. انه لاجدوى.. لاجدوى..)[٢١٦].

ان الراوي (البطل)، هو (المئبر) الذي يستعمل الضمير المتكلم، إذ له الهيمنة القصوى على الأحداث الدائرة في الرواية، فكل الأحداث والمواقف تدور حوله، فهو المحور الأساس.

نحن هنا امام منظورين نفسيين متضادين، اذ صراع الزوجة والزوج يسيّر تلك العلاقة الضدية باتجاهين متباينين.

المنظور الاول: هو منظور الراوي (المبئر) الذي يســـعى لاطمئنان زوجته، وادخال الطمأنينية والهدوء الى اللحظات الدرامية المتوترة. التي تضمهما، ويحاول الراوي تحقيق رغبات زوجته بأي ثمن، خلال هذا السرد الذاتي.

اما المنظور النفســـي الثاني فهو، ان الراوي التزم المنظور الســـيكولوجي لزوجته (المبأرة) الذي ينطلق من الشك والريبة إزاء زوجها، حيث الغيرة الموهومة جعلت قلبها شاكاً في كل ما يبدر منه.

---

(٢١٦) بحثاً عن مدينة اخرى.. ٥٥.

ويلاحظ ان وجهة النظر النفسي للراوي، لا تنحصر في ابداء موقف فكري واحد، بل تتنوع إزاء المواقف المتغيرة، (ان هذه التعددية في وجهات النظر على المستوى النفسي يمكن ان تتجلى بالحضور المشترك، لآراء داخلية متعددة، تنسب الى مشاركين مختلفين للحدث)[٢١٧].

كانت سناء ويوسف في اوج علاقتهما الجيدة، حيث يبحثان عن سعادة المستقبل (تغلبت على خجلها وقالت من خلال ابتسامة متدفقة بالحياة:

. انه لنونو..

ووضعت يدها على غدي.. غدها.. غدنا.

قذفت بي موجة من الشرود خارج الزمن الممتلئ بحضور حّبنا..

ترى أيتنفس هو الآخر التهديد مثل أبيه؟.

وأتعبت للفكرة، إهتزلها كياني.. لا .. لاينبغي ان تكون حياتك مثل حياتي. لابد ان تكون افضل مني. ولا بد ان ابذل المستحيل في سبيل ان اجعلك تنعم بالسعادة والحب والحرية، ان تتزوج وتنجب الأطفال في مناخ نقي، لا يلوثه خوف ولا تسلط ولا تهديد، ولا تشوهه الأنانية التي تحرك القوى للإستحواذ على نبع السعادة الضعيف، لمجرد انه.. لسبب ما غير اخلاقي تماماً.. قوى..)[٢١٨].

الراوي هنا يبئر منظور سناء عبر مكونها العاطفي والنفسي، اذ تبحث عن غد المولود المشرق، وغدهما القادم والمستقبل الذي ينتظرهما، بينما يتجاذب يوسف وسناء أطراف الحديث ، فاذا يوسف تحمله تداعيات لا شعوره، الى آفاق عالم ذاتي مدعوم بخيال نشط، يربط الحاضر بالمستقبل، حيث عبر هذا الإستباق المفاجئ، تجتاحه موجة تشاؤم، كاد تغرقه، حيث خوف الأيام القادمة من ابنه ومصيره المجهول ازاء تحديات (هم) وأطماعهم.

---

(٢١٧) شعرية التأليف . اوسبنسكي . ١٠٥.

(٢١٨) هم ويبقى الحب علامة . ٩٦.٩٧.

ان المنظور النفسي ليوسف عبر هذا المونولوج المباشر، هو تحقيق غد افضل لأبنه الذي لم يولد بعد، فيوسف هنا، تتنازعه فكرتان:

الأولى: الخوف من مصير ابنه المجهول.

الثانية: التصميم على اشراق غد افضل لا لأبنه فحسب، بل ولأحفاده. ان هذا التنازع الصارخ بين ثنائية هاجس الخوف من المجهول القادم من جهة، والتصميم على توفير مستقبل افضل للأجيال القادمة بما فيها ابنه من جهة اخرى، يجسد القلق المشروع إزاء قدر الإنسان الإجتماعي. ان تجاوز الحالة من منظور يوسف النفسي، هو إذابة حاضر تحفه مخاطر (هم)، في بودقة غد يبتسم بوجه الحياة لأبنه وأحفاده.

بعد لقاء جرى بين يوسف وسناء، شرع يوسف يتقمص مجريات ذلك اللقاء (في الجو يسري دفء لذيذ، والسماء صافية مغسولة بشلالات النور، مزروعة بنجوم وهاجة لا يحصرها العد [كذا] تتوقد. لم افكر بالمدفأة، اني اتذكر ذلك جيداً، لم أكن بحاجة الى المدفأة فوق الدفء الذي كان يرشح به الجوّ، كنت احمل في دفئي الخاص، كنت اعيش في شبه غيبوبة. كانت افكاري كلها هناك، تنقل وجودي معها، تحلق به عالياً في سماء لا يحدها حد، قررت ان اواصل حلمي، ان اظل معها فدلفت الى الفراش مباشرة)[٢١٩].

ان المبئر هنا هو الراوي، اما المبأر فهو يوسف، اذ من خلال هذا المونولوج يتبنى الراوي المنظور النفسي ليوسف، فالتمهيد السيكولوجي لهذا المونولوج هو (الدفء اللذيذ والسماء) اللذين يدشنان اجواء الراحة والإطمئنان، فيوسف يرخي العنان لما يمتلئ به، من لاعجة الشوق والهوى، حيث يتوازى دفء الجو، مع دفئه الخاص، واستسلامه لأحلام اليقظة يمنحه سعادة متناهية، ان مخيلة يوسف غارقة في اللحظات اللذيذة التي قضاها مع سناء، ويتمنى الاّ يغيب وهج هذا الحلم، ان المكون النفسي والمعرفي ليوسف مشدود الى الساعات التي قضاها مع

---

(٢١٩) هم ويبقى الحب علامة ١٢.

سناء، ويسعى يوسف عبر خداع نفسي موهوم، الى استبطاء حركة الزمن او توقفها، بغية مواصلة الحلم بعيداً عن العالم الخارجي.

كان هاجس الخوف من مصير سناء يرهق ذهن يوسف، اذ (هم) لها لبالمرصاد:

. سناء.. هل التقيت بـ (هم)؟.

. هل عادوا الى مضايقتك؟

. لا.. وهذا ما يحملني على السؤال.

. لا ترهق نفسك بالأسئلة.

. لابد ان اعرف ما الذي بينك وبين (هم).

. لا شيء ياحبيبي.. لاشيء، كيف يمكن ان يكون بيني وبين انسان آخر عداك شيء؟.

. لو فعلت.. أقتلك.. او أقتل نفسي)[٢٢٠].

ان المبأر هنا هو يوسف ومعه سناء، اما المبئر هو الراوي الذي يتبنى موقفيهما، من خلال مكونهما النفسي والسلوكي، فعبر هذا الحوار الدائر بين يوسف وسناء يتراءى لنا المنظور النفسي ليوسف الذي ينوء بالخوف والقلق على مصير سناء وعلاقتهما، اما بؤرة الحيرة فتتجسد في موقفين:

الأول: الخوف من مصالحة سناء مع (هم) وإزاحة يوسف، حيث يقول يوسف (لابد ان اعرف ما الذي بينك وبين (هم)؟).

الثاني: القلق من مصير سناء المهدد من قبل (هم)، ان هذه الحيرة والأزمة النفسية توصل يوسف الى التصميم على قتل سناء او الانتحار، إن خانته سناء – ، فاللجوء الى الإنتحار او قتل سناء هو اليأس وعدم الأيمان أو التفاؤل بالحياة.

---

(٢٢٠) هم ويبقى الحب علامة . ٢٣.

المستوى التعبيري:

ان (المنظور التعبيري هو الاسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله)[٢٢١]، لكن هذا الاسلوب يتنوع بتنوع الشخصيات والراوي، ويتأثر ايضاً بطبيعة الرواية ومستوى فنيتها، اما طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات الروائية فمتداخلة، من حيث الضوابط التي تصنع الحدود المشخصة لكل منهما علماً ان هناك تداخلاً معقداً، في بعض الأحوال بين هذه الأصوات، واحياناً يصل هذا التداخل حد التمازج، ويصعب على المتلقي الفصل بينهما، ويرى ميخائيل باختين (ان أي كلمة حية لا تواجه موضوعها بشكل واحد: فبين الكلمة والموضوع، وبين الكلمة والمتكلم، وسط لدن، يصعب النفاذ منه في الكثير من الأحيان، وسط من الكلمات الاخرى، كلمات الغير في هذا الشيء نفسه وفي الموضوع نفسه. ولا تستطيع الكلمة التفرد والتشكل اسلوبياً الاّ في عملية التفاعل الحي مع هذا الوسط الخاص المتميز)[٢٢٢]. وبمقدور المؤلف وهو يبني سرده (ان يستعمل في البداية سرد احدهم ثم سرد اخر من هذه السرود المتعددة. وهذه السرود التي افترضناها اصلاً في صيغة الخطاب المباشر، قد تمتزج وتتحول الى كلام المؤلف، ويعبر عن الإنتقال في داخل كلام المؤلف من وجهة نظر الى اخرى باستعمالات مختلفة لأشكال كلام الغير)[٢٢٣]، وهناك محددات فنية وجمالية تخص كلاً من اللغة الحوارية والسردية في الرواية، حيث (توجد علاقة دينامية بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل وهذه العلاقة معقدة..)[٢٢٤]، ان الوسائل التعبيرية من وجهة النظر الروائي تؤدي وظيفتين مهمتين

---

(٢٢١) بناء الرواية ـ سيزا قاسم، ص٢١٨.

(٢٢٢) الكلمة في الرواية، ص٢٩.

(٢٢٣) شعرية التأليف، اوسبنسكي ـ ص٢٩.

(٢٢٤) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص٢١٨.

(الاولى: انها تستطيع ان تحدد سمات الشخص الذي ينتمي اليه ذلك الملمح الأسلوبي الخاص. وبذلك يمكن تحديد رؤية العالم عند الشخصية (او عند المؤلف نفسه) من خلال التحليل الاسلوبي لكلامه.

الثانية: ان الوسائل التعبيرية يمكن ان تشير بدقة الى وجهة نظر أي شخصية يتبناها المؤلف فيما ينقله من سرد[٢٢٥]، ويختزل الدكتور شجاع مسلم المنظور الى مستويين هما التعبيري والعقائدي، ويقول (وبما ان المنظور على مستوى الزمان والمكان فيمكن اعتبار هذا المنظور جزءاً من المنظور العقائدي وفي الوقت نفسه يمكن ان يدمج المنظور النفسي بالمنظور العقائدي ايضاً، وبذلك يتم اختزال مستويات المنظور الى مستويين اثنين، هما المستوى العقائدي، والمستوى التعبيري)[٢٢٦]، وينبغي ان نحدد الصوت الذي ينطق به السارد والذي تقدمه الشخصية، بل نميز بينهما، (فبينما تتعلق الرؤية بالعين والنفس واللتان تجد ان العالم التخييلي، فأن الصوت هو الصياغة على المستوى التعبيري اللغوي، فقد يرى الروائي بعين الشخصية، ولكنه يقوم بعملية القص ونقل المادة القصصية فينشأ القص الذاتي)[٢٢٧].

ان علاقة الراوي (البطل المركزي) بزوجته في رواية (بحثاً عن مدينة اخرى) مأزومة متدهورة حدّ الإفتراق النهائي، تقول زوجة الراوي (ـــ آه.. انك انسان حقيقي.. تأبى عليك شهامتك حتى ان اذكرك بفضائلك العديدة عليّ.. آه.. لن انساك ما حييت. (من الصعب على الانسان ان ينسى عاهة ظاهرة في وجهه، لاسيما اذا كان دائم النظر الى المرايا)[٢٢٨]. يتداخل صوتان بل موقفان متغايران ازاء الآخر، فالراوي (البطل المركزي)، التزم منظور زوجته التعبيري (آه.. انك

---

(٢٢٥) شعرية التأليف ـ اوسبنسكي، ص٢٥.

(٢٢٦) البناء الفني للرواية العربية ١٩٣.

(٢٢٧) بناء الرواية ـ سيزا قاسم، ص١٣٣، ويرى ميخائيل باختين (فبدون فهم عميق للتنوع الكلامي ولحوار اللغات في عصرها، لايمكن للتحليل الاسلوبي للرواية ان يكون مثمراً.. لا تكفينا المعرفة اللسانية والاسلوبية بهيئة اللغات، بل يلزمنا فهم عميق للمعنى الاجتماعي الايدولوجي لكل لغة، ومعرفة دقيقة بالتوزع الاجتماعي لكل اصوات العصر الايدولوجية. ينظر: الكلمة في الرواية ـ باختين، ص٢٢٣.

(٢٢٨) بحثاً عن مدينة اخرى، ص٣٧.

انسان حقيقي.. ماحييت) الذي تفصح عن موقفها ازاءه، اما جملة (من الصعب على الانسان ان ينسى عاهة ظاهرة في وجه لاسيما اذا كان دائم النظر الى المرايا)، فتلتحم بالعبارة السابقة، اذ يمكن ان يكون هذا المنظور التعبيري، للزوجة، او للزوج، أي الراوي، في حين ان الطبيعة السياقية للجملة، ترجح ان تكون للزوج، ان إضعاف التخوم بين المنظور التعبيري للراوي او للشخصية، يوحي بمدى التلاحم بين الكلامين، (كما يوحي بتبني الراوي لكلام الشخصية بصورة مطلقة، ويصل هذا التلاحم حداً لا يمكن الفصل بينهما بسهولة، ولا نعرف من المتكلم على وجه التحديد الشخصية ام الراوي)[٢٢٩].

كانت علاقة الراوي (البطل) بزوجته تسير نحو المفارقة النهائية، حيث هشمت زوجة البطل المركزي للرواية، قنينة العطر التي تحمل ساعات ذكريات زواجهما، (في البداية لم انتبه اية قنينة كانت ولكني وبعد ان تركتني وحيداً صافقة الباب خلفها بشدة، بحثت عن زجاجة العطر التي اهديتها اياها اول يوم زواجنا قبل ثلاثة اشهر فقط. لم اجدها بالرغم من انها لم تستعملها قط (سأحتفظ بها الى الأبد، واذا مت فوصيتي ان تدفنها معي) اذ ابتاعت ثلاث او اربع قنان اخرى من نفس العطر)[٢٣٠].

العبارة هذه تؤكد انهما تزوجا قبل ثلاثة اشهر فقط، ثم تفارقا، لقد هيمن الراوي (البطل) على معظم الأحداث وغطى الفضاء الروائي بأسره، فهذا النمط من الرواية يجعل المتلقي ان يشد ذهنه بما يقوم به الراوي، لانه محط الأنظار، ومن ثم تظل الشخصيات الأخرى خلف بؤرة اهتمام المتلقي، لقد اختلط في هذا المشهد موقفان، موقف الراوي الموضوعي الذي يصف الحدث بدقة، وموقف الشخصية عبر المونولوج الذي يكسر التسلسل الزمني التراتبي، حيث يعيده الى ثلاثة اشهر (سأاحتفظ بها الى الأبد)، يكاد صوت الراوي يمتزج مع صوت الشخصية

---

(٢٢٩) الرواية الدرامية . باسم صالح حميد، ص٢٣١.

(٢٣٠) بحثاً عن مدينة اخرى، ص٦٥.

لولا فعل (تدفنها)، لأن الأعتزاز بالذكرى يخص كلا الطرفين، لاطرفاً واحداً، ولا سيما في الليالي الاول من الزواج.

ان استكثار المؤلف من المونولوج القصير المنسجم مع الوقائع والاحداث في الرواية (يحقق نقلة مهمة الى العمق ويجعلنا نتابع الحدث.. كما ويحقق للقارئ لحمة مستمرة تديم صلة الزمنية بالحدث في لحظة وقوعه وهي لحظة فنية مفترضة)[٢٣١].

يوضح الراوي صورة صديقه المرسل اليه من قبل الشركة والمتواطئ معها، (وعاد اليه اضطرابه وفلت منه زمام الهدوء الذي كان قد قبض عليه بكلتا يديه لفترة وجيزة لم يكن إدراك هذه الحقيقة الصارخة بحاجة الى كثير ذكاء ولا حتى الى قليله، فقد كانت واضحة كل الوضوح تعلن عن نفسها بصراحة مفتقر هو اليها، خلال التناقضات التي اخذت عباراته المشوشة تسقط فيها، دون ان ينتبه، وخلال التكرار الذي راحت كلماته تمارسه وتجتره دون وعي منه)[٢٣٢].

إلتزم الراوي من خلال منظوره التعبيري، رؤية الشخصية، وحدد مقاصدها من خلال مظهرها الخارجي، حيث الإضطراب وفقدان زمام المبادرة يخرج من بين يديه، يكتشف الراوي من خلال مونولوج مباشر، وبعد وصفه الذاتي موقف الشخصية عبر الجملة (عباراته المشوشة تسقط فيها) ومثلها (راحت كلماته تمارسه وتجتره دون وعي منه)، فالكلمتان (التشوش والاجترار) المنسوبتين للشخصية، تلائمان الموقف العدائي للراوي ازاء الشخصية، اذ تطفحان عداء وحقداً، ومن خلال جملتي (استمر يلوك نفسه) و(انت وحدك الملام) تُستكشف حدة المواجهة الكلامية الدائرة بين الراوي (البطل) وزوجته. فالمشهد هذا يبرز صوتين، صوت الراوي وصديقه (وصاح انه يريدني ان انفي ذلك عن نفسي او أسأله على الاقل عن سبب

---

(٢٣١) الحوار القصصي . فاتح عبد السلام، ص١١١.

(٢٣٢) بحثاً عن مدينة اخرى، ١٥.

اللوم.. ولكن .. لا.. لن تقتحم السياج.. لن تحدث فيه فجوة. هكذا اقررت ويجب ان تتحقق ماقررت. ظل هو يضطهد نفسه:

. اجل وحدك الملام.. وحدك الملام.. وحدك الملام) [٢٣٣].

فالراوي تبنى منظور الشـــخصـــية التعبيري، عبر هذا المونولوج الذي يعبر عن مكنونات قلبه، فجملة (لن تقتحم السياج) ومثلها (لن تحدث فيه الفجوة)، تتسمان بالنبرة الخطابية والشدة في المواجهة، ولكن بخفاء وعبر حوار الذهن الداخلي. وكلا الصوتين صوت الراوي (البطل) والشخصية يتشابكان في انتاج خطاب المواجهة، فشخصية الصديق تكرر جملة (وحدك الملام) ثلاث مرات، اما المقصود به فهو الإصرار على توكيد الإدانة واللوم اولاً، والقصور في التعبير عن الدفاع بصيغ اكثر بلاغية ثانياً.

دار حوار مستفيض يشغل مساحة خمس صفحات بين الراوي وصديقه، وكان منصباً على تغيير موقف الراوي من ممارسات مدير الشركة المخلة بالقوانين (ـــ لم يمر على زواجكما اكثر من شهرين..

ونجح في جري من انفي الى حديثه حين اخطأ ـــ ربما متعمداً، او.. لا.. لا أتصوره بهذا الذكاء في حديثه. اذ وجدت نفسي، اصحح له الخطأ:

. ثلاثة اشهر.

أهمل ملاحظتي.. (واضـــح انه لا تهمه دقة المعلومات ولا صـــوابها او خطأها، بقدر ما يهمه الأنشغال بالحديث عن أي موضوع آخر.. خارج ما يتعلق بالشركة) دخل فترة صمت قصيرة خرج منها بأن جذبني من كتفي.. كأني كنت انا الساهي)[٢٣٤]. يتقارب اسلوبا الراوي (البطل) وصـديقه في هذا المشـهد علماً انهما متغايران في انتمائهما الثقافي والمعرفي، فالراوي من وجهة

---

(٢٣٣) نفس المصدر السابق، ص٢٠.

(٢٣٤) بحثاً عن مدينة اخرى، ص٨٠.٨١.

نظره التعبيرية، اختار الحوار الداخلي، فاستعمل جملة (نجح في جري من انفي) التي يقترب فضاؤها من اساليب العامية، او المصطلحات الشعبية المحلية، تستعمل في حالات الاضطراب، او ضعف الأنسان ازاء الآخر، ومثلها (جذبني من كتفي) التي تميل الى المصطلحات الشعبية المستعملة في حالات الإحتقان، فالاسلوبان يمثلان المنظور التعبيري لصوتين ومستويين مختلفين، ولكنهما ينسجمان مع الموقف المتأزم، علما ان الراوي خلال تعبيراته الاخرى يتسم بتوظيف طاقات بلاغية راقية، وبأمكانه ان يوظفها، اما المناسبة فلا تقتضي الا ما وظف الراوي فيها. ان مغايرة المنظور التعبيري للراوي والشخصية، لا تقف عند حد استعمال الصيغ الشعبية وعدمها فحسب، بل المغايرة في استعمال نمطين مختلفين من الاسلوب، وهما المونولوج والحوار.

اما علاقة الراوي (البطل المركزي)، مع أبيه وصلت إلى حدّ لا يطاق.

أبي: (تعقد الدهشة لسانه.. تمتصه.. يبحث عنه فلا يجده داخل حلقه.. او يجده عاطلاً لا ينفع شيئاً، لقد عطلته الدهشة.. يسقط هو ايضاً في بحر هائج من الدهشة، تحيط به أمواجه من كل جانب تتقاذفه مياهه.. تركله..)[٢٣٥] ان وجهة النظر التعبيري للراوي، في وصف ابيه تتسم بتوفير القيم التعبيرية الفنية، حيث جمال الإستعارة ورواء التشبيه في المقطع، يزيد الوصف قوة، ولكن بأتجاه تقبيح صورة الأب، ويلاحظ ان الراوي (البطل)، عبر تداعياته الذهنية الحرة يصوّر نوازع ابيه ودواخله التي تحقق فيها الأنكفاء امام مواجهة ابنه غير المتوقعة.

يصف الراوي في موقع اخر والده:

أنا: (جبل من جليد، اتلقى السنة النار، ونظرات النار، اطفئها، داخل حدودي الصقيعية وأردها ناراً اكثر تأججاً واشد التهابا الى مصادرها الاولى)[٢٣٦]. لقد هيمن اسلوب الراوي على اسلوب الشخصية وأذاب وجهة نظرها التعبيري في صياغاته الذاتية الخاصة، ويلاحظ ان

---

(٢٣٥) بحثاً عن مدينة اخرى ، ص ٩١.

(٢٣٦) نفس المصدر السابق ، ٩٢.

كلا المقطعين متقاربان من حيث بلاغيتهما وجماليتهما، حيث توظف الاستعارة والكتابة لتصوير الأعماق النفسية لوالده المفعمة بنوازع السيطرة الأبوية واستعمال القوة في فض كل شيء. أمّا وظيفة هذه الهيمنة اللغوية هنا، فهي تصوير ممارسات والده اللا متوازية والقاء مسؤولية هروبه من القرية وطلاق والدته عليه. فالراوي منذ طفولته وعبر استرجاعات فنية، يعاني من صراع تناحري مع والده الذي يفكر بعقلية الطاغي الذي ينبغي الا يتدخل في شؤونه احد، إذا عقدة الاضطهاد لازمت لا شعور (البطل المركزي)، وانعكست على مسيرة حياته، (ان نمط البناء النفسي ومضمونه هما نتاج تأريخي لمواقف الحياة الاجتماعية التي يجتازها الشخص)[٢٣٧]. لقد شغل موضوع مقاطعة الراوي (البطل) والده، حيزا مهما في الرواية، اذ امتدادات تلك العلاقة السيئة بقيت عالقة في ذهن البطل ومؤثرة سلباً على مجريات حياته، ويلاحظ ان امه تستاء من ابنها جراء منافحته ابيه، فتقول (ـ ولكن يا ابني يا أحمق.. يا ابني يا احمق.. كيف تريده ان يغفر لك اذا لم تعتذر له عن كل ما بدر منك...

ـــــ يا أمي يا عاقلة.. يا أمي عاقلة.. لماذا اطلب غفرانه.. لماذا اطلب شيئاً لست بحاجة اليه)[٢٣٨].

ان المنظور التعبيري لكلا الطرفين (الراوي والشخصية) يتماثلان بل ويتلاحمان، اذ هما في موقفين سلبيين متشابهين ازاء الآخر، ان تكرار جملة (يا ابني يا أحمق) يحمل توكيداً للمعنى، ويشفع به نوع من الشفقة والعطف الأمومي مع شيء من العتاب، اما تكرار اسلوب الراوي (يا أمي يا عاقلة.. يا أمي عاقلة..) اذ يحمل الأنكار طوراً، والأصرار على التمادي في موقفه طوراً اخر. ويلاحظ الباحث ان الراوي في تكرار خطابه (يا أمي يا عاقلة.. يا امي عاقلة) قد

---

(٢٣٧) الاسس النفسية للتكافل الاجتماعي، ص٣٠٣.

(٢٣٨) بحثاً عن مدينة اخرى، ص١١١.

حذف (يا) النداء في الرابع[٢٣٩]، حيث في تلك الحالة يتشكل بمجموعها اربع نداءات (يا أمي يا عاقلة.. يا أمي يا عاقلة)، فالنداء الرابع ـــ أي الاخير ـــ يمنح المعنى شيئاً من روح المداعبة والمحبة، وكأنه بهذه المداعبة يخفف من وطأة النداء الاول لأمه (يا أبني يا احمق.. يا أبني يا احمق) والذي يعد رداً على نداء الام المكرر.

يغور الراوي اعماق نفسه، من خلال مونولوج حر مباشر: (اذن كن هذا الحيوان، تعش كما يطلبون منك (ولكن السؤال هو الآتي: أي حيوان يتوجب علي ان أكون؟) هز ذيلك (اخلق او استعر لك ذيلاً) لكل من يلوّح لك بعظمة. رقص اذنيك لكل من يطبطب على رقبتك. ممسداً شعرك. استفد من آخر منجزات ومبتكرات العلم والفن البرجوازيين، في استخدام الألوان والأصباغ ومزجها...)[٢٤٠]. نحن امام مثقف يأبى صنوف الظلم والمداهنة، ويتمنى ان يقف بوجه التيار بكل ما أوتي من قوة، ان وجهة نظره التعبيري يتساوق مع عالمه الفكري، فالصيغ التعبيرية الموظفة لأبراز افكاره، تنسجم مع المقام اولاً، ومع حالته الثقافية ثانياً، ان الأوضاع الإجتماعية السيئة للمجتمع تلعب دوراً رئيساً لإنتاج المثقف، كبطل روائي يقرأ الواقع من خلال منظوره التعبيري (فالبطل المثقف، أكثر حساسية وقدرة في استيعاب مشاكل العصر الذي يعيش فيه ومن ثم يتم الولوج الى داخل هذه الشخصية ومعرفة انقساماتها وصراعاتها وتمثلها لواقعها المعيش، ولهذا السبب، جاء استئثار وهيمنة هذا النوع، في نصوص الرواية العربية والعالمية، وهذا حدا ببعض الباحثين الى تناول هذه الشخصية منفصلة كظاهرة

---

(٢٣٩) كما ويجوز ان يكون المحذوف مع (عاقلة) مبتدأ محذوف تقديره (انت)، او تكون (عاقلة) خبر لفعل (كوني) المقدر، ويرى الباحث ان حذف النداء (يا) ارجح لسببين:

أ. لتساوقه مع النداءات التي سبقته.

ب. لأنه يلى بعد ذلك اسلوباً آخر مماثل وهو: (ياولدي يا معتوه.. يا ولدي يا معتوه).

(٢٤٠) بحثاً عن مدينة اخرى. ص١٢٦.

لها ابعادها المحددة في الروايات المحلية والاقليمية)[٢٤١]، يصف الراوي (البطل) دخوله الفندق المكتظ بالقاذورات (يسبقني بضع خطوات يتوقف عند باب.. مغطى باللطخات يدفعه بأحدى قدميه ويدخل الغرفة التي تحدد فيها إقامتي ادخل وراءه، الغرفة كاي شخص آخر في هذا الفندق الغريب وسخة، تفوح بروائح كريهة شتى، الجدران متسخة مطلية بقاذورات من كل نوع ولون)[٢٤٢] في هذا النص منظوران تعبيريان، احدهما للراوي الذي يصف دخوله الى الغرفة بصحبة عامل الفندق، اما الثاني فيمكن ان يعكس منظور الشخصية الأخرى او الراوي، ان هذا المونولوج (الغرفة كأي شخص آخر في هذا الفندق الغريب وسخة تفوح بروائح كريهة شتى....)) يجعل الذاكرة ترافق لحظة الدخول الى الفندق، وترصد صورة الغرفة التي تشبهها بأي شخص آخر، فمن خلال منظوره التعبيري يجعل الفندق وما فيه متساويين في القذارة، وربما يردم هذا المونولوج، مفارقات الهوة التعبيرية المفترضة بين الطرفين، علماً ان المونولوج لم يؤطر بالقوسين المؤشرين.

ان الراوي (البطل المركزي) في رواية (هم أو يبقى الحب علامة) يهيمن على الأحداث الجارية في الرواية، أمّا أفعال وأحداث الشخصيات الأخرى في الرواية فتدور حول محور فعالياته وتصوراته، اذ هو قطب الرحى في دائرة الأحداث، فالشخصيات الأخرى خارج (البطل الرئيسي) لم تنط بها المسؤولية حتى تصعد الأفعال الدرامية او تكون مثار اهتمام المتلقي.

يحاور (يوسف) زوجته (سناء)،

(قاطعتني ساخرة:

---

(٢٤١) تحولات الشخصية ـــ محمد عبد الحسين الهويدي الخزاعي، ص٦٣. يقول زنكنة في احدى مقابلاته (فأنا لا أرى في اللغة كائناً مقدساً، بل عنصراً من عناصر العمل الفني.. ينبغي ان يؤدي دوره بالأنسجام التام ـــ وبدون أي امتياز خاص مع العناصر الاخرى لأنجاح العمل الفني، وهذا لا يتم من خلال تصور فوقي، بل من المادة موضوع المعالجة الفنية) ينظر: تقليص المسافة بين الواقع المعاش والواقع الأمل ـ الفكر الجديد العدد ٢٥٩ في ١٩٧٨/٧/٨.

(٢٤٢) بحثاً عن مدينة اخرى، ص١٥٩.

. والأنسان تحميه القوانين والأنظمة والعدالة..و..و.... اليس ذلك ما تريد ان تقول؟.

ثم قهقهت:

ـــ ما تقوله هو الفكاهة بعينها... الأنسان الذي لايحمي نفسه لن تحميه قوة لا في الأرض ولا في السماء.

كانت عيناها تشعان ببريق غريب ويتألق فيهما صدق عميق)[٢٤٣].

نحن الآن أمام منظورين متباعدين في المستوى التعبيري، فالراوي (الشخصية الرئيسية) يتبنى المنظور التعبيري لزوجته سناء، انها تستهزئ بالقانون لأنه لا يحمي الفرد، إذ عليه ان يحمي نفسه بنفسه، اما المنظور التعبيري للراوي فيتجسد في هذا المونولوج (كانت عيناها تشعان ببريق غريب ويتألق فيهما صدق عميق) هذا الوصف لم يمتزج بالماضي ولا بالذاكرة في عمق الأحداث الجارية، انه يعبر عن خيوط المخيلة في تصوير السطح لا العمق، علماً ان هذا المونولوج لم يؤطر بمعقوفتين، ولم نتطلع من خلاله على عمق الموصوف، في حين ان المنظور التعبيري للراوي هنا، مستوف جمالية العبارة وقوة البلاغة، اذ يمتاز زنكنة بجمال اسلوبه وقوة ادراكه في توفير القيم اللفظية والبلاغية، يقول د. على جواد الطاهر (ولعلك واجد في لغة زنكنة من الشاعرية ما قلّ ان تجده عند غيره وبمقدار مايمليه السمو في الطبيعة او الخلق او الفكر... او الطفولة)[٢٤٤] ان هذا اللاتوافق اللغوي بين الراوي واحدى الشخصيات يتمخض عنه التمايز الثقافي والأيدولوجي.

---

(٢٤٣) هم ويبقى الحب علامة، ص٢٠.

(٢٤٤) من حديث القصة والمسرحية، ص٢٣٥. يقول محي الدين زنكنة: اللغة.. عنصر هام من عناصر العمل الفني... ولكن هذه الاهمية لاتنشأ من خارج العمل، وانما ينبغي ان تنبع من داخل العمل نفسه... فاللغة باعتبارها اداة للتعبير والتفكير ينبغي ان تتحول من الكاتب الى الشخصية الروائية او المسرحية... اعني ان لا يعمد الكاتب الى فرض اللغة التي يرتأيها هو على شخوصه، وانما يترك للشخصية تفكر وتعبر عن نفسها بلغتها الخاصة. ينظر: الفكر الجديد. العدد، ٢٥٩ في، ١٩٧٨/٧/٨.

ففي هذا المشهد، يلتحم صوت آخر بالصوت الأول، فالمتلقي لا يميز بدقة المنظور التعبيري لصاحب هذا الصوت (وربما تكون تلك العلاقة بينهما اعمق من مجرد صداقة سائق لسائق)، إذ يمكن ان يكون للراوي او لفرهاد، فكلما اختصرت المسافة بين كلام الشخصية وكلام الراوي، تزداد قابلية التلاحم بين المنظورين، في حين ان المنظور التعبيري لفرهاد بتضمن اساليب انشائية في الاستفهام التعجبي المعنوي (مالك وهذه المعادلات!!) واسلوب الطلب بصيغة الأمر (حاولْ . صادقْ)، في حين ان الجملة التي تقع بين الراوي والشخصية خبرية.

يصف الراوي المدينة في الليلة التي توهم فيها، إن (هم) قادمون اليه (المدينة تتثاءب وهي تخرج من تابوت نومها كسلى، ربما لتواصل نومها بشكل اخر على مناضد الدوائر والمؤسسات او في سيارات المصلحة، او الكازينوهات التي ستفتح اجوافها لتبلع جيشاً جرارا من الخاوين والعاطلين)[٢٤٥]، ان المستوى التعبيري لوجهة نظر الراوي يتسم بعناية جيدة في انتقاء الصيغ الأيحائية المتساوقة مع تجربته النفسية، فالأفكار يتألق وهجها من خلال ألفاظ موحية، حيث تتوفر في منظوره التعبيري القيم اللفظية الغنية بالفنون البلاغية، ويلاحظ ان وجهة النظر التعبيري تمتزج بالأيدولوجي، حيث يقول الراوي (ليبتلع جيشاً جراراً من الخاوين والعاطلين)، لقد مزج الراوي الوصف الخارجي للمدينة بالنقد السياسي للنظام الذي لم يعالج افواج العاطلين المتسكعين في المقاهي، حيث نقل الراوي لمحة فكرية من حالة شخصية الى هموم جماعية.

احبَّ يوسف سناء ورؤيا في وقت واحد، وكانت سناء تحس بذلك على مضض، يحاور يوسف سناء ورؤيا:

. تبدين كغلام يارؤيا

. لا أقيم كثير إعتبار لما أبدو.. المهم انني مرتاحة هكذا

. قالت سناء ان هذه الفتاة بدأت تضجرني وانها متحررة اكثر مما ينبغي

---

(٢٤٥) هم ويبقى الحب علامة، ص٣٠.

. قلت هنا تكمن روعتها

ـــ قالت افهم ما ترمي اليه، ولكنها ليست اكثر من زوبعة في فنجان[٢٤٦] نحن الآن امام ثلاثة مواقف او أصوات متباينة بل متعارضة، فموقف الراوي ازاء رؤيا بينٌ، ومنظوره التعبيري يفصح عن إثارته لعواطف (رؤيا)، اما رؤيا فاستاءت مما نسب اليها (كونها كغلام)، لأن انتماءها الإجتماعي مبني على البداوة بالأساس، اذ ترفض تقاليد البداوة التحوير في المظهر، ومع ذلك تصر على ارتياحها، بوصفها تخلصت من تقاليد القرية وعاداتها المتخلفة، لكن موقف سناء من خلال منظورها التعبيري يفصح عن الغيرة، لأن يوسف يهتم برؤيا اكثر من الحد المسموح به، لكن هذه الغيرة في الجملة التي تليها تغدو تهجما، اذ تقول (ولكنها ليست اكثر من زوبعة فنجان)، هناك تلاحم، في المنظور التعبيري الشكلي لهؤلاء الثلاثة، ولا يحس المتلقي بالتمايز اللفظي، اما من حيث التفكير والموقف من الحياة فليسوا سواء، إن يوسف ـــ بوصفه شخصية مثقفة ـــ يسعى الى انتقال الحوار الى مستويات فكرية ارقى. ويرى عبدالسلام الشاذلي (ان المثقف هو انسان علم ومعرفة وموقف حضاري عام قادر على استخدام ادواته المعرفية في العمل الذهني، وان من ابرز سمات المثقفين بوصفهم يشكلون وجوداً ملحوظاً في داخل المجتمعات الأنسانية التعبير عن النزعة الفردية في اطار من الرومانسية لا سيما عند الفنانين)[٢٤٧] يبدو لي ان التمايز التعبيري في الروايات، لا يتوهج، الا في الفضاء الوصفي والنفسي والمواقف الحياتية المشبعة بالتوهج، فالراوي في المشهد الآنف الذكر، يتلبس افكاراً

---

(٢٤٦) هم ويبقى الحب علامة ، ص٣٤.

(٢٤٧) شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ت عبد السلام الشاذلي، ص٢٥ـــ٢٦ ويرى باختين (ان الكاتب يتوجه فقط الى مخيلة القارئ، وما يبحث عنه الكاتب ليبس سرد بعض الوقائع او بعض نتاج فكرة، بل ايضاً انطباعاته، وايقاظ صور وتمثلات حية في نفس القارئ، انه لا يتوجه الى العقل بل الى المخيلة، ان الخطاب غير المباشر الحر هو، من وجهة نظر العقل المفكر والمحلل، يصدر فقط عن المؤلف (الراوي)، اما بالنسبة للمخيلة الحية فان المتكلم هو البطل. ان المخيلة هي ام هذا الشكل) ينظر (الماركسية وفلسفة اللغة ص١٩٣.

وتعابير شخصيتي رؤيا وسناء ومخيلتهما ويطرحهما عبر منظوره التعبيري المتساوق مع الحالة المتخيّلة.

في حديقة (سناء) قطة تطارد فراشة، اما قلق سناء إزاء مصير الفراشة فيتسم بالفردي والمشخص في اطار ضيق، في حين يهدأ يوسف من روعها.

ـــ اوه..لا.. لاتقلق بشأنها، لم ادر انك ستتألم من اجلها الى هذا الحد (من اجلها ومن اجلي ومن اجلك ومن اجل رؤيا ومن اجل..) إطمئن سأنقذها منها بصورة ما.. ثم هي تحسن الدفاع عن نفسها.. ان لها جناحين رائعين (رؤيا تملك مسدسا وهي تملك جناحين و.. أنا...؟)[٢٤٨].

تتشابه في هذا النص السردي مواقف يوسف وسناء ورؤيا، من حيث هاجس الخوف، والضعف أمام هيمنة الآخر، لكن يوسف عبر المونولوج ومن منظوره التعبيري الخاص، يلم شتات هذه اللمحات (رؤيا تملك مسدساً وهي تملك جناحين و.. انا..؟)، انه يفرض على الموقف، منطقه التعبيري الخاص، ففي هذا الأطار الترميزي يحس بوحدته ووحشته، حيث لا أحد ينصره، فلم ينعم بالمسدس لحماية نفسه كرؤيا، او بجناحين كفراشة، وإزاء يأس كهذا يلوذ باحضان سناء الدافئة التي ربما تحميه من الخوف والمطاردة.

لم يرفض يوسف طلب سناء بالمبيت عندها (ورحت اقبلها بعنف اتمنى لو ينشق جسمي وتدخل فيه، او ينشق جسمها وأدخل فيه.. ما أروع هذا الأتحاد! هذا التكامل، الفناء في الآخر للوصول الى حالة اللافناء، حالة الخلود الالهي التام)[٢٤٩]. يتداخل في هذا السرد اكثر من ثنائية ضدية عبر المنظور التعبيري ليوسف:

---

(٢٤٨) هم ويبقى الحب علامة . ٩٥.

(٢٤٩) هم ويبقى الحب علامة . ٩٨.

الأولى: بين الجمل الخبرية الواردة في بداية النص والجملة الأنشائية الخاصة بالتعجب (ما أروع هذا الاتحاد!) وكان بمقدور الراوي ان يستبدل هذه العبارة الأنشائية بالخبرية (كان هذا الأتحاد رائعاً) اما الوظيفة التعبيرية لهذا الاسلوب التعجبي فهي اثارة المتلقي والتنويع في الاستعمال.

الثانية: تجميع جنسين مغايرين في نص واحد، احدهما دخيل على الرواية، وهو تضمين فكرة (وحدة الوجود)[٢٥٠] الصوفية (هذا التكامل، الفناء في الآخر للوصول الى حالة اللافناء، حالة الخلود الالهي التام)، ان تضمين هذه المادة الفلسفية للمتصوفة (تفكيك للوحدة اللغوية للرواية ويعمق على نحو جديد تنوعها الكلامي)[٢٥١].

طالبت احدى النساء، يوسف مرة، ان يوقع على ورقة، وقبلها حاول مجهولون آخرون إرغام يوسف، على توقيع ورقة بيضاء.

ـ آه.. لاتلمني ايها السيد.. ارجوك لا تلمني.. انت تبدو سيداً مهذباً.. ولا بد ان تفهمني ولا تظن بي الظنون اذ اشتمه وأسبه..انا صاحبة حق بعد كل شيء. لقد فارقني منذ ثلاثة اعوام، ولم يبعث لي بكلمة واحدة وهو الذي كان يدعي... اخرجتْ مسرعة ورقة بيضاء، وقدمت لي قلماً من نوع (شيفرز)...

ـ اتسمح ان تضع توقيعك قبل ان تكتب؟)[٢٥٢].

يتبنى الراوي المنظور التعبيري لتلك المرأة الباحثة عن يوسف، لتلبية طلبها غير المتسق مع المقدمة الشرحية التي قدمتها، لقد وظفت المرأة ثلاث جمل انشائية في النهي (لا تلمني.. لا تلمني.. لا تظن بي الظنون) لتحقيق غايتها، إنها خطاب مباشر ربما للألتماس أو الأصرار على التشبث بالموقف لشرعيته، اما الجمل الأخرى فخبرية توضح معاناتها. ان هذا التنويع في الأسلوب من منظور تعبيري واحد، يحول اتجاه المفردة من سياقها الوظيفي المحدد الى فضاء

---

(٢٥٠) رسائل ابن العربي ـ كتاب التجليات، ص٥٣.٤٠.

(٢٥١) الكلمة في الرواية ـ باختين، ص٩٤.

(٢٥٢) هم ويبقى الحب علامة، ص١٢٢.

أوسع لإستيعاب مقاصد الشخصية. يقول باختين (ان كل الأشكال التي تدخل الرواية او المؤلف المفترض تدل بقدر او آخر على تحرر المؤلف من اللغة الواحدة والوحيدة، تحرر يرتبط باكتساب النظم اللغوية الأدبية صفة النسبية)[٢٥٣].

تبدأ رواية (ئاسوس) برنين الهاتف القادم من اربيل والذي يحدث موقفاً دراماتياً يعج بالتوتر الهائج، يصف الراوي الحالة بضمير الغائب (واذ ظل الصوت الآخر مختنقاً عبر الأسلاك، خيل اليها (هي ارتأت ان تخيل لنفسها) ان عامل البدالة ما يزال السبب في هذا التأخير)[٢٥٤]، يدخل المنظور التعبيري لشخصية (داليا) المحددة ملامحه في صوت الراوي، عبر فعل من افعال الشعور (خيل اليها) المستعمل مرتين، فالمرة الأولى إستثمر الراوي تأثيره، ليساعد على نقل الوصف من الداخل الى الخارج، اما استعماله المرة الثانية من قبل داليا نفسها (هي ارتأت ان تخيل لنفسها)، فتعبر عن مكنونات الداخل، ربما تخدع داليا نفسها، توقياً من اخبار سيئة، حيث تلقي باللوم على عامل البدالة، يقول اوسبنسكي (ليس النقل الموضوعي المباشر سوى احد المواقع التي ينتحلها المؤلف... حتى ليمكن مقارنة موقعه بموقع محرر يصفّي كلما يسمعه ويرشحه ويعيد كلام الشخصيات المباشرة بطرق محددة)[٢٥٥].

يتمرض (آسو) الطفل وكاد المرض يفتك به ففي هذا المقطع الوصفي يتداخل صوتا الراوي وداليا مرة وينفصلان مرة اخرى لأداء وظيفتين مغايرتين (ــ جلد وعظم.. لم يبق من الولد غير الجلد والعظم.. قالت داليا وهي تسكب دموعها المدرارة على الطفل المسجى على ذراعيها، الذي انكمش حتى غدا كوليد سقط لتوه من رحم امه، وعويله الذي كان، طيلة اليومين الأولين كمن إصابته بالمرض، سكين حادة شرسة.. تجول في أوصال الوالدين بوحشية. قد بات

---

(٢٥٣) الكلمة في الرواية . باختين . ص٨٤.

(٢٥٤) ئاسوس، ص٨.

(٢٥٥) شعرية التأليف، ٥٣.٥٤.

الآن انيناً خافتاً متقطعاً، اشبه بمنشار هرم تكسرتْ اسنانه ينشر عظام الأبوين بسادية لاتعرف الرحمة، تغرقهما في عذاب، أخرس، خرافي لامثيل له.)[٢٥٦].

فالمنظور التعبيري لداليا هو الجملة الخبرية (لم يبق من الولد غير الجلد والعظم)، اذ وظيفة الجملة السردية هنا إبلاغية، وتنسجم العبارة مع موقفي داليا وابنها، من حيث الصياغة وتساوقها مع المعنى.

اما منظور الراوي التعبيري، فهو وصف الحالة، بوعي متجذر في اعماقه، حيث ينفعل بذلك العذاب والأنسحاق الذي يعانيه الوالدان من جراء مرض ابنيهما الوحيد. ان صياغة الراوي تتجسد فيها القيم البلاغية والفنية المثيرة لأحساس المتلقي (وعويله الذي كان طيلة اليومين الأولين من إصابته بالمرض، سكين حادة، شرسة.. تجول في اوصال الوالدين بوحشية. قد بات الآن انينا خافتاً متقطعاً، اشبه بمنشار هرم تكسرت اسنانه ينشر عظام الأبوين) ان وظيفة تداخل صوتي الراوي والشخصية هنا هي (الأدارة)، أي تنظيم النص السردي، اما وظيفة انفصال وتباعد منظوري التعبير والصوتين، فهي (ايدولوجية) ، (أي تدخلات الراوي المباشرة او غير المباشرة في القصة عبر التعليق او التعليم المسموح به على العمل)[٢٥٧].

يود فرهاد ان يجيب الهاتف بعد ان نادته زوجته داليا (وقبل ان يرد عليها عاد بضع خطوات الى الوراء.. اخفت صوت المذياع بعض الشيء.. واسكت نهائياً الضجيج الذي كانت تحدثه المروحة الكهربائية الهرمة في الغرفة)[٢٥٨]. يلاحظ الباحث، ان وجهة النظر التعبيري لفرهاد والراوي قد تداخلا في كلمة (الهرمة) صفة المروحة، ويمكن ان ننسب الكلمة والجملة التي قبلها لأي واحد منهما، دون الآخر، فاذا نسبت الكلمة للراوي وهو الارجح، فوظيفتها (المراقبة) حيث بأمكان السارد تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص (وتقابلها وظيفة الأدارة

---

(٢٥٦) ثاسوس، ص١٤.

(٢٥٧) خطاب الحكاية. جنيت، ص٢٦٤.٢٦٥.

(٢٥٨) ثاسوس، ٢١.

عند جنيت)[٢٥٩]، (ان الجمع بين وجهات نظر مختلفة في كلمة واحدة أمر يتسم بالمفارقة التي تنتمي بصفة متميزة الى الكلام **(parole)** أكثر من انتمائها الى اللغة **(langue)** (اعني انها ترتبط في العادة بالأرتجال في اثناء خلق النص اكثر من كونها حالة معيارية))[٢٦٠].

يعبر فرهاد عبر مونولوج عن موقفه ازاء الصراع بين موقف ئاسو وبين احتضار والده (أنّى لهذا الطفل ان يدرك ما يعنيه الموت.. أنّى له ان يعرف ما يعني ذلك الغياب الابدي اللا إنساني لجزء من القلب.. وذلك الحضور الدائم لحزن اسود يهد الجبل يقبض الروح.. يتلف الاعصاب. وخيل للطفل.. ان اباه.. مادام حزيناً الى هذا الحد من اجل بلبله الذي مات منذ زمن طويل.. فلا بد ان يحزن ايضاً من اجل عبجه الجميل)[٢٦١]. يبرز فرهاد الموت في صور متداعية تمثل وضعه الذهني والنفسي، حيث يكسر في وصفه هذا التسلسل السببي للاحداث ويعالجه في صورته البلاغية المتقنة (انه ذلك الغياب الأبدي اللا إنساني لجزء من القلب.. وذلك الحضور الدائم لحزن اسود يهد الجبل.. يقبض الروح.. يتلف الأعصاب). هذه النبرة البلاغية تتضمن المقابلة بين الحضور الدائم والغياب الأبدي، وتنم عن فكرة الأستسلام للموت الذي لا مفر منه، هذا المنظور التعبيري للراوي، يخالف منظور آسو الأسلوبي والفكري في الوقوف ازاء الاحداث، علماً ان منظور آسو نفسه تبناه الراوي من وجهة نظره التعبيرية (خيل للطفل ان اباه مادام خزيناً.. فلا بد ان يحزن لعبجه الجميل)، يقول اوسبنسكي ازاء هذه الحالة (يتخذ الراوي وجهة النظر الخارجية في وصف حالة داخلية (افكار مشاعر، دوافع لا شعورية) فيما يخص أفعالاً لا يستطيع التأكد منها [كفعل خيل اليه]، بكلمات أُخر، نحن نتكلم عن مواقف لا تسمح اهداف المؤلف التأليفية باستخدام وجهة النظر الداخلية لشخص

---

(٢٥٩) مستويات النص السردي . جاب لينتفلت . ص٨٧.

(٢٦٠) شعرية التأليف . ص٤٩.

(٢٦١) ئاسوس، ص٣٥.

ما)[٢٦٢]، ان المقارنة بين استذكار الطفل آسو، ومواقف فرهاد الأبوية العاطفية ازاءه في الماضي، وبين إهماله النوعي حالياً، تجسد تلك الروح الدرامية في موقف آسو، فالأفتراق الحاصل بين وجهات النظر الفكرية عند الراوي وآسو وفرهاد، يمنح الموقف روحا درامية، تزيد من إندماج الراوي، بأحداثها، وبنتائجها غير المتوقعة، علماً ان الطفل آسو، حمل في هذا الموقف اكثر من طاقاته الأستذكارية التقارنية، يحذر هنري جيمس الروائيين بعدم (تحميل اشخاص محدودي الوعي اكثر مما يطيقون)[٢٦٣].

لقد تزوجت داليا المسيحية بالأساس، من فرهاد المسلم، حيث لا كتهما السن الناس، يقول فرهاد ازاء موقف الآخرين من وضعهم الخاص (ـ يكفينا ما مضغتنا الأفواه..... لقد تهرأت لحومنا ولم نعد قادرين على تحمّل المزيد. ذلك دأبها دائماً، تتصور ان إتهاماً مسبقاً موجهاً لكليهما او بالحري اليها بالذات. وبشكل خاص جداً، ربما بسبب الظروف التي رافقت زواجهما.. حيث نشأ اعتقاد، في اربيل في العوائل ذات المواقف الخاصة ازاءهم على الاقل، بأنها خطفت رجلاً وتزوجته، على الرغم من كل افراد اسرته واسرتها ايضاً)[٢٦٤]، نحن امام وجهة النظر التعبيري لفرهاد مرة، وتداخل وتلاحم المنظور التعبيري لداليا والراوي مرة اخرى، فالمنظور التعبيري لفرهاد، هو التشخيص المحدد لموقف الناس إزاءهما، كما ويشي السرد، باستمرار موقف الناس الحالي المعادي، ازاء زواج مسيحية من مسلم، فوظيفة السرد هنا إبلاغية، اما الجملة (ذلك دأبها دائما) فيمكن ان تكون المنظور التعبيري لفرهاد أو للراوي، فالعلاقة هنا بين الراوي والشخصية معقدة، لمرونة الجملة والموقف، ويرى الناقد التشيكي لو

---

(٢٦٢) شعرية التأليف، ص٩٦.

(٢٦٣) القصة السيكولوجية ـ ليون ايدل، ص١٠٥، نقلاً عن الحوار القصصي ـ فاتح عبد السلام، ص١٠٧.

(٢٦٤) ئاسوس، ص٥٤.٥٥.

بوميل دوليزيل (ان الانتقال بين مستويات التعبير المذكورة سمة من السمات الأساسية التي يتميز بها النثر القصصي الحديث)[٢٦٥].

كان فرهاد يبحث متلهفاً عن سيارة تنقله من الحلة الى بغداد ومنها الى اربيل لمشاهدة والده المحتضر، فعبر هذا المونولوج يعبّر عن وجهة نظره التعبيري ازاء الحالة (هكذا الأمور دائماً.. حين تكون في منتهى العجلة، تستبطئ مرور الثانية الواحدة وتعدها قرناً كاملاً، ثم ترتضي مرغماً بمرور هذا القرن. على ذلك النحو الذي تتلف كل دقيقة فيه بعضاً من اعصابك، تتكاسل الدنيا كلها.. حتى تتوقف عند نقطة واحدة، متحجرة بشكل تام.. لا ترميها.. ابداً.. ابداً)[٢٦٦].

يستمد هذا المونولوج قدرته من الراوي الذي يستبطن ذات فرهاد، ويرصد ومضات وعيه وتأملاته في ذلك الواقع السيئ الذي يطال طاقاته الذاتية المحدودة، ويلاحظ، ان المنظور التعبيري للراوي والشخصية يتداخل فجملة (تتكاسل الدنيا كلها... حتى تتوقف عند نقطة واحدة) تقع في منطقة محايدة بين الراوي وفرهاد، ومما يوحي بتلاحم المنظورين هو امحاء الفاصلة بين منطوق الراوي والشخصية، يقول باختين (ان الوعي اللغوي النشط ادبياً يجد بطبيعة الحال تعدداً كلامياً اشد عمقاً وتنوعاً في داخل اللغة الأدبية كما في خارجها.. ذلك ان طابع التنوع الكلامي الموجود سابقاً ووسائل التوجه فيه تحكم الحياة الاسلوبية المشخصية للكلمة)[٢٦٧].

يغير فرهاد رأيه، إذ يود السفر الى بغداد ومنها الى اربيل، بعد ان ضاقت بوجهه كل السبل (اسمع يافرهاد.. لماذا لا تسافر الى بغداد.. ربما سيكون بوسعك ثمة ان تعثر على سيارة.. او تكون قد قطعت جزءاً من المسافة على الاقل.. جزءاً من المسافة؟ وما جدوى هذا الجزء

---

(٢٦٥) ينظر: بناء الرواية ـ سيزا قاسم، ص٢٢٤.

(٢٦٦) ثاسوس، ص٩٧.

(٢٦٧) الكلمة في الرواية ـ باختين ـ ٥٦.

الـذي اقطعـه؟.. احس بعطش في حلقـه.. جعـل طعم الـدخـان مراً، غـايـة في المرارة، القي بالســـيجارة بالرغم من انها لم تنتصـــف بعد، اقترب من حانوت.. تناول زجاجة (مشـــن) لم يرتو..)[٢٦٨]. يلاحظ الباحث ان المنظور التعبيري للراوي وفرهاد متشـابه من حيث الصـياغة والأداة، فالمشـــهد الأول (اسمع يافرهاد.... بغداد) مونولوجي حر، يحاور فرهاد ذاته، دون تدخل مبطن يعوق حركته، وإنشائي من حيث تضمنه الأستفهام والطلب، في حين ان المشهد الثاني ينطوي على جمل إخبارية متوالية ان هذا التنوع في الأسـلوب تتطلبه طبيعة الموقف الذي يفصح عنها من منظوره اللغوي.

ينال فرهاد تقديراً مبالغاً فيه من قبل الســـائق، فمن خلال المونولوج والعودة بالذاكرة الى الماضـــي، يود ان يعرف منشـــأ هذا الأهتمام والتقدير (مالك وهذه المعادلات!! الرجل يعلن باعتزاز معرفته بـك، وإذا كنـت، لا تعرفـه حتى الآن.. فهـا هو امـامـك.. حـاول ان تعرفـه.. وصـــادقه.. ألا يكفيك انه احد اصـــدقاء جواد.. وربما تكون العلاقة بينهما اعمق من مجرد صـــداقة ســـائق لســـائق.. او حتى قريب لقريب)[٢٦٩]، ففرهاد (البطل المركزي) للرواية يحاور نفسه دون مواربة او تغطية، حيث يفتح نافذة الذاكرة على مصراعيها، مستغوراً اعماق نفسه، باحثاً عن وميض من الماضـــي، كي يعرف الوشـــيجة التي تربطه بأبي حيدر، فمن خلال وجهة نظره التعبيري يبذل جهداً للتخلص من هذه السحابة التي تغطي ذاكرته.

لقد اثّر لقاءٌ تم بين يوسـف وسـناء في اعماق يوسـف، إذ من جرائه القى قراءة الكتب جانباً، وبحث عن أحلام تخلد ذلك اللقاء (سرحت بنظري فترة، اطلقت العنان لخيالي.. حررته من كل قيود الوعي، فرسا من تلقاء نفسه وبشكل عفوي عند تلك اللحظات المشعات الخالدات من عمر الزمن المنكود الزاحف نحو الفناء والتلاشـــي، مؤملاً نفســـي، بأحلام هانئة مضـــيئة، تمد

---

(٢٦٨) ئاسوس، ص١٠٠.

(٢٦٩) ئاسوس، ص١٢٢.

الجانب المشرق من الزمن.. المعتم والغارق في العتمة الى حدّ الإختناق، رحت انتظر السفر الى اعماق النوم، الدخول في حديقة اللحظات التي تتداخل عبرها، ذاتانا، تنصهران، تذوبان تغدوان ذاتا واحدة.. تتحول بدورها الى معنى انساني بالغ العمق، تاركاً كل اشياء الغرفة في هدوئها واُستقرارها)[٢٧٠].

ان الراوي تبنى منظور الشخصية التعبيري عبر هذا المونولج الذي ينقل حرارة التجربة الشخصية بضمير المتكلم، فالصور البلاغية المتوهجة تعبر عن مخيلة ادبية تحسن وضع العبارات في اماكنها الملائمة، حتى تنسجم مع المقام ومع ذات يوسف كمثقف، لقد وظف يوسف خلال منظوره التعبيري بنىً استعارية وكنائية واتكأ على خطاب شعري الصياغة، حيث تحول من منطقة الحقائق اللفظية الى منطقة المجاز، والأفادة من الصياغات ذات البنى العميقة، ان وجهة نظر يوسف التعبيرية هنا، متساوقة مع أداء فضاء المناسبة من جهة، ومع المكوّن المعرفي والثقافي ليوسف من جهة اخرى، اما مستوى التلقي لهذا المرويّ فيختلف باختلاف مستوى المتلقي من حيث التمثيل والتقويم، ان الكلمة الانفعالية ظلت تعيش بوصفها احد الانواع الجوهرية لكلمة المؤلف المباشرة، أي بوصفها كلمة تعبر عفوياً ومباشرة ودون موارية عن مقاصد المؤلف)[٢٧١]، ان تعبير يوسف عن اغوار اللا شعور، بهذا المستوى الفني من البلاغية، يحدث شرخاً في طبيعة السرد الروائي، لان هذا النمط من الوصف، بمثابة تغريب النص، وتطعيمه بجنس مغاير من النثر الفني، (ان الكلمة المبتلة بالإنفعالية العاطفية والطامحة الى الحلول محل الكلمة الحياتية الفجة تجد نفسها بالضرورة في نزاع حواري مع تنوع الكلام الحياتي

---

(٢٧٠) هم ويبقى الحب علامة . ١٣.

(٢٧١) الكلمة في الرواية . باختين . ١٩٨.

الفعلي)[٢٧٢]، علماً ان مستوى المتلقي النابه، يحول مسار التأثير وينوعه بما يناسب التجربة الذاتية[٢٧٣].

حينما دخل يوسف المطعم لتقصي اخبار رؤيا، وقع في فخ أقربائها الذين جاؤوا لقتلها، فتساءل يوسف (. اين يمكنني العثور عليها؟.

قال العامل بصرامة:

. لا تحاول.

. ولكن..

. انها تحسن العناية بنفسها.

ثم اضاف بثقة: انا واثق مما اقول.

قال صاحب المطعم وهو يعيد ربط يدي!.

ـــ ياولدي انت تعذب نفسك كثيرا ثم.. ثم انك لم تأكل شيئاً، كيف يمكنك ان تعيش اذا لم تأكل. الله وحده يعلم كم سال من دمك. إجلس.. اجلس سآتيك بدجاجة مشوية هي وحدها القادرة على إعادة كل ما فقدت.)[٢٧٤].

---

(٢٧٢) نفس المصدر . ١٩٨.

(٢٧٣) يحدد جوناثان كلر اربعة مستويات للتلقي ترتبط بالدرجة التي تحدد موقع المتلقي، سواء اكان متلقياً للاثر ام للمروي وتلك المستويات هي:

١. مستوى يمثل المتلقي الحقيقي . وهو القارئ بمعناه العام.

٢. مستوى يمثل المتلقي النظري وهو الذي يتلقى الأثر الادبي بوصفه رسالة مخيلة من المؤلف.

٣. مستوى يمثل المتلقي السردي وهو الذي يستقبل المروى بوصفه رسالة من الراوي.

٤. مستوى يمثل المتلقي السردي المثالي وهو الذي يؤول رسالة الراوي حسب رغبته الخاصة.

ان مستويات التلقي الثلاثة تتماثل لدى جاتمان وكلر، اما المستوى الرابع حسب تصنيف كلر، فأنه يندرج في التأويل، ولهذا فهو ادخل بما يصطلح عليه كلر نفسه بـ (شعرية القراءة ـ Portics of Reading ينظر: السردية المفهوم والاتجاهات ـ د. عبد الله ابراهيم ـ مأخوذ من تودور وفي مجلة افاق عربية العدد ، ٤ نيسان ١٩٩٢ . ص١١٥.

(٢٧٤) هم ويبقى الحب علامة . ٤٣.

في هذا الحوار التقليدي نتلقى مستويات تعبيرية متعددة، فالمنظور التعبيري لعامل المطعم لا يفارق وضعه الاجتماعي بل ينسجم مع المقام، ويلاحظ ان الراوي تدخل في إضافة كلمة (الصرامة)، في جملة (قال العامل بصرامة)، ان هذا التآزر التعبيري بين الراوي وشخصية عامل المطعم يمنح الحوار ايحاء بالواقعية. اما المنظور التعبيري لصاحب الفندق، فيلائم وضعه الاجتماعي ومكونه المعرفي.

ويلاحظ ان هذا النمط من اللغة السهلة المنفتحة، تعبر بجدية عن الهموم الاجتماعية اليومية، وهو السائد في هذه الرواية، باستثناء استعمال بعض اللقطات الوصفية المعبرة عن لغة بعض الشخصيات المتميزة، لاسيما يوسف.

واجه يوسف امرأة تنوي ان يكتب لها رسالة الى زوجها الذي هجرها.

ـ آه.. لعلك إذن تعطف عليّ بكتابة رسالة.

تساءلت:

ـ رسالة؟ لمن؟.

لم ادر قط اني بسؤالي المقتضب هذا الذي لم يتعد الكلمتين، قد فتحت صنبور ماء ثرثار لايعرف التوقف.

ـ آه.. إنها لزوجي.. زوجي الغدار.. الخائن القاسي القلب.. بل الذي لا قلب له بين ضلوعه.. ولا..

اضطررت الى مقاطعتها.

ـ كفى.. كفى.. لقد فهمت.. فهمت)[٢٧٥].

نحن الآن امام وجهتي نظر التعبيريتين، فالأولى، للمرأة التي تبنى الراوي منظورها التعبيري الذي يصور وضعها النفسي والأنفعالي، فالصيغ المعبرة عن حالة المرأة، تلبي وضعها النفسي الخاص

---

(٢٧٥) هم ويبقى الحب علامة ـ ١٢٢.

ووضع المقام ايضاً، ويلاحظ أنها تنسب مجموعة صفات يتوقعها المتلقي الى زوجها (الغدار ـ الخائن ـــ القاسي القلب) علماً وكما يتراءى لنا في نهاية السرد، ان الحالة مختلفة، وإنها تبحث بطريقة ما عن توقيع يوسف الذي غدا استحصاله صعباً للغاية.

اما المنظور التعبيري ليوسف الذي تبناه الراوي، فهو مونولوجي يعبر عن استياء يوسف من المرأة المهذار، ووصفه لها(بصنبور ماء..)، حيث عبر عن الحالة بأسلوب مغاير، منحاز الى منطقة المجاز، والإنزياح عن اللغة الحقيقية السائدة، علماً ان هذا الوصف لا يسرع في وتيرة الحدث الروائي او يمنحها قوة التفاعل مع حلقات السرد الأخرى، بقدر ما يعّين نمط تعبير يوسف المغاير للتعابير الاخرى. كما ويلاحظ ان يوسف يعاني من موقف المرأة الملح لهذه المرأة، اذ يوظف للرد على ذلك ثلاثة انواع من التوكيد: الأول: التوكيد اللفظي في كفى ـ كفى فهمت.. فهمت، اذ يكون بتكرار الفعل. الثاني: استعمال لام التوكيد الثالث: استعمال (قد) المسبوقة باللام (لقد).

بعد ان راجع يوسف مخفر الشرطة في احدى الليالي، وشكا من اعتداءات (هم)، طالبه ضابط الشرطة بالمبيت في المخفر كإجراء احترازي:

وقاطعني بضجر شديد:

ـ اخي.. نم في أي مكان.. رح نم في الفندق.. في الشارع.. في جهنم.. انها ليلة وتنقضي.. ليلة واحدة وليست دهراً.. ارجوك.. ارجوك دعني انل شيئاً من الراحة..

كانت كلماته وتوسلاته تتلاحق بسرعة غريبة، خيل الي انه قد اعدّ في جوفه سيلا منهمرا، يرشه بوجه من يزعجه...

ـ ولكن الأمر الذي...

وقاطعني بلين ورقة هذه المرة، بل راح يربت على كتفي بحنان:

. إسمع اخي.. نم هناك.. تمدد فوق تلك المصطبة..)[٢٧٦].

يلاحظ في هذا الحوار، ان المنظور التعبيري يدور على محورين:

الأول: لقد تبنى يوسف المنظور التعبيري لضابط الشرطة، الذي يغاير منطقه. اذ يستعمل ضابط الشرطة نمطين من الأسلوب فأحد هذين النمطين ينسجم مع وضعه النفسي المنزعج من يوسف الذي اصر على معالجة وضعه وإنقاذه من براثن (هم)، حيث يستعمل لمعالجة الأمر جملاً انشائية (نم، رح، دعني) وهي صيغ الأمر الألزامية، التي تفصح عن اسكات الاخر والتخلص من تشبث يوسف بالعلاج الآني.

أما النمط الثاني من تعبير ضابط الخفر، فهو اللين والرقة (إسمع اخي نم هناك...) حيث حوّل الاسلوب من الألزام الى الألتماس الذي عبرت عنه مفردة (اخي)، التي تؤدي الى التساوي في الرتبة بين المتكلم والمخاطب.

ان هذا التنوع في النبرة والأسلوب يستجيب لوضعين نفسيين متغايرين، فالأول هو الأمر والالزام، والثاني هو الألتماس والرفق، فهذا يدل على امتلاك الروائي ناصية توظيف الاسلوب في أماكنه الخاصة المناسبة.

اما المنظور التعبيري ليوسف فهو وصف ضابط الشرطة اثناء غضبه بأسلوب يسم بميسم خطاب المثقف، اذ انتقل من منطقة الحقيقة الى المجاز، ويلاحظ انه وظف (خيل الي) وهو من افعال التغريب التي (تترجم الحالة الداخلية الى وصف موضوعي، أي انها تساعد على نقل الوصف من الداخل الى الخارج)[٢٧٧]، علما (ان اللغة الأدبية تملك في الرواية اداة لوعي تنوعيتها الكلامية، والتنوع الكلامي ذاته يصبح في الرواية وبفضل الرواية تنوعا كلامياً من اجل ذاته)[٢٧٨].

---

(٢٧٦) هم ويبقى الحب علامة، ص١٨٥

(٢٧٧) شعرية التأليف. ٩٦.

(٢٧٨) الكلمة في الرواية. ٢٠٠.

خلال الحوار الدائر بين يوسف المشتكي والضابط، يلاحظ التباين في وجهات النظر التعبيرية التي تعكس المستويات الاجتماعية والثقافية.

ـ انا واثق مما أقول.

ـــ ولكن كيف؟ متى؟ من القاتل؟ من المقتول؟ ما أسباب الجريمة سياسية؟ اخلاقية؟ اجتماعية؟ قل.. هّيا.. اجب.. هيا..هيا.

ـــ ما بالك ابتلعت لسانك؟ هل علي ان اقضي الليل معك.. هيا حركْ لسانك وأجبني من القاتل؟ من المقتول؟ ما اسباب الجريمة؟...

وخشيت ان يغرقني ثانية تحت سيل اسئلته، التي احسست بها نهرا من الرصاص المصهور، اسرعت لأنقاذ نفسي من مجراه:

ـ انا.. انا المقتول..)[٢٧٩].

ان الراوي تبنى المنظور التعبيري للضابط المحقق الذي يعالج الحالة التحقيقية بجمل انشائية موجهة الى يوسف، حيث وظف ثماني جمل استفهامية (كيف؟ متى؟ من القاتل؟ من المقتول؟ ما اسباب الجريمة؟ سياسية؟ اخلاقية؟ اجتماعية؟) وخمس جمل طلبية حقيقية، بصيغ الأمر، (قل..هيا.. اجب.. هيا.. هيا..)، حيث مع فعل الأمر، استعمل اسم فعل الأمر مكروراً، لتوكيد المعنى والأصرار على الإجابة السريعة.

ويلاحظ ان هذه الصيغ تتلاءم وحالة التحقيق التي تتطلب المواجهة والتصريح اولاً، وتعبر عن المستوى الإجتماعي الوظيفي لضابط الشرطة ثانياً.

اما المنظور التعبيري ليوسف فيغاير الأول لسببين:

الأول: ان مستوى تعبير يوسف يعبر عن حالة ثقافية خاصة به، وهو مثقف كاتب.

---

(٢٧٩) هم ويبقى الحب علامة ـ ٢٠٢.

الثاني: اختلاف مقامي كلام كل منهما، من حيث كون الأول ضابط شرطة، له منطق استعلائي مواجه، ولا سيما لحظات التحقيق، والثاني ان المشتكي (يوسف) في حالة ضعف والتماس الشفقة. اذ يقول: (وخشيبت ان يغرقني...) ويلاحظ ان المنظور التعبيري ليوسف عبر هذا المونولوج ينطوي على تهدئة الضابط وتخفيف حدة نبراته التي اخافت يوسف، وحملته على ان يقول (انا.. المقتول..)

ان هذا التنوع الكلامي (تركيب هجين من وجهة نظر اللغة والوعي اللغويين المتجسدين فيه... والصورة الفنية بلغة هي غاية التهجين الروائي المقصود)[٢٨٠].

دار نقاش مفصل بين ا لراوي (البطل) وصديقه المرسل من قبل الشركة، وشمل النقاش نواحي عدة. يقول صديق الراوي:

ـــ ثق ياصديقي... ثق يا أعز انسان عندي.. قسماً.. بذات الله العلي القدير.. قسما بكل المقدسات... قسماً بـ ...

. مهلاً.. مهلاً.. لا أدري ما الذي يدعوك ان تحمل مداعبتي محمل الجد الى هذا الحد.. ياسيدي انا.. متنازل عن كل ما قلت.)[٢٨١]. تبنى الراوي المستوى التعبيري لصديقه، عبر مكونه المعرفي، حيث يفصح عن موقفه باسلوب ينم عن الإصرار والتوكيد على ما يقتنع به، حيث يوظف لأداء هذا المقصود، الاساليب الملائمة التي تمثل المقام و التي تتضمن اسلوب الطلب بصيغ فعل الأمر، (ثق..ثق) و (مهلاً.. مهلاً) بصيغ اسم مصدر نائب عن فعل امر محذوف، ويلاحظ ان الاستكثار من التوكيد اللفظي بهذا المستوى هو لأزالة شك المقابل وتناسي ما يتصوره، اذ المقام يقتضي ذلك، لأن الراوي (البطل) تنسب اليه تهمة (خيانة صديق) التي يتبرأ منها، فعبر مونولوج متداخل مع السرد يطمئن الراوي نفسه، بأنه لايمكن لصديقه ان يتدنّى الى

---

(٢٨٠) الكلمة في الرواية. ١٥٤.

(٢٨١) بحثاً عن مدينة آخرى. ٨٤.

هذا الدرك (انه لايمكن ان تتدنى نفســـه الى ذلك الدرك) اما المنظور التعبيري للبطل المركزي للرواية، فينســجم مع حالته الذهنية المتمثلة باللا مبالاة والإســتهانة بالآخر، والتلذذ بضــعفه طوراً، والمنسجم مع مقام صديقه الذي يتصور الراوي بانه يخونه، طوراً آخر.

المستوى الأيدولوجي:

ان تفســير المنظور الأيدولوجي يتنوع وفق الســياقات التي تشــخص ماهية الأيدولوجيا، من منطلقات فكرية وفلسفية متنوعة، (ان الإستقلال النسبي للأيدولوجيا يظهر بصورة اوضح في عمـل القوانين الـداخليـة للتطور الأيـدولوجي، هي قوانين لايمكن ردهـا مبـاشـــرة الى علم الاقتصـاد)[٢٨٢]، حيث تلك الأستقلالية النسبية تتيح للباحث مجالاً ارحب، لتوسيع الجوانب البنائية لمفهوم الايديولوجيا. ان اوسـبنسـكي يسـاوي بين وجهة النظر الايدولوجية والتقويمية، وهي عنده (نظام عام لرؤية العالم تصــوريا)[٢٨٣]، لقد حاول اوســبنســكي ان يجيب عن هذا الســـؤال الجوهري في تشخيص الأيديولوجيا، وهو: (وجهة نظر من يتبناها المؤلف حين يقوم العالم الذي يصفه ويدركه ايدولوجيا؟)[٢٨٤]، فأحياناً تنسب وجهة النظر الى المؤلف، سواءً كان مصــرحا به او مســتتراً، او تنســب الى الشــخصــية او تكون (جزءاً من المنظومة المعيارية للراوي)[٢٨٥]، ان (هذا المســتوى لا يظهر منفصــلاً في بناء النص الحديث، بل انه يتخلل كل اجزاء العمل الادبي)، ويقسم عبد الله العروي الأيدولوجيا الى اربعة انماط:

١. نمط سياسي.

٢. نمط اجتماعي.

---

(٢٨٢) الموسوعة الفلسفية ـ ٦٨.

(٢٨٣) شعرية التأليف ـ ١٩.

(٢٨٤) شعرية التأليف ـ١٩.

(٢٨٥) المصدر السابق نفسه ـ ١٩.

٣. نمط معرفي.

٤. نمط مشترك بين الأنماط الاخرى[٢٨٦].

ان وجهة النظر الأيدولوجي تتباين اهميتها وطبيعتها التأليفية، من رواية الى اخرى، سواء أكانت من حيث نوع الرواية، او من حيث كونها متعددة الأصوات، او ذات صوت واحد، ويعرف اوسبنسكي رواية ذات التعدد الصوتي من خلال المتطلبات الاتية:

(أ ـ يحدث تعدد الأصوات، حين تحضر وجهات نظر مستقلة متعددة في داخل العمل، وتوضح كلمة (بوليفوني) التي تعني تعدد الأصوات نفسها.

ب ـــ يجب ان تنتمي وجهات النظر في العمل المتعدد الأصوات مباشرة الى الشخصيات المشاركة في الأحداث المروية (في الفعل). بعبارة اخرى، يجب الا يوجد موقع ايديولوجي مجرد خارج شخصيات الشخوص.

ج ـــ بدراسة تعدد الأصوات، نأخذ بالأعتبار، وجهات النظر التي تتجلى على مستوى الأيدولوجيا فقط، فهي تنكشف في الأساس في الطريقة التي يقوم بها الشخوص (حاملوا المواقع الايدولوجية) العالم المحيط بهم) [٢٨٧].

ويرى كولدمان (ان الإرتباط بين البعدين الأجتماعي والشخصي (للكاتب المبدع) لا يسّمى الاّ البنى الذهنية، أي المقولات التي تسير المجموعة والفرد في آن. فالبنى الذهنية ذات بعد جماعي،

---

(١) مفهوم الايدولوجيا، عبدالله العروي، ص ١٠-١١.

(٢٨٧) شعرية التأليف، ص٢١. وترى سيزا قاسم (وعندما نتحدث عن المنظور الأيديولوجي هنا، فأننا نغرق بين الكاتب والعمل الأدبي. إذ اننا ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه ونحرص على عدم الخلط بينهما. ويجب ان ينسب المنظور الأيديولوجي هنا الى العمل نفسه لا الى المؤلف، سواء وافقه في الواقع ام اخالفه. ينظر: بناء الرواية، ١٨٧. وتعدد الأصوات لايتم الا بهذه الشروط:

١- يتحقق تعدد الأصوات، عندما يشمل النص على العديد من الأصوات المستقلة.

٢- يجب أن تنسب وجهة نظر كل شخصية بصورة مباشرة إلى الشخصيات المشتركة في احداث الرواية، ولذلك يجب ان لا يكون هناك موقف ايدولوجي تحكمي خارج نطاق الشخصيات المشتركة في الرواية.

٣- تتجلى وجهات النظر الايديولوجية اساساً في سكوك الشخصيات، وفي الطريقة التي يبدون بها رأيهم-من خلال ما يقولونه- في العالم المحيط بهم، لانهم هم اللسان الناطق بالموقف الايديولوجي. ينظر: برابها كاراجها، لولاكس وبختين دراسة إجتماعية للرواية. مجلة ديوجين مصباح الفكر. القاهرة، ص٧٧.

ولا تمت بصـــلة الى تصـــور الفنان ونواياه الواعية وغير الواعية، الايدولوجية او الفردية، وانما ترتبط بما يراه ويحسه ويعايشه، فيكون عندئذ جزءاً من كل)[٢٨٨]، واوضح ان كولدمان، يسعى ان يوائم بين طبقية الايدولوجيا وجمالية البنية الداخلية للنص، ويرى (ان تفسـير العمل الادبي انطلاقاً من البنيات الواعية للكتاب كثيراً ما يقود الدارس الى الاعتسـاف والخطأ، إذ ان تحليل النص ينبغي ان ينطلق من بنيته الداخلية ذاتها، وان لا يضـاف اليها شـيء خارج عنها، وان تكون دائماً غاية البحث في النص، هي التوصـل الى معرفة (بنيته الدالة) التي يمكن ان تخلص مدلوله العام)[٢٨٩]، اما بليخانوف (١٨٥٦ــ١٩١٨)[٢٩٠]، فقد انصب جل اهتمامه بقضايا المضـمون على حسـاب فنية الشـكل الروائي[٢٩١]، ان لوكاش يوسـع مفهوم (رؤية العالم)، اذ يرى (ان النظرة الى العالم هي تجربة شخصية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكساً بليغاً)[٢٩٢]، يقول اوسبنسكي (فحين نتحدث عن وجهة نظر المؤلف ـــ هنا او في أي مكان آخر ـ فأننا لا نقصد رؤية المؤلف للعالم عموماً مستقلة عن عمله، بل نقصد وجهة النظر التي يتبناها لتنظيم السـرد في عمل معين، فضـلاً عن هذا، فإن المؤلف، قد يتحدث عن قصـد بصوت آخر غير صوته الخاص، (كما في المونولوجات المؤسلبة (Stylized nenolgue) المتمثلة في الـــ ska)، وقد يغير وجهة نظره عدة مرات في داخل العمل الواحد، وقد يتبنى مواقع متعـددة، أي انـه قـد ينظر، ويقوم مـا يراه من خلال وجهـات نظر كثيرة في وقـت واحد)[٢٩٣]، ويرى باختين ان الايدولوجيا هي (تركيبة ألسـنية ومنطق مجتمعي، وهي كل انزياح

---

(٢٨٨) في البنيوية التركيبية ـ دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص٤٠.

(٢) لوسيان غولدمان ـ المنهجية في علم الاجتماع،ص١٢.

(١) كارل ماركس ـ الادب والفن في الاشتراكية، ص٢١.

(٢) الفن والتصوير المادي للتأريخ ـ بليخانوف، ص٦٠،٥٠،٣٧.

(٢٩٢) دراســات في الواقعية ـــ جورج لوكاش، ص٢٣. اذا كان (غولدمان) يبقي على البنية فهو ابقاء مرحلي ينتقل بعده الى ربط البنية بالايدولوجي، اما باختين فهو يجعل الايدولوجي حالاً في البنية الروائية، ولذلك فهو يعفي نفسه من اعادة ربط البنية في دلالتها العامة ـــ واقول في دلالتها العامة ــ بالبنية الثقافية والايدولوجية. ينظر: النقد الروائي والايدولوجيا د. حميد لحمداني، ص٥٣. ويرى هندليس (ان النظرة الى العالم على انها تعبير وظيفي عن المكانة النسبية التي تحتلها جماعة داخل جماعة اوسع منها) ينظر: هندليس ـــ مفهوم النظرة الى العالم وقيمته في نظرية الادب، ص٦٣.

(٢٩٣) شعرية التأليف، ٢٢،٢١.

في الذهن تحققه (الكلمة) او (الايدولوجيم) الذي هو اصغر وحدة ايدولوجية)[٢٩٤]. من جراء الأزمة التي وقعت بين الراوي، بطل الرواية والشركة التي يعمل فيها، ترسل الشركة احد اصدقاء الراوي اليه، لكي يناقشه حول استغنائها عنه، ان استمر على موقفه:

ـ اتدري ان الشركة هي التي اوفدتني اليك؟ اجاب الراوي:

هذا المدير الضئيل، قد ادمج الشركة بكل كيانها المادي والقانوني المستقل، وبكل آلاتها واجهزتها.. وبكل مواردها وأرباحها. وعبر أساليب... بيروقراطية غاية في البشاعة، في كيانه الهزيل، بحكم امتلاكه اكثر من نصف رأسمال الشركة.. وباتت رغباته الشخصية المريضة او رغبات زوجته المتسلطة عليه وعلى الشركة وعلى موظفيها هي رغبات الشركة، كما غدت منافعه الأنانية الخاصة هي منافعها وعلى هذا النحو باتا كيانا واحداً.. الشركة تقيم حفلة للمسؤول الفلاني.. الشركة ترفع سعر البضاعة الفلانية.. الشركة تفرض الضريبة الفلانية.. الشركة تشتري.. الشركة تبيع.. فالذي يخالف المدير في امر من الامور يعني انه يخالف الشركة..)[٢٩٥]. ان المنظور الايدولوجي للراوي مبني على منطلقاته السياسية والمهنية التي تربطه بالواقع، حيث ينتقد مجمل النظام الذي تدار به الشركة، وملكية الشركة كما يبدو، متقاسمة بين القطاعين الخاص والعام(بحكم امتلاكه اكثر من نصف رأسمال الشركة)، حيث يستغل المدير مواردها ومنافعها لصالحه ويتلاعب بالسعر كيفما يشاء، ويتسلط على موظفيها وعمالها، مستغلا موقعه الوظيفي، وهمه الاول هو جني الأرباح، ومما يزيد من أهمية موقعه الأداري سوءاً هو، ان زوجته العجفاء تفرض رغباتها السيئة.. ان هذا النموذج من مدراء الشركة في العالم الثالث ـ كالعراق ـ، يمثل الوضع القانوني والأداري لهذه الانماط من الشركات، حيث تمتزج المصالح الاقتصادية اللا قانونية بين مدير الشركة ومن فوقه من المتنفذين، يقول

---

(٢٩٤) الحوارية وفلسفة اللغة عند باختين، ٦٩.

(٢٩٥) بحثاً عن مدينة اخرى، ٧٢،٧٣.

محيي الدين زنكنة ازاء علاقة تجاربه الكتابية بهذه الحالات (الكتابة ليســـت نتاج عزلة وتأمل منقطعين عن الواقع الموضــوعي، وهي بالتالي، لاتلقى في الفراغ، فهي نتاج معايشــة اجتماعية وتأملات نابعة منها في مصير الانسان وفق المنظور التاريخي المادي)[٢٩٦].

عبر وجهة نظر مونولوجية، يربط الراوي حادثة مشـــاجرته مع زوجته التي وجهت اليه تهمة الكذب، ونعته بالكذاب، بمساءلته من الشرطة على موقف سياسي (مرة قبل اكثر من عشرة اعوام، اعتقلت بتهمة سياسية، كان ضابط الشـــرطة الذي يتولى التحقيق معي فارغ الرأس الى حد مذهل، بالرغم من كبره غير المتناســـب مع حجمه، اذ لم يكن كل ذلك الكبر يحتوي على اكثر من هذين السؤالين: لماذا؟ من؟.. لماذا؟؟.. من..؟)...

وزعقت بوجهي.. كذاب.

(الشـــركة ايضـــاً زعق بوجهي، حين ســـألني عن جماعتي وقلت له لا اعرف احداً. فقال: كذاب)[٢٩٧]. يلاحظ الباحث ان الروائي يســـعى الى الكشـــف عن احداث ووقائع مترادفة المغزى، ســـواء أكانت هذه الأحداث يتصـــادف وقوعها، ام يكون مقصـــوداً لذاته من قبل الروائي، اما وظيفة هذه الظاهرة الترادفية في نســـيج الاحداث، فهي ربط حلقات الوقائع المتباينة والمتجانسة وتنظيمها في النسيج العام للرواية.

من خلال منظور الراوي الأيدولوجي، نتلقى موقف الشـــرطة المتخلف والفاقد اســـلوب الإســتفســار المنطقي، الذي لايوجه الى المتهمين الاّ هذين السـؤالين (لماذا؟..من؟... لماذا؟.. من؟) ان القاسم المشترك بين الشرطي والزوجة في تعاملهما معه، هو الهيمنة، وإساءة استعمال السلطة، واستصغار الآخرين، فالرواية هنا تفسح المجال (لأظهار الكيفية التي يمكن بواسطتها

---

(٢٩٦) تقليص المسافة بين الواقع المعاشي والواقع الاهل. الفكر الجديد، العدد٢٥٩، ١٩٧٨/٧/٨.

(٢٩٧) بحثاً عن مدينة اخرى، ٥٣.٥٢.

لأحدى الايدولوجيات ان تهزم غيرها)[٢٩٨]. ان تقوية صراع الايدولوجيات في الرواية، تمنحها بعداً درامياً، يمنح المتلقي حرارة المتابعة، واحياناً تقمص بعض من الأفكار المتصارعة.

حينما يواجه الراوي (البطل) صديقه القديم المرسل من قبل الشركة، يوجه له بحدّة وغضب تهما شتى.. (فواصلت باحتداد وغضب: ـــ بل اكثر.. كل ما في الكون يخصني ويهمني.. وقد تندهش اذ اقول لك اني اعتبر الكون كله بيتي الخاص.. أتسكت عن جرائم تقع في بيتك..؟ اتسكت عن أخطاء تقوض لك اركان بيتك؟..)[٢٩٩] يؤكد الراوي منظوره الأيدولوجي ذي الطابع السياسي، حيث يتخذ موقفاً اممياً إنسانياً، ازاء الكون الذي يعتبره بيته الخاص ومسؤولاً مباشراً لما يجري فيه.

ان (استقلالية الأيدولوجيا عن الواقع الأجتماعي والمصالح الطبقية تبلغ حدها الأقصى في منظومات الرؤى للعالم التي يسهم في بنائها الأفراد بما يبلغونه من (وعي) عند تأملهم لمختلف الأنماط الأيدولوجية ولمختلف المكونات الثقافية لعصرهم)[٣٠٠]، يقول محي الدين زنكنة (فكل انسان مسؤول عن كل ما يجري في العالم ـــ كما يقول دستويفسكي فما بالك بالفنان الذي لا يتمثل فيه الإنسان فقط. وانما الإنسانية كلها بكل عذاباتها وأحلامها واحباطاتها ونجاحاتها)[٣٠١].

يصر الراوي (البطل المركزي) على الإعتداد بموقفه ازاء قرار الشركة بالإستغناء عنه.

ـــــ لا.. القليل متحقق.. ان مجرد طردي من أي عمل، مع الاعتراف بكافاءاتي ونزاهتي، بل بسبب كفاءاتي ونزاهتي، سيلد، سؤالاً، وان هذا السؤال سيلد اسئلة اخرى، عديدة، وحين

---

(٢٩٨) النقد الروائي، ٤٠.

(٢٩٩) بحثاً عن مدينة اخرى، ٧٦.

(٣٠٠) النقد الروائي ـ حميدة لحمداني، ٢٢.

(٣٠١) افكار حول الكتابة تحترق في نار الكتابة مجلة كولان العربي، ص١٦٧.

تكثر الأســـئلة وتتعدد.. وتتحول الى قوة عارمة يبدأ التحرك.. وآنذاك..)[٣٠٢]، ان الراوي يوظف ايدولوجيته من خلال رؤيته للعالم بصورة واعية، فرؤيته هنا تتجسد في الأيمان بتسلسلية الأحداث وسببيتها، مع ثقته المطلقة بقدرات الانسان بوصفه محركاً للأحداث وبانياً تأريخه. انه يعد طرده من الشركة شرخاً كبيراً في جسد المجتمع الذي يتآكله الفساد واحباط الآخر دون مبرر. فالقضية عند زنكنة هي (قضية الإنسان ليس الإنسان بمعناه المجرد، وانما الأنسان المحدد بوضع طبقي معين الذي يعاني الاضطهاد والاستغلال الطبقي)[٣٠٣]. ان تعامل والد الراوي (البطل) يعج بالحقد والهيمنة ومثله مع زوجته ايضاً.

ان امه (تتخبط، كدجاجة مذبوحة لتوها، تتعلق بي، بينما هي تريد ان تتعلق به هو.. اذ نكتشف الامر.. تزحف نحوه وهي ترش الارض بدموعها).

زوجها: (يبرم شاربيه متشياً، غاية الانتشاء، يتناسل في داخله دفعة واحدة، الف مركيز دي ساد، فتمتلئ اعماقه بـــ نيرون، هتلر، موسولوني.. فرانكشتاين.. ومجموعة اخرى كبيرة من الحيوانات الشرسة المنقرضة والمتواجدة.. وتتغير صورته، تنقلب سحنته، الى شيء خرافي، لايمت بصلة، لا الى الانسان ولا الحيوان.. ولا أي كائن..)[٣٠٤] من خلال هذا المونولوج المعتمد على الحدس والترجيح، يصور الراوي والده المهيمن الظالم، والده الذي لا يقل عن (مركيز دي ساد ونيرون وهتلر وموسولوني وفرانكشتاين)، ان تدفق هذا الحقد المتراكم في اللاشعور. إزاء الوالد يتعالق مع ظفولته التي تظل ذاكرتها متشبثة بتسليطة ورعونة والده، وربما يلقي الروائي عبء كل ذلك على الواقع الاجتماعي الذي ينتج هذه الظاهرة، يقول

---

(٣٠٢) بحثاً عن مدينة اخرى، ٨٠.٧٩.

(٣٠٣) لقاء مع محي الدين زنكنة . طريق الشعب . العدد، ٧٥٩ في، ١٩٧٦/٣/١٦.

(٣٠٤) بحثاً عن مدينة اخرى، ٩٨.

اوسبنسكي (وحين نتحدث عن نظام الأفكار التي تشكل العمل، فنحن نتحدث عن البنية التأليفية العميقة له)[٣٠٥].

بعد ان يقف الراوي بقوة امام مداهنة واثارة صاحبة الفندق التي تنوي شراءه بثمن بخس، بغية اشباع رغباتها الجنسية منه، يأتي عامل الفندق الى غرفته ويعبث بكل ما فيها، ويلقي بكتبه (ويرميها على الأرض بكراهية وعدوانية.. يقرفص جنبها.. ويروح يعالج فتحها.. يفتحها ويتناول رزمة من الكتب.. يبدأ بالقائها من النافذة كتاباً بعد كتاب.

كل هذا يجري امامي وانا ساكت.. فقد صعقتني المفاجأة.. وأذهلتني.. فرحت ارقب العملية بذهول تام..

بيد أني مع الصوت الذي يثيره إرتطام اول كتاب يسقط من يديه أستفق.. ماهذا؟ ماذا يفعل هذا الرجل؟ بأي حق يلقي بالكتب خارجاً.

اصرخ به.

ـ عندك ماذا تفعل؟.

يتجاهل سؤالي ويستمر في عمله..)[٣٠٦].

فالراوي في هذا السرد مصاحب، اما منظوره الأيدولوجي فمبني على رفض آليات الواقع الموضوعي الذي تهيمن عليه القوى الظالمة، ربما يرمز الراوي الى القاء الكتاب في المزبلة، بوئد الفكر، اذ ان الكتاب ينبض به ويزرع الخوف في قلوب المتنفذين الواجفة، (ان زنكنة كاتب مشغول باستقراء الواقع، والتداخل في شعاب الحياة المختلفة.. وهمه الاساس التعبير عن هذا الواقع الذي يعرف كل جزئية فيه، وحين يعجز في التعبير بأسلوب واقعي، يلجأ الى الرمز، لا بقصد ممارسة شكل فني، وانما القصد الأساس هو إيصال المعنى وتحديد رؤيا وإقامة فعل وأثارة

---

(٣٠٥) شعرية التأليف، ١٩.

(٣٠٦) بحثاً عن مدينة اخرى، ص١٩٨.

إنتباه نحو قضـــية ما)[٣٠٧]، ان التمييز بين الأيدولوجيا بوصـــفها رؤية للحياة، وبين ايدولوجية ذات بعد سياسي معين، يوسع امام الروائي امكانية اوفر في صياغة البناء الروائي، (ان النظرة الى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي ارقى تعبير يميز ما هيته الداخلية وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصـر الهامة عكساً بليغاً)[٣٠٨]. والكتب هنا ترمز الى المنحى العقلي والفكري الذي يعيد الى العالم اتزانه المفقود.

يقول الراوي في خطابه ازاء الشـركة التي تنوي الأسـتغناء عنه: (– الشـركة – او المدير. او المتواطئ معهما، او المتســتر على افعالهما – تســرق العمال والموظفين والناس ايضــا.. ان البضاعة التي تصنعها لها ايدينا وعقولنا تعود تبيعها حتى علينا ـ نحن خالقيها ـ بأضعاف اجورنا تقتل حتى احلامنا في الحصـول عليها، واذا كان المشـتري المسـكين، يجهل السـرقة الكامنة في هذه العملية القانونية جدا، عملية البيع، فنحن نعرفها.. نعرفها بكل تفاصـــيلها ودقائقها . وايضاً بكل بشاعتها وفظاعتها، وإذا سكتنا عنها يكون قد ساهمنا في هذه العملية اللصوصية بوعي او بدونه)[٣٠٩]، يلاحظ ان وجهة النظر الأيدولوجي للراوي ذات بعد سياسي واضح، وتتسم بالمباشرة والوعظ والتصريح، حيث تتسع مسافة الايدولوجيا السياسية مع البنى الروائية الدالة. ان الفكر السـياسـي اقحم في السـرد اقحاماً، فيناقش الروائي القوانين الاقتصـادية في البيع والشـراء وفائض القيمة والرأسمال والعمل المأجور، (ان المادة الاساسية لخلق تناقضات الرواية هي الافكار الايدولوجية الجاهزة ســلفا في الواقع، وهي تدخل الرواية في وضـــعين مختلفين: اما ان تكون كل ايدلوجية على قدم المساواة مع غيرها وكأنها موجودة في حقل اختبار لمعرفة صـلابتها وقوتها في مواجهة الاسـئلة التي توجه اليها من طرف الموقع الآخر، وما ان يتم

---

(٣٠٧) محي الدين زنكنة وكتاباته القصصية . حسب الله يحيى . مجلة كاروان ١٣٤.

(٣٠٨) دراسات في الواقعية . جورج لوكاش، ص٢٣.

(٣٠٩) هم ويبقى الحب علامة، ص٧٧.

اخضاع بعضها للبعض بوسائل فنية وتمويهية تلهي القارئ عن معرفة ما يجري من تواطئ ضد ملكاته الادراكية)[٣١٠].

حينما يطرد الراوي (البطل المركزي) من الفندق ـ بكل قذارته ـ، لأنه داس على كبرياء صاحبة الفندق، ويلقى بكتبه في الحاوية يقول:

ـ سأبحث عن مدينة اخرى.. أبعد..

ـ لن تجدها.. انصحك ان تعيد النظر في موقفك وتعتذر منها قبل فوات الأوان.

يتعاظم في داخلي الشعور بالإحتقار، القي شدة الفراش على عاتقي وأتناول الكتب التي ظلت في الغرفة.. واكرر بتصميم قوي:

ـ سأجدها.. لابد من ان أجدها)[٣١١].

نحن هنا أمام موقفين:

الأول: هو موقف عامل الفندق الذي يسعى لأرضاء الراوي (البطل) بصاحبة الفندق واذلاله لقاء ثمن بخس لا يسمن ولا يغني من جوع، اذ يرى الراوي انه (ليس اكثر من نفاية بشرية.. يتعامل من خلالها عالم مندثر.. او على وشك الأندثار)[٣١٢].

الثاني: المنظور الايدولوجي للراوي هو عدم الأنكفاء والأرتكان الى العالم المعيش الحالي، بل البحث عن مدينة فاضلة تعيد له كرامته، وتزيل إذلاله ومعاناته المريرة، يقول زنكنة إزاء رؤية بطله الأيدولوجية وموقفه ازاء العام (انه يبحث عن مدينة اخرى، وإذ يحاول فيها ان يكون مثل مواصفاتها، أي ان يقلب نفسه عكس ما كان عليه ضميره يتمرد عليه، ويعيده الى وضعه الصادق، والسابق الذي كان فيه، فتطرده المدينة الثانية، ويظل يبحث عن مدينة اخرى

---

(٣١٠) النقد الروائي والايدولوجيا،ص٤٣.

(٣١١) بحثاً عن مدينة اخرى، ٢٠٥.

(٣١٢) بحثاً عن مدينة اخرى ، ٢٠٤.

تتقلص فيها المسافة بين طموحه وواقعه، ويظل يبحث عن مدينة اخرى تتقلص فيها المسافة بين طموحه وواقعه، وأحسب انه لايزال يبحث عن هذه المدينة)[٣١٣].

يخيل الى يوسف (البطل المركزي)، ان يزور الحديقة العامة في إحدى الليالي، حتى تؤنس وحشته القاتلة (قررت ان أدخل الحديقة العامة، اول ما واجهني. كان الحارس نائماً. لم أهضم وجود فكرة حارس يحرس الحديقة. يحرسها ممن؟ هل للحديقة أعداء؟. يمزقون يدها اليمنى هي الأخرى؟ اخشى ان يصنعوا غداً حارساً للشمس ايضاً يمنع التطلع اليها، ويمنع اشعتها لمن يرغب ويحجبها عمن يريد، وكذلك الليل والنجوم..و..و..لا. ان هذا لايطاق)[٣١٤] يتملّى الراوي في جمال الحديقة، فالحارس نائم، فخلال حوار مونولوجي، يعبر يوسف عن منظوره الأيدولوجي ازاء الحياة، حيث يتعجب بعمق من وجود حارس يحمي الحديقة! لكنه يتساءل مستنكراً الحاجة الى حارس يحمي من البشر كل شيء، ربما يرمز الى الحارس بالرقيب الذي يفسد على الانسان راحته، فيعدد حركاته وسكناته ويحجب عنه اشعة الشمس وزهو الحياة، ان المبأر هنا هو الحارس الذي يرمز الى حماة النظام، اما المبئر فهو (الضحية).

ان الرمز في رواية (هم ويبقى الحب علامة).. (شفاف والحدث الروائي ينمو ويتصاعد بدون إغراق في التجريد)[٣١٥].

كانت علاقة يوسف برؤيا تتمثل في حبّ صوفي يتمالك اعماق روح يوسف الولهى، فعبر استرجاع ذكرياته الطرية التي ينضح منها عشق رؤيا يقول: (مازلت أراها بعيني المغمضتين تطير من مائدة الى مائدة، ترفع الاواني الفارغة، تحط الملأى، لا تكل ولا تمل، تمنح هذا كلمة، وذاك تحية وثالثا ابتسامة، واذا وجدت فراغاً اخرجت كتاباً من جيب بنطالها العريض تمنحه نفسها

---

(٣١٣) لقاء مع الروائي محي الدين زنكنة. الفكر الجديد. العدد٢٠٥ في ١٩٧٧/٧/٢٢.

(٣١٤) هم ويبقى الحب علامة. ٣١.

(٣١٥) مئة وثمانية وتسعون كتاباً في كتاب واحد. الفكر الجديد. العدد ٣٣٨ في ١٩٧٩/٤/٢٨.

ولا يخرجه منها الا دخول زبون جديد يختار الرقعة التي تقوم على خدمتها، كم رغبت ان اعرف ماذا تقرأ.

ـ كتاب. وكشفت الغلاف (حرب العصابات).

ـ اوه.. انت امرأة مرعبة يارؤيا)[٣١٦].

نحن امام تشخيص المنظور الايدولوجي ليوسف عبر هذا الحوار المونولوجي الذي يحمل وهج ذاكرة يوسف المكتنزة بحب رؤيا.

هناك خيوط متماسكة تربط يوسف برؤيا:

الاول: ان المنظور الايدولوجي ليوسف، يحتضن شوقا تمرد رؤيا عن تقاليد القرية البالية، وثقتها بقدراتها في مواجهة اهلها، وحمل المسدس لدرء الاخطار المحدقة بها، (هي مسلحة.. إشترت مسدساً بأول راتب استلمته)[٣١٧].

الثاني: اعجابه بتكيف رؤيا لواقعها الجديد وبحثها عن العمل، ومطالعة الكتب ولا سيما ما يتعلق (بحرب العصابات) التي تمنح يوسف طاقات روحية، وربما يغار يوسف من شجاعة رؤيا التي تبزه.

الثالث: انحيازه العاطفي، حيث يتحرق شوقا إليها ويخفي الألم (انت التي ما تزال أفكاري تدور حولك كخيوط من اشعة الشمس يستحيل الأمساك بها)[٣١٨].

ان امتلاك المنظور الأيدولوجي في هذه الرواية لا ينحصر في الراوي فحسب، بل يشمل الشخصيات الأخرى، ولا سيما التي تلعب دورها الملموس في تصعيد احداث الرواية.

إن زوج (ام وليد) امتلك رؤية ايدولوجية متطورة إزاء عالمه المعيش، ووقف بصلابة بوجه قدره الأجتماعي، لقد إغتالوه لأنه لم ينثن عن حب زوجته (ام وليد)، وكان صادقاً مع النفس،

---

(٣١٦) هم ويبقى الحب علامة، ص٣٥.

(٣١٧) هم ويبقى الحب علامة، ٤٤.

(٣١٨) نفس المصدر السابق، ٢٢٨.

متحدياً صـــلافة المعتدين، تقص ام وليد حكايتها مع زوجها (كان عاملاً من الجنوب، وكان مستقيماً.. شجاعاً.. هيه.. المهم عنده رست سفينة احلامي، قلت وحده الذي بوسعه ان يحقق لي السعادة والحرية فأخترته زوجاً الى الابد، فاغتاظ الحاقدون فأقتحموا منـــزلنا اكثر من مرة، مهددين متوعدين، ليحملوه على التخلي عني، ولكنه ظل صامداً كلما زادوا في تهديده، زاد اصراراً على موقفه...

ـــــ اجل ياولدي.. خطفوه مرات عديدة، وكل مرة كانوا يسومونه سوء العذاب، ولكنه كان يهرب ويعود الي وهو اشد حباً وتعلقاً واستعداداً للتضحية في سبيلي)[٣١٩]، فالراوي هنا محايد في اعطاء الصورة الحقيقية لشخصيتي ام وليد وزوجها، انه يصور منظورها الأيدولوجي بوصفه موقفاً إزاء رؤية العالم، فالروائي في نظر باختين (لا يتكلم لغة واحدة، كما ان اسلوبه ليس هو لغة الرواية ذاتها، لأن الرواية في الواقع متعددة الأساليب، فكل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية الاّ ولها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة)[٣٢٠].

يبني يوســـف منظوره الايدولوجي على وجهة نظر مونولوجية، ويربط خيوط الماضـــي الاليم وتداعياته، بحاضر لم تزل اواصره مشدودة بأسقاطاته اللامتناهية، يوضح يوسف هنا امتداد الماضي (اذن فبعد ربع قرن لايجد انسان الأمان. قبل ربع قرن ابو وليد، واليوم انا.. ورؤيا، ومن يدري كم من الآخرين يقتلون، يذبحون لمجرد انهم يحرصون على سعادتهم الخاصة.

آه.. يا وحوش، اما [كذا] لان من بدائيتكم هذا الوادي العميق الذي عمره ربع قرن؟ اما غيرت من طباعكم حركة الزمن الدائبة الطويلة.. آه ما احقر هذا العالم!)[٣٢١]، ان مستويات التعبير التي يتيحها تيار الوعي هنا، تتكون من ثنائية الجمل الأنشـــائية والخبرية فأما التعبير الأنشائي في النص فيتضمن النداء (ياوحوش)، الأستفهام (أما..).. التوبيخ (اما غيرت..)

---

(٣١٩) هم ويبقى الحب علامة ،٥٢.

(٣٢٠) النقد الروائي والايدولوجيا، ٣٣.

(٣٢١) هم ويبقى الحب علامة،٥٥.

والتعجب (ما احقر هذا العالم!) ان هذا التنوع من التعبير عن المنظور الايدولوجي، يثري فنية الأسلوب تعبيريا، ويعمق احساس يوسف بخواء العالم وعبثية الحياة وتعثر حركة التأريخ، لأن سكونية حياة كهذه وهيمنة الظلم فيها بعد ربع قرن، راسختان دون ان تصل اليهما يد التغيير، ان يوسف (يعرف ان اولئك الذين اغتالوا زوج ام وليد هم انفسهم الذين يحاولون اغتياله الآن.. ان بينهما قاسماً مشتركاً، لكن من نوع آخر، ولهما عدو واحد.. هي تحارب بطريقتها الخاصة) وهو.. (يحارب بطريقته الخاصة)[٣٢٢].

كان يوسف يعاني من هاجس خوف، يلف معظم مفاصل حياته، وبات الخوف مرضاً يلازمه كل حين (ناديت الحارس وكادت الدهشة تصعقني اذ مثل امامي بمجرد ان اسقطت اصبعي على الزر. قلت له بحدة:

. كيف تركت هذا الشخص يدخل..؟

سأل بدهشة:

. أي شخص تقصد ياسيدي؟

فقلت بدهشة اكبر:

. اتقصد انك لم تره حين دخل؟

عاد يسأل:

. من ياسيدي ارى من..؟

. الم تر أحداً ؟

. أبداً

فقلت موكداً:

---

(٣٢٢) لماذا بقى الحب وحده علامة . مجلة الموقف الادبي، ص١٦٩.

. لقد خرج لتوه.. من نفس الباب الذي دخلت منه)[٣٢٣].

من خلال هذا الحوار الدائر بين يوسف وحارسه، تتبين ملامح وجهة النظر الايدولوجية ليوسف، وهي الشك في كل شيء و الذي يتمحض عن نتائجه مزج الواقع بالخيال، وخلق عالم موهوم، يحاصر روحه حصار المبراة للقلم، لقد (ظل المثقف خالياً من الفعل والحركة، برغبة منه او بقسر من الظروف المحيطة التي عطلت فيه ارادة الفعل، وهذا ما جعله منزويا في داخله)[٣٢٤]، فالحالة الثقافية ليوسف، ربما لها التأثير الكثير، في تعميق نزعته الشكية ازاء الواقع والمجتمع.

ضغط (هم) على يوسف وافسدوا عليه راحته، بغية التخلي عن (سناء)، لكنه لم يلن، بل وقف صامداً أمام تحدياتهم، لقد بنى منظوره الأيدولوجي في رؤية العالم، على وجهة نظر مونولوجية، تتحدى (هم) بكل ما أوتوا من قوة وبطش، (لن ابتعد عنها لحظة واحدة، ولو أحالوا حياتي جحيماً. ولو دفنوني حياً. سأختنق اذا ابتعدت عن هوائك ياحبيتي، ولابد ان اكون النذالة و الخيانة والجبن مجسدة في جسد يدب فوق الارض، حاملاً عاراً ابدياً، فائحاً بنتانة تزكم الأنوف، اذا ما فكرت مجرد تفكير ان اوثر سلامتي وأدير لك ظهري، تلك هي خذوها، ودعوني في سلام!! ألا تعسا لذلك السلام، هو الذل بعينه هو المسخ والنفي والقتل للإنسان الكائن في اعماقي، الانسان الذي يستمد حياته من حبه، ويمنح حبك روعته وحياته)[٣٢٥] ان هذا المونولوج يتخذ اساليب خطابية عدة في معالجته ايدولوجيات يوسف، فمرة يخاطب سناء بأسلوب يقترب من المناجاة، واخرى يخاطب نفسه بضمير المخاطب، وثالثة يستعمل الأسلوب الخبري (هو الذل بعينه هو المسخ والنفي والقتل...)، ففي اسلوبه الخطابي عبر المونولوج يطلق العنان لأُنسيابية وعيه واحساسه الجريح، للتعبير عن دواخله التي تعاني من

---

(٣٢٣) هم ويبقى الحب علامة . ٧٩.

(٣٢٤) الاتجاه التجريبي في القصة العراقية . برهان الخطيب . الاقلام . عدد٨، ص٩٥.

(٣٢٥) هم ويبقى الحب علامة، ص٨٨.

تأنيب اللاشعور ووخز الضمير، إذا يهادن (هم)، او لم يحاربهم بكل ما أوتي من قوة، (فالاعداء الذين يشير اليهم بكلمة (هم) يمكن ان يكونوا اية قوة سوداء في العالم و(يوسف) بطل الرواية، يمكن ان يكون اشـــارة الى أي مناضـــل في أي مكان من العالم يرفض الإنحناء أمام القوى التي تريد تمســـيخه. انه نفس الصـــراع القديم بين قوى الشـــرّ والخير، ولكن ضـــمن ســـياق روائي متجسد)[٣٢٦].

ان مســـاحة واســـعة لرواية (هم ويبقى الحب علامة) مبنية على وجهة نظر مونولوجية فنياً، لأن الراوي (هو) الشخصية المركزية التي يهيمن على مجريات الأحداث، مسفيداً من تقنية المونولوج الملائمة لفضـــاء الرواية وطبيعتها الكافكاوية[٣٢٧]، يقول الراوي بعد ان ضـــاق به (هم) ذرعاً، وســـدوا بوجهه معظم ســـبل الحياة (أيمكن ان تكون المصـــادفة وحدها هي التي تحركها على هذا النحو المترابط؟ وتكومها فوق رأســـي وحدي دون خلق العالم كله.. ام.. ام.. انها ليســـت الاّ وجوها متعددة مختلفة في المظاهر فقط، لحدث واحد كثير الإســـتعارات كثير الحيل، كثير الاستجابات سريعها لمتطلبات الوضع الخارجي المتغير والمتبدل باستمرار؟.. لابد ان ثمة خيطا رفيعاً لا يكاد يرى، يشد تلك الأحداث ببعضها، يولدها من بعضها يطورها الى الصور الجديدة التي تلفح بها)[٣٢٨]، ان هذا الحوار الداخلي التحليلي يكشف خبايا عقل يوسف الذي يتسم هنا بعقل تركيبي، اذ يلم شتات تصرفات (هم) العدائية ويربط بين نسيج خيوطها، وكأنها جميعاً مســـتلة من مصـــدر واحد، (ان الأدوار الفردية التركيبية تلعب دوراً اســـاســـياً في بناء الرؤى

---

[٣٢٦] رواية عن الليل الأنساني . فاضل العزاوي . طريق الشعب عدد٨٨٩.

[٣٢٧] يقول د. نجم عبد الله كاظم (وبظنّي لم يقتصـــر تأثير الروائي الأمريكي على عادل عبد الله بل شمل غيره مثل الربيعي في روايته (الانهار)، و(المخاض) و (القربان) وروايتا غائب طعمة فرمان و (يبقى الحب علامة [كذا]، لمحي الدين زنكنة، وزنكنة يجسد تأثيراً واضحاً بغرائز كافكا. ينظر: مجلة الاقلام . ت٢ك١.١٩٨٦. مقدمة لدراسة الرواية العراقية . د. نجم عبد الله كاظم.

[٣٢٨] هم ويبقى الحب علامة، ١٢٩.١٣٠.

للعالم)[٣٢٩]، فرواية (هم ويبقى الحب علامة)، بفعل تقنياتها السردية الخاصة، من النمط الذي يمنح (البطل المركزي) مجالا رحباً للتعبير عن منظوره الأديولوجي.

يحس يوسف انه وحيد بلا مناصر إزاء صراعه التناحري مع القوى الشريرة المهيمنة، وان رؤيته للعالم المعيش، رافضة غير متهادنة مع القوى الواقفة بوجه حركة التأريخ وتقدم الانسانية. (بالاضافة الى ان عدم رضوخي واستكانتي لهذه الحالة الشاذة ومحاولاتي الدائبة لرفضها وتجاوزها تخلق امامي فرصة للنجاة، كما تمنحني يقينا جازماً بأني افضل منهما، هما اللذان يمارسان وجوداً مشوهاً، خلف سور مبني من حماية مجموعة من الآلات البشرية المسلحة حتى الأنياب ووراء خندق ممتلئ بأصناف الوحوش والضواري، حفرت حولهم سطور قانون سودوها في الأساس لحمايتهم) [٣٣٠]، ان المنظور الأيدولوجي ليوسف هو ذو بعد سياسي وعظي، حيث يرفض منطق القوة الظالمة المهيمنة على المجتمع، ويقارن بين نفسه، كونه صاحب حق ولكنه اعزل، وبين ضابط الشرطة الذي تمادى في اهانة انسانية ويحمي الباطل، ولكنه مسلح، وإزاء هذا التوتر الدرامي بين منطقين متضادين، يلح يوسف على حتمية التحول الإيجابي، عبر منطق عدم المهادنة لتشكيلات الدول التي تحمي سلطة اللا قانون والمظالم، كما وتؤكد وجهة النظر الأيدولوجي ليوسف، على مفهوم دور الفرد في إحداث التحولات الجارية في الحياة، ان منظوره في رؤية العالم، يعكس تصوره ازاء النسيج المهني والفكري لجهاز الشرطة بوصفه اداة قمع المواطن لأداة حمايته من المخاطر المحدقة به، فالرؤية الايدولوجية[٣٣١] في هذا المشهد تتضمن محورين:

الاول: ذا بعد سياسي محدد.

الثاني: ذا رؤية مشخصة للعالم، بوصفها أوسع مجالاً واغنى حقلاً وموضوعاً من الأول.

---

(٣٢٩) النقد الروائي والايدولوجيا ـ حميد لحمداني، ٢٢.

(٣٣٠) هم ويبقى الحب علامة، ص١٤٤.

(٣٣١) يرى (فرانسو شاتولي وباشلار وجونار فوهي) ان الايدولوجيا هي رؤية للعالم خاصة بثقافة وحضارة ومجتمع. اما (ماركس وا لتوسير وكولدمان و كازنوف، فيرون ان الايدولوجيا تغطية للصراعات المجتمعية والبناء الطبقي، في حين يراها (غرامشي وميشيل فوكو وروجيه كارودي) هيمنة ثقافية داخل المجتمع المدني. ينظر: الايدولوجيا كتعبير ثقافية ـ علي حرب ـ مجلة دراسات عربية ـ دراسة الطليعة ـ بيروت. ع٨ في ١٩٨٢، ص٣٥.

لقد فكر يوســـف في ان الوحيد الذي يدرأ عنه المخاطر هو الســـلاح، اذ انه الأجدر الذي بمقدروه وضع حد لمأساته (. ليس هينا ان يعيش انسان نظيف في عالم فاسد.

. سيكون قادراً على حماية نفسه.

. ستمنعه امه.. ربما.. من شدة حرصها عليه.

. ارجوك.

. يا سناء.. لابد ان نعمل على قهر الخوف من عالمه.

. افعل ذلك بدون مسدس..

. لا يمكن.. لم يعد ذلك ممكنا.

. بل يمكن.. لقد كانت الكلمة دوماً اقوى من الطلقة.)[٣٣٢].

ان المنظور الايدولوجي ليوسـف وسـناء هنا، يتركز ازاء اهمية السـلاح في قهر الخوف والدفاع عن النفس ودرء الظلم، اما قناعة يوســف، فهي ان القوة تضــع حداً امام الظالم، لانه (ليس هيناً ان يعيش انسان نظيف في عالم فاسد)[٣٣٣] ان الحوار الدائر بين سناء ورؤيا، يمثل منظورين مختلفين في رؤية العالم، وانه (بمثابة الحادثة الحية الواقعة في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين او اكثر من اشكال الوعي)[٣٣٤]، فالمنظور الايدولوجي لسناء يؤكد اهمية فاعلية الكلمة، وتقصد بها الفكر في مواجهة (هم)، في حين ان رؤية يوسف تغاير المنحى الايدولوجي لسناء، وتفضيل المســـدس على الكلمة في مقام الظلم، علماً ان الحالة المفترضـــة ينبغي ان تكون معكوســـة بالكامل، يبدو ان يوسـف (المثقف بالأسـاس) تنازل عن مفهوم، اهمية دور الكلمة وفاعليتها،

---

(٣٣٢) هم ويبقى الحب علامة، ١٦٧.

(٣٣٣) نفس المصدر السابق، ١٦٧.

(٣٣٤) قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكي . م.ب . . باختين، ص١٢٥.

فتشبث بالسلاح، اما سناء فتبادلت معها الموقع الايدولوجي، يقول زنكنة (هناك عالمان، العالم المعاش والعالم الذي نطمح اليه.. اننا نطرح الواقع لكي نغيره)[٣٣٥].

يوضح الراوي موقف ضابط الشرطة الذي استلم شكوى يوسف، وامتعض عن العلم والمدرسة (المدرسة.. فساد للأخلاق، إقلاق لراحة الانسان، لأنها تشحذ خيال الفرد اكثر مما ينبغي، تخلق له الهلوسات التي تؤدي به الى الجنون حتماً.. وبالنسبة لك فقدفات الأوان.. ولكن اياك ان تدع أحداً من اولادك يذهب الى المدرسة)[٣٣٦]. ان المنظور الايدولوجي لضابط الشرطة، ربما يمثل افكار بعض من المتنفذين وساسة الدولة، ازاء الواقع الاجتماعي، بغية تكريس الجهل بين ظهراني المجتمع، ويسعى ضابط الشرطة، ان يربط بين الوعي والمدرسة، فالوعي يؤسس لواقع يرفض ممارسات الأجهزة القمعية التي يكون جهاز الشرطة جزءاً منها. ان الراوي هنا يصور الممارسة الكلامية لضابط الشرطة حسب تقديره الخاص إزاء الواقع، وربما يبنى هذا التصور على تعامل الضابط الفج مع يوسف.

ان يوسف في رواية (هم ويبقى الحب علامة)، يبالغ دائماً في تضخيم قوة اعدائه وقابلياتهم، وتقبيح ممارساتهم كي تتساوق مع موقفه التناحري ازاءهم، حيث يمنح هذه القوى المضادة (القدرة على الحركة والتفريخ ورسم المصير المأساوي للقوى التأريخية)[٣٣٧]، يقول اوسبنسكي ازاء وجهة نظر المؤلف (اننا لا نقصد رؤية المؤلف للعالم عموماً مستقلة عن عمله، بل نقصد وجهة النظر التي يتبناها لتنظيم السرد في عمل معين، فضلاً عن هذا فأن المؤلف قد يتحدث عن قصد بصوت آخر غير صوته الخاص)[٣٣٨].

---

(٣٣٥) مع الروائي محي الدين زنكنة . الفكر الجديد العدد ٢٥٠ في ١٩٧٧/٧/٢٣.

(٣٣٦) هم ويبقى الحب علامة، ص٢٠٠.

(٣٣٧) رواية عن الليل الانساني . فاضل العزاوي . طريق الشعب . العدد ٨٨٩.

(٣٣٨) هم ويبقى الحب علامة، ١٦٧.

ان بطل الرواية (يوسف) يضيق ذرعاً بالمدينة التي تحاصر روحه حصار المبراة للقلم، وباتت سجنا ابديا لقواه النفسية، اذ تتآمر ضد كيانه الروحي المتآكل، (وفجأة إنتابني إحساس بأن هذه المدنية التي نبتت في قلبي وتجذر حبها في اعمق اعماقي لم تعد تنتمي الي، لقد باتت غريبة عني.. متآمرة ضد حبي.. ضد كل كياني.

لتذهب الى الجحيم هذه المدينة التي لا توفر لي ابسط اسباب الأمان، ولا تدعني احققها لنفسي.. او احقق حياة تليق بأنسان.. هي ليست مدينتي.. لم تعد مدينتي، منذ استباحها الانسان البدائي... ذليلة كأية عاهرة في سوق اللحوم.. لقد اخذت تبتعد عني.. تختار مواقعها خارج قلبي.. ليكون بوسعها ان تفتح فرجها لكل طارق)[٣٣٩]. ان السرد هنا مبني ايدولوجيا على وجهة نظر مونولوجية، فالمدينة التي ضحى يوسف بقريته من اجلها وترك فيها اهله، باتت الآن أسوأ مكان في الدنيا، إذ يشعر فيها بفقدان الألفة وخواء الروح، ويلاحظ هنا ان المنظور الايدولوجي ليوسف ذو طابع سياسي اجتماعي، إذ يوسف يعاني من اغتراب المكان الذي لم ينل منه شيئاً بقدر ما تآمر عليه، فهذا الحوار الداخلي عبر المونولوج، يعمق احساسه بتراجيدية قدره الوجودي، حيث ينوء بهذا ا لتراكم من الاسقاطات، اذ كانت (الرواية تصبح مجالا لأظهار الكيفية التي يمكن بواسطتها لأحدى الايدولوجيات ان تهزم غيرها)[٣٤٠]، فيوسف هنا يسعى ان يكون هازماً تلك القيم والأعراف السائدة، في تلك المدينة التي تستمد شرعيتها من المظالم وقهر الآخرين، وبالقدر نفسه انه مهزوم ومقموع، لامن قبل (هم) فحسب، بل من قبل كل القوانين والانظمة التي لم تستمد شرعيتها الاّ من الهيمنة على مقدرات البشر، ومما يزيد ايدولوجية يوسف سوداوية، شعوره بضعف الآخرين وبقائه وحيداً في ساحة المطاولة، حيث يتلقى وخزات الواقع بصمت يتسم ببلاغة التحدي (فالشخصية المغتربة تنتمي الى الفئة

---

(٣٣٩) نفس المصدر السابق ٢٤٢.

(٣٤٠) النقد الروائي والايدولوجيا، ٤٠.

المثقفة، وهي تسعى دائماً ان يرسم صورة فعالية لمجتمعه ولواقعه، محاولاً ان يحقق هذه الصورة، وحين يتعذر تحقيقها تبدأ معاناة البطل المغترب.. من هنا يحس بالإنفصـــام الحادّ او العزلة ازاء مجتمعه وضـرورة ان يتغير هذا المجتمع وفق الصـورة التي يرسمها هو في خياله)[٣٤١] و(تلك آفة ابطال الإغتراب الذين يترددون بين الفكر والمجتمع، بين النظر والعمل)[٣٤٢].

حينما ينهال (هم) على يوسـف بالضـرب والتنكيل، كي يوقع لهم ورقة يطلق بموجبها سـناء، حيث رد عليهم بـ (لا)، اذ احضروا له صندوقاً صغيراً الحجم، كي يضعوه فيه، في هذه اللحظة الدرامية المتوترة، يعود يوسـف عبر منظور ديالوجي الى أعماق الذاكرة، ويغوص ذهنه في تلك المحاورات الدائرة بينه وبين سناء.

(ربما سيد فنوني حيا ذات يوم.. سأدفن نفسي معك.. لا.. لاينبغي لك ان تفعلي.. فلا حياة لي بدونك ياحبيبتي.. لا قيمة لأية حياة بدونك.. يجب ان تعيشـي بعدي وان تحبي ايضـاً.. سـتبور الحياة ويعقم الكون بعدك.. يايوسـف لا.. اسمعي يجب ان تظل الحياة عامرة بالحب.. بالفرح.. بالأطفال.. وسيحبك آخرون.. وبمرور الأيام سيزداد محبوك ويكثرون.. وسيتهيأ من بينهم من يكون افضـل مني واقدر على حمايتك وتجسـيد احلامنا معاً.. مسـتحيل ياحبيبتي مسـتحيل سـأقتل نفسـي..)[٣٤٣]، ان منظور يوسـف الأيدولوجي تتوسـع آفاقه، فيتحول من منظور ذي طابع سـياسـي الى رؤية العالم، ويؤكد مرة اخرى على أهمية السـلاح في مواجهة الخطوب (لا وهو الذي انقذ رؤيا)[٣٤٤]، فالحياة بعد يوسـف، كما يجزم ينبغي، ان تنبض بدم جديد، وطاقات اكثر حيوية وتدفقاً، وتظل سـناء عامرة بالحب، وربما في يوم ما، تفتح نافذة قلبها الى رجل اخر اقدر من يوسـف على حمايتها. ان يوسـف عبر هذا الحوار المونولجي،

---

(٣٤١) البطل المغترب في الرواية العراقية . صبري مسلم . الاقلام . ع٩. ١٩٨٨ص٢٩.

(٣٤٢) البطل المعاصر في الرواية المصرية . احمد ابراهيم الهوارى،٣٢٨.

(٣٤٣) هم ويبقى الحب علامة . ٢٤٩.٢٥٠.

(٣٤٤) نفس المصدر السابق، ٢٥٠.

يستعذب هذا النمط من الهلاك التراجيدي وهذا القلق من مصيره المجهول، فوصاياه لسناء بعد موته بمثابة سراج يضيء ليلها الداجي، ان يوسف كأي (مناضل في أي مكان من العالم يرفض الانحناء أمام القوى التي تريد تمسيخه)[٣٤٥]، اما المنظور الايدولوجي لسناء فهو رد فعل عاطفي، لما يبدر من يوسف ازاءها، وتجديد لولائها الروحي.

في رواية (ئاسوس) مساحة واسعة ويشغلها الاسترجاع الذي يتضمن حوارات وحوادث وأفكارا وجوانب من التأريخ السياسي للعراق.

بينما تنطلق السيارة بفرهاد وداليا وآسو نحو اربيل، لمشاهدة والد فرهاد (باران) المحتضر، ففي الطريق يتراءى سجن الحلة المركزي، فإذا بذاكرة فرهاد الحادة تنفتح على عالم غائر في ظلمات السنين، حيث يعج بصور ومشاهد تقشعر لها الأبدان. فيعود فرهاد الى ايام كان طفلاً غريراً حين زار سجن الحلة المركزي لزيارة والده هناك، وطالباً في الجامعة حين عاد اليه مرة اخرى.

ينادي ضابط الشرطة الذي يفتش الناس ايام زياراتهم للسجن:

. ما يفرق.. الكل يفتش.. الكل.. هذا امر.

وواصل عملية تفتيشه بقسوة، يديره في شتى الأتجاهات كمالو كان دمية، لا كياناً آدمياً من لحم ودم.

ثم قال بتباه، بالرغم من عدم عثوره على أي شئ:

ـــ نحن لا يخفى علينا شيء، لقد خبرنا كل حيلكم والاعيبكم، تحملون الأطفال كل ما تخافون عن حمله بأنفكسم.. انظر الى ذاك.. جيوبه ممتلئة بالمناشير السرية...

. وحدي جئت.. وليس مع احد.

. وهذه الاوراق من اعطاك..

---

(٣٤٥) رواية عن الليل الانساني . فاضل العزاوي . طريق الشعب . العدد ٨٨٩.

ـــــ كانت في يدك انت.. انا لم يكن معي شـــيء.. ابتســـم العم الياس وتمتم وهو ينظر اليه بأعجاب:

ـــ بارك الله فيك.. لتحرسك العذراء.. انظر فرهاد.. انظر هكذا يخلق الشعب العراقي رجاله. منذ الصـــغر.. من المهد.. آه ما أروع ذلك..)[٣٤٦]، نحن امام مشـــهد ديالوجي يثير فينا احاســـيس وعواطف متغايرة، ان المنظور الايدولوجي هنا يتعدد بتعدد وجهات نظر (فرهاد – الطفل – الشـــرطي – عم الياس)، يرى باختين (ان الوعي اللغوي النشـــط ادبيا يجد بطبيعة الحال تعددا كلامياً اشـــد عمقاً وتنوعاً داخل اللغة الادبية كما في خارجها)[٣٤٧]، فوجهة نظر هؤلاء الشخوص مبنية على الرؤية ذات البعد السياسي المباشر والمصرح به، اذ الموقف يقتضي هذا النمط من التفكير والإنتماء، يقول ميخائيل باختين (يجب ان تنتمي وجهات النظر في العمل المتعدد الأصـــوات مباشـــرة الى الشـــخصـــيات المشـــاركة في الأحداث المروية (في الفعل))[٣٤٨]، فالمنظور الايدولوجي للشـــرطي هو اداء الواجب (تفتيش الزوار)، مضـــيفاً اليه الحقد القســـوة والايذاء، فالأنظمة القهرية المتخلفة، دائماً تســـعى الى اطلاق الطاقة الخفية المتوحشـــة في اجهزتها القمعية، اما المنظور الايدولوجي للطفل فهو عداء الســـلطة دون الفهم المنطقي الســـليم، وحمل المناشـــير بغية ايصـــالها الى الســـجناء، وتلقيه الضـــرب المبرح من قبل الشـــرطة، بعد ان يكتشـــف امره. فالطفل بات ضـــحية أمرين: الأول: اســـتغلاله من قبل التنظيمات السرية، بغية ايصاله المناشير السياسية الى السجن دون الاهتمام بصغر سنه او بمصيره، إذ الغاية تبرر الوسيلة.

الثاني: ضـــحية قســـوة النظام، علماً ان كلا الموقفين الممثلين باســـتغلال الطفل وجهان لحالة واحدة، وهي اســـتغلال الطفل الانســـان اما المنظور الايدولوجي لعم الياس، فهو تثمين موقف

---

(٣٤٦) رواية ئاسوس. ٧٠.

(٣٤٧) الكلمة في الرواية باختين. ٥٦.

(٣٤٨) شعرية التأليف. ٢١.

الطفل والإعتزاز بالشـــعب العراقي الذي يربّي هذا النمط من الانســـان، (بارك الله فيك.. لتحرســـك العذراء.. انظر فرهاد انظر..)[٣٤٩] خلال هذا الحوار، اضـــافة الى المنظور الايدولوجي، يتبيّن المنظور الديني لعم الياس عبر الجملة الطلبية الدعائية (لتحرســـك العذراء) التي تدل على كونه نصرانياً.

حينما يدلف فرهاد (الطفل) الى ســـجن الحلة المركزي لزيارة ابيه، يظل مشـــدوها حائراً امام مشـاهد الواقع القسـري الأليم للسـجن والسـجناء (حين ابصـر اباه، بعد ان اجتاز مراسـيم التفتيش ركض الى ذراعيه، كعصفور اُهتدى الى عشه بعد طول ضياع..

ـــ فرهاد .. حبيبي.. ولم تكد ذراعا الرجل تحيطان به.. حتى أخذ هو يختض بينهما، ويلتصـق بصدره، فأبعدتاه.. ثانية:

. ماهذا يافرهاد..؟ ألا تستحي.؟ انا الذي كنت.. احسبك رجلاً.. كيف تبكي..

. فرهاد.. أتبكي حقا؟ ماذا جرى لك؟)[٣٥٠].

فالراوي هنا كلي العلم، عارف بما يدور خلف اسوار السـجن وغياهبه، انه ينتقي بكفائة، هذه اللقطات التسجيلية المفعمة بتراجيديا البشر القابعين المكتومين في زوايا سجن الحلة المركزي.

ان وجهة نظر فرهاد الأيدولوجي مبنية على التفكير في لقاء ابيه وعم الياس، وأستكشـاف عالم الســـجن الغامض الذي طالما راود ذهنه من كثرة ماسمع عنه، اما ابوه وعم الياس فمبأرين من قبل الراوي، اما وجهة نظر باران وعم الياس الايدولوجية فمبنية على موقفين:

الأول: الانحياز العاطفي والسياسي للطفل الذي وقف بصلابة امام الســـجانين (ياعيني.. راح يتهم الشرطة بأنهم هم الذين دسوا المناشير في جيبه).

---

(٣٤٩) رواية ئاسوس . ٧١.

(٣٥٠) نفس المصدر . ٧٥.

الثاني: إشارة عواطف الأبوة الحميمة، حينما شاهد (باران) ابنه فرهاد وأحاطت ذراعاه به، ومما زاد احساسه إجهاش الطفل ببكاء حار، ان هذه اللقطات (تبتكر لقارئها طرقا خاصة لاجل ان تقرأ بأمتداد الزمن العراقي الذي اختاره راوي الرواية. ذلك الزمن الذي مشكلته غاية في التعقيد كلما قسناها بالمفقودات، ولا نستطيع تعويض اللحظة الذاهبة ابداً)[٣٥١]، يلاحظ الباحث ان تعددية المنظور الايدولوجي في هذا السرد مرتبطة بتنظيم دقيق تحركه العلاقة السببية المتعالقة في احداثها، (ان تداخل هذه المظاهر في علاقاتها الذاتية بصورة حميمية لتعطي النص توهجه وثراءه وقدرته على التوهج باستمرار[٣٥٢] ان معظم المنظور الايدولوجي هنا لا سيما الاسترجاعات ينتمي الى القضايا ذات الابعاد السياسية (السجن– الشهادة – الحزب الكفاح المسلح..) واحياناً تتحول الاحداث ذات البعد السياسي من خلال هذه الرسالة الاخيرة التي يكتبها عم الياس الى ابنه عزيز وابنته داليا قبل اعدامه، في سجن الحلة، يطلع المتلقي على منظور ايدولوجي متعدد الرؤى والأتجاهات:

(داليا.. أي ابنتي الحبيبة.

عزيز.. أي ابني الحبيب

اكتب اليكما لأنكما.. علامة مستقبلنا المضيء.. المضيء

بالرغم من كل شيء.. اليوم وفي تمام الرابعة صباحاً ايقظوني.. يخبروني بانهم قد قرروا شنقي في الساعة السادسة..

لا ترتعبا.. ولا تسفحا الدموع.. إسمعاني فقط.

ان اباك يموت في سبيل حرية وطنه وسعادة شعبه..

ولدي الحبيبين: ضعا كل ثقتكما في عمكما (ابو فرهاد).

---

(٣٥١) ئاسوس رواية كردية عراقية لايمكن عبورها . محمد الاحمد . جريدة الاتحاد . العدد ١٢١٨.

(٣٥٢) التلخيص السردي . عبدالله ابراهيم١٢١.

سيكون في مقامي بالنسبة اليكما.. بالضبط.. لا تحزني من أجلي اكثر مما ينبغي، صحيح اني حزين وآسف لأشياء كثيرة لم يسعفني العمر ان احققها.. وداعاً ولدي الحبيبين.. كونا رؤمين بأمكما.. اني.. اكتب لها ورقة اخرى.. لقد تعذبت هذه المرأة كثيراً معي، وبسببي اني اتركها في رعايتكما...)[٣٥٣].

وداعاً.. وداعاً.. الياس ـ سجن الحلة في ١٠. ٤.١٩٥٥.

ان المنظور الايدولوجي لعم الياس يقوم على رؤية العالم من زوايا سياسية واجتماعية وانسانية واخلاقية، فالمنظور السياسي الذي تبنته شخصية عم الياس هو انه يموت في سبيل حرية وطنه وسعادة شعبه، مفضلاً ذلك الطريق، لوتعاد اليه الحياة بعد موته.

اما المنظور الإيديولوجي، فهو حرصه على تربية عزيز ـــ داليا بروح مفعمة بحب الانسان، وتقدير زوجته التي تعذبت بسببها، ويوصيهما برعايتها. وكذلك وضع ثقتهما بأبي فرهاد وهو يكون في مقامه اليهما. والمنظور الاخلاقي والانساني لعم الياس هو عدم تمكنه من إكمال أدائه الوطني، انه لا يختار الشنق حبأبه، بقدر ما يتمناه للوصول الى اهدافه الكبرى، ومما يزيد منظوره توهجاً، انه لا يفرض على فرهاد ودواليا، ان يختارا طريقة الا بقناعة ثابتة، ويلاحظ ان هذه الوصية تجسد (التصريح المباشر بهذه العقيدة او بتقديم امثلة عن الابطال النماذج الذين هم من شخصيات ثورية واقعية)[٣٥٤]، لقد برز في هذا السرد (الوصية)، المضمون الايدولوجي المباشر الذي يتطلب احكام قيمية على حساب الجانب الفني الجمالي، ويلاحظ ان رؤية العالم ايدولوجيا في هذا السرد، تتمثل في لم شتات المحاور السياسية والاجتماعية والاخلاقية

---

(٣٥٣) رواية ئاسوس، ١٣٥.

(٣٥٤) النقد الروائي، ١٠١.

والانســـانية، يرى باختين (ان الرواية اذا كانت تجعل الايدولوجيا مادة لبناء عالمها، فأنها هي نفسها تعتبر اسهاماً ايدولوجيا)[٣٥٥].

ان (ابو حيدر) الســائق الذي تكفل بإيصــال عائلة فرهاد الى اربيل عبرّ بموازاة فرهاد، عمّا في اعماقه من هموم، انه هو الاخر قد سجن ولكن لسبب غيره (ــ قتلت زوجتي.. قال ابو حيدر بألم.. ـــــ أو.. لأقل.. المرأة التي كان يمكن ان تكون زوجتي.. لو لم اجدها ليلة الزفاف.. غير عذراء..

ـ ثم .. ثم.. بعد تشريح الجثة تبين انها بريئة.. ذلك يعني.. اني كنت استحق السجن.. بل حتى الشنق.. لأني كنت مجرماً. ولكن ومع هذا كنت اتمزق داخل السجن.. اذن فكيف تكون حال اناس من امثالكم.. يضـحون بانفسـهم في سـبيل سـواهم.. ربما بينهم نفس جلاديهم.. يخنقون زهرة شـبابهم بين هذه الجدران الصـماء.. كيف تكون حالهم؟)[٣٥٦] ان وجهة نظر الايدولوجية في رؤية العالم لأبي حيدر مبني على محورين:

الأول: الاحســـاس بالندم من جراء ما أقترفت يداه من قتل زوجته ســـهواً ظاناً منه انها (غير عذراء)، وكأنه ارتكب جريمة لا تغتفر.

الثاني: حيرته ازاء تضحيات من يفنون زهرة شبابهم في سبيل الآخرين، وربما يضحون لجلاديهم.

---

(٣٥٥) النقد الروائي،ص٥٣. ويرى محي الدين زنكنة: بتوسـع اهتمامي وممارسـاتي العملية توصـلت الى الاحسـاس بالمسـؤولية ازاء الاخرين ازاء الوطن، إزاء ما اكتب.. وعرفت ان ل اقيمة للكتابة التي لاتفعل شيئاً.. التي لا تتحول الى فعل مغير للذات والمجتمع، ولكن السؤال (كيف الوصول الى تحقيق هذا النوع من الكتابة) الفسلفة الماركسية اللينية اعطتني انضج جواب، لا اقصد انها اعطتني وصفة طبية جاهزة، الماركسية عمرها لا تطبخ الوصفات، لقد اعطتني الدليل من خلال تفسيرها العلمي للكون والمجتمع والاشياء ومن خلال شحن الانسان بالأيمان بانه بوسعه ان يغير واقعه لا أزعم بأني قد قدمت اعمالاً تنطلق من هذا المنهج بالشكل الذي ينبغي ولكن سائر في هذا الطريق، فأذا كان ثمة اخلالاً بالمنهج ولا قصوراً فيه، وانما يعني ببساطة إختلال في مفهومي لهذا المنهج وقصوراً في استعابي له.

ينظر: مع الكاتب الفنان محيي الدين زنكنة ـ طريق الشعب ـ العدد ١٨٦. ١٩٧٤/٤/٢٩.

(٣٥٦) ئاسوس، ١٣٩.

ان تساؤل ابي حيدر الإحباطي، لا يثني عزيمة فرهاد ومن معه، بقدر ما يعزز ثقتهم بأنفسهم وبالتضحية من اجل الآخرين. تقول (جوليا كريستيفا) (ان الايدولوجيا او على الاصح الايدولوجيات موجودة هنا داخل النص الروائي مناقضة لبعضها البعض ولكنها غير مصنفة وغير مفكر فيها، ولا محكوم عليها، فهي لا تقوم بوظيفتها الا كمادة لتشكيل العمل الروائي)[٣٥٧]، فالمنظور الايدولوجي لفرهاد من جهة وابي حيدر من جهة اخرى متباين، ولكنهما يتآزران في إكمال المشهد الروائي.

لقد تزوجت داليا وهي فتاة مسيحية من فرهاد (المسلم) برضا الطرفين واخيها عزيز و(باران).

(ـــ حبيبي انت تحبها وهي تحبك.. مادامت هي راضية وانت راض.. وضحكا طويلاً. الا انه فرهاد.. صعب عليه كثيراً تصديق الأمر بسهولة. ما كان بوسعه، انذاك، ان يرتفع بمداركه العقلية الى مستوى التصديق المسألة بسبب تلك التعقيدات التي ترافق زيجات من هذا النوع.. انها واحدة من تلك المسائل التي تكاتفت عهود طويلة.. طويلة جداً، من التخلف واللا انسانية على جعل تحقيقها امراً مستحيلاً. وكان نضال المحبين وا لعشاق ضدها يرتفع الى مستوى الملاحم التأريخية الكبرى.. المجهولة.. مليئة بالإنسلاخات العائلية.. مليئة بالموت احياناً كثيرة.. وبالذبول والفناء.. وما اندر ما تحققت واحدة منها.. بلا آلام العائلتين.. وما اقل ما ارتفع بناء واحدة منها على غير الاشلاء او الخصومات الخالدة)[٣٥٨].

ان الراوي هنا مصاحب، وهو الذي يقص السرد ويوضح مسار حدث زواج داليا من فرهاد، اما صوت شخصيتي داليا وفرهاد، فلم يرد في النص بصورة مباشرة، بقدر ما اسبغ الراوي على رؤيتهما منظوره الايدولوجي. لم يتوقع فرهاد رضا ابيه واخيها في الزواج بهذه الصورة السهلة البعيدة عن التعقيدات الاجتماعية والدينية، فالراوي لخص الحدث دون التعمق في

---

(٣٥٧) النقدالروائي والايدولوجيا . ٥٣.

(٣٥٨) رواية ئاسوس، ١٥٥.

التفاصـــيل، حيث لم تعر اية اهمية بالعادات والتقاليد الســـائدة والمتطلبات القانونية والدينية لأنجاز المهام[٣٥٩]، ان المنظور الايدولوجي هنا مبني على النـــــزعة الانســـانية التي تلغي كل العراقيل التي تحد من تعميق اواصر العلاقات البشرية، فالغاء التدخل الديني لتسهيل وتطبيع الحالة، ومثله التدخل الاجتماعي المعرقل لأنجاز الزواج، رؤية ايدولوجية متطورة ازاء العالم، في مجتمع وزمن، التقاليد البالية فيهما سيدة الحياة.

ان آلام سـجن الحلة المركزي حفرت اخاديد عميقة في ذاكرة فرهاد، فاثناء مرور السـيارة التي تقلهم الى اربيل، شاهدوا مرة اخرى هذا السجن الذي تتكدس امامه افواج من البشر لمواجهة السجناء:

. لم ار زحمة كزحام هذا اليوم.

قالت داليا

. كل مرة.. نفس الزحام..

صدق السائق قولها:

. المسألة طبيعية جداً..

وتساءل فرهاد:

. طبيعية

اجاب

ـــ طبعاً.. اذا كانت الحكومة تضع نصف الشعب في السجن.. قطعاً.. يأتي النصف الآخر للمواجهة.. وهكذا يلتئم نصف الشعب، الشعب العراقي المسكين بأجمعه، في سجن الحلة وفي يوم واحد إبتسم فرهاد.. إعجاباً بحديثه.

---

[٣٥٩] لقد وضح الروائي موقف بعض من العائلتين فيما بعد، وفي الصفحات ١٩٨ـــ١٩٩ أي بعد ثلاث واربعين صفحة، حيث ان الرفض لم يحدث من قبل عائلة فرهاد (المسلمة)، باستثناء اخيه دلشاد، في حين رفضت ام داليا الزواج، واقامت الدنيا ولم تقعدها، وقطعت العلاقة معهما مدة طويلة.

. فعلاً يبدو ان هذا السجن المشؤوم قد غدا فرار الجميع)[٣٦٠].

هذا الحوار الدائر بين فرهاد وابو حيدر يجلو للمتلقي المنظور الايدولوجي المبني على رؤية العالم لكلا الطرفين، فالراوي الراصد هنا حيادي يترك الحرية للشخصين للتعبير عن وجهة نظرهما الايدولوجي، فمهمة الراوي هنا، وصف السجن المركزي للحلة، وصفا دقيقاً يموج بالحركة والغليان والضجيج لا في خارجه فحسب، بل في داخل السجن ايضاً، ان المنظور الايدولوجي لأبي حيدر ذو طابع سياسي انتقادي، حيث يجد التعليل للإزدحام من منظور سياسي تحريضي، اذ ازدحام الزائرين واستكثارهم، يعكس كثرة السجناء، والعلاقة بين الحالتين طردية، ويلاحظ ان تضخيم قدرات الدولة باتجاهه السلبي العدائي يسم احداث ووقائع كثيرة بميسمها.

تنفتح ذاكرة داليا على نافذة الماضي عبر مونولوج مباشر، وتومض في تداعياتها شرارة معارضة امها الشديدة، زواجها من فرهاد، حيث لم تقبل توسلات ووساطات لا داليا ولا ابنها عزيز، فصدت كل الطرق المؤدية الى قلبها المتحجر.

. يا ملعونة.. منذ زمن لم ارك.. لقد كنت قاسية معي ياداليا.

. انا ؟. انا.. ياماما..؟.. لابأس.. لابأس..

لكن.. لكن.. اغفري لي قسوتي.. ياماما.. اغفري لي خطأ ارتكبت.. ولتذهب تلك الايام الى جهنم.. المهم.. انت الان في بيتي.. في بيتي.. آه.. يا الهي.. لا تدعني اموت من الفرح.. ماما.. اكاد.. لاأصدق..

كم مرة اغلقت الباب بوجهنا.. كم مرة تركت اربيل وسافرت الى اخيك في الموصل.. بمجرد سمعت بمجيئنا.. اليك.. آه ماذا يهمني من دينه؟ مخالف لديني..؟ ليكن.. اني احبه.. والحب هو القانون والأسمى والأرقى للحياة..

---

(٣٦٠) رواية ئاسوس، ص ١٣١.

ولا ينبغي ان ندع الأديان تعمل على التفريق بين البشـــر.. يصنع الحواجز والسدود الموهومة بين الانسان وبين اجزائه المبثوثة في الاخرين)[٣٦١].

ان هذا السرد مبني ايدولوجيا على وجهة نظر مونولوجية يحمل طابع المناجاة والاعتذار، وتبرئة الذمة مما حدث، ان رؤية داليا للعالم، تتمثل في النـــزعة الانســانية والمســاواة بين الأديان والشعوب وازالة الحواجز والسدود، فعبر هذه المبررات السوسيولوجية والسياسية، تسعى داليا، ان تمنح زواجها مشروعية.

ويلاحظ ان البنى الدالة هنا تنحاز الى التصريح والوعظ اللذين يوسعان المسافة بين فنية الرواية ومضمونها (ان الايدولوجيا السائدة ذاتها لا يمكن ان تعبر عن نفسها داخل الرواية الا من خلال الايدولوجيا المعارضة)[٣٦٢]، فالتصـــارع الايدولوجي بين منظوري داليا وأمها مرة، ومنظوري مكان وعينكاوه)، ومناطق اخرى من أربيل مرة أخرى، يجسد تنوع الأعراف والتقاليد التي يصـــعب تغييرها بهذه الخطب الوعظية والتحديات الجزئية من هنا وهناك، إذ لم تُهيّأ لها الممهدات الاقتصـادية والاجتماعية والسـياسـية، ان (الأعراف والتقاليد هي أقوى القوانين السلوكية غير المكتوبة وهي قوية التأثير في المجتمع)[٢].

---

(٣٦١) رواية ئاسوس. ٢٠٠.

(٣٦٢) النقد الروائي. ٤٠.

(٢) المجتمع الريفي، سالم خلف عبود، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩٢.

الفصل الثاني - المبحث الأول

الشخصية وأنواعها

إن نشوء الرواية يتعلق بقابلية الروائي على خلق الشخصيات ومدّها بعوامل تؤثر في المتلقي وتقنعه وتمتعه، فالاهتمام بالشخصية والتركيز على مساهمتها في البناء الروائي، لم يكن متساوياً عند النقاد والروائيين، (إن مفهوم الشخصية الروائية متعدد، لتعدد المدارس الأدبية والنقدية وتباين منطلقاتها ومناهجها)[١]. لقد جاء في لسان العرب (الشخص سواد الناس وغيره تراه من بعيد، وجمعه في القلة أشخص، وفي الكثرة شخوص وأشخاص)[٢]، أما المصدر الصناعي للكلمة فهي (شخصية)[٣]، إن المنطلق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس (يقتضي أن يكون (الشخص) هو الفرد المسجل في البلدية والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلاً ويموت حقاً، بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية، زئبقية الدلالة[٤]، ويعرف علماء النفس الشخصية بأنها (تنظيم داخلي للسمات والاتجاهات والاستخدامات والأنساق السلوكية)[٥]. لقد تباينت الآراء والمفاهيم حول تعريف الشخصية، (ولهذا يصح القول بأن هناك تعاريف للشخصية بقدر عدد المهتمين بها من الباحثين والمنظرين)[١]، لذا (تتعدد الشخصية الروائية، بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات

---

[١] البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر(الوعول– عبدالفتاح إبراهيم ٢٧).

[٢] لسان العرب – ابن منظور – مجلد ٧ – مادة شخص.

[٣] المصدر الصناعي هو ما يتكون بزيادة ياء النسب والتاء على اللفظ، للتعبير عن المعنى الحاصل للمصدر، ولم تستخدم العرب لهذا المصدر إلا في بضع عشر من الكلمات... وتوسع فيه من بعدهم الفلاسفة والعلماء وبخاصة أرباب اللغة،منهم كابن سيده والزمخشري وغيرهما. فقه اللغة– علي عبدالواحد وافي ٧٤.

[٤] في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – عبدالملك مرتاض ٨٥.

[٥] علم النفس الإنساني –فرنك – ت – سيفرين – ت: طلعت منصور – عادل عز الدين ٣٣٥.

[١] الإنسان من هو؟ د. قاسم حسين صالح ١١.

والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود)[٢] ، حاول البعض أن يربط أهمية الشخصية بالواقع الذي تتعامل معه و (إنها الطابع المميز للفرد في سلوكه والذي ينشأ من التفاعل المستمر بينه وبين العوامل المحيطة به)[٣] ، ويرى مجدي وهبة، أن الشخصية (أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية)[٤] ، إن الشخصية الطبيعية في منظوري علم الاجتماع وعلم النفس هي التي (يجمع صاحبها في نفسه معدلاً متوازن التركيب، من الخصائص الإنسانية التي يتقبلها المجتمع، بأنها من حدود الاعتدال ومع التفاوت في المقاييس الوصفية التي تتبعها المجتمعات المختلفة في الحكم على الأفراد فيها إلاّ أن هناك اتفاقاً كبيراً في تقرير خصائص الفرد السوي[٥]، إن الشخصية الحقيقية في الحياة غير الشخصية الروائية، إذ (إنها شخصية مصنوعة، وهي من خيال الأديب وعمله ... والصلة بينها وبين الشخصية الحقيقية هي أنها رمز فني لها)[٦] ، تلعب الشخصية دوراً مهماً في البناء الروائي، إذ (لا يمكن فصل القصة عن الشخصيات ... فالقصة منذ لحظة اختمارها في الذهن هي الأحداث والشخصيات)[٧] وتعدّ الشخصية الركن الأساس لمكونات الرواية الحديثة، وأنها (بمثابة محور تتجسد المعاني فيه والأفكار التي تحيا بالأشخاص أو تحيا بها الأشخاص وسط مجموعة القيم الإنسانية التي يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلاً مع الوعي العام في مظهر من مظاهر التفاعل بحسب ما يهدف إليه الكاتب في نظرته للقيم والمعايير الإنسانية والشخصيات أيضاً تجسد القيم الخلقية على اختلاف أنواعها في المجتمع وتدل عليها وتعمل على تفهمنا لها

---

(٢) في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – عبدالملك مرتاض ٨٣.

(٣) الاختبارات والمقاييس العقلية – د. محمد خليفة بركات ١٥٨

(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – باب الشين ١١٧.

(٥) نفس المصدر السابق.

(٦) عن القصة والأدب والمجتمع – د. محمود الربيعي، مجلة الكاتب ع/ ١٨٥– ١٩٧٦. أما المنهج البنيوي الشكلي فلا يعترض على التشابه بين الشخصية الروائية والشخص الحقيقي من أسرة وأقارب وعلاقات واسم ونسبة ... غير إن الصلة بينهما لا تعني أنهما متطابقان فيقيس الناقد الشخصية إستناداً إلى الإنسان في المجتمع الخارجي، بل تعني أنهما متفقان وإن معيار الشخصية الروائية مستمد من أدبية الرواية وتابع لصوغ النص التخييلي وهو نص مغلق على نفسه ومكتف بقوانينه الداخلية – ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي – محمد سويرتي، ٧/٢– مجلة الأقلام ع/٢– ٢٠٠١.

(٧) كتابة الرواية ، جون برين ، ١٠٦.

في إطار الإبداع الفني)[٣٦٣] ، ويرى أرنولد بنيت (أن أساس الرواية الجيدة هو خلق الشخصيات ولا شيء سوى ذلك)[٣٦٤] ، وما يزال الناقد الحديث ينظر إلى الشخصية على أنها (أكثر عناصر القصص أهمية)[٣٦٥] ، فالكشف عن الشخصية الروائية لا يتم (إلاّ حين تتحرك وتتفاعل ... والشخصيات لا توجد إلا لخدمة القصة، فهي لا تحرك القصة وإنما القصة هي التي تحركها)،[٣٦٦] تظل الشخصية الروائية محدودة الحركة، محصورة الجانب، إذا لم يتح لها المجال لإبراز قابليتها وملامحها (فالحدث نفسه بطبيعة اتصاله الوثيقة بالشخصية وطبيعة تفاعله معها، يظهر الأبعاد الداخلية لها من جانب ويحدد لها من جانب ويحدد سلوكها الخارجي من جانب آخر، فقد يكون سلوكها إيجابياً تجاهه، وقد يكون سلبياً، وهذا بحدّ ذاته يسهم في تعريفنا – نحن القرّاء – على نوازعها وميولها الخاصة بها، إنّ كلا العنصرين يكمل الآخر ويساعده على التجلي والوضوح) [٣٦٧] ، أما العلاقة التناقضية أو الخلافية بين شخصيات الرواية فليست (من وحي السلوك الشخصي لتلك الشخوص، فحسب، بل من وحي واقعها وتركيبها النفسي والإنساني) [٣٦٨]، إنّ قوة الشخصية مرهونة بقدرة الروائي على تجسيد منجزاتها وتصويرها بالطريقة التي تنسجم مع طبيعة الرواية، (فالموهبة الحقيقية لأي روائي، تتجلى في قدرته على خلق شخصيات روائية ناجحة وخالدة وليس عن طريق رص مجموعة من الأوصاف الجسدية والسلوكية والنفسية وإلباسها شخصيات معينة لأن صفات الشخصية لا تكون مقنعة للقارئ إلاّ إذا امتزجت بحركة الرواية ومغزاها وبعملية الخلق الروائي كله)[١] ، أما

---

(١) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ٧٧.

(٢) نظرية الرواية في الادب الانكليزي الحديث، هنري جيمس وآخرون، ص١٧٣.

(٣) فن كتابة الرواية، دايان وات فاير، ٢.

(٤) كتابة الرواية، جون برين، ٢١، ت

(٥) الشخصية واثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، نصر عباس، ١٧٤.

(٦) المصدر السابق نفسه، ٤٠.

[١] النقد الروائي في العراق – داود سلمان العنبكي ١١

عن العلاقة بين الشخصيات الروائية والمؤلف وطبيعة صياغة الشخصية ومكوناتها المعرفية والسلوكية فيرى باختين (أن أفكار المؤلف يمكن أن تنثر عرضياً على كل مساحة العمل الأدبي، إنها تستطيع أن تظهر في تضاعيف كلام المؤلف بوصفها مثالاً محكماً، قائمة بذاتها، ومناقشات كاملة، ان بالإمكان وضعها على لسان هذا البطل أو ذاك وأحياناً بكميات كبيرة متزاحمة فيما بينها دون أن تندمج رغم ذلك مع فرديته)[٢] ، فميشـــــال بيتور يربط الشخصية بالواقع الاجتماعي ويقلل من أهمية التخييل الإبداعي للروائي الذي يدفع بالشخصية إلى آفاق أرحب ويوسع من منجزاتها الفكرية والسلوكية، فالروائي (يبني أشخاصه شاء أم أبى، علم ذلك أو جهله، من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة وإن أبطاله ما هم إلاّ أقنعة يروي من ورائها قصة ويحلم من خلالها بنفسه)[٣] ، ويجمل الباحثون أهمية ودور الشخصية في العمل الروائي في عدد من النقاط هي:

١-إنها تعبر عن فكر الكاتب وأيديولوجيته.

٢-التعبير عن هموم الكاتب تجاه مجتمعه.

٣-ثمة نقطة مهمة أخرى يجري التعبير عنها من خلال الشخصية وهي هموم الكاتب الذاتية، أو سيرته التي يعبر عنها، من خلال بعض الشخصيات التي يكون انعكاساً لشخصيته.

٤-إن الشخصية هي التي تبعث الحركة في العمل القصصي والروائي وهي التي تسيّر الحدث وتحركه من خلال تفاعلها معه.

٥-إن تعدد الأصوات في الرواية البوليفونية تنتج عن تعدد شخصياتها واختلاف اتجاهاتها المعرفية والأيدبولوجية.

---

[٢] قضايا المعنى الإبداعي-عند دستوفسكي- باختين- ١١٩.

[٣] بحوث في الرواية الجديدة – ميشال بوتور ٤.

٦–إن الشخصية الروائية، عامل تكويني وبنائي مهم في بنية الرواية، إذ إنها تمثل حلقة الوصل بين كافة عناصرها الأخرى.

هناك طرائق شتى في رسم الشخصيات الروائية وهي:

أ– الطريقة التحليلية: يرسم الروائي شخصياته من الخارج، يشرّح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها ويعقب على تصرفاتها ويفسّر البعض الآخر.

ب– الطريقة التمثيلية: يُنحّي نفسه جانباً ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة وقد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها.

ج– تيار الوعي: يترك للشخصية أن تعبر عن جوهرها بواسطة البوح والاعتراف وتداعي الأفكار والمراجعة الداخلية وبهذا تنكشف لنا الشخصية)[١] ، أما أفضلية هذه الطرائق فتعتمد على المقام والمؤلف.

التعامل مع الشخصيات في الرواية، يختلف باختلاف نوع الرواية، ففي روايات الشخصية (نحس بامتلاء المكان، امتلاء غير عادي)[٢] ، ولكنها (محدودة في الزمان)[٣] ، في حين الرواية الدرامية (محدودة في المكان وحرة في الزمان)[٤] ، (لأن الزمان يدور حول مسيرة حياتها وتبرز عملية تفاعلها عندما يتقدم للمستقبل أو يرتد للماضي، أما المكان فإنه يشكل الحدود والإطار والهيكل الذي يتحرك داخله، وهو جزء من تكوين الإنسان)[١] ، إن العلاقة بين الحدث والشخصية وثيقة، إذ لا يمكن أن يفترقا، و (من الخطأ الفصل أو التفريق بين الشخصية وبين الحدث، لأنّ الحدث هو الشخصية وهي تعمل ... فلو أنّ الكاتب اقتصر على تصوير

---

[١] فن القصة – محمد يوسف نجم ٩٩

[٢] بناء الرواية – أدوين موير ٨٤.

[٣] المصدر السابق نفسه، ٨٧.

[٤] المصدر السابق نفسه ٨٧.

[١] إشكالية المكان في النص الأدبي – ياسين النصير – ١٥٩.

الفعل من دون الفاعل، كانت قصته اقرب إلى الخبر منها إلى القصة)[٢] ، إن أهمية الشخصية في البناء الروائي تختلف باختلاف نوع الرواية أولاً، ونظرة النقاد والروائيين إزاءها ثانياً، فالرواية كأي جنس أدبي قابلة للتغيير والتطور الذي يحدث فيها، حيث موقف وجهة نظر الروائي المتبدلة والقلقة إزاء فنه، ينعكس على بعض من عناصر الرواية، بما فيها الشخصية، لقد عدّ بعض الباحثين والروائيين، إن الشخصية هي محور الرواية وركنها الركين، وإنها(بؤرة العمل الروائي، تلمّ شتاته وتضبط حركته، والشخصية لدى ديكنز صورة مكبرة لقوى الخير والشرّ، فهي إمّا صور هزلية من صور الكوميديا أو دمى الميلودراما الهائلة)[٣] ، لقد ظلّ بلزاك (قائداً لشخصياته الروائية، فارضاً عليها سلطته، حتى أنها لا تكاد تنفك من أسر مداده. والقضية الجوهرية عند بلزاك هي تجنيد جميع عناصر السرد للكشف عن معالم الشخصية، وهذا سمة مهمة من سمات رواية الشخصية)[١] ، إنّ بلزاك عبر (رواياته التسعين وعبر أكثر من ألفي شخصية المثال الأعلى في هذا التمثيل ذي النزعة الاجتماعية الضيقة لوظيفة الأدب ورسالته التي أريد لها أن تكون نفعية لا غير)[٢] ،ويرى ديفيد لودج (أن الشخصية أهم عنصر مفرد من عناصر الرواية)[٣] ، لقد ظلت الشخصية الروائية (واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث أنها هي التي تصطنع اللغة وهي التي تثبت أو تستقبل الحوار وهي التي تنجز الحدث

---

(٢) فن القصة القصيرة – د. رشاد رشدي ٣٠، وهناك فرق واضح بين قصة الشخصيات والقصة التمثيلية وهو:

١–الحبكة في قصة الشخصيات واسعة حرة، بينما في القصة التمثيلية مركزة متماسكة.

٢–يبدأ العمل القصصي في الأول بشخصية واحدة ثم يتسع ليصبح صورة المجتمع، بينما في الثاني يبدأ بشخصيتين أو أكثر حتى تتوفر عناصر الصراع ثم تتجه الأحداث نحو بؤرة واحدة تتجمع فيها، ثم تبدأ في الانطلاق منها.

٣–الشخصية في النوع الأول ثابتة والبيئة متحركة متنوعة، ولكن في الثاني بعكس ذلك، البيئة ثابتة والشخصيات تتحرك وتتطور.

٤–القصة في النوع الأول حرة في المكان، محدودة بالزمان، وفي الثانية محدودة في المكان حرة في الزمان وذلك لتتوفر فيها عناصر الصراع المركز.

٥–تعرض قصة الشخصيات نماذج وصوراً كاملة من الوجود، بينما تعرض القصة التمثيلية صوراً وألواناً من الصراع والتجارب الإنسانية الحية. ينظر: فن القصة– محمد يوسف نجم.

(٣) الرواية الإنكليزية في القرن العشرين– الأقلام – العدد ٣ – ١٩٨٨–ص ١٦١.

(١) ينظر: بناء الرواية – أدوين موير ٢٧

(٢) في نظرية الرواية – عبد الملك مرتاض ٩٣

(٣) الفن الروائي – ديفيد لودج ٧٨

وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها وهي التي تقع عليها المصائب ... وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديداً وتتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة الماضي؛ الحاضر، المستقبل)[٤]. إن أهمية الشخصية الروائية لم تبق كما هي عليها، حيث وصلتها يد التغيير، ففي الرواية الحديثة تضاءل دورها، فالأزمة الحضارية التي واجهتها الدول الأوروبية، وذلك بإخضاعها الإنسان للآلة والأشياء، لعبت دوراً لا يستهان به في إضعاف دور الشخصية في الرواية، وكفرد في مواجهة الأحداث الكبرى.

لقد تراوحت (أهمية الشخصية بين عدّها (غير ضرورية للقصة)، لأن القصة باعتبارها مجموعة من الأسباب يمكن أن تستغني عن البطل وعن سماته المميزة تماماً (الشكلانيون الروس) وبين عدّها محوراً رئيسياً تنتظم حوله عناصر السرد الأخرى)[٥]. فآلان روب غرييه أول من نادى بتلاشي دور الشخصية في الرواية فـ (الحقيقة إنّ خالقي الشخصيات بالمعنى التقليدي للكلمة، لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح، هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها، إنّ رواية الشخصيات، أصبحت ملكاً للماضي، كانت من الصفات التي تميز حقبة معينة، أعني الحقبة التي وصل فيها الفرد إلى قمة مجده)[١] ، إنّ الشخصية في الرواية الجديدة (تميل إلى أن تكون مجهولة الهوية، على الرغم من أن بيتور يحتفظ ببعض الأسماء لشخصياته... والحقيقة أن الاسم هنا لا قيمة له ولا يدل على أي شيء)[٢] ، مع بدايات الحرب الكونية الثانية، ضعف وهج الشخصية في الرواية، وأذعنها الروائي لوصف الأشياء والظواهر، يقول بواديفر: (إن الرواية لابدّ أن تتوقف عن وصف الكائنات لتغدو تساؤلاً عن الوجود، ومن هنا كان منشأ

---

[٤] في نظرية الرواية – ١٠٣

[٥] البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر (الوعول) – عبد الفتاح إبراهيم ٢٧

[١] نحو رواية جديدة – آلان روب غرييه ١٣٦.

[٢] الرواية الفرنسية – نهاد التكرلي ١٣٧–١٣٨.

الاستخفاف بالشخصية التي كفت بذلك عن أن تكون المركز الحي الذي تنتظم الأحداث فيما حوله لكي لا تكون سوى شبح يطرق أسماعنا صوته وحسب)[٣]. أما الشكلانيون والبنيويون، فقد ورثوا مقولة الشخصية (من المنظرين الذين سبقوهم، وقد تعاملوا معها، مثل سابقيهم بوصفها عنصراً مستقراً في السرد مقابل التقدم الحيوي الكاشف في العقدة)[٤] ، لقد باتت الشخصية عند الروائيين الجدد (كائناً ورقياً إنها يجب أن تكون نسياً منسياً ... ولم تعد قط كونها مجرد عنصر لسانياتي، لا يساوي أكثر مما تساوي العناصر السردية الأخرى، مثل اللغة والخبر والزمان والحدث وإنها لديهم لا تعدو أن تكون كائناً لغوياً مصنوعاً من الخيال المحض)[٥] ، إن الشخصية الروائية تضيع عند من يؤمن بضعف أو زوال قدرة الإنسان بوجه قساوة الواقع، فالبطل (في تحليله النهائي، هو حسب المصطلح السارتري، بلا (الشيء لذاته) وبالنهاية (لا شيء للآخرين)[٦] ،إنّ رولان بارط (يجعل الشخصية الروائية تابعة، ويضعف من هيمنتها ومحوريتها في البناء الروائي، لأنّ الخطاب – عنده – ينتج الشخصيات)[١] ، إن مفهوم الشخصية عند ناتالي ساروت يتخذ بعداً آخر، وهو ضياع وهج الشخصية في أتون القصص المتخيلة ٠ إن اللغة المحكية واللغة المفترضة هما الموضوعان الوحيدان للقصة المتخيلة، ونفهم أنهما يتجاوزان أي مظهر للفرد ويحطمانه: إن المظهر الجسدي لم يعدّ إلا سقط متاع متروك في خزانة التاريخ، لهذا لم تعد الشخصية اليوم إلاّ ظلا لنفسها، وإن الروائي يسند إليها مجبراً كل ما يمكن أن يجعلها قابلة للإصلاح بسهولة)[٢] ،إن ضياع دور البطل في بعض الروايات شرع يتجسد في نماذج روائية، وفي هذا المقام (لابد من رصد الصلة بين مدرسة [تيار الوعي]

---

[٣] الرواية الحديثة – الثقافة الأجنبية – العدد – ١– ١٩٩٠ ص ٧

[٤] نظريات السرد الحديثة – والاس مارتن ١٥٧.

[٥] في نظرية الرواية ١٠٣

[٦] تنظر: الرواية في القرن العشرين – جان ايف تاديه ٤٤

[١] ينظر: في نظرية الرواية ٩٢

[٢] الرواية في القرن العشرين ٤٥

وأصولها من خلال ما قدمته كل من ثاكري ١٨١١ – ١٨٦٣، و (أميل برونتي) في (سوق الغرور) و (مرتفعات وذرنك)، فقد ركزت الأولى على كتابة رواية خيالية من البطل من خلال التركيز على رسم صورة للسلوك الحديث عند جميع الشخصيات لتتخلص الرواية نهائياً من سيطرة البطل المطلقة. أما الثانية فقد ألغت حضور الروائي داخل عمله، إذ استقلت الشخصية عن خالقها فانطلق حوارها نابعاً من طبيعتها)[٣] ، وهناك محاولات لإحلال (المكان والزمان والأشياء مقام الشخصية بسبب نظرتها إلى ما تميز به العالم الرأسمالي المعاصر من قسوة ووحشية، إزاء الإنسان من خلال محاولات (تشيئه) وإن العالم الرأسمالي، لا يترك مجالاً للأبطال والأفراد، بأن يقوموا بأية مبادرة نتيجة خضوعهم للنظام السياسي والاجتماعي، المرتبط بهيمنة الآلة وطغيانها كما يرى ألان روب غرييه)[٤] ، تقول ناتالي ساروت (في مقال عنوانه (عصر الشك) وقد كتبته ١٩٥٠، إن شخصيات بلزاك وفلوبير والأبطال التأريخيين قد ماتوا حقاً، تبقى الكتب التي تسيطر عليها الأنا المتعملقة (لبروست وجيد وجينيه وريلك وسيلين وسارتر) من جهة ومن جهة أخرى الرواية الأمريكية)[١] ، لقد ضاق النقاد السوفيت ذرعاً بالأنماط الروائية الجديدة التي لا تشملها ضوابط الرواية في نظرهم لأنها (تفتقر بصورة خاصة إلى القيم الملحمية، ويمكن فهمها في أبعد الاحتمالات،/ على أنها تأملات غنائية مكثفة وعمليات وصفية، وبالإضافة إلى ذلك فإن الروايات السايكولوجية تجري على مواد تنطوي على قيمة معينة)[٢] ، إن المنادين بإضعاف دور الشخصية في الرواية لم يكونوا متشابهين في منطلقاتهم

---

[٣] الرواية الانكليزية ١٩٤.

[٤] تنظر: الرواية العراقية بناؤها الفني والتطور الاجتماعي ص ٤٥، لقد قُسمت المراحل التي مرّت بها الشخصية إلى:

المرحلة الأولى: تمثل مستوى التوهج والعنفوان والازدهار، وترتبط بازدهار الرواية التاريخية والاجتماعية، ويمثلها كل من بلزاك، هكتور مالو، زولا وفلوبير.

المرحلة الثانية: بعد الحرب العالمية الأولى، بدأ عهد الاهتزاز والتشكيك والمساءلة والخصومة بين من اهتم بها وبين من ينادي بإبطال هذه الشخصية في العمل الروائي والعمل باللغة قبل كلّ شيء

المرحلة الثالثة: بعد الحرب العالمية الثانية، نشأت الرواية الجديدة الرافضة للتأريخ، منكرة لوجود الشخصية على أنها تمثل صورة من صور الحياة الاجتماعية فنادوا بأن لا شيء يوجد خارج اللغة، وإن الشخصية ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية الأخرى. ينظر: في نظرية الرواية ١٠٤-١٠٥

[١] الرواية في القرن العشرين ٤٤

[٢] نظرية الأدب – تأليف عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب العالمي ٤٥

الفكرية والفنية، إن (آلان روب غرييه وناتالي ساروت وميشال بروت وكلود سيمون وصموئيل بيكيت ووليام بيروغيس هم الذين لم يترددوا في إعلان موت الشخصية الروائية زهاء منتصف القرن العشرين)[٣] ، في حين إن والاس مارتن يحذر من التعامل المنفصل مع الشخصية بمعزل عن مكونات البناء الروائي الأخرى (العقدة، المحيط، وجهة النظر) إذ يقول (ما هي الشخصية إن لم تكن ما تقرره الحادثة؟ وما هي الحادثة إن لم تكن توضيحاً للشخصية؟... لا يمكن فصل الوظائف والشخصيات عن بعضها، لأنها في علاقة متبادلة دوماً، بحيث يتحكم أحدهما في الآخر)[٤] .

أنواع الشخصيات الروائية

إن النص الروائي يحتاج إلى الشخصيات، وإنها الوسيلة الضرورية التي تحرك الأحداث وتتحرك الأحداث بها وإنها عنصر مهم من عناصر البناء الروائي، فالرواية تحتاج إلى (أنواع من الشخصيات تؤثر الحوادث في بعضها فيتغير وينمو، ولا تؤثر في بعضها الآخر فيبقى على هيئته الأولى. وتعد هذه الشخصيات في الحالتين معاً دون مرتبة البطل وإن اتصفت ببعض صفاته ويعني النقاد أحياناً بالتراتبية وهم يتحدثون عن الشخصيات وحدها فيطلقون صفات تحدد مرتبة كل شخصية منها)[١] ، أما دور الشخصية ووظائفها في الرواية فتتغير بتغير نمط الرواية أولاً، والمسؤولية التي تناط بالشخصية ضمن الإطار العام للرواية ثانياً، ولذلك عدت الشخصية من (أكثر عناصر القصص أهمية)[٢] ، فالطبيعة الاجتماعية للشخصية الروائية، بوصفها أداة فاعلة (دفعت بالعديد من الدارسين في مجال السياسة والاجتماع إلى اعتماد

---

[٣] في نظرية الرواية ٩٢

[٤] نظريات السرد الحديثة – والاس مارتن ١٥٢.

[١] دراسة في مفهوم الشخصية الروائية – مجلة الأقلام ع٢– ٢٠٠١ ص١٢

[٢] فن كتابة الرواية – دايانا وات فاير ٤٦

الشخصية الروائية أساساً لدراسة المجتمع)[٣] ، تتنامى أهمية الشخصية ودورها، كلما امتزجت وتفاعلت مع المكونات البنائية الأخرى للرواية، (فتصور الوصف الأولي لبنية أية رواية تجعل القارئ يمرّ بعملية كشف تدريجي لحياة الشخصية الرئيسة وتكوينها ولشبكة العلاقات التي تربطها بالعالم وبالشخصيات الأخرى في الرواية)[٤] ، إن تصنيف الشخصيات في الرواية يتجسد عبر أطوار هذه الشخصيات في العمل الروائي ودورها في تغطية أو تحريك الأحداث أو إقامة العالم الروائي.

الشخصية النامية (المستديرة)

إن أول من اصطنع (مصطلح الشخصية المستديرة هو الروائي والناقد الإنجليزي E.M.Foser في كتابه Aspets of the nove)[١] ، فتقسيم الشخصيات (إلى مسطحة ومستديرة، إعتماداً على كونها ثابتة أو قابلة للتغيير قد يفسح مجالاً لفهم التفاعل بين الشخصية والعالم التخييلي على نحو أكثر مرونة)[٢] ، يرى رولان بورتوف أن الشخصية النامية لها (القدرة على كشف الأبعاد المتعددة والمتضاربة أحياناً في النفس الإنسانية)[٣] ، فالشخصية النامية (قادرة على إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة)[٤] ، إن هذه الشخصية تتحرك مع الأحداث الروائية وتحركها، ولا تظل على حالة واحدة تفرضها الأحداث الروائية بل تتغير بتغير الأحداث والفضاء الروائي، ولا يشترط أن يمس هذا التغيير جل جوانب حياة الشخصية

---

[٣] النقد الاجتماعي للرواية الأمريكية في العشرينات ص٥

[٤] البحث عن وليد مسعود – جبرا إبراهيم جبرا – مجلة الأزمنة – مجلد ٢ ع ١/ ١٩٨٨

[١] في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد ٩٩.

(٢) نظريات السرد الحديثة، ١٥٤.

[٣] عالم الرواية – رولان بورتوف ١٥١

[٤] أركان القصة – فورستر ٨٣

النامية، فأحياناً يمس التغيير جانباً من حياتها الخاصة و (يتم تكوينها بتمام القصة فتتطور من موقف لموقف ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب منها)[٥] ،ويرى سعيد علوش أن الشخصية النامية (تتمحور حولها الأحداث والسرد وهي الفكرة الرئيسة التي تنسج حولها الحوادث)[٦]. إن علاقة الشخصية النامية ترتبط (بالأحداث الفخمة التي عاشت فيها والتي شكلتها)[٧] ، إن الشخصية النامية أداة الروائي في التعبير عن (التفاعل المستمر بينها وبين عوامل البيئة المحيطة)[٨] ، إن المحك الأساس للتعرف على المكون السلوكي والمعرفي للشخصية النامية هو الإجابة عن هذا السؤال (هل هي قادرة على إثارة الدهشة فينا؟ بطريقة مقنعة؟ فإذا لم تدهشنا تعد مسطحة، وإذا لم تقنع، كانت شخصية مسطحة، تحاول أن تبدو مستديرة والشخصية النامية تمثل إتساع الحياة، داخل صفحات كتاب وباستخدام هذا النوع الى الآخر يصل الكتاب إلى هدفه التكثف، وهذا يوفق بين الجنس البشري والأوجه الأخرى للرواية)[١] ، إن الشخصية المحورية لا تقف في حالة واحدة، بقدر ما تتحول مع الأحداث الروائية، وهي التي (تشكل شخصيتها شيئاً فشيئاً وتكسبها قسماتها النهائية بعد نمائها أمام

---

[٥] الأدب وفنونه د. عزالدين إسماعيل ١٩١– ١٩٢

[٦] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ١٢٦

[٧] أركان القصة – فورستر ٩٥

[٨] الاختبارات والمقاييس العقلية ١٥٨

[١] أركان القصة ٩٦. لكن ميشال زيرافا، ترجم الشخصية النامية إلى (المدورة). لقد اختار عبدالملك مرتاض (الشخصية المدورة) لأنه استوحاها من (التراث العربي، إذ كان الجاحظ كتب رسالة التربيع والتدوير الشهيرة، فكان العرب عرفوا هذا الضرب، أو تمثلوه على نحو ما، ولو لم يكتبوا الرواية إلى عهد الجاحظ في آثارهم. في حين ان مصطلح تودوروف وديكرو يمكن أن يترجم تحت عبارة (الشخصية المكثفة) ينظر: في نظرية الرواية ص١٠٠. ويقول لين أولبير وليزلي لويس (وقد تميز كلك بين الشخوص الجامدة والنامية شخص متطور هو الذي يتغير في شخصية **Personality**) أو ينمو إلى مستوى إدراك بالحياة جديد – الوجيز في دراسة القصص – ت – لين اولتبير وليزلي لويس ت: عبدالجبار المطلبي – ١٣٦– ١٣٧) ويرى أوستين دارين ورينيه ويلك أن الشخصية النامية هي الدينامية أو التطورية – نظرية الادب – ت محي الدين صبحي ٢٨٦)، أما روبرت شولز فيقول (إن الشخصية ذات وظيفة لدافعين: دافع التمرد ودافع النمذجة والشخصيات العظيمة والجديرة بالتذكر هي نتاج الاتحاد القوي بين هذين الدافعين – عناصر القصة روبرت شولز – ت محمود منقذ الهاشمي ٣٥–٣٦.

أعيننا)[٢] ، وإنها (ذات أبعاد متعددة، تنمو وتتطور مع أحداث القصـــة وهذا النوع لا يتم تكوينه إلا قرب نهاية القصة)[٣].

الشخصية الثابتة (المسطحة)

هي الشـــخصـــية التي (تدور حول فكرة أو صـــفة ويمكن التعبير عنها بجملة واحدة)[٤] ، إن الشـــخصـــية الثابتة (تمضـــي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة)[٥] ، إن دور هذه الشخصية محدود، حيث لا تتفاعل بصورة حيوية مع الأحداث، بقدر ما يتمثل فيها تهميش أنظار القراء، إذ (تبقى في جوهرها غير متغيرة خلال القصة، فليس من المحتمل أن ترتبط ارتباطاً مباشـراً بتغيرات العلائق البشـرية التي هي من صـميم النص وقد تقوم بدور مؤازر في الفعل القصـــصـــي)[١] ، لقد تعددت المصـــطلحات الروائية في وصـــف الشخصية الثابتة، حيث أطبقت عليها، الشخصية البسيطة والمسطحة والنمطية)[٢]، يلاحظ الباحث أن دور الشـخصـية النامية لا يتوهج إلا بفضـل الشـخصـيات المسـطحة، فالمقارنة الموضـوعية بين النمطين تجسـد خصـائص كل منهما، ويتوضـح الفرق والقابلية والوظيفة، لقد سمّى أوستان وارين ودينية ويلك الشخصيات المسطحة بـــ (الشخصيات السكونية)[٣] ، لألتزامها حالة إنسـانية واحدة و(ذات البعد الواحد والطابع الواحد، وحينما تظهر في القصـة

---

[٢] فن القصة – محمد يوسف نجم ١٠٤

[٣] في النقد الأدبي الحديث: محمد مجد الباكير ١٤٩، ويرى والاس مارتن (إن تحضير هذه الشخصية يمتد إلى أبعد مما هو ضروري فقط، لإنجاز تصميم العقدة، وتتحرك في مناطق أخرى غير التي ننشغل بها عند القراءة – نظريات السرد الحديثة ١٥٨)

[٤] أركان القصة ٨٣

[٥] في نظرية الرواية ١٠١

[١] الوجيز في دراسة القصص ١٣٦– ١٣٧

[٢] في دراسة الشخصية الروائية – سليمان داود العنبكي – جريدة الثورة ١٩٩٤/١١/٢٤

[٣] نظرية الأدب ٢٨٦

تكون مكتملة فلا تتغير بتغير الأحداث والوقائع)[٤] ، ونستطيع أن نطلق على الشخصية المسطحة تسمية الشخصية الجامدة أو الثابتة)[٥].

الشخصية الإيجابية

إن مفهوم الشخصية الإيجابية في الرواية يعكس الموقف الفكري التقدمي إزاء مشكلات الحياة والواقع،(فالإنسان الإيجابي هو الذي يحمل في داخله الإحساس بالقدرة على تغيير العالم)[١] ، إن اتخاذ المواقف الإيجابية في الحياة الروائية يتفاوت بمقدار انسجام الشخص الإيجابي مع مفرزات حركة الحياة، ومدى تأثره بالواقع، وتغيير آلياته لصالح الإنسان والتقدم البشري، فالشخصيات الإيجابية هي التي (تصنع الأحداث، وتنتهز الفرص وتؤثر فيما حولها من الناس وتتخذ عواطفها وانفعالاتها في معظم الأحيان طابع العمل وتنبع إيجابيتها من حركتها البناءة نحو تغيير الواقع، مجتازاً ما يعترضه من عقبات، وكثرت نماذجه استجابة لما في المجتمع من أحداث وما توفر لدى الروائيين من تفاعل مع هذا الواقع)[٢] إن تعامل الشخصية الإيجابية مع الواقع يعدّ (استجابة سلوكية لتكوينه النفسي والفكري، كما أن طريقة تفكير الشخصية وطبيعة تطلعاتها تعدّان من أهم المحددات لهوية الشخصية)[٣] ، فالمنطلق الفكري والاجتماعي للبطل

---

[٤] في النقد الأدبي الحديث – محمد مجد الباكير البرازي ص ١١١

[٥] النقد التطبيقي التحليلي ٦٨، وهناك مميزات تتعلق بالشخصية المسطحة وهي:

١–إنها تدور حول فكرة، أو صفة واحدة.

٢–يمكن معرفتها بسهولة ودون عناء.

٣–لا تحتاج إلى تقديمها أكثر من مرة واحدة.

٤–إنها لا تحتاج إلى رعاية لكي تتطور، بل تبقى على حالها من بداية الرواية حتى نهايتها.

٥–يمكن تذكرها بسهولة وبدون عناء، بعد قراءة الرواية، إذ إنها تبقى كما هي في ذاكرة القارئ

٦–تكون في أحسن حالاتها إذا كانت كوميدية، أما إذا كانت تراجيدية فتصبح وتبعث الضجر عند القارئ – أركان القصة أ.أم فورستر ٨٣ – ٩٦ ، كما وتنظر: تحولات الشخصية في روايات عبدالرحمن منيف ص ١٤.

[١] الرواية العربية واقع وآفاق – محمد برادة ١٢١

[٢] في الأدب المصري المعاصر: د. عبدالقادر القط / ١–٤٤

[٣] الرواية والواقع ٢٠

وتفعيلها في أحداث الرواية يشخصان مستوى إيجابية البطل، لأن صورة (البطل الإيجابي أصبحت أكثر دلالة على هذه (المجتمعات الاشتراكية) وما يسودها من قيم واعية)[٤]. إن رصد تفاعلات الشخصية الإيجابية مع حركة الواقع ومدى انفتاح فكرها على التطلعات الإنسانية الواسعة الفسيحة، يعمق إحساسها بالتفاؤل ويثري الحدث الروائي ويسمه بميسم أهداف الشخصية المتجسدة في خلاص الإنسان من كل التبعات المتخلفة. فالبطل الإيجابي (يعيش في المجتمع وهو يمثل غيره من شخصيات الرواية، شخصية لها جذورها الحقيقية الممتدة في الواقع الزمني والمكاني، وهو في تعامله مع هذا الواقع، يحكمه منطقه الذي هو في نفس الوقت صورة للتفاعل بين الذات والواقع[٥]، ويلاحظ الباحث، أن مصطلح الشخصية الإيجابية تتجاذبه اتجاهات فكرية وأيديولوجية متغايرة، وصعوبة التشخيص تتجسد في مدى ملائمة سلوك البطل مع تلك المواصفات السياسية والفكرية التي تقاس بها.

الشخصية السلبية:

إن الشخصية السلبية تمثل (أولئك الذين يقفون جامدين ليتلقوا الأحداث كما تجيئهم، يستدبرون الحظ، آسفين نادمين ويستجيبون لإيحاءات من حولهم في إستكانة ويخضعون لإرادة البيئة والتقاليد مهما تكن ظالمة خاطئة و لا تعدو عواطفهم وانفعالاتهم أن تكون إحساسات داخلية مكبوتة لا تنطلق إلاّ في الأحلام والتخييل)[١] ، فالشخصية السلبية (ازداد ظهورها في الأدب العربي عند الأدباء الثوريين في مرحلة الستينيات ... إنها تتحرك بميكانيكية تفتقد الحماس والدهشة والرغبة، إن هذه الحركة الآلية التي نرى مظهرها الخارجي فقط، تذكرنا

---

[٤] البطل المعاصر في الرواية المصرية – أحمد الهواري ٥٠

[٥] إتجاهات الرواية العربية المعاصرة – د. سعيد الورقي ١٦٣، كما وينظر: البحث عن البطل الإيجابي – محمد

[١] في الأدب المصري المعاصر – عبد القادر القط ١٧٧.

بالحركة الغريزية للنحل)[٢] ، ويرى عبد الملك مرتاض (أن الشخصيات السلبية أو المسطحة أو الثابتة تكاد تعني شيئاً واحداً)[٣] ،فالباحث لا يقبل بهذا الرأي، إذ ليس شرطاً أن تكون الشخصيات المسطحة تعيق سير التطور الروائي، أو تشيع أفكاراً وأيديولوجيات ارتدادية، بقدر ما حددت لها مواقف هامشية لا تؤثر في المتلقي سلباً، أو تضعف من قوة الأحداث الروائية واتجاهها المرسوم. ففي معظم الروايات البوليسية تتولى الشخصيات السلبية دور البطولة فيها، ومن هنا تفارق الشخصية السلبية الثابتة، بل تقعان في موقعين متغايرين، فأحياناً بإمكان الشخصية المسطحة أن تكون أهم شخصية، لأن كون الشخصيات رئيسة أو ثانوية لا علاقة له بكونها مستديرة أو مسطحة.

الشخصية النموذجية

نمط آخر من أنماط الشخصية التي أعطت الرواية العالمية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين اهتماماً استثنائياً بها[١]، إنها تحمل (مجموعة من الصفات متسقة مع بعضها، بحيث تشكل شخصية روائية نموذجية، وكثيراً ما يكون السبب في ذلك أن المؤلف لا يعرف الشخصية الإنسانية، كشخصية واقعية، فيلجأ إلى التركيب الذهني أو إلى تصوره عن الشخصية للتعويض عن فقره المعرفي الواقعي، ويكون الوهم الأيديولوجي أو ضعف القدرة الفنية، بحيث تؤدي إلى مثل هذا النوع)[٢] ، إن تحميل الشخصية النموذجية بمضامين أخلاقية شتى، وواجبات صعبة، يبعدها عن مهامها الفنية، ويخلّ بالتوازن المفترض وجوده، بين السمات الفردية والخصائص العامة (لأن الأنموذجي لا يحجب الفردي، بل على العكس يؤكده

---

[٢] الرواية العربية واقع وآفاق – محمد برادة ١٢١

[٣] في نظرية الرواية – عبد الملك مرتاض ١٠٢

[١] الشخصية في الرواية العراقية ٢٨٩

[٢] الرواية والواقع ٦١

ويجسمه)[٣] ، لقد شخص علم الاجتماع الأنموذج (في إمكانية تحليل الظواهر الاجتماعية المعقدة وغير ثابتة المظهر بدراسة خواصها المختلفة الأشكال)[٤] ، إن ادوين موير يربط الشخصية النموذجية بعامل الزمن في الحياة البشرية، وتعاملها معه بالطريقة التي لا ينال من طاقاتها، بقدر ما توظفه الشخصية لمهامها الفنية،إنها (تبدو وكأنها تعيش في كل الأزمان على قدم المساواة ودون أن ينال منها الزمن)[٥] ، يلاحظ الباحث أن وهج الشخصية النموذجية يخفت، إذا لم تتعامل مع الظروف النموذجية الملائمة والحاضنة لإمكانياتها الفنية الواسعة، إن التأكيد في أهمية هذا النمط من الشخصية (كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من جهة، وهيمنة الأيديولوجيا السياسية من وجهة أخرى)[١] ، لقد سمّى البعض الشخصية النموذجية بـ (الشخصية المفترضة)، إذ (أن المؤلف لا يعرف الشخصية الإنسانية كشخصية واقعية فيلجأ إلى التركيب الذهني أو إلى تصوره ووهمه عن الشخصية للتعويض عن فقره المعرفي الواقعي، ويكون الوهم الأيديولوجي أو ضعف القدرة الفنية بحيث تؤدي إلى مثل هذا النوع)[٢] ، إن الشخصية النموذجية تعكس قدرة الفرد المتنوعة والمكثفة التي تمثل نوازع فئات إنسانية، وإنها تلخص آمالها وهمومها ويعرّف لوكاش النموذج (بأنه ذلك الشخص المركب الذي يربط الخاص والعام معاً بطريقة ما في كل الشخصيات والمواقف، وما يعطي للنموذج قيمته، ليس كونه ممثلاً للمتوسط الحسابي للنوع الذي ينتمي إليه، وليس ... وجوده الفردي مهما كان تصويره عميقاً، ولكن التحديدات الأساسية الإنسانية والاجتماعية التي نجدها متمثلة في أوج تطورها وارتقائها)[٣] ، في الروايات العربية والعالمية أنماط أخرى من الشخصيات لها خصائصها

---

[٣] دراسات في الواقعية ٧٩

[٤] معجم علم الاجتماع ١٢١

[٥] بناء الرواية – ادوين موير ٨٣

[١] في نظرية الرواية – عبد الملك مرتاض ٨٦

[٢] الرواية والواقع ٦١

[٣] دراسات في الواقعية جورج لوكاش – ص٣٠.

وأهميتها النوعية، لكنها لا ترقى إلى الشخصيات التي درسناها، نذكر منها الشخصيات النمطية،[٤]، والفردية والأشكالية[٥]، والمغتربة[٦]، والرمزية[٧]، علماً أن هذه الشخصيات وفي بعض الروايات يناط بها دور الشخصية المركزية، ولا مانع نظرياً في ذلك، إن خطة البحث لا تسمح بالتطرق المفصل إلى أنماط الشخصية أكثر من ذلك.

أبعاد الشخصيات الرئيسة

البعد الجسدي:

لم يتفق دارسو ونقاد العرب على أولوية وأهمية أي من الأبعاد الأربعة (الجسمية، النفسية، الفكرية، الاجتماعية) لتشخيص البطل أو الشخصية الرئيسة في الرواية، فهناك من يفضل بعداً على آخر أو يقصي من الأبعاد ما يشاء، يرى محمد مندور (أن أبعاد الشخصية المسرحية والروائية تتركز في البعد الجسمي والنفسي والسلوكي)[١] ، حيث أقصى البعد الفكري، (إن أهمية الحقيقة لأي روائي، تتجلى في قدرته على خلق شخصيات روائية ناجحة، وخالدة، وليس عن طريق رص مجموعة من الأوصاف الجسدية والسلوكية والنفسية وإلباسها شخصيات معينة، لأن صفات الشخصية، لا تكون مقنعة للقارئ، إلاّ إذا امتزجت بحركة الرواية، ومغزاها وبعملية الخلق الروائي كله)[٢] ، فأهمية وصف المظهر الخارجي للشخصية الروائية تتغير بتغير الأحوال أو على نسق نمط الرواية وموقف الروائي من البناء الروائي، و (هناك من يحجب عن الشخصية

---

[٤] ينظر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة ٣٤٧. كما وينظر: فن كتابة الاقصوصة ٣١٠

[٥] ينظر الرواية الحديثة ص٥ – كما وينظر: منهج الواقعية في النقد الأدبي ٢٤٦

[٦] ينظر: الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً: قيس النوري – مجلة عالم الفكر ع ١ – ١٩٧٩

[٧] ينظر: صورة البطل في الرواية العراقية – صبري مسلم – ٣١–٤٧، كما وينظر: تاريخ الرواية الحديثة ٢١٥.

[١] الأدب وفنونه – ١٠٧

[٢] النقد الروائي في العراق – داود سلمان العنبكي – ١١٠

كل وصـــف مظهري)[٣] ، إذ التيار الحديث للرواية يصـــب جل اهتمامه بالوعي الداخلي للشخصيات، رافضاً معظم الاهتمام بالمظهر الخارجي والبعد الجسدي للشخصيات الروائية. إن المظهر الخارجي للشخصيات لا يظل على حالة واحدة، بل في تغير بطئ مستمر مع تقادم السنين – إن كانت رواية الأجيال – وينعكس هذا التغيّر على موقف الشخصية وسلوكها وتعاملها، فصورة الشخصية لا تعتمد على (المظهر الخارجي الثابت وإنما على حركة الحياة التي تظهر السمات المتغيرة والمعبرة ... وتتكون الخصائص من السمات المتغيرة المتضادة المتراكمة التي يتجلى فيها مع ذلك منطقها الخصوصي)[٤]، يعتمد الروائي (في رسم الشخصية الخارجي على السرد بوصفه أداة كشف لإظهار مجموعة من المعلومات الضرورية، كما يستعين بالوصف لتثبيت الملامح المميزة لكل شخصية متفردة قادرة على التميز عن باقي الشخصيات)[١] ، إن الشـــخصـــية الروائية (لا تتحدد في الغالب بالعلامة التي تعلم بها، ولكن بالوظيفة التي توكل إليها، فقد يطلق الروائي اسماً جميلاً جداً على شخصية شريرة جداً في عمله الروائي، نكاية في القارئ وتعتيماً للأمر عليه، فلا تراه يهتدي الســـبيل إلى اللعبة إلا بعد انتهائه من قراءة الرواية)[٢] ، فالباحث لا يوافق هذا الرأي، لأنه يتعامل مع قارئ من الدرجة الأدنى، فالأولى أن يكون التعامل مع قارئ عادي يستوعب الحالة كما هي.

إنّ دراســة الأبعاد الخارجية للشــخصــيات الروائية غالباً ما تنصــب على الاهتمام بالتأريخ الشخصي للفرد ومهنته، والأوصاف الجسمية والعمر والاسم، وهذه المفردات الوصفية تقرّب الشخصية من ذهن المتلقي فالرواية الحديثة تنحو منحى آخر في وصف الشخصية، فأحياناً تضع لها رقماً أو صفة (إن أي علامة من العلامات المميزة يمكن أن يعلم بها شخص من الناس

---

[٣] بنية الشكل الروائي في العراق – حسن بحراني، ص ٢٢٣. ينظر: دراسة في مفهوم الشخصية الروائية، مجلة الاقلام، ع٢، ٢٠٠١، ص١٤.

[٤] الافكار والأسلوب، ص ٢٧٩.

[١] نحو رواية جديدة – آلان روب غريه ٣٥

[٢] في نظرية الرواية – عبد الملك مرتاض ٩٩

يعيش في عالم الواقع: فالرقم علامة على اسم، ودون الاسم علامة على اسم وضمير من الضمائر علامة على اسم)[٣] ، فقد وجد الآخرون أن سمات الشخصية تتركز في (جسمانية ووجدانية وعقلية وخلقية وسلوكية)[٤] ، أما تقديم الشخصية الروائية فينبغي أن ينسجم مع نمط الرواية ومستوى دور الشخصية فيها، إذ هناك أربع طرائق لتقديم الشخصية:

١- بوساطة نفسها.

٢- بوساطة شخصية أخرى.

٣- بوساطة أن يكون موضعه خارج القصة.

٤- بوساطة الشخصية نفسها والشخصيات الأخرى والراوي[١].

أظهرت الاستكشافات العلمية الحديثة، إن عامل الوراثة يلعب دوراً مهماً في نقل بعض من السمات ذات البعد الخارجي، من الآباء والأمهات إلى الأبناء كالذكاء والشكل واللون وبعض الأمراض، إن مهمة الروائي ليست (تحديد الشخص بمظهره الخارجي، فهناك الحركة والنظرة والصوت، وكلها مثقلة بطاقة ثمينة من المشاعر وهي التي تجتذبنا وتصل بيننا وبين أشخاص القصة)[٢] ، فالتركيز على بعد من الأبعاد الأربعة، وإهمال الأبعاد الأخرى، يعتمد على نوع الشخصية وطبيعة دورها في الرواية، لكن تآزر وتفاعل تلك الأبعاد، في إظهار ممارسات وحركات البطل ضمن الحدود المرسومة له، يعمق إحساس المتلقي وتشخيص دوره، ويرى فورستر (ينبغي أن تظهر حياة الشخوص الخارجية والداخلية)[٣] ، فالشخصية (في الروايات العادية أمارة الخلق الأدبي، أما في الرواية الحديثة فقد انحط دورها وبهتت ملامحها، وغابت عنّا حياتها الخارجية والداخلية، وتطور هذه الحياة وبواعث هذا التطور، وقد اكتفى بعضهم بأن دلّ

---

[٣] في نظرية الرواية ٩٩

[٤] مبادئ علم النفس العام – د. يوسف مراد – ١٤

[١] عالم الرواية – رولان بورونوف وريال اونيلبه، ص١٥٨.

[٢] فيزولوجية القصة – نيللي كرومو ٧٨

[٣] أركان القصة – ٥٩

عليها بحرف واحد أو بمجهول (س) أو بالضـــمير هو، هي)[٤] ، إن بطل رواية (هم أو يبقى الحب علامة) هو يوســـف، وهو الراوي الذي يقص الأحداث بضـــمير المتكلم (أنا)، وتدور أحـداث الروايـة خلال يومين اثنين، إذ تختلط الأحلام بالواقع، والخيـال بالحقيقـة، أمـا الشخصيات الرئيسة في الرواية فهي (يوسف، سناء – رؤيا – هم)، فـ (هم) يظهرون كأشباح وكرمز للعداء التناحري، حيث يطاردون يوســـف في كل زمان ومكان. إن تعامل الروائي مع أسماء شـخصـياته ناجم عن اهتمام خاص بها، فهذه الاسماء تحمل في ذاتها مضـامين ودلالات تنسـجم مع سـلوك الشـخصـيات أو تعبر عنها بعض الأحيان، وينبغي أن يكون، هناك توافق بين الشـخصـيات والمكان والزمان والحدث والموقع الاجتماعي، إذ أن غرابة اسـم الشـخصـية وعدم انســجامه مع موقعه الاجتماعي تثير في المتلقي الإحســاس باللاإنســجام واللاتآلف في البناء الروائي الذي تعد الشخصية المحور الأساس فيه. فاسم النبي (يوسف) عليه السلام وما حلّت به في تراثنا الإســلامي من مأســاة وخيانة ومصــائب وإلقائه في البئر من قبل إخوته[١]، يتناغم مع ما حلّ بيوســـف في نهاية الرواية (تعاون ثلاثة (هم)، على حملي ودفعي إلى داخل الصندوق، وأنا أصرخ بوهن، ولكن بإصرار:

لا .. لا ..

إنغرز مســـمار طويل في كتفي، فازدادت العتمة حولي، وانغرز آخر في فخذي، وثالث في صدري، امتلأ الصندوق بالدم.. ثم أحسست بأني محمول على أكتاف (هم) وبعد هنيهة كنت فوق سطح ماء متموج)[٢] ، إن ما يجمع الموقفين، موقف نبيّنا يوسف، وبطل الرواية (يوسف)،

---

[٤] قضايا الرواية الحديثة – جان ريكاردو ٩٥

[١] ينظر سورة يوسف الآية ١٠، ١٥ (قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في عيابة الجب يلتقطه بعض السيارة أن كنتم فاعلين – سورة يوسف الآية ١٠) و (فلمّا ذهبوا به وأجمعوا أن يجعله في غيابة الجب – سورة يوسف – الآية ١٥).

[٢] هم ويبقى الحب علامة ٢٥٣

هو مظلومية كليهما وتلقيهما العذاب والعنت أولاً، وخوف الآخرين أو السلطة من النخبة الذين يقفون بوجه التيار ثانيا.

ثانياً – إن استعمال أسماء العلم من قبل الروائيين ينحو منحيين: فالأول: هو إن الرواية التقليدية تهتم بها أيما اهتمام، للتمايز الحاصل بين الشخصيات، وإنها (ترتبط مسألة تشخيص الفرد ارتباطاً وثيقاً بأسماء العلم باعتبارها وسيلة للمعرفة)[٣] ، أما المنحى الثاني فهو إهمال أسماء العلم في بعض الروايات الحديثة، ويلاحظ أن محيي الدين زنكنة انتقى الضمير (هم) لأعدائه الذين يطاردونه، وكأنه يعمم تلك اللفظة على الأعداء الغائبين المباغتين كلهم، ويرى الباحث أن استخدام (هم) الضمير المعرّف، حدث فيه الانزياح الذي حوّله إلى (المنكّر)، لأن بعضاً من ممارسات (هم)، وعلاقاتهم القائمة مع المكان والزمان في الرواية يومئ إلى كونهم منكّرين لا معرفين، وكذلك حدث انزياح آخر في استعمال (هم) حيث تحول من الخصوص إلى العموم، لأنه يراد بـ (هم) الأعداء كلهم.

إن سبب إهمال استعمال اسم العلم من قبل الروائي الحديث هو إلغاء التميز الفردي الذي يكرّسه اسم العلم، فمثلاً (إن اللفظة العامة (امرأة) لا تلبث أن تنكشف عن أنها القاسم المشترك بين عدد من النساء)[١] ويلاحظ الباحث أن محيي الدين زنكنة مزج بين الطريقتين، أي استعمال اسم العلم والأوصاف والضمير، فمثلاً استعمل اسم (امرأة) لأحدى شخصياته في الرواية والتي حاولت ابتزازه، وربما يقصد بها كل امرأة تنوي استغلال وابتزاز الآخرين، لا نرى في الرواية وصفاً لملامح يوسف الجسدية، حتى نشخص من خلالها بعض مزايا وسمات عالمه الداخلي، باستثناء كونه يدخن السيجارة بشراهة (أطبقت أسناني على السيجارة، غير

---

[٣] الواقعية والرواية – مجلة الأقلام – ع١–١٩٨٥ ص٨.

[١] قضايا الرواية الحديثة ٩٥ – ٩٦، ويرى عبد الملك مرتاض (إن هذه الضجة الأدبية التي تعد من أكبر الضجات التي احتد من حول هذه المسألة لم تحتدم مثلها حول أي من المشكلات السردية الأخرى، ولم تحتدم حول ما ينبغي أن تكون عليه الشخصية من حيث ملامحها المادية العامة (الصفات البدنية والصفات النفسية والملابس ...) فحسب، ولكنها جاوزتها إلى سواء ذلك من التفاصيل مثل مسألة التسمية التي كان كافكا أول من خرق القاعدة التقليدية، فأطلق على شخصية (القصر) حرف الكاف k وعلى شخصية (المحاكمة) مجرد رقم من الأرقام) تحليل الخطاب السردي ٢١١.

مبال بالدخان الذي امتلأ به حلقي إلى مد الاختناق ولا بطعم التبغ الحاد)[٢] ، ويشـــرب المسكرات (شربنا بضعة أقداح من البيرة)[٣] ، أما مهنة يوسف فهو موظف في إحدى دوائر الدولة، ولكثرة غياباته نُبِّه من الدائرة: (انتهى الحد القانوني لأجازاتك المرضية والخاصة)[٤] ، ولذلك يقول يوسف (الدائرة لن تمنحني إجازة ولو ساعة واحدة)[١] ، لقد هجر يوسف القرية وأبويه وأقاربه وقَصدَ المدينة بحثاً عن حياة أفضل وحباً في صاحبته (سناء)، يقول الرجل المرسَل إليه، من قبل والده وعلى لســـانه (– إنه ولد طائش وقد زاد تعلقه بتلك الفتاة طيشـــاً، وهو يقول إنك قد ترتكب حماقة ..

–لكن!...

–وقال لي أيضـاً قل له إن كان ثمة خطر عليه، فليعد إلى قريته، بين أهله وأقاربه، ونحن نوفر له الأمان شـــرط أن يترك الفتاة و ... و ...)[٢] ، إن يوســـف يؤكد أكثر من مرة كونه قاصـــاً (وأعجبتني الفكرة . إنها عبارة جميلة قد أضعها في القصة التي أروم كتابتها، متى ما وجدت لها مكاناً مناســـباً)[٣] ، كما وإن يوســـف مثقف يقرأ الكتب حتى الهزع الأخير من الليل، (بقيت ســـاهراً حتى ســـاعة متأخرة، اقرأ في كتاب (...)، لم أكن أقرأ بقدر ما كنت أكوم الســـاعات الثقيلة، بانتظار الليلة المرتقبة)[٤] ، فالمثقفون هم شريحة من شرائح المجتمع إنهم (ليسوا بالطبقة الاجتماعية في المعنى الذي يؤلف فيه العمال الصـــناعيون والفلاحون طبقتين اجتماعيتين، فهم ينبعون من جميع زوايا العالم الاجتماعي ومع ذلك فهم ينمون مواقف اجتماعية ومصـــالح

---

[٢] هم ويبقى الحب علامة ٧٥

[٣] المصدر السابق نفسه ٨٧

[٤] المصدر السابق نفسه ٧٤

[١] هم ويبقى الحب علامة ١٥٨

[٢] المصدر السابق نفسه ٧٥

[٣] المصدر السابق نفسه ٨٧

[٤] المصدر السابق نفسه ١٧٥

مجموعية قوية)[٥] ، فكون يوسف (بطل الرواية) مثقفاً، يعكس مواقف مؤثرة لا في النتائج النهائية للرواية فحسب، بل وفي مفاصل أحداثها ومشاهدها من خلال أقواله وممارساته وتوجهاته، ففي (معظم المحاولات الروائية التي صورت بطلاً مصلحاً، نجد أن البطل هو الروائي ذاته، فقد تميزت المحاولات والتجارب الروائية الأولى، بانها سيرة ذاتية لمؤلفها)[١] ، لقد لعبت كتابات يوسف القصصية دوراً ذا أهمية في أحداث الرواية وعاملاً مهماً في تعميق علاقاته العاطفية مع سناء، وربما إعجابها الكثير بقصصه أثر في توطيد روابطهما وتطويرها وازديادها قوة وانفعالا، بل وشجع يوسف على ممارسة الكتابة في إطار أكثر إشراقاً، تسأله سناء:

– أين وصلت في كتابة قصتك؟

– لم أزدها حرفاً منذ أكثر من عام، ما أدراك بها؟

– وجدتها اليوم على مكتبتك عرضاً.. لماذا أخفيت أمرها عني، أنت الذي لا تخفي عني شيئاً؟ ربما ما كتبته ليس قصة .. يا سناء

– بالعكس إنها قصة رائعة! سحرتني من كلماتها الأولى، يا إلهي أية قوة تسري في كلماتك، وأي إيمان يكهربها. لماذا لا تواصل كتابتها يا يوسف؟

– ولكنك ما زلت تمتلك الإيمان، والإيمان يخلق المعجزات)[٢]

ويلاحظ أن قصة يوسف هذه أضحت واسطة عقد بينه وبين سناء، بل وزادتها تشبثاً بالآخر. إن شخصية المثقف في الرواية العراقية شرعت تؤسس لحضور واسع ووجود مستمر، وإن ظهورها في الرواية العراقية كبطل أو كشخصية ثانوية ينمّ عن مستويات متباينة حسب طبيعة الرواية وموقف الروائي منها، إن أهم ما يشغل بال يوسف كمثقف في الرواية هو فكرة العدالة الضائعة وفكرة الفناء، فالانهماك الذهني ليوسف بهذه القضايا الحساسة، وعدم قدرة البطل

---

[٥] الرأسمالية والاشتراكية والديمقراطية ج٢– تعريب خيري حماد ٢٣٣، نقلاً عن شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ص ٢٦.

[١] صورة البطل في الرواية العراقية ص ٢٧

[٢] هم ويبقى الحب علامة ص ٢٢٦

على مواجهتها بوحدها، والسيطرة على مكامن أخطارها يجسد في مشاعره نوعاً من الاغتراب والبحث عن وسائل تلبي نداء روحه القلقة الحائرة، إنه (يسعى دائماً إلى أن يرسم صورة مثالية لمجتمعه ولواقعه محاولاً أن يحقق هذه الصـــورة، وحين يتعذر تحقيقها تبدأ معاناة البطل المغترب ... من هنا فإنه يحس بالانفصام الحاد أو العزلة إزاء مجتمعه وضرورة أن يتغير هذا المجتمع وفق الصورة التي يرسمها هو في خياله)[١].

أما الشخصية الرئيسة الثانية في الرواية فهي سناء، إنها خطيبة يوسف، ابنة مدينة، تحمل من يوسف... مأسورة بالمظاهر الخارجية، قول يوسف (هي تحبني وأنا أحبها، كلانا يود لو يُفنى في الآخر، و ...)[٢] ، فمن خلال (الطريقة التحليلية) المعتمدة على الحوار الدائر بين يوســـف وسناء يتراءى لنا جمال سناء وإشراقة ملامحها الخارجية الأخّاذة (ارتمت رموشها على عينيها ثم رفعتها عن نبعين صافيين تتموج ألوان الليل خلالهما مع خضرة ربيع دائم)[٣] ، (وسحبت يدي من شلال شعرها المتموج)[٤] ، يقول يوسف (إن هذه الفتاة عزت على الناس واستسلمت لي)[٥] ، إن جمال ســناء من خلال هذه الإشــارات واللمح لعب دوراً ذا أهمية في التأثير على يوسف وإلهاب عواطفه وتعميق مشاعره الإنسانية تجاهها، بل الهيام بها والخوف عليها أيضا من اعتداءات (هم) التي يترتب عليها ازدياد هاجس الغيرة والقلق على مستقبلها، وتوجس الخيفة والحذر من أعدائه الموهومين، وربّما اختيار اسم سناء لخطيبة يوسف من قبل الروائي له مدلوله المعنوي والوظيفي، إذ جمالية سناء تستحق هذه التسمية وجديرة بها، لأنها مبعث نور يضئ دجية حياته القلقة.

---

[١] البطل المغترب في الرواية العراقية – صبري مسلم – الأقلام ع ٩ – ١٩٨٨

[٢] هم ويبقى الحب علامة ١٨

[٣] المصدر السابق نفسه ١٠١

[٤] المصدر السابق نفسه ٩٩

[٥] المصدر السابق نفسه ١٠١

أما الشخصية الرئيسة الأخرى في الرواية فهي (رؤيا)، إنها (فتاة قروية تعمل في مطعم بالمدينة لكسب لقمة الحياة، نشطة، عملية، ديناميكية، تؤمن باستعمال القوة للدفاع عمّا تراه شرعياً بالنسبة لها ... لكنها تهرب أمام ملاحقة ذويها لها بغية قتلها أو إكراهها على الزواج من ابن عمها، ولعلّ هذا ليس عيباً فيها... إنها فتاة عملية تناضل في سبيل الوصول إلى ما تراه المستقبل الأفضل بالنسبة لها...)[1] ، إن وصف المظهر الخارجي لرؤيا – مع قلته – ينم عن جمالها وحيويتها التي أثارت في قلب يوسف نوازع الهوى وأيقظت في لا شعوره ذلك الحب الرومانسي الغامض المصدر، (كانت عيناها تشعان ببريق غريب، ويتألق فيهما صدق عميق)[2] ، وفي حوار دائر بين يوسف ورؤيا يقول لها: (أنت التي ما تزال أفكاري تدور حولك كخيوط من أشعة الشمس يستحيل الإمساك بها)[3] .

إن هذا الإعجاب وهذه الاستحالة في الإمساك بخيوط رؤيا، يتناغم مع مدلول لفظة (رؤيا) الذي يتخفى ويتلاشى مع اليقظة ويستحيل الإمساك بخيوطها، فهذا الاهتمام بتوظيف اسم العلم في البناء الروائي يعدّ ظاهرة شاخصة في رواية (هم ويبقى الحب علامة)، وهناك أوصاف خارجية أخرى لرؤيا يجسدها الروائي، في أثناء عملها اليومي، إذ إنها عاملة في أحد المطاعم، (فأبصرتها ببنطالها الرمادي قميصها الحمراء الغامقة، ومريولها البيضاء تغطي منتصفها حتى أسفل ركبتيها وقص شعرها التي تجعلها تبدو كغلام دون العشرين يتفجر حيوية ونشاطاً)[4] ، كما ويصف يوسف نشاطها في المطعم (مازلت أراها بعيني المغمضتين تطير من مائدة إلى مائدة، ترفع الأواني الفارغة، تحط الملأى، لا تكل ولا تمل، تمنح هذا كلمة، وذاك تحية وثالثاً ابتسامة وإذا وجدت فراغاً أخرجت كتابا من جيب بنطالها العريض تمنحه نفسها ولا يخرجها

---

[1] لماذا بقي الحب علامة – عبد الله إبراهيم – الموقف الأدبي ١٦٤

[2] المصدر السابق نفسه ٢٠

[3] المصدر السابق نفسه ٢٢٨

[4] هم ويبقى الحب علامة ٣٤

منه دخول زبون جديد يختار الرقعة التي تقوم على خدمتها، كم رغبت أن أعرف ماذا تقرأ؟)[1]، إن تركيز يوسف على نشاط وعمل رؤيا وثقتها بالنفس وتمردها عن قيم البداوة المتخلفة يمثل إعجابه الشديد بها، ويلاحظ إن الروائي لا يعرض كل جوانب شخصية رؤيا إلى الظهور، بقدر ما يخفي بعضاً منها، حتى يتلهف المتلقي إلى ما أخفي عنه، يرى أرنست همنكواي (إن الشخصية مثل جبل عائم ثلثاه مغمور وثلثه الآخر يطفو على السطح)[2] ، فالروائي لم يحاول أن يستبطن أفعال وحركات ووعي رؤيا، بقدر ما انهمك بالمشاهد والأوصاف والصور المرئية ورصد أفعال وحركات رؤيا، لكي يوائم وصف شخصيتها مع البعد الخارجي، إذ هي فتاة ريفية تركت القرية وتوجهت إلى المدينة بحثاً عن الحياة وهرباً من أقربائها القرويين.

أما (هم) فمع مجهولية موقعهم وغموض مكوناتهم المعرفية والإنسانية فيعدون من الشخصيات الرئيسة التي تؤدي دوراً خطيراً في الرواية، ويرى الباحث أن موقف (هم) إزاء يوسف يمثل (البطل الضد) الذي يرصد ويتابع يوسف كل حين للانقضاض عليه أو إركاعه، إن (هم) (أشباح يتبدون بمختلف الأشكال والهيئات التي ترعب يوسف، يلاحقونه في الغرفة والشارع والسرير والمقهى، يلاحقونه في الحلم واليقظة أو هكذا يخيل إليه في الليل والنهار، فتارة يظهرون على شكل كائن أسطوري بملايين العيون، بملايين الأيدي، كائن لا تعرف له هيئة ولا شكل وطوراً يظهرون على هيئة أشباح يتلفعون بعباءات سود، وأحياناً يظهرون على شكل كائن بشري قد يكون أمامه، أو هكذا يخيل إليه، فيبدأ وجهه بالامتلاء بالشعر الكثيف ويمتدّ هذا الشعر ليغطي كل جسده)[3].

إن الروائي يستعمل الطريقة الوصفية لإظهار ملامح (هم) وأدوارهم العدائية إزاء يوسف. ف (هم) أشباح من صنع مخيلة يوسف، يقف أمام سطوتها منكفئاً وضعيفاً مرة، ومتحدياً مطاولاً

---

[1] هم ويبقى الحب علامة ٣٥

[2] أركان القصة ٧٨

[3] لماذا بقي الحب وحده علامة ١٦٤

مرة أخرى، فالبناء الظاهري أو الجسدي لـ (هم) يمثل حالة خرافية لا يستسيغها الإنسان بقدر ما يخافها ويجعلها خائراً أمام سطوتها وهيمنتها، فالغرفة (قد باتت ممتلئة بـــ (هم) يجوفني من الداخل، يفزعني من كل محتوى ليملأني بالرعب، وهذا الـ (هم) يتضخم ... يتمدد ... يتشعب على نحو غريب، يستحيل إلى كائن أسطوري بملايين الأرجل...)[1] ، ويلاحظ أن يوسف أحيطت به أشباح (هم) من كل مكان وتحت شتى البراقع، يصف يوسف البعد الجسدي لأحد من (هم) (فتبهرني شفتاه المتدليتان وعظام وجهه البارزة بشكل غير عادي وما أن أطيل النظر حتى يبدو أن تغيرا ما يعبر عن نفسه في ملامحه، أحملق بفضول عميق في قسمات وجهه فإذا به قد أخذ يكتسي بالشعر، شعر حقيقي كثيف ينمو باستمرار نمواً مطرد!... تتوسع مساحته وتزداد كثافته حتى يختلط بشعر رأسه المتهدل الممتلئ بالتراب ويكاد يصبح التمييز بينهما ضرباً من المستحيل)[2] ، إن هذا المنظر المخيف الذي صنعته مخيلة يوسف يرسم حلقة مفقودة بين الإنسان والقرد، ويعمق إحساس يوسف بالخطر الداهم الشاخص، فالملامح الجسدية المخيفة هذه، تحيل يوسف ومعه المتلقي إلى العالم الداخلي البوهيمي لهذا الكائن الممتلئ بالشؤم والخطر، فيوسف من خلال مواجهته اليومية لـ (هم)، يغدو ضحية واقع استلابي ومنطق حياتي مسكون بفواجع لا نهاية لها، إن (هم) لا يكتفون بمطاردة يوسف فحسب، بل يبحثون بنهم عن سناء كما يتصور يوسف (ثلاثة رجال سود بلا ملامح يتقدمون منها. سناء لا تستطيع التراجع)[3] ، ويلاحظ الباحث أن أبرز بعد جسدي لـــ (هم) هو تغطية وجوههم بالشعر الأسود الذي يرمز إلى بدائية هؤلاء المشبّهين بالقرود، حيث يتخبطون في عالم التخلف والهمجية، كما ويرمز السواد إلى الشؤم والعزاء، ويلاحظ الباحث أن أشباح (هم) ترمز إلى قوى لها في الواقع هيمنة وسطوة لا تحد فالرمز (هو أداة الروائي في التعبير عن المحظور

---

[1] هم ويبقى الحب علامة ١٤

[2] المصدر السابق نفسه ٦٠

[3] المصدر السابق نفسه ١٠٢

سياسياً)[1] ، يقول صبري مسلم إزاء (رواية إنسان الزمن الجديد) (كانت شخصياته رموزاً أكثر منها شخصيات ذات كيان إنساني، إنها تبدو أفكاراً، لذلك من الصعوبة بمكان ملاحقة تحركاتها ورصد بعدها المكاني أو تطبيق نواميس الحياة عليها)[2] ، فالرمز يتعقد ويتلون حسب طبيعة الواقع الذي يعبّر عنه، فالروائي (لم يعد يكتفي بتحليل الواقع أو نقده، بل بدأ بخلق الرموز التي تشكل دلالات حركية غير نهائية)[3] ، إن استعمال الرمز هنا لا يكون حاجة فنية، بقدر ما يكون (أداة تضليل وإخفاء للمقاصد).[4]

إن الشخصيات الرئيسة في رواية (بحثاً عن مدينة أخرى) هي: الراوي (بطل الرواية)، صديقه، زوجته، أبوه.

فالراوي هنا هو الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث والشخصيات الأخرى، وما يرافقها من وقائع جانبية تغني الحدث المركزي، ويلاحظ الباحث أن شخصيات هذه الرواية لم تحمل أسماءها المميزة الخاصة، حيث يذكر الراوي (صديقي، زوجتي، أبي، أمي)، في حين أن رواية (هم ويبقى الحب علامة) ذكرت فيها أسماء الشخصيات، (فالشخصية في الرواية الحديثة، تميل إلى أن تكون مجهولة الهوية على الرغم من أن (بيتور) يحتفظ ببعض الأسماء لشخصياته... والحقيقة أن الاسم هنا لا قيمة له ولا يدل على أي شيء، من الذي يتذكر، أما روب غرييه فيحتفظ بأسماء لبعض شخصياته)[1]، إن الاتجاه في الرواية الحديثة هو الابتعاد عن ذكر أسماء العلم التي تميز بين شخصية وأخرى، (إن الاسم الذي يطلق على الشخصية السردية لا يعني إعطاءها صفة لازبة، ولا توكيد شرّيتها أو خيريتها من مجرد الاسم الذي يطلق عليها، فأي علامة يمكن أن تحلّ محل الاسم، كما أن ضمير من الضمائر يمكن أن ينهض بهذه المؤونة)[2]،

---

[1] الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث – صالح هويدي ٢١

[2] الرمز في رواية إنسان الزمن الجديد – صبري مسلم – الأقلام – ع ٦ – ١٩٨١ ص ٩٢

[3] الطيب صالح روائياً ٤١٦

[4] لسان العرب – مادة – رمز –.

إن الراوي (الشخصية الرئيسة في الرواية)، موظف في إحدى الشركات، وقد درس في باريس، وكان مراسلاً لأحدى المجلات قبل سبعة أعوام من زواجه)[٣] ، أما علاقته بأبيه فسيئة جداً منذ الطفولة، (أبي حية وقحة، شديدة الوقاحة، كثيرة الحركة والصخب تتقمص بدنه، تدخل جسمه من موضع ما، تتلوى في داخله، فيتلوى هو الآخر كاستجابة آلية، لمتطلبات الوضع الداخلي، الذي يتمثل في مشاعره الحالية التي أثارتها فيه الحيّة، ولوضعه الخارجي المتمثل فيّ أنا...)[٤]

إن هذه العلاقة السلبية بين البطل وأبيه أثرت تأثيراً سلبياً في وضعه الشخصي والسلوكي فيما بعد، أمّا عمره فيقول البطل (أنا الآن في الرابعة والثلاثين)[٥] ، لقد ساءت علاقته بالشركة لأسباب شتى، حيث أرسل مدير الشركة صديقاً له لإصلاح ذات البين، وأكد له بأن (الشركة ما تزال تعتز بك وبخدماتك ... وليس هيناً عليها أبداً أن تتخلى عن موظف كفوء مثلك)[٦].

لا يبدو أي وصف لملامح البطل الخارجية، فالرواية تكاد تكون خالية منها باستثناء كونه ذا نظرة قوية مؤثرة على المخاطب، حيث تترك عليه الأثر الذي ينويه البطل كـ (التخويف – الإثارة) يقول صديقه:

–آه لا تنظر إليّ هكذا ... لا تنظر إليّ على هذا النحو أرجوك.. أكنت أنظر إليه؟ لا أدري .. ربما ..

–أرجوك .. أرجوك .. لا تقتلني بنظراتك هذه ...

رصاص .. هي إذن رصاص ... نظراتي رصاص ...)[١] ، إن هذه الصفة (قوة العين) وحدّتها تمنح البطل قوة المواجهة وإخافة المخاطب، ويترتب عليها نوع من قوة الشخصية، ويلاحظ أن

---

(١) الرواية الفرنسية الجديدة، نهاد التكرلي، ١٣٧–١٣٨.

(٢) في نظرية الرواية ، ٩٨.

(٣) بحثاً عن مدينة أخرى ٦٣

(٤) المصدر السابق نفسه ٦٣

(٥) المصدر السابق نفسه ١٣

(٦) المصدر السابق نفسه ١٣

(١) بحثاً عن مدينة أخرى ٢١

الروائي وظّف الحوار لتجسيد هذه الصفة فيه، حيث يحصل (التشخيص عن طريق الكشف بواسطة الحوار أو بتصوير أفعال الشخصية)[٢] ، أمّا صديقه الحالي الذي يعمل معه في الشركة فهو (آخر الأصدقاء – وهو صديق أحبه وأجلّه، تربطني به علاقة قديمة متينة، تتوغل جذورها بعيداً في عمر الزمن، حتى تكاد تلامس شغاف أول يوم من أيام التحاقي بمدرسة الروضة الأولية)[٣] ، فالراوي لم يجد له اسماً أو يطيل في وصف ملامحه الخارجية، بقدر ما شخص بعضاً من عالمه الداخلي عن طريق حوار دائر بينه وبين البطل، كان ضعيف البنية، يقول الراوي (إنه ينوء بحملها جسمه الهزيل)[٤] ، كما وينسب إليه الضعف في الذكاء، (لا أتصوره بهذا الذكاء في حديثه)[٥] ، و (من غير المعقول – على الإطلاق – أن يكون بهذا القدر من الغباء)[٦] ، إن التشخيص الأول والثاني جرى عن الطريقة التفسيرية، أما الثاني فعن طريق المنولوج الداخلي.

أما التركيز على الأوصاف الخارجية لزوجته فقليل، حيث لم يذكر اسمها ولا مهنتها أو عمرها أو ماضيها، باستثناء بعض من الأوصاف التي تساعد على سير أحداث وتوتير العلاقة بينها وبين الزوج، فمن حيث البعد الجسمي يصفها الزوج بصورة تثير إعجاب البطل والمتلقي (كانت جالسة تبحر في عينيها الخضراوين وهي ترتش أطرافها بمزيد من العناية والحذر، حتى إذا فرغت من عملها وشملت قانتها بنظرة عميقة وعادت من جديد تغرق نفسها في ... نفسها)[١] ، حيث رسم الروائي (الصورة السردية [هذه] فتدخل الحركة على الوصف، أي وصف الفعل)[٢] ، في حين إن الراوي ينسب إليها أوصافاً سلبية أخرى تساعد على توتير واحتقان

---

[٢] النقد التطبيقي التحليلي ٦٧ – ٦٨

[٣] بحثاً عن مدينة أخرى ١٣

[٤] المصدر السابق نفسه ٢٥

[٥] المصدر السابق نفسه ٨٠

[٦] المصدر السابق نفسه ٨٠

[١] بحثاً عن مدينة أخرى ٥٧

[٢] بناء الرواية دراسة مقارنة ١١٢

علاقتها مع زوجها بل وإفتراقها نهائياً، (كانت بطيئة الفهم أحياناً)[٣] ، و (ضعيفة الملاحظة وغير دقيقة في ألفاظها)[٤] ، إن وظيفة الوصف هنا إجمالية، إذ ذكر الراوي فيه (بعض أجزاء الموصوف وليس كلها)[٥] ، ويلاحظ الباحث أن هذه الأوصاف الواردة على لسان الراوي (الزوج) تمهيد لمبررات مفارقتها وإلقاء الذنب بالدرجة الأولى على نوايا وسلوك وسذاجة زوجته.

أمّا البعد الجسدي لأمه في الرواية كالعمل والملامح الخارجية فلا نرى منه شيئاً باستثناء عمرها الذي يتبدى من خلال هذا الحوار:

-أنت الآن تطرقين أبواب الثمانين..

-الثمانين؟ .. آه..)[٦]

أمّا علاقة أمه بأبيه فسيئة للغاية، حيث وصلت حدّ الطلاق وزواج بنت أقل منه عمراً بأربعين سنة، لقد تدخل الراوي (البطل) لصالح الأم وتعرض هو الآخر للضرب والإهانة والطرد من البيت وتلقى أقسى أنواع العنف.

أمّا في رواية (ئاسوس) فهناك أربع شخصيات رئيسة، تقع عليها مهمات إدارة أحداث الرواية الأساسية، وهي كل من فرهاد، آسو، داليا، باران خوشناو. إن أدوار هذه الشخصيات الأربعة في رواية ئاسوس تكاد تتقارب من حيث أهميتها في بناء الرواية و (ئاسوس) من الروايات ذات الأبطال الجماعيين، وزعت عليهم الأدوار بصورة تتقارب في أهميتها ووظائفها على ساحة أحداث الرواية.

---

[٣] بحثاً عن مدينة أخرى ٤٥

[٤] المصدر السابق نفسه ٦٣- ٦٤

[٥] بناء الرواية ٨٨

[٦] بحثاً عن مدينة أخرى ١٢٠

فرهاد ينتمي إلى عائلة كردية فلاحية من أربيل، ومنخرطة في العمل السياسي، لم تبرز الرواية ملامحه الخارجية إلاّ في صورة باهتة الألوان، أما من حيث تحصيله الدراسي فقد وصل إلى الجامعة، بل السنة الأخيرة منها، يقول الراوي: (في حديقة الكلية حيث كانا يدرسان معاً)[1] ، يقصد بـ (فرهاد وعزيز)، فالراوي لم يبرز ملامح فرهاد الخارجية وبُعده الجسدي بصورة خاصة، بل على لسان جواد عبد الأمير الذي يتفرّس سيماء فرهاد، ويقارنه بوالده (باران خوشناو) صديقه القديم (خيّل إليه ... أنه يستمع إلى باران نفسه، ملامح متقاربة عينان حادتان، ذكيتان، تنمان عن الجرأة .. ثمة بروز في أنف كل منهما في منتصفه. يجعله يبدو كأنف كبش أبيّ. شفتان رقيقتان يعلوهما شاربان دقيقان ... شاربا أبيه أكثر كثافة ... وأكثر سواداً، بينما شاربا الأبن يبدوان بلون الكستناء... مع شعرات شقراء، تتخللهما .. كما إن شعر رأسه ... تتناثر فيه الشعرات البيضاء أكثر من أبيه ... الأبناء يهرمون قبل الآباء ... إن فرهاد أطول بعض الشئ ... ونحيف بالقياس إلى أبيه الذي هو ربع ... أكثر متانة ولكن ثمة شئ في طريقة حديث كل منهما ... يكاد يكون واحداً)[1]، من خلال هذا المونولوج الداخلي وعبر صور من الذاكرة، يصف (جواد) فرهاد، ويقارنه بسيماء وملامح والده، حيث صفة المشابهة طاغية، باستثناء بعض الفروق، إذ إن فرهاد من المدخنين الشرهين[2]، ومن كثرة ما ألمت به المصائب يبدو نحيف البنية، صرخت داليا (بالرجل الذي نخره الألم فتهالك على نفسه فوق الطفل كخرقة بالية)[3] ، إن قلة تركيز الروائي على الأبعاد الجسدية لفرهاد، عُوّض عنها بأفعاله وأدواره الشاخصة في الرواية، ويعتقد همنكواي (بأن الشخصية تتحقق من خلال العمل)[4] ، أمّا اختيار الأسماء الكردية لأبطال الرواية، فيدل على عناية الروائي بها عناية خاصة، إذ تحمل

---

[1] ئاسوس ١٥٢

[1] ئاسوس ١٢٠

[2] المصدر السابق نفسه، تنظر الصفحات ١٣، ٥١، ٦٨، إذ كلها تؤكد على الغرض نفسه.

[3] المصدر السابق نفسه ١٤

[4] أرنست همنكواي – دراسة في فنه الروائي ٤٧

هذه الاسماء دلالات إجتماعية وسياسية وتأريخية تتناسب مع أحداث الرواية وبنائها الفني، فاسم فرهاد يميزه عن قوميات أخرى غير الكردية، فحينما أراد فرهاد مواجهة السجناء في الحلة وتساءل عن بعض الحاجات، تبعه صوت البائع (لقد أدركت ذلك، أنت ولا صغراً بك، لا تبدو من أهل الحلة، سحنتك تختلف عنّا ولهجتك)[٥] ، إن مدلول (فرهاد) التأريخي والميثولوجي الشائع، يرمز عند الكرد إلى البطل والعاشق الذي يخوض النضال الأسطوري والعمل الخلاق الجبار لوصول المبتغى، ولكن دون جدوى حيث الإخفاق في النهاية.[٦]. أما الشخصية الثانية في الرواية فهي (داليا) زوجة فرهاد، إنها مسيحية الأصل من محلة (عينكاوه) في أربيل، حيث تزوجت من فرهاد برضا الطرفين وعن علاقة غرامية سابقة. إنها معلمة في إحدى مدارس مدينة الحلة، لم يشخص الروائي عمرها، أما مظهرها الخارجي فجميل جذّاب (تطلع إلى وجه زوجته المشع أبداً، وجده تمثالاً من الشمع تتحدر فوقه قطرات من الشمع المصهور تتكسر فيها أضواء الصباح، ولكن التمثال الجامد إذ تواجه مع الوجه المحمر الحليق حديثاً، وجده تبدل لونه تماماً، فقد اكتسته صفرة بشعة أشبه بصفرة المو ...)[١]. إن داليا منهمكة (بالحرص الزائد على المظاهر والاستجابة المفرطة للعواطف الآنية)[٢] ، من خلال هذا السرد المعبر عن البعد الجسدي لداليا، نشخص عالمها الداخلي الذي اجتاحه الحزن والغم، فقطرات الشمع المصهور هي الدموع التي تسفحها داليا حزناً، على احتضار (باران) والد فرهاد. إن داليا صاحبة عينين زرقاوين، فحينما حدق إليها فرهاد (أبصر وجهاً شاحباً ... انشق عن عينين محمرتين ... تحيط بهما زرقة حادة ... تبدوان خلالهما ككوتي نار مطفأة

---

[٥] ئاسوس ٦٩

[٦] ملحمة (شيرين وفرهاد) الغرابة تكاد تأخذ طابعاً أسطورياً شرقياً، حيث ورد في الآداب الكردية والفارسية والتركية أكثر من منظومة لـ (شيرين وفرهاد)، إنها تضاهي قصص (قيس وليلى) و (مجنون ليلى) في الأدب العربي ولكن بتفاصيل فنية تتوفر فيها روح الملحمة. تنظر: مجلة بيان –ع ٥، ١٩٧١، مجلة بيان، ع١٧، ١٩٧٤. مجلة بيان، ع٣٤، ١٩٧٦. وكذلك ينظر: مجلة المثقف الجديد، ع٨٢، ١٩٨٠، عبدالله سراج. وكذلك ينظر: كتاب (شيرين خسرو) خانای قوبادی، حققه محمد الملا عبدالكريم.

[١] رواية ئاسوس ٣٧

[٢] المصدر السابق نفسه ٥٥

لتوها)[٣] ، فهذا الوصف لبعد داليا الجسدي يتمخض عن وضعين أو مظهرين متغايرين: فالأول: جمال عيني داليا الزرقاوين والثاني: الحزن العميق يرين على محياها فتتلفع به، كما ويخاطب عزيز شقيق داليا، فرهاد (من يحب داليا يتجاوز نساء الأرض)[٤]. فكل هذه الأوصاف لجسد داليا، يزيد من تشبث وتعلق فرهاد بها، بل يعمق أواصر علاقتهما الزوجية التي تخطت حدود تغاير الأديان والمعتقدات. أمّا الشخصية الرئيسة الأخرى في الرواية فهي (آسو) الطفل، إنه الابن الوحيد لفرهاد وداليا، وعمره خمس سنوات،[٥]، لقد ركز محي الدين زنكنة على التعامل الفني الدقيق مع أسماء شخصيات رواية ئاسوس، بوصفها دوالاً توحي بمقاصد مقررة سلفاً، وحاملة تأويلات إيحائية في معظمها، إن مدلول آسو اللغوي في اللغة الكردية هو (الأفق) بسعته ولا نهائيته التي تمنح الإنسان فضاء من الانفتاح والتفاؤل وضياء المستقبل الواعد وتجاوز الحصار والأطر القامعة لفكر الإنسان، فاسم آسو من جانب آخر يرتبط بالتاريخ النضالي لجدّه (باران)، الذي وصى فرهاد بتسمية مولوده الأول أن يكون (آسو)، في حين يتضمن اسم (آسوس) قبج آسو، أهمية مكانية تحمل معها خصوصية الجبل، من حيث كونه سنداً وقت الشدة والإعتصام، أو مكاناً شاهقاً وعراً يستصعب العدو الوصول إليه، أو يناجي فيه العبد ربه كطقوس خرافية وميثولوجية يمارسها الزهاد والمعتكفون من المشارقة، (فالموقف الصحيح تجاه الطبيعة هو في الحقيقة متصل بالموقف الصحيح تجاه الانسان)[١] ، فلا غرو أن الإنسان جزءاً وامتداد للطبيعة، ولكن في أرقى صورها، إن (آسو) ضعيف البنية، خائر القوى و (كاد المرض اللعين الذي ابتلى به قبل أسبوع واحد فقط، أن يمتصها من بدنه ويعيده إليهم عوداً أعجف، ملازماً سريره الذي غدا طيلة الأسبوع الماضي

---

[٣] المصدر السابق نفسه ١٤٨

[٤] المصدر السابق نفسه ١٥٨

[٥] آسوس ٦

[١] أشكال الرواية الحديثة ١٧٧

جزءاً منه... لم يبق من الولد غير الجلد والعظم)[٢] ، كما ويوضح الراوي صورة آسو من خلال هذا السرد الموضوعي (تأمله فرهاد بحزن ... فبانت أسنانه الصغيرة المرصوفة بدقة لا يشوبها.. سوى سنتيه الأماميتين اللتين خرجتا عن النظام العام لأسنانه وبرزتا إلى الأمام، وإذ تأمل أنفه الدقيق المحدودب قليلاً في منتصفه ... تذكر أنف أبيه وبلا شعور (تحسس أنفه)[٣] ، أمّا عمره العقلي فيتخطى عمره الزمني، حيث تبدو عليه أمارات حدة الذكاء وشدة الحساسية.

أما الشخصية الرئيسة الرابعة في الرواية فهي باران خوشناو، إنه والد فرهاد ومن سكنة أربيل والفلاح المناضل الذي لاقى الأمرّين على يد السلطة، لم يصف الراوئي الملمح الخارجي لباران بصورة خاصة دقيقة، بل عن طريق مقارنته بابنه فرهاد، من قبل جواد عبد الأمير، صديقه الذي كان يرافقه في الجبال أيام النضال[١]، كما وإن باران شجاع (لقد كان دائماً كالأسد)[٢] ، غير هيّاب من كائن من كان، هذا ما يقوله جواد عبد الأمير أحد الشخصيات الثانوية في الرواية.

البعد الاجتماعي

إذا كانت الرواية جهداً إنسانياً يمثل عالماً خاصاً له ضوابطه وسماته النوعية المتميزة، فإنها في المحصلة النهائية تُصوِّر ألوان الحياة في المجتمع الإنساني، إذ وعي الروائي النابع من وجوده الاجتماعي والثقافي، مضافاً إليه تحصيله الفكري والفني والذهني، يجسد طبيعة ونمط الرواية ومستواها وهدفها، (فالتغيرات الاجتماعية تفرض تبدلاً في الرؤية والمواقف والمفاهيم وكذلك في الأشكال واللغة... فالإبداع فعالية اجتماعية، وإن بدا فردياً للوهلة الأولى)[٣] ، فالروائي

---

[٢] رواية ئاسوس ١٤

[٣] المصدر السابق نفسه ٢٢٤

[١] ئاسوس ١٢٠

[٢] المصدر السابق نفسه ١٠٢

[٣] في نظرية الأدب – د. شكري عزيز الماضي ٨٩ – ٩٠

وما ينتجه وجهان لوضع اجتماعي معين يعكس في نهاية المطاف قيماً ومبادئ وأفكاراً تصب في مجرى الحياة البشرية، يقول باختين (إن أفكار المؤلف يمكن أن تنثر عرضياً على كل ساحة العمل الأدبي، إنها تستطيع أن تظهر في تضاعيف كلام المؤلف بوصفها مثالاً محكماً، قائمة بذاتها، ومناقشات كاملة، إن بالإمكان وضعها على لسان هذا البطل أو ذاك، وأحياناً بكميات كبيرة متزاحمة فيما بينها، دون أن تندمج رغم ذلك مع فرديته)[١] ، ليس بمقدور المتلقي أن ينظر إلى (العمل الفني بعيداً عن طبيعة المجتمع باعتبار إنه الأرضية الأساسية لكل التطورات التي تحدث فيه)[٢] ، ويرى ميشيل زيرافا (إن الرواية ليست من نسج الخيال أكثر مما هي انعكاس للواقع، ويكمن جوهرها وصفتها الأساسية في التعبير عن الارتباط بين الواقع والخيال)[٣] ، فالوضع الإنساني من حيث بناه الداخلية وطبائعه السلوكية متنوع المواقف والاتجاهات، ولم يبق على حالة اجتماعية واحدة، بقدر ما تناله يد التغيير والتحول النابعين من الواقع الاجتماعي، فـ (طريقة تفكير الشخصية وطبيعة تطلعاتها تعدّان من أهم المحددات لهوية الشخصية الاجتماعية)[٤] ، إن أداة الشخصية الروائية المثلى هي الكلمة التي تحظى بتمثل ذلك الواقع الإنساني المتغير، فـ (أي كلام قيّم اجتماعياً يملك القدرة على التأثير بمقاصده تأثيراً قد يستمر طويلاً)[٥] ، فالروائي (يتفاعل مع محيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه، لذلك فحضور البنية الاجتماعية وارد بشكل كبير في النص الروائي، وهنا نسجل صلة النص بالمجتمع، لكنه (الحضور) يتم من خلال الإنتاج النصي، وهنا نسجل الطابع الذاتي للنص)[٦].

---

[١] قضايا الفن الابداعي عند دستوفسكي، م،س،ص/ ١١٩

[٢] كلمات على ضفاف الواقعية – ٤٤

[٣] الأدب القصصي الرواية والواقع – ميشيل زيرافا – ٩٢

[٤] الرواية والواقع ٢٠

[٥] الكلمة في الرواية – باختين ٤٨

[٦] انفتاح النص الروائي – سعيد يقطين ١٤٢

إن الجنس الأدبي مع تنوعه وفضاءاته (نظام اجتماعي، ويصطنع اللغة وسيطاً له، واللغة نفسها إبداع اجتماعي، وإذا كان الأدب يمثل الحياة، فإن الحياة ذاتها حقيقة اجتماعية)[٧] ، فالبعد الاجتماعي للبطل لا يمثل تركيبته في صورته المثلى إلاّ (الوعي الفني والأسلوبي لدى الروائي، في خلق توافق بين طريقة فهمه للحياة الاجتماعية وأشكالها وشفراتها)[١] ، مهما تكن، فالرواية (ليست قصة حقيقية بالرغم من أنها قد تبنى على الحقيقة)[٢].

إنّ الأبعاد الاجتماعية للشخصيات الرئيسة في رواية (هم ويبقى الحب علامة)، تتنوع بتنوع ذوات الشخصيات والمواقف والأحداث، إذ البنية الفنية لهذه الرواية مؤسّسة على لقطات خاطفة وأحداث موجزة مركزة، مستقلة بعضها عن بعض، من حيث الشخوص وأفعالها ونمط تفكيرها، ولكن ما يربط هذه الأحداث الجزئية بعضها ببعض، هو بطل الرواية يوسف الذي يُعدّ القاسم المشترك والفاعل في سير الأحداث. إن البعد الاجتماعي ليوسف يتمثل في كونه ضحية، بين نمطين من الحياة، حياة القرية التي ترعرع في أحضانها وتربّى على تقاليدها وقيمها، لكنه تمرد عليها بوعي المثقف الباحث عن الأفضل دائماً، ولو في مخيلته، وحياة المدينة بتناقضاتها ومظالمها والممارسات غير المنطقية لمنفذيها، وإزاء هاتين الحياتين، يغدو يوسف ضحية بينهما، وجل أفعاله وحركاته في الرواية يعبّر عن المحاولة لتدشين الموائمة والتوليف ولكن دون جدوى، وإزاء واقع متناقض كهذا، يشعر بعبثية ولا معقولية الحياة، ويستعصى عليه أن يلبي تلقائياً لمنطق الظلم والفساد الذي عايشه في المدينة من خلال الأشخاص والأحداث والمواجهات التي خاضها، إنّ تنامي الشعور بالاغتراب عند يوسف أدّى إلى (الانسلاخ عن المجتمع ... والعجز عن التلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع)[٣] ،

---

[٧] نظرية الأدب – أوستان وارين ورينيه ويلك ٣٦

[١] الأدب القصصي الرواية والواقع – ميشيل زيرافا – ٩٨

[٢] فن كتابة الرواية – ١٥

[٣] الاغتراب إصطلاحاً ومفهوماً واقعاً – قيس النوري – مجلة عالم الفكر – ع١ – ١٩٧٩

ويلاحظ الباحث إن صعوبة عثور يوسف على صيغة الوئام والتآلف مع واقعه الاجتماعي ناجمة بالأساس عن عدم قدرته على الوئام والتصالح مع نفسه القلقة.

لقد صمم يوسف بعد أن خاض حياة المدينة الكابوسية، أن يترك طموحه الذي ربما أمّل نفسه بأن يتحقق يوماً ما في المدينة، ويعود إلى أهله الذين ربّما لا ينسجم معهم أو يستصعب الحياة بين ظهرانيهم، (فكرت أن أسافر إلى القرية. وأخذت الفكرة تتعمق وتتجذر في ذهني، ولكن ترى ... أيحقق أحد هناك رغبتي! المهم ... علي أن أحاول، أن أفتح كل النوافذ التي تهب منها رياح الحياة وأن استنفد كل الفرص التي تتاح لي، والتي أقدر أن أصنعها بنفسي)[1] ، فيوسف يعاني من الأغتراب بين عالمين متباعدين، عالم القرية المتخلف المرفوض الذي يعج بصراعاته مع الوالد والأهل، وعالم المدينة الضاجة بالمتناقضات واللا توازن، ويعدّ هذا الإغتراب الإجتماعي نتاجاً لا لسلوكه الاجتماعي فحسب، بل لأن القاسم المشترك بينهما هو الاستلاب والتخلف والمفارقات، ولكن تحت صور وأشكال متباينة، يبدو (أن هناك إجماعاً على صلة الاغتراب بالاستقرار والتوازن في المجتمع من جانب وبالصراع والتغيير فيه من الجانب الآخر. فهو يعني افتقاد الفرد هذا الاستقرار وضياع توازنه داخل المجتمع كما أنه يعني صراعه مع حواجز نهضته وحواجز مسيرته بغية تغير البنية الاجتماعية بما يتناسب مع أهدافه وميوله. أمّا الدافع لافتقاد الاستقرار والتوازن داخل الفرد وإن يختلف ويتنوع، وغالباً ما يفقد الفرد توازنه حتى ينسحق تحت وطأة التسلط والإرهاب ويتعرض لمن يحاول سلب حريته أو تجريده من قيمه الثقافية وأهدافه الفكرية)[2] ، أما الدائرة التي يتشبث بها يوسف لكونها المصدر الوحيد، لإدارة حياته، لم يعد يقتنع بها، إذ أنها تقيّد حركاته وتحدّ من التعبير عمّا

---

[1] ويبقى الحب علامة ٢٠٧

[2] الاغتراب الاجتماعي في ضوء نظرية التكامل المنهجي: علي شتّا رسالة دكتوراه مطبوعة المقدمة/ ١، نقلاً عن رسالة د. صبري مسلم.

يعانيه (بوسعي أن أهمل الدائرة وإجازاتها. ولا شكّ أني سأهملها ذات يوم، وأتحرر من كلّ قيودهما ... ولكني أعتقد أن الوقت لم يحن بعد، ولا موجب لخلق مزيد من المشاكل التي لا ضرورة لها، في الوقت الحاضر على الأقل)[1] ، يقول البورتو مورافيا إن (السأم هو اغتراب ونتيجة لانحطاط الإنسان المتحول من غاية إلى وسيلة. إن الإنسان ضمن بنائنا، غالباً ما يشعر بعدم تملكه لنفسه، كما لو كان مباعاً لقوة غامضة لا يعرفها. ولا يستطيع الإنسان إدراك حقيقة، أن هدف الإنسان دائماً وبشكل استثنائي هو الإنسان نفسه، فيشعر بنفسه (غريباً، وعندها يحلّ السأم)[2] ، إن رد فعل يوسف إزاء تناقضات المجتمع والأحداث الدائرة فيه لم يكن متساوياً، بل متنوعاً بتنوع الحالة التي تعبر عن الضياع الإنساني الذي تتلفع به حياته الاجتماعية، فيوسف المغترب (إيجابي في انفصامه عن مجتمعه، إنه بطل لا منتم يبحث عن الإنتماء، وهو يرد الخلاص، ويبذل جهوداً كبيرة في سبيل ذلك ويعاني كي يجد المعنى وراء وجوده وحياته)[3] ، إن علاقة يوسف العاطفية لم تكن بمنجاة من القلق والصراع الداخليين ففي البداية (كان موزعاً بين سناء ورؤيا، وكان يهوى رؤيا ذات يوم، بل لعل حبه لرؤيا كان يمنحه قدرة على كتابة قصة رائعة)[4] ، يقول يوسف عبر هذا المونولوج (كانت ولا تزال تخلق فيّ مشاعر غريبة متناقضة تتصارع في نفسي، مشاعر لا أقدر على فهمها، لأني لا أمتلك الجرأة على مواجهتها، ربما بسبب علاقتي الشبه صوفية بسناء، فأتجاهلها حيناً، وأفرقها وأشتتها حيناً آخر، ولا أدعها تتحول إلى قوة مؤثرة قدر ما أستطيع)[5] ، في حين كانت علاقته

---

(١) هم ويبقى الحب علامة، ١٥٨.

(٢) الاغتراب في الأدب العالمي من وجهة نظر اشتراكية – بوريس بورسوف – الأقلام ع ١٢ – ١٩٧٣

(٣) من أنماط البطل في الرواية العراقية – صبري مسلم – الأقلام ع ١٠ – ١٩٨٧

(٤) لماذا بقي الحي وحده علامة، عبد الله إبراهيم مجلة الموقف ع ٣٠٨ ص ١٧٠ / ١٩٩٦

(٥) هم ويبقى الحب علامة ٣٥ – ٣٦

مع سناء (علاقة حب واطمئنان وسعادة وهدوء ومستقبل وحلم وأمن بمعزل عن المنغصات الخارجية)[٦] ، يقول يوسف (كيف يمكنني العيش بعيداً عنها؟ وهل ثمة حياة بالنسبة لي على الأقل خارج دائرة حبها)[١] ، (لن أبتعد عنها لحظة واحدة ولو أحالوا حياتي جحيماً)[٢] ، (هي تحبني وأنا أحبها، كلانا يود لو يُفنى في الآخر ...)[٣] ،إن هذا التأكيد في حبّ سناء وبهذه الصورة الرومانسية ربّما يلغي استحواذ مشاعر يوسف على رؤيا من جانب آخر، لكن حصول الحالة غير المتوقعة، ناجم عن قلق يوسف وعدم استقراره العاطفي والاجتماعي.

أمّا سناء فهي خطيبة يوسف وحاملة منه، تتميز شخصيتها بنوع من الانسجام والهدوء والتوازن الاجتماعي مع يوسف، إنها تحبه بأعماقها وتطمئن إليه وتأمل أن يضمهما مستقبل آمن مفعم بالهدوء والمودة، تقول سناء:

(– أتجهل عنّي شيئاً؟

– كلما عرفتك أكثر تعلقت بك أكثر.

– ولكني قد رفضتهم جميعاً..

– لماذا؟

– لأني لم أحب سواك. عندك يبدأ عالمي وينتهي.

– إن أياً منهم لم يكن يريدني لذاتي.. كلهم يبغون إذلالي.

– كانوا يبغون الانتقام من أبي .. في شخصي.

– وهل أساء أبوك إليهم؟

---

[٦] لماذا بقي الحب وحده علامة – الموقف – ١٦٦

[١] هم ويبقى الحب علامة ٨٥

[٢] المصدر السابق نفسه – ٨٨ – ٨٩

[٣] المصدر السابق نفسه ١٨

– أبداً. كان أبي مستقيماً شديد الاستقامة... ولكنهم أناس يكرهون الإستقامة، ولهذا السبب فقد كان شديداً هو الآخر[٤].

من خلال هذا الحوار تتبدّى لنا سناء، هي الأخرى ضحية تعامل أبيها مع الآخرين، أي أن الماضي بأحداثه يطبع عليها تأثيراته السلبية، لكن ردود فعلها إزاء هذا التأثير إيجابية مدهشة، إنها تكن الحقد فقط لمن يحاولون الانتقام من أبيها في ذاتها، لكنها لن تستسلم، بل تظل رافضة لمن يحفر لها مستقبلاً مظلماً، ويلاحظ الباحث أن بعضاً من التعقيدات الاجتماعية لشخصيات هذه الرواية متوارثة، فالشخوص هنا تتلقى هذه المؤثرات الأجتماعية رغماً عنها، لكن التعامل معها وردود الفعل إزاءها تختلف باختلاف الشخصيات، ينبغي (تشخيص علاقات الشخصيات فيما بينها في إطار العالم التخييلي الذي قدمت له لإبراز البعد الاجتماعي الذي يرتهن إليه الكاتب في تقديمه إياها. فهذا البعد الاجتماعي الأساس المركّز عليه في الروايات، يقوم بناء على الإئتلاف والإختلاف، التعايش والصراع مع التشديد على البعد الأخلاقي)[١] ، يلحظ الباحث أن البعد الاختلافي بين سناء ومن أرادوا الزواج منها، إنتقاماً من أبيها في شخصها، يوازي حبّها وتعلقها بـ : يوسف، فهذا التعادل بين موقفي الحب والكره، عامل فعّال في إرساء التوازن الاجتماعي لشخصية سناء. (إن سناء تعطي يوسف وتأخذ منه أكثر بكثير مما تعطيه... ذلك لأنها تحس امتلاكها له في كل حركة من حركاته باستثناء تلك اللحظات التي تحضر فيها (رؤيا) ... فكيف بها حين علمت بغياب رؤيا غياباً شبه كامل عن مسرح الرواية (المدينة))[٢] ، فسناء تفضل حياة الهدوء والإستقرار على الصخب والفوضى، وتعارض يوسف دائماً على اللجوء إلى المسدس الذي يعكّر حياتهما الشخصية (سناء ترتعب من فكرة

---

[٤] هم ويبقى الحب علامة – ص ١٠٠

[١] انفتاح النص الروائي – سعيد يقطين ١٤١

[٢] لماذا بقي الحب وحده علامة – الموقف – ١٧٠

المسدس، ولكنها كعادتها لا تفصح عن مشاعرها مباشرة)[٣] ، (بالله ... إذن ما حاجتك إلى المسدس)[١] ، (أقول ... أقول فكرة المسدس .. لو .. لو تتخلى عنها يا يوسف)[٢] ، إن هذا التأكيد المستمر من سناء على الابتعاد عن حمل المسدس بحث متواصل عن الهدوء والطمأنينة والأرتكان إلى منطق العقل والكلمة وتفضيل الأستقرار على الفوضى والمشاكل، إنها تحاول دائماً أن تعيد التوازن والإستقرار إلى نفس يوسف القلقة وغير المنسجمة لا مع ذاته فحسب، بل مع ما حوله، إن اختلاف وجهة نظر سناء ويوسف لا يؤثر على مصير علاقتهما الحميمة بقدر ما يضع مسافة بين هدوء وتوازن سناء من جهة، وقلق وخوف يوسف من جهة أخرى، وما تحدّد تلك المسافة غير المعينة بينهما، هي غيرة سناء من علاقة يوسف برؤيا، وحديثه المستمر عنها، تقول سناء ليوسف (لقد غدت أفكارك معها .. وإن كانت عواطفك لا تزال معي)[٣] ، ووصلت غيرة سناء من (رؤيا) إلى نقطة أخطر منها، وهي اتهامها بالسرقة والسطو، تقول سناء (–يا إلهي كيف السبيل إلى إقناعك.. أخشى في النهاية أن تسطو أنت الآخر على قطعة سلاح كما فعلت صديقتك رؤيا)[٤] ، وتقصد بذلك خزانة صاحب المطعم، فهذه الاتهامات توظفها سناء بدقة لإبعاد عواطف يوسف عن رؤيا وتغيير موقفه منها.

أما الشخصية الرئيسة الأخرى فهي رؤيا، إنها (فتاة قروية تعمل في المطعم بالمدينة لكسب لقمة الحياة، ... تؤمن باستعمال القوة للدفاع عمّا تراه شرعياً بالنسبة لها .؟.. لكنها تهرب أمام ملاحقة ذويها لها بغية قتلها أو إكراهها على الزواج من ابن عمها)[٥] ، لم تكن شخصية رؤيا انعزالية أو محافظة، أو معتمدة على الآخرين بقدر ما كانت متحررة أبية، تتحدى القوانين

---

[٣] هم ويبقى الحب علامة ١٦٣

[١] هم ويبقى الحب علامة ١٦٥

[٢] المصدر السابق نفسه ١٦٧

[٣] المصدر السابق نفسه ٣٥

[٤] المصدر السابق نفسه ١٦٩

[٥] لماذا بقي الحب وحده علامة – الموقف ١٦٦

والقيم الإجتماعية المتخلفة التي تبيح زواجها من ابن عمها دون رضـــاً منها، إنها نموذج الفتاة المتحدّية التي يحلم بها يوسف لتمثلها موقفه إزاء الواقع، يصف يوسف رؤيا، إنها (لا تكل ولا تملّ تمنح هذا كلمة وذاك تحية وثالثاً ابتسـامة)[١] ، وإنها (تحسـن العناية بنفسـها)[٢] ، إن هذا الطبع الحروك الذكي يمثل تكّيفها السـريع مع متطلبات حياتها الجديدة، كعاملة في مطعم، لقد أراد أقرباؤها قتلها (دخل ثلاثة أو أربعة منهم بينما توزع الآخرون في الخارج، جلس اثنان خلف الباب ملتصقين بالحائط، بينهما تكور الثالث على نفسه كقطة تتربص بفأرة)[٣] ، لكنها نجت بأعجوبة دون أن تبالي بأبن عمها المرفوض ومن معه من القرويين الذين جاؤوا لقتلها، إن رؤيا نموذج الفتاة القروية التي تحدّت الواقع ووقفت ضـــد الأعراف والتقاليد البالية، وهجرت القرية وفتحت صدرها للمستقبل في المدينة، إن هذه الشخصيات مستقاة من واقع اجتماعي متخيل يتناغم مع الموقف الفكري المنشـــور للروائي، يقول محيي الدين زنكنة: (إن في ذهن الفنان دائماً واقعاً آخر أنه متخيل متصل ومنفصل عن الواقع المعاش، متصل لأنه في الأساس ينبع منه ومنفصل لأنه يتخطاه ويتجاوزه بمسافة شاسعة هو عالم متكامل مصنوع من مادة حلم الفنان وتوقعه ومن معطيات عصـره الثقافية وإمكانيات مناخه الحضـارية، بين هذين الواقعين الذي يربط بينهما الإنفصـال والإتصـال، أو بمعنى آخر بين ما هو داخلي وما هو خارجي حتى يتم التوصل إلى الواقع الحلم، أي بإعادة صياغة الواقع المعاشي وفق رؤية الفنان على نحو أكثر كمالاً)[٤] ، فالوضع الإجتماعي السيء لرؤيا وتخلف واقعها الحضاري، وبروز نوع من الوعي، العامل الأســاس في تمرد رؤيا ووقوفها بوجه منظومة العلاقات الإنســانية المتخلفة المبنية على خنق التطلعات الإنسانية، إذ (لا يمكن للإحساس الفني أن ينفتح وينمو إلاّ من خلال المأساة

---

[١] هم ويبقى الحب علامة ٣٥

[٢] المصدر السابق نفسه ٤٢

[٣] المصدر السابق نفسه ٣٧

[٤] مع الكاتب الفنان محي الدين زنكنة – طريق الشعب – العدد ١٨٦، ١٩٧٤/٤/٢٩.

الاجتماعية، فأي ممارسة إبداعية لا يكتب لها النجاح على المستوى الفردي إلاّ إذا اعتمدت على الواقع الاجتماعي بكل متناقضاته ومصالح فئاته المتضاربة)[1].

أمّا (هم) فيظهرون في كل مكان وزمان ويحاولون النيل من يوسف، ويتبدون بأشكال ومظاهر شتّى، (إنهم لم ولن يهادنوه، لا بل كانوا يلاحقونه في كل لحظة.. وكان يهرب .. باستثناء لحظات كان يحس بها أن لا وسيلة إلى الهرب فيقاوم بالوسائل البدائية المتواجدة لديه سواء في الحلم أو اليقظة، فظل (مستباحاً) بالنسبة لـ (هم) من أول الرواية حتى آخرها وظل (هم) محاولين قتل السعادة في أعماق الناس في كل مكان، يزرعون الخوف في قلوب أولئك الذين يبحثون بطرقهم الخاصة عن سعاداتهم الخاصة)[2] ، إن اختيار لفظة (هم) الضمير الجمعي الغائب، من قبل الروائي، لهؤلاء الأعداء المتربصين بيوسف، له مدلوله الإجتماعي والنفسي، فكونهم غائبين يثير في المتلقي هاجس الخوف من المجهول، حيث بمقدورهم الحضور المباغت أنّى شاؤوا، يقول هوبز: (إن أسماء العلم تذكرنا بشيء واحد فقط، أمّا العموميات فتشير إلى أكثر من شيء)[3] ، إن (هم) يتضمن تعميم أناس مجهولي المنابت صانعي الكوارث، (لقد خرج الروائيون الأوائل على هذا التقليد وكان لعملهم هذا أهمية كبيرة. فأطلقوا على شخصياتهم الروائية أسماء توحي بأن هذه الشخصيات أفراد معينون يعيشون في بيئة اجتماعية معاصرة)[4].

إن (هم) مشخّصون كمعتدين مشاكسين، همهم الأول إذلال يوسف وإزاحته، لكنهم، يتبدّون في هيئة اجتماعية، لها نواميسها وضوابطها وانتماءاتها الطبقية والاجتماعية. فالمتلقي يتعرّف على (هم) خلال مظهرين اثنين:

---

[1] البطل المتضاد – دراسة في رواية الأنهار – أفنان القاسم – الأقلام – ع ٢/ ١٩٨٢

[2] لماذا بقي الحب وحده بلا علامة ١٦٧

[3] ظهور الرواية الإنكليزية ١٩. وللمزيد من المعلومات ينظر: قضايا الرواية الحديثة – جان ريكاردو ص ٩٥.

[4] المصدر نفسه ١٩

الأول: السلوك اللا إنساني المعتدي على يوسف وتطلعاته الإنسانية والاجتماعية.

الثاني: تغطية وجوههم بالشعر الأسود الرامز إلى التستر على الخيانة والقتل والأحتماء بأغطية الزيف، ووأد الحب والحياة والتطلع إلى المستقبل. لقد طالبوا أكثر من مرّة وتحت أغطية شتى يوسف بالتخلي عن سناء.

أحدهم قبل فترة قال لي:

– أتركها.

رفضت وقلت معللاً:

– هي تحبني وأنا أحبها، كلانا يودّ لو يفنى في الآخر، و ...

قاطعني بحدة:

– يعني ؟)[1].

إن إبراز أدوار (هم) في هذه الصورة السلبية يجسّد طبيعة وقوف قوى اجتماعية متخلفة بوجه طموح الناس، نحو المستقبل المضيء، ويثير في نفس الوقت حقد المتلقي وغضبه تجاه (هم) ومن على شاكلتهم، والواقع (أن السلبية في الشخصية الروائية مقبولة حين تكون دافعاً لإثارة انفعالنا وثورتنا على الأوضاع والظروف المشابهة التي يمكن أن تحدث لأي منّا، فهي في هذه الحالة تكون سبيلاً للوعي وتبنيها للتأمل في واقع الإنسان يدفعه إلى تغيير هذا الواقع)[2].

إن (هم) لم يكتفوا بمراقبة ومطاردة ومطاولة يوسف فحسب، بل أرادوا تخلّيه عن سناء، وإنّ رفضه الدائم أوصله إلى هذا المصير التراجيدي (حشروني في صندوق خشبي صغير، دقوا ألواحه بمسامير طويلة حادة أحكموا إغلاقه ... و ... القوني في اليم).[1].

---

[1] هم ويبقى الحب علامة ١٨

[2] في النثر الجزائري الحديث – د. عبد الله ركبي ص ٢٠٦، نقلاً عن غائب طعمة فرمان روائياً – فاطمة عيسى جاسم ١٠٨

[1] بحثاً عن مدينة أخرى – مستهل الرواية.

في رواية (بحثاً عن مدينة أخرى)، يعاني الراوي (البطل) من العزلة الاجتماعية والإنزواء والإرتكان إلى همومه الذاتية الخاصة، ففي الصفحة الأولى من الرواية يعترف بطل الرواية نفسه بانعزاله الذي غدا شرنقة ضيّقة لا يتنفس إلاّ من خلالها، (وفجأة وجدت نفسي أجرد، مقطوع الجذور والأغصان متساقط الأوراق والقشور، منـــزوعاً من الأصدقاء والأقرباء. مقذوفاً خارج حب الآخرين واهتماماتهم لماذا ؟ كيف حدث ذلك؟ لا أدري .. أنا نفســـي لا أدري!.)[٢] ، أمّا آخر صديق من أصدقاء أول يوم من أيام مدرسة الروضة الأولية، فقد خسره هو الآخر (آخر الأصدقاء – وهو صديق أحبه وأجلّه، تربطني به علاقة قديمة متينة تتوغل بعيداً في عمر الزمن)[٣] ، إن حساسية البطل وثقافته ومخيلته النشطة، جعلته قلقاً مشدوهاً أمام مفارقات المجتمع وتناقضاته المتشعبة، وممّا يعمق إحساسه بالألم نظرته الفردية والتجريبية المحدودتين والنابعتين من حياته اليومية طوراً، واعتماد تفكيره على الكتب النظرية والفكرية التي لا تتواءم بصورة آلية للوهلة الأولى مع الحياة العملية وحركة الواقع طوراً آخر، فموقفه من صديقه قلق، يتسم بالتعاطف معه مرّة، وبالشفقة على وضعه المتخاذل مرة أخرى. إذا كان الإختلاف والإئتلاف وجهين من وجوه البعد الاجتماعي للشخصية الروائية، فإن ظاهرة الأختلاف مع الآخرين وعدم الانسجام والتكيف مع الأحداث والأحوال المتنافرة، مشهد بارز من حياة بطل الرواية، إنه لم يتمكن أن يسيطر على عالمه الباطن المتناغم مع الاختلاف، لقد احتوى عالمه الباطن توتراً عنيفاً بين العالم الخارجي والذات، بين واقع كابح لتطلعاته وعالم رومانسي لا يراه إلاّ في الكتب أو في مخيّلته المتأثرة بها، ففي علاقته مع صديق الطفولة نازعان: التقدير والإخلاص لأنه صديق الطفولة، والتهميش والإهمال لأنه مرسل إليه من قبل الشركة وصريح في أقواله، حيث ينوي إبعاده مما يورّطه، ففي إحدى محاوراتهما يقول له صديقه:

---

[٢] المصدر السابق نفسه – ٩

[٣] المصدر السابق نفسه ١٣

(–سينتهي بك الأمر أن تجد نفسك وحيداً... مختنقاً داخل شرنقة وحدتك الضيّقة.

ثم أضاف وسحابة ألم تخيّم على وجهه:

–بالأمس أمك، وقبل الأمس أبوك، واليوم زوجتك، ومن يدري ... من في الغد.)[1].

إن هذا الإنقطاع والإنعزال عن الكلّ، هو أساس نظرته الذاتية إلى المجتمع، من خلال نظارات سوداء، حيث يفقد توازنه الاجتماعي الآيل إلى الانكماش عمّا هو واقعه، ومن جرّاء ذلك يفقد القدرة على مسايرة الأحداث أو الإرتباط بالعالم الخارجي، ويغدو الحلم بديلاً للواقع والخيال للحقيقة.

أمّا صديق بطل الرواية فهو الشخصية الثانية التي تستهل بها الرواية (آخر الأصدقاء – وهو صديق أحبه وأجله تربطني به علاقة قديمة متينة تتوغل جذورها بعيداً في عمر الزمن...)[2] ، فالراوي يُنسب إليه جملة من الصفات الاجتماعية السيئة، حتى يهيئ ذهن المتلقي لصحة انقطاعه عنه، (وأسقطت عنه مظاهر البشاشة والتزلف الزائفة التي رسمها على وجهه بغية الوصول إلى تحقيق هدفه)[3].

إن الأهمية الإجتماعية لا تعود إلى أيام طفولتها فحسب، بل وإستمرارية علاقتهما ومدّها بعوامل القوة والديمومة، لكن صرامة البطل إزاء مواقفه الإجتماعية تجعله حدّياً في علاقاته، وربّما هذه الحدّية المبنية على قناعات نظرية مستلة من بطون الكتب، جعلته أكثر حساسية وأسرع انسجاماً من علاقاته مع الآخرين، فصديقه هذا، أحياناً يكون خارج جدار هذه الحدّية، يقول الراوي (وإني لمهتم به كل الاهتمام، وإن فراقه يحفر في أعماقي جرحاً أطول وأعمق من كل الجروح التي حفرتها الأرقام الأخرى ولهذا فقد حرصت – من جانبي – كل الحرص على

---

[1] بحثاً عن مدينة أخرى – ١٣

[2] المصدر السابق نفسه – ١٣

[3] المصدر السابق نفسه – ٢٦.

الاحتفاظ به أطول ما أستطيع ... بل أطول ما أحيا)[1] ، ويلاحظ، أن هذا الصديق يبرّر ذمته في أكثر من موضع، مما يتصوره بطل الرواية الشاك في إخلاصه ونواياه، إزاءه وإزاء زوجته، حث يصرّح الصديق له بذلك (ولكن لا ... لا ... أن أشرب من كأس لم يرتو منها صديقي ... وأي صديق ... صديق لا أبدله بالكون كله ... لا ... لا – إنها الذلة بعينها ... إنها السفالة ..)[2]. فمن خلال هذه الشخصيات الروائية المتنوعة تظهر واجهات مختلفة لاتجاه اجتماعي معين، فتطور العلاقة بين الفرد (بطل الرواية) وبين المجتمع الممثل بصديقه وآخرين في الرواية، يصل إلى التأزم والإنفصام، لا بسبب فوارق طبقية صارخة واسعة، بل بسبب السمات الشخصية الخاصة والمتفردة بين الراوي والآخرين، فالراوي يعترف بأهمية هذا الصديق في وضعه الإجتماعي المتأزم الذي بحاجة إلى من يبوح له بهمومه ومعاناته الذاتية (أدركت أني في سبيل أن أفقده، في الوقت الذي كنت أشكو إليه وأكشف له جانباً من همومي وأزيل القشور، أمامه، عن جروحي)[3] ، فهذه الصراعات والمواجهات المستمرة القائمة بين بطل الرواية وصديقه وزوجته وأبيه ليست لها أرضية صراع طبقي أو اجتماعي بيّن وواسع، بقدر ما يمثلها السلوك الفردي والإنفعالي القائم على أسس قناعات شخصية خاصة للبطل، الذي ينوي التأثير على المجتمع وربّما تغييره بنزعته الأرادوية والفردية التي لا تقوى على معالجة تلك المفارقات الأجتماعية المتزايدة والمبنية على الفوارق الطبقية وجملة معقدة من العلاقات السائدة في المجتمع.

إن الشخصية الرئيسة الأخرى في الرواية هي زوجة بطل الرواية التي تكن له وفاء وإخلاصاً، وتزوجها عن حب رومانسي صادق (تزوجنا عن حب عميق ... حار ... ملتهب ... تغلغل عميقاً في وجداننا ووجدان الكثيرين من معارفنا، الذين غدونا عندهم مضرب المثل لأسمى

---

[1] بحثاً عن مدينة أخرى ٢٧

[2] المصدر السابق نفسه ٨٤

[3] المصدر السابق نفسه ١٠٧

وأقوى ما يمكن أن يكون عليه الحب وعلاقات المحبين)[1]. لكن هذه العلاقة سرعان ما شابها الفتور والصراعات والغيرة القاتلة للزوجة التي يقابلها البطل بعنف أشد وبردّ قاطع حدّي الذي يمهد للقطيعة النهائية، يقول الزوج (المسألة بسيطة جداً ... أنا أتوقع لك هذا المصير: ستتزوجين رجلاً آخر، وما أكثر الرجال الذين سيتهالكون عليك خاصة وأنت ما تزالين في قمة جمالك وحيويتك ... وستحتاجين إلى سنوات عديدة حتى تفقدي شيئاً منهما.. بيد أنك قبل ذلك بكثير، أقولها بيقين، ستعثرين على الرجل الذي تجدينه أسهل وأسلس قياداً مني ... فلا تقلقي ولا تخافي أو بالحري، لا تتصنعي القلق ولا الخوف)[2] ، فهذا الصراع الحادّ بين بطل الرواية وزوجته ينتهي بالمفارقة النهائية، بعد ثلاثة أشهر من زواجهما، فالفروقات الفردية في وضعهما الاجتماعي لعبت دوراً مهماً في قطيعتهما النهائية، فالبطل رجل مثقف يراسل الصحف، لكنّه حساس قلق ذو عاطفة رقيقة، أمّا الزوجة فتعاني من الضعف والعوز الثقافيين ومن محدودية الوعي التي تولّد أحياناً الغيرة من المقابل الأكثر حظاً وشهرة، إن هذين النمطين من الشخصية يمثلان وضعين اجتماعيين متغايرين، حيث لا يتواءمان بقدر ما يتخالفان، وكما يبدو ان نقطة التقائهما الأقوى هي إسكان الغريزة عبر خداع أبعاد الجسد الجمالية للزوجة وإغرام البطل بهذا المظهر الخارجي البراق الذي لا يني يغدو حملاً ثقيلاً يرزح تحت أعبائه.

أما الشخصية الرئيسة الأخرى فهي أمّه التي ترزح تحت أعباء زوج متعجرف ظالم متخلف، لا يحرّك نوازعه سوى الغريزة ومنطق القوة والثروة، يصف الراوي والدته (أحياناً تعمد إلى التوسلات تتضرع بها إلى زوجها، تحمل إلى سماحته – المعدومة في اعتقادي – خلالها جروح روحها وعذابات ضميرها .. وآلام نفسها، وإلى النصائح المخلصة تتوجه بها إلى ابنها، أن

---

[1] بحثاً عن مدينة أخرى ٣٣

[2] المصدر السابق نفسه ٣٦

أهرب مثلاً. ولكن مرة أخرى تصفعها قسوة الواقع فلا توسلاتها تلين قلب زوجها المتحجر، ولا نصائحها تفك رجلي ابنها المشدودتين بألف وثاق من الخوف والجبن والضعف والخور)[1].

إن هذه الصورة تعكس موقف الرجال والمجتمع إزاء المرأة في المجتمعات المتخلفة الرازحة تحت نير أنظمة متسلطة، وما العادات والتقاليد الأجتماعية المتخلفة إلاّ انعكاس لهذا الواقع المتدني، بل تتويج له، إن موقف الوالدة يتنازعه وضعان إجتماعيان متغايران يتسمان بقوتين ذات منشأين مختلفين، فالأولى عاطفتها الأمومية القوية إزاء ابنها المضطهد المقهور من قبل زوجها الذي يريد أن يحرمه من ثروته الكثيرة، مما يؤدي إلى إذلاله وإفقاره ووأد مستقبله. أمّا الثانية فهي سطوة وبطش الزوج الظالم الذي يتعامل معها كأمة مغلوبة على أمرها، حيث ينوي أن يتزوج من فتاة أقل منه عمراً بأربعين سنة ويجعلها سيدة البيت، أمّا هي فتغدو خادمة مطيعة لها، فالراوي يرسم لنا من خلال مأساة والدته، حياة المرأة المريرة في المجتمع العراقي، حيث الإحباط والاضطهاد والضرب المبرّح من قبل الزوج ... إن هذا التخلف الاجتماعي للمرأة العراقية وريث عوامل تاريخية واقتصادية وحضارية واجتماعية حيث تنعكس تلك الأحوال في الرواية وتكتسب أهميتها التاريخية ضمن مرحلة معينة محاطة بكوابح لا حدّ لها ولا حصر، إن أم بطل هذه الرواية تظل المراة التي تعكس موقف النساء في المجتمعات القروية الغائرة في التخلف، يقول الراوي: (أمي تحبس أنفاسها ومشاعرها وعواطفها من أن تندلق ... فتسيل دموعاً، تترقب بقلق يتعاظم، يتجاوز نفسه، كل لحظة نتائج المعركة المتأججة بين زوجها وبيني..... إنها لم يكن بوسعها ولا كانت مكنوناتها الاجتماعية والنفسية تسمح لها بأن ترتفع إلى مستوى هذه النهاية الفاجعة الممتلئة بالأسى والخسارة الفادحة)[1]. إن الألم الذي يعاني منه الراوي من جرّاء اضطهاد والدته من قبل والده لا يقل عن تعامل والده اللاإنساني القاهر معه، إنه يمثل أقسى

---

[1] بحثاً عن مدينة أخرى ٩٠.

[1] بحثاً عن مدينة أخرى ٩٦

صورة سلبية في التعامل، حيث لا يرحم ولا يشفق ولا يؤمن إلاّ بمبدأ القوة التي تضع الحد لكل ما فلت من تحت يديه (صراخه سوف يلتف حول رجلي كحبل بخمسين قوة يستحيل عليّ الفكاك من واحدة منها)[٢].

إن العلاقة الجوهرية القائمة بين الوالد وزوجته وابنه تعكس خلال أحداث الرواية قيماً اجتماعية متخلفة، تحركها روابط مبنية على الاضطهاد والظلم، وربما تمنح البطل وعياً تجريبياً – كرد فعل – ليست له القدرة على الوقوف بوجه التيار، إلاّ في حالته الفردية الآيلة إلى الانكفاء، فالصراع الذي يخوضه والد البطل من أجل تثبيت سلطته وقوته، لا يمكن أن يواجهه الابن أو الزوجة، بقدر ما عليهما الإذعان لمشيئته، يصف الراوي السلوك الاجتماعي لوالده (لم يعتد طيلة عمره أن يسمع من أي واحد منّا، غير كلمة لبيك، أو سمعاً وطاعة يا مولاي)[٣] ، لقد ولّدت هذه الطبيعة الظالمة المبنية على الاستعلاء والقوة ردود فعل متفاوتة من قبل بطل الرواية والأم، فالأول في الأشواط النهائية تمرد عليه ولم يطعه، أمّا الثانية (الأم)، فبحكم وضعها الاجتماعي فقد استسلمت له، ولم تتمكن الفكاك من قيده.

يلاحظ الباحث أن رواية (ئاسوس)، لا تهتم أو تركز على بطولة واحدة، وحادثة مركزية رئيسة تدور حولها الحوادث الصغيرة الأخرى، بقدر ما تنيط الأعمال بشخصيات عديدة وحوادث كثيرة متشظية مقسّمة على مساحة الرواية، مما تستدعي جلب أنظار المتلقي إلى أكثر من حادثة وأكثر من شخصية. فحينما وصل نبأ مرض والد فرهاد عبر رنين الهاتف، فكرت داليا بغتة، بموت (باران) والد فرهاد، وترسخ في ذهنها استحضار مستلزمات حضور المأتم، لكن فرهاد لم يستسلم لا لنفسه ولا في معارضته داليا (أحس، عندها فرهاد باللاجدوى في المعارضة، تحت أي شكل كانت، بل حتى في الاستمرار في الحوار بهذا الصدد .....

---

[٢] المصدر السابق نفسه – ٨٩

[٣] المصدر السابق نفسه – ٨٨

–ربما تحتاج إلى ربطة عنق ... سـوداء)[1] ، لقد اسـتهزأ فرهاد بربطة عنق سـوداء التي تمثل الحداد على أبيه، حيث لم تراوده فكرة موت والده، يقول فرهاد إزاء اسـتعمال ربطة عنق (و ... ربطة عنق ذلك الشـيء الغريب المتدلي من العنق ببقايا حبل من حبال المشـنقة ... الذي انقطع بعد أن لفظ المحكوم عليه بالموت شنقاً، أنفاسه)[2] ، يواجه فرهاد عبر هذا السرد الذاتي صـراعاً حول ظاهرة اجتماعية مع داليا، ففرهاد يمثل الذات الرافضـة للتقاليد، أمّا داليا فتمثل اللاشـعور الجمعي في تلبية مقام العزاء والأذعان للأمر الواقع، إنهما يمثلان نوعين من ردّ فعل إزاء ظاهرة واحدة، ويلاحظ الباحث، أن هذا الخبر المفاجئ، داهم فرهاد وداليا، حيث يبدوان عاجزين عن التصـدي له، فأوغل في أعماقهما، وأثار فيهما صـراعاً حاداً، بين ما فُرض عليهما وما لم يتمنياه، (فالأحداث ليست دوماً ما تقررها الشخوص، بل في بعض الحالات تصبح هي المقررة)[1] ، يقول غولدمان (وما دام الفرد لا يسـتطيع أن يفرز علاقاته إلاّ بالمجتمع وفيه، فإن وعيه الفني لا يكون سـوى تجسـيد للوعي ... ومحصـلة له في موقفه من الواقع الاجتماعي التاريخي)[2] ، إن الشخصية الاجتماعية للفرد، لها علاقة جذرية عميقة بماضيه، بوصفها مخزون الطاقة التي تمدّ الحياة، فتتأثر بأحداثها ووقائعها وصراعاتها، وتؤثر في نفس الوقت بالقدر الذي يسـمح لها دورها في البناء الروائي. إن فرهاد وريث أحداث ومصـائب مرّت عليه، فتركت في ذاكرته الحادة ركاماً من العبر والدروس اجتماعية كانت أو سـياسـية، لقد أعاد عبر اسـترجاع مفاجئ، صـفحات من أحداث ومشـاهد طفولته الأليمة، أياماً، زار فيها سـجن الحلة المركزي لمشاهدة والده السجين بصحبة إلياس وداليا (وحين حانت ساعة الفراق .... اختنقت عيونه بالدموع.

---

[1] رواية ئاسوس ٥٥

[2] المصدر السابق نفسه ٥٦

[1] الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة – محسن جاسم الموسوي ١٧٩

[2] سوسيولوجيا الأدب – محمد حافظ دياب نقلاً عن مجلة المنار ع ٥٧ – ١٩٨٩ .

– لن تعود إلى البكاء يا فرهاد ... هه؟ وصاح أكثر من واحد..

– عيب كاكا عيب ... أنت رجل.

احكم تطويق رقبة أبيه بذراعيه ... يأبى فراقه:

– بابا ... تعال معنا.. بابا لا تبق هنا وحدك..)[٣]

يلاحظ الباحث أن الحدث خلال هذا الحوار يؤثر بصورة مباشرة على الوضع الإجتماعي لشخصية فرهاد المصقلة، إذ منذ طفولته عركته الأحداث وسقته بماء المطاولة والوقوف بوجه التيار، فالروائي هنا يجعل من الحدث أداة (لاستعراض عدد من الشخصيات أثناء تحركها)[٤].

إن الصدق الفني في التعبير عن إبراز أحداث الماضي وبهذه الدقة والحساسية، يوقظ المحتوى الاجتماعي لشخصية فرهاد التي تمتد بحيوية متفردة، منذ طفولته وحتى دخوله السجن، وتحمله تبعات حياة لم تُلقِ أوزارها حتى هذه اللحظة.

إن آسو الشخصية الرئيسة في الرواية، هو الطفل الوحيد لداليا وفرهاد، ذو السنوات الخمس من العمر، يقضي معظم أوقاته مع القبج المسمى بـــ (ئاسوس)، ويدخل (معه في علاقة حب صميمية، تعبّر عن نفسها عبر صنوف من الهرج والصخب والقفز والرقص حول القفص والمداعبة والمشاكسة)[١] ، فهذه العلاقة المتينة مع القبج تعوّض عن علاقاته الاجتماعية الأخرى مع أطفال المحلة، ففرهاد يغار أو يساوره قلق حبّ آسو للقبج الذي يرقى إلى حبه لجده، (ولكن أيمكن أن يكون حبه لطائر ... طائر "كرر مع نفسه"، موازياً لحبه لجدّه؟ .. بل أبعد عمقاً، وهو .. هو بالذات، الذي كان بالنسبة له شيئاً ... شيئاً، هائلاً جداً ... كما لو كان شكلاً آخر من أشكال الإستمرار في حياة باتت تطويها الأيام والشهور والسنين)[٢] ،

---

[٣] رواية ئاسوس ٧٨

[٤] عشر روايات خالدة – سومرست موم ١٣٨

[١] ئاسوس – ٦

[٢] المصدر السابق نفسه – ٤٢

فهذا الوئام والتآلف البعيد المدى بين آســو وقبجه في القفص يتمخض عنه التفاعل الحاد بين الإنســان والمكان الذي يعد القفص جزءاً من كينونته، لقد غدت العلاقة بين آســو وطائره، متينة قوية جداً، لا يمكن للقارئ أن ينظر إلى أحدهما بمعزل عن الآخر، فآسو من خلال منحه عاطفته الطفولية الصــادقة للطائر، يرقى إلى مســتوى العلاقات الإنســانية من حيث حاجاتها البايولوجية والعاطفية، (بابا .. " ئاســوس" أيضــاً يموت إذا لم نعطه شــيئاً .. يأكل ... ماذا أعطيه (يا بابا) لقد فرغ كيس الحنطة)[٣] ، إنّ تأكيد الروائي على دور القفص والقبج وعلاقة آسو بهما يتمحض عنه تأسيس (التشيّؤ) الذي لا يضعف هنا دور الإنسان إزاء أهمية الشيء (القفص – الطائر)، بقدر ما يثير في وجدانه عاطفة التعالق مع الطبيعة والعودة الرومانسية إلى مكوناتها المتممة للذات الإنسـانية. فأثناء عودة العائلة من الحلة إلى أربيل، لم ينس آسـو طوال تلك المسـافة لحظة، عطش وجوع القبج في القفص، وصـل إصـراره المكرور على مصـير القبج حدّ ازعاج الوالدين وأبي حيدر، يقول الراوي:

(فنكس الطفل رأسه وقال كما لو كان يحاطب نفسه:

– سيموت ... والله ... يموت ...

قالها بحرقة وألم شديدين ... أثارا عطف الأب.)[١].

إن حدث نســيان الطير والقفص ومفتاح الدار في البيت، حاجة فنية ذكية، بنى عليها الروائي معظم حوارات وأحداث الرواية، ويفتح آفاقاً فسـيحة لإبراز حسـاسـية وذكاء آســو وحالته العاطفية، حيث انطبع الحدث على سلوك آسو، لكن ردّ فعله إزاء تلك الحالة، يتسم بالمواجهة والضـغط على الوالدين وإثارة عواطفهما الإنسـانية، وعدم الإرتكان إلى الإسـتسـلام والتخلي

---

[٣] المصدر السابق نفسه – ٤٥

[١] رواية ئاسوس – ١٣٠

عن القبح. ويلاحظ الباحث أن الحدث وردّ فعل آســـو المقاوِم يتجاذبان ويتلاحمان في إطار ضرورتهما المكانية، حتى باتا السمة المميزة الشاخصة لعلاقة الإنسان الحميمة مع الطبيعة.

إن داليا زوجة فرهاد هي شخصية رئيسة أخرى في الرواية، تحمل معها جملة علاقات اجتماعية تتأرجح بين التآلف والأختلاف، لكن علاقتها بأهل زوجها لاســيما والد فرهاد متينة، عاطفية جداً، تنطبع على مجمل ســلوكها في أحداث الرواية، فنبأ احتضــار (باران) أربكها بقوة، يقول الراوي (ولكنها كانت هي الأخرى تتعذب وكان عذابها يربك أفكارها ويفقدها القدرة على التحكم في ضبط أقوالها ... أو السيطرة على أفكارها وأعصابها، فتقول أشياءها دون ترو ....، دون أن تدري ما الذي ينبغي أن يقال. وما الذي ينبغي ألاّ يقال..)[٢].

إن حب داليا لباران وتعلقها به ذو منشأين اثنين: الأول: كونه صديقاً لأبيها ومناضلاً عنيداً لا تلين له قناة، فضــلا عن تعاونه ومســاعدته داليا وفرهاد في زواجهما. الثاني: حبها له من أجل زوجها فرهاد، حيث شــخصــيته القوية حافظت على مصــير العائلة ومدّها بعناصــر القوة. أمّا علاقتها بدلشــاد شــقيق فرهاد فتشــوبها المشــاكل والخلل من جرّاء معارضــة دلشــاد لزواج أخيه من فتاة مسيحية (دلشاد يتحمل مسؤولية كل ذلك ... هو الذي نفث هذه القذارة)[١] ، أمّا علاقتها بزوجها فرهاد فمبنية على الحب والاحترام والتضحية التي جلبت لها وشايات وتقوّلات من هنا وهناك، لقد قيل: (إنها خطفت رجلاً وتزوجته على الرغم من كل أفراد أســرته وأســرتها أيضــاً، وإنهالم تعد يهمها شــيء في كل العائلة عدا الشــاب الذي ســرقته)[٢] ، لقد دأبت داليا على تحمل هذه الإهانات والاتهامات برسوخ عقل، يود الحفاظ على قوة العائلة، وربّما في سبيل

---

[١] المصدر السابق نفسه – ٢٩ – ٣٠

[١] رواية ئاسوس ٥٥

[٢] المصدر نفسه ٥٥

فرهاد الذي أحبته بكل جوارحها، (امتلأت داليا فخراً واعتزازاً بزوجها ... وقلبها النادر ... قالت في سرها: أنت إنسان نادر ... يا حبيبي ... إنسان من نوع ... خاص ...)[٣].

إن داليا تتسم بقوة شخصيتها الاجتماعية، لكونها المحور العاطفي المؤثر الذي يُبنى عليه تماسك علاقتها بفرهاد وآسو من جهة والإبقاء على الوشائج القوية مع والدتها وأخيها عزيز وعائلة فرهاد من جهة أخرى، ومما يزيد شخصيتها رسوخاً زواجها من رجل في غير دينها وتحمّل لعنات ووشايات المدينة.

إن دور داليا في تسيير أحداث الرواية يوازي دور فرهاد. إذ كلاهما يلعبان دوراً أساسياً في الرواية، لأنهما القاسم المشترك بين شخصيات الرواية والأحداث الدائرة فيها.

البعد النفسي

لقد حفلت الرواية واهتمت اُهتماماً كبيراً بالشخصية وبعدها النفسي، إذ أنها تحرّك الأحداث وتضطلع بأدوار ووظائف، لا يمكن الاستغناء عنها، فالروائي لإنجاز صياغة الشخصية الروائية يحاول ربطها بمجموعة من الأحداث والحركات والأفعال وتتبدّى من خلال هذه الافعال، الأبعاد المختلفة للشخصية الروائية، لكن تألق مستوى هذه الابعاد في الشخصية الروائية لا يكون متماثلاً، وذلك لاختلاف طبيعة الروايات وأشكالها، ومناهج الروائيين في عرض الشخصيات بمختلف أنواعها. إن توهج البعد النفسي في الشخصية لا يلغي توهج الأبعاد الأخرى، لأن الشخصية الإنسانية مركبة النوازع والأفكار والخواطر.

فالبعد النفسي له أهميته الخاصة، من حيث تشخيص الحالات السلوكية للشخصيات التي تلعب أدواراً مختلفة، في التأثير على حلقات ومفاصل الرواية، فالشخصية الروائية يفترض أن يحدث التحول في ممارساتها السلوكية المتنامية، مع أحداث الرواية، وتتكيف مع المواقف المستجدة، بغية مدّ الرواية بطاقات وقدرات تمنحها اتزانها الداخلي (إن علينا أن ننظر إلى

---

[٣] المصدر نفسه ١٥٢

بعض مظاهر التحول، والتغير في معالم الشخصية، لا كدلالة على تحول أساسي في كيان الشخصية، وإنما كدليل على ما توفر، في شخصية الفرد من قابلية على التكييف تبعاً للضرورات الحياتية والمحيطية التي يتعرض لها، وبهذا يكون التغيير مجرد تنويع وتلوين يكشف عن حدود الشخصية، ويعتبر جزء منها)[1] ، فالبعد النفسي للشخصية الروائية يبيّن نظرتها، إلى ذاتها وإلى الآخرين ويؤطر في الوقت نفسه طبيعتها ونوازعها، إن اتزان أطراف هذا البعد يعدّ وسيلة مهمة لصياغة الشخصية المفعمة بالحياة، وكلّما أحست الشخصية بهويتها الذاتية، تزداد رسوخاً في أحداث الرواية. إن اكتشاف عالم اللاوعي في الشخصية الإنسانية، يبيّن واجهات إخفاء كثير من المشاعر والانفعالات والعواطف والرغبات التي لا تطفو على السطح إلاّ لحظة إثارتها أو اصطدامها بموقف. لقد ربط علماء النفس السلوك البشري بماضيه الذي يعدّ نقطة الانطلاق الأولى التي تمد الشخصية بطاقات الديمومة في البناء الداخلي، إذ (معظم الأنماط السلوكية التي يستخدمها الإنسان في مواقفه من نفسه ومن الآخرين تبدأ تتكون منذ الطفولة نتيجة التفاعل بين الفطرة والتعلّم)[1] ، إن تشخيص البعد النفسي للشخصيات الروائية يضع الباحث أمام حقائق تساعدنا على استغوار الذات وفهم دواخل الشخصية وأنماط سلوكها، لكن (التناقض بين شخصيات العمل الروائي، ليس من وحي السلوك الشخصي لتلك الشخوص فحسب، بل ومن وحي واقعها وتركيبها النفسي والانساني)[2].

إن الكشف عن شعور الشخصيات الباطنة ومشاعرها وعواطفها وأحاسيسها المتباينة، يضيء طريق الباحث لمعرفة الدوافع القريبة والبعيدة لحركات وأفعال الشخصيات ومصائرها. فالأبعاد الجسمية والنفسية والفكرية يتعاون ويتفاعل جميعها لإبراز الشخصية وتسليط الضوء عليها،

---

[1] النفس، انفعالاتها وعلاجها. م . س /ص ٧٨. ينظر: الأسس النفسية للإبداع الأدبي – مصطفى سويف ٧٤ – ١٠٠

[1] مبادئ علم النفس العام ٣٧٠

[2] الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ ص ٤٠

(إنها في الغالب الأعم متداخلة ومؤثرة بعضـــها في بعض، إذ تلاحظ في الحياة اليومية مثلاً ما للبعد الجسمي من تأثير في البعد النفسي)[٣].

لقد اســتحوذت خطورة الأعداء (هم)، على ذهن يوســف كل حين، حيث أضــحى هاجس صـعوبة مواجهة هؤلاء حالة ملازمة تخيم عليه، بل وحقيقة – كما يتصـور – لا يمكن التغاضـي عنها، إن هذا الوهم لا يفارقه، في إحدى الليالي تصـــوّر أنّ (هم) أقفلوا عليه الباب، فحاول كسر زجاجة النافذة فجرح يده، حيث تنزف دماً، ثم لاذ بمؤجرته (أم وليد) كي تساعده.

– أم وليد ... يا أم وليد.

هرولت المرأة تطوي السلم، تتساقط أرجلها بسرعة كدت أصيح بها:

تمهلي .. لئلا تزلق قدمك

– يوسف ... هل طلبتني يا ابني؟

– افتحي الباب يا أم وليد.

وجاء في صوتها ممتلئاً بالدهشة:

– افتح الباب؟ ماذا تعني؟ لماذا لا تفتحه بنفسك هل أنت مريض؟

– أحدهم أغلقه من الخارج.

واقتربت من الباب، نم عن ذلك حفيف ثوبها الطويل. ثم دفعته فانفتح الباب على مصراعيه.

– لماذا تستهزئ بي يا ولدي؟

– أكان نومك مريحاً يا ولدي..)[١]

إن هذا الخوف من خطر الخارج والحيرة إزاءه، وتصـــديق ما تنبّئه الهواجس والتخيلات، ترك يوسـف ينتابه الخوف والألم اللذين جعلا حياته كابوسـاً لا يفارق مخيلته، فمن جرّائه، حصـلت

---

[٣] الأدب وفنونه – محمد مندور ١٠٧

[١] هم ويبقى الحب علامة – ٢٥ – ٢٦

بينه وبين الواقع قطيعة شبه نهائية، (في الشروط الاجتماعية السلبية يمكن أن يقود مثل هذا الانشقاق، بين الشخص والمحيط الأيديولوجي الذي يوفر الغذاء في النهاية إلى انحلال وتفسخ كاملين للوعي، إلى التشوش أو الجنون)[٢].

يقول ألبير يس عن مثل هذه الشخصيات: (إن ردود الفعل الأولى للشخصيات تثير الدهشة، لأنها لا تجري حساباتها ولا تفكر وفق القوانين المبتذلة للحياة الدارجة، بل هي متوترة من البداية بفكرة ثابتة أو بموقف مسبق يمنعان تحديد موضعها وفهمها دون الدخول في دوامتها الخاصة بها)[٣].

إن يوسف يعاني من التصدع الداخلي والقلق، حيث يعترف بتناوله المهدئات، يقول يوسف (هذه القهوة باتت هي الأخرى واحدة من العادات التي تستعبدني تماماً كحبوب الليبريوم التي بدأت أتعاطاها منذ فترة)[١] كما يعترف بأنه (قبل أسبوع منعني الطبيب من الإكثار من تناول المنبهات " إنها تتلف أعصابك ياسيد يوسف" قال لي)[٢] ، وقال له الضابط الذي راجعه (– لقد أخطأت طريقك يا سيد ... كان الأولى بك والأنفع لك أن تراجع طبيباً في الأمراض العقلية)[٣] ، فأزمته ومعاناته المستمرة أدت إلى فقدانه اتزانه الداخلي، أمام قوة الخارج التي يواجهها وحده، ولا يقوى على الصمود أمامها، لعدم تكافؤ القوتين، المتغايرتين، فإزاء ذلك يرتد على أعقابه ويشعر بالنكوص. إن يوسف في بعض من مواجهاته مع (هم) يفتقد التصميم والمطاولة، لإحساسه بالخسارة المحتومة، في حين أن الإقدام، كما يراه علم النفس (ينصرف إلى تكييف الإنسان لنفسه إيجابياً مع البيئة، أمّا الإحجام فإلى تكييفه لها مع احتياجاته

---

[٢] المبدأ الحواري – باختين – ٩٣.

[٣] الاتجاهات الأدبية الحديثة في القرن العشرين ١٣

[١] هم ويبقى الحب علامة – ٣٠

[٢] المصدر السابق نفسه – ٣٢

[٣] المصدر السابق نفسه ٢٠٢

الداخلية)،[٤] ، فحب يوسف الرومانسي لسناء وضنينه بها من جهة، والخوف عليها من تطاول (هم) من جهة أخرى، وضعاه في نقطة مواجهة، لم يقو على مقاومتها، إذ مال عنصر القوة والغطرسة إلى (هم) وإزاء هذا المشهد الذي ينبدّى فيه يوسف ضحية، يلوذ بأحلام اليقظة[٥]، تخلصاً من عدم مشاهدته مصيرها الفادح، لكنها في اللحظة الأخيرة يفترس فيها (هم) سناء،:

– سمعت أحدهم يناديني، وخشيت أن آتي وحدي، هل أنت نادم؟

– أبداً .. أنا معك حتى الموت .. آه سناء .. إحذري جمرة الشمس تقترب منك.

وتلفحها نار قوية، تبدل لونها، ولكنها لا تبالي بما جرى لها ...

سناء تقاوم في البداية ولكن الثالث يثيرها ... يهيجها ... فتبتسم بوجهه...)[١].

لماذا هذا الحلم المفزع بالذات؟ ولماذا هذا الاستسلام من قبل سناء لمشيئة (هم) الغريزية؟ فالمفترض هو هرب يوسف وسناء تخلصاً من مكروه (هم)، فما هي الدوافع النفسية والسلوكية التي تدفع بيوسف الضحية أن يفقد اتزانه الداخلي، ويضع سناء أمام مفترسيها، يلاحظ الباحث أن تبرّم يوسف بالحياة وتصدعه النفسي وإحساسه بالوحدة أمام قوى أكثر ظلماً وبطشاً وأقوى من طاقاته، فتح أمامه هذا الخيار المجبر الذي لا مناص منه – كما يتصور –، حيث لا يكتفي باستسلامه لـ (هم) فحسب، بل يضع سناء في أتون غرائز (هم) وكأنه يعكس إسقاطاته الانهزامية على سناء، ويعرضها أمام هذا المصير الأسود، إن يوسف طفق يحس بأزمته الروحية وتصدعه الفكري والنفسي وفقدان التوازن، ففي هذا المونولوج الداخلي، يهتك ستر عالمه الباطن: (حتى مخلوقاتي التي أصنعها من أعصابي ونزيف دمي تقف ضدي ... يا للفظاعة؟

---

[٤] علم النفس التحليلي ٢٥

[٥] يقصد بأحلام اليقظة **Imagination** القدرة المسؤولة عن استحضار الصور المرئية مفردة أو مجتمعة في الذهن – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – كامل المهندس – مجدي وهبة ٢٣٩، وهي قدرة متوافرة على ملكة وامكانية الابتكار والتوليف الخادع للعقل والمؤدى إلى الوهم أحياناً أو الاستغراق في أحلام اليقظة. ينظر: الحوار القصصي – فاتح عبد السلام – ١٤٣.

[١] هم ويبقى الحب علامة ١٠٢ – ١٠٣

وفي غمرة إحساس هائل باليأس والإحباط مزّقت الأوراق التي ما أزال قابضاً عليها، ونثرتها في الغرفة بجنون، وإذ تساقط بعضها فوق رأسي، هرعت إلى الفراش، أدس جسمي المنهك، وأنا أفكر بألم قاتل، إذن هو الجنون! لا ... لا يمكن؟ أجبت: لا يمكن ما دمت أعي حالتي، فالمجنون لا يعي ما يحدث له، ولا يتذكر شيئاً ممّا يحدث له، لأنه يفقد وعيه وذاكرته معاً... و ... ما لا يحدث له .. آه ...)[1]: فإحباط يوسف هنا هو (رفضه الافكار والكتب، وتمزيقه إياها، واعتقاده بأنها مضللة، وإن بريق الكلمات سراب خدّاع وانطلق يمزق كلّ شيء ... ويدوس بقدميه على الصفحات، على الأسماء سيدوس الزمن على هذه الأشياء فلماذا لا يسبق الزمن؟ ستصحو البشرية في يوم من الأيام من غفوتها وتنتبه إلى نفسها، فتجد أنها غارقة وسط أكداس من هذه الصفحات والمكتبات ...)[2] ، يلاحظ الباحث أن سمات شخصية يوسف هنا، يتجسد فيها بعض من مزايا الشخصية الإشكالية التي (تبحث عن قيم الوجود من خلال وعيها الخاص، المتعارض غالباً مع قيم المجتمع وهي الكيان الإنساني المتفرد الذي يظهر بعد اصطدامه مع عالم تقليدي، متآكل وغريب ... وتتجذر القطيعة عندما يتشبث البطل بقيمه الذاتية)[3].

إن صراع يوسف الذاتي ناجم عن انعدام التوازن والعزلة الإجتماعية التي يعاني منها، فتجعله يقف (على هامش الحياة أو حواشيها، وكأنها كانت متفردة وهامشية، إلاّ أنها من الجانب الآخر تمتلك تكاملها الداخلي الخاص بها)[4] ، فالواقع الاجتماعي المتخلف الذي يقمع التطلعات الإنسانية الذاتية، تمنى أن يروض الشخصيات التي تقف بوجه التيار، كي ينال منها ويحبط مشروعها، إذ (نمط البناء النفسي ومضمونه هما نتاج لمواقف الحياة الاجتماعية التي يجتازها

---

[1] هم ويبقى الحب علامة٢٣٤

[2] أنيس زكي حسن، السجين، مكتبة الحياة بيروت، ١٩٦١، ص١٠، نقلاً عن من أنماط البطل في الرواية العراقية – صبري مسلم – الأقلام ع١٠/ ١٩٨٧ – ص ٧٩

[3] النقد البنيوي الحديث ص ١١٦، نقلاً عن البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١١٣

[4] مدارات نقدية – فاضل ثامر ٠ ٣٤٨

الشخص)[٥] ،فالمثقف بوصفه أكثر حساسية وتأثراً بالواقع المعطي فبرغبة منه (أو بقسر من الظروف المحيطة التي عطلت فيه إرادة الفعل، وهذا ما يجعله منزوياً في داخله)[١].

إن سناء هي الشخصية الرئيسة الثانية التي تحتفظ باتزانها الداخلي بصورة محسوسة، إنها سريعة التكيف مع المتغيرات الاجتماعية، وتوظف طاقاتها لتزيد من اغرام يوسف بأنوثتها وحيويتها، يصف يوسف لقاء عاطفياً جرى بينه وبين سناء:

عجباً كيف يتسنى للحظات سعادة قليلة أن تقضي على ليال من البؤس والألم؟

– وهذا ...؟

– أشرت إلى سرير صغير مغطى بشرشف أحمر بلون الفجر ...

– تغلبت على خجلها وقالت من خلال ابتسامة متدفقة بالحياة:

– إنه لنونو ...)[٢] ، يلاحظ أن سناء متفائلة بالمستقبل وبعلاقتها الحميمة مع يوسف وأمالها الزاهرة، ويعدّ يوسف لقاء كهذا، يقضي على ليال من الحزن والآلام، وربما مصدر ذلك الاستقرار النفسي في شخصية سناء هو تصالحها مع نفسها، وثبات رأيها في حب يوسف، وعدم الانهماك بالقضايا السياسية، في حين أن يوسف يتجاذبه طرفان متماثلان في القوة والحيوية (سناء – رؤيا) ويتركان في روحه قلق الانتماء إلى أحدهما، لم يدم الاستقرار النفسي لسناء، لأنها هي الأخرى واجهتها أزمات، منها أن (هم) من نوع آخر يعادونها ويودون الزواج منها، لا حبّاً بها بل انتقاماً من أبيها في سناء، إن سيادة منطق الإنتقام من سناء، دون أن يكون لها أي جريرة أو خطأ، إيغال في تعزيز نزعة البداوة المتهرئة بين ظهراني ذلك المجتمع: تقول سناء:

– إن أيا منهم لم يكن يريدني لذاتي... كلهم كانوا يبغون إذلالي.

---

[٥] الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي – ٣٠٣

[١] الاتجاه التجريبي في القصة العراقية في الستينيات، برهان الخطيب – الأقلام ع٨ – ١٩٨٠ – ص ٩٦

[٢] هم ويبقى الحب علامة ١٠٠

– إذلالك.

– وربما تشويهي أيضاً.

–كانوا يبغون الانتقام من أبي ... في شخصي[1]

هذا الموقف الذي تجابهه سناء هو حدث قدري، لا دخل لها فيه، لكنها تستقبله رغماً عنها وتتفاعل معه بغية إخضاعه لمشيئتها، لقد أنبت هذا الحدث في أعماقها صراعاً درامياً بين ما فرض عليها وما لم يتمناها، لكنها اتخذت موقفاً حاسماً إزاءه وصممت على الزواج من يوسف، حيث تقول: (لأني لم أحب سواك. عندك يبدأ عالمي وينتهي)[2] ، إذ هذا الدافع الإنساني، المتمثل في حبّ يوسف، أعاد إليها اتزانها الداخلي واستقرارها الشخصي.

أمّا (هم) فكائنات خرافية صنعتها مخيلة الراوي في صور مخيفة شتى. يقول الراوي:

(وهذا الـ (هم) يتضخم ... يتمدد .. يتشعب على نحو غريب، يستحيل إلى كائن أسطوري بملايين الأرجل بملايين العيون، بملايين الأيدي، كائن لا تعرف له هيئة ولا صورة ...)، يلاحظ الباحث أن الراوي عوّض عن واقع اجتماعي يسوده الاضطهاد والقسوة بإبراز (هم) الإجرامي المنحرف، والممثل لإفرازات ذلك الواقع، إن (هم) يرمز إلى القوى القامعة المضادة لكل من يهوى الحياة في صورتها النضرة. فالروائي حاد عن المباشرة والوضوح ولجأ إلى الرمز في معظم ممارسات (هم)، يلاحظ الباحث أن كل المشاهد المتخيلة لـ (هم) وممارساتهم يدخل في باب الأحداث الذهنية التي صنعتها المخيلة الفنية للروائي، (إن هذا اللون من الأحداث يتميز بانتفاء الحدث العضوي وظهور الأحداث النفسية والذهنية التي يكون ميدانها عقل الشخصيات وضمائرها)[1].

---

[1] هم ويبقى الحب علامة – ١٠٠

[2] المصدر السابق نفسه – ١٠٠

[1] الدراما – ميشار ليور – ت – أحمد بهجت ص ١١٥ – ١١٩

إن يوسف و (هم) يمثلان بؤرة الرواية ومركزها، حيث يتصارعان حتى نهاية الرواية ويشدّان الأشخاص والعناصر الروائية إليهما، لكن الغطاء الرمزي على أطوار (هم) يوحي بأنهم الأجهزة الباحثة عن التصديع النفسي والفكري للمثقفين، وتبحث عن كلماتهم التي لا تومض بوهج لتصوير الواقع فحسب، بل وتغييره، يقول محي الدين زنكنة في روايتيه (هم ويبقى الحب علامة – بحثاً عن مدينة أخرى). إن نقاط الضوء قد لا تكون كثيرة في روايتيّ هاتين، ولكنها أصيلة تنبع من شموس لا يمكن أن تنطفئ ... وإذا أردت لها كقارئ أن تتسع وتستمر وتتمدد فعليك أنت الآخر، أن تعمل في سبيل إزالة الغيوم من عليها، إن كتاباتي تحاول أن تنشئ علاقة من هذا النوع مع القارئ علاقة تعتمد على التثوير والتحريض ...)،[٢] ، فتسمية هؤلاء المدججين بالحقد حتى العظام،بـ (هم) يعبّر عن موقف فني متميز إزاء التعامل مع المفردة، يقول ريكاردو (إن الضمير (هي) يعمق ويغدو (بإبهامه المتواتر، مركزاً لإشارات متعددة، وموضعاً للمبادلة يجوّز الكلام على هذه المرأة انطلاقاً من لك، وخلقاً نحوياً لاتصال تشابهي)[٣]، وما يطبق على (هي) يطبق على (هم) أيضاً في الرواية، إذ يظل (هم) حالة تتمتع بتعددية التأويل وتفسير التأثرات، وتتوحد في النهاية على أنها قطيعة تاريخية بين من قطيعة يرنو إلى الحياة من خلال أحلامه وإشباع حاجاته النفسية والإجتماعية، وتأكيد ذاته، وبين من ينسج المكائد، لوأد هذه الأحلام والوقوف بوجه التطلعات إلى مستقبل يمتلك فيه الإنسان ذاته واتزانه الداخلي.

إن البطل في رواية (بحثاً عن مدينة أخرى) يصطنع لنفسه شخصية داخلية منفصمة، لها ضوابطها ومقاييسها الحياتية، وكأنها ضميره الحي الواعي المندمج بحركة الناس والحياة، إن هذه الشخصية بؤرة عالمه الخاص المتآلف مع نفسها، فهي لسان عالمه الداخلي وتلعب دور الرقيب الذاتي الذي يصونه من التصدعات ويضبط نوازعه النفسية التي ربّما تخالفه، وتخل بتوازنه

---

[٢] نقص المسافة بين الواقع المعاش والواقع الأمل – الفكر الجديد ع ٢٥٩ في ٨-٧-١٩٧٨.

[٣] قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ٩٦.

الوجداني طوراً، أو ما يُضـــغط عليه من قبل قوى خارجية مؤثرة لانحرافه طوراً آخر. يقول الراوي (البطل)، خلال هذا المونولوج، لم أكن مســتعداً (أن أغتال في داخلي الإنســان الذي مازلت أطعمه.. أعصابي وأحاسيسي هذا الإنسان النادر الذي بات يحسس، يتألم، يفرح، يفرز العلاقات ويشكلها على ضوء معطيات واقعه الذي يعيشه بعمق، أنى لي أن أرتكب جريمة بهذا القدر من الفظاعة، أن أذبح هذا الإنسان الرائع وأسفح دمه وأستحيل بعده إلى صفيحة زجاج صــقيلة جامدة مطلية بكمية من الزئبق .. لاغياً كياني الإنســاني.. إلى الأبد.. لا..لا.. وألف لا)[1].

وفي حوار آخر مع ضابط الشرطة، يقول البطل:

(فأقول بألم:

– إنسان يقبع هنا،

وأدق على صدري وأضيف.

– وربما في مكان آخر من أعماقي.. ما أن يجدني متمتعاً بلذة ما أو ســعيداً في حالة ما.. حتى يفســد عليَّ كل شــيء .. يجهز على لذتي وســعادتي ويتركني أذوق المرارة والندم.. و..)[2] ، يلاحظ الباحث أن البطل يفقد القدرة على التفكير في ضــبط العالم الخارجي، لثنائية التوجيه على بؤرة الســيطرة والتحكم في عالم شــخصــيته الداخلي، فمن جرّاء هذا يســتســلم لمنطق التناقض الذي يسود الحياة، يفصح البطل عن مكنون ضميره في هذا المونولوج الداخلي (أشعر بالاقتناع إزاء أي شــيء، عدا اقتناعي بعدم الاقتناع بكل ما يحيط بي، كما لم أعد أستغرب من شــــيء، مهما اتســـم بالغرابة، فأكثر الأشــــياء غرابة ولا معقولية قد باتت اليوم مألوفة جداً

(١) بحثاً عن مدينة أخرى– ٢٦.

(٢) المصدر السابق نفسه– ٢٠١.

ومعقولة إلى أبعد حدّ في عالمنا هذا حتى أن الدنيا، الدنيا نفسها قد صهرها الأضطراب , وأعاد صياغتها من جديد .. ولكن على نحو أسوأ)[1].

يرى الباحث أن البطل تتدافعه قوتان متضادتان في مضمونهما ومتقاربتان في تأثيرهما وفاعليتهما، إنهما ناجمتان عن إحساسه العميق بدوافع الأمور وما تتمخض عنها من نتائج، ففي جملة (أشعر بالاقتناع إزاء أي شيء عدا اقتناعي بعدم الاقتناع)[2] يتبدى الاتزان الداخلي واستقرار الشخصية والأنسجام مع الذات الطامحة التي لا يقبل تصدعها، فـ (هذه الرؤية موضوعية للواقع المعيشي.. لأن الشخصية تفصح غالباً عن مكونات وأعماق وغايات وأهداف الروائي)[3] ، ففي بقية السرد يشعر البطل بالمفارقات النفسية والسلوكية التي تسود منطق الحياة الاجتماعية والأنحرافات الشاذة التي تصطبغ بها، حيث يسير كل شيء إلى نهاية غير منطقية تعبّر عن أزمة الواقع واختلاله، فهذه الفكرة عن غرابة الواقع واهتزازاته (تمنحنا الإحساس الحاد باستيحاش الإنسان)[4]. إن الراوي (بطل الرواية)، عبر حوار داخلي، وعلى لسان صديقه، يعبّر عن مكوناته الانفعالية المأزومة، إذ يقول: (كل ذلك بسبب تصرفاتك الشاذة)[1] ، ..... فإنه أجاب بسرعة وحماس كما لو كان بانتظار هذا السؤال منذ مدة:

– إن تبدل سلوكك، على الأقل. يقول صديقه:

(–لا أمل ... أنت معقد ... معقد جداً.. ذلك رأي الشركة أيضاً)[2].

إن تصرفات (بطل الرواية) الشاذة وتعقد سلوكه، وعدم قدرته على الاندماج بالمجموع، ناجمة عن اغترابه عن ذلك الواقع الاجتماعي القلق الذي لا يشبع حاجاته النفسية والإجتماعية،

---

[1] بحثاً عن مدينة أخرى– ٣٠.

[2] المصدر السابق نفسه– ٣٠

[3] الرواية العربية المعاصرة– ماجد أسد– الموسوعة الصغيرة– ٣٨.

[4] الصوت المنفرد– فرانك اوكونور. ت: محمود الربيعي– ٤٤.

[1] بحثاً عن مدينة أخرى– ٧٠.

[2] المصدر السابق نفسه– ٧٧

ومن مؤشـرات هذا الاغتراب (الانسـلاخ عن المجتمع والعزلة أو الانعزال، والعجز عن التلاؤم والإخفاق في التكيف مع الأوضـاع السـائدة في المجتمع واللامبالاة وعدم الشعور بالإنتماء، بل أيضاً انعدام الشعور بمغزى الحياة)[٣]. إن التأزم النفسي والإنفعالي للراوي، لا ينجم عن تخلف الواقع الاجتماعي المعيش ومفارقاته الغريبة فحسـب، بل له جذور عميقة تعود إلى أيام طفولته المعذبة التي يعاني من قساوتها وشدتها من قِبَل والده الذي سلاحه الوحيد في التعامل معه ومع أمه، الضـرب والبطش والإهانة، حيث أن رجلَي البطل مشـدودتان (بألف وثاق ووثاق من الخوف والجبن والضـعف والخور)[٤] ، ويعترف البطل عبر مونولوج بصـعوبة تلك الأيام التي أحرقت ربيع عمره الذي بات حطاماً، يعترف الراوي بمرارة طفولته التي تلسـع الذاكرة، (أنا الآن أقف على تل ضخم من الأيام الممتلئة بالعار والضعف والهوان.. وأرسو على شاطئ بحر هائل من التجارب السـوداء والعذابات القاتلة... التي لن أدعها تتكرر مهما كان الثمن، وإذا كانت نقطة ضعف، صغيرة ربّما، قد انشق منها هذا البحر الضخم، الذي علا وتوسع حتى ابتلع كل ربيع حياتي ولفظه حياة دائمة اليبس والجفاف. فلن أتركه يستمر في التهام المزيد من أعصابي وخضرة حياتي... ولا تشوّه مستقبل أيامي الآتية)[١] ، فما عاناه البطل لا سيّما في طفولته المعذبة، حفرت أخاديد عميقة في ذاكرته، إن تلك الأحداث المؤلمة لعبت دوراً مهما في تأسـيس بنائه الداخلي ونوازعه الذاتية، إذ جل هذه الأوصـاف والدوافع (تنبع من سـيرة الشخصية، فمن ماضي الشخصية تظهر إلى حيز الوجود، وجهة النظر والسمات والمواقف والسلوك والحاجة والهدف)[٢] ، إن مراحل الطفولة والمراهقة لها حاجاتها النفسية والإجتماعية لتحقيق الذات والإحسـاس بالشـخصـية والرغبة في الاندماج بالمجموع حيث (معظم الأنماط

---

[٣] الاغتراب- اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً: قيس النوري- عالم الفكر- ع١-١٩٧٩.

[٤] بحثاً عن مدينة أخرى- ٩٠

[١] بحثاً عن مدينة أخرى - ٩١

[٢] السيناريو- ٥١.

السلوكية التي يستخدمها الإنسان في مواقفه من نفسه ومن الآخرين تبدأ منذ الطفولة)[٣] ، ففي هذا المونولوج الداخلي يعترف البطل بتأثير تلك الطفولة المعذبة المنتهكة براءتها من قبل الوالد، عبر الضرب والإهانة (إن الموروثات القديمة، المتخلفة، ماتزال تجثم على حضوري حية نابضة بالحياة التي تستمدها من واقع حياتي البورجوازية.... هنا أقرر ما أزال عبداً للماضي، فأشعر بأسف بالغ وألم عميق، لأني لم أستكمل بعد شروط حريتي ...)[٤] فهذا الاعتراف الواضح للبطل يؤكد أن طفولته المبنية على الإضطهاد، تركت إفرازات نفسية وإجتماعية عالقة بشخصيته ملازمة لها، حتى أضحت كابوساً لا يفارقه فحسب، بل يجثم على صدره، ويحدّ من محاولاته الرامية لإعادة التوازن إلى نفسه وتصالحه مع واقعه الاجتماعي.

إنّ أم البطل هي الشخصية الرئيسة الأخرى في الرواية، إنها مضطهدة مقهورة من قبل الوالد، فحينما صمم أبوه على أن يطلّق أمّه، وقف الشخصية الرئيسة في الرواية بجانب أمّه وصرّح بذلك (لا ينبغي أن تطلق أمّي ... ثم إنها لم تسئ إليك، لم تسئ على الإطلاق ...)[١] ، إنّ مساندته أمّه ووقوفه ضد أبيه بقوة، تتعلق بأسباب ثلاثة:

الأول: العاطفة الصادقة والحب الطبيعي الأصيل إزاء الأم التي ربّته.

الثاني: إنها مظلومة معذبة، حيث والده يعذبها ويسئ معاملتها.

الثالث: الحب الغريزي المتعلّق بالطفولة التي يعلله فرويد وتلامذته بعقدة أوديب، إذ ينزعون (في تحليلاتهم دائماً إلى أن يبرزوا دور المحفزات الفردية، القسوة، والعدوانية تجاه الأب والجاذبية تجاه الأم)[٢] ، يعدّ فرهاد في رواية (ئاسوس) أحد الشخوص الرئيسة الذي تتركز حوله الأحداث، إذ هو المركز الذي تتجه إليه أنظار بعض من الشخصيات في مفاصل جوانب من

---

[٣] مبادئ علم النفس العام– ٣٠٧.

[٤] بحثاً عن مدينة أخرى– ٩٣، ٩٤.

[١] ئاسوس– ٩١.

[٢] المبدأ الحواري– باختين– ٤٨ . يذهب فرويد إلى تعليل ظواهر السلوك الحاضر بأحداث الطفولة التي خلقت في نفوس أصحابها عقدة أوديب. ينظر: الأسس الفنية للإبداع الفني– مصطفى سويف– ص ٨٦، ٨٧، ٧٣.

الرواية، ففي استهلالية الرواية يصف الراوي فرهاد، حيث يحلق ذقنه، متلذذاً بالآلة الكهربائية التي تقتنص الشعرات القليلية المتبقية مدندنة مع فيروز (في أغنيتها الصباحية التي يبثها المذياع في هواء الغرفة:

سني عن سني

عم تغلي عقلبي عهد الولدني

ياحلو يا حبيبي الما أبيعك بالدني

وكل سني بحبك أكثر من سني)[٣]

إنّ إدخال الشعر في الرواية بوصفها جنساً نثرياً (يفكك الوحدة اللغوية للرواية ويعمق على نحو جديد تنوعها الكلامي)[٤] ، لكن هذا التداخل النوعي لجنسين مختلفين يحمل معه، مضموناً آخر، يوائم الفضاء الروائي ضمن المتغيرات، (إن الأجناس التي تدخل الرواية دورها عظيم بحيث قد يبدو أن الرواية تفتقد مقاربتها الكلمية الأصلية الخاصة للواقع، وإنها في حاجة إلى أشكال أخرى لتمهد سبل معالجة هذا الواقع، أما هي فليست سوى توحيد تلفيقي ثانوي لتلك الأجناس الكلمية الأولى)[١].

إن إدخال الشعر وباللهجة العامية يومئ إلى البحث عن إشباع حاجات نفسية تُفعم بالحب والإطمئنان، وربما يثير في أعماق بطل الرواية إحساساً بالحيوية والتناغم مع زوجته داليا، فتضمين هذا الشعر في الأسلوب السردي للرواية – كما يرى الباحث – (يعبر عن فكر المؤلف، ذلك أن المؤلف متضامن معه إلى حدّ كبير)[٢] ، إن أداء الشعر هذا بصوت فيروز يمنح تلك اللحظات شحنة عاطفية تزيد التقارب الوجداني بين داليا وفرهاد.

---

[٣] ئاسوس– ١٣.

[٤] الكلمة في الرواية– باختين– ٩٤.

[١] الكلمة في الرواية – ٩٣

[٢] الكلمة في الرواية– باختين– ٢٧٧، إن أهداف التضمين هي:أ– تنويع مستويات السرد، ب– تغيير إتجاه السرد، ج– تدعيم الحكاية الأساسية بأحداث مماثلة أو شخصيات مشابهة واستخلاص براهين إضافية. ينظر: بناء الرواية العربية في الكويت– ٩٧.

يلاحظ الباحث أن الأسلوب الذي يعبر به فرهاد عن حالته النفسية قاصر عن الأداء ولا يسير بخط موازٍ مع إضاءة العالم الداخلي للشخصيات الأخرى في الرواية، من خلال حواراتها.

أما الطفل آسو فمنهمك بحب الطائر ئاسوس، ويمنحه نبض أعصابه وربما يعوض هذا الطير عن أصدقاء له في المحلة، (فالأطفال في هذا السن أكثر رشداً مما هم عليه في التاسعة أو الثانية عشرة أو حتى في سن البلوغ، والسبب في ذلك، هو أن شخصياتهم تقوم على أساس الاندماج، ليتمتعوا برغبات تختلف تماماً عن رغبات أولئك الذين يكبرونهم فتكون لهم فردية خاصة بهم)[٣] ، فتقليد الكبار هو السمة البارزة للطفل، ويلاحظ أن التهالك على مصير الطير، والإصرار على ضمانة حياته والضنين به، قد بولغ فيه، فبعض من لغة حواراته ومفرداته مستمد من خبراته الإجتماعية اليومية، لكن بعضاً من الوشائج التي يكتشفها الطفل بين العالمين الإنساني والحيواني يخرجه عن مدار طفولته التي لا ترقى إلى إدراك ذلك، أمّا تمييزه الدقيق بين طائره الحقيقي (القبج) والدمية فينمّ عن حاسة دقيقة ونصيب وافر من الذكاء.

إن مرحلة الأنوية تنضج في (مرحلة ذهنية تمتاز بعدم القدرة على التمييز أو التفريق بين الواقع والخيال، بين الذات والموضوع، بين الأنا والآخر، أو بين الأنا والأشياء القائمة في العالم الخارجي)[١]. يقول ئاسو في إحدى محاوراته:

– ئاسوس ... ليس بكسلان...

– إذن تقول له ... هيا... أيها الشاطر... هيا..

– الجوعان... لا يستطيع أن ينام

– قالتها كحقيقة راسخة، لا مجال إلى مناقشتها...

– لماذا..؟

---

[٣] الطفولة والمراهقة– ج.أ. فيلد– ترجمة: أحمد شوكت وعدنان خالد– مؤسسة دار الكتب– جامعة الموصل– العراق– ١٩٧٦– ص١٢٦.

[١] د. غسان يعقوب– تطور الطفل، ١٨، نقلاً عن الحوار القصصي– فاتح عبد السلامك– ص٢٢٥.

– أما تقولين لي كل مرة... يجب أن نتعشى قبلما ننام... الجوعان لا يستطيع النوم)[٢].

يتبين لنا أن قوة الربط بين العناصر والحالات والأجواء، واستنباط السمة المشتركة بينها، من قبل ئاسو، مبالغة فيها، وإنها لا توائم طفلاً ذا السن الخامسة من العمر.

البعد الفكري للشخصية

إن البعد الفكري للشخصية الروائية ينعكس على ممارساتها وأفعالها وحواراتها، من خلال تحريكها الأحداث، أو ردّ فعلها إزاء مثيراتها، فكلما كان البعد الفكري واقعياً ومتناغماً مع متطلبات الحياة الإنسانية وآفاقها الواسعة، يزداد التفاعل الحي، بين عناصر البناء الروائي، لاسيّما بين الشخص والحدث، فتمسك الشخصية الروائية بشبكة الأفكار المؤثرة في حركة الحياة باتجاهها الصائب، يحمي القيم والمبادئ الإنسانية من الأفكار والممارسات المثالية البعيدة عن المسببات المعرفية التي تدفع بحركة الحياة إلى آفاق مشرقة، (إن التزام الأديب بأيديولوجية معينة يزيد من تفهمه للمجتمع والحياة، وهو ما يميز أدبه عن أدب أديب آخر عاجز عن تحديد موقف فكري واضح لا يستند في تفسيراته إلاّ إلى الحدس والتخمين)[١] .

إن المنطلقات الفكرية والأيديولوجية للشخصية الروائية يتم التعبير عنها بطريقتين:

الأولى: عبر الحوار الدائر بين الشخصيات.

الثانية: عبر الممارسة الفعلية والعملية، أي عرض الأفكار عبر الفعل والسلوك.

---

[٢] رواية ئاسوس– ٢١٧.

[١] في نظرية الأدب– د. شكري عزيز الماضي– ص١١٣.

إن المفاضـــلة بين الطريقتين، حالة نســـبية، يحددها نوع الرواية وطبيعة الموقف، يقول (الدون هكســـلي) إن (العيب الرئيس لرواية الأفكار هو أنك يجب أن تكتب عن أناس لديهم أفكار يعبرون عنها والتي لا تمثل إلاّ بحدود ١ % من الجنس البشـــري)[٢]، فالطريقة الفنية التي تعبّر بها الشـخصيات عن أفكارها ومستوى ملاءمة هذه الأفكار مع الأوضاع والمواقف الإنسانية المتنوعة، يضـــع حدّاً للإشـــكالية القائمة بين الحوار من جهة والممارســـة الفعلية الواعية للشـخصـيات من جهة أخرى، يلاحظ الباحث أن مسـاهمة القارئ بوصـفه العنصـر المكمل لعملية الإبداع، تثير بعضـاً من التسـاؤلات، فعلى سـبيل المثال، هل هناك تناغم أم تقاطع بين محوري الفعل والحوار؟ وكلّما ازداد التناغم بين الحوار والفكر من جهة والعمل عبر الفكر من جهة أخرى، يعمق تفاعل وانسجام المتلقي مع المادة الروائية.

لقد عالج باختين هذه الإشـكالية حينما سـلّط الضـوء على أسـلوب دسـتوفسـكي في طرح شـخصـياته، (أن الفكرة لم تعد فكرة (عند دستوفسكي)، بل تصبح خلاصة تشخيصية فنية بســـيطة.إنها بالشـــكل الذي هي عليه، تمزج مع نموذج البطل)[١]. إن رواية الأفكار هي التي (تكون الأفكار فيها مصـدر حيوية العمل، وهي التي تؤصـل وتشـكل وتدفع الزخم القصـصـي بدلاً من العواطف أو الاختيار الأخلاقي أو العلاقات الشخصية أو تحولات المصائر الإنسانية، ومن هذا المنطلق، كان الروائيون الإنكليز يفضلون معالجة الأفكار معالجة مباشرة)[٢].

إن البطل في رواية (بحثاً عن مدينة أخرى)، خلال حوار مع صـــاحبه، يعبّر عن مســـؤوليته الاجتماعية والإنســـانية تجاه ما يدور في الخارج، حيث لا يقبل أن يتفرج على أحداث تســـيء

---

[٢] نقلاً عن الرواية في العراق– ١٩٦٥– ١٩٨٠، وتأثير الرواية الأمريكية فيها– دراســـة مقارنة– د. نجم عبد الله كاظم– دار الشـــؤون الثقافية العامة– ط١– بغداد– ١٩٨٧– ص ١٣٤.

[١] قضايا الفن الإبداعي– ١١٢

[٢] الفن الروائي– تأليف– ديفيد لودج– ترجمة: ماهر البطوطي– ٢٢٢– ٢٢٣.

إلى الواقع وتعرقل مسيرته، بل ويصمّم أن يتفاعل معه بغية تحديثه وتغييره وإنقاذه مما يفسده، يقول بطل الرواية عبر هذه المحاورة:

فواصلت في احتداد وغضب:

– بل وأكثر.. كل ما في الكون يخصني ويهمني... وقد تندهش إذ أقول لك أني أعتبر الكون كله بيتي الخاص... أتسكت عن جرائم تقع في بيتك..؟ أتسكت عن أخطاء تقوض لك أركان بيتك؟..)[1]، وفي محاورة أخرى يجيب البطل صديقه، بأنه مكلف بتغيير العالم:

– لأنك لست مكلفاً بتغير العالم يا أخي..

وأعقبه بضحكة استخفاف..

أهملت ضحكته، وأجبت بتصميم:

– بل أنا أعتبر نفسي مكلفاً بذلك... ولكني لست... قادراً على تنفيذه ... ولهذا تراني أتخبط ولا ... أحقق شيئاً كثيراً)[2]، فتبنّي مسؤولية تغيير العالم نزعة أممية متأصلة في أعماق بطل الرواية التي هي بالأساس تبنّي وجهة نظر مؤلف الرواية من خلال مكوناته الفكرية والمعرفية، إن توسيع دائرة المسؤولية الإنسانية عند البطل، يؤصل الأيديولوجيا ذات الرؤية الشمولية التي تتخطى ممكنات الواقع، يقول محيي الدين زنكنة (فكل إنسان مسؤول عن كل ما يجري في العالم ٠ – كما يقول دستوفسكي – فما بالك بالفنان الذي لا يتمثل فيه الإنسان فقط، وإنما الإنسانية كلها بكل عذاباتها وأحلامها وإحباطاتها ونجاحاتها)[3].ففي مونولوج داخلي يحاور البطل ذاته عبر تجريدات ذهنية، فضاؤها عقله الواعي، إذ يظل البطل البؤرة التي تشدّ العناصر الروائية الأخرى، فيناقش الصراع القوي الدائر بين الداخل والخارج والفرد والمجموع والانفتاح

---

[1] بحثا عن مدينة اخرى– ٧٦

[2] المصدر السابق نفسه ٧٩.

[3] على ضفاف الإبداع، حول الكتابة تحترق في نار الكتابة– مجلة كولان العربية ع٢٠٠١/٦٦.

والتقوقع[٤] لكنه في النهاية بقرّ بأن الإنسان وحده لا يمكن أن يغيّر صفحة الحياة، إذا لم تكن روح جماعته تناط بها مسؤولية تغيير الواقع باتجاه الطموح، إن هذا التفكير الواقعي التجريدي، لا يثير الإحساس الفني للمتلقي، إذا لم يتفاعل مع قوة التخيل للروائي في نسيج محكم، يقول محيي الدين زنكنة (إن في ذهن الفنان كل فنان أصيل، عالم آخر متخيل أكثر كمالاً. وعدالة وجمالاً من العالم المعاش)[١] ، إن (أعظم الأعمال هي التي نجحت في مزج ملاحظة الواقعي مع رؤية كاتب الرومانس، مانحة إيانا عوالم قصصية قريبة من إحساسنا بالفعل وقد تشكل ببراعة ليشتد إدراكنا للكامن ذي المعنى في الوجود)[٢]، إن الوعظ وإقحام المحاكمات العقلية في المونولوج الداخلي يثقل كاهل فنية الرواية ويبعد المتلقي عن لذة الاستكشاف والتفاعل الوجداني، (فالأيديولوجيات تدخل إلى عالم الرواية التخييلي كمكوّن جمالي يكون أدلة في يد الكاتب ليعبّر في النهاية بواسطته عن أيديولوجيته الخاصة)[٣].

إن بطل الرواية يبحث عن الريادة، وعدم اقتفاء آثار الآخرين في التعامل مع الواقع، أو تقليد ممارساتهم التي لا تروقه، إذ يتحدّى الواقع بكل مكوناته وإفرازاته المتخلفة، مستكشفاً قوة ذاته في تخطي التخوم التي ضخّمها سابقوه، يقول زنكنة في بطل هذه الرواية (إنه يمارس صدقاً في العلاقات، بعيداً عن التعقيد والانتهازية، ولكن في واقع لا يتعامل إلاّ من خلال الانتهازية

---

[٤] يقول البطل:–إذن فالتناقض الكائن بين الداخل والخارج، أو بلغة أخرى، بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي لن يخل، بالتأكيد، بالتقوقع والاختناق والصمت إزاء ما يجري في العالم، وإنما بتهشيم العالم وتدميره ثم إعادة بنائه مجدداً وفق رؤيا ورغبات ذاتك، أو داخلك النظيف، على حدّ تعبيرك... هذا إذا كنت واثقاً أن ذاتك نظيفة فعلاً... وإنها وريثة كل ما في الماضي من إشراق. وسيدة أنقى ما في الحاضر، وبانية أجمل ما سيكون في المستقبل، وليست مجرد دودة أنانية تقرض نفسها، وتقرض العالم معه وتهدمه بشكل مرضي، دون أن تبني.

–ا... إني ... وحدي ... ووحدي لن أقدر على شيء.

–ستظل وحدك .. وستظل غير قادر على شيء ... وستظل كل رغباتك محبطة، مادمت منكفئاً على ذاتك. جامداً بلا حركة.

[١] لقاء مع الروائي محي الدين زنكنة، طريق الشعب، ع٧٥٩ في ١٩٧٦/٣/١٦.

[٢] عناصر القصة– روبرت شولز– ص٢٤

[٣] النقد الروائي والأيديولوجيا– ص ٤٠

والنفعية، ومن هنا، لابد وأن هذا البطل يشـــعر بالانفصـــام الكامل عن ذلك الواقع)[٤]. إن الإحباط المبني على توســـيع الهوة بين الإرادة والواقع طوراً، وبين التأميل وعدم الإنجاز طوراً آخر، يبعد البطل عن مألوفية الحياة ووهجها. (إن شـــخصـــية البطل المحبط في الرواية العراقية تطابق شخصية اللا منتمي الوجودي –كما عبّرت عنه الآداب الأوروبية، غير أن هناك تشابهاً كبيراً في ملامح الشـــخصـــيتين، ومنها ذلك الإغراق في الذاتية والتشـــاؤم وروح اليأس وفقدان الأمل في الحياة، إلى جانب القلق وانعدام التوازن واتخاذ موقف الرفض والعداء لكل ما يحيط بالبطل من أناس وأشـــياء أو ظروف)[١] ، يقول بطل الرواية في إحدى مونولوجاته (لماذا لا يتحتم عليّ أن لا أمارس إلاّ فعلاً هرأته الممارســات الســابقة؟. لماذا لا أطرق إلاّ طريقاً حفرته الأقدام قبلي؟ لكل فعل بتوليته الخاصة، لابد أن يقتحمها أحد قبل سواه... فلماذا لا أكون هذا الأحد. وهنا تساءلت بيني وبين نفسي، هل حقاً أنا الأول؟ إن شعوري بأني لسته [كذا] لا يهيء لي امتلاء كاملاً بالســـعادة)[٢]. إن هذه المواقف الفكرية المبنية على الإقرار بأهمية الفعل للبطل، متجانســة إزاء القضــايا العامة، إذ الأيديولوجيا عبارة عن (مجموعة من المواقف المحددة المتسسقة)[٣] ، لكن طريق التعبير عن هذه المواقف مختلفة.

---

[٤] لقاء مع الروائي محيي الدين زنكنة– طريق الشعب– ع٧٥٩–في ١٩٧٦/٣/١٦.

[١] من أنماط البطل في الرواية العراقية– صبري مسلم– مجلة الأقلام– ع١٠– ١٩٨٧– ص٧٦.

[٢] بحثاً عن مدينة أخرى– ص١٠٤

[٣] النقد الروائي والأيديولوجيا– ص ١٢٨

يلاحظ الباحث أن الراوي (بطل الرواية)، في معظم محاوراته أو مونولوجاته التي تمثل موقفه الفكري، يقترب من الوعظ والمخاطبة الأيديولوجية الموجهة التي تبعده عن توفير القيم الفنية ذات الصبغة الإيحائية، ففي وصفه الشركة[١] ودور المدير فيها يقترب البطل من تفسير وشرح نظرية (فائض القيمة) لماركس ومردوداتها الطبقية والاجتماعية. أما البعد الفكري للصديق في مفاصل الرواية، فلا يُحس به، إذ لم ينط به الروائي أدوارا تنعكس فيها الأفكار والأيديولوجيا، حيث جلّ الأدوار يتركز في بطل الرواية الذي هو بمثابة البؤرة التي تشع منها الحوادث والمسؤوليات والأدوار والصراعات.

إنّ أم البطل هي الأخرى تنتفي فيها المواقف الفكرية والأيديولوجية، إذ أنها أمية، يضطهدها أبوه كأية أم أخرى في عالم يحاصره التخلّف والمظالم، إنها وكما يقول الراوي (تفكر أن تسلّم أمرها إلى القضاء والقدر، هذا المشجب الأزلي المتهرئ)[٢]، إن الصفات (المشجب الأزلي المتهرئ) للقضاء والقدر، هي إقحام وجهة نظر الراوي في السرد، إذ يعمق إحساس المتلقي بالفقر الأيديولوجي للأم التي يضطهدها زوجها مرة، والتخلف الجاثم على ظهر المجتمع مرة أخرى.

إن الشخصية المركزية في رواية (هم ويبقى الحب علامة) تقف بعنف ضد ممارسات الدولة التي يعدّها تعبيراً عن الصراع الطبقي الذي يرعى مصالح فئة دون أخرى، وما أجهزة الجيش والشرطة إلاّ أداة طيعة تحفظ مصالح الطبقات العليا، يصف يوسف ضابط الشرطة ومن معه (

---

(١) يصف الشخصية الرئيسة الشركة بهذه الصورة: إن البضاعة التي تصنعها لها أيدينا وعقولنا تعود تبيعها حتى علينا – نحن خالقيها – بأضعاف أجورنا، تقتل حتى أحلامنا في الحصول عليها، وإذا كان المشتري المسكين، يجهل السرقة في هذه العملية القانونية جداً، عملية البيع فنحن نعرفها ... الرواية ص ٧٧

(٢) بحثاً عن مدينة أخرى– ٩٦

هما اللذان يمارسان وجوداً مشوهاً، خلف سور مبني من حماية مجموعة من الآلات البشرية الملحة حتى الأنياب، ووراء خندق ممتلئ بأصناف الوحوش والضواري، حفرته حولهم سطور قانون سودوها في الأساس لحمايتهم)[1]. لقد ضاق ذرعاً بمن يسئ إلى المجتمع تحت ستار النظام والقانون، إن يوسف (يعاني من غياب القانون والأطر المثالية الناظمة لعلاقات المجتمع بعضها ببعض ... بل لعلّ القانون الوحيد المسيطر هو ذلك الذي سطره رجال الشرطة لحماية أنفسهم وسلطانهم)[2]، تتخطى مخيلة يوسف حدود الحاضر، باتجاه مستقبل أكثر أماناً، بل ومحمياً من براثن غيلان، حيث حدث تحول نوعي في فكر يوسف قائم، على شبكة من تجارب مرّة، ومثبطات من الواقع الموضوعي القاسي، إذ من جرّائه يلوذ بالمسدس والعنف، لأنه الفيصل – كما يتصور – في حسم نزاعاته مع القوى الخارجية القامعة، فعبر مونولوج داخلي يقول يوسف: (ولكن كيف السبيل؟ من الذي ينقذ الغد من الغيلان؟ من الذي يحمي الشمس من ليالي الحقد؟ ودون تردد أجبت: المسدس.)[3].

إن البحث عن إشراقة المستقبل، عبر تخطي الحاضر، شغل حيزاً في فضاء فكر يوسف ومخيلته، فانقاذ الغد من الغيلان (يعطي للرواية قدرات ضخمة وللبطل أيضاً صورة (ثورية) فاعلة حتى بعد موته)[4].

يقول فاضل العزاوي: إن يوسف (يعرف قضيته جيداً ويسعى لمواجهة أعدائه والأكثر من ذلك يدعونا إلى المواجهة الصريحة ويحاول الحصول على البندقية، ولكن دون جدوى)[5]، يلاحظ الباحث أن ركض يوسف وراء المسدس أو البندقية لحسم الأمور، يعدّ تراجعاً ضمنياً

---

(١) هم ويبقى الحب علامة– ١٤٤

(٢) لماذا بقي الحب وحده علامة– ١٦٥

(٣) هم ويبقى الحب علامة ١٥٢

(٤) لماذا بقي الحب وحده علامة– الموقف ١٧١

(٥) رواية عن الليل الإنساني– فاضل العزاوي– طريق الشعب– ع٨٨٩ في ١٩٧٦/٨/٢٢

عن الإيمان بفاعلية الكلمة في تغيير خارطة الواقع حتى في الفكر الإنساني. يقول يوسف خلال حوار دائر بينه وبين سناء (– لأن كلماتي لم تعد مشحونة بالقوة التي تتحدثين عنها

– ولكنك مازلت تملك الإيمان، والإيمان يخلق المعجزات.

– أخشى أن يكون قد تبدل هو الآخر! من حيث الحجم على الأقل)[1].

إن قساوة الواقع الموضوعي وشراسة الأعداء، أوصلته إلى التفكير في عدم جدوى الكلمة وفاعليتها، حيث الصراع بين المحورين غيرُ متكافئ، بل ويميل لصالح قوى الشر، يلاحظ الباحث إن إخلاء ساحة الفكر والكلمة من قبل يوسف القاص المثقف، أمام هيمنة المسدس البديل، عدّ نوعاً من التراجع والإحباط الناجمين عن اختلال الموازين وفقدان السيطرة على الالتزام بالقوانين الداخلية للأشياء من جهة، وحرص على ضمانة النقاء الإنساني في غياب القانون والعدالة من جهة أخرى، إذ هذا الإحساس الإنساني المزدوج له جذوره التأريخية والسياسية، (إن الخيبة المريرة التي لحقت بالقوى الوطنية جميعاً إثر ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ تركت إحساساً عميقاً بالحزن والسوداوية، فقد ناضلت القوى الوطنية طوال عقود من السنين كي تبدع ثورة تموز، وفي نهاية المطاف بدت الثورة في صورة غير الصورة التي رسمتها لها القوى الوطنية وإرادتها، إزاء مثل هذا الوضع كان لابدّ من التعبير عن حالة الإحباط والخيبة التي شهدها الإنسان العراقي في تلك المرحلة)[2].

فمن خلال مونولوج داخلي آخر يستغور يوسف أعماق وعي ذاته ويشعر بانتفاء دور الكلمة ومردوداتها الفكرية وانطفاء جَذوة الإبداع فيها، يقول يوسف (إلاّ إن فرحي لم يكن خالصاً، كان شعورا بالحزن العميق يمازجه، يخبط نقاءه ويخلط ألوانه الزاهية بألوان قاتمة تستمدها من

---

(١) هم ويبقى الحب علامة– ص٢٢٦

(٢) من أنماط البطل في الرواية العراقية– صبري مسلم– ٧٧. يقول محيي الدين زنكنة (إن الإنتاج الأدبي في فترة الستينات الذي (جاء تعبيراً عن واقع متمزق، ثم تراجعت فيه الكثير من الإنجازات التقدمية البرجوازية التي أعقبت ثورة ١٤ تموز بسبب الإنتكاسة المريعة التي أصابتها وما ولدتها الإنتكاسة للثورة من إحباطات وهزائم وانهيارات على المستوى الشخصي والعام في البلاد) ينظر: الفكر الجديد ع ٢٥٩.

واقعي المغلق الذي عبثاً أحاول أن أفتح فيه نافذة أو كوة، كنت وعيناي تشربان كلماتي كمن يحتضن بعينيه وكل كيانه ميتاً عزيزاً عليه، يحسّ بأنه يفارقه إلى الأبد)[1]، إن إيمان يوسف بمستقبل إنسان عصره شرع يضعف، وتتهاوى تلك الصروح التي شيدتها مخيلته بشأن تطوير المجتمع وبناء الإنسان فيه، حيث يتبنّى أحد أبطاله مكوناته الفكرية الآيلة إلى السوداوية والانهيار:

-آه.. حقاً.. لقد نسيتّ ولكن الآن قد تبدل الأمر، إنسان عصرنا يعيش كالحمار، محملاً بجبال من الهموم، تجلده السياط وتركله الأقدام، دون أن يئن أو يحتج، وفي النهاية يموت كأية حشرة دون أن يحفل بموته أحد، غريباً حتى عن نفسه)[2]، إن فقدان الأمل بإنسان عصره لا ينمّ عن انكفاء البطل أمام جدار الواقع المتعسف فحسب، بل الشفقة على هذا الإنسان المغفل المخدوع الذي يناضل من أجله عبثاً، فيوسف (حتى في مواجهته الفردية إنما يدافع عن قضية اجتماعية عادلة)[3]، ويلاحظ الباحث أن بعضاً من السوداوية والقتامة في فكر يوسف، ناجم عن قلقه الوجودي إزاء المصائر المجهولة للبشرية في خضم حياة تغيب عنها العدالة الاجتماعية وحتى الوعي المفترض بتغييرها.

لقد صورت مخيلة الروائي بموازاة إحباطات يوسف شخصية (رؤيا) المتحدية الواقفة بوجه التيار دون وجل، إنها الأنموذج الملتزم الباحث عن غد أفضل للحياة التي تتمناها، لقد أبلغت رؤيا يوسف، بعد أن سمعت بقصته، بأن عليه أن يحمل السلاح كي يقي به نفسه من شرّ (هم) ورصدهم المستمر لتحركاته:

-ما يلزمك يا يوسف هو قطعة سلاح تحمي بها نفسك.

---

(١) هم ويبقى الحب علامة- ٢٢٩

(٢) المصدر نفسه- ٢٣١

(٣) رواية عن الليل الإنساني- فاضل العزاوي- طريق الشعب ٨٨٩

–أنت واهم... واهم جداً. تأكد أنهم لن يتركوك إذا لم تقتل واحداً منهم على الأقل)[1] ، إن الرواية بمقدورها أن تضيئ أو توجه عالم السياسة في إطار من المرونة والإيحاء التي تتسم بها، وتلعب دوراً لا يُستهان به في توجيه الأوضاع الاجتماعية والسياسية، إذ تلك المرونة الخاصة بطبيعة الرواية لها إمكانية فنية واسعة لأداء هذه المهمة، فمعظم الأحداث والحوارات في هذه الرواية تعدّ ظلاً إيحائياً لعالمي السياسة والاجتماع إذ (كل شيء سياسة)[2] ، كما يقول جو تغريد كيلر، فرؤيا الملاحقة لتمردها على تقاليد القرية البالية، – مع شحة الأدوار التي أنيطت بها – تعدّ مَعْلَماً سياسياً في الرواية، إذ إنها (اشترت مسدساً بأول راتب استلمته)[3] ، و(من كدّ عملها)[4] ، وتتناول كتابات في (حرب العصابات)[5] ، وتشهر بوجه أعراف البداوة سيف التمرد الذي يرفض زواجها من ابن عمها، دون إرادة منها.

إن هذه المؤشرات تضع رؤيا في خضم الأحداث السياسية والاجتماعية في الرواية، فموقفها ردّ فعل إيجابي، و سياسي أو استجابة واعية لمؤثرات ذلك الواقع الموضوعي الممتلئ بالتناقضات والتعسف وإلغاء الآخر، في حين إنّ طاقاتها الذاتية محدّدة، حيث تخوض معركة غير متكافئة، لكنها في المطاف الأخير، تدافع عن قضية اجتماعية عادلة، ويحس يوسف أن بعضاً من تطلعاته تتحقق من خلال مواجهات رؤيا وممارساتها الشجاعة المحفوفة بالمخاطر.

أما البعد الفكري لـ (هم) فلا يتبدّى غالباً، إلاّ من خلال ممارساتهم وملاحقاتهم المستمرة لـ (يوسف)، فجلّ ما يطالبونه هو (التوقيع) على ورقة بيضاء، لكن التوقيع هذا (مرتبط ارتباطاً

---

(١) هم ويبقى الحب علامة– ص١٩

(٢) الرواية السياية – أحمد محمد عطية– ١٠

(٣) الرواية السياية – أحمد محمد عطية– ١٠

(٤) المصدر نفسه – ١٦٨

(٥) المصدر نفسه– ٣٥

مباشـــراً بالتخلّي عمّن يحب)[1]، فالبعد الفكري ليوســف الباحث عن الخلاص من التعســف والمظالم الاجتماعية، يواجهه (هم) بقسـوة، إنهما وجهان لصـراع درامي محتدم من بداية الرواية حتى نهايتها التي وضـعوا يوسـف في صـندوق محكم مسـدود، لعدم رضـوخه لمشـيئة هؤلاء، إن (كل أيديولوجيا لابدّ أن تنتج ما هو ضـــدها، في بنيتها ذاتها)[2]، فأزاء تطلعات يوســف الإنســانية، يقف (هم) بشــدة وقســوة، يلاحظ الباحث أن (هم) يرمز إلى قوى متخلفة تنوي قمع ووأد كل التطلعات الإنســـانية، (لم يعد الروائي يكتفي بتحليل الواقع أو نقده، بل بدأ يخلق الرموز التي تشكل دلالات حركية غير نهائية)[3].

إن التركيز على دور (هم) الواقف بوجه الطموح الإنسـاني وإبرازه تحت شـتى الواجهات لم يرد به التهويل والتضـــخيم فحســـب، بل تقبيح هذا الوجه البشـــع وتأليب وعي القارئ على ممارساته، بغية إتخاذ الموقف الواعي إزاء الفكر الارتجاعي[4].

يطغى البعد السياسي على المحاور الرئيسة لرواية ئاسوس، لاسيّما في معظم الاسترجاعات التي ترتبط ارتباطاً وثيقا بالماضـي السـياسـي لفرهاد وأبيه وعم إلياس، حيث العائلتان منخرطتان في العمل السياسي. إن البعد الفكري يتوهج خلال المحاورات والسرديات التي تعكس اللمحات .... الأيديولوجية في إطار متواضــع مبسَّــط يتمثل في بعضــها الحس الفلاحي البســيط بعالم السياسة، كما ويطغى عليها الجانب التجريبي، لكن هذا الجانب لا يلغي الفعل السياسي الذي

---

(١) المصدر نفسه– ٣٥

(٢) النقد الروائي والأيديولوجيا– ٤٠

(٣) الطيب صـالح روائياً– دراسـة نقدية في عالمه– فواز أحمد دحروج– ٤١٦ – ويقول فاضـل العزاوي☹ لقد اختار محيي الدين زنكنة في روايته هذه الشـكل الرمزي لمسارها، ربما من أجل أن يمنح وقائع الرواية شمولية تتسع لطرفي الصراع على حدّ سواء، فالأعداء الذين يشير إليهم بكلمة (هم)، يمكن أن يكونوا أية قوة سوداء في العالم) ينظر: طريق الشعب – العدد ٨٨٩

(٤) يقول محيي الدين زنكنة في أهمية الرمز الروائي (ويكتب البعض الرمز لأنه يجسد ذلك منطلقاً أرحب لأفكاره فيكون الرمز أنيقاً شفافاً وفي ذلك من العمل الفني المبدع الشيء الكثير) ينظر: جريدة التآخي – حسين الجللي في ١٩٧١/٣/١.

يمارسه الأبطال الرئيسيون في الرواية، علماً أن ممارسة السياسة الفعلية في أحداث الرواية تغطي مساحة أوسع من المحاورات والسرديات الحاملة النظريات الفكرية والسياسية.

يصف الراوي جانباً من سجن الحلة المركزي الذي يعج بالمناضلين القادمين من شتى أرجاء العراق (كان فرهاد آنذاك في الصف المنتهي في الكلية، حين ألقي القبض عليه .... أقتيد هو ومجموعة من الطلبة إلى سجن الحلة، ولم يكن سجن الحلة بأفضل من سجون ومعتقلات بغداد، إذ حين بلغه كان يفيض بنزلائه وكل يوم يتدفق نحوه فوج جديد أو موجة جديدة ...)[1]، إن تاريخاً أسود مليئاً بالكراهية والحقد ... تخطه هذه القلعة الخرساء... في نفس كل فرد منا)[2]، فمن خلال الفعل والممارسة، يتوهج موقف فرهاد الفكري هنا، حيث زج به في السجن، انتقاماً من موقفه السياسي. يلاحظ الباحث، أن أفكار فرهاد اليسارية مندمجة مع حياته اليومية وسلوكه، حيث تمثل شخصيته الفعلية الفكر الذي آمن به، وزج به في السجن من أجله ونال الآلام والعذاب في سبيله، يقول ناجح المعموري في عائلة فرهاد: (إن العائلة الموجودة في الحلة تعتز بموروثها النضالي الذي اكتسبته في مدينة أخرى من مدن كردستان، فهي تحمل ذلك التراث مرتبطاً مع ما يماثله في الحلة ليخلق منها محيي الدين زنكنة إشارة ذكية لوحدة المصائر واشتراك الشعبين العربي والكردي في خلق تأريخ مشترك)[1].

إن سجن الحلة المركزي حفر أخاديد عميقة في ذاكرتي فرهاد وداليا، لقد أعدم فيه عم الياس والد داليا وسُجن فيه فرهاد وأبوه ونالا فيه أقسى وأمر عذاب، فعبر حوار دار بين فرهاد وسائق، يقول فرهاد:

(–ستتهدم ذات يوم على رأس بناتها.

–بناتها

---

(١) ئاسوس – ١٠٣

(٢) المصدر نفسه– ١٣٢

(١) ئاسوس حب للناس وخوف عليهم– ناجح المعموري– الفكر الجديد ع ٢٢٨ في ١٩٧٧/٢/١٩

-تساءل السائق

-أين هم بناتها...؟ من يدري من بناها؟ ربّما بناها الإنكليز وهم قد طردوا الآن.. أو بناها الأقطاعيون ... وهم قد اندثرت رؤوسهم تحت التراب.. يا كاكا... لم يبق أحد من بناتها ولكنها هي وحدها الباقية.. كيف ..كيف... لماذا بقيت حتى الآن؟..

-بقيت لأن ثمة من يحميها... وحماتها الحاليون هم ورثة بناتها المندثرين..

وستتهدم فوق رؤوس هؤلاء)[٢].

يفتح هذا الحوار النافذة على التاريخ الحديث للعراق الذي توارثه الحكام الجائرون الذين مضوا، ووراءهم تاريخ حافل بالتعسف وإلغاء الآخر، في حين ظل سجن الحلة المركزي، كما هو عليه، بل وأضيفت إليه ملاحق ومساحات أخرى (كل يوم تبنى فيها أجنحة جديدة ... ودهاليز جديدة... ويبتكر فيها أساليب موت جديدة .. لتستقبل أفواجاً جديدة ..)[٣] ، فاغراً فاه لمزيد من الضحايا، أمّا علّة بقاء هذا السجن -كما يرى فرهاد- فمرتبطة بطبيعة الأنظمة المتعاقبة، التي تتفنن في توسيعه وحمايته، لأنه أداتها الطيّعة للحفاظ عليها من المعارضين، إن بعضاً من هذه الحوارات ذات الطابع السياسي يأتي عبر (لغة أو لهجة مقربة من القارئ وهو عموماً حوار رصين أقرب إلى الواقع)، إذا كان سجن الحلة المركزي والنظام يتحاميان، ووجهان لعملية القمع في مواجهة المجتمع العراقي، فإن تآخي الشعوب العراقية ولاسيّما العربي والكردي ونضالهما المشترك كفيل بإدامة المطاولة والتحدي، إن الصراع الدرامي بين المحورين، لم يخفت في هذه الرواية التي تؤرخ لضحايا هذا الصراع الذي تكون عائلتا فرهاد وداليا أنموذجهما الأمثل.

---

(٢) ئاسوس- ١٣٧

(٣) المصدر نفسه- ١٣٨

يلاحظ الباحث أن المدلول الأيديولوجي في رؤية العالم بمفهومه الواسع العميق، لا يتوهج في أفكار شخصيات الرواية، بقدر ما يضئ لمحات من الأفكار السياسية المحددة، والممثلة في النضال اليومي الذي تطغى عليه الوعظية والشعارية (إن الأيديولوجيا داخل الرواية لا تلعب إلا دوراً تشخيصياً ذا طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي وكلي هو تصور الكاتب)[1]، فالروائي لعمق فهمه في البناء الروائي، لم يُحمَّل أبطاله وعياً أيديولوجياً متطوراً في رؤية العالم، لكونهم أبطالاً محليين، لا يرتقون إلى مصاف المفكرين، وما أنيط بهم هو تمثُّل الفكر السياسي العفوي الذي يظل على السطح، دون الغور إلى الأعماق.

إن أبا حيدر، السائق يبدي منتهى إعجابه بصمود المناضلين في المنافي والسجون، (فكيف حال أناس من أمثالكم ... يضحون بأنفسهم في سبيل سواهم ... ربّما بينهم نفس جلاديهم.. يخنقون زهرة شبابهم بين هذه الجدران الصمّاء... كيف تكون حالهم؟

–الناس من أمثالنا أيضاً يتألمون، يترددون، وأحياناً حتى يجنّون ويخونون، الإنسان بعد كل شيء يا أبو حيدر من لحم ودم.. وعواطف وذكريات وتاريخ.. ولكن قد يكون إحساس البعض منّا بآلام السجون والاضطهاد أخف من الآخرين....)[1] ، إن فرهاد هنا وبحس مناضل مثقف، يؤسس لمبررات الصمود الممثلة باعتناق الأيديولوجيا الذي يعكسه الإيمان بالمستقبل والثقة بالنفس والتضحية السخية غير المشروطة، لكن هذه المفردات لا تُعدّ إلاّ وسائل لتحقيق الأيديولوجيا بمفهومه الطبقي.

أما الشخصية الرئيسة الأخرى فهي داليا زوجة فرهاد التي تحمل مع زوجها وأبيها والعائلتين معاً، أفكاراً شيوعية، حيث تتجسد هذه الأفكار في سلوكها وفعلها، فعبر حوار دائر بين فرهاد وجواد يتساءل جواد عن مصير داليا المجهول في خضم الأحداث فيجيبه فرهاد:

---

(١) النقد الروائي والأيديولوجيا– ٣٥

(١) ئاسوس– ١٣٩

-كيف داليا...؟

-يبدو إنك تعرف أكثر مما أعرف ... فأنا ... إذن علي أن أسألك ماذا حلّ بها أين هي الآن؟

-لا أدري بالضبط ... أبوك أيضاً لا يدري، بعض العوائل هاجرت إلى منطقة (شيوه سور) اتخذت من الكهوف على طرفي الوادي مساكن لها، هرباً من الملاحقات، والقتل اليومي وقد تكون ضمن تلك العوائل.

-من يدري..؟ ربّما.. حتى أخوها.. انقطعت أخباره عني..

-أخوها عزيز..

-أجل أعتقل قبل اعتقالي بيوم واحد. ولا أدري الآن أي سجن يطبق عليه..)[٢].

إن داليا تلتحق بالثوار وتترك حياة المدينة خوفاً من الملاحقة والسجن، وتعبر عن أيديولوجيتها من خلال الانخراط في الكفاح المسلح، من خلال هذا المونولوج الداخلي تؤكد داليا على اقتفاء خطى أفكار ابيها الذي أعدم في سجن الحلة المركزي، (وداعاً أبي ... وداعاً أبي الحنون ... ولتطمئن روحك العالية فولداك قد اختارا طريقك ... وابنتك قد وعت الآن لماذا شنقوك .. قسماً بالجبل الأخضر الذي التفّ حول عنقك .. قسماً بكلماتك التي تحفر مكانها في قلبي ... أن أبقى كما أردت)[١].

يلاحظ الباحث أن البعد الفكري لداليا، هنا، يتمثل في ردّ فعلها العاطفي، إزاء إثارة رسالة أبيها قبل أن يُعدم، حيث يوصي داليا وأخاها (عزيز)، في تلك الرسالة المشحونة بالإحساس السياسي والوجداني الذاتي، باقتفاء خطى فكره وعدم الارتداد عنه، فالبعد العاطفي والانفعالي لداليا إزاء رسالة أبيها، أكثر توهجاً من بعد فكري متسم بضوابط منهجية تحتفظ بعناصرها وقوتها الأيديولوجية. فإحساس داليا بهويتها الشخصية، ناجم عن المكوّن الفكري لفرهاد

---

(٢) رواية ئاسوس- ١٠٨- ١٠٩

(١) المصدر نفسه ١٦٣

وأبيها أكثر من وعيها الأيديولوجي الذاتي، إن طابع الوعظ والتبشير في رسالة أبيها تتساوق مع ردّ فعل داليا العاطفي، (فإذا أراد الكاتب أن ينقذ عمله من التبشيرية والخطاب الدعائي، عليه أن يقوّي من الوسائل الفنية التمويهية، وأنجح وسيلة تغطي هذا الموقف الأيديولوجي المباشر هي عادة الطاقة الشعرية، فلجلب انتباه القارئ على الكاتب أن يسحره بالوسائل الإبداعية)[٢]. أن إلتحاق داليا بالكفاح المسلح يعدّ تحولا نوعياً من العاطفة إلى الأيديولوجيا وإصرار على مواصلة النضال الذي أوصاها أبوها ليلة الأعدام.

(٢) النقد الروائي والأيديولوجيا – ٤٣ (إن الرواية لا تعكس أيديولوجيات الواقع، ولكنها على الأصح تندرج هي نفسها في الحقل الأيديولوجي لأنها مغامرة فكرية في خضم الصراع الإنساني، وهي تقوم في هذه الحالة بمهمة مزدوجة توظف الأيديولوجيات وتقتحم عالم الصراع الأيديولوجي أو البحث المعرفي وهي فوق ذلك كله تختلف

المبحث الثاني

الشخصيات الثانوية

إن تعدد الشـــخصـــيات في الرواية حاجة فنية تفرضـــها طبيعة الرواية ونمطها، (فتعدد الأصـــوات في الرواية البوليفونية تنتج عن تعدد شـــخصـــياتها واختلاف اتجاهاتها المعرفية والأيديولوجية) [١]، فالرواية تعالج قضـايا إنسـانية متنوعة عبر أشـخاص تناط بهم مسـؤوليات وأفعال وحركات، وكثرة الشـخصـيات أو قلتها في الرواية مرتبطة بموقف الروائي إزاء أحداث الرواية من حيث تحريك أو صـــنع أو مجاراة الأحداث، (إن الإنســـان في الرواية هو جوهرياً، إنســـان متكلم، فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين يحملون كلمتهم الأيديولوجية المتميزة، ويحملون لغتهم الخاصـة)[٢]، إن تعدد الشـخصـيات في الرواية، يلبي الحاجات الفنية لإكمال البناء الروائي ضمن عناصرها الأخرى، فاستكثار الشخصيات لم يأت من جرّاء نزوة فنية آنية، بقدر ما هو تعبير عن إنجاز وظائف العناصر الروائية المتآزرة.

إن مارسيل بروست (لا يتورع من أن يسوق إلينا، عدداً ضخماً من الشخصيات، قد يصل إلى مئتي شخصية، ومع هذا، فهو لا يجعل الشخصيات تجري في سياقها عبثاً أو اعتباطاً، وإنما هي بمثابة رموز توحي بدلالات جزئية، تتوحد وتلتئم في شـــكل مفهوم كلي)[٣]. إن تقييم دور وأهمية الشـخصـية الثانوية في الرواية، يتغير بتغير طبيعة تعامل هذه الشـخصـية مع الأحداث الروائية، ومدى مساهمتها في تحريكها أو صنعها، فالروائي يقتبس هذه الشخصيات (من الحياة

---

[١] الشخصية في عالم فرمان الروائي– طلال خليفة سلمان– ٤١٥.

[٢] الكلمة في الرواية– ميخائيل باختين ١٠٩.

[٣] الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، م.س: ص٥٥.

رأساً، دون أن يعنى بتهذيبهم أو صقلهم)[1]، أما الدكتور بدري عثمان فيضع مصطلح (الشخصيات الأخرى) للشخصية الأساسية أو الشخصية الثانوية، وإزاء إشكالية المصطلحين يقول: (وضعت في سياق التماثل مع الشخصية الرئيسة، من حيث حتمية المصير (الصيرورة)، وهي: شخصية نفيسة وشخصية حسين وشخصية حسن)[2]، فتعددية الشخصية الثانوية لها مستلزماتها الفنية والبنائية، لكن تباين الاهتمام بها ناجم عن طبيعة الأدوار التي يمثلونها.

إن أهمية (الشخصية الأساسية) تقع بين الشخصية المحورية والثانوية من حيث اهتمام الروائي، إذ أن نضج الشخصية وتكاملها منوطان بتفاعل الضوابط وتكاملها لإنجاز المسؤوليات التي تقع على كاهل الشخصية في إطار الأخذ والعطاء، في حين أن الشخصية الثانوية (طارئة في الرواية، فهي تقفز إلى عالم الرواية من دون أن يمهد الروائي لدخولها، كما أنها تفتقر إلى الملامح المميزة، ذلك لأن وجودها في الرواية محدد بوظيفتها، فهي في الغالب مرآة تنعكس من خلالها حياة الشخصيات الأخرى)[3]، فالشخصية الثانوية تؤدي دوراً لا يمكن الإستغناء عنه، إذ أنها مُسانَدَة بأحداث وشخصيات أخرى، وهي تؤثر (في الحدث وهذا يعني أن الشخصية الثانوية توفر لها من الصدق الفني والنمو ما جعلها مؤثرة في مجرى الأحداث)[4]، ويرى ميشيل زيرافا (أن الشخصيات الثانوية ملتزمة بالتقاليد، تنتمي إلى عالم اجتماعي ملموس وهي جزء منه تنتفع منه أو تخضع له دون اعتراض)[1] أن رصد وتقييم مكانة الشخصية الثانوية في الرواية يسير باتجاهين مغايرين:

الأول: إن الشخصية الثانوية يمكن الاستغناء عنها واستبدالها بأية شخصية أخرى تحل محلّها، دون أن يؤثر هذا الاستغناء على البناء الروائي، ويلاحظ الباحث أن هذا المنطلق في

---

[1] دراسات في القصة العربية الحديثة– أصولها أعلامها ص٢١

[2] الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ ص١٦٢

[3] الشخصية في الرواية العراقية– ٢١١

[4] عالم القصة– ٨٣

[1] الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي– ٦٤

تقييم الشخصية الثانوية يتداخل مع مفهوم الشخصية المسطحة التي تغاير الشخصية الثانوية والأساسية.

الثاني: إنها تلعب دوراً مكملاً للشخصيات الرئيسة ضمن نسيج متماسك الخيوط، لأنه (لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلاّ بفضل الشخصيات الثانوية التي ما كان لها لتكون)[٢]. إن مستوى أهمية الشخصية ودورها في الرواية (تُحدَّد بعلاقاتها بالشخصيات الأخرى، فضلاً عن مضامينها والمساند والمراجع التي تكونها، وهي تتكشف في العالم القصصي في شكل أدوار محدودة العدد، حتى تدرك كلاً معنوياً لتكون بيّنة واضحة المعالم برغم كثرة الشخصيات التي تتحرك في عالم القصة أو الرواية)[٣]، فالشخصيات الثانوية قد تبدو للقارئ (أقل في تفاصيل شؤونها ولكنها تحتل أهمية كبيرة، فتكون محل عناية الكاتب واهتمامه وربّما يحمّلها بعضاً من أرائه ومفاهيمه ونظرته إلى الحياة)[٤].

أدوار الشخصيات الثانوية ووظائفها في:

١- (هم ويبقى الحب علامة)

هذه الرواية تعج بشخصيات كثار، حيث تتداخل فيها الأحداث والرؤى والمواقف، يلاحظ الباحث أن معظم هذه الشخصيات الثانوية يرتبط بطريقة أو بأخرى ببطل الرواية يوسف، وتظل شخصيته المحور الرئيس الذي تدور حوله الشخصيات الأخرى، في حين تتباعد هذه الشخصيات أحياناً عن بعضها، ولا يجمعها جامع إلاّ عن طريق يوسف الذي يكون بمثابة القاسم المشترك.

---

[٢] في نظرية الرواية- عبدالملك مرتاض- ١٠٢

[٣] البنية والدلالة- عبد الفتاح إبراهيم- ٣٦

[٤] غائب طعمة فرمان روائيا . فاطمة عيسى جاسم- ٨٨

إن (أم وليد) هي إحدى الشخصيات الثانوية التي تتوطد العلاقة بينها وبين يوسف، إذ أنها صاحبة الغرفة التي أستأجرها يوسف، إذ غدت مصدر اطمئنان يوسف وطاردة بصورة عملية، لتلك المخاوف والكوابيس التي جثمت على صـــدره، فجعلته يعاني من وســـاوس وقلق غيّر صفحة حياته وأظلم الدنيا أمام عينيه.

ففي إحدى الليالي اختلطت عند يوســـف الحقيقة بالخيال، والواقع بالأوهام، وخيَّم عليه هاجس الخوف والقلق، وتصـــوّر أن ثلاثة من (هم) ســـدّوا عليه الباب بغية إذلاله والإجهاز عليه، فإذا به يستنجد بأم وليد، كي تنقذه من كابوسه ومعاناته، يصف يوسف موقف أم وليد إزاء كابوســه: (وحين انتهيت كان العرق يتصـبب منّي، مددت يدي أمسـح وجهي. من خلال أصابعي أرنو إليها بانتظار ما تقوله إلاّ أنها لم تزد أن نظرت إليّ مدهوشة ثمّ صمتت كأنها تفكر بكلام مناسب تقوله، ثم هزّت رأسها هزة لم أعرف أهي هزة ألم، أم هزة استخفاف.

– أكان نومك مريحاً ياولدي؟

ثم أضافت إذ أبصرت يدي:

– آه .. يبدو أنك قد جرحت يدك فعلاً. تعال لأضمدها لك.

إذن فقد عجزت حقاً عن فتح الباب ... هيا ... هيا معي)[1]، إن الوظيفة الفنية لأم وليد في هذه الحادثة هي بعث الحركة في الموقف الذي يكاد أن تتوقف عوامل صـــيرورته وامداداته، ومن جانب آخر إن بعضاً من الوظيفة هو إستشهادية، لتثبيت مصدر المعلومات أو درجة دقة تشخيص الحالة.

إنّ يوسف يعاني من حرمان عاطفة الأمومة، إذ أنه غادر القرية تاركاً أمه وأباه وأهله، حيث وجد من أم وليد هذا الحنان الأمومي الذي يضـــع ضـــمادة اطمئنان وتهدئة، فوق جراح قلقه وخوفه الدائمين. إن أم وليد هي الشخصية الفردية الاعتيادية التي (تعيش الحياة بواقعية تامة،

---

[1] هم ويبقى الحب علامة– ٢٦

فآلامها اعتيادية، وهمومها مألوفة لا تشكل خرقاً للعادة. أمّا بناؤها الفكري والنفسي فهما امتداد لبناء المجتمع. ولهذا فإن مقياس نجاحها فنياً ينحصر في قدرتها على التوافق مع طبيعة إنسان المرحلة)[1]. إن هاجس معاودة تطاولات (هم) على يوسف يتكرر، حيث يعاني من هذا الوهم الداهم الدائم، ففي إحدى الليالي يخيل إليه أن ثلاثة من (هم) تسلقوا الحائط حتى وصلوا إلى مقربة منه، حيث يسمع (بوضوح أنفاساً تلهث، قريبة جداً من النافذة كنت أنا الآخر ألهث، وفشلت كل محاولاتي في خنق لهاثي فأخذت أختفي في مكاني ...)[2] فإثر ذلك يلوذ بأم وليد كي تنقذه من سطوة (هم)، حيث (نزلت تطوي درجات السلم.

– ماذا؟ ماذا هناك أيضاً؟

لم تصدق حرفاً واحداً مما قلتُ

نظرت إليّ باشفاق أحزنني كثيراً وآلمني، ورحت أمضغ وحدي، حزني وألمي.

– لماذا لا تنتقل إلى غرفتي .. أنت مثل ولدي)[3].

إن الوظيفة المباشرة لأم وليد هنا، هي أن تمدّ ذلك الخواء الروحي الذي يعاني منه يوسف بطاقات من الحنان والعاطفة التي حرم منها يوسف، إذ مازال قلقاً بين اختياره لسناء ورؤيا، حيث تتجاذباه، في حين أن إحساسه إزاء أم وليد يخالف نمط عاطفته تجاه سناء ورؤيا، لكن الموقفين يتحدان في نقطة واحدة وهي حاجة يوسف إلى حنان وعاطفة المرأة أية كانت.

إن محاولات أشباح (هم) لملاحقة يوسف، كي يتخلّى عن سناء تُذكّر أم وليد بما جرى لها قبل ربع قرن، فعبر استرجاع مطوّل يشغل حيز خمس صفحات من الرواية، تقص أم وليد حكاية زوجها المخلص الذي (– كان عاملاً من الجنوب، وكان مستقيماً... شجاعاً ... هبه ... المهم عنده رست سفينة أحلامي، قلت وحده الذي بوسعه أن يحقق لي السعادة والحرية،

---

[1] الشخصية في الرواية العراقية– ٣١٦

[2] هم ويبقى الحب علامة ١٧٦

[3] المصدر السابق نفسه ١٨٠

فاخترته زوجاً إلى الأبد، فاغتاظ الحاقدون واقتحموا منـــزلنا أكثر من مرة، مهددين متوعدين ليحملوه على التخلي عنّي، ولكنه ظل صامداً، كلما زادوا في تهديده، زاد إصراراً على موقفه، لا يضـــعف ولا يلين، فعمدوا إلى إغرائه، فقدموا إليه كل ما تشـــتهيه النفس، ولكنه ركل كل الإغراءات وقال ومازلت أذكر كما لو كان بالأمس، إنها أنا، والتخلي عنها يعني التخلي عن نفسي،

.. يا روحي ..؟

ورفعت سبابتها إلى عينها:

– ثم عمدوا إلى خطفه.

– فقالت بصوت عميق ممتلئ بحزن غير عادي:

– اغتالوه – طعنه أحد الكلاب حين كان نائماً)[1].

إن ما جرى لأم وليد يتكرر بعد ربع قرن من الزمان، حيث يتقمص يوســـف دور زوج أم وليد، وهو الآن مشـروع للتصـفية والإجهاز عليه، إن إدخال هذه الحادثة في الرواية (تخدم في آن واحد متكلمين، وتعبّر في آن واحد عن قصدين مختلفين: القصد المباشر للمتكلم في الرواية والقصـد غير المباشـر للمؤلف، في كلمة كهذه صـوتان معنيان وتعبيران، إلاّ أن هذين الصـوتين مترابطان حوارياً، فكأنهما يعرفان أحدهما الآخر)[2].

إن وظيفة الحكاية التي قصتها أم وليد تتمثل في:

أولاً: إبلاغ يوســـف ضـــمنياً بأن معاناته مع (هم) لم تكن فريدة من نوعها، حيث زوج أم وليد أغتيل غدراً قبل ربع قرن في نفس الطريق، وبأيدي (هم) ولكن من نوع آخر.

---

[1] هم ويبقى الحب علامة ٥٢

[2] الكلمة في الرواية – ميخائيل باختين ٩٨

ثانياً: حث يوسف على المضي في التشبث بسناء، وعدم الإذعان لمشيئة (هم) و (لعل لهذه القصة دوراً كبيراً في دفع يوسف، لا في الاستمرار في المقاومة فحسب، بل في إعطائه مزيداً من القوة لكي لا يتخلى عمّن يحب)[1].

ثالثاً: استمرارية المظالم والإبقاء على هضم الحقوق، وسيادة منطق القوة في فض الأمور، وتهميش العدالة والقانون.

إن أم وليد ترمز في الرواية إلى كونها ضحية تقاليد متخلفة، في مجتمع يسوده منطق القوة والبطش.

استعمل الروائي الطريقة التمثيلية لتصوير شخصية أم وليد، ووجهة نظرها في الحياة، إذ أتاح لها أن تعبّر عن نفسها وتكشف عن خبايا حياتها عبر سرد تلك الحادثة المؤلمة، إذا كان الوعي (غالباً ما يكون وليد صدمة)[2]، فإنّ أم وليد شرعت تروّض نفسها على وضعها الجديد كأرملة، إذ تقول (– ماذا أفعل... ماذا بوسع امراة ضعيفة أن تفعل؟ دفنت نفسي في هذا المنـــزل وقررت أن أغلق قلبي دون كل طارق)[3]، لكنها لم تنس ما جرى ولا تريد أن ترضخ يوسف لمشيئة (هم)، (وقد وجد علم النفس أن من إمارات القوة في الشخصية قدرتها على تحمّل المسؤولية)[4]، حيث ظلت أم وليد أرملة وحيدة لم ترضخ لمشيئة الاوغاد ولم تتزوج بعد، أمّا عنوان حياتها، فلم يحمل إلاّ الرتابة والمحدودية والتكرار المملّ.

لقد أثارت قصة أم وليد عند يوسف صراعاً نفسياً عميقاً، حيث نازعه موقفان مفترضان:

الأول: الوقوف بوجه (هم) مهما تكن العاقبة، حتى لا يكون مصـــير ســـناء كأم وليد، ومصيره كزوجها.

---

[1] لماذا بقي الحب بلا علامة– عبد الله إبراهيم– ١٦٩

[2] رواية الأصول وأصول الرواية– ١٤

[3] هم ويبقى الحب علامة– ٥٤

[4] الأسس الفنية للنموّ ، ٤١٨

الثاني: الرضوخ لمشيئة (هم).

لقد اختار بمحض إرادته الموقف الأول، قائلاً لأم وليد: (لا تبالي، سـأنتقم لك منهم بأن أهيئ لزوجتي كل أسباب السعادة، لن أغمض جفني عنها .. لن أنام أبداً .. سأذر ألملح في جفوني، لن أتيح لهم فرصة طعني من الخلف)[1].

ويلاحظ الباحث أن إدخال حادثة (أم وليد) صـمَّمها الروائي مسـبقاً في مخيلته الفنية، فالفسـحة المكانية التي منحها الروائي أم وليد للتعبير عن حياتها، غير قابلة للنمو والتطور، بقدر ما تميل إلى الإنزواء والخفوت.

لقد أوصل التفكير بالمسدس يوسف إلى تاجر الأخشاب الذي كان يمارس بيع السلاح في الخفاء، كي يشتري منه مسدساً، ليدافع به عن نفسه، لكن التاجر (ارتعب وأخذ يرتجف، وراح صـوته يتهدج، كما لو كان يدافع عن نفسـه تهمه تذهب به إلى موت محقق)[2]، وقال (لم يعد أحد في المدينة يتعاطى بيع الأسـلحة...)[3]، كما وأبلغ يوسـف، أن الدولة قد حرمت بيع وشراء الأسلحة، بل حصرت حمل السلاح في متنفذيها، يقول تاجر الأسلحة (– لم يختف السلاح لأنه لم يعد أحد بحاجة إليه، بل لأن البعض قد منح نفسه فقط حق امتلاكه)[4]، في حين يُحسّ برواج صناعة التابوت التي يصنعها تاجر الخشب، يخاطب يوسف تاجر الأخشاب:

– ولكن تجارتك تبدو في رواج.

قال وهو يبسط كفيه:

– نحمده!

– تساءلت بدهشة:

---

[1] هم ويبقى الحب علامة– ٥٤

[2] المصدر السابق نفسه ١٥٣

[3] المصدر السابق نفسه ١٥٤

[4] المصدر السابق نفسه ١٥٦

– أهو كثير؟

– أكثر من أيام السلاح، الربح هنا بات أعظم، صدقني.

وأشار إلى التوابيت بفرح ظاهر)[1]، يلحظ الباحث، أن وظيفة صانع التوابيت، أي تاجر الأسلحة خلال هذا المشهد الحواري هي:

الأول: إبراز عدم استقرار الوضع الأمني، حيث يزداد الإقبال على التوابيت، وتموت الناس زرافات ووحدانا.

الثاني: إن صناعة الموت من صنع الذين لهم رخصة في حمل السلاح ويقصد بذلك إرهاب الدولة (لم يختف السلاح لأنه لم يعد أحد بحاجة إليه، بل لأن البعض قد منح نفسه فقط حق امتلاكه)[2]، ويلاحظ أن صانع التوابيت تبنّى وجهة نظر الروائي عبر مكونه الأيديولوجي الذي يناهض مؤسسات الدولة وينسب إليها تهمة تكاثر الضحايا من الشعب.

الثالث: إن إحدى وظائف تاجر الأسلحة، هي التناغم مع موقف يوسف الحذر من الأعداء وحاجته إلى المسدس، حيث تكاثر الإقبال على التوابيت ينسجم مع خوف يوسف من الفتك به على أيدي (هم).

إن اختلاط هذا العدد غير المتجانس من الشخصيات، من حيث المهن والأدوار والأفكار والوظائف يربك القيمة الثابتة للإنسان، بل ويضيعه في متاهات مجتمع يكاد تنقض أركانه الاجتماعية، لولا النظام الشمولي الذي يحمي فيه من يديرون شؤونه.

إن الدور الذي أناطه الروائي بتاجر الأسلحة، لا يتعدى دور الشخصية الثانوية التي (يمكن استبدالها أو حذفها من دون أن يؤثر في الرواية، إذ تنحصر أهميتها في توضيح صورة الشخصيات الأخرى)[1] ، وبمقدور الباحث أن ينسب وظيفة فنية أخرى لتاجر الخشب في

---

[1] هم ويبقى الحب علامة ١٥٦

[2] المصدر السابق نفسه– ١٥٦

[1] الشخصية في الرواية العراقية– ١٩٥

الرواية وهي (الإدارة) التي تتعلق بتنظيم النص السردي ونسج خيوطه، إذ لولاه لكنّا ننسى مصير (رؤيا) التي اكتشف التاجر أمر مسدسها الذي اشتراه من هذا الرجل، ثم تورط بها، حيث اكتُشف أمره من قبل الحكومة.

يقول تاجر الأخشاب ليوسف (لا أكتمك ... لقد بقيت حتى بعد الحظر الشديد أبيع في الخفاء، ولكن مسدساً واحداً جرّ عليّ اللعنة..... اشترته فتاة ... قيل أنها كانت عاملة مطعم)[٢].

يمثل تاجر الخشب في الرواية دور الشخصية الجشعة والنهمة التي تبحث عن الربح بأي ثمن وبأية وسيلة، إذ اختار بيع السلاح وصناعة التوابيت، حيث كلاهما يدران ربحاً وفيراً من دم البشر المراق وإزهاق روحه وكلتا المهنتين رائجتان في مجتمع تختل فيه موازين الحياة والنظام والقيم.

بعد أن ضاقت المدينة بوجه يوسف من جرّاء ملاحقة (هم) وإيذائهم المستمر له، لجأ إلى الحلول القانونية الممثلة بدائرة الشرطة، حيث شرح للضابط، ما جرى له، لكن الضابط أهمله ولم ينتبه إلى تفاصيله، حيث جرت المحاورة بينهما، لقد سأل الضابط:

– أتقرأ، عادة في الليل؟

– أجل وأعتقد أني قد قلت ذلك.

– كثيراً؟

.....

.....

– لا ... لا .... اطمئن ياسيّد سنشدد الرقابة حول بيتك)[١]

---

[٢] هم ويبقى الحب علامة ١٥٦

[١] هم ويبقى الحب علامة ١٣٨

يجلو هذا المشهد الحواري بين ضابط الشرطة ويوسف، مدى الهوة بين آمال يوسف بالقانون، وانكفاء ضابط الشرطة في حلّ معضلته المستعصية، إن تعامل الضابط مع يوسف، بدأ بإهمال مطالبه في حمايته، واستهانته بالقراءة والكتابة، واللامبالاة إزاءه، لقد شارك الضابط صديقه حسن الهندام في الضحك على موقف يوسف: (ضحك هذه المرة الضابط أولاً، حتى استلقى على ظهره، ثم ضحك الآخر، وراح يضرب كفاً بكف، والمسبحة الصفراء الفاقعة اللون تطقطق بين كفيه، وهو يهتز على نحو هستيري.

وفكرت: إنهما يمارسان تفوقاً عليّ، لإحساسهما بأنهما يعيشان وضعاً أفضل من الذي أعيشه، ما أقذر ذلك!)[٢].

لقد أحسّ يوسف من جرّاء هذه اللقطة الساخرة بضعف ومهانة. إن الدور الذي يلعبه ضابط الشرطة هنا، تعبير عن فكر الروائي الذي يتبنى نظرنه السياسية عبر تلك الأفكار الواردة في النص، حيث همّ النظام وأولوياته هو حماية القانون في ذلك الإطار الضيق الذي تريده الدولة، والذي لا يعدو كونه أداة قمع لمن يشهر سيف السخط بوجه النظام، إنه لا يقدّر ثمناً للمثقف والكتاب والمدرسة، لأنه لم يتسنّم منصبه بسبب هؤلاء أولاً، ولم يُنط به الدفاع عنهم. إن الطريقة التي عُرض بها الضابط هي مزيج من الطريقة التمثيلية والتحليلية فمرة يصفه الراوي، وأخرى يعبّر عن نفسه من خلال محاوراته وسلوكه. إن وظائف الضابط في الرواية هي:

١- يشارك غيره في اضطهاد يوسف، ووظيفته هي التنسيق وتنظيم العالم الداخلي للرواية، وإنه إضاءة أخرى للواقع الذي تمرد عليه يوسف.

٢- يعمق في يوسف روح التمرد الذي دفعه للبحث عن السلاح لكي يحمي نفسه، إذ مؤسسات دولة كتلك، لا تحمي المواطن بقدر حمايتها النظام ومصالحه.

---

[٢] المصدر السابق نفسه- ١٤٤

٣- ان بروز الضابط بصفته الشخصية لها طابعها الانضباطي والوظيفي الصارم، عامل تكويني وبنائي في بنية الرواية، إذ لولا هذه الشخصيات الثانوية لما تحركت الأحداث حسب الخطة المرسومة لها.

أمّا موقف الشرطي فامتداد لموقف الضابط، ولكن في إطار أكثر هشاشة وكوميدية، إذ يلوذ به يوسف منتصف الليل، خوفاً من ملاحقة (هم)، لكن الشرطي كان متعباً، حيث النوم يأخذ بمقاعد أجفانه، ويتوسل بيوسف أن ينام على مصطبة في المخفر، إذ إنه يودّ أن ينام، فكر يوسف في ارشائه، وقال:

- اسمع..

ونزعت له الساعة من معصمي.

- خذ... خذ هذه فربّما كانت تنفعك أكثر... ثم ... ثم يمكنك اعتبارها هدية.

خطفها من يدي خطفاً... قلبها بضع مرات، قربها من أذنه اليمنى، ثم اليسرى، وراح يصغي إلى دقائقها بانتباه فائق. وإذ وجدها تعمل بانتظام منحها رضاه وألقاها في جيب معطفه، ثم ناولني البندقية)[١].

لكن البندقية كانت فارغة من الطلقات، ويقول الشرطي (إنهم يسلّموننا إياها هكذا)[٢] ، إن هذه الجملة تعبير عن عدم الثقة بين الدولة وأداتها التنفيذية الممثلة بالشرطة، أو خوفاً من سرقة العتاد، فكلا السببين ينمّان عن ضعف وفساد الدولة. إن وظيفة الشرطي في الرواية هي (وظيفة إبلاغية)، حيث تبرز مغزى أخلاقياً في التعامل مع المراجعين، إذ يسلّم يوسف بندقيته لقاء رشوة، هذا الموقف يعزز رأي يوسف في سوء إدارة الدولة والفساد المستشري فيها،

---

[١] هم ويبقى الحب علامة- ١٩١- ١٩٢

[٢] المصدر السابق نفسه- ١٩٣

ويعطيه مبررات السوداوية والتشاؤم إزاء ممارسات النظام، كما ويمنحه أسباب الوقوف بوجهها أيضاً.

أما أقرباء رؤيا الذين جاؤوا إلى المطعم للإجهاز عليها، فهم يمثلون الوجه الأمثل للتخلف والتمسك بعادات البداوة البالية، إذ يحملون البنادق ويتعقبون رؤيا للثأر منها، لأنها رفضت الزواج من ابن عمها، إن هؤلاء، من الشخصيات المسطحة التي لا تتطور فكراً وممارسة، ولا يتوقع منهم القارئ إلاّ هذا النمط المتخلف من التعامل. ومن الشخصيات المسطحة أيضاً، عامل المطعم وصاحبه، إذ لم يؤديا دوراً فاعلاً لا في صنع الأحداث ولا في تحريكها، وظلاّ ثابتين في حدود العمل الذي يمارسانه، يقول اولتبيرندو ليزلي لويس (إن الشخصية الجامدة تبقى في جوهرها، غير متغيرة خلال القصة، فليس من المحتمل أن ترتبط ارتباطاً مباشراً بتغيرات العلائق البشرية التي هي من صميم النص، وقد تقوم بدور مؤازر في الفعل القصصي)[٣].

إن إهتمام محيي الدين زنكنة بشخصياته نابع عن عمق تفهمه لدور الشخصية الفني في الرواية، إن رواياته الثلاث هي رواية الشخصيات، إذ تحتشد بأعداد منها، ووظّف هذه الشخصيات بدقة في البناء الروائي على وفق الخطة المرسومة لها، إن مصدر تجارب شخوصه كما يقول محيي الدين: هو (الواقع ... الحياة ... المعايشة اليومية، المشاهد ثم احتواء كل ذلك، لك كالمختبر الغريب الذي نسميه الذاكرة، وصهر كل المشاهدات، وإعادة طرحها مصاغة بشكل آخر)[١]. يقول شجاع مسلم العاني: (إن هذه المحاولة في الرواية العراقية، يمكن عدّها محاولة للرواية في تأمل ذاتها، وهذه المحاولة قام بها واحد من أكثر كتّاب الرواية العراقية شكلية، وهو محيي الدين زنكنة، في روايته (ويبقى الحب علامة- ١٩٧٥)، إذ تتمرد شخصيات الكاتب عليه وتناقشه في مصائرها. يقول الكاتب الراوي (ترى ماذا يحدث لو تمرد

---

[٣] الوجيز في دراسة القصص- ت: عبد الجبار المطلبي- الموسوعة الصغيرة- ١٣٧

[١] تقليص المسافة بين الواقع المعاش والواقع الأهل- الفكر الجديد- العدد ٢٥٩ في ١٩٧٨/٧/٨

عليّ شـخوصـي، وراحوا يطالبونني بحياة أخرى ويفرضـون علي حياة، يصـنعونها لأنفسـهم؟ ويضـيف قوله (ولم أكد أبلغ هذا الحد، من تفكيري حتى انتصـب أمامي (قاف)، وقف على مبعدة مني يمنعه خجله من التقدم، يرنو إليّ بعيون ملؤها الطيبة والشـوق والعتاب)[٢] ، ويضيف قوله:

(– أتشكو شيئاً يا (قاف)؟

– لقد هجرتنا يا يوسف!

– لأمر فوق إرادتي يا (قاف).

– ليس هناك أمر فوق إرادة الإنسان.

– ما هذا الكلام يا (قاف)؟

– أنت الذي وضعته على لساني[٣]

.....

لقد كنت تحبّنا يا يوسف.. لماذا لا تعود إلينا؟

لو عدت لما كان في وسعي أن أطيقكم. ولا بوسعكم أن تطيقوني.

لماذا..؟ أنا لا أكره أحداً.

غريب!

ثق إني خائف، ومريض ... يطاردني الموت.

وما كل هذا الذي تقول؟

– من الصعب أن تدرك شيئاً ما أقول يا (قاف)، فأنت لم تعرف أياً منها لأني أنا نفسي ما كنت أعرفه، أما الآن فقد علمتني الحياة كلها دفعة واحدة، بل وأكثر فقد علمتني الكراهية

---

[٢] البناء الفني في الرواية العربية في العراق– شجاع مسلم– ١٤٧

[٣] هم ويبقى الحب علامة– ٢٣٠

أيضاً... إلى حدّ الموت.. و... انتبهت إلى صخب شديد في أقصى الغرفة، التفت فإذا (صاد) يرغي ويزبد. ويبدو في هيجان شديد وإذ أبصر (قاف) واقفاً بخجله المعهود، صفعه على وجهه صفعة قوية.. ترنح أولاً... ثم سقط وانهال عليه (صاد) ركلاً بالأقدام وضرباً بالأيدي، فلم أتمالك نفسي، صرخت به:

– كفى .. كفى أيها الوقح.

التفت نحوي بغضب وعيونه تتقد.

– هل جننت؟ أما يعرف قلبك الرحمة؟

– ثم تذكرت أني لم أضع في قلبه ذرة واحدة من الرحمة، فضحكت، وإذ أبصرته يتقدم نحوي بإصرار وعزم، لحست آثار ضحكتي وتوجست الخيفة. بينما نهض (قاف) يعدل هندامه واتكأ على الحائط بذلة يرقب الموت بعيون ملؤها الجليد. وكان الموقف آخذاً بالتوتر، وتوتر فعلاً في اللحظة، خطف (صاد) واحدة من زجاجات البيرة الفارغة، أمسكها من عنقها، هشم أسفلها. أخذ يواصل تقدمها نحوي .....الخ)[1].

يلاحظ الباحث إن هذا النص أقحم في الرواية إقحاماً، إذ أنها تحمل بعض خصائص وأجواء المسرحية في تعاملها مع الشخصيات وأدوارها ولاسيما أن بعضاً من هذه الشخصيات لها حركاتها التمثيلية الخاصة بها، والكاتب عن طريق إبراز هذه الشخصيات المسرحية يعبّر عن أفكاره الخاصة، لكن النص هذا، يظل يحمل طابعاً شكلياً تنظيرياً في تناول مهام الشخصيات الروائية، (فمن حيث المبدأ يمكن لأي جنس أن يدخل في تركيب الرواية، ومن حيث الواقع فمن الصعب جداً العثور على جنس لم يدخل الرواية في وقت ما وعند كاتب ما. وتحتفظ

---

[1] هم ويبقى الحب علامة ١٦١– ١٦٢– ١٦٣.

الأجناس المدخلة إلى الرواية عادة بلدونتها البنائية واستقلالها الذاتي وفرادتها اللغوية والأسلوبية ... إلاّ أن هذه الأجناس تعكس في أكثر الأحيان مقاصد المؤلف بقدر أو بآخر)[1].

وهناك شخصيات ثانوية أخرى مبثوثة في ثنايا الرواية، إذ كل ينفذ الدور الذي رسم له. إن هذه الشخصيات تجمعها حالة واحدة وهي ملاحقة يوسف والبحث عنه، لانتزاع توقيعه، وربما انتزاع التوقيع يرمز إلى تنازله عن سناء أو عن الأيديولوجيا الذي يؤمن بها ويعمل من أجلها، ويلاحظ الباحث أن هؤلاء يتخذون طريقتين لتطويع إرادة يوسف وإجباره على التوقيع والتخلي عن سناء:

الأولى: استعمال القوة والبطش والملاحقة والمراقبة.

الثانية: ممارسة الخداع والتمويه لانتزاع توقيعه الرامز إلى التخلي عن سناء أو إسقاطه سياسياً.

تتكون هذه الشخصيات الثانوية في الرواية من:

١- رجل غامض يبحث عنه في المقهى. لكن صانع المقهى يقول ليوسف لا تسألني من هو؟

(- أرجوك هددوني ... هددوني بالموت ... أنا صاحب أطفال أنا صاحب عائلة)[1].

٢- رجل ذو معطف أسود طالبه بالتوقيع على ورقة بيضاء، لكنه وهم لا غير، حيث اختلط عنده الوهم بالواقع)[2].

٣- السائحة الصغيرة: فتاة صغيرة تغطي وجهها بالمساحيق تطالبه بالتوقيع على ورقة بيضاء وتحاول خداعه وإيهامه)[3] .

---

[1] الكلمة في الرواية- باختين- ٩٣- ٩٤

[1] هم ويبقى الحب علامة- ٦٩

[2] المصدر السابق نفسه- ٧٣- ٧٤- ٧٥- ٧٦

[3] المصدر السابق نفسه- ١٠٩-١١٠-١١١

٤- رجل مجهول يضـــع مظروفاً فوق منضـــدته في الدائرة، والمظروف يحتوي على ورقة بيضاء)[٤].

٥- رجل قبيح الوجه يراقبه ويتابع سيره[٥].

٦- امرأة تركها زوجها وتطالبه بالتوقيع على ورقة بيضاء[٦].

يبدي بطل الرواية رأيه في هذه الشخصيات المتكالبة عليه، ويجمعها في بودقة منطق واحد وهو إذلاله وإبعاده لا عن سـناء فحسـب، بل وكل معتقداته ومثله، يقول بطل الرواية: (لابدّ أن ثمة خيطاً رفيعاً لا يكاد يرى، يشد تلك الأحداث ببعضها، يولدها من بعضها، يطورها إلى الصـــور الجديدة التي تتلفع بها. لابدّ أن ثمة أيدٍ خفية، تحركها، تلونها، وقد لا تكون ثمة إلاّ يد واحدة. يد واحدة؟ .... تلك هي حصـيلة ما خرجت به، بعد عودتي مباشـرة من السـياحة الذهنية التي قمت بها، عبر تلافيف ذاكرتي المرهقة)[٧].

٢- بحثاً عن مدينة أخرى

إن الشـخصـيات الثانوية في هذه الرواية، إذا تقارن بالشـخصـيات الثانوية في رواية (هم ويبقى الحب علامة)، تكون أقل ممّا هو عدداً لجملة أسباب:

١- ضيق الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات الروائية.

٢- التركيز على دور البطل، إذ شغل مساحة واسعة من تحريك وصنع أحداث الرواية.

---

[٤] هم ويبقى الحب علامة- ١١٥- ١١٦- ١١٧

[٥] المصدر السابق نفسه- ٦٠ وما بعدها.

[٦] المصدر السابق نفسه- ١٢١- ١٢٢- ١٢٣

[٧] المصدر السابق نفسه-١٣٠

٣–لم تتكرر فيها شـــخصـــيات ثانوية تتشـــابه وتترادف أدوارها كما في رواية (هم ويبقى الحب)، حيث وصل عدد شخصيات (هم) التي تلاحق بطل الرواية ست شخصيات، تترادف في أدوارها، ووظائفها.

٤– إن البناء الفني للرواية ونمط أحداثها، لا يتحمل أن تقحم فيها شـخصـيات أكثر من هذا، علما أن بعضاً منها شخصيات مسطحة.

إن إحدى الشـخصـيات الثانوية في الرواية، هي الجارة بطل الرواية التي يقول عنها الراوي: (بيد أن جارتنا– وهي نفسـها صـاحبة الدار التي اسـتأجرت أمي عندها، غرفة واحدة لكلينا– التي كثيراً ما تردد علينا.. وتنفرد بأمي لسـاعات طويلة..)[١]، إن الدور الذي أدته هذه المرأة، غيّر مفاهيم كثيرة عند بطل الرواية، إذ حوّلت قدسـية طاعة الأم وحنانها وإخلاصـها، إلى حالة معكوسـة في قلب الراوي، لاسـيّما حين قررت الأم الزواج من طارق أقنعته تلك المرأة بالزواج منها. فخاطب الراوي تلك المرأة:

إلى متى ستظل إلى جانب أمّك؟

واستغرب من سؤالها كثيراً:

– ماذا تعنين..؟ لا أفهم..

– ومتى تفهم أن وجودك هنا يحبط آمالها؟

– وقاطعتني

– إنها تريد أن تتزوج..

وشـــعرت بألف جدار يقوم بيني وبين أمي ... وانصـــرف ذهني واهتمامي عنها ...)[١]. يلاحظ الباحث أن بطل الرواية– مع كونه مثقفاً– لم يزل مشـــدوداً إلى القيم القروية التي تمنع

---

[١] بحثاً عن مدينة أخرى– ١١٥

[١] بحثا عن مدينة اخرى– ١١٦– ١١٧

زواجاً من هذا النوع، ويعدّه من الانحرافات السلوكية، فتبرم بطل الرواية من زواج أمّه ناتج عن هذه الأسباب:

الأول: تقادم أمّه في السن.

الثاني: انخداع الرجل بصغر سنها.

الثالث: إذكاء نار الغيرة على الرجل الذي طلب يدَ أمّه، انطلاقاً من ظهور عقدة (أوديب).

ويلاحظ الباحث أن قبول أم البطل بالزواج من الرجل ناجم عن:

١- إحساسها العميق بالحرمان الزوجي والشعور بالنقص، إذ أنها مطرودة من زوجها، حيث تريد تأكيد ذاتها من خلال هذا الزواج.

٢- الانتقام من زوجها الغادر، بهذا الزواج المتأخر.

٣- إشباع حاجات جنسية ونفسية، إذ تقول لأبنها حينما يستفسر عنها موضوع الزواج:

- أحتماً تنوين الزواج؟

- لِم لا ... ألست امرأة؟[٢].

يصف لنا الراوي البعد الجسدي لهذه المرأة، إنها (الشوهاء ذات الأسنان السوداء)[٣] ، حيث (إن هذه السواد ... لا يقتصر على أسنان هذه المرأة المنهدمة الماثلة أمامي، وإنما ينسحب على أفعالها أيضاً، بل على سائر وجودها... كما أنه ليس فقط بسبب الدخان وحده)[١] ، لقد اقنعت هذه المرأة الرجل بأن أم بطل الرواية (لم تتعدّ الأربعين)[٢] ، في حين أنها على أعتاب الثمانين:

---

[٢] المصدر السابق نفسه- ١١٩

(٣) المصدر السابق نفسه- ١١٨

[١] بحثاً عن مدينة أخرى - ١١٧

[٢] المصدر السابق نفسه- ١١٧

(–أربعين؟ ... ابتلعت نصف الحقيقة)[٣].

أما الرجل الذي ينوي الزواج منها فهو مخدوع من قبل تلك المرأة التي أقنعته بأنها (لم تتعدّ الأربعين). يلاحظ الباحث، أن موقف أم البطل والرجل الذي ينوي الزواج منها، وجهان لصورة رسمته الجارة بدقة وبرضا الطرفين، لكن كشف الأوراق عن الحقيقة من الراوي أبطل كلّ شيء. إن أم الراوي والرجل الذي ينوي الزواج منها، شخصيتان مسطحتان، إذ يدور موقفهما حول فكرة واحدة، ويتعرف عليها القارئ بسهولة، وتظل كما هي عليها في الذاكرة، وتكون (في أحسن حالاتها، إذا كانت كوميدية، أما إذا كانت تراجيدية فتصبح مملّة وتبعث الضجر عند القارئ)[٤].

حينما يهبط بطل الرواية المدينة، فإذا به يواجه رجلاً (لا يشجع أحداً من الاقتراب منه والتحدث معه، إبتداء من وجهه المتغضن.. وأنفه المعكوف... وشفته المتدلية إلى مشيته السريعة التي تشبه مشية مسافر مستعجل يحاول أن يدرك القطار قبل تحركه)[٥] ، إن وصف البعد الجسدي لهذا الرجل ينمّ عن تقادمه في السن وقبح منظره وعدم اتزانه الداخلي. لقد أشار موقف هذا الرجل ومعه شابة (في غاية الجمال والتألق)، حفيظة بطل الرواية، حيث عبر مونولوج داخلي، يقول البطل: (لا.. إنها زوجته، كررت ذلك رداً على إنكار، يستند على فارق العمر الهائل ومنطقية الأشياء، كان يتبلور في داخلي ويكاد يتحول إلى صراخ يزعق في وجهي، بأنها ليست زوجته بالتأكيد، وإنما هي ابنته، أو زوجة ابنه، أو حفيدته، أو زوجة حفيده وكررت بعناد بغلي، بل هي زوجته...)[١] ، فالبطل يتقدم عليهما مرة ويسير معهما مرة أخرى

---

[٣] المصدر السابق نفسه– ١١٧

[٤] أركان القصة– فورستر– ٨٥

[٥] بحثاً عن مدينة أخرى– ١٣١

[١] بحثا عن مدينة اخرى– ١٣٢.

ويود لو يعرف الحقيقة، ولكن في النهاية يقول: (وقفت جامداً أرقبهما، وهما يبتعدان، حتى طواهما البعد وتلاشيا تماماً، شعرت بحزن كبير يحتويني.

قلت لنفسي:

–هذا فأل سيئ)[٢] ، يلاحظ الباحث، أن محيي الدين زنكنة مغرم في رواياته باستحضار لوحات الحياة المكرورة المتشابهة، ولكن في إطارات متباينة الأوجه والأشكال. إن عدم منطقية زواج أمه برجل أقل عمراً منها بخمسين سنة، يماثل كون هذا الرجل زوجاً لتلك الفتاة الجميلة التي يكبرها بخمسين سنة، إذ كلتا الحالتين تمثلان تلك المفارقات التي تضج بها الحياة، بل وتسيء إليها، في تلك المدينة التي يسأم منها البطل، ويبحث عن مدينة أخرى خالية من تلك التصدعات، ولكن دون جدوى، لأن البطل في حدّ ذاته خال (من الفعل والحركة برغبة منه أو بقسر من الظروف المحيطة التي عطلت فيه إرادة الفعل، وهذا ما جعله منزوياً)[٣].

أما عامل الفندق فهو من الشخصيات الثانوية الأساسية التي ترافق بطل الرواية في الفندق الذي يسكن فيه، إن تعامله مع الراوي مزيج من الودّ والصرامة، فالراوي سلّم أمره إليه، وفوّضه فيما يختار له من مكان، أو يعلمه آداب وتقاليد الإسكان في الفندق، فشخصيته يلفها غموض، يصفه الراوي بأنه (كائن بدائي محشو داخل جلد كركدن)[١] وهو (العملاق الأمرد الغريب الرهيب)[٢] ، فهذا البعد الجسدي المشوّه ينمّ عن غرابة وعدم اطمئنان المرء إليه، فعبر مونولوج داخلي يستاء البطل من عدم مراعاة عامل الفندق للمواقف الخاصة، (كان الإنسان ما بين يصرخ بي: أطرد هذه النفاية البشرية خارجاً.. وتصرف كما يحلو لك ... أو على الأقل افعل ما تشاء بوجوده فإن وجوداً منقرضاً ... لعالم متخلف، كوجوده ... لا يمكن

---

[٢] المصدر السابق نفسه– ١٣٥.

[٣] الاتجاه التجريبي في القصة العراقية في الستينيات– برهان الخطيب– ص ٩٥.

[١] بحثاً عن مدينة أخرى– ١٧٤.

[٢] المصدر السابق نفسه– ١٧٤.

أن يغني شيئاً إنه ليس أكثر من شيء تافه غير جدير بالاهتمام)[٣]. إن عامل الفندق كالإنسان الآلي ينفذ كل ما يؤمر به، إنه خائر الإرادة بارد العواطف والأحاســـيس، يقول عامل الفندق لبطل الرواية:

(–إدارة الفندق، وكذلك أنا شخصياً، لا نمانع أن تأتي بصديقتك، قاطعني بامتعاض كبير، واستخفاف أكبر بقدراتي الذهنية:

– المدينة ملأى بهن يا سيّد..

ولكنّي غريب عنها.. بالإضافة إلى ..

ولم يدعني أكمل.. إذ تألق فرح طائر في عينيه:

– دع الأمر لي إذن... يا سيد .. اعتمد عليّ يا سيّد)[٤].

– لقد غدا عامل الفندق آلة صماء تحركها صاحبة الفندق كما تشاء، يلاحظ الباحث أن الروائي بالغ في وصف ذلك التعامل الآلي الجاري بين الراوي وعامل الفندق، وأن موقف بطل الرواية إزاء عامل الفندق موقف المنفذ والملبي لطلباته والمســـتجيب لنداءاته وأوامره. لقد استعمل الروائي طريقتي التمثيل والتحليل في إبراز عامل الفندق، حيث تتجسد شخصيته من خلال فعله وسلوكه مرة ووصف الراوي لتفاصيلها مرة أخرى.

إن وظيفة السرد الذي يبرز عامل الفندق في الرواية، هي إفهامية أو تأثرية وتتمثل في إدماج القارئ بهذه الشخصية المتخيلة العجيبة التي غدا مصدر إزعاج وإرهاق للبطل، (فالشخصية الثانوية توفر لها من الصـــدق الفني والنمو ما جعلها مؤثرة في الأحداث)[١]، إذ أنه يمثل ذلك الفندق المتداعي القذر الذي احتضنته المدينة التي لفظها الراوي بعمق وعيه، وضاق بها ذرعاً وتعذب من خلال تواجده فيه، إن إيغال الروائي في تضـــخيم ســـلبيات عامل الفندق وإلقاء

---

[٣] المصدر السابق نفسه– ١٧٦.

[٤] بحثاً عن مدينة أخرى– ١٧٩.

[١] عالم القصة– ٨٣.

الضوء على تصرفاته المشينة، يمنح المبرر لبطل الرواية أن يهيم على رأسه ويكفر بكل المدينة ويبحث عن بديل تهدأ فيه روحه القلقة، إن إبراز الشخصيات السلبية بموازاة الشخصيات الإيجابية في الرواية لا يجلو مديات الفرق بينهما فحسب، بل ويثير في المتلقي التعاطف الوجداني مع الشخصيات الإيجابية، ونبذ مسارات الشخصيات السلبية التي تعيق حركة الواقع باتجاهها الصحيح. إن صاحبة الفندق هي الشخصية الثانوية التي تمثل قوة مالية طاغية تنوي شراء بطل الرواية بثرواتها الهائلة، وتختاره ليصبح زوجاً لها، إنها من حيث بعدها الجسدي، (امرأة متهدمة تماماً ... معاول ستين عاماً أو تزيد تحفر في وجهها... وتهد عظامها هداً ... غائرة الوجنتين ... شعثاء الشعر اشهبهه، شفتاها المتهدلتان تحرسان برايتين ممزقتين دمويتين بالتعاون مع دائرة سوداء من الذباب ... فجوة عميقة الغور ... وجهها متآكل ممتلئ بالحفر والأخاديد، وقد عجزت كل المساحيق والأصباغ التي تحملها أن تردم بعضاً منها)[٢]، إن دقة وصف صاحبة الفندق تثير في الإنسان الاشمئزاز والنفور وتخلق جداراً فاصلاً بينها وبين بطل الرواية والمتلقي أيضاً. يصف بطل الرواية الفضاء الذي التقى بها دون سابق موعد:

– لقد بعثتم في طلبي .. يا سيد أخبرني مدير الفندق.

– مدير الفندق؟ (من؟ هذا الصعلوك؟).

– .....

– تعال يا حبيبي تعال .. لم أعد أقاوم ... ارحمني .. ارأف بحالي .. اشفق علي...

– خطفتني إليها بقوة غريبة .. هذه المرأة المتهدمة من أين لها كل هذه القوة..؟

سقطت على لحمها العاري ... شعرت بلزوجة دم الذباب بين جسدينا، وقد تدفق فجأة..

---

[٢] بحثاً عن مدينة أخرى– ١٨٤.

أحســـســـت بتقزز هائل يمتلئ به كل جســـمي كما لو كنت قد ســـقطت فوق جثة مطلية بالقئ... فارتددت بســـرعة، قفزت ورائي ... تريد أن تمســـك بي ثانية ... تعال ... تعال ... ابتعدي ... ابتعدي)[1].

من جرّاء ممانعة البطل لمشيئة هذه المرأة المتهدمة الشبقة وكقصاص انضباطي يُبلَّغُ الراوي من قبل عامل الفندق:

– أنت مطرود...

– ها؟..

(هو يصرخ)

– مطرود...؟ تأدب ... يا رجل!!

.....

– لقد جرحت كبرياء صاحبة الفندق...

– ثم إنك غبي لا تعرف من أين تؤكل الكتف)[1]. إن صـــاحبة الفندق في الرواية ترمز إلى الرصيد المالي القويّ، ولكنه غير مسنَد بالقيم والمبادئ والجمال، فوظيفتها في أحداث الرواية، هي كونها عامل تكويني وبنائي في بنية الرواية، إذ إنها تمثل حلقة الوصـــل بين بطل الرواية ومن يتصل بها من الشخصيات والأحداث والوقائع، فـ (الشخصيات في الروايات العالمية الحقيقية منها والخيالية الرئيسة منها والثانوية، ما هي إلاّ أسلاك لإيصال التيار الكهربائي الذي يؤدي في النهاية، إلى الإنارة الكاملة لفكر الكاتب والحقائق التي راد إيصالها لقارئيه)[2].

يقول محيي الدين زنكنة في رفضه صاحبة الفندق (لو لم يصر البطل على ممارسة الصدق مع النفس ومع الآخرين، كان يمكن أن يبقى في مدينته الأولى ويعيش برغد وهناء في كنف

---

[2] بحثاً عن مدينة أخرى – ١٩٠– ١٩١– ١٩٢.

[1] بحثاً عن مدينة أخرى– ٢٠٤.

[2] مذهب للسيف ومذهب للحب– ٦٢– ٦٣.

أبويه وبكلمات مجاملة عادية كان يمكن أن يبقي على حياته الزوجية وبكلمات منمقة، كان يمكن أن يمتلك الفندق ومالكه أيضاً، لكنه وجد في كل ذلك إلغاء إنسانيته،فأصرّ على صدقه مع ذاته فرفض كل ذلك في عملية بحث مؤرقة عن المدينة الحلم)[٣]، لقد أثار البطل كلام عامل الفندق:

– صدق يا سيد ... تزوجها زواجاً شرعياً ولم يقدم لها ... عدا الكلمات الثلاث شيئاً...

– لابد أن تكون هذه الكلمات، في هذه الحالة من ذهب!

– ما أكثر الكلمات التي من ذهب بالنسبة للمرأة... بل تزن أطناناً من الذهب)[٤]، إن هذه المحاورة عمقت جراحات البطل، إذ استغور ذكرياته الأليمة ومعاناته الشديدة مع زوجته التي فارقته على ثلاث كلمات، إذ قال لها:

(إن ب ب أجمل منها)، ويودّ أن يستحضر في ذهنه الرجل الذي قال لزوجته، إنها أجمل من ب ب.

لقد ترك البطل الفندق القبر والمدينة السجن، وهام على وجهه باحثاً عن مدينة ترسو فيها سفينة أحلامه، ويتصور البطل أن هذه الكلمات الثلاث سلاح ذو حدين، فمرة تبني العش الذهبي وأخرى تفرّط به وتسقطه من عليائه.

٣- ئاسوس

إن رواية (ئاوس) من الروايات المحتشدة بالشخصيات، فباستثناء الشخصيات الرئيسة هناك ثماني شخصيات أخرى تتراوح بين الأساسية والثانوية. إن بعضاً من الشخصيات الثانوية تناط بها مسؤوليات وأفعال، من شانها أن تسيّر حركة الرواية وتلعب دوراً مهماً في اكتمال بنائها الفني واخراجها في صورتها المنطقية.

---

[٣] تقليص المسافة بين الواقع المعاش والواقع الأمل– الفكر الجديد– العدد ٢٥٩.

[٤] بحثاً عن مدينة أخرى– ٢٠٣.

إن عزيز شقيق داليا وصديق زوجها، مسيحي الديانة، يساريّ الفكر، أُعدم والده (عم الياس) في سجن الحلة المركزي، حيث وصل في تحصيله الدراسي إلى مرحلة الكلية (في حديقة الكلية حيث كانا يدرسان معاً، كانا جالسين على إحدى المصاطب الخشبية المبثوثة هنا وهناك)[1]، انخرط في العمل السياسي، كباقي أفراد العائلة، وفي حوار جرى بين جواد عبد الأمير وفرهاد، يسأل جواد عن مصير عزيز:

– أخوها عزيز...

– أجل اعتقل قبل اعتقالي بيوم واحد .. ولا أدري الآن أي سجن يطبق عليه)[2]، لقد لعب عزيز دوراً لا يستهان به في أحداث الرواية ولاسيّما تهيئته الجو وموافقته على زواج أخته المسيحية من فرهاد المسلم، يقول همنكواي: إن الشخصية (تتحقق من خلال العمل وهذا يقتضيه أن يضحي بالعمق في الشخصية من أجل ضرورات الحركة القصصية)[1]، لقد قبل عزيز بزواج أخته المسيحية من شاب مسلم، متحديا الموانع الدينية والأعراف الاجتماعية الكابحة، فخلال هذا المشهد الحواري يبارك عزيز صديقه فرهاد على الزواج من أخته.

(– حبيبي– أنت تحبها وهي تحبك ... ما دامت راضية وأنت راض ....

قاطعه عزيز:

لأنها مسيحية وأنت مسلم ... أليس كذلك؟ أليس ذلك ما تود أن تقوله؟ أهذا مستوى تفكيرك ... ألا تخجل من نفسك ومن الأفكار التقدمية التي تجملها ... يا فرهاد ؟)[2]، يلحظ الباحث أن شخصية عزيز من الشخصيات الاساسية في الرواية، إذ لولاه لما يتزوج من شقيقته داليا، ولما تتأسس عائلة فرهاد التي هي محور الرواية الأساس.

---

[1] ئاسوس– ١٥٢

[2] المصدر السابق نفسه– ١٠٩

[1] إرنست همنكواي– دراسة في فنه الروائي– ١٤٧

[2] ئاسوس– ١٥٧– ١٥٨

إن شـــخصـــية عزيز تعبّر لا عن فكر الروائي فحســـب، بل عن همومه الذاتية وتجلياته الإنسانية التي تلغي الحدود الشكلية بين إنسان وآخر، أمّا وظيفته فهي أيديولوجية و(يقصد به النشاط التفسيري أو التأملي)[٣].

أمّا أبو حيدر السائق فهو الشخصية الثانوية التي تدير جزءاً مهماً من حركة زمان وحيز الرواية، فبعده الجســـدي كما يصـــفه الراوي، إنه (يكشـــف عن أســـنان قوية تلاعب بها الدخان، بلونها الطبيعي دون أن يؤثر في بنيتها)[٤]، لكن الواقع عكس ما يتصـــوره فرهاد، يقول أبو حيدر:

(أنا رجل متهدم... كلّ ما بيّ متهدم ... وأسناني أكثر أجزائي تهدماً...

– بالعكس.... إنها تبدو... قوية ... بيضاء...

– لا يغرنّك مرآها...

وأضاف بعد ضحكة قصيرة:

– إنها اصطناعية)[١].

إن أبو حيدر هو الســـائق الذي أُجرتْ ســـيارته لإيصـــال عائلة فرهاد إلى أربيل، وخلال المحاورات بينه وبين فرهاد وداليا تبين أنه كان جندياً في أربيل قبل ثلاثين ســـنة، فيحنّ لتلك الأيام الجميلة، فحينما يمرّون أمام سجن الحلة المركزي، يقول أبو حيدر:

– قبل خمس وعشرين سنة كنت أحد نزلاء هذا السجن... علماً أن النـــزلاء كانوا آنذاك على عدد أصابع اليدين... والبناية نفسها لم تكن بهذه السعة... ثم يردف قائلاً:

– أستاذ نسيت أن أقول أني لم اسجن بسبب قضية سياسية وإنّما بسبب مسألة أخرى... تخجلني الآن..

---

[٣] مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً– ١٠٤

[٤] ئاسوس– ١٢٢

[١] ئاسوس – ٢٠٣.

.....

– قتلتُ زوجتي

.... أو ..... لأقل المرأة التي كان يمكن أن تكون زوجتي.... لو لم أجدها ليلة الزفاف ... غير عذراء....

– ثم... ثم... بعد تشريح الجثة تبين أنها بريئة... ذلك يعني أني كنت أستحق السجن.... بل وحتى الشنق... لأني كنت مجرماً)[٢].

– إن دور شخصية أبو حيدر (عامل تكويني وبنائي مهم في بنية الرواية، إذ أنها تمثل حلقة الوصل بين عناصرها)[٣]، كما ويؤدي وظيفة (إفهامية أو تأثرية المتمثلة في إدماج القارئ في العالم المتخيل)[١]، وإيهامه بواقعية الأحداث والصور والمشاهد.

– أما دلشاد خوشناو، فهو شقيق فرهاد، علاقته منذ البداية غير جيدة مع داليا، وربما يعود السبب إلى عدم رضاه من زواج شقيقه المسلم من داليا، إذ هي فتاة مسيحية، إن دلشاد –كما تقول داليا – (بعتبرها غريبة عن الأسرة، ويحرص دائماً أن ينقل إليها هذا الاعتبار بمناسبة أو بدونها)[٢]، وحتى علاقته بعزيز لم تكن جيدة، يبدو أن دلشاد كما يقول شقيقه فرهاد (يوتر علاقاته مع كل الناس)[٣].

– إن ماضي الشخصية وركامات التقاليد والعادات والأفكار الدينية والمذهبية والطائفية، مترسخة في أعماقها، وتظلّ حيّة باقية، لا تنشط إلاّ حينما تثيرها أحداث الواقع، حيث الصدمات تثير رد فعل الإنسان، إذ بعد تلك السنين من زواج داليا وفرهاد ينبعث التمايز

---

[٢] المصدر السابق نفسه– ١٣٨– ١٣٩.

[٣] الشخصية في عالم فرمان الروائي– طلال خليفة سلمان– ١، ٤.

[١] مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً– ١٠٤

[٢] ئاسوس– ١١، ١٢

[٣] المصدر السابق نفسه– ١٥١

الديني، ويكاد يعصـــف بعلاقة فرهاد ودواليا الزوجين المنســـجمين، لولا حكمة فرهاد ونظرته المنطقية إلى الحياة.

– إن وظيفة دلشاد، الشخصية المسطحة في الرواية، هي إبراز تعددية الأصوات واختلاف اتجاهاتها المعرفية والأيديولوجية إذ لا يمكن أن يظل الواقع الفكري للعائلتين متماثلاً على طول خط الرواية، بل ينبغي بروز أفكار وآراء وممارسات متباينة بل ومتخالفة أيضاً.

– أما أم داليا فهي من الشخصيات الثابتة في الرواية، إذ لم ينط بها دورا حيوي يحرك مسار الرواية، كل ما نعرف عنها، إنها رفضت بشدة زواج بنتها داليا من فرهاد المسلم، حيث كانت متمسكة بديانتها المسيحية، فالقارئ يتذكرها (بسهولة وبدون عناء بعد قراءة الرواية، إذ أنها تبقى كما هي في ذاكرة القارئ)[١]، فحينما تيقنت أم داليا، أن بنتها تتزوج من فرهاد، (لم تترك سبة ولم تلصقها، بعزيز خاصة، وبها... وبفرهاد، وو وظلت لأكثر من سنة.... لا تسمح بأي حديث عنها أو عن زوجها، حتى قطعت كلّ أمل لها أن تســـامحها)[٢]. إن أم داليا (هي تلك الشـــخصـــية البســـيطة التي تمضـــي على حال، لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة)[٣].

– أما عم إلياس فهو والد داليا وعزيز وصديق حميم لباران والد فرهاد لقد انخرط في العمل السياسي، وزار أكثر من مرة سجن الحلة المركزي، ففي استرجاع يعيد فرهاد إلى الذاكرة تلك الأيام العجفاء التي زُجّ بأبيه ويزوره عم الياس، (كانت أمه والعم الياس، صـــديق أبيه الحميم، وأخوه دلشاد، يستعدون للسفر إلى الحلة لزيارة أبيه في السجن...)[٤] ، لقد ألقي القبض على

---

[١] أركان القصة– فوستر، ٨٣

[٢] ئاسوس– ١٩٨

[٣] نظرية الرواية– عبد الملك مرتاض، ١٠٠

[٤] ئاسوس– ٧٢

عم الياس، وحكم عليه بالموت في سجن الحلة المركزي، حيث ترك من بعده رسالة موجهة إلى داليا وابنه عزيز بتاريخ ١٠/٤/١٩٥٥[٥].

– إن جواد عبد الأمير من الشخصيات الثانوية التي (تجاوز الأربعين، قوي البنية محروق الوجه، ذي عينين حادتين... يرتدي معطفاً متهرئاً... كلح لونه... حتى بات معه في لون جلده المحروق)[٦]، تعرف عليه فرهاد في سجن الحلة المركزي، إذ قصّ عليه طبيعة علاقته بوالده قائلاً: (كنت مع أبيك فوق جبل (ئاسوس) ضمن المجموعة التي تعسكر هناك، نتجاذب أطراف الأحاديث... ونحتسي... الشاي (الدشلمة) ...)[٧]، نزل جواد عبد الأمير إحدى المرات إلى مدينة كركوك لإنجاز بعض الأعمال الحزبية فتعرف عليه أحد المخبرين وألقي عليه القبض، يقول جواد عبد الأمير:

– (أحسست بفوهة مسدسه تنغرز في يساري... قال لي:

– ستأتي، وبلا كلمة واحدة، يا سيد جواد عبد الأمير الحلاوي...

قلت:

– من تقصد... أنت غلطان ... أنا لا أعرفك

– ولكني أعرفك.. أعرفك جيداً ... وهذا هو المهم...

ثم أشار إلى اثنين آخرين، كانا يلعبان (الدومينو) وهكذا قادني ثلاثتهم إلى مركز الشرطة... وتمّ تسفيري في اليوم التالي إلى الحلة، بحجة أن ثمة اعترافات عليّ هنا)[١]. إن الطريقة التي رسمت بها شخصية جواد عبد الأمير هي الطريقة التمثيلية، إذ (أتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة)[٢].

---

[٥] لقد دُرست وحُللت هذه الرسالة في موقع آخر من البحث فارتأينا عدم التكرار.

[٦] ئاسوس– ١٠٤

[٧] المصدر السابق نفسه– ١٠٧ / هو شرب الشاى المرّ، وذلك بوضح قطعة من مكعبات السكر في الفم، دون ان يوضع السكر في الشاي.

[١] ئاسوس – ١٠٧، ١٠٨

[٢] فن القصة– محمد يوسف نجم– ٩٨.

أمّا وظيفة جواد عبد الأمير في الرواية فهي (وظيفة اشـهادية، لتثبت مصـدر المعلومات أو دقة الذكريات)[٣]، ويلاحظ أن مجريات سـيرة جواد عبد الأمير وردت عبر تداعيات ذاكرة فرهاد التي استرجعت كل ما جرى لجواد عبد الأمير وما لها علاقة به وبأبيه وبالحركة السياسية التي انضووا تحت لوائها، إن الدور المناط بهذه الشخصية المقحمة في ثنايا تلك الأحداث بمثابة الخيط الرفيع الذي يوصـل أسـلاك أحداث متداخلة، لكنه في النهاية يظل من الشـخصـيات المسـطحة التي (يمكن تذكرها بسـهولة وبدون عناء بعد قراءة الرواية، إذ أنها تبقى كما هي في ذاكرة القارئ)[٤].

لقد آثر الباحث أن يجمل ذكر الشخصيات الثانوية في الروايات الثلاث، مع التأشير على الصفحات التي وردت فيها تسهيلاً للإطلاع.

الشخصيات الثانوية في الرواية

أ- رواية (هم ويبقى الحب علامة)

١- أم وليد: الصفحات: ٢٦، ٤٩، ٥١، ٥٢، ٥٤، ١٧٧.

٢- عامل المطعم: ٣٦، ٤٠.

٣- أقرباء رؤيا: ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠.

٤- صاحب المطعم: ٣٩.

٥- صانع المقهى: ٦٨.

٦- تاجر الأخشاب: ١٥٢ إلى ١٥٩.

٧- الضابط: ١٣٧ إلى ١٤٥.

٨- الشرطي: ١٨٥ إلى ٢٠٥.

---

[٣] مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ١٠٤.

[٤] أركان القصة- فورستر- ٨٥.

٩- الرجل الذي أرسله أبوه إليه للاستفسار عن حاله: ٢١٤- ٢١٨.

١٠- فتاة صغيرة تغطي وجهها بالمساحيق: ١٠٩، ١١٠، ١١١.

١١- ثلاثة رجال يسألون عنه ويلاحقونه: ٧٣، ٧٤، ١٦٨

١٢- فتاة صغيرة: ١١، ٧٨، ٨٢.

١٣- رجل مجهول حاول توقيفه: ١١٥.

١٤- رجل في معطف أسود: ٧٤.

١٥- المرأة التي تركها زوجها: ١٢١، ١٢٢، ١٢٣.

١٦- (هم) ثلاثة رجال يدفنونه: ١٧٥ إلى ٢٤٢.

١٧- رجل في المقهى يتابعه: ٦٨.

ب - رواية (بحثاً عن مدينة أخرى)

١- الجارة- صديقة أمه: ١١٥، ١١٦.

٢- الرجل الذي التقى به أول ما دخل المدينة: ١٣١ إلى ١٣٥.

٣- الرجل الذي يريد الزواج من أمه: ١١٦، ١٢٠،١١٧.

٤- عامل الفندق: ١٤٠ إلى ٢٠٣.

٥- صاحبة الفندق: ١٨٤ إلى ٢٠٤.

ج- رواية (ئاسوس)

١- أبو حيدر السائق: ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٣٨، ١٦٤، ٢٠٣.

٢- دلشاد خوشناو: ١١، ١٢، ٥٥، ٧٢، ٩٣، ١٥١.

٣- عزيز، شقق داليا: ١٠٩، ١٠٨، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٥، ١٥٧، ١٥٨، ١ ٨٤.

٤- أم داليا: ١٩٩ إلى ٢٠١.

٥- جواد: السائق الذي ينقل داليا يومياً إلى المدرسة: ١٠٢، ١٠٤، ١٠٩.

٦- الطفل حامل المناشير: ٧١، ٧٦.

٧- السائق الذي كان والدا لحامل المناشير: ٨٣، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ١٤٩.

٨- عم باران: ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦.

٩- عم ألياس.

الفصل الثالث / الزمان والمكان

المبحث الأول

الزمـــان

لم نجد حتى الآن إتفاقاً على تعريف الزمن وأبعاده، إذ يختلف تعريفه وأهميته باختلاف المذاهب والرؤى، ففي الأجناس الأدبية والعلمية والفلسفية[١]، يقول ميخائيل باختين: (إن كلمة الزمان نفســـها تظل غامضـــة وتعتمد في أغلب الأحوال أطروحة غير مكتوبة، تفيد بأن الزمن ظاهرة متكاملة وقابلة للتفسـير)[٢] لقد وقف القديس أوغسـطين حائراً أمام تفسـير الزمن، إذ يقول: (ما الزمن إذاً؟ إنني أعلم تماما ما هو، شـرط ألاّ يسـألني أحد. لكن إذا ما سـألني أحد، ما هو الزمن وحاولت أن أشـرح له فإنني سـأرتبك)[٣]، فقد جاء في لسـان العرب (الزمن يعني قطعة من الوقت، والوقت مقدار من الزمان)[٤]، ويلاحظ أن ابن منظور تعامل مع اللفظة تعاملاً مبنياً على الكم، إذ يعدّ الزمن جزءاً من الزمان، أي الأبدية، حيث لا نجد وضـــوح الرؤية في التعريف، بقدر ما يؤكد في التصـــنيف بين مســـتويات الزمن الكمية، وعرّفه الأشـــاعرة بأنه

---

(١) ينظر: أ- الزمن والفضاء في الأدب الحديث، فالنتينا ايفاشيفا ص٤٨

ب-في نظرية الرواية- عبد الملك مرتاض ١٩٩-٢٠٩

ج-المعجم الفلسفي- مجمع اللغة العربية ٢٠٤

د-الكون الأحدب، قصة النظرية النسبية- د.عبد الكريم رحيم ٢٨

هـ-جدلية الزمن- باشلار- ١٤، ١٩

و-الزمان الوجودي- عبد الرحمن بدوي- ط٢ ص١٠٠

ز-حدس اللحظة- باشلار- ص٣٣

(٢) باختين والزمان السردي الحديث-ص٣٥

(٣) المصدر السابق نفسه- مجلة الأقلام- ١٤٥

(٤) ينظر: لسان العرب- ابن منظور- مادة (زمن)

(متجدد معلوم، يقدر به متجدد آخر موهوم)[1] ، والحق (أن المعجميين العرب يختلفون اختلافاً شديداً في تحديد مدى الزمن، بحيث منهم من يجعله دالاً على الأيام، فيقفه على زمن الحرّ أو زمن البرد، فغايته في مثل هذا الإطلاق، لا تكاد تتجاوز الشهرين الاثنين، ومنهم من يجعله مرادفاً له، ولكنهم في معظمهم يجنحون به لأقصر مدى من الدهر)[2] ، وهناك اتجاهان في تعريف الزمن:

الأول: الاتجاه المادي الذي يقرّ بموضوعية الزمان والمكان، إذ إنهما بمعزل عن إرادة الذات الإنسانية وخارج عنها، ولهما واقعهما الموضوعي المستقلّ (فالزمان والمكان لا ينفصلان عن المادة، فهي تجلّ لكليهما)[3] ، وقد تبلور هذا المفهوم المادي للزمن بفعل التطورات العلمية الهائلة في شتى المجالات، حيث آلة القياسات الزمنية الحديثة المتطورة، ترسخ أسس مفهوم الزمن، كحالة موضوعية متصلة بالمادة في حركتها الدائبة، فالزمن، (عنصر يحمل قدرة على التغيير، يجعل البيئة بكل تفاصيلها لا تستمر في حالة ثبات، بل يحركها باستمرار، بوصفه متحركاً، فاللحظة الواحدة، متحركة إلى اللحظة التالية، وكل حركة تحمل معها تغييراً، وبما أن الزمان فعال في الحياة فهو عنصر فعال في الرواية أيضاً، وبسبب هذه الفاعلية، لابدّ للكاتب أن يحدد زمن الأحداث التي تجري في الرواية، كما ينبغي عليه أن يحرص على وضوح المراحل الزمنية بين كل حدث وآخر، لأن كل حدث في القصة لا يكون له زمنه الخاص فقط، بل يكون له زمن علاقاته بالأحداث الأخرى)[4].

الثاني: الاتجاه المثالي الذي يبعد الزمن عن واقعه الموضوعي الخارج عن إرادة الذات، إذ يشدّه شدّاً محكماً بانفعالات الإنسان، (فالزمان والمكان عبارة عن شكلين للانفعالات الذاتية)[1] ،

---

[1] معجم الفلسفة- جميل صلبيا ٦٣٧

[2] في نظرية الرواية- ٢٠٠

[3] الموسوعة الفلسفية- موضوعة الزمان والمكان- ط١-٢١٦

[4] نقلاً عن غائب طعمة فرمان روائياً- فاطمة عيسى جاسم- ١٢٧ البيئة في القصة- وليد أبو بكر- مجلة الأقلام- ع٧، ١٩٨٩.

[1] الزمن في الفكر الديني- د. حسام الآلوسي- ص٥٢.

أو (مظهر نفسي لا مادّي ومجرّد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلّط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهو وعي خفي، لكنه متسلط، ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة)[٢] ، لقد ربطت أهمية الزمن وفاعليته بالحركة الدائبة في الحياة بين الأزمنة الثلاثة، (الماضي- الحاضر- المستقبل)، ويرى برغسون أن (التواصل الوجودي بين الماضي والحاضر هو تواصل فوري وعميق ولا يمكنه أن ينقطع إلاّ سطحياً، من الخارج، من الجانب، من اللغة فقط، وهذا الانقطاع ليس انقطاعاً نفسياً يقع في تجربة الفرد، لأن الوجود يمتلك تواصلاً تطورياً... لذلك تبقى هذه الانقطاعات محكومة بأن تظل غير مباشرة، ولفظية سطحية وثانوية، والسبب الرئيس في نظر برغسون أن النفس لا تستطيع أن تنفصل عن الزمان فهي مملوكة دائماً... مملوكة لأنها تملك وربّما يكون التوقف عند السيلان معناه التوقف عن الوجود)[٣].

إن وجود الزمن مرهون بحركته، وتقدمه (لا يتوقف عند نقطة، بل إن الزمن يفعل ما يتعيّن عليه بإصرار)[٤] ، يعدّ الزمن محوراً أساسياً من محاور العمل الروائي، إذ أنه (من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص)[٥] ، فالزمن (يمثل الشخصية الرئيسة التي تعدّ ركيزة العمل الروائي، والتي لا تخضع في مسارها، لقانون عضوي أو ميكانيكي، فالعودة إلى الماضي وتجاهل العالم الخارجي وتحطيم الحبكة وانعدام النظام المنطقي، هذا كله، إنما يُعد من السمات البارزة التي يتميز بها البناء المعماري لرواية القرن العشرين)[١] ، ويقول فورستر (لا يمكن أن تكتب الرواية بدونه)[٢].

---

(٢) في نظرية الرواية، عبدالملك مرتاض، ٢٠.

(٣) ينظر: برغسون، فرانسوا مايرو. ت: تيسير شيخ الأرض، ص٥٦

(٤) صنعة الرواية- بيرسي لوبوك- ٥٧

(٥) بناء الرواية- سيزا قاسم- ٣٣

(١) الزمن التراجيدي للرواية المعاصرة- سعد عبد العزيز ٦٩

(٢) أركان القصة- فورستر- ٣٨

هناك تباين في طبيعة توظيف الزمن، أو في نمط التعامل معه، بين الرواية المعاصـــرة والرواية الواقعية، ففي الرواية المعاصـــرة، يُلغى (ذلك التتابع الزمني لصـــالح مبدأ الاختيار الواعي والمقصود لما هو دال على جوهر الهدف من الأحداث، وجعلتها تتوالى دون اعتبار ما يقع فيه من حركة إنسانية دالة ليست خاضعة لمنطق التتابع)[٣].

إن الرواية المعاصـرة (يبلبل فيها المؤلف عن قصـد المرجع الزمني، منظماً نصّـه القصـصـي لا حسب تسلسل أحداث الحكاية، بل الاعتماد على تصوّر جمالي أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصّه القصصي، ومن الممكن تمييز نوعين من التنافر الزمني فقد يتابع الراوي تسـلسـل الأحداث طبق ترتيبها في الحكاية، ثم يتوقف راجعاً إلى الماضـي ليذكر أحداثاً سـابقة للنقطة التي بلغها في سـرده، كما يمكن كذلك، أن تطابق هذا التوقف نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد)[٤] ، في حين أن الرواية الواقعية تؤكد (التتابع الزمني مع ذكر مقدمة تنطلق من الزمن الماضي)[٥] ، ويرى أحد الباحثين أن (إشكالية الأدب القصصي هي إشكالية زمنية في الجوهر)[٦] ، يقول مارسيل بروست في أهمية الزمن: (يستطيع الروائي أن يضعنا في حالة ذهنية تجعل إحساسنا يشتدّ وتتضاعف حدّته عشرات المرات، الأمر الذي يجعل روايته مثيرة للغاية تماماً، كما يثيرنا الحلم الفريد الذي يراودنا في النوم، أجل إن الكاتب الفذ يستطيع في ساعة من الزمن، أن يبعث فنياً كل الأفراح والأتراح الموجودة في العالم والتي يتعذر الحصول عليها في واقعنا ولو على مدى سنوات)[١] ، إن باختين يربط أهمية الزمان بالمكان الذي يحتويه، بل ويتفاعل معه في كل واحد، حيث (يحصـل انصـهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشـخص. الزمان هنا يتكثف، يتراص، يصـبح شـيئاً فنياً مرئياً،

---

[٣] الرواية العراقية– بناؤها الفني والتطور الإجتماعي، م.س– ١١٤

[٤] مدخل إلى نظرية القصة– جميل شاكر، سمير مرزوقي– ٧٦

[٥] بناء الرواية– سيزا قاسم– ٣٠، ٣١

[٦] لحظة البداية– سمير الحاج شاهين– ٦٣، ٦٤

[١] الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة– سعد عبد العزيز، ص٣٦

والمكان أيضـــاً يتكثف، يندمج في حركة الزمن، والموضـــوع بوصـــفه حدثاً أو جملة أحداث. علاقات الزمان تتكشـف في المكان، والمكان يُدرك ويُقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الإنسـان، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني)[٢] ، تبلور هذا المفهوم المادي للزمن بفعل التطورات العلمية الهائلة في شـتى المجالات، حيث آلات القياسـات الزمنية الحديثة المتطورة، ترسخ أسس مفهوم الزمن كحالة موضوعية متصلة بالمادة في حركتها الدائبة.

وهناك تصـــنيفات متعددة للزمن، من حيث أنواعه وابعاده وميادين توهجه المختلفة، فشـــجاع مسلم العاني يصنّفه إلى أربعة أنواع، مقسمة على محورين اثنين، (الأول يتضمن:

أ–الزمن الفيزياوي: وهو الزمن التقويمي الذي يقاس عن طريق الآلة.

ب–الزمن الســـيكولوجي: وهو الزمن كما يبدو في الخبرة الإنســـانية الذاتية وكما تحســـه وتراه الشـــخصـــيات في ضـــوء الموقف الذي هي فيه، وهذا النوع من الزمن هو الأكثر أهمية في الفن عموماً وفي الرواية خصوصاً.

الثاني يتضمن:

أ–الزمن التـاريخي: وهو الزمن الـذي تقع فيـه الأحـداث، أو الفترة التـاريخيـة التي تقع فيهـا الأحداث، وقد اعتاد الروائيون الكلاسـيكيون أن يشـيروا إلى زمن الأحداث بصـورة تفصـيلية، مثل ذكر العام والشهر واليوم والساعة أحياناً.

ب–الزمن الكوني والطبيعي: وهو اختلاف الليل والنهار وما ينشـــأ من أيام وأســـابيع وشـــهور وفصول وأعوام وسنين وعقود ودهور ويتجسد هذا الزمن في الروايات الملحمية الكبرى)[١].

أن أهمية الزمن في الأعمال الروائية تتجسد في ما يأتي:

---

[٢] أشكال الزمان والمكان في الرواية– باختين– ص٦

[١] البناء الفني في الرواية العربية في العراق– شجاع مسلم العاني– ٦٨، كما وينظر: بناء الرواية– دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ٦٤– ٧٣.

أولاً:- لأن الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنه يحدّد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث.

ثانياً:- لأن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن. ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه. ولذلك فإن الرواية (أو بمعنى أصح في القص) تطورت من المستوى البسيط للتتابع والتتالي إلى حفظ المستويات الزمنية من ماضي وحاضر ومستقبل خلطاً تاماً، ممّا أدّى في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص.

ثالثاً:- إنه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرواية.

تقنيات السرد

هناك عدد من التقنيات السردية لإبراز مستويات الزمن الكمية وعلاقتها بالسرد، وهذه التقنيات تدور حول سرعة النص أو بطئها أو تجميدها، وبما أن تعريف الزمن الجامع المانع يستصعب إنجازه، لتشعب الموضوع وتعقده، حيث أقحمت المسائل الفلسفية المجردة في تشخيصه، إذ يفضل الباحث اختيار الزمن الفلكي المعتمد في مجالات الحياة العملية، (إنه مفهوم الزمن في علم الفيزياء الذي يرمز إليه بحرف (ز) في المعادلات الرياضية وهو كذلك زمننا الشائع، الوقت الذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وغيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة بالزمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم)[1] وزمن الحكاية يحدّد

---

[1] الزمن في الأدب، هايز مير هوت، ترجمة: أسعد رزوق، ص١١

بالمدة أو (الديمومة التي تعنيها الأحداث في السرد)[٢] لقد أراد جيرار جينيت قياس السرعة السردية بـ (العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كذا متر في الثانية): فستحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين)[٣] الطول (هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات) ومن ثم فإن الحكاية المتوافقة وهي درجة الصفر المرجعية الافتراضية عندنا، قد تكون هنا حكاية ذات سرعة متساوية دون تسريعات ولا تبطيئات)[٤]، أمّا استخراج نسبة مضبوطة دقيقة في المقارنة بين زمن الحكاية ومدة القصة فمن الصعوبة بمكان، (لأن الزمن الطبيعي لوقوع الأحداث لا يذكر في كل حال من الأحوال في كلمات النص الروائي ليستطيع الباحث أن يتبين النسبة الصحيحة ولكن التوصل إلى نسبة تقديرية يكشف عن حقائق مهمة في هذا المجال)[١]، إن قياس المدة لا ينسجم وطبيعة القراءة الخاضعة لجملة أسباب نفسية وذاتية واستيعابية، فـ (الأمر يصبح أكثر صعوبة إذا تعلق بمقارنة جادة نريد أن نقيمها بين زمن القصة وزمن السرد.... [إذ] نقيس زمن الحكي؟ هل يمكننا أن نقرنه بزمن القراءة؟ إن في هذه الحالة ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار القراءات السريعة، والقراءات البطيئة، هل نلجأ إلى حلّ وسط؟ الحق إنه يحسن أن نتخلى عن مقارنة من هذا النوع)[٢].

هناك أربع تقنيات سردية تخص حركات البطئ والسرعة، لكن امكانياتها ليست مطلقة، بل نسبية، وهي:

١- التلخيص: زمن الخطاب أقصر من زمن الحكاية.

---

[٢] يلاحظ أن سعيد يقطين في (تحليل الخطاب الروائي ٧٦) وتوماتفسكي في (نظرية المنهج الشكلي ١٩٣) وجينيت في (خطاب الحكاية ١٠١) فضّلوا كلمة (مدة) على غيرها

[٣] لقد اختار مصطلح الديمومة كل من سمير المرزوقي وجميل شاكر (مدخل إلى نظرية القصة ص٨٥، وشلوميت ريمون كنعان (التخييل القصصي ص٨٠)

[٤] نقلاً عن (الرواية الدرامية ٩٨) خطاب الحكاية، جينيت، ص١٠٢.

[١] بناء الرواية- سيزا قاسم ٧٤

[٢] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي- د. حميد الحميدان ٧٦.

٢- الثغرة: زمن الخطاب أقصر من زمن الحكاية، وزمن الخطاب = صفر[٣].

٣- التوقف: حيث زمن الخطاب أطول من زمن الحكاية، وزمن الحكاية = صفر.

٤- المشهد: حيث زمن الخطاب يساوي زمن الحكاية.

التلخيص Sommaire

(شكل من أشكال السرد القصصي، تكمن في تلخيص عدّة أيام أو عدّة أسابيع أو عدّة سنوات في مقاطع أو صفحات قليلة ومن دون الخوض في ذكر التفاصيل حول الأعمال والأقوال التي تتضمنها الصفحات أو المقاطع)[٤].

التلخيص: مساحة النص ـ زمن الحدث

وهناك مسميات[١] عديدة للتلخيص، لكنها لا تتعدى مغزى واحداً وهو (المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ)[٢]، وأوّل من قنن هذه الحركة السردية هو فيلدنج، أحد كتّاب الرواية الإنكليز، إذ قال (وإننا نسعى فيها (الرواية)، أن نقتفي أثر الكتاب الذين يهتمون بكشف ثورات البلاد بدلاً من تقليد مؤرخي الحوليات الذين تدفعهم متابعة المراد التسلسل الرتيب إلى الشعور بضرورة ملء نفس القدر من الصفحات عن أشهر وسنوات خالية من الأحداث كما يخصصون للفترات المشحونة التي تقع فيها أهم الأحداث المؤثرة على مسرح البشرية. ومثل هذه الحوليات كمثل الصحف التي تصدر في نفس عدد الصفحات سواء حوت أية أخبار أم لا...)[٣]، يقول توما شفسكي (إننا في الخاتمة نصادف سرداً قصصياً متسارعاً، حيث نتعرف في صفحات معدودة على حوادث جرت خلال عدة

---

[٣] الرواية والزمن- يحيى عارف الكبيسي، وينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم ٧٦.

[٤] الألسنية والنقد الأدبي- موريس أبو ناضر- ٩٩

[١] ويسمى مصطلح التلخيص: بـ (الإيجاز) ينظر: قضايا السرد ١٦، أو بـ (الموجز). ينظر: البنية والدلالة ١١٣، أو (المجمل)، ينظر: مدخل إلى نظرية القصة ٨٥

[٢] بناء الرواية- ٧٨

[٣] المصدر نفسه- ٧٧

سنوات)[٤]، ويرى ريكاردو (أن المجمل يتكون (مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص مختاراً زمراً عريضة من الأحداث تتسارع الحكاية)[٥]، إن أية زيادة في استعمال حركة سردية بمستوى يغطي الحركات السردية الأخرى يخل بجمالية البناء الروائي فـــ (هيمنة أحد هذه الأشكال أو التقنيات من شأنه أن يخلق خللاً في بناء الرواية، فاستخدام الخلاصة بكثرة، على سبيل المثال من شأنه أن يخلق رواية مختزلة ومكثفة، واستخدام المشهد بكثرة من شأنه أن يخلق رواية واقعية تسجيلية أو فوتغرافية)[٦].

وللتلخيص عند الواقعيين وظائف عدة منها:

١- المرور السريع على فترات زمنية طويلة (فيلدنج).

٢- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

٣-تقديم عام لشخصية جديدة.

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

٥-الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

٦-تقديم الاسترجاع[١].

إن أحداث رواية (هم ويبقى الحب علامة) البالغة ٢٧٥ ورقة من الحجم المتوســـط تجري في يومين اثنين، حيث يحاول الروائي الاستفادة من جملة من التقنيات السردية بصورة متوازنة دون الإفراط والغلوّ، إذ يستعمل هذه التقنيات في سياقاتها المتلائمة.

---

[٤] نظرية الأدب- السوفيت ٣٠٠

[٥] قضايا الرواية الحديثة- ريكاردو ٣٥٣- ٣٥٤

[٦] البناء الفني في الرواية العربية في العراق- شجاع مسلم العاني ٦٧

[١] بناء الرواية- سيزا قاسم- ٧٨.

إن قصر مدة المتن الحكائي في رواية (هم ويبقى الحب علامة) يدخل القارئ مباشرة إلى قلب اللحظة المعيشة في الرواية، بأحداثها الجارية، فلذلك تنكمش مساحة التلخيص، وتقتصر على بعض الإسترجاعات الخارجية في معظمها. يصف يوسف التأثير النفسي والوجداني الذي تركه لقاء سناء فيه:

(حوالي الثانية عشرة مساء، عدت ممتلئاً بفرح تلك السويعات القليلة التي أضفتها إلى سعادتي مع سناء وأنا أناضل من أجل الاحتفاظ بها حيّة بكل ما أملك من يقظة الحالم، مانحا إياها حضوراً دائماً بقوة خيالي مستميتاً في الإمساك بها طرية في رطوبة الحاضر، وعدم تركها تتسلل إلى جفاف الماضي رحت أتذكرها وأعيش مجدداً كل دقائقها وتفاصيلها حريصاً على أن لا يسقط منها شيء ... أي شيء)[٢] ، إن يوسف يكثف مدة لقائه بسناء، ويسرع من حركة السرد في (السويعات القليلة). يلاحظ الباحث أن تقنية المجمل[١]، حصلت مرتين:

الأولى: في تحويل (الساعات القليلة) إلى (السويعات القليلة)، عبر التصغير، فالتلخيص هنا أقل سرعة، إذ تتضمن أحداثاً تناسب قصر المدة.

الثانية: تكثيف ما جرى في اللقاء بين عاشقين لمدة ساعات بكلمتين اثنتين، أمّا وظيفته هنا فهي (تقديم عام للمشاهد والربط بينها) مع الإشارة السريعة إلى سيرة تلك العلاقة الحميمة التي تربط يوسف بسناء[٢].

يصف يوسف الفترات التي مرّت بها علاقته بسناء في لمح البصر، عبر هذا الاسترجاع الذي يحاول أن يقنع به نفسه بأن (ما حدث قد حدث دون سوء قصد) أو تدبير من أحد، وإنه ليس أكثر من تحصيل حالة من حالات الغفلة والنسيان التي باتت لا تفارقني منذ .... منذ أن

---

[٢] هم ويبقى الحب علامة– ١٢

[١] لا أفرّقُ في الاستعمال بين مصطلح: التلخيص، الموجز، المجمل

[٢] بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ– سيزا قاسم– ٧٨

تعلقت بها ذلك التعلق الذي يكاد يبلغ حدّ الانصهار والذوبان في كيان واحد)[٣]، فالتلخيص هنا غير مكثف ولا يغطي إلاّ حيزاً زمنياً قصيراً، أمّا وظيفته هنا فهي الإشارة السريعة الى بعض الثغرات الزمنية التي تصاحب علاقة يوسف بسناء وما يدور بينهما من أحداث ووقائع متعلقة بعلاقتهما العاطفية وسيرورة تلك العلاقة ومنجزاتها.

يسرد الراوي بعضاً من سيرة (رؤيا) من وجهة نظر عامل المطعم (– أهلها يقولون أنها شوهت سمعتنا، وغدت لطخة عار لا يمحوها إلاّ دمها.

–لماذا ... ماذا فعلت؟

وانهمك بوضع الأواني فوق المائدة:

–رفضت الزواج من ابن عمها وهربت لتعمل هنا.

–ورجال القرية ما شأنهم في قضية عائلية؟.

–يقولون إنها أفسدت نساءهم، مكان المرأة البيت، وجودها وسط الرجال دنس وفاحشة و.....)[١]، إن الفترة التي هربت فيها (رؤيا) من القرية إلى المدينة، ثم اختفائها ودخولها المطعم لتعمل فيه، ثم تدبير قتلها من قبل الأقارب، ودخولهم المدينة لإنجاز التصفية، تتطلب، على أقل تقدير أياماً أو أسابيع، وإن تلك الفترة أطول وأكثر من مساحة السرد المُنجَز، فوظيفة المجمل هنا هي تقديم أكثر من شخصية؛ كعامل المطعم ورؤيا وبعض من أوليائها القادمين من القرية للإجهاز عليها، عبر تكثيف الزمن واختزال مجريات تلك الأحداث المرافقة للحالة.

بينما يلوذ يوسف بأم وليد خائفاً حائراً، كي تهدّئه من روعه، وإذا بها تقص بعضاً من مأساتها التي تماثل ما تجري ليوسف (كنت جميلة في زماني يا ولدي، بل وجميلة جداً، قد يبدو ذلك بعيداً عن التصديق الآن، ولك الحق ألاّ تصدّق، فالزمن، وكوارث الأيام لم تبق فيّ شيئاً.....

---

[٣] هم ويبقى الحب علامة– ١٣– ١٤

[١] هم ويبقى الحب علامة– ٣٧، ٣٨

كنت أجمل نساء مدينتي، وطلبني أكثر من رجل مرهوب الجانب، عظيم الشأن، ولكن سفينة أحلامي رست عند واحد منهم)[٢]، إن أم وليد تكثف أحداثاً كثيرة وأزماناً ممتدة في أسطر، إذ تسرع من حركة الزمن وتكثيفه عبر استرجاع خارجي لوقائع جرت لها قبل ربع قرن، أمّا وظيفة هذا التلخيص المكثف الذي يطوي سنيناً من عمر أم وليد، فهي عرض تلك الشخصية التي لا يتسع النص لمعالجتها فنياً بالتفصيل، كما ويقدم مشاهد وأحداثاً مترابطة ومتعالقة في الوقت نفسه.

تستمر أم وليد في قص سيرتها التراجيدية بتلخيص مكثف، بغية إثارة يوسف والمتلقي في الوقت نفسه، (أجل يا ولدي ... خطفوه مرات عديدة، وكل مرّة كانوا يسومونه سوء العذاب، ولكنه كان يهرب .... فقالت بصوت عميق ممتلئ بحزن غير عادي:

–اغتالوه ... وهكذا غدوت أرملة وأنا في عز شبابي)[١].

إن حركة الزمن في هذا المقطع سريعة والمجمل مكثف، إذ يطوي خمساً وعشرين سنة عبر هذا الاسترجاع الخارجي، فمدة المتن الحكائي يومان، لكنها تتداخل مع الاسترجاع، بغية إكمال المشهد الروائي في بنائه المتماسك.

إن يوسف يبحث عن إجازة من الدائرة التي يعمل فيها، لتهدئة أعصابه بعد أن أتعبته تطاولات (هم)، (عليّ أن أتقدم بطلب إجازة بضعة أيام أريح فيها أعصابي.

–يا سيد يوسف ... انتهى الحد القانوني لإجازاتك المرضية والخاصة.

–هذا ما قاله لي رئيس الدائرة قبل أكثر من أسبوع، ترى ماذا سيقول الآن؟)[٢]، إن تكثيف مدد الاجازات المرضية والخاصة المتناوبة التي استفاد منها يوسف بصورة متقطعة، تعود لأيام وأسابيع وربّما لأشهر على طول السنة، فمهام التلخيص هنا، هي الإشارة السريعة إلى

---

[٢] المصدر السابق نفسه– ٥١

[١] هم ويبقى الحب علامة– ٥٢، ٥٤

[٢] المصدر السابق نفسه– ٧٤

الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث، وهناك وظيفة أخرى مضـــافة لها التكثيف، وهي الربط بين حاضـر يوسـف الذي يعد امتداداً لماضـيه الذي اسـتنفدت فيه إجازاته الكثيرة التي تفصـــح عن حاجاته الاجتماعية والنفســـية الباحثة عن الراحة والهدوء طوراً، وعدم الاهتمام الجاد بوظيفته الحكومية طوراً آخر.

ينقب يوسف عن ماضي سناء ويتحرّى عمّن حاول الزواج منها، أو عرض لخطبتها:

(– سناء ... أخطبك أحد قبلي؟

وامتلأت نظرتها بالدهشة، وتحررت من بين ذراعي

– أرجوك ... أجيبيني

– كثيرون.

– أ بإمكانك تذكرهم؟

– ما أهمية ذلك إنها مسألة قديمة).[1]

إن هذه المحاورة تتســم بتلخيص يســرّع بخطى زمن الرواية عبر الاســترجاع، إذ تطوي فترة، ربما تمتد لأيام وشــهور، وإنها كما تقول ســناء (كثيرون ... وإنها مســألة قديمة)، يكثف الراوي في الحوار هذا، مُدداً متفاوتة وأشــخاصــاً كثيرين طالبوا يد ســناء، أمّا وظيفة التلخيص هنا، فهي (تقديم الاسترجاع) الذي له تأثيره الممتد على حاضر يوسف وسناء.

حينما يضيق الواقع المخيف بيوسف، يتشبث ببائع السلاح ليشتري منه مسدساً كي يحمي به نفسه، حيث يجبيه بائع السلاح:

(– اسمع .. أنا أعرف والدك حقاً .. أعرف على الأقل الاســم الذي ذكرته. وإن كنت لســت واثقاً من أني اعرفك.. المهم! ربّما صغيراً آنذاك...

قلت بحماسة:

---

[1] هم ويبقى الحب علامة– ٩٩

-فعلاً ... لم أكن قد بلغت السابعة...)[٢]

إن حركة التلخيص هنا سريعة، حيث عبر استرجاع أكثر من عقدين من الزمان يذكر يوسف تاجر الأسلحة بأنه وأباه اشتريا منه السلاح حينما كان في السابعة من عمره، إن وظيفة التلخيص هنا مزدوجة، فمن جانب يعرض المجمل شخصيات ثانوية لا يتسع النص لمعالجتها مفصلاً لقصر المتن الحكائي، ومن جانب آخر يقدّم الاسترجاع الخارجي الذي يرسخ تعالق الفترات الروائية، غير منقطعة الأسباب بالنتائج.

يصف يوسف هاجسه الأمني المفعم بالحيرة والقلق (بقيت ساهراً حتى ساعة متأخرة، أقرأ في كتاب (.....) لم أكن أقرأ بقدر ما كنت أكوّم الساعات الثقيلة، بانتظار الساعة الليلية المرتقبة.... انتصف الليل أو كاد ...)[١]، يلاحظ الباحث أن حركة الزمن في هذا السرد بطيئة، ولاتتعدى اجتراء أحداث واقعة في ساعات فقط، فوظيفة التلخيص هنا هي الربط بين مشاهد متداخلة في فترات متباينة، يقفز فوقها الروائي، بغية إبعاد القارئ عن الملل الناجم عن التراتبية، وذكر التفاصيل المثقلة كاهل البناء الروائي.

أرسل والد يوسف رجلاً إليه، حتى يناقش معه ما يعانيه وما يحتاجه، حيث يعود يوسف في الهزيع الأخير من الليل، والرجل القادم بانتظاره:

(- أين كنت حتى الآن...؟

إني أنتظرك منذ الواحدة ... كم الساعة الآن؟

الثالثة تقريباً..

---

[٢] المصدر السابق نفسه- ١٥٤

[١] هم ويبقى الحب علامة- ١٧٥

–إنه الفجر إذن، كم بقي للفجر؟ وأنت قضيت الليل كله في الخارج؟)[٢]، إن حركة الزمن هنا بطيئة راخية[٣]، حيث كُثِفت ساعتان قضاهما كل من يوسف والرجل القاصد، فوظيفة التلخيص هنا هي عرض الرجل ضمن تعرّف بسيط، إذ هو من الشخصيات المسطحة، لأن الرواية لا تتسع لمعالجة هذه الشخصية إلاّ في لمحة من الإشارة.

إن سناء معجبة بأسلوب يوسف وبقصصه وتتمنّى لو يكمل القصة:

(– أين وصلت في كتابة قصتك؟

–لم أزدها حرفاً منذ أكثر من عام. ما أدراك بها؟)[١]، يلاحظ أن كثافة الزمن شديدة، إذ يختزل يوسف سنة انقطاع عن الكتابة، بغية الإشارة إلى الثغرة الزمنية، وربط المشاهد وتقديمها.

إن استخدام التلخيص في رواية (هم ويبقى الحب علامة) ضيّق المسافة، محدود الاستعمال لسببين اثنين:

الأول: إن الرواية ليست من روايات الأجيال ذات الزمن الممتد إلى عقود من السنين، إذ زمنه الفعلي يومان، فمساحة السرد تضيق بالتلخيص إلا النـــزر اليسير الملبّي لحاجات الرواية وتقنياتها المتعددة.

الثاني: إن محيي الدين زنكنة من الروائيين المحدثين الذين يبحثون عن التقاط اللحظات الحساسة المعبرة ذات المردود الفاعل، حيث تلك اللحظات المقتنصة يبني عليها الروائي خلفية المشاهد اللاحقة التي تزيد من ربط الحاضر بالماضي وتعالقهما ضمن النسيج الروائي **Awalepse**.

في رواية (بحثاً عن مدينة أخرى) تتقلص مساحة التلخيص أمام تقنيتي المشهد والوقفة، استجابة لقصر زمن الرواية الحقيقي. يصف الراوي (بطل الرواية) علاقته بصديقه، إذ تمتد إلى ثلاثين سنة خلت (آخر الأصدقاء – وهو صديق أحبه وأجلّه، تربطني به علاقة قديمة متينة، تتوغل

---

[٢] المصدر السابق نفسه – ٢١٥

[٣] يُسمّي يحيى الكبيسي هذا النمط من المجمل بـ (التلخيص المشهدي)، ينظر: الرواية والزمن– ٤٥٣

[١] هم ويبقى الحب علامة– ٢٢٦

جذورها بعيداً في عمر الزمن، حتى تكاد تلامس شـــغاف أول يوم من أيام التحاقي بمدرســـة الروضة الأولية، قبل ثلاثين عاماً، (أنا الآن في الرابعة والثلاثين)[٢]، إن التكثيف الشديد للزمن ينحصـــر في ثلاثين ســـنة، إذ يعيد بالذاكرة إلى (أول يوم من أيام التحاقي بمدرســـة الروضـــة الأولية)، فالوظيفة لهذا التلخيص هي تأكيد على عمق علاقته بهذا الصـــديق، عبر اســـترجاع الذاكرة، والإشـارة إلى تلك الثغرات الزمنية التي تؤسـس لعلاقة موغلة في القدم والتي آلت إلى هذه النتيجة المأساوية.

إن التلخيص عبر الاستباق يندر وجوده في روايات محيي الدين زنكنة إلا النـــزر اليسير، ففي إحدى تنبؤات الراوي (بطل الرواية) لمصـير زوجته، يقول: (المسـألة بسـيطة جداً ... أنا أتوقع لكِ هذا المصـير: سـتتزوجين رجلاً آخر، وما أكثر الرجال الذين سـيتهالكون عليك، خاصـة وأنت ماتزالين في قمة جمالك وحيويتك... وتحتاجين إلى ســـنوات عديدة حتى تفقدي شـــيئاً منهما ... بيد أنك قبل ذلك بكثير، أقولها بيقين، ســـتعثرين على الرجل الذي تجدينه أســـهل وأسـلس قياداً مني... فلا تقلقي ولا تخافي أو بالحري... لا تتصـنعي القلق ولا الخوف)[١]، إن وتائر خطى الأحداث تسير بسرعة بطيئة نحو الأمام، إذ أنّ هذه الأفعال يتمخض عنها تأسيس حياة زوجية جديدة لزوجته بعد موت أو قتل الزوج، (ستتزوجين ... ستحتاجين .... ستعثرين على الرجل الذي تجدين... لا تقلقي ... لا تخافي ....)، يلاحظ الباحث أن اســـتعمال (س) بدل (ســوف) تكثيف للأيام المقبلة عبر الاســتباق الذي يكاد أن يكون محدداً بفعل تشــديد الراوي على ما يحدث في المســـتقبل القريب، فوظيفة التلخيص هنا هي تقديم مشـــهد روائي مستقبلي وذي صلة بأحداث الحاضر، بل ونتائج لها.

---

[١] بحثاً عن مدينة أخرى– ١٣

[١] بحثاً عن مدينة أخرى – ٣٦

يعود الراوي عبر هذا الإسترجاع إلى الأيام الوردية لشهر العسل قائلاً: (في نهاية شهر العسل، شدت على يد مدير الفندق وقالت له بحماس: شكراً لك... شكراً على كل شيء). وأطارت إليّ بيدها اليمنى قبلة. لم أدرِ أين سقطت إذ أهملتها تماماً ولم أعرها أي انتباه... ويبدو أن الأمر بالنسبة إليها لم يكن ذا أهمية ... إذ لم يكن أكثر من بعض طقوس الوداع، التي اعتادت على ممارستها كجزء من عاداتها التقليدية العديدة...)[1]، إن التلخيص هنا جاء برقياً، إذ يكثف الراوي أحداثاً وقعت قبل ثلاثة أشهر، يلاحظ الباحث أن ربط حركات الزوجة (الشدّ على يد المدير، توزيع القبلة على الهواء، عدم الاهتمام بمصير القبلة، التعود على الحالة) المتململة بين العفوية والقصدية، تمهيد لافتراق الزوجين، فوظيفة التلخيص هنا هي إشارة سريعة إلى بعض اللحظات والمواقف التي تقع فيها، ولها مساس مباشر بمستقبل العلاقات التي تربط بطل الرواية بزوجته.

يعرض الراوي العليم علاقته الحميمة بزوجته، ويصف الأيام الذهبية لشهر العسل (بحثت عن زجاجة العطر التي أهديتها إياها أول يوم زواجنا قبل ثلاثة أشهر فقط، لم أجدها، بالرغم من أنها لم تستعملها قط)[2]، فالتلخيص يكثف ثلاثة أشهر، عبر استرجاعه تلك الأيام، وأمّا وظيفة المجمل هنا، فهي (الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث)[3]، ولا سيما البحث عن تلك الزجاجة التي ترمز إلى قدسية علاقتهما التي آلت إلى الفراق.

إن الراوي (بطل الرواية) يكثف بعضاً من تجارب سيرته الماضية عبر استرجاعه لتلك الأيام الممتلئة بالعار، إذ يختزل مجريات وأحداثاً كثيرة (أنا الآن أقف على تل ضخم من الأيام الممتلئة بالعار والضعف والهوان... وأرسو على شاطئ بحرها من التجارب السوداء والعذابات القاتلة .. التي لن أدعها تتكرر مهما كان الثمن، وإذا كانت نقطة ضعف، صغيرة ربّما قد انشق منها

---

[1] بحثاً عن مدينة أخرى – ٣٩

[2] المصدر السابق نفسه– ٦٥

[3] بناء الرواية– سيزا قاسم– ٧٨

هذا البحر الضخم، وإذا كان خطأً ما، عفوي ربما، قد تولد ونما منه ذلك التل الضخم، الذي علا وتنوع حتى ابتلع كل ربيع حياتي ولفظه حياة دائمة اليبس والجفاف)،[٤]، إن هذا المجمل السريع، يلخص أحداثاً جرت في ربيع عمره، حيث تبرز تلك الأحداث صراع البطل الداخلي وإدانته الضمنية لذاته من جرّاء خضوعه المذل لمشيئة والده، فوظيفة التلخيص هنا، هي الربط بين ضعفه في الماضي أمام سطوة والده، وتمرده في الحاضر، على تلك التركة الثقيلة من تقاليد الخضوع والاستلام.

إن بطل الرواية الثائر على ممارسات أبيه المتخلفة وتقاليد البداوة المتهرئة، يلخص مشاهد زواج والده من فتاة صغيرة يكبرها بأربعين سنة (أجل تشتريها، تشتريها من أبويها القذرين... ثم تأتي ... بقاض حقير ليبارك هذه الصفقة وفمه ممتلئ بدنانيرك ثم إن لهذه الفتاة خطيباً، وأحدهما يحيا بحب الآخر، والحياة مفتوحة أمامهما، فلماذا تدفنها في جحيم سنوات عمرك المعدودة)[١]، إن هذا التلخيص السريع لا يكثف مراسيم الزواج فحسب، بل يؤشر إلى علاقة الفتاة بخطيبها، كما ويوجز بقية حياة والده، في هذه الجملة (فلماذا تدفنها في جحيم سنوات عمرك المعدودة)، إن وظيفة تقنية التلخيص عبر الاسترجاع والاستباق، في إطار تكثيف الأيام والشهور والسنين، هي تقديم المشاهد والربط بينها، مع عرض شخصيتين ثانويتين وهما زوجة الوالد وخطيبها الغائب عن ساحة الرواية والمؤشر إليه بهذه الكلمة فقط.

يصف الراوي علاقة جارته بأمه مع النتائج المتمخضة عن هذه العلاقة والزيارات المتبادلة بينهما (بيد أن جارتنا – وهي نفسها صاحبة الدار التي استأجرت أمي عندها، غرفة واحدة لكلينا– التي كثيراً ما تتردد علينا... وتنفرد بأميّ لساعات طويلة...)[٢].

---

[٤] بحثاً عن مدينة أخرى– ٩١

[١] بحثاً عن مدينة أخرى–

[٢] المصدر السابق نفسه – ٢٠٠

يلخص الراوي فترة استئجار أمه الغرفة وانفرادها بصاحبة الدار لساعات، حيث يختزل ما يدور بينهما، مع كيفية انتقالها من بيت والده إلى الدار الجديدة وما دار وحدث مفصلاً، إن وظيفة المجمل هي تقديم شخصية جديدة وهي صاحبة الدار.

إن ما دار بين بطل الرواية وصاحبة الفندق الذي قصّها الراوي العليم بتفاصيله، يلخصها عامل الفندق بجملة واحدة وهي (لقد جرحت كبرياء صاحبة الفندق)[1]، فوظيفة التلخيص الفنية هي إيجاز ما فُصّل من قبل، كما ويذكر لهذا التلخيص بطل الرواية بخطورة موقفه الذي آل إلى طرده من الفندق، إذ رفض الزواج منها ونهرها بأقذع الكلمات.

إن تقنية التلخيص في رواية (ئاسوس) لا ترد إلا في الاسترجاعات الكثيرة المتداخلة مع أحداث الرواية الرئيسة، والتي تمنحها مساحة واسعة من التنوع، إذ أن زمن المتن الحكائي لا يتعدى ست ساعات، تبدأ برنين الهاتف من أربيل فسفر العائلة وتنتهي بوصولهم إلى مشارف أربيل.

بينما يتمعن فرهاد في ابنه آسو، فإذا به يتذكر مرضه الذي نهش قلب والديه نهشاً، يصف الراوي العليم آسو من وجهة نظر والده فرهاد (إذ يكتفي بأن يوسع من ابتسامته مبتهجاً بضحكات ابنه العامرة بالحياة التي كاد المرض اللعين الذي ابتلى به قبل أسبوع واحد فقط، أن يمتصها من بدنه ويعيده إليهم عوداً أعجف، ملازماً سريره الذي غدا طيلة الأسبوع الماضي جزءاً منه)[2]، يمتاز هذا السرد بتكثيف اللحظة المشحونة بعاطفة الأبوة إزاء ابن، أوهنه مرض مفاجئ كاد يبري عظامه برياً، لقد اختزل الراوي أسبوعاً، وأوجز أحداثه في وصف آسو، أمّا وظيفة التلخيص، فهي تقديم أحداث ومشاهد وربطها بالحدث الرئيس، لاكتمال الوحدة الموضوعية للبناء الروائي.

يصف الوالد طلب ابنه زيارة حوض الأسماك (قبل يومين، قال له ئاسو وهو يمسك بكلتا يديه:

---

[1] بحثاً عن مدينة أخرى – ٢٠٠

[2] ئاسوس – ١٤

–بابا ... خذني إلى حوض الأسماك.

–حوض الأسماك ... أين هو هذا الحوض؟

–حسين يقول ... على طريق النجف ... فيه أسماك ملونة أحمر ... أصفر ... أبيض ... هل ستأخذني بابا ...)[1]، فالتلخيص هنا بطيء، حيث يوجز ما دار قبل يومين عبر الاسترجاع الخارجي، ويود الراوي من خلال هذا التلخيص ربط المشاهد المتعالقة التي تخص ما يجري لابنه آسو الذي غدا مصدر إزعاج وإثارة، لا للوالدين فحسب، بل ولأبي حيدر السائق.

يصف فرهاد أسلوب زوجته داليا في الاتهام المسبق للآخرين ونزعتها الشكية المتردية (ذلك دأبها دائماً، تتصور أن ثمة اتهاماً مسبقاً موجهاً إليهما كليهما أو بالحري إليها بالذات، وبشكل خاص جداً، ربما بسبب الظروف التي رافقت زواجهما... حيث نشأ عنها اعتقاد في أربيل، في العوائل ذات المواقف الخاصة ازاءهم على الاقل، بأنها قد خطفت رجلاً وتزوجته)[2]، إن هذا التلخيص يستخدم لعرض اتهام متكرر من قبل داليا لأهل زوجها فرهاد، ولا يستساغ عرض شكوى داليا مفصلاً أكثر من مرة.

يصف الراوي العليم زيارة فرهاد إلى سجن الحلة المركزي، أياماً لا يتجاوز السابعة من العمر (هو أيضاً تعرض ذات مرة، لتفتيش دقيق من نفس النوع، بالرغم من أنه لم يكن آنذاك قد تجاوز السابعة من العمر، وحين أحتج العم الياس، الذي جاء فرهاد بصحبته، على ما يجري لهذا الطفل ... قال شرطي يتدلى من تحت أنفه مباشرة شاربان كثان.

–طفل ...؟)[1].

إن التلخيص يسرع من حركة زمن الرواية عبر الاسترجاع، حيث اختزل عقدين ونيفاً من السنين، وإزاء هذا الهبوط السريع يحس المتلقي، لا بضرورة الانتباه إلى ملاحقة هذه السرعة

---

[1] ئاسوس – ٣٨

[2] المصدر السابق نفسه– ٥٤

[1] ئاسوس – ٧٠

فحسب، بل وربط الأحداث بعضها ببعض، إن تفاعل زمني الحاضر مع الماضي يتمخض عنه مشاهدة ذلك الامتداد النضالي لتلك العائلة إلى بدايات العمر، حتى غدا نوعاً من التعوّد على ممارسة النضال.

يعرض الراوي عبر استرجاع الماضي بطولة الطفل الذي حمل المناشير إلى السجن ثم اكتشف مره فألقي عليه القبض (منذ أكثر من ثلاثة أشهر وهذا البطل الصغير هو الرئة التي تتنفس من خلالها يأتينا بالمناشير والأخبار)[٢]، اختزل الراوي الأحداث ومجريات الحركة الروائية في ثلاثة أشهر، إذ يكثف زمن الأحداث عبر الاسترجاع الخارجي، فمهام التلخيص هنا، تقديم شخصية الطفل الذي لا يتسع النص الروائي لمعالجتها إلا بهذه الصورة التي تقحم الطفل في خضم الأحداث السياسية المنوعة المشاهد والفصول.

يصف لنا عم الياس، والد داليا، أوضاع السجناء ومعاناتهم، عبر استرجاع الذاكرة، مسلّطاً الضوء على والد فرهاد (باران)، الذي ظل في سجن نقرة السلمان سنوات عجاف (وابتلع سجن نقرة السلمان ست سنوات من عمر أبيه، ثم خرج منه محملاً ببعض هدايا السجن، بذور الموت الخفية التي يزرعها في الإنسان.. التدرن، الروماتيزم ... بالإضافة إلى شلل جزئي في كلتا يديه، بسبب تعليقه لفترات طوية ... وبضعة كسور في أضلاعه... ومن يدري ماذا أيضاً كان يضاف إلى القائمة ... ولم يفجر الشعب ثورة في تموز)[٣].

يلاحظ الباحث أن حركة التلخيص هنا مكثفة، إذ تقص الرواية تأريخاً يمتد إلى ثلاثين سنة من المواجهة والنضال ومعاناة السجون والمعتقلات فالراوي يشير مسرعاً إلى الثغرات الزمنية التي تحدث فيها وقائع ومواجهات الناس مع السلطة وما يلاقونه من التعذيب والمعاناة ضمن إبراز السيرة النضالية لفرهاد.

---

[٢] المصدر السابق نفسه – ٧٦

[٣] المصدر السابق نفسه – ٨٠

يلخص الراوي الأيام والسنين عبر الاسترجاع الخارجي، حيث يلتقي جواد عبد الأمير بفرهاد في سجن الحلة المركزي، (في نفس سجن الحلة المركزي ... ويا للمصادفة الغريبة !! أجل في نفس السجن، التقى بجواد عبد الأمير كان فرهاد آنذاك في الصف المنتهي في الكلية، حين ألقي القبض عليه، مع مجموعات كبيرة من الناس من قطاعات متباينة، عمال، فلاحين، طلبة، كسبة، عاطلين ... نساء رجال.. صغار كبار... في عشوائية عمياء)[1]، إن وظيفة التلخيص هنا هي تجميع شخصيات الرواية في فترات يُسرّع الراوي بوتائرها، بغية إلقاء الضوء على الشخصيات الثانوية وأدوارها التي لا تؤثر في السير العام لأحداث الرواية حتى عند اجتزائها. يلاحظ الباحث أن الروائي محيي الدين زنكنة أوغل في إقحام أحداث ومشاهد جانبية صغيرة، ذات الوقع الهيّن لا تزيد من جمالية الرواية بقدر ما تثقل كاهلها، بل ويزيد من انهماك وانشغال ذهن المتلقي، من ثم تضعف تركيزه على الأحداث الأساسية في الرواية.

الحذف

الحركة السردية الثانية هي تقنية الحذف، إنه (السكوت نهائياً عن فترات معينة قد تكون بالسنوات أو الأشهر أو الأيام بحيث يكون زمن الحكاية أكبر من زمن السرد)[2]، إن تقنية الحذف (تعمل على تسريع حركة السرد، حين يقوم الراوي بإسقاط فترة زمنية من زمن الحكاية)[1]، وهناك مسمّيات شتى[2] لتقنية الحذف، لكنها جميعاً تؤكد في ذات المغزى، وهي: (المقطع المسقط في النص) [= الخطاب] من زمن الحكاية.

إن تقنية السرد تؤسس الحركة الأكثر سرعة في السرد.

---

[1] ئاسوس– ١٠٣

[2] البنية السردية في روايات عبدالرحمن مجيد الربيعي، سعد عبد الرحمن العتابي– رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، الجامعة المستنصرية ١٩٩٤– ص٦٢

[1] بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية– حن بحراوي– ص١٥٦

[2] تتنوع ترجمة مصطلح الحذف، فمنهم من يسميه (الثغرة) ينظر: بناء الرواية– سيزا قاسم ٧٥، أو (القطع) ينظر قضايا أدبية ص٧٢. أو (الانقطاع الزمني)، ينظر: قضايا الرواية الحديثة ص٢٥٦، أو (الإضمار) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة ص ٨٩

وهناك نوعان من الحذف في الرواية:

الأول: (القطع الحذف الظاهر أو الصريح، ويتميز بوجود إشارات عليه)[٣]، كـ (بعد مرور سنة، ومرت ستة أشهر، ويعتبر فيلدنج نفسه مبتكرها ثم تبعه ستندال)[٤].

الثاني: هو الحذف الضمني، وهو الذي يفترضه القارئ نتيجة الانتقال من فترة زمنية إلى فترة أخرى دون النص على ذلك[٥].

يصف يوسف دخوله المطعم الذي تعمل فيه رؤيا (طلبت أكلاً دسماً كباباً وبيضاً مقلياً وبعض الخضار وكوب قهوة وحليباً.... ثم أبدلته بكوب شاي، إذ تذكرت قهوة أم وليد. قبل أسبوع منعني الطبيب من الإكثار من تناول المنبهات)[٦]، حذف يوسف أسبوعاً بأحداثه ووقائعه، فالثغرة هنا صريحة محددة، والغرض منها ربط المشاهد المتنوعة، ذات العلاقة السببية.

تسرد أم وليد ما حدث لها من قبل اللصوص (آخر مرة سطا فيها اللصوص على منزلنا كانت قبل حوالي ربع قرن)[٧]، إن حركة الزمن هنا سريعة عبر استرجاع الذاكرة، لأيام كانت أم وليد في عز شبابها، فالحذف أسقط أحداث (بحدود ربع قرن)، إذ أنه حذف صريح غير محدد، لأن لفظة (بحدود) تزيل التحديد عن الكلمة. بعد أن تقص أم وليد حكاية آلامها وأوجاعها ليوسف، يقول يوسف لنفسه عبر مونولوج داخلي (إذن فبعد ربع قرن لا يجد إنسان الأمان، قبل ربع قرن أبو وليد، واليوم أنا ... ورؤيا، أما غيّرت من طباعكم حركة الزمن الدائبة الطويلة... آه ... ما أحقر هذا العالم!)[١]، إن المحذوف هنا محدد صريح، وهو ربع قرن، فحركة الزمن سريعة جداً، حيث أُسقطت أحداث ربع قرن، بغية ملء الثغرات الزمنية فيها،

---

[٣] خطاب الحكاية- جينيت ١١٧- ١١٩

[٤] بناء الرواية- سيزا قاسم- ٨٩

[٥] خطاب الحكاية – جينيت- ١١٧- ١١٩

[٦] هم ويبقى الحب علامة- ٣٣

[٧] المصدر السابق نفسه- ٤٩

[١] هم ويبقى الحب علامة – ٥٥

لكن الجملة التنبيهية (أما غيرت من طباعكم حركة الزمن الدائبة الطويلة) تُســـقط زمناً غير محدّد، في حين أن ورود (ربع قرن) في الفقرة نفســها وقبلها، يرجّح أن يكون المقصــود (بحركة الزمن الدائبة الطويلة)، ربع قرن، إذ الســـياق يتطلب ذلك المعنى (إن اللعب بالأزمنة، داخل القصـــة، عمل جمالي بحت، لا يؤثر في الأحداث، من حيث الماهية والوجود، وإنما من حيث الصياغة والترتيب)[٢]: يقول يوسف (يجب أن أحمي نفسي من كل شرور (هم) ... من أجل بيتنا الذي بدأنا نصنع لبناته الأولى ... من الذي ينقذ الغد من الغيلان؟)[٣]، إن الراوي يحذف الأحداث المجهولة التي ربّما تقع في الغد، من لحظة التفوه بها، وحتى بعد الغد، إن (الغد) هو الزمن المنفتح على المستقبل بأيامه وشهوره، إذ (الغد) لا يعني هنا اليوم التالي المباشر. يقول تاجر الاسلحة الذي التمس منه يوسف أن يبيع له مسدساً (لا أكتمك ... لقد بقيت حتى بعد الحظر الشديد أبيع في الخفاء، ولكن مسدساً واحداً جرّ عليّ اللعنة، لا بدّ أن يكون هو ملعوناً)[٤].

إن فترة (بعد الحظر الشـــديد) غير محددة، حيث أُســـقطت فيها الأحداث الجارية والأفعال والحركات التي مارسها تاجر الأسلحة، فوظيفة الحذف هنا، هي ربط الماضي بالحاضر والتأشير من خلال ذلك إلى أهمية المسكوت عنه. يحدّد يوسف الوقت الذي تستغرقه سفرته إلى أبيه (ولكن السفرة وحدها تستغرق عدة ساعات)[١]، فالثغرة هنا صريح لكنه غير محدد، إذ أنّ (عدة ساعات) التي تستغرقها سفرته، يسقط عنها كل ما يجري وما تقع من أحداث.

يسرد يوسف (بطل الرواية) ما دار بينه وبين الشرطي، حينما أراد أن يستعير منه بندقيته لليلة واحدة ليحمي بها نفسه:

---

[٢] الألسنية والنقد الأدبي– موريس أبو ناضر ٨٥

[٣] هم ويبقى الحب علامة– ١٥٢

[٤] المصدر السابق نفسه– ١٥٦

[١] هم ويبقى الحب علامة – ١٥٨

(– أعيدها إليك مع إشراقة الشمس

– أبوسعك إعادتها لي قبل الثانية)[٢]، إن الحذف في الحالتين (مع إشراقة الشمس) و (قبل الثانية) صريح غير محدد، فسرعة الزمن في الحالتين بطيئة، لا تتعدى ساعات، والأحداث المسقَطَة المفترضة خلال الساعات المحذوفة، لن تتبيّن، وصيغتا (أعيدها– إعادتها) أقل من مساحة الزمن المسكوت عنه المتوقع.

يصف يوسف تأثره بسناء حيث، ترك القراءة وعوّضها بالإبحار في عينيها (أذكر أني تناولت الكتاب الذي قتل من عمري أسبوعاً كاملاً فعلاً ولكني سرعان ما ألقيت به جانباً مفضلاً الاحتفاظ بصورتها والإبحار داخل عينيها على القراءة والكتابة معاً)[٣].

أُسقطت في السرد أحداث أسبوع كامل من زمن الرواية، حيث الإضمار مصرّح محدد، أمّا وظيفته فهي إبراز مشاهد ترتبط بأحداث الرواية المقبلة.

في رواية (بحثاً عن مدينة أخرى)، يسترجع الراوي العليم عبر مونولوج داخلي أياماً كانت علاقته مع زوجته جيدة، حيث يسودها وئام ومحبة (لم يحدث بيننا أي سوء تفاهم أو مشاحنة، أو خصام من النوع الذي اعتادت العوامل الكلاسيكية أن تتناوله مع وجبات الطعام، أو تشتريه من السوق مع الحاجات البيتية الأساسية كل رأس شهر ... أو تكرره ... أثناء السفرات والرحلات والزيارات)[١].

إن الحذف مُصرّح مُحدّد في (كل رأس شهر)، أما في (أثناء السفرات والرحلات والزيارات) فصريح غير محدّد، إن تجميع حذفين مختلفين من حيث التحديد وعدم التحديد، تنويع من حيث الصياغة والترتيب وربّما يضيف مسحة جمالية على السرد.

---

[٢] المصدر السابق نفسه– ١٨٩

[٣] المصدر السابق نفسه– ١٢

[١] بحثاً عن مدينة أخرى– ٤٢

يسترجع الراوي عبر مونولوج داخلي حادثة اعتقاله بتهمة سياسية من لدن ضابط شرطة: (مرة قبل أكثر من عشرة أعوام، اعتقلت بتهمة سياسية، كان ضابط الشرطة الذي يتولّى التحقيق معي فارغ الرأس إلى حدّ مذهل، على الرغم من كبره غير المتناسب مع حجمه)[٢]، يسقط الراوي أحداث ووقائع عشرة أعوام، فالحذف هنا صريح محدّد، أما وظيفة الإضمار هنا فهي إبراز مشهد يماثل ما يعانيه مع زوجته الآن، إن هذا التماثل بين الوضعيتين تأكيد طبيعية الحالة وتكرارها، لاسيّما في بعدها السلبي.

يصف الراوي (بطل الرواية)، علاقته المتململة مع زوجته: (بعد ذلك ببضعة أيام، وكانت العلاقة التي التأمت حديثاً، ما تزال طرية، أصابتها هزة أخرى)[٣]. إن الحذف صريح غير محدّد، إذ يقصد به ربط المشهد بعلاقته المقبلة المتأزمة مع زوجته.

يُبدي صديق الراوي أسفه على علاقة الراوي المأزومة مع ما حوله من الناس:

– بالأمس أمّك، وقبل الأمس أبوك، واليوم زوجتك، ومن يدري من في الغد)[١]، لقد أسقط الراوي الأحداث التي وقعت في الأمس وقبله والغد أيضاً، إذ الحذف صريح لكنه غير محدد، إن لفظتي (الأمس – الغد) غير مُشخصّتين بيوم معين، فـ (الأمس) ليس اليوم الفائت، بل يمتد إلى أيام سابقة غير محددة، وكذلك (الغد) ليس اليوم القادم المباشر، بل يمتد إلى أيام مقبلة.

حينما أرادت أم بطل الرواية الزواج من رجل تكبره بأكثر من ثلاثة عقود، يقول لها الابن:

–لقد خلقت هذه المرحلة قبل ثلاثين عاماً)[٢]. إن كثافة الزمن شديدة، حيث أسقط الابن أحداث ثلاثين عاماً من عمر والدته، أمّا مهام هذا الانقطاع الزمني، فهي إبلاغ الرجل الذي يودّ الزواج منها بحقيقة عمرها الذي أوهم الرجل به بل خُدِع. يصف الراوي العليم

---

[٢] المصدر السابق نفسه– ٥٢

[٣] المصدر السابق نفسه– ٥٧

[١] بحثاً عن مدينة أخرى – ٦٩

[٢] المصدر السابق نفسه– ١٢٠

الفندق الذي قصـــده، فأقام فيه، (الفندق قديم... متآكل الجدران ... يبدو كبناية أثرية تمتد جورها إلى أغوار زمن بعيد ... موغل في القدم، ممعن في البعد... يكاد لا يمت إلى عصـــرنا الحديث بصلة)[٣]، إن الإضمار هنا ضمني فـــ (أغوار زمن بعيد) غير محدد، لكنها تعود لعقود من السنين الطويلة من عمر الفندق، وما حلّ به وبالزوار القادمين إليه والمقيمين فيه، إن تجاهل هذه الفترة المكثفة، يقصـــد من ورائه تقبيح صـــورة الفندق، وتآكل عمره الآيل إلى الانهيار والتساقط.

يلاحظ الباحث إن مساحة تقنية الحذف في رواية (ئاسوس)، أوسع من الروايتين الأخيريين، إذ أن معظم أحداث (ئاسوس) يتكئ على الاسترجاعات الخارجية التي تمتد إلى عشرات السنين المتعلقة بسيرة الشخصيات والأحداث المرافقة لها.

يصـف فرهاد عبر مونولوج داخلي تعلق ابنه بحب ئاسـوس (ومنذ ذلك اليوم تعلق (ئاسـو) بـ (ئاسوس) كما لم يتعلق بأي شيء آخر... حتى غدا مشكلة حقيقية للوالدين أن يحدث شيء (لئاسوس) كأن يموت مثلاً مثلما مات ذات مرة بلبله... فماذا يحدث للطفل؟. ما الذي يعزيه عنه؟)[١]

إن المحذوف هنا صـــريح غير محدد، حيث أســقط فرهاد الأحداث التي وقعت في بداية الفترة التي (منذ ذلك اليوم) أحبّ فيها آســو الطائر، حتى لحظة المونولوج التي يســترجع فيها ذلك التاريخ.

يستفسر فرهاد عن تاريخ مرض أبيه من شقيقه دلشاد:

(أكان يعاني من شــيء؟... ها؟ ... منذ متى ... متى تقول؟ شــهر؟ شــهر بطوله...)[٢]، لقد أسقط دلشاد أحداث شهر من زمن الحكاية، إنه حذف ظاهر محدد، القصد منه ربط مرض

---

[٣] المصدر السابق نفسه– ١٤٩

[١] ئاسوس– ٢٠

[٢] المصدر السابق نفسه ٢٤

والده قبل شهر، بمرضه الحالي المؤدي إلى تفاقم وضعه الصحي الخطر، وكأن المرض الثاني امتداد للأول أو تمهيد له.

يسرد الراوي العليم، عبء استرجاع ما يقارب من خمس وعشرين سنة إقحام الشرطة لدارهم في أربيل: (قبل ما يقرب من خمسة وعشرين عاماً اقتحمت (الشعبة الخاصة) منزلهم في أربيل، إثر تظاهرة.. شعبية عارمة، اجتاحت المدينة كلها، من أقصاها إلى أقصاها، إسناد لفلاحي منطقة (راوندوز) الذين ثاروا ضد مصاصي دمائهم... ضد الاقطاعيين...)[٣].

إن الحذف هنا ظاهر شبه محدد (ما يقارب خمسة وعشرين عاماً)، حيث تسقط أحداث ما يقارب خمسة وعشرين عاماً، فسرعة الزمن هنا مكثفة إذ تؤشر عبرها إلى تاريخ العائلة النضالي وانهماكها في ممارسة السياسة، حيث تمتد إلى حاضر العائلة.

يصف باران أهمية وخصوصية جبل ئاسوس في حياته الماضية: (ها الجبل، غدا لنا في واحدة من أشد النكبات التي حلّت بنا... أمنا الرؤوم... بسط علينا حمايته وحنانه فحفر ذكراه، في أعمق أعماق وجداننا.... فوق سفوحه، وبين كهوفه ومغاوره، عشنا أيام الرجولة... وكان بيننا وبينه ميثاق الرجولة...)[١]، لقد أسقط والد فرهاد (باران) فترة غير محددة عبر استرجاع (أيام الرجولة)، حيث قضوا تلك الأيام في الجبل الذي اعتصموا به، فأنقذهم من شرّ العدو.

يكثف أبو حيدر ثلاثين سنة، عبر استرجاعه أياما كان جندياً في أربيل: (صحيح ... ما تقوله صحيح.. ولكن بيني وبينهم ثلاثون سنة... ثلاثون سنة... والثلاثون سنة ... تصنع العجائب...)[٢]، لقد أسقط أبو حيدر أحداثاً ووقائع ثلاثين سنة خلت، وسرعة زمن الرواية مكثفة، أما الغرض من الحذف فهو الإشارة إلى شخصية ثانوية، إذ زمن الرواية لا يسمح بإلقاء مزيد من الضوء على هذه الشخصية.

---

[٣] المصدر السابق نفسه– ٧١

[١] ئاسوس– ٨٥

[٢] المصدر السابق نفسه– ١٢٥

تسرد داليا لأبي حيدر بعضاً من سيرة والدها الذي أُعدم في سجن الحلة المركزي، في ١٠-٤-١٩٥٥ (أبي كان مسجوناً ثم نقلوه إلى سجن (نقرة السلمان) ... نقلوه ليلقوا فيه هذه المرة بأبي... أبقوا عليه ثلاث سنوات ... ثم سلمونا... إياه جثة)[٣]، لقد أسقطت داليا أحداث ثلاث سنوات فالحذف ظاهر محدد.

يعيد أبو حيدر عبر استرجاع الذاكرة، أياماً كان في سجن الحلة المركزي، (قبل خمس وعشرين سنة كنت أحد نزلاء هذا السجن... علماً أن نزلاءه كانوا على عدد أصابع اليدين، والبناية نفسها لم تكن بهذه السعة...

-أستاذ نسيت أن أقول أني لم أسجن بسبب قضية سياسية وإنما بسبب مسألة أخرى... تخجلني الآن...)[١]. إن انقطاع الزمن هنا صريح محدّد، وسرعة زمن الرواية مكثفة، حيث يطوي أحداث ربع قرن من السنين، فوظيفة الثغرة هنا إبراز مشاهد متوازية في الرواية.

يصف أبو حيدر السائق الذي أقلّ فرهاد: (قبل سنتين أو أكثر... لا أدري بالضبط... اعتقلوا ابنه الوحيد. شاب صغير... لم يتجاوز الثامنة عشرة... لم يقاوم المسكين التعذيب كثيراً... فمات ...)[٢]، لقد أسقط أبو حيدر أحداث سنتين أو أكثر، فالحذف صريح غير محدد، إذ يومئ في إشارة عابرة إلى الشخصية الثانوية التي لا يسمح زمن الرواية بإلقاء الضوء عليها.

يصف أبو حيدر اياماً كان في أربيل جندياً (قبل أكثر من ثلاثين سنة... أنهيت فترة الخدمة العسكرية في أربيل وقد كانت المقاهي تعج ... آنذاك بالقبج ... بعض الناس كانوا يتراهنون على المعارك التي تنشب بينها ... مثلما يفعل أهل بغداد ... مع الديكة...)[٣]، أسقط أبو

---

[٣] المصدر السابق نفسه- ١٣٣

[١] ئاسوس- ١٣٨

[٢] المصدر السابق نفسه- ١٥٠

[٣] المصدر السابق نفسه- ١٦٤

حيدر حوادث ثلاثين سنة، حيث سرعة الزمن مكثفة، فالحذف ظاهر محدد، فعبر هذا الاسترجاع المحدد إلقى الضوء على تقاليد مراهنة الناس على المعارك الناشبة بين طيور القبج في أربيل. يعيد (عزيز) إلى الذاكرة اليوم الذي سافر فيه فرهاد وداليا إلى بغداد لقضاء شهر العسل (هيا.. هيا قبل أن يفوتكما القطار... ولتنعما بحياتكما... قبل داليا بحرارة... واحتضن فرهاد طويلاً)[٤]، إن الحذف ضمني، إذ يُعرف عن طريق تتبع السيرة الزوجية لداليا وفرهاد حيث آسو الابن الوحيد لهما على مشارف الدخول إلى المدرسة الابتدائية، واستنتاجاً لذلك يمتد الزمن المحذوف إلى خمس سنوات.

الوقفة

إحدى التقنيات الأساسية في السرد الزمني التقليدي، حيث زمن الخطاب أطول من زمن الحكاية وزمن الحكاية = صفر[١]، فالوقفة تتشكل (من وقف الأحداث المتنامية إلى الأمام)[٢]، أو (التفاوت المفرط بين انعدام زمن القصة المتخيلة [=الحكاية] وما يقابله من مد للنص [=الخطاب][٣]، إن مصطلح الوقفة (لا يطلق على شكل من أشكال السرد، بل على الحالة التي يتوقف أو ينعدم فيها السرد، وتحل محله وسائل أو أدوات قصصية أخرى مثل الوصف الذي من شأنه أن يوقف أو يجمّد حركة الزمن في القصة)[٤]، تتنوع ترجمة هذا المصطلح، لكن المقصود منها واحد[٥]. ويؤكد ريكاردو على أن الوصف (إنما يتوطد على حساب المجرى الزمني

---

[٤] ئاسوس– ١٨٢

[١] الرواية والزمن ٣٦٧

[٢] الألسنية والنقد الأدبي– موريس أبو ناضر– ٩٩

[٣] قضايا الرواية الحديثة– ريكاردو– ٢٥٣

[٤] البناء الفني في الرواية العربية في العراق– شجاع مسلم ٦٦

[٥] هناك ترجمات متعددة لهذا المصطلح منها:

أ– الزمن الصفر، ينظر: مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة– من التأسيس إلى التجنيس ١٢٤

ب–الوقفة. ينظر: نظرية السرد ١٢٧

ج–تعطيل الزمن. ينظر: نظرية البنائية ٢٢٤

للعمل الروائي)[٦]، لم يكن الوصف بوحده وقفاً فحسب، بل يضاف إليه (التعليق الفلسفي والأخلاقي) و (التدخلات المنسوبة للكاتب)[٧]، ويضيف وليد النجار إلى الوصف، بغية الوصول إلى التوقف، فـ (الوصف والتحليل النفسي نوعان من السرد يؤلفان موضوع التوقف)[٨]، كما ويضيف تودوروف إلى الوصف (الخواطر العامة)[١]. لقد ألحق بالوصف الدال على الوقفة (لحظات التأمل والتعبير عن المواقف الخاصة للراوي والكاتب)[٢].

إن تقنية الوصف ترد كثيراً في روايات محيي الدين زنكنة، ولكنها بصورة متفاوتة، فرواية ئاسوس تأخذ مساحة أوسع في الوقفة من روايتيه الأخريين.

يصف يوسف الأجواء التي تحيط به بعد لقائه بسناء (في الجوّ يسري دفء لذيذ، والسماء صافية مغسولة بشلالات النور المزروعة بنجوم وهّاجة لا يحصرها العد تتوقد)[٣]، إن هذا الوصف محاولة لإيهام المتلقي بواقعية الفضاء الروائي، وربط لقائه المتلهف بجمالية الأجواء التي تحتضنه.

إن أهمية وظيفة الوقفة ومستوى كثافتها تختلف باختلاف نوع الرواية وطبيعتها الفنية، ففي الرواية التقليدية تتسع مساحة الوقفة وتشغل حيزاً واسعاً، وأحياناً يعدّ الوصف عالة، بل وحملاً ثقيلاً على السرد، في حين إن الوصف في رواية تيار الوعي يخدم السرد ويضيف عليه عوامل تفاعل المتلقي مع الحدث الروائي.

لقد أثر لقاء يوسف بسناء على كيانه ومشاعره، وجعله مدهوشاً حائراً فعبر مونولوج داخلي يعبّر يوسف عن خواطره (وفي خضم المشاعر التي تدفقت والتي أحسست بأني أغرق في لجّها

---

[٦] قضايا الرواية الحديثة– ريكاردو– ٢٥٣

[٧] نظرية السرد– ١٢٧

[٨] قضايا الرد– وليد نجار ٥٣

[١] الشعرية – تودوروف– ٧٩

[٢] البنية والدلالة– عبدالفتاح إبرهيم ١٢٠

[٣] هم ويبقى الحب علامة– ١٢

العاتي، بل كنت أسعى عامداً أن أغرق فيها. تحرك إحساس كنت قد ناضلت مريراً في سبيل الإبقاء عليه بعيداً في منطقة الظلام المحسورة عنها اهتماماتي، ونجحتُ لهنيهة قصيرة، طردت خلالها من تفكيري كل ماعداها، ولكني شعرت بأن النجاح المحدود والمؤقت بعمر تلك الهنيهة القصيرة الذي حققته قد بدأ يهتز أمام دبيبه)[٤]، إن هذا الوصف قائم على التأمل الذي تمخض عن لقائه بسناء، يقود القارئ إلى النص، حيث ظلّ الراوي حائراً مشدوهاً بين استمرارية اللقاء في وجدانه، والسير على هديها لفترة، أو العودة إلى الواقع بكل رطانته وبؤسه، ويلاحظ أن الوصف يخدم السرد، وزمن الحكاية قد توقف، دون أن يخطو خطوة.

يصف يوسف سناء (كانت عيناها تشعّان ببريق غريب ويتألف فيهما صدق عميق)[١]، إن هذا الوصف وُظف في خدمة الهدف الرئيس المقصود منه وهو التعبير عن عمق علاقته العاطفية بسناء واستعداده للتضحية من أجل إدامة تلك العلاقة. يلاحظ الباحث كثرة تقنية الوقف في روايات محيي الدين زنكنة، إذ ذاكرته تأملية، معبرة عن خلجات نفسه وتصورات خياله ومكونات وجدانه.

يصف يوسف البعد الخارجي لثلاثة من (هم) (ثلاثة رجال قصار ، ضخام الى حد التشوه ، محشوين داخل معاطف سوداء بلون القير ... فقد كان ثلاثتهم متشابهين الى حد تشابههم مع الصور التي تحسها المرأة إذ يقفون امامها)[٢] ، ان زمن الحكاية متوقف ، فالوصف هنا يعمق الأحساس بتقبيح (هم) ، ويمهد الارضية الذهنية للمتلقي كي يشارك بطل الرواية في معاداة (هم) ووسائلهم الخبيثة للنيل من عزيمة يوسف ، فالبعد الجسدي المشوّه لـــ (هم) يسير مع ممارساتهم بخط مواز ، وكأنهما وجهان لحالة عدائية واحدة .

---

[٤] المصدر السابق نفسه– ١٣

[١] هم ويبقى الحب علامة– ٢٠.

(٢) المصدر السابق نفسه – ٢٤.

(٣) المصدر السابق نفسه – ٣٠.

يصف يوسف المدينة (المدينة تتثاءب وهي تخرج من تابوت نومها كسلى، ربما لتواصل نومها بشكل آخر ، على مناضد الدوائر والمؤسسات ، او في سيارات المصلحة ، او الكازينوهات التي ستفتح اجوافها لتبلغ جيشاً جراراً من الخاوين والعاطلين)[٣] ، يعكس وصف المدينة تشاؤم روح يوسف وضياعها ، اذ سدت بوجهه نوافذ نسمة تنعش خوائه ، حيث باتت المدينة تخرج من تابوت نومها ، فتعج بافواج من العاطلين، فالوصف هنا يخدم السرد وقائم على تأمل فكري ، حيث يهيء ذهن القاريء ، بل ويقوده الى استيعاب الأجواء الكابية للمدينة التي يتطاول فيها (هم) على يوسف ، امام مرأى الناس ، ويجعلونه نهباً لمشاعر الضعف والقلق والتوجس .

يصف الراوي من منظور يوسف الفني جانباً من مظاهر الطبيعة : (سماء صافية ، عالية جداً ، اكثر علواً من السماء العادية التي اراها كل يوم ، علقت في منتصفها تماماً شمس وهاجة ، تشيع الدفء وارض منبسطة تتحول رويداً رويداً الى صحراء تظهر فيها نتوءات وتلول رملية صغيرة ثم مجاميع كبيرة من الكثبان)[٣٦٩] يتوقف الزمن مع احداث الحكاية السائرة نحو الامام، حيث يصور الراوي عبر مونتاج ذهني الطبيعة في اطارين اثنين :

الاول : السماء الصافية بوهجها ودفئها المنعش .

الثاني : الارض التي تتحول الى بيداء قاحلة ، فضياع يوسف ووجعه منبعثان من الارض ، فالمنظور الداخلي ليوسف يتحكم في رسم الفضاء الروائي المسكون بقلقه وتوتره .

يفكر يوسف ملياً فيما يجري حوله : (لا بد ان ثمة خيطاً رفيعاً لا يكاد يرى ، يشد تلك الأحداث ببعضها ، ويولدها من بعضها ، يطورها الى العصور الجديدة التي تتلفع بها)[٣٧٠] ، يلاحظ توقف سير زمن الحكاية ، حيث يتدخل الراوي لفك عقدة تطاولات (هم) المستمرة

---

(١) هم ويبقى الحب علامة– ١٠١.

(٢) المصدر السابق نفسه، ١٣٠ .

والمنظمة ، وترابطها من حيث الغاية والمنشأ ، ولقيادة القاريء الى لملمة شتات تلك الأحداث وعلاقتها بالسبب الرئيس وهو اجبار يوسف واخضاعه لمشيئتهم العدوانية .

يصف يوسف الرجل الجالس مع الضابط الذي اشتكى عنده من مخاطر اعتداءات (هم) : (كان رجلاً حسن الهندام ، بل ظاهر الأناقة قد حلق وجهه حديثاً ، نم عن ذلك احمرار وجنتيه وتوردهما معاً ، ورائحة كولونيا مستساغة ، او لطيفة بالاحرى ، تفوح منه . كان يداعب حبات مسبحة صفراء فاقعة اللون كبيرة الحجم ، يمسحها بين الهنيهة والأخرى ، بباطن كفه ، يرفعها الى منخريه المفتوحين يعب منهما انفاساً عميقة بصوت مسموع وشهية عجيبة) [٣٧١] ، ان الوصف اوقف الزمن الحكائي وفسح المجال امام القاريء للمشاهدة والتأمل ، حيث اضاء الوصف الأبعاد النفسية ليوسف من خلال التملي في سيماء الرجل ومظهره الخارجي الجذاب الذي لا يثير فيه الهدوء والإطمئنان ، بقدر ما يثير فيه القرف والاشمئزاز ، اذ ان معاناته تسبغ على الحالة جواً مفرطاً في التشاؤم واللا توازن مع مؤسسات الدولة ، بل المجتمع ايضاً ، حيث وضعه النفسي المأزوم يسير بخط معكوس مع حالة الرجل وهندامه الانيق وراحة باله . ان مهام الوصف هنا تأمل ذاتي يبديه الراوي ، لأعلام القاريء بحقيقة الرجل اولاً ، وابراز حيادية الراوي ووضعه النفسي ثانياً .

يصف يوسف مستوى وطبيعة لقائه مع ضابط الشرطة (اثر اللقاء الذي تشكل داخل دائرة الاطار الزمني الصغير الذي حواني مع الضابط ، وصاحبه ذي الوجه الحليق الذين كانت طموحاتهما تقف عند حد التلذذ بمشاعرهما السادية . وهما ينفسان عنها ويمارسانها احساساً بليداً بالإمتياز ، لمجرد انهما خاليان)[٣٧٢] ، ان هذا الوصف مع ايقافه زمن الرواية ، يضيء

---

(١) هم ويبقى الحب علامة ، ١٣٩ .

(٢) المصدر السابق نفسه، ١٤٩ .

بعضاً من أبعاد شخصية الضابط والرجل الذي معه ، عبر تأمل الراوي تصرفاتهما وتفسيرها ، بغية ربط تلك الممارسات بالنظام الذي اولاهما مسؤولية الحفاظ على امن المواطن .

ان الراوي يعمد الى التركيز على الحياة الداخلية للشخصيتين ويربط مسببات تصرفاتهما بالعوالم النفسية التي تعكسها طبيعة عملهما الأمنية والعسكرية.

ان مطاولات (هم) على يوسف تجعله يستوعب الموت كنهاية محتومة لا بد منها ، ولكن باية طريقة ؟ وكيف ؟ (اذا نظرت اليه مجرداً من كل افكار سابقة حوله ولاحقة عليه مجرداً من كل أبعاده الفكرية والفلسفية والبايلوجية والنفسية ايضاً ، تجسد لي معنى واحداً . انه نهاية لحظة حضور ممتليء بها.

نفي ابدي عن دنيا سناء . إذن . واذا لم يكن للموت سوى هذا المعنى ، الخاص جداً بالنسبة لي ، الذاتي الى حد الفردية ، ينبغي ان اناضل ضده ...

ان اموت ولا اقبل به) [٣٧٣] ، ان الزمن الروائي يتوقف هنا عن امتداده نحو الامام ، والراوي من خلال تأمله الفلسفي في عالم الموت وانطفاء الذات ، يربط لحظات حياته بحب سناء اللاهب ، اذ موته في حد ذاته اهون من خروج سناء عن عالم روحه ، ان هذا الصراع الدرامي بين ممارسة الحياة بدون سناء وهواها ، او الموت ، يولد عنده فكرة التشبث بالحياة مع سناء ، والوقوف بوجه (هم) دون تردد بغية الحفاظ على ايقاع الحياة في صورتها المثلى .

يصف يوسف البعد الجسدي لضابط التحقيق الذي واجهه (كان رجلاً بديناً مائلاً الى القصر يرتدي بيجامة خضراء ، خرج من غرفته وانتبهت الى انها نفس الغرفة التي كنا نتحاور على قرب بابها ، يفرك عينيه بشدة ، خيل الي اول ما وقع عليه نظري انه سبق لي ان رأيته في مكان

---

(١) هم ويبقى الحب علامة ١٥٢

ما ، ولكن اين؟ كان من الصعب ان اتذكر اذ كان ذهني قد تحجر بشكل غريب)[٣٧٤] ، ان الوصف المتحرك لضابط

الشرطة يتركز على أبعاده الخارجة التي يوحي من خلالها الى تعامله الفج مع يوسف ، فوظيفة الوقفة هنا هي الايضاح وقيادة القاريء الى النص .

يتهجم ضابط التحقيق على المدرسة ويبرز بانحياز خبيث مساوئها :

(المدرسة ... فساد للاخلاق ، إقلاق لراحة الانسان ، تشحذ خيال الفرد اكثر مما ينبغي ، تخلق له الهلوسات التي تؤدي به الى الجنون حتماً)[٣٧٥] ، يلاحظ ان زمن الحكاية متوقف عن سيره نحو الامام ، حيث يقدم ضابط الشرطة فلسفته الخاصة وموقفه ازاء اهمية المدرسة في حياة المجتمع ، ان الوصف هنا لم يكن منفصلاً عن السرد ، بل في خدمته ، إذ يعبر عن العالم الداخلي غير المرئي لشخصية الضابط الملتزم آلياً بضبط القانون والنظام عن طريق القوى الخارجية الكابحة ، بعيداً عن الاعتماد على إشاعة التعليم والثقافة لبناء المجتمع وفق المنطق المتقدم للحياة ، فوظيفة الوصف هنا إبراز الفلسفة الخاصة لضابط الشرطة وقيادة القاريء الى النص .

ان الوقفات في رواية (هم ويبقى الحب علامة) لم تكن متماثلة من حيث الكم والنوع وطبيعة الاماكن التي ترد فيها، فأحياناً ترد عن طريق وصف مستقل خارج السرد، واحياناً متفاعلة مع السرد ومتعالقة مع احداثه، واحياناً اخرى ترد في بدايات الفقرات، في اطار جملة او اكثر بغية تطعيم السرد او منح القاريء فرصة اطلاع على معلومة جديدة متعلقة بفضاء الرواية ...

---

(٢) المصدر السابق نفسه، ١٩٥

(١) هم ويبقى الحب علامة ، ٢٠٠

فعلى سبيل المثال يقول يوسف : (وانتفضت ، النوم هو الغفلة ، هو الموت التي [كذا] يتستر به الموت)[٣٧٦] ، فجملة (النوم هو الموت التي [كذا] يتستر به الموت) توقف زمن الحكاية ، ايضاحاً وتفسيراً وتذكيراً بطبيعة الموت .

يصف الراوي (يوسف) ، طبيعة توقيعه الذي يبحث عنه (هم) بشغف : (مجموعة خطوط مستقيمة .. مع بروزين صغيرين عاديين تتطلبهما طبيعة الكتابة، احدهما فيما بعد البداية بقليل ، هو حرف الواو . والاخر فيما قبل النهاية بقليل ، هو حرف الفاء ، تجثم فوقه نقطة صغيرة جداً ...)[٣٧٧] هذا الوصف مع شكليته . وظف في خدمة الهدف الرئيس للرواية ، انه مبني على التأمل الفني المرتبط بأهمية عقدة التوقيع الذي لا يشغل بال الراوي المهيمن فحسب ، بل (هم) ايضاً ، فالوصف هنا يتميز بذكر الجزئيات وتدقيق ترابط الخطوط وتداخلها وتفارقها وتكوينها المعقد المعبر عن صاحب التوقيع وعقده الشخصية .

يصف الراوي العليم ليلة من ليالي المدينة : (من خلال الشباك تراءت لي المدينة نائمة باطمئنان بليد، وسط اضواء تتلألأ... كسلى تتمطى من نومها تغرق في بحيرات احلامها الصغيرة)[٣٧٨] ، فالوصف هنا ذو دلالة إيحائية ، يخدم الهدف الرئيس للرواية ، ويتركز على ربط مكونات المدينة بحياة يوسف الخاصة ، ان هذا الوصف الشعري للمدينة يتناغم مع ازمة يوسف الروحية والنفسية ، حيث الاطمئنان البليد للمدينة يزرع في عينيه القلق ، وفي قلبه الخوف والحيرة .

ان تقنية (الوقفة) في رواية (هم ويبقى الحب علامة) اكثر منها في رواية (بحثاً عن مدينة اخرى)، ، اذ ان الحوادث والافعال في (بحثاً عن مدينة اخرى) اكثر من نسب الوصف والتأمل والشرح والتفسير والتذكير الموجود في الرواية الاولى .

---

(٢) المصدر السابق نفسه، ٢٢١

(١) هم ويبقى الحب علامة ، ٢٢٣

(٢) المصدر السابق نفسه، ٢٤١

يصــف الراوي عبر اســترجاع ذاتي حادثة تتلاءم مع عذاباته ومعاناته النفســية الآخذة براحته وهدوئه (مرة راجعت طبيب عيون بســبب وجع المَّ بإحدى عينيّ، لااذكر أيهما كانت ، تأملها الطبيب طويلاً من خلال عدســتين دقيقتين حســاســتين – على حد زعمه – ثم قال : ((ليس بعينيك شيء)) ..

وهممت ان انهض ولكنه استبقاني .. وحين طالت المدة احسست بضجر ، فأردت النهوض ثانية ولكنه اجلسني مرة اخرى وتكرر الامر بضع مرات ، كل مرة انهض ويقعدني حتى فاض بي الضجر وصرخت به :

– لماذا تستبقيني مادامت عيني سليمة .

– بالضبط لأنها سليمة .

– عجيب !!

– عيناك هما العجب .

– وماذا في عيني ..؟

– عمق .. عمق لم اره في اية عين طيلة عمري .. وعلى كثرة ما ارى من عيون .

حسبت الرجل يهذي وقلت لعل حظي التعس أوقعني على رجل مخبول .. فتركته هارباً)[٣٧٩] ، ان تطعيم الرواية بهذه الحادثة القصــيرة وبصــوت آخر للبطل ، يمنح فضــاء الرواية بعداً آخر وهو امكانية حدوث هذه الحالات وطبيعيتها دون مواربة ، يقول ميخائيل باختين (ان دائرة فعل صوت البطل الجوهري يجب ان تكون على أي حال ، اوسع من كلامه المباشر الفعلي ، وهذه المنطقة التي تحيط بابطال الرواية الجوهريين اصيلة جداً من الناحية الاسلوبية : اذ تطغى فيها اشــكال متنوعة جداً من التراكيب الهجينة ، كما انها دائماً ذات صــبغة حوارية بقدر او بآخر ، ففيها يجري الحوار بين المؤلف وأبطاله وهو ليس ذلك الحوار الدرامي القائم على سؤال

---

(١) بحثاً عن مدينة اخرى ٢٢

وجواب ، اخذ ورد ، بل انه الحوار الروائي الخاص الذي يتحقق في حدود تراكيب مونولوجية ظاهرياً وامكانية هذا النوع من الحوار هي احدى ميزات النثر الروائي الاكثر جوهرية التي تعجز عنها الاجناس الدرامية والأجناس الشعرية الخاصة)[٣٨٠] .

ان تضمين هذه الحادثة يثير ذهن المتلقي لأيجاد القاسم المشترك بين الموقفين ، حيث ايراد هذا المقطع الطويل يؤدي الى هيمنة إعلام المتلقي وإشـــعاره بأحداث جانبية توازي ما تدور في الرواية ، ويلاحظ ان الراوي هنا ابتعد عن اداء الوظيفة الشرحية او التفسيرية ، بل اراد تذكير المتلقي باحتمالية توارد الاحداث المتشابهة، ولكن في اطارات فنية متباينة .

يصـــف الراوي عبر مونولوج داخلي تأثير احداث الطفولة على تصـــرفاته وســـلوكه. ((ان الموروثات القديمة المتخلفة ، ما تزال تجثم على حضوري حية نابضة بالحياة التي تستمدها من واقع حياتي البرجوازية هذه الحياة الفردية العاطلة التي تقتل تطلعاتي المتجاوزة حدودي الذاتية وحدودي الطبقية))[٣٨١] ، فالنص يمثل توقفاً تاماً في زمن الحكاية ، علماً انه يتضـــمن افعالاً توهم المتلقي بالحركية ، حيث يتأمل في طفولته المعذبة والمســـوّرة بكوابح اجتماعية شـــتى ، فوظيفة الوقفة هنا تعبير عن خواطره ومواقفه الخاصـــة إزاء بعض اللحظات الحرجة في الحياة الاجتماعية التي ينعتها الراوي ببعض من التقاليد (البرجوازية) .

يصف الراوي العليم ارضية الفندق الذي ارتاده ، اول ما دخل المدينة :

(أرضـية الفندق مفروشـة بطبقة دبقة لزجة من الأوسـاخ ، بعضـها قد تيبس تماماً وتنازل عن رطوبته وبقايا حياته لمجموعة كبيرة من حشـرات صـغيرة متناهية في الصـغر تتطاير بأعداد خيالية تملأ الفراغ .

---

(١) الكلمة في الرواية – باختين – ٩٢

(٢) بحثاً عن مدينة اخرى – ٩٣

وبعضـها ما يزال يتشـبث بحقه المشـروع في الحياة ، بعناد واصـرار وما يزال يحمل القدرة على عكس خيوط الشـمس المعدودة التي تتسـلل خلال جدران الفندق المتشـققة ، وان كانت هذه الخطوط وانعكاســاتها عاجزة عن تبديد .. بل حتى عن تخفيف حدة الظلمة التي تطبق على اروقة الفندق كومات عديدة من الذباب على شـكل مجاميع ملتمة حول بصـقة او (؟) تدخل فيما بينها في قتال ضـار بعض الاحيان من اجل اكلة او في سـبيل الاسـتحواذ على مسـاحات أوســع .. ومناطق نفوذ اكبر ..)[٣٨٢] ، هذا الوصــف لا يشــغل أي لحظة من زمن الحكاية المتوقف ، اذ يتخلل هذا المقطع احداث الرواية ، كفاصـل بين حركة السـرد وخارجها ، فالنص يعرض التأمل في الحيز ووصفه بالصورة التي يتبناها الراوي ، اذ الوصف يرتبط لا بموقع الراوي النفسي فحسب ، بل وبالفندق من جهتيه الخارجية والداخلية ، ويلاحَظ ان النزعة التسجيلية طاغية على وصف فضاء الفندق .

لم يتوقف الراوي العليم عن وصف الفندق في حالته الساكنة فحسب ، بل اضاف اليه الحركة التي يحتويها فتكمل مشـهده : (باب احدى الغرف مفتوح على مصـراعيه .. يأتي منه صـوت شقشقة مياه تتساقط .. كما لو كان ثمة صنبور ماء فتحه احدهم الى آخره ، فأدخل مع عيني محمولاً عبر نظرات الدهشـة ، في الغرفة فيصـد مني منظر رجل منتصـب على رجليه يبول تحت السـرير مباشـرة ، وقد تحرر من آخر قطعة من ملابسـه الداخلية والخارجية)[٣٨٣] ، يوقّف هذا المقطع زمن الحكاية ، ويوجّه أنظار المتلقي الى فضـاء اخرى ، فالوصـف هنا يجلو واقع الفندق بحيادية تامة – كما يتراءى للمتلقي – ، لكنه يريد من ورائه خلق الايهام الادبي بواقعية الفندق كمكان يمثل في الرواية ، المدينة التي يرفضــها الراوي، ويبحث عن اخرى تلبي هتاف روحه الباحثة عن الأحسن والاكمل كل حين .

---

(١) بحثا عن مدينة اخرى ١٤٩– ١٥٠

(٢) المصدر السابق نفسه ، ١٥٢

يصف الراوي (بطل الرواية) صاحبة الفندق التي رغبت في الزواج منه : (امرأة متهدمة تماماً .. معاول ستين عاماً او تزيد .. تحفر في وجهها .. وتهد عظامها هداً .. غائرة الوجنتين .. شعثاء الشعر اشهبه ، شفتاها المتهدلتان تحرسان برايتين ممزقتين دمويتين بالتعاون مع دائرة سوداء من الذباب .. فجوة عميقة الغور .. وجهها متآكل ممتليء بالحفر والاخاديد ، وقد عجزت كل المساحيق والاصباغ التي تحملها ان تردم بعضاً منها)[٣٨٤] ، ان زمن الحكاية يتوقف هنا عن السير نحو الامام ، والوصف يشيح عن المرأة بعدها الجسدي الغائر في القبح والدمامة ، فتدخلات الراوي لإبراز الابعاد الجسدية لصاحبة الفندق تهدف الى الايضاح والتفسير ، أمّا تأمّل الراوي الفني هنا فيهدف الى تقبيح الصورة وإظهارها في اطار يثير قرف المتلقي ، كي يشاركه في رد فعله السلبي إزاء منظرها المثير للاشمئزاز والتهكم وخلق الايهام الادبي بواقعية منظر صاحبة الفندق.

يصف الراوي العليم محيا داليا ، خلال المنظور الفني لزوجها فرهاد :

(تطلع الى وجه زوجته المشع ابداً ، وجده تمثالاً من الشمع تتحدر فوقه قطرات من الشمع المصهور تتكسر فيها اضواء الصباح ...)[٣٨٥] ، فالوصف هنا اوقف حركة الزمن ، وألقى بعض الضوء على سيماء داليا ، امّا وظيفة الوصف ، إضافة الى قيادة القارئ الى النص ، فتحمل التأمل والأنبهار من قبل الراوي الذي تبنّي وجهة نظر فرهاد.

يصف الراوي منظر آسو وموقف فرهاد منه (كانت الكرات البلورية السائلة قد تجمدت في العينين الذابلتين ... وبظاهر كفه راح ئاسو يمسحها .. بينما كان الاب في حيرة حقيقية ... ((ماذا اقول له .. كيف اقول له .. كيف اقوله له .. آه ..)) ما الذي يجعل طفلاً لا يتجاوز عمره سنوات خمساً فقط ان يدرك معنى الموت ؟ وان يكون هذا الادراك . بالضرورة ، موازياً

---

(٣٨٤) بحثاً عن مدينة اخرى ١٨٤

(٢) ئاسوس – ٣٧

لإدراكه هو ، وان يحدث فيه .. ان يفتح في قلبه هو الاخر جرحاً لا يندمل)[٣٨٦] ، ان الوصف هنا اوقف الزمن الروائي ، حيث يتسم بحيادية تامة في عرض موقفي ئاسو ووالده فرهاد . ان وظيفة هذا الوصف المتضمن سكوناً وحركة ، هي اداء مهمتين :

الاولى : ابراز انطباع الرواي العليم إزاء آسو (كانت الكرات البلورية السائلة قد تجمدت في العينين الذابلتين . وبظاهر كفه راح ئاسو يمسحها) .

الثانية : إظهار تأمل فرهاد في طبيعة معاناة ابنه وايضاحها وتفسيرها ، ليس من خلال عيني الراوي فقط، بل من خلال نظرة فرهاد التأملية الحاملة بانحياز عواطف ابوية حميمة .

يصف الراوي زوار سجن الحلة المركزي في الايام المخصصة :

(ما تكاد عربة من تلك العربات المحملة بهم تفرغ منهم ، حتى تمتلئ مجدداً بناس آخرين ... نماذج اخرى من الأصناف البشرية ، سيل من الناس يندفعون نحوها ، حاملين سلالهم وحقائبهم وحاجات اخرى عديدة ، يهجمون على العربات يعتلونها من كل فتحة من فتحاتها التي تكون في متناول ايديهم، او بالحري في متناول أرجلهم ، بعشوائية وفوضى ، غير مبالين إطلاقاً الى صرخات الحوذي واحتجاجاته)[٣٨٧] .

هذا الوصوف يسهم في ايقاف الزمن الحكائي ويلفت انتباه المتلقي الى عالم آخر ، عالم السجن الرهيب وامتداداته ، فالوصف فضلاً عن طبيعته التسجيلية في ابراز فضاءات سجن الحلة المركزي ، فإنه يمور بالحركة لإضاءة مشاهد زوار السجن ومعاناتهم المتباينة ، اما وظيفة الوصف فهي قيادة القارئ الى النص ، وربطه بوقائع تحتاج الى التأمل بغية ادراك آلام ومتاعب لا السجناء فقط، بل ومن يزورونهم .

---

(١) ئاسوس- ٤١

(٢) المصدر السابق نفسه ٦٧- ٦٨

يقارن جواد عبدالامير بين الابعاد الخارجية لفرهاد وابيه باران (ملامح متقاربة ، عينان حادتان ذكيتان ، تنمان عن الجرأة .. ثمة بروز في انف كل منهما .. في منتصـــفه . يجعله يبدو كأنف كبش .. أبيّ . شـفتان رقيقتان يعلوهما شـاربان دقيقان ... شـاربا ابيه .. اكثر كثافة .. واكثر اسـوداداً .. بينما شـاربا الابن يبدوان كلون الكسـتناء مع شـعرات شـقراء تتخللهما .. كما ان شـــعر رأســـه تتناثر فيه الشـــعرات البيضـــاء أكثر من ابيه)[٣٨٨] ، هذا الوصـــف ذو الطابع التســـجيلي يوقف زمن الحكاية ، ويمنح القارئ فرصـــة التذكر والتأمل، حيث يعكس الملامح الخارجية لفرهاد وابيه في زمنين مختلفين ، ان عرض صـــورة فرهاد وابيه لا يتســـم بحيادية تامة ، بقدر ما يمنحهما الراوي عبر منظور جواد عبد الامير تعاطفاً ممزوجاً بنفحات الماضـــي وآلام الحاضـر ، حيث يظل سـجن الحلة المركزي ملتقى الرعيل الاول من المناضـلين جواد عبدالامير وباران من جهـة وفرهـاد وعزيز الرعيـل الثـاني من جهـة اخرى ، ان هـذا التفـاعـل بين جيلين مختلفين يُعد تواصلاً نضالياً دؤوباً لا ينفصم عراه ، فوظيفة الوصف في هذا المقطع منصبة على التذكير بماضي باران وايضاح البعد الخارجي لفرهاد .

يلقي فرهاد الضوء على حياة السجون والمعتقلات : (قاسية ؟ .. قاسية فقط .. انها الموت .. الموت الحقيقي .. آه .. تتوالى الليالي .. والنهارات .. لا تعرف ذلك الاّ من شـروق الشـمس وغروبها .. وحين تكون السـماء تغلفها الغيوم .. تكون كل ايامك .. ليلاً متواصـلاً .. أشـبه بكائن حيّ .. مدفون في قبر)[٣٨٩] ، هذا المقطع الوصـــفي لا يوقف عجلة الزمن في الحكاية فحسب ، بل يصور الواقع المأساوي لحياة السجون الرهيبة ، حيث تتداخل النهارات والليالي والبشـر فيها قابعون ، لا حول لهم ولا قوة ، ينتظرون مصـائرهم المجهولة ، ان وظيفة الوصـف هي الايضاح وتذكير المتلقي بواقع حياتي ينبض بالموت البطيء المرير .

---

(١) ئاسوس ، ١٢٠

(٢) المصدر السابق نفسه ١٤٠

يبرز فرهاد البعد الخارجي لإحدى الفتيات في ساحة الكلية (جميلة يا عزيز .. لذيذة يا عزيز .. هل رأيت شفتين اشهى من شفتيها .. هل رأيت ردفين اروع من ردفيها .. هل رأيت صدراً اعظم من صدرها .. هي .. هي التي اسميها صاحبة الصدر الاعظم في كل الكلية ... بل كل الجامعة)[٣٩٠] ، ان هذا الوصف مزيج بين الحركة والسكون، حيث يطغى عليه طابع التسجيلية ، إذ يسعى فرهاد عبر جمل انشائية مستفهِمة قيادة المتلقي الى النص من خلال نظرته النفاذة .

يسترجع فرهاد ايام الصبا، حيث يصف سنوات الجفاف والقحط التي يعاني منها أهل القرية (في فترات الجفاف ، حيث تبخل السماء بمائها .. لا تنـــزله الاّ نزراً يسيراً .. لا تروي من عطش .. ولا تبلل من يبس فيذبل الزرع .. وتحترق الخضـــرة وتعلو شـــكاوى الاغنام في ثغاء ضعيف متقطع ليختلط في خوار الابقار والثيران لتستحيل في النهاية الى احاديث ليلية مؤلمة في بيوت الفلاحين تنتزع القشور عن جروح عميقة ... قديمة ... حفرتها في القلوب فترات جفاف سابقة)[٣٩١] ، يتوقف هنا زمن الحكاية لتقديم مشهد حياة ملأى بالرعب من المجهول . ان هذا الوصف المتحرك يمنح الحياة في الرواية بعداً توضيحياً ، ويلقي ضوءاً استعراضيا على حياة القرويين الذين يعانون من الآم الجفاف وما يجره من ويلات ومصائب ، فوظيفة الوصف هنا لا قيادة القارىء الى النص فحسب ، بل الايضاح والتذكير بذلك النمط من الحياة التي يكون الانسان فيها مستسلماً لنوازل الطبيعة ، وخاضعاً لظواهرها المؤذية .

يصف الراوي ئاسو من خلال وجهة نظر فرهاد ، حينما كان نائماً في السيارة التي تقلهم من الحلة الى اربيل (كان صدره الصغير يعلو ويهبط .. تأمله فرهاد بحزن .. ما قاله عن داليا ما

---

(١) ئاسوس- ١٥٣

(٢) المصدر السابق نفسه – ٢٠٨

زال ينغزه .. فترت شفتا الطفل عن ابتسامة باهتة .. تدلت شفته السفلى ... فبانت اسنانه الصغيرة المرصوفة بدقة .. لا يشوبها .. سوى سنتيه الاماميتين .. اللتين خرجتا عن النظام العام لأسنانه وبرزتا الى الامام .. وإذ .. تأمل انفه الدقيق المحدودب قليلاً في منتصفه تذكر انف ابيه وبلا شعور تحسس انفه)[٣٩٢] ، يتوقف زمن الحكاية ، بغية فسح المجال امام القارئ للاطلاع على الابعاد الجسدية لآسو النائم في سيارة ابي حيدر المتوجهة نحو اربيل، لقد جاء الوصف تفصيلياً لأهمية دور آسو في الرواية ، فالوصف يقترن بالتعليق على محياه ، ولا سيّما انفه الذي يشبه انف والده وجدّه ، وكأنه القاسم المشترك بين ثلاثة اجيال ، ان ابرز الوظائف التي يؤديها هذا الوصف هي تأمل فرهاد الشخصي في الابعاد الجسدية لآسو وقيادة القارىء الى الاهتمام به .

يلاحظ الباحث ان الوقفات في رواية ئاسوس كثيرة جداً ، إذ انها تعتمد بالاساس على استرجاع الأحداث الماضية التي يتوقف فيها زمن الحكاية ، فلذلك الأكتفاء بهذا القدر الدال على شتى الوقفات ووظائفها المتعددة يفي بالحاجة .

المشهد

يسير المشهد باتجاه يخالف (التلخيص) ، من حيث السرعة والبطىء (ففي الخلاصة مرور سريع للاحداث وايجاز مركز لمضمونها ، أمّا في المشهد فالاحداث

تتوالى بكل تفاصيلها وأبعادها)[٣٩٣]، لقد وضع جينات الاهمية الزمنية للمشهد عبر الرموز الدالة عليه ، ز س = ز ق ، أي زمن السرد = زمن القص[٣٩٤]. ان المشهد (هو امساك

---

(١) ئاسوس – ٢٢٤

(١) الالسنية والنقد الادبي – موريس ابو ناضر – ١٠٣

(٢) نقلاً عن (الرواية والزمن) – يحيى الكبيسي – ٤٠٦

بحدث محدد ، وإعادة عرضـــه ، كأنه يحدث الان امامك)[٣٩٥]. فالتســـاوي بين زمن الحكاية وزمن الســـرد نادر جداً ، ولا يتحقق بدقة رياضـــية ، إذ الحالة نســـبية اكثر من كونها مطلقة ، ويرى ميشـــال بوتور ، ان التطابق التام بين زمني الخطاب والحكاية (في اكثر الحالات وهم محض)[٣٩٦] ، ان المشهد يقرّب (حجم النص القصصي من زمن الحكاية ويطابقه تماماً في بعض الاحيان ، فيقع اســتعمال الحوار وايراد جزئيات الحركة والخطاب)[٣٩٧] ، ان تعريف مصــطلح المشـهد ذو اجتهادات وأبعاد متباينة ، فالمشـهد يمنح المتلقي (إحسـاساً في المشـاركة الحادة في الفعل ، إذ انه يسـمع عنه معاصـرا وقوعه كما يقع بالضـبط وفي نفس لحظة وقوعه ، لا يفصـل بين الفعل وسماعه ، سوىالبرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله . لذلك يستخدم المشـهد للللحظات المشـحونة. ويقدم الراوي دائماً ذروة سـياق من الافعال وتأزمها في مشـهد)[٣٩٨]، ويحدد لنا ليون سرميليان المشهد **Scene** بأنه (عبارة عن حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين ويســـتغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان او أي قطع في اسـتمرارية المشـهد ، ان المشـهد حادثة صـغيرة مؤداة من قبل الشـخصـيات ، حادثة عرضـية مفردة او مشـهد منفرد وحيوي ومباشـر ، المشـهد هو العنصـر الدرامي او المسـرحي في الرواية وفعل حاضـر مسـتمر بالقدر الذي يسـتغرقه المشـهد ... فالمشـهد هو ليس تقرير الراوي عن الحياة ، بل ان الحدث والتجربة ذاتهما اللذان يتكشـفان أمام عيني القارىء)[٣٩٩] ، ويعدّ لبوك (المشـــهد ســـواء كان تصـــويرياً ام دراماياً ، من اكثر الوســـائل اهمية في اثارة اهتمام وتســـاؤل القارىء)[٤٠٠] ، فالتوافق بين المدى الزمني للخطاب والمســـاحة النصـــية ، حالة نســـبية غير

---

(٣) الحوار القصصي – فاتح عبد السلام – ٤٤

(٤) بحوث في الرواية الحديثة – ميشال بوتور – ١٠١

(٥) مدخل الى نظرية القصة – سمير مرزوقي وجميل شاكر – ٨٤

(٦) بناء الرواية – سيزا قاسم – ٩٠

(١) بناء المشهد الروائي – ليون سرميليان – الثقافة الاجنبية – ع ٣ – ١٩٨٧

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق – شجاع مسلم العاني – ٦٧

مستقرة ، حيث يختلف النقاد ازاء هذا التوافق من حيث تسمية المصطلح[٤٠١] ، الدال على مستوى التقارب ، وان وجوده النادر يوفر (قوة درامية تدفع بعناصر العمل الفني الى الحركة والنمو والاكتمال)[٤٠٢] ، ان كثرة استعمال المشهد او اية تقنية اخرى ، تختلف باختلاف طبيعة ونوع الرواية ، ففي الرواية الحديثة ، يلاحظ ان المشاهد الروائية لا تتوالى متلاحقة ، بل تتخللها تقنيات لا تحد من سير الاحداث نحو الامام، (ان ترك تباين السرعات واستخدام سرعة ثابتة يعّد من اهم تطورات الرواية واذا تتبعنا تطور القصة عموماً نستطيع القول ان الخط العام يسير من السريع الى البطيء)[٤٠٣] ، لأن الرواية الحديثة تؤكد توحد الزمن مع الذات وتكثيف فاعلية الشخصية في اللحظة الحاضرة ، إذ (يتميز العمل الادبي بوحدة ، عندما يكون قد بنى انطلاقاً من غرض وحيد يتكشف خلال العمل كله)[٤٠٤] ، اما في الرواية التقليدية ، فتلاحظ كثرة التناوب بين المشهد والتقنيات الاخرى لا سيما التلخيص ، لقد غدا الزمن (في الرواية الحديثة اكثر التصاقاً بالذات ومن ثم اصبحنا لا نرى الزمن الاّ من خلال وعي الشخصية ، فصغرت وحدات الزمن الخارجي وتقلص الى ابعد حدّ)[٤٠٥] .

يمثل الحوار (ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي حالة من التوازن)[٤٠٦]، لكن تدخلات الراوي في آلية الحوار بملاحظاته او باضافاته او تعليماته او تعليلاته تخل بمثالية المشهد المبني على الحوار ، فـ (ضرورة ظهور الحوار المباشر هي نفسها ضرورة الاتيان بالمشهد في القصة دون الاعتماد على التلخيص الذي ينفذه الراوي. وانما يجيء

---

(٣) يختلف النقاد في تسمية المصطلح : فمنهم من يسمّيه (ساوى) ينظر : قضايا ادبية – نقولا سعادة – ٢٥٣ ، او (تماثل) ينظر : مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص – ٢١٠ .ومنهم من يسمّيه (تطابق) ينظر : نظرية السرد – ١٢٦

(٤) الاسطورة والدرامات – سعد عبد العزيز – ١٠٨

(٥) بناء الرواية – سيزا قاسم – ٥٤

(٦) نظرية المنهج الشكلي – ١٨٢

(١) الرواية الدرامية في الادب العربي الحديث – باسم صالح حميد – ١٥٦

(٢) قضايا الرواية الحديثة – ريكاردو – ٢٥٣

الحوار المباشر ليحدد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في اطار الفعل والحركة والنطق ، وهو اطار خاص تتوقف فيه اللقطة مركزةً على حدود مكبرة لفعل الشخصية وحوارها دون تدخل من الراوي الذي يمارس دوره في السرد من عل)[٤٠٧] .

لا يمثل الحوار لمباشر بوحده تقنية المشهد ، بل ويشاركه احياناً الحوار الداخلي ، إنه (التكتيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي او جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل ان تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود)[٤٠٨] .

في رواية (هم ويبقى الحب علامة) تقنية المشهد تبدو في صور شتى ، حيث يوظفها الروائي لأداء الغاية المرسومة على وفق وجهة نظره الفنية .

يتساءل بطل الرواية عبر حوار داخلي عمّن انتزع سداد القنينة : (من الذي انتزع السداد منها ؟ وكيف ؟ اية قوة شيطانية تلك التي استطاعت ان تقدم على هذا العمل ؟ أنا .. ؟ هل يمكن ؟ ولماذا ؟ ومتى ؟)[٤٠٩] ، ان سرعة المشهد هنا مثالية ، حيث زمن السرد يتطابق مع زمن الحكاية ، والراوي مغيّب الاّ في تشكيلة أفكار يوسف ، اما المساحة المنقطة (أنا ...) فترمز الى صمت يوسف ، إذ لا يملك الاجابة لشكّه في نفسه عن فتح قنينة الغاز .

يصف يوسف يده التي غرزت فيها قطع الزجاج ، من جرّاء ضربه النافذة (مزقتُ قطعة طويلة من غطاء فراشي ، ربطت بها يدي فاصطبغت بالدم كما لو كانت قد وضعت في ينبوع دم .)[٤١٠] ، هذا الوصف الحركي مبني على الفعل والحركة ، حيث يماثل المدى الزمني للخطاب المساحة النصية ، لولا تدخل الراوي بهذه الجملة التوضيحية (كما لو كانت قد وضعت في

---

(٣) الحوار القصصي – فاتح عبد السلام – ٤٣، ٤٤

(٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة – ٤٤

(١) هم ويبقى الحب علامة – ١١ – ١٢

(٢) المصدر السابق نفسه – ١٥

ينبوع دم) التي تبطىء حركة السرد ، فالافعال (مزقتُ – ربطتُ – اصطبغت التي وظفت في انتاج هذا المشهد المتحرك (تَوازنٌ)[٤١١] لزمن الحكاية .

يصف يوسف لقاءه بسناء عبر هذا الحوار المباشر :

– الكولونيا التي تستعملها ..

– ما بها ؟

– تأسرني تخلق رغبة ان التهم اذنيك .

ضاحكاً : أوه .. لن أعود الى استعمالها .

متوسلة : بل أكثر .. ارجوك .

مداعباً : وأذناي ؟

ثم مردفاً : على كل حال فقد فرغت القنينة هذا المساء .[٤١٢]

هذا المشـــهد الحواري مبني على الحركة والفعل والكلام ، وينقل احســـاس يوســـف العاطفي الطاغي إزاء سناء ، حيث زمن السرد يقترب من التساوي بزمن الحكاية .

يتحاور يوسف وسناء ويتجاذبان اطراف الحديث :

ماذا دهاك .. أراك وجمت .

– ها ... ؟

وارتبكت وداركت ارتباكي بسرعة :

– لم تجيبيني ؟

– أجبت ..

ثم أضافت : ولكنك كنت نائماً .

---

(٣) يسمي ريكاردو التطابق (توازناً) ينظر : قضايا الرواية الحديثة – ٢٥٣

(٤) هم ويبقى الحب علامة – ١٦.

– نائماً .. ؟ .. ؟ آه .. ما رأيك إذن ؟

– رأيي .. إنه جنون .

– جنون ؟[٤١٣]

لقد عبّر هذا الحوار عن موقفين متباينين ، أما سناء فمتوثبة الاحساس وتراقب بدقة تحوّل يوسف الى حالة الاكتئاب والوجوم ، ان المشهد الحواري هنا قائم على الفعل والحركة ، اما التنقيط المبثوث في ثنايا الحوار فيرمز الى الصمت الدال المتساوق مع الحالة . حيث يتساوى زمن الخطاب مع زمن الحكاية ، فلفظة (هـا .... ؟ يعبّر التنقيط بعدها عن الصمت النابع من الحيرة ، والتنقيط الوارد مع (نائماً .... آه ...) ترمز الى تجاهل مقرون بالحبور والتراخي .

يبرز يوسف ما حدث له مع (هم) ، ولجوءه الى أم وليد :

أم وليد ... يا أم وليد

هرولت المراة تطوي السلّم ، تتساقط ارجلها بسرعة كدت اصيح بها :

– تمهلي .. لئلاّ تزلق قدمك .

– يوسف .. يوسف هل طلبتني يا ابني ؟

– إفتحي الباب يا أم وليد .

وجاءني صوتها ممتلئاً بالدهشة :

– افتح الباب ؟ ماذا تعني ؟ لماذا لا تفتحه بنفسك . هل انت مريض ؟[٤١٤] .

ان المشهد هنا يتألف من تداخل السرد مع الحوار ، فهذا التوالي والتتابع يضيء الابعاد النفسية ليوسف ، حيث يظل نهباً لمشاعر الخوف والقلق ، فالسرد المتعالق (هرولت المرأة ، تطوي السلّم ، تتساقط ارجلها بسرعة) قائم على الحركة والفعل لأم وليد ، انه يثير اللحظة

---

(١) هم ويبقى الحب علامة – ٢٠

(١) هم ويبقى الحب علامة – ٢٥

الحاسمة التي يترقب المتلقي نتائجها بشغف ، أمّا الحوار الذي داخله الوصف الحركي فيتضمن بعضاً من التنقيط الرامز الى الصمت ، فمساحة الفراغ هنا تماثل المضمون المعبَّر عنه ، ويلاحظ الباحث ضعف اثر الراوي في بناء المشهد ، فالتنويع هنا يمنح المشهد انسيابية جمالية ، (ان النصين ، نص الراوي ونص الشخصيات يشتبكان في لحمة الخطاب الحكائي عبر أشكاله المختلفة . إذ تقدم القصة دون ان نلحظ إفتراقاً بين نصين قائمين على استقلالية حقيقية)[٤١٥] .

يبحث احد اقرباء رؤيا عنها ويتساءل :

– اين هي ؟ .

اجاب باضطراب : لم تأت بعد ! .

سحب الرجل كرسياً من تحت مائدة قريبة مني ، جلس بعد ان رفع عباءته حتى غطى كل رأسه ، قال له العامل باحترام مشوب بالخوف :

– هل آتيكم بشيء ؟ .

ثم همس في اذني : هذا ابن عمها المرفوض[٤١٦] .

هذا الحوار يحافظ على مشهدية مثالية ، حيث تتداخل اصوات يوسف وابن عم رؤيا وعامل المطعم ، ويتخلل الحوار وصف حركي قائم على حركة وفعل لأبن عم رؤيا الذي جاء لقتلها . لقد حصل تماثل بين زمن السرد والحكاية ، لولا تدخل الراوي بكلمة (اضطراب) ، التي تضعف حركة السرد المنسجمة مع زمن الرواية .

يلاحظ الباحث ان مساحة الحوار في رواية (هم ويبقى الحب علامة) اوسع من كل الاشكال السردية الاخرى ، ان مسرحة الاحداث عند محي الدين زنكنة تهيمن على الفضاء الروائي ،

---

(٢) الخطاب الروائي – فاتح عبد السلام – ٢٤١

(١) هم ويبقى الحب علامة – ٣٨

إذ ان شـهرته في مجال المسـرح اوسـع منها في مجال الرواية ، فزنكنة يجيد مسـرحة الاحداث ومغرم بها ويسـتحوذ على اسـرار جمالها ويدرك كنه تأثيرها على المتلقي . ان طغيان مسـرحة الاحداث في رواية (هم ويبقى الحب علامة) ، لم يخلّ بتوازن اجناس السرد في الرواية ، بقدر ما اسـبغ عليها الروح التي يسـم بعض الاحداث والافعال بميسـمها . ان زمن الرواية لا يتعدى يومين ، فلذلك لجأ زنكنة الى استغلال الزمن الروائي بصورة تناسب مساحة السرد ، لكن طابع البطء الممثل بالمشهد طاغ على معظم الحوارات .

يفصح يوسف عن مكنونات قلبه عبر مونولوج داخلي ، إذ تظل اسئلته بلا جواب :

(لماذا لم يأت أبي ؟ وإذا كان ما يزال راغباً عن زيارة المدينة أما كان بوسعه ان يرسل المسدس مع احد رجال القرية ؟ أم .. لعله لا يريد مسـاعدتي هو الاخر .. ربما ما يزال ناقماً عليّ بسـبب تعلقي بسـناء وبقائي في المدينة .)[٤١٧]، ان هذا الحوار الداخلي المبني على افتراض فعل الوالد وحيرة يوسف من صمته إزاء مصير ابنه المجهول يتساوى فيه زمن السرد مع زمن الحكاية ، إذ لم يتدخل الراوي كي يبطئ حركة السرد ويخل بمثالية المشهد . ان الحوار الداخلي بين يوسـف ونفسـه (ينطلق من الذات ويعود اليها مباشـرة ، فهو من هذه الناحية متكامل مكتف بذاته ، البطل فيه يتسـاءل ، ولا حاجة به الى الجواب ، الاّ ان يجيء ذلك من تلقاء نفسـه ومن الداخل ايضـاً)[٤١٨] ، لقد امتزج في المشـهد ، الحوار الداخلي بالسـرد التقريري الذي يفصـح عن قناعات يوسـف وأفكاره إزاء الوالد وموقفه المتهاون ، لما يحصـل لإبنه من مصائب واحداث مزعجة .

يصف يوسف مشهد مراقبته لرجل يصادفه في الطريق :

---

(٢) المصدر السابق نفسه – ١٨٣

(١) عمر بن سالم – قضايا الادب العربي – ١٢٥ ، نقلاً عن الحوار القصصي – فاتح عبد السلام – ١١١

(أشعر بأنفاسه خارة تلهب ظهري ، أسرع في المشي ، تظل انفاسه تحرق ظهري ، أهم ان التفت اليه ، ولكنه ينقضّ عليّ بسرعة البرق ويلّف حولي ذراعيه الطويلتين)[٤١٩] ، هذا الوصف الحركي يجسد صورة مسرحية ، من خلال الحركة والفعل ليوسف والرجل المراقب ، فالمطاردة والمتابعة تثير جوّاً درامياً بين محوري يوسف والرجل ، ان السرعة السردية هنا تماثل زمن الحكاية ، والاحساس الداخلي ليوسف مبني على الحقد ازاء الرجل دون مبرر ، سوى كون زوجته المفترضة اقل عمراً منه ، إذ يذكرّه بتناقضات الواقع الاجتماعي الممسوخ.

ان الزمن الذي تستغرقه الحركات والافعال يماثل السرد المعبَّر به لتلك الحالة. فهذا المشهد ضمن اثني عشر مشهداً آخر يتلاحق في صفحات (٥٩ – ٦٠-٦١-٦٢-٦٣-٦٤) ، إذ يدفع أحداث الرواية في اتجاهها نحو الأمام , ويلاحظ الباحث انه لم تتخلل المشاهد هذه الحوارات , لكنها تتضمن الارتدادات الاستعادية القائمة على التأمل الذاتي والذي يمنح الفصل المسمّى بـ (الغول) تنويعاً ، يخفف من انهماك القارئ بمتابعة توالي الاحداث والافعال باستمرار .

يحاور يوسف صانع المقهى الذي أبلغه بمن يتابعه :

– الم يترك عنوانه .. أسمه .. أو شيئا من هذا القبيل ؟

– لا .

– أبوسعك أن تصفه لي ؟.

لاذ بالصمت فأثارني صمته المفاجئ , فقلت آمرا :

– صفه لي .

الاّ انه استمرّ في سكوته , فاحتدت :

– صفه لي .. قلت لك صفه لي .

---

(٢) هم ويبقى الحب علامة – ٦١

فجأة اخذ يرتعد ويتراجع مرتجفاً :

– .. أرجوك.. أُعفني .. أرجوك .

فاستغربت كثيراً :

– ماذا جرى لك .. قل فقط كيف كان شكله ؟

ظل في اضطرابه .

– لا استطيع .. لا أستطيع ابداً)[٤٢٠] .

ان الحوار هنا دائري والمشـــهد غير مثالي ، إذ لا يتطابق زمن الســـرد مع زمن الحكاية حيث تخللت الجملة الســردية (فجأة أخذ ير تعد ويتراجع مرتجفا) بين الحوار فالفعل والحركة والكلام المحاور التي بني عليها الحوار .

ويلاحظ الباحث ، ان بناء الحوار المسرحي طاغٍ على المشهد ، فالرواية الحديثة تحاول مسرحة الاحداث لتأثيرها المباشر وتركيزها في الزمن الحاضر ، لقد اكد هنري جيمس مسرحة الاحداث : حيث (يشعر الكاتب باستمرار أنه بحاجة الى تسليط نظرة على شخصية تستثيره وبدافع الى جعلها تتحرك وتعمل امامه وامامنا، والى ترك بذور المشـاهد التي تحتويها القصـة ، تنبت وتنمو . كان هنري جيمس ينصح قائلاً (مسرحوا ، مسرحوا) بمعنى اكتبوا مشاهد ، وكتب فلوبير الى موباسان بقصد مماثل : يجب التوصل الى (التخصيص) أي الى الاهتمام بالتفاصيل)[٤٢١] .

يصف يوسف وضعه النفسي المأزوم :

(آخذ رشـفة اخرى من القهوة ، أحس بمرارة في حلقي اشـرب كأس ماء . أزيح بعض الاوراق بحثاً عن المعاملات المســتعجلة محاولاً افراغ ذهني الى الحد الذي يســمح لي بأداء دون اخطاء

---

[١] هم أو يبقى الحب علامة – ٦٩

[١] عالم الرواية – بورنوف – ٥٤

توقعني في مأزق مع الرؤساء .. وما أكاد اباشر العمل حتى انتبه الى الباب يفتح .. لا .. ليس الحارس .. انه لا يدخل عليّ أبداً دون ان يطرق الباب حتى ادق عليه الجرس)[٤٢٢] .

يلاحظ الباحث ان المساحة الزمنية التي تستغرقها الافعال (آخذ – أحسّ – أشرب – أزيح .. أباشر) مع متعلقاتها ، لا تطابق الزمن الحكائي ، ولا تشكل مشهداً مثالياً ، فالصورة هنا تتكون من افعال متلاحقة متتالية ، ثم يتلوها مشهد سردي عبر مونولوج داخلي (محاولاً إفراغ ذهني الى الحد الذي يسمح لي بأداء مهمتي دون اخطاء توقعني في مأزق مع الرؤساء) ، فالتوتر الدرامي يصل ذروته حينما يمهد له بمشهد لاحق (أباشر العمل حتى انتبه الى الباب يفتح) ، ان هذا التنويع المشهدي يربط المتلقي بأحداث الرواية ويجعله منتبهاً بدقة الى صورة مسرحية ووصف لمونولوج داخلي ضمن المشهد الواحد المعبّر .

يصف يوسف حالة وهم ، جعلته مأزوماً ، تملؤه الوساوس واللا توازن :

اقتحم الحارس الغرفة مرعوباً دافعاً الباب بقوة .

– سيدي هل جرى لك شيء ؟

واعقبه ثلاثة او اربعة من الموظفين ، مرعوبين يلهثون :

– ماذا جرى ؟

– لا ادري .. سمعت صوت ارتطام شديد .. فدخلت على اثره .

صرخ احدهم :

– آه .. الشباك .. الزجاج مهشم ..

اجابه آخر :

– ربّما هدده أحدٌ من الخارج .

تقدم مني الحارس :

---

(٢) هم أو يبقى الحب علامة – ٧٤

– سيدي ... هل انت بخير ..؟

– أخرجوا .

– ولكن ....

– أخرجوا ....

تهالكت على مقعدي شبيهاً بجثة .)[٤٢٣] .

الحوار هنا يؤسس لمشهد درامي مثالي ، إذ تتبدى الشخصيات من خلال افعالهم واقوالهم ، ولم يعتمد فيه على الوصف والتقرير الذي يضيفه الراوي عبر تدخله ، حيث تسود وجهة نظر المتلقي من خلال تفاعله مع المشهد . ان المدى الزمني للخطاب يقارب المساحة النصية ، إذ ان (ترك تباين السرعات واستخدام سرعة ثابتة يعد من اهم تطورات الرواية ، واذا تتبعنا تطور القص عموماً نستطيع القول ان الخط العام يسير من السريع الى البطيء)[٤٢٤] ويلاحظ الباحث ، ان تغطية بعض المساحات بالتنقيط تعبّر عن معاني مخصصة لها يقّدرها المتلقي في سياقها الخاص .

فالتنقيط هنا (– آه ... الشباك ... الزجاج مهشم ..) يعبّر عن الصمت الذي يرمز الى التعجب والحيرة والانتباه .

واما الجملة المستدركة (ولكن ...) فالتنقيط فيها يرمز الى ان يوسف ليس بخير وأنه مهزوم مُنهَك ، ويلاحظ الباحث ان هذه الجمل تبعد الحوار عن المشهدية المثالية ، إذ مساحة التنقيط اقل من الكلمات التي تعبّر عنها .

يصف يوسف دخوله الغرفة :

---

(١) هم أو يبقى الحب علامة – ٨٣

(٢) بناء الرواية – سيزا قاسم – ٥٤

(مددت يدي الى مفتاح الضوء فانتصب مع دفقة النور التي غمرت الغرفة المعتمة ، رجل من فوق سريري ، فصرخت برعب هائل :

– من انت ؟ .. من انت ؟

– أنا مبعوث ابيك .. ما بالك ترتجف يا يوسف ؟

– اين المسدس ؟

– المسدس ؟ أهذا اول سؤال تواجهني به ؟ أليس الاجدر بك ان تسأل عن ابيك ؟ عن اهلك ؟ عن اصدقائك عن القرية ؟

– أعذرني .. انا تعب جداً .. اين المسدس ؟

– المسدس ثانية ؟)[٤٢٥] .

هذا المشهد مبني على الحوار الدائري بين يوسف ومبعوث ابيه ، حيث يمثل الحوار تصويراً مسرحياً قائماَ على الفعل والحركة والكلام ، أمّا زمن السرد فيوافق[٤٢٦] تماماً مع زمن الحكاية ، حيث يسود الحوار توتر درامي مشوب بالحدة.

أما المقصود بعنف الحوار وجديته فهو البحث عن الحصول على المسدس الذي يعيد الاطمئنان والهدوء الى يوسف ، ويلاحظ ان الراوي لم يتدخل حتى يضعف من مثالية المشهد ، وذلك باسراع او ابطاء زمن الحكاية .

يصف يوسف حالته النفسية المؤذية :

(نهضت من مكاني ، غسلت وجهي مرة اخرى ، وعدت ، اتخذت وضعي السابق . كان بقعة داكنة تنهض مكان المرأة ، حركت يدي لم اجد على الحائط سوى ظل يد ضخمة سوداء تتحرك ، حركت الاخرى سقطت على الحائط يد اخرى بنفس الضخامة ..)[٤٢٧] ان هذا

---

(١) هم أو يبقى الحب علامة – ٢١٤–٢١٥

(٢) ان مصطلح (توافق تام) وضعه تودوروف بدلاً من (تماثل) ينظر : الشعرية – ٧٩

(١) هم أو يبقى الحب علامة – ٢٣٧

الوصـــف الحركي قائم على الفعل والحركة والمكان ، فزمن الســـرد توازن مع زمن الحكاية ، والراوي لم يضـعف مثالية المشـهد بتدخلاته ، يلاحظ الراوي ان الصـورة المسـرحية بحركاتها وافعالها واماكنها المتحركة تطغى على المشـهد ، معبراً عن القلق والوسـاوس التي تسـاور قلب يوسـف . ان هذا المشـهد سـبقه مشـهد آخر دون أي وسـيط ممهد ، ومما يؤكد تجسـيد الخط الدرامي في هذه الرواية هو اننا نتعرف في المشاهد على الشخصيات مباشرة ونشاهد اعمالهم وحركاتهم ونسمع اقولهم دون أي وسيط وكأنهم يمثلون على خشبة المسرح .

ان تقنية المشـــهد في رواية (بحثاً عن مدينة اخرى) ترد بنســـب متفاوتة على صـــورة الحوارات الداخلية او الارتدادات الاســـتعادية او الوصـــف الحركي او الحوار الخارجي ، واحياناً تتعالق وتتداخل هذه الانماط لبناء المشهد .

يتحاور بطل الرواية مع زوجته :

– يسعدني جداً .. إنك تفهم موقفي .

وجدت نفسي نهب مشاعر متناقضة ..

– اخذت اضحك .. بينما كنت انوي ان ابكي ..

(حتى هذا لم تدركيه)

– كنت دائماً كريماً معي ..

– .....

(الصمت . لم يعد يوجعني)

– كنت في غاية الكرم والنبل معي .. انا ممتنة لكل دقيقة عشتها معك ..

– .....

(الصمت .. بات يريحني)[٤٢٨]

---

(١) بحثاً عن مدينةاخرى – ٣٦–٣٧

ان هذا الحوار الدائري يقدم مشـــهداً يكاد يحقق المطابقة بين زمن الخطاب وزمن الحكاية ، فالراوي لم يتدخل حتى ببطيء او يسرع زمن الرواية ، إذ ظل مستوى سرعة حركة الرواية يمتد الى الامام ، فيكسب الحوار الخصيصة المسرحية المبنية على الحركة والكلام والفعل ، ان بطل الرواية وزوجته هما طرفا الحوار المباشر ، حيث اسئلة واجوبة الزوجة تتسم بشفافية قائمة على السذاجة والثقة العفوية بالاخر ، اما الزوج فتنتابه حالات شعورية متناقضة ، وتتصف علاقته بالغموض وعدم الركون الى الاطمئنان الداخلي ، فموقف الزوج (وجدت نفسي نهب مشاعر متناقضة) تنصل من الجواب ، وتأكيد على عالمه الداخلي المأزوم المنافي للعالم الداخلي للزوجة وتجلياتها .

ان البطل وقع ضحية لحالة نفسية تتأرجح بين الضحك والبكاء ، وإخفاء الموقف او اظهاره ، فجملتا (وجدت نفسي ....) و (اخذت اضحك ...) تعبّران عن مكنونات الباطن ، فالحيز الزمني الذي يشـــغله هذا الحوار الداخلي يماثل زمن الحكاية ، فلذلك لا يخل الراوي بمثالية المشـــهد ، بقدر ما يحافظ عليها . امّا التنقيط الواقع بين القوســـين فيرمز الى الصـــمت (إنه توقف زمني قصدي يخترق كلام الشخصيات في المشهد ويكون لقصديته اثر في توجيه الحوار واستمراره ودلالته ، وهو خيار يعمد اليه الكاتب لغاية تشبه الغاية من اظهار الكلام في شكل ملفوظات محددة ..)[٤٢٩] ، ان خاتمة الحوار اعتراف بســلطان الصــمت الذي يريح البطل ، لأن اختيار الصــمت مع من لا يدرك اهمية العلاقة الزوجية ويعاني من آلام ضــعف العلاقة ، يريح البطل وينقله الى موقع انساني آخر .

ان مساحة الحوار تتسع كلما تقدمنا مع احداث الرواية ، حيث صفحات (٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢،٦٣، ٦٤، ٦٥) تعج بحوارات متعددة بين الزوج (البطل) وزوجته ، واحياناً

---

(٢) الحوار القصصي – ٥٠

يتخللها الوصـــف الحركي وقليل من المونولوج الداخلي ، كما في صـــفحتي (٥٧) (لطمتني .. غريب أن .....) و (٦٠) (لا شك ان عينها ...) .

يجري الحوار بين بطل الرواية وصديقه :

ثم قال بنبرة غريبة :

– ولكنه ابوك .

اجبت بلا مبالاة باردة :

– ادري ..

بينما احتد هو :

– ولكن .. ولكن .. أبوك .. أبوك يا بشر .. أتقول له .. أنت كذا .. وكذا .. ؟

تساءلت بدوري ، ربما بدا سؤالي شاذاً او غريباً .. بالنسبة اليه :

– لم لا .. ؟

وفغر فاه من الدهشة والاضطراب

– اتحدث ابن الى ابيه على ذلك النحو ؟

(استغربت سؤاله كثيراً ، لماذا يتحتم عليّ ان لا أمارس الاّ فعلاً هرأته الممارسات السابقة ؟ لماذا لا أطرق الا طريقاً حفرته الاقدام قبلي ؟)[٤٣٠] .

هذا الحوار يرسم صورة مشهدية بالمثالية ، إذ ان زمن السرد فيه يماثل زمن الحكاية ، انه مبني على الحركة والكلام والفعل لطرفي الحوار ، أما التنقيطات المبثوثة في ثنايا الحوار فترمز الى فترة من الصمت التي تساوي زمن الحكاية بما يقدّر ، ولا تخل بمثالية المشهد الدالة على تساوي المدى الزمني للخطاب والمساحة النصية ، ان جملة (فغر فاه بدهشة) الواردة في ثنايا الحوار ،

---

(١) بحثاً عن مدينة اخرى – ١٠٣– ١٠٤

تدل على بروز انطباع خارجي لدى بطل الرواية ، إذ وظيفتها هنا تحليل الحوار عبر انطباع ذاتي.

ينتهي المشهد الحواري المباشر بمشهد حواري داخلي ذي وظيفة اخرى ، تغاير الاول ، ان الحوار الداخلي (هو التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي او جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل ان تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود)[٤٣١] ، فالحوار الداخلي هنا مقترن بأسئلة ذات طابع تأملي لا يجد البطل اجابة الاّ من عنده بإضمار ، فالاستفهام الاول (لماذا يتحتم ...) إنكاري ، والاستفهام الثاني (لماذا لا أطرق ...؟) تعجبي ، والثالث الذي يليه (هل حقاً انا الاول ؟) يثير الشك ، (فالصمت في الحوار المباشر له دلالة اوضح ، ذلك انه على نقيض من الصوت المنطوق)[٤٣٢] ، عن افتراق الحوارين ، المباشر والصامت لا يقتصر على الاظهار والاضمار ، وان كليهما هنا وان اختلفا في الصياغة والشكل والمحتوى ، يتفقان في تأسيس المشهد المثالي .

كان بطل الرواية يطارد رجلاً مع زوجته ، حيث يضطرب الرجل ويكاد ان يضل الطريق :

(ترك الرجل الحقيبة تسقط على الارض ، فتحررت يده اليمنى .. ثم حرّر اليسرى ايضاً ، إذ استردها من بين انامل زوجته (لا .. هي ليست حفيدته ولا زوجة حفيده) واخذ يفرك بهما عينيه)[٤٣٣].

ان الوصف الحركي يقيم مشهداً مثالياً من حيث تساوي زمن السرد مع زمن الحكاية ، ان الافعال التي تنتج الحركة في المشهد (ترك ، تسقط – تحررت – استردّها – يفرك) تتساوى مع زمن الرواية الذي يستغرقه الفعل ، فالمشهد مبني على الحركة والفعل ، ويسبغ على اجواء

---

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة – ٤٤

(٢) الحوار القصصي – ٥٠

(١) بحثاً عن مدينة اخرى – ١٣٤

الافعال تصـويراً مسـرحياً حياً ، فالتوتر الناجم عن متابعة بطل الروية للرجل وزوجته طاغٍ على المشهد ، لقد تخلل المشهد حوار داخلي للبطل وهو : لا .... هي ليست حفيدته .. ولا زوجة حفيده) ، حيث يجيب فيه نفسه بنفسه ، اما التنقيط الموجود فيه فيرمز الى صمت يبوح بوقفة تأملية .

ان المشـهد هنا درامي اكثر من كونه تصـويرياً ، إذ فسـح المجال أمام الشـخصـية ،كي يتحرك ويفعل وفق المجال المسـموح له ، حيث يختفي الراوي العليم الذي يقحم المشـهد باوصـاف وتفاصيل جانبية تخل بمثالية المشهد .

يدخل بطل الرواية الفندق الذي ينوي الاقامة به ، فيجري هذا الحوار بينه وبين عامل الفندق الذي يستهل الحوارُ به :

– لماذا تصرخ ؟

أجد سؤاله غريباً . فالقصد واضح من صراخي ، ومع هذا اجيب :

– لكي ياتي احد ويفتح لي الباب ..

يجيب بغلظة :

– الباب مفتوح كان يكفي ان تدفعه .

اعتذر بأدب :

– آسف .. آسف جداً .. لم اكن أدري .

وإذ أراه يدير ظهره ، ويهم بالرجوع من حيث اتى ببساطة ، وكأني لا شيء أمامه ، أقول له :

– إني ..(أتلعثم إذ يحدق بي) إ .. إ .. ني .. أريد أحداً يحمل امتعتي .

(لم اجرؤ ان أقول له .. تعال احمل امتعتي ، بالرغم من ان كل ما فيه يؤكد انه احد خدم الفندق)[٤٣٤].

---

(١) بحثاً عن مدينة اخرى – ١٤٠

ان اللحظة الحاضـــرة المفعمة بالتوتر تهيمن على المشـــهد الدرامي ، فالحوار الخارجي هنا قائم على الحركة والفعل ، أمّا المشـــهد الدرامي فيختزن بالتوتر والصـــراع بين المحاورين ، ويلاحظ الباحث مثالية المشـهد ، لو يُختزل منه بعض من تعليقات الراوي التي تضـيف بعض السـمات على الأفعال والحركات ، فجملتا (يجيب بغلظة و إعتذر بأدب) تبطئان حركة السـرد ، كما ويحتوي المشـــهد على مونولوجين متعالقين مع الحوارات وهما : (اتلعثم إذ يحدق بي) و (لم اجرؤ.....) ، ان هذين المونولوجين يخلاّن بحركة الزمن ، ويبعداه عن مثاليته .

حصل لقاء بين بطل الرواية وصاحبة الفندق :

– تعال .. تعال ..

– ابتعدي .. ابتعدي ..

– أنا حبيبتك .. أنا ..

– أنت قذرة ..

– أنا ؟

وتجمد في مكانها ، تكف عن ملاحقتي ..

– انت عجوز شمطاء ..

– آه .. آه ..

واستمر في قذفها بالقنابل .. أنسف وجودها .. اعيني على الكذب والخداع.

– انت جثة نتنة ..

– آه ..آه .. ايها الوقح .. أيها ..

وتكاد تتهاوى ..

– جثة عمرها الف عام ، تثيرين التقزز والغثيان .

– آه .. آه ..

وقفزت خارج الغرفة ساحبة معها موجة من الذباب بدل معطفها .. الذي تناولته أنا .)[٤٣٥] .

هذا المشـــهد يتضـــمن تنويعاً ســـردياً مألوفاً في الروايات الحديثة انه مبني على الحركة والفعل والكلام ، ويمنح النص تصـوراً مسـرحياً ، حيث يتقارب فيه زمن السـرد مع زمن الحكاية ، ان هذا المشـــهد المتنوع يســـتهل بخطابين للمتحاورين ، حيث جمل (تعال .. تعال .. ابتعدي .. ابتعدي) مفعمة بالتنافر بين قوة الجذب والتمانع ، اذ يشـهد التوتر الرامي عبر توكيدين لفظيين في فعلي (تعال .. ابتعدي) اما التنقيط الذي يتخلل بين الفعلين فيرمز الى هنيهة من الصـــمت الذي يسـاعد المتكلم على الانطلاق في التحاور والاسـتمرار فيه ، وتلاحظ حدة الحوار وتمانع البطل من الاقتراب منها . وهناك اكثر من تداخل في آلية الحوار ، فالجملة السردية (وتجمد في مكانها ، تكف عن ملاحقتي) ، مونولوج يعرقل سـير الزمن لكنها في حد ذاتها مشـهد قصـير ، إذ يعبّر عن وصـف حركي لشـخصـية صـاحبة الفندق . ان المشـهد ينتهي بالوصـف الحركي : (وقفزت .....) ، فهذه الانتقالة من الحوار الخارجي الى الوصف الحركي يؤسس لتنويع سردي في اطار المشهد القائم على الحركة المنضبطة في (قفزت – ساحبة – رميته) التي يوزن فيها زمن الخطاب مع زمن الحكاية .

المشـهد في رواية (ئاسوس) يحتل حيزاً واسعاً إذ تطغى عليه الصـورة المسـرحية بحركاتها وافعالها ، لكن حصـة الحوار المباشـر تغطي مسـاحة شـاسـعة من الرواية ، اما السـمة الاسـاسـية لهذا الحوار فهي ذات طابع برقي قصـــير المدى ، بعيدة عن التقريرية والاســـهاب ، لأن الزمن الحقيقي للرواية عبارة عن ست ساعات ، باستثناء الارتدادات التي تتخلل مشاهد الرواية .

يستعيد فرهاد عبر الذاكرة ما دار بينه وبين ابنه الصغير ئاسو :

– ئاسو .. تهيأ .. سآخذك الى حوض الاسماك .

– صحيح ؟ وئاسوس بابا .. ؟ هل نأخذه معنا ؟

---

(١) بحثاً عن مدينة اخرى – ١٩٢– ١٩٣

– لا .. بابا .. لا .. ئاسوس نتركه في البيت .

– لماذا ؟ .. يا بابا .. لنأخذه معنا .. أرجوك .. يا بابا

– لا .. ابني .. لا .. ماذا تريد الناس يقولون عنّا ؟

– لا احد يقول شيئاً .. والله ..

ثم حسم الطفلُ الامرَ من جانبه :

– اذا كنت لا توافق .. فلا آتي ..

– ها ؟ .

– إذهب انت وماما .. أنا أظل مع ((ئاسوس))[٤٣٦] .

ان المشهد هنا يتشكل من هذا الأسترجاع القائم على الحركة والفعل والكلام . فالحوار يدور بين فرهاد وابنه ئاسو حول زيارة حوض الاسماك ، فزمن الخطاب يوازي زمن الحكاية ، لولا تدخل الراوي بجملة موضِحة والتي تخل بمثالية المشهد ، وهي (ثم حسم الطفلُ الامرَ من جانبه) ، ان تساوي زمن الخطاب مع زمن الحكاية يوفر (قوة درامية تدفع بعناصر العمل الفني الى الحركة والنمو والاكتمال)[٤٣٧] ، أما التنقيطات المبثوثة في الأسئلة والاجوبة فتفصح عن الصمت (ليكون جزء في بناء الحوار ، له دلالته الموظفة)[٤٣٨] .

يحاور فرهاد أخاه دلشاد عبر الهاتف :

– كفى .. كفى الان ... ها ؟ – لا .. لا .. إنها داليا ..

داليا بدأت تبكي .. ها ! كيف لا اخبرها يا دلشاد – كيف لا اخبرها ...؟

لا بد ان تعرف .. حسناً ... حسناً ..)[٤٣٩] .

---

(١) ئاسوس – ١٨– ١٩

(١) الاسطورة والدراما – سعد عبد العزيز – ١٠٨

(٢) الحوار القصصي – ٥٠

(٣) ئاسوس – ٢٦

ان الحوار هنا قائمٌ على كلمات والفاظ وحروف فزمن الخطاب يوازن زمن الحكاية ، مكوناً بذلك المشهد المثالي .

ان قِصر الزمن الذي يحتوي الكلام يماثل الألفاظ الموظفة لهذا الغرض ، مثل : (كفى .. ها .. لا ..حسناً) ، أما التنقيطات الكثيرة هنا فترمز الى الصمت المقرون بالاستغراب والتعجب والايماء .

يبحث ئاسو عن شيء يسد به رمق طائره :

(دخل المطبخ ، فتح الكاونتر ، قلب الأواني والصحون ، كانت ثمة فتات الفطور ما تزال فوق المائدة ، عثر على كمية من اللبن .. في واحدة من الأواني وفي اخرى على بقايا القيمر .. توقف عند إناء اللبن ، تساءل ترى هل يأكل ئاسوس اللبن ؟

وما ادراني ؟

هز كتفه مستاءاً من جهله !)[٤٤٠] .

هذا المشهد السردي يمتاز بالوصف الحركي المبني على الفعل والحركة ، حيث يتطابق المدى الزمني للخطاب مع المساحة النصية ، فالمشهد الذي يعتمد على الوصف الحركي المسبب للافعال المتتالية (يبحث ، يطعم ، دخل ، فتح ، قلّب ، توقف) يمنح صورته المسرحية ، إيقاعاً حركياً مفعماً بالسرعة والأداء ، حيث تداخل الوصف الحركي مع الحوار الذي ينهي به المشهد .

فالحوار الداخلي القصير هنا لا يتمخض عنه المشهد المثالي ، لتدخل الراوي في وصف المطعم (كانت ثمة فتات الفطور ما تزال فوق المائدة) ، ان آسو يجيب نفسه (وما ادراني ؟) ، فالجملة هذه تثير في حد ذاتها سؤالاً آخر ، توضحه جملة : (هز كتفه مستاءاً من جهله) للدلالة على النفي ، فالهدف الوحيد هنا هو الحصول على شيء يطعم به طائره الجائع ،

---

(٤) المصدر السابق نفسه – ٨٩

في اللحظة التي هو بأمس الحاجة اليه ، (ان ادراك البطل للزمن – ذاتياً ... يكشـــف عن متوالية الاحداث اكثر مما يكشف عن الحركة الموضوعية للزمن التي يقترن بها حدث معين)[٤٤١]

.

بينما كان فرهاد يبحث في الكراج عن سيارة تنقله الى اربيل ، فإذا به يلتقي ابا حيدر :

(سأل فرهاد الرجل الذي دعاه جواد بـ (ابو حيدر)

– لماذا يترك سيارته في الكراج ؟

– لا تحتمل سيارته طريق اربيل .. وسيركب معنا .

– معنا ؟ ..

وهرع الى جواد . أمسك بكلتا يديك وهو خلف المقود .

– ما الذي تفعله يا [ابو كاظم ؟]

– كاكا .. أرجوك .. أبوك منح .. حياتي معناها الحقيقي .. لابدّ أن اراه .. قبلما .. قبل ان ..

واغرورقت عيناه بالدموع)[٤٤٢] .

المشـــهد هنا لم يكن مثالياً ، إذ تدخلات الراوي تبطئ زمن الرواية ، ان جملة (أبوك منح حياتي معناها الحقيقي) تحد من الســـير الطبيعي لحركة الرواية وتخل بمثالية المشـــهد ، وكذلك الجملة الوصفية (واغرورقت عيناه بالدموع) تبطىء سرعة الرواية وتضعف من قوة المشهد ضمن اطاره المحدد .

يرسل فرهاد ورقة فيها اسرار حزبية الى كريم عن طريق جواد :

– وإذ تجد كريم تسلمه هذه الورقة ..

---

(١) شعرية التأليف – اوسبنسكي – ٧٩

(١) ئاسوس ١١٨

وناوله الورقة بشكل يوحي انه مجرد مصافحة عادية .. وهو يضيف :

– وإذا .. إذا صادف .. ولم تجده .. في اسوأ الاحتمالات ..

اسرع جواد يقاطعه :

– احتفظ بها لحين اجده ..

لم يوافق فرهاد .

– لا .. لا .. تمزقها ..

فانتكس جواد .. وسأل بقلق :

– أمزقها ؟ .. لماذا ؟ ..

أجاب فرهاد :

– أخشى ... ان ...

– فقال جواد بثقة :

– لا .. لا تخشى [كذا] .. أعرف كيف اخفيها ..)[٤٤٣] .

هذا الحوار لم يتسم للمثالية، لتدخل الراوي الذي يبطيء حركة السرد الطبيعية ، فجمل: (أسرع جواد يقاطعه) و (فانتكس جواد) و (لم يوافق فرهاد) تمثل تدخلات الراوي التي تمنح الحوار بعضاً من التحليل والتعليل والتوضيح ، فالحوار هنا قائم على عناصر أساسية في الصورة المسرحية، وهي الفعل والحركة . اما التنقيط الواقع بين الاسئلة والاجوبة فيرمز الى صمت معبّر عن معنى يتساوق مع مقتضى الموقف ، فالكلمة التي يعوض عنها التنقيط يؤولها المتلقي ، لا وفق مقتضى حال الجملة فحسب ، بل احياناً منطقه الخاص ايضاً .

يتجه ابو حيدر صوب المطعم في الطريق بين اربيل وبغداد

– الواقع . أنا جوعان .. هيّا .. لنأكل شيئاً ..

---

(٢) المصدر السابق نفسه – ١٢٠– ١٢١

التفت فرهاد الى داليا .. التي كانت ما تزال تتعقب بعينيها حركة القطار القادم ..

– وانت داليا

– ها ؟ ..

– أما تأكلين شيئاً ؟

– أنا .. لا .. لا اشتهي شيئاً ..

– اتبقين في السيارة .. حارّة !

أبو حيدر سألها :

– لا .. سأتمشى قليلاً ..في الظل ..

ترجل ابو حيدر .. وتبعه .. فرهاد ...

– تعال ... بابا .. تعال أنت معي ..

وأمسك ابو حيدر .. بيد ئاسو ..

قال فرهاد لداليا :

– أنا ايضاً لا احس بالجوع .. ولكن .. سأشرب شاياً ..

– فقط لا تتأخروا .. لعلنا نصل قبل ان يدهمنا الليل)[٤٤٤] .

في هذا المشـهد حوار مباشـر بين محاور ثلاث : أبو حيدر ، داليا ، فرهاد ، فالحوار مبني على الفعل والحركة والكلام ، حيث تمنح افعال وحركات هذه الثلاثية تصـويراً مسـرحياً في الهواء الطلق ، فزمن الخطاب يماثل زمن الحكاية ، لولا تدخل الراوي (التفت فرهاد ...) ، ان وظيفة هذا التدخل هي تذكير القارىء بالقطار الذي اقل فرهاد وداليا الى بغداد لقضاء شهر العسل ، فالمشـهد الذي يلي هذا الحوار يلقي الضـوء على ذلك اليوم الذي ودّعهما عزيز في محطة قطار اربيل . ان المشـهد الحواري هنا ذو طابع درامي ، إذ يقدم داليا وفرهاد وابا حيدر من

---

(١) ئاسوس – ١٨١

خلال أقوالهم وأفعالهم ، دون الاعتماد على التقرير والوصف ، فالراوي لم يتدخل الاّ في الجملة التي تعيدنا الى أيام الزواج الأول.

ان مشاركة ومداخلة ابي حيدر في الحوار الدائر بين داليا وفرهاد تحوّل الفعل والحركة الى شهد مسرحي مفعم بالروح الدرامية.

المفارقات الزمنية

أ- الاسترجاع

يعني الاسترجاع (العودة الى الوراء وقص ما سبق حدوثه)[٤٤٥] .

يقول كير كارد (يمكن ان نعيش الحياة باتجاه الامام ، ولكنها لا تفهم الاّ بالعودة الى الوراء)[٤٤٦]، ان الاسترجاع من التقنيات الزمنية ذات الوظائف المتعددة، فالمساحة التي تشغلها تختلف باختلاف نمط الرواية ، (وكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزاً اكبر ، فعندما اختارت فرجينيا وولف لروايتها مسز دالوي يوماً واحداً هو زمنها الروائي كله ، لجأت الى تخصيص اكثر من ثلث النص للاسترجاع الخارجي)[٤٤٧] ، ان استرجاع الماضي يعتبر (وجهاً من وجوه المفارقات الزمنية ، من حيث تشكيله مجموعة من المقاطع الصغيرة تعتبر ثانوية بالنسبة للمقطع الكبير الذي تتكون منه القصة اجمالاً)[٤٤٨] ، يقسم جيرار حينت الارتدادات الى :

---

(٢) الشعرية – تودوروف – ٤١

(٣) نقلا عن الشمس والعنقاء – خلدون الشمعة – ٧٩

(١) بناء الرواية – سيزا قاسم – ٥٥

(٢) الالسنية والنقد الادبي بين النظرية والممارسة – موريس ابو ناضر – ٩٣

١- الارتداد الخارجي External Analepses : وهو العودة الى نقطة زمنية في الحكاية أقدم من النقطة الزمنية التي يبدأ عندها السـرد الاول . أي بعبارة اخرى ، العودة الى سـرد وقائع سابقة في زمنها للواقعة التي استهلت بها الرواية .

٢- الارتداد الداخلي Internal Analepses : وهو العودة الى نقطة زمنية في الحكاية تلي في زمنها بدء السـرد الاول ، أي بعبارة اخرى العودة الى سـرد وقائع لاحقة للواقعة التي استهلت بها الرواية .

٣- الارتداد المزجي Mixed Analepse : وهو الارتداد الذي يمتد متراجعاً الى نقطة زمنية في الحكاية اكثر سـبقاً (earlier) ، من بداية السـرد الاول ، ويصـل الى نقطة زمنية متأخرة عن هذه البداية .

أي بعبارة اخرى العودة الى سرد وقائع سابقة للواقعة التي استهلت بها الرواية تتواصل الى نقطة لاحقة بواقعة الاستهلال هذه .)[٤٤٩] .

ان إلغاء الترتيب الزمني للرواية يثير في المتلقي التنبه والتركيز على طبيعة العلاقة بين الماضـي والحاضـر ، يقول فورسـتر : إن الاسـترجاع (يلغي الترتيب الزمني ، كما انه يبتعد عن الحكاية بالقدر الذي تسمح به القيود التي تشده اليها)[٤٥٠] .

ان الزمن الروائي لـ (هم ويبقى الحب علامة) يومان ، فلذلك يلجأ الروائي الى القص الثاني (الإسترجاع)[٤٥١] المتميز بالإتساع ، اما وظائف الإسترجاع فمتنوعة ، حيث يحددها السياق الروائي والاحداث الجارية فيه .

يصف يوسف وضعه النفسي (تحاملت على حافة السرير مبتعداً ما استطيع عن الركن الذي ينتصـب عنده الموت ، داخلني احسـاس باني قد دخلت او في سـبيل ان ادخل واحداً من

---

(٣) نقلا عن الرواية والزمن – يحيى الكبيسي ص ٤٢ See Narrative discoursa , P. ٤٩

(١) اركان القصة ، أ.م فورستر – ١٠٥

(٢) يسمي وليد النجار الاسترجاع بـ (الرجعات) ينظر : قضايا السرد عند نجيب محفوظ ص٩٦.

الافران الكهربائية التي اعتاد هتلر والنازيون اقامة مراسيم الاحتفالات فيها لضيوفهم من الخصوم السياسين والمعارضين)[٤٥٢] ، ينتقل يوسف عبر اُسترجاع سريع للذاكرة ، من القص الاول الى القص الثاني ، وهو وصف الافران الكهربائية التي خصصها هتلر لخصومه السياسيين ، اما وظيفة هذا الاسترجاع الخارجي هنا فهي المقابلة بين الماضي الخارجي والحاضر الروائي ، حيث رائحة قنينة الغاز المهددة لحياة بطل الرواية تذكره بمصائر خصوم هتلر الآيلة الى الموت .

ان القص الثاني هنا يتميز بالاتساع الذي يستغرق ثلاثين سنة ، حيث اهمية الذاكرة (استعادة تصور الماضي وربطه في حياة حية في الحاضر)[٤٥٣] .

يثمن يوسف بطل الرواية الاوقات التي قضاها مع سناء :

(عدت ممتلئاً بفرح تلك السويعات القليلة التي اضفتها الى سعادتي مع سناء، وانا اناضل من اجل الاحتفاظ بها حية بكل ماأملك من يقظة الحالم مانحاً اياها حضوراً دائماً بقوة خيالي مستميتاً في الامساك بها طرية في رطوبة الحاضر وعدم تركها تتسلل الى جفاف الماضي)[٤٥٤] ، لقد التحمت الذاكرة بحلم اليقظة عبر هذا الاسترجاع الذي وظيفته هنا ، تسليط الضوء على سناء وعمق علاقته بها والاسهاب في وصف ذلك اللقاء الذي غدا محطة عمر تأوي اليها ذاكرة يوسف ، يشير جيمس جويس الى (ان الذاكرة بقلبها الماضي الى الحاضر دون تعديل ، حتى لكأنه الحاضر ، تمحو تماماً ذلك التحديد الزمني الذي به يعرف واقع الحياة)[٤٥٥] ، فهذا الارتداد يضع المتلقي في قلب الحدث الحالي بصورة مباشرة ، حيث يلتحم القص الاول بالثاني عبر نسيج سردي متداخل يغطي كلا القَصَّين .

---

(٣) هم وبقى الحب علامة – ١١

(٤) الذاكرة . د . مصطفى غالب ص١٣

(١) هم ويبقى الحب علامة – ١٢

(٢) القصة السيكولوجية . ليون ايدل . ترجمة د . محمود السمرة ص٢٥٨

يسترجع يوسف هاجس مخاطر (هم) على حياته كل حين :

(دخل غرفتي حين كنت نائماً ، او دخلها قبل عودتي الى البيت بفترة كافية وربما كان يحدّ لي انياب الموت في اللحظة نفسها التي كنت ارتشف فيها رحيق الحياة من شفتي حبيبتي ، لا .. لابد ان يكون قد دخل الغرفة حين كنت نائماً ، حين كنت ملقى في اعماق النوم ، اسبح في بحر السعادة ، والاّ .. لكنت شممت الرائحة النتنة إذْ دخلت)[٤٥٦] ، تختلط الذاكرة بهاجس الخوف من الدخول مرة ، وبطبيعة الدخول وزمنه مرة اخرى ، هل حصل اثناء النوم او قبل عودته الى البيت ؟ فالحالة الاولى اكثر مثاراً الى الخوف ، ان وظيفة الاسترجاع هنا ، هي ترتيب مفارقات الزمن في الرواية ، وعن طريق هذا الترتيب يعالج الاحداث المتزامنة المتجسدة في لحظة دخول (هم) الى الغرفة ولقائه بسناء ، ان التأكيد على دخول (هم) اثناء نوم يوسف ، يمنح (هم) قوة مضافة ، إذْ يتسللون اي مكان أنّى يشاؤون .

يعرض يوسف حواره الدائر مع رؤيا عبر هذا الاسترجاع :

– مايلزمك يا يوسف هو قطعة سلاح تحمي بها نفسك .

فقلت بدهشة وشبه استنكار :

– سلاح ؟ المسألة لم تبلغ هذه الدرجة من السوء .

قالت بيقينية غريبة :

– ستبلغ .

– بالعكس . انا اعتبر الموضوع قد انتهى وانه اساساً لم يكن اكثر من نكتة)[٤٥٧] ، في هذا الاسترجاع المشهدي يماثل زمن الحكاية زمن السرد ، إذْ يوسف عن طريقه يلقي الضوء على شخصية (رؤيا) عبر هذا الحوار ، ويعرفها بالقارئ ويميط اللثام عن الإحساس بمخاطر (هم) ،

---

(٣) هم ويبقى الحب علامة – ١٦

(١) هم ويبقى الحب علامة – ١٩

لامن قبل يوسف فحسب ، بل ومن قبل (رؤيا) التي ربما تسبقه في الوعي بمخاطر (هم) . إذ لها تأثير عاطفي وفكري على يوسف .

يرد الاســترجاع كثيراً في هذه الرواية عن طريق الحوار الذي يتضــمن الحركة والفعل والكلام ، حيث يمنح الرواية صوراً مسرحية نابضة بالتوتر الدرامي .

يقول بطل الرواية :

مرة انتبهت سناء الى القلق الذي تنفثه عيني في ارجاء المطعم :

– اتبحث عن شيء ؟

– ها ؟

– اقول هل تبحث عن شخص ؟

– رؤيا : لا أجدها)[٤٥٨] .

هذا الارتداد يكاد ان يندمج مع القص الاول الذي ســبقه ، فالروائي ينوي من وراء هذا الاسترجاع الداخلي ان يحقق توازنه النفسي المتأرجح بين (رؤيا) و (سناء) .

ان الذاكرة الحافظة لآليات الحوار تتســم بدقتها وحيويتها حيث تســتحضــر (خبرات مفردة وفريدة وغير متكررة وقد أكسبت وظيفة خاصة في البحث عن استعادة الزمن والذات)[٤٥٩] .

تعيد ام وليد عبر ذاكرة نشطة حادة تلك الايام التي كانت شابة جميلة :

---

(٢) المصدر السابق نفسه – ٣٢

(١) الزمن في الادب – ٥٤

– كنت اجمل نســاء مدينتي ، وطلبني اكثر من رجل مرهوب الجانب ، عظيم الشــأن ، ولكن سفينة احلامي رست عند واحد منهم فقط .

وسكتت تتيح لنفسها فرصة تغور في اعماقها :

– ولم يكن اغناهم ، ولا أكثرهم جاهاً أو مركزاً .. بل ولا حتى اكثرهم وسامة .

وحرّك الفضول لساني ثانية :

– ماالذي اغراك فيه إذن ؟ .

– صــدقه ، كان اكثرهم صــدقاً واخلاصــاً في حبه فلا عجب ان تعلقت به وحده .)[٤٦٠] ان منح الحرية للشــخصــيات الروائية كي تعبر عن نفســها يضــيق المســاحة على الراوي العليم ، ويمنح الرواية حركة درامية مشـحونة بالتوتر والفعل والحركة ، فالقص الثاني المنـــزاح من نقطة انطلاق السـرد الاول يتميز باتسـاع مدى المفارقة الزمنية ، ان حالة يوسـف القلقة الخائفة تثير ام وليد لقص حادثة اكثر تراجيدية من الاولى ، إذ (من الممكن لعطر يهف صــدفة او مجموعة اصــوات او اشــياء او كلمة عابرة ان تســتفز تلك التجارب المنســية بشــكل يجعل التجربة المستثارة اكثر اشراقاً وحيوية من الأصل ذاته)[٤٦١].

تقص سناء لزوجها يوسف اعجاب الناس بها قبله :

– اتجهل عني شيئاً ؟

– كلما عرفتك اكثر ، تعلقت بك اكثر .

– ولكني قد رفضتهم جميعاً ..

– لماذا ؟

– لأني لم احب سواك . عندك يبدأ عالمي وينتهي .

---

(٢) هم ويبقى الحب علامة – ٥١ – ٥٢

(١) الرواية الحديثة ، بول ويست ، ترجمة عبدالواحد محمد ص٣٠

ثم اضافت بحزن اكتسى كل جسمها وكأنها تسترجع ذكرى قاتمة على الرغم منها ...

– ان اياً منهم لم يكن يريدني لذاتي .. كلهم كانوا يبغون اذلالي .

– وربما تشويهي ايضاً .

– لماذا ؟

– كانوا يبغون الإنتقام من أبي .. في شخصي

– وهل اساء ابوك اليهم ؟

– أبداً . كان ابي مستقيماً شديد الاستقامة .. ولكنهم اناس يكرهون الإستقامة ، ولهذا السبب فقد كان شديداً معهم هو الآخر .)[٤٦٢].

في هذا الاسترجاع المشهدي يمتزج الارتدادان الداخلي المتعلق بسناء والخارجي المتعلق بأبيها ، فسناء تقابل بين الماضي الخارجي والحاضر الروائي ، فالقص الثاني المتعلق بسناء يتميز بقصر مدى المفارقة الزمنية ، اما مايتعلق بوالدها فمدى المفارقة الزمنية واسع ويفسح من زمنية الرواية (اننا نجد على مستوى المجال الزمني تداخلاً مستمراً داخل تيار وعي الشخصية بين مستويات متعددة للحاضر ... ان حاضر الشخصية الذهني والشعوري ليس انسياباً للماضي بمستوياته ووجوهه المختلفة)[٤٦٣] ، ان وظيفة هذا الاسترجاع المزجي هي ظهور شخصية جديدة نتعرف على علاقاتها وماضيها وماحلت بها من مشاكل ، كما وتوضح سناء سر اعجاب الناس بها ومطالبة يدها مع رفض كل هذه الطلبات .

ان التذبذب بين الازمان الثلاثة وسيلة فنية يستعملها الروائي كلما اقتضت الحاجة ، انه (عمل جمالي بحت لايؤثر في الاحداث من حيث الماهية والوجود وانما من حيث الصياغة والترتيب)[٤٦٤] .

---

(٢) هم ويبقى الحب علامة ص١٠٠

(١) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ – بدري عثمان ص٢٨٢

(٢) الألسنية والنقد الأدبي – موريس ابو ناضر ص٨٥

حفلت روايتا محيي الدين زنكنه (ويبقى الحب علامة) و (بحثاً عن مدينة اخرى) بهذه المفارقة الزمنية من خلال التنوع السـردي ، يقول شـجاع مسـلم (ففي الوقت الذي نجد القاص يذكر النهاية في الصـــفحات الاولى من رواية (ويبقى الحب علامة) إذ يقول تحت عنوان (النهاية) ((حشروني في صندوق خشبي صغير ، دقوا الواجهة بمسامير طويلة حادة ، أحكموا إغلاقه ... و ... ألقوني في اليّم)) . فإن السرد يستهل القصة من جديد منذ البداية بدءاً بـــ (اليوم الاول) ، وبعد ان ينتهي السـارد من رواية احداث القصـة نعود الى النقطة نفسـها التي بدأنا منها : يحشرونه ((نك)) في صندوق خشبي صغير ... يدقون الواحه بمسامير طويلة حادة ... ويلقونه ((نك)) في ....)[٤٦٥] ، والفارق بين العبارتين ، ان العبارة التي ذكرت في صدر الرواية تستخدم الفعل الماضي مع ضمير المتكلم، بينما العبارة التي توضع في نهاية الر واية يتم فيها استخدام فعل المضارع او الزمن الحاضر في القص مع استخدام ضميري الغائب والمخاطب ويلقونه ((نك)) ثم تليها عباره على الصفحة الاخيرة من القصة تقول يستيقظ ((نك)) ذات يوم من النوم مبكراً على غير عادته ((نك)) فيحس ((فتحس)) بهواء الغرفة ثقيلاً لم يعهده ((نك)) يجثم على صـدره ((ك)) كابوسـاً))[٤٦٦] . ومن الواضـح ان العبارة يسـتخدم فيها ضميران ، هما ضمير الغائب والمخاطب معاً ، كما انه يستخدم ((ك)) اسماً لبطله مذكراً القارئ ببطل رواية (القضية) لفرانز كافكا)[٤٦٧] . اما مصطفى ساجد مصطفى فيرى ان السرد الذي يستعمله محيي الدين زنكنة هو (السرد المتراجع ان صحت التسمية ، وهو محدود الاستعمال في الرواية العراقية ، اذ لم يظهر الا عند محيي الدين زنكنة في روايته (ويبقى الحب علامة) وقد بدا ضامراً لايستند الى رؤية فنية تقيم دعائمه حيث بدأ سرد الرواية من نقطة النهاية ، لكنه عاد الى السرد على وفق الترتيب الزمني الذي وقعت فيه الاحداث مرتباً حسب الايام – اليوم

---

[٤٦٥] – هم ويبقى الحب علامة ص٧.

(١) هم ويبقى الحب علامة، ص٢٥٧ – ٢٥٨

(٢) البناء الفني في الر واية العربية في العراق – شجاع مسلم العاني ٤٩ – ٥٠

الاول – اليوم الثاني .. الـخ وبهذا فقد الزمن ترتيبه بحسب الاهمية)[٤٦٨] ، في حين ان (النسق الدائري في روايتي محيي الدين زنكنة المذكورتين من نمط النسـق المغلق على مسـتوى السـرد والقصـة معاً ، ففي الوقت الذي يتوقف فيه السـرد عن رواية القصـة ، تبدو الاحداث .. وهي تعود الى النقطة التي بـدأت منهـا احـداثاً تتحرك بطريقـة مروحيـة ، وتومئ الى (واقع مسـدود) تماماً)[٤٦٩] ، ويرى نبيل سـليمان ان محيي الدين زنكنة (يفتتح روايته بعبارة تحمل هذا العنوان (البداية) ولايبدو الغرض من ذلك الا بعد الوصول الى الصفحة الاخيرة التي تحمل هذا العنوان (نهايات وبدايات وبدايات ونهايات) وفيها يكرر العبارة التي افتتح بها الرواية ، مستبدلاً بضمير المتكلم ضميري المخاطب والغائب ، في قصد رمزي واضح ، يبتغي تقرير نقل الرواية من الذاتي الى العام كتتويج نهائي لها)[٤٧٠] ، ويلاحظ الباحث ان هذا التداخل الدائري بين البداية والنهاية من جهة ، وبين ضـميري المتكلم والغائب (الالتفات) من جهة اخرى ، محاكاة واعية لكافكا ومحاولة جدية لمحيي الدين زنكنة ، لم تحسم نتائجها رواية (هم ويبقى الحب علامة) .

يبحث يوسف عن سلاح يقي به نفسه من مخاطر (هم) ، حيث يقول : (تذكرت تاجر اخشاب ، كان يمارس بيع الاسـلحة في الخفاء ، كثيراً ماجئت اليه مع والدي او مع احد اعمامي حين كانوا يبغون شـراء قطعة سـلاح . وكان يثق بهم ثقة كاملة . قلت لنفسـي : لو أذهب اليه وأذكره بنفسـي .. ربما يكون بوسـعه مسـاعدتي . ولكنه ارتعب وأخذ يرتجف . وراح صـوته يتهدج ، كما لو كان يدفع عن نفسه تهمة تذهب به الى موت محقق)[٤٧١] ، لقد انزاح يوسف عن القص الاول وتتبع القص الثاني عن طريق الذاكرة عبر مونولوج داخلي ، ان مدى المفارقة

---

(٣) الشخصية في الرواية العراقية – مصطفى ساجد مصطفى – رسالة دكتوراه – على الآلة الطابعة ص١٦٢

(٤) البناء الفني في الرواية العربية في العراق – شجاع مسلم – ص٥١

(١) سيرة القارئ – نبيل سليمان ص١٦٦

(٢) هم ويبقى الحب علامة – ١٥٢

الزمنية بين القص الثاني ونقطة انطلاق السرد الاول واسع يعود لعقدين من السنين ، فالتذكر (عملية معقدة يدخل فيها التفكير والادراك كما يدخل فيها الانفعال ، ومن الخطأ اعتبار التذكر عملية آلية مباشرة)[٤٧٢] فالمثير لهذا التذكر هنا هو خوف يوسف من مصيره المجهول واستمرار (هم) في ملاحقاتهم له ، أما وظيفة هذا الاسترجاع المزجي فهي تسليط الضوء على شخصية جديدة ، وهي تاجر الاسلحة الذي غدا الان تاجر التوابيت ، حيث كلتا المهنتين لا تدّران ارباحاً كثيرة وحسب ، بل تنمّ عنهما ظاهرة تكاثر الموتى، إذ هي من المظاهر السلبية الدالة على استثنائية الوضع السياسي .

تعيد ذاكرة يوسف لسناء ما جرى له (واوضحت لها باقتضاب كل ما جرى وما اتوقع ان يجري لي مع (هم) .. واللقاء الذي تمّ مع ضابط البوليس وصاحبه الممتلئ ، المحتقن الوجه ، والاضطهاد الذي مارساه ضدي ، وكم كان الامر مهيناً . تألمت كثيراً ، وقالت وهي تحبس دموعها واضعة يدي المجروحة بين انامليها)[٤٧٣].

لقد احسن يوسف التخلص من القص الاول واسهب في القص الثاني الذي يعد استرجاعاً داخلياً ، إذ يتذبذب بين حاضر القصة وسابقها القريب ، أما وظيفة هذا الاسترجاع المتمثل في هذا المونولوج الداخلي فهي البوح بصفحات علاقاته الخاصة مع زوجته (سناء) ، وترتيب القص الذي يعالج به الأحداث والوقائع الجارية المتزامنة في الروايتين وكذلك ما يجري له من اضطهاد بيد (هم) لاستدرار عطف (سناء) اولاً ، والتنفيس عن آلامه ومعاناته المضخمة ثانياً .

يصف عامل المطعم ليوسف طريقة اغلاق المطعم الذي ترتاده رؤيا ويوسف (حين جاءوا يختمون المطعم قال لهم : لماذا ؟ ماذا فعلت ؟ وما كان من السيد المكلف بالتنفيذ ، وكان

---

(٣) الذاكرة ، د . مصطفى غالب ص٢٠

(١) هم ويبقى الحب علامة – ١٦٢

صبياً اخرق متهوراً الاّ واصدر امراً بحجز امواله ، وحين همّ ان يسأل ثانية لماذا ؟ أسرعتُ باغلاق فمه وانا أقول له : أسكت ، أضقت ذرعاً بروحك ؟ أحسست بحيرة ، لم ادر ماذا اقول ، واندفع السؤال الذي اشرق في ذهني اول ما ابصرت العامل :

– ورؤيا .. ماذا حل بها ؟

– نجتْ)[٤٧٤] .

هذا الارتداد داخلي ، إذ مدى المفارقة الزمنية بين القَصَّين مكثف ، فالقص الثاني يتسم بمحاورة خارجية بين عامل المطعم والمتنفذين ، فالجمل الحوارية هي (ماذا فعلت ؟) ، (قال لهم لماذا ؟) ، (يسأل ثانية لماذا ؟) ، (أضقت ذرعاً بروحك ؟) ، أما الجمل السردية الاخرى فمتعلقات ومكملات للجمل الفعلية الاربع التي تعكس الاسترجاع ، ان الاحداث السابقة لنقطة انطلاق السرد الاول تستقل مع القص الثاني في الرواية ، فالحوار منح النص الحركة والفعل ، أما وظيفة الاسترجاع ، فهي ترتيب القص في الرواية وإعطاء المتلقي مزيداً من المعلومات لا على عامل المطعم فقط ، بل وعلى فضاضة المتنفذين الذين جاءوا لإغلاق المطعم ، ان هذا الحوار :

(– ورؤيا .. ماذا حلّ بها ؟

– نجت ..)[٤٧٥] ، يؤشر ضمناً الى ان إغلاق المطعم جاء بسبب (رؤيا) وهي الشخصية التي افتقدها الراوي في بداية الاحداث ، لكنها خلفت بعدها مجموعة من التساؤلات التي لا تزال تنتظر الاجوبة!

يحيل بطلُ الرواية يوسف المتلقي ، من نقطة انطلاق السرد الاول الموجود في متن الرواية الى الهامش عبر تذكر الماضي ، حيث يسرد في القص الثاني حكاية تتوازى فيها احداث الهامش

---

(٢) المصدر السابق نفسه – ٢١٢

(١) هم ويبقى الحب علامة – ٢١٢

مع المتن (مرة زارنا قارىء كف ، وحين بسطت امامه كفي بناء على طلب ابي ، قال لي الرجل : أتعرف توقع اسمك ؟ قلت : أجل ، ووقعت له اسمي على غلاف احد كتبي المدرسية . تامله الرجل طويلاً ، ثم سأل ابي : كم عمر المحروس ؟ أجاب : سيكمل العاشرة بعد ايام قليلة . فكر القارىء هنيهة ، اضطرب خلالها ابي ، سأله بقلق : ها .. ؟ أفي توقعه شيء ؟ أجاب الرجل بثقة غريبة : الخير .. كل الخير ، انبسطت اسارير وجه ابي : حقاً ؟ .. ، أجاب الرجل ، أترى هذا البروز ، وأشار الى حرف الواو ، هو الدليل على ان ميلاد المحروس كان له شأن بينكم . قال ابي بحماس : ذلك حق .. عين الحق . فقد جاءنا بعد طول جدب في حياتي الزوجية ... و .. و .. البروزات الاخرى ؟ أجاب الرجل بعد تأمل آخر طويل : انظر اليها ، هي اربع بروزات . المسافة بين الثلاثة الاولى قليلة جداً – يقصد حرف السين . فقد كنت اكتبه آنذاك بثلاثة بروزات – حتى تكاد تلتصق ببعضها .... وهذا يعني ان طالع ابنك في صعود مستمر ....)[٤٧٦] ، ان هذا الاسترجاع المزجي يضيء المسكوت عنه من شخصية يوسف وتأثيرات الطفولة على تناميها وإنضاجها ، يقول بروست : في احدى رسائله (الذاكرة اللاارادية التي هي قبل كل شيء النتيجة الذكية للنظر ، تعطينا سطح الماضي فقط دون الحقيقة ، ولكن عندما يعاد اكتشاف رائحة او طعم الماضي تحت ظروف مختلفة تماماً ، فهي تثير انتباهنا على الرغم منّا ... لأنها تعطينا الخلاصة خارج الزمنية)[٤٧٧] ، ان مهام هذا الاسترجاع هي اعادة بعض الاحداث الماضية وتفسيرها على ضوء المواقف الجديدة المتغيرة ، ويلاحظ الباحث ان محي الدين زنكنة مغرم بسرد الاحداث والحكايات المتشابهة وتضمينها ، بغية ايجاد قاسم مشترك بين هذه الاحداث ، وكأن اعادة هذه الاحداث المتشابهة لا تحصل الاّ في ظروف مغايرة .

---

(١) هم ويبقى الحب علامة – ٢٢٣

(٢) عالم القصة – ٢٧٥

يستعيد يوسف عبر وهج الذاكرة مشهداً حوارياً مع رؤيا :

– كل ما اتمناه يا رؤيا ان اكتب شيئاً جميلاً لك .

– لي ... ؟

– لك .. أو عنك .. سيّان

– أبوسعك ان تفعل ؟

– لا ادري بالضبط ، ولكن يخيل اليَّ انه بوسعي ... أمّا متى ؟ فلا ادري ، ربما بعد سنة او سنتين او اكثر ..

– أو اقل

– أقل .. لا .. لا اعتقد .. ليس بسهولة يستطيع الانسان اقتناص حلم عاشه بعمق ..)[٤٧٨] ، هذا الاسترجاع الداخلي عبر الحوار القائم على الحركة والفعل والكلام ، لا يعبّر عن لاعجة غرام يوسف فحسب ، بل المغالاة في إمكانياته الفنية في كتابة القصة ، ان الاعتماد على الذاكرة الحادة في استعادة الماضي كما هو عليه ، يوطد الأرضية لأندماج حاضر الرواية بماضي الأحداث المتعلقة بها ، ويحافظ على وهج الحياة في حركتها الدائبة ، إنه يجعل الماضي دائم الحضور في الذهن ، ويوسع من زمنية الرواية . يقول برغسون في اهمية الذاكرة (ان جوهر وجودنا الواعي هو الذاكرة)[٤٧٩].

أمّا وظيفة هذا الاسترجاع الداخلي فهي العودة لعرض حوادث بأكملها بعد وقوعها ، بغية اضاءة الحاضر بأحداث الماضي الحية في الذاكرة .

يستعيد الراوي (بطل الرواية) الايام الاولى للزواج : (تزوجنا عن حب عميق .. حار .. ملتهب .. تغلغل عميقاً في وجداننا ووجدان الكثيرين من معارفنا ، الذين غدونا عندهم مضرب المثل

---

(٣) هم ويقى الحب علامة – ٢٢٧

(١) برغسون – زكريا ابراهيم – ١٣٨

لأسمى واقوى ما يمكن ان يكون عليه الحب وعلاقات المحبين)[٤٨٠] ، يستهل الروائي فصل (ثلاثية الحب والفراق) بالقص الثاني عبر مونولوج داخلي ، إذ تمنحه الذاكرة وهج تلك الايام التي آلت الى نضوب العواطف وخواء الاحساس ، ان هذا الاسترجاع يركز على المقابلة بين الماضي الخارجي المفعم بالحياة والحاضر الروائي الذي لا يحسد عليه ، حيث حصول التحول النوعي في حياته و ابتعاده شيئاً فشيئاً عن المسار الطبيعي للعلاقات الاجتماعية . ويلاحَظ ان هذا الاسترجاع يخص صميم الشخصية الرئيسة إذ يضيء بعضاً من سيرته الماضية القريبة التي لا تتعدى ثلاثة اشهر ، فالانسان (يرتب ذكرياته وفقاً لأطر المجتمع عامة (السنة ، الشهر ، اليوم ، بالاضافة الى اطر مجتمعه الخاص .. وفقاً لتقاليدنا العامة والفواصل الزمنية الهّامة)[٤٨١] ، فالتركيز على سيرة حبه مع زوجته والتأكيد على قدسية تلك الايام يعطي الاسترجاع الذاتي تأثيراً في الحاضر وامتداداته النفسية ، إذ كلما يضيق المكان بالبطل الروائي ، يحاول ان يُفسح امامه زماناً ، إما بالعودة الى الوراء أو إستباق الاحداث ، بحثاً عن امنيات لا تتحقق في الحاضر الروائي .

ان الزمن الروائي في رواية (بحثاً عن مدينة اخرى) قصير ، فلذلك يحدث تحول كثير من القص الاول الى الثاني عبر الذاكرة ، إذ تزداد مساحة الاسترجاع بأنواعه ،بغية ترتيب الزمن وملأ الفراغات التي تساعد على فهم مسار الاحداث ، ويلاحظ ان الصفحات (٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠) ، تمثل استرجاعات متغايرة من حيث نوع السرد ووظيفته .

يعرض الراوي استرجاعاً مشهدياً بينه وبين زوجته :

(بالنسبة لها كنت كنت افكر على نحو آخر .. انها زوجتي على اية حال ..)

– ولو سألتك عن السبب الذي ...

---

(٢) بحثاً عن مدينة اخرى – ٣٣– ٣٤

(٣) الذاكرة – ص٢٣– ٢٤

ولم تدعني أكمل :

– اترك ذلك .. أرجوك

– ولو ألحت .. ؟

انفعلت كثيراً :

– آه .. لا تفعل .. لا تفعل أرجوك .)[٤٨٢]

هذا الاسترجاع يوضح سوء العلاقة بين بطل الرواية وزوجته ، انه يقيّم الماضي بمنظور الحاضر الذي تجرد فيه عن علاقاته الاجتماعية ، فالراوي انطلق من السرد الاول عبر حوار مشهدي طافح بالفعل والحركة والكلام ، لكن نبض الحوار مشحون بالتوتر الدرامي بين البطل وزوجته ومحاولة منه لتحقيق التوازن النفسي الناجم عن انفعال الزوجة من جهة وتمادي الزوج في إثارتها من جهة اخرى ، أما وظيفة الاسترجاع هنا فهي مساعدة القارىء في التعرف الاكثر على سيرة الشخصيات وتزويد القارىء بأدق المعلومات عن خصوصية العلاقات العاطفية بين الزوج والزوجة .

ان مدى المفارقات الزمنية في الرواية واسع ، وفي امتداد مستمر ، وذلك لقصر زمن الرواية ، فالصفحات : من ص٤١ ، الى ص٦٣ مزيج من نوعي الاسترجاع الداخلي والخارجي ، حيث يقص فيه بطل الرواية علاقته مع زوجته التي لا تتعدى اكثر من ثلاثة اشهر ، اما اهمية هذا الاسترجاع فهي عرض وقائع واحداث وقعت قبل بداية الرواية ، فالتعرف عليها يزيد من التحام المتلقي بأحداثها المتتابعة ، وربما يمنحه نوعاً من التشويق لمعرفة احداث خفية تخص علاقة الزوجين .

لقد احال الراوي القارىء من القص الاول الواقع في متن الرواية الى القص الثاني عبر الاسترجاع الخارجي الواقع في هامش الصفحة ، (كنت قد استطعت ان أحظى بمقابلة خاصة

---

(١) بحثاً مدينة اخرى ص٣٨

مع (ب . ب) ايام دراستي في باريس ، بتكليف خاص من المجلة التي كنت اراسلها من هناك ، قبل حوالي سبعة اعوام، ولم يكن آنذاك قد تزوجت بعد ، وقد عدت المقابلة في حينها على جانب غير قليل من الذكاء والطرافة – بخلاف المقابلات البليدة التي تنشرها الان مجلاتنا الفنية – استطاعت ان تحوز على اعجاب مجموعة كبيرة من القراء للجرأة والصراحة اللتين اتسمت بهما ، ولأنها استطاعت ان تلقي الكثير من الضوء على هذه البضاعة البراقة المدعوة (ب . ب) التي تزين بها البورجوازية المحتضرة واجهاتها الاعلامية . إذ اذكر اني اثناء المقابلة قد ذكرت عبارات قاسية عن الفن البورجوازي وعن تخليه عن الانسان ، بل ومعاداته الصريحة والمقنعة للانسان ..... وكتعبير عن هذا الاحترام اهدت اليّ بالاضافة الى هديتها الى المجلة ، صورة كبيرة لها بالحجم الطبيعي ، بقيت محتفظاً بها الى ما بعد زواجي بـ .... عشر ساعات ، اجل عشر ساعات فقط هي مجموع العمر الذي عاشته الصورة في ظلال حياتي الزوجية ، وبعدها اختفت ... أخفتها زوجتي في مكان ما .

ربما مزقتها .. او احرقتها .. او .. او لا ادري بالضبط ماذا فعلت بها .. إذ انها لم تقل لي الحقيقة ابداً .. بالرغم من الحاحي واصراري عليها .. كانت تجيبني اذا سألتها عنها باستخفاف شديد ، بهز كتفها .. او زم شفتها .. او .. او هـ .. وما ادراني بها ..)[٤٨٣] .

ان استرجاع هذه الاحداث تفسير واسباب للاحداث التي تليها ، ويرفع الستار عن تلك الخفايا التي يتحرى عنها المتلقي ، اما وظيفة هذا الاسترجاع الخارجي الذي مداه سبع سنوات هي اضاءة حياة بطل الرواية قبل الزواج ، إذ كان مراسلاً لإحدى المجلات وخريج جامعة باريس ، وان الصور المهداة اليه ، هي اساس الصراع بينه وبين زوجته ، حيث تضرم باستمرار في قلبها نار الغيرة ، وان البون الشاسع بين مستواها الثقافي ومستوى زوجته ، عمق الصراع بينهما ، حيث آلت تلك العلاقة الزوجية الى الافتراق النهائي .

---

(١) بحثاً عن مدينة اخرى ص٦٣

ان ضـــيق زمن الرواية اطلق حرية الروائي لتوســـيع زمنية الرواية ومكانيتها عبر صـــنوف الارتدادات فالصـــفحات : ٨٧, ٨٨, ٨٩, ٩٠, ٩١, ٩٢, ٩٣, ٩٤, ٩٥, ٩٦, ٩٧, ٩٨, ٩٩ تتضمن [كذلك] استرجاعات تتناول حياة بطل العائلة كما ويخصص اثنتي عشرة صفحة من الاسترجاع لالقاء الضوء على شخصيتي الأم والأب وعلاقته الخاصة بهما .

(الزمان : قبل زواجي بخمسة اعوام .

المكان : منـزل ابي , الذي كان بشكل من الاشكال منـزلي ومنـزل امي ايضا . وكان يمكن ان يظل كذلك لو لم تقع هذه الاحداث التي ســـأســـردها في الصـــفحات الاتية, وينفرد به ابي وحده...)[٤٨٤], يلاحظ ان هذا الاسـترجاع الخارجي يوسـع مسـاحة الزمن الى خمس سـنوات قبل حاضـر الرواية, حيث يسـرد الراوي تلك الاحداث بذاكرة متوترة منفعلة, اذ ظل ضـحية تلك العلاقة, اما مهام هذه الاسـترجاع فهي إعادة الأحداث السـابقة لتفسـيرها تفسـيراً مغايراً على ضوء مواقفه الجديدة التي تملؤها المكابدات والأزمات, ويحاول الراوي ان يبرىء ذمة بطل الرواية ضـــمنياً , امام المتلقي لتعامله الحســـاس مع الآخرين , لأنه غدا ضـــحية بريئة لتلك العلاقات العائلية السيئة التي تربى في احضانها وثار بوجه عاداتها وقيمها المتهرئة .

يصف الراوي ارتياده الفندق وعلاقته بعامله (تذكرت نصيحته , او بالحري , امره .. عند باب الفندق , وفي الحقيقة لم اكن قد نســـيت , ولكني توهمت بأن كل هذه العلاقة الطيبة التي تشـــكلت بيننا قد تمنحني موقعا اخر .. خارج العلاقات الاعتيادية مع الاخرين .. ثم انني ما كنت لأجرؤ على طلب شيء منه ابداً .. ولم اقل له ما قلت .. الا بسبب في ان يتركني)[٤٨٥]

.

---

(١) بحثاً عن مدينة اخرى – ٨٧– ٨٨

(٢) المصدر السابق نفسه – ١٧٥

هذا الاســترجاع الداخلي يؤدي وظيفة مهمة ، إذ يقارن بين بداية تعارفه بعامل الفندق وتوطد علاقته الجيدة به وموقفه الحالي الذي هو تأكيد للاول وتعميق لصــيرورته ، ففي بداية العلاقة قال العامل له (اذا أردت شــيئاً ... عليك ان تقضــيه بنفســك)[٤٨٦] اما الان فبطل الرواية ينســى ما جرى له ، حيث يذكره عامل الفندق ويلزمه بالتقاليد الجارية في الفندق , ان هذا الجو المشــحون المتوتر بين محوري البطل وعامل الفندق يتمخض عنه تنازل الطرفين عن بعض مما يدعيانه , لكن النتيجة هي الاصــطدام بفعل عامل خارجي وهو صــاحبة الفندق التي اختزلت شخصية عامل الفندق , وعصفت بتلك العلاقة , حيث طُرِد الراوي (بطل الرواية) , من الفندق لأنه رفض الزواج منها , ان مهام هذا الاسترجاع هي المقابلة بين الماضي الداخلي والحاضر الروائي وابراز ذلك التحول الذي حدث في مسار الرواية .

ان الزمن الروائي لـــ (ئاسوس) ست ساعات , فلذلك يتكىء محي الدين زنكنة بكثرة على اســتذكار الماضــي الذي يعطي الرواية لا ايقاعا بطيئا فحســب , بل تنوعا كثيرا في المشــاهد والاحداث.

يتذكر فرهاد ما حلّ بآسو في المستشفى بعد ذلك الحوار الجاري بينه وبين اخيه دلشاد بصدد والدهما : (صرخت داليا بالرجل الذي نخره الالم , فتهالك على نفسه فوق الطفل كخرقة بالية , بقسوة :

– إفعل شيئا يا فرهاد .. إفعل شيئا .

وتمزق الاب :

ما الشئ الذي لم نفعله يا داليا .. ما الشئ الذي لم نفعله من اجله حتى الان؟

اجاب وهو يرنو الى الطفل الذي يذوي بصمت , بعيون اذبلها السهر .. واحاطها الدمع .. تشوبه زرقة قاتمة عو .. عو.. ء.. عو.. عوع.. عو و وع .. عوع ..

---

(٣) المصدر السابق نفسه – ١٧٤

وقذف الطفل كمية اخرى من السائل الابيض الذي اخذ يسيل من فيه ، بين آونة واخرى ، فينحدر على وجهه وملابسه .

وعلى اثره ، ارتفع عويل له حاداً ممزقاً [كذا] ، وأخذ يرفس برجليه النحيلتين . ويضرب الهواء بيديه بوهن ويتقلب فوق ذراعي امه)[٤٨٧] .

يلاحظ ان القص الثاني يتنقل من شخصيات الرواية الى الراوي الذي يسرد الاسترجاع المكون من المحورين ، الحوار والسرد . أمّا الحوار فهو :

صرخت داليا بالرجل الذي نخره الآلم

إفعل شيئاً

ما الشيء الذي لم نفعله

فالحوار يشوبه التوتر العاطفي والنفسي ، حيث يتشابه فيه زمن السرد بزمن الحكاية . أما الاسترجاع السردي فهو : (اجاب .... وقذف الطفل ... فينحدر .... ارتفع ...) . ان مدى المفارقة الزمنية بين القص الاول والثاني هو الاسبوع الذي أُودع فيه آسو المستشفى ، فهذا الاسترجاع الخارجي (القص الثاني) يتزامن مع مرض باران جد آسو ، إذ يتعالق زمنان ممتلئان بأحزان وآلام العائلة، حيث المثير هو تذكر مرض آسو في المستشفى ونبأ مرض جدّه باران ، أمّا وظيفة الاسترجاع هنا فهي المقابلة بين الماضي الخارجي (مرض آسو) ، والحاضر الروائي (مرض باران) ، إذ تتوهج معالم التشابه والتحول بين الحالتين ، (ان سمة الوعي نفسها تستلزم نوعاً من الحركة لا يتقدم بالتقدم الآلي للساعة. لأنها تستلزم – بدل ذلك – حركة التنقل الى الخلف والى الامام .. حرية مزج الماضي والحاضر والمستقبل المتخيل)[٤٨٨] فتذكرُحالة آسو المرضية يعمق إثارة مشاهد اخرى من الواقع الغائب، حيث تمزج ذكريات باران مع مشهد

---

(١) ئاسوس – ١٤ – ١٥

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة – روبرت همفري – ٧٢

ئاسو : (في اليوم الاول من خروج آسو من المستشفى جاءه رسول من ابيه ، من اربيل .. قال فرهاد :

– والدك يعتذر كثيراً عن المجيء بنفسه ، بسبب اشغاله الكثيرة ... ولكنه سيأتي قطعاً .

– أهو بخير . ؟

– بخير .. وقد ارسل بهذا (القبج) هدية لئاسو)[٤٨٩] .

ان التنسيق والترتيب بين هذه الذكريات المتقطعة يؤسس رؤية فنية لنسيج الرواية ، أما وظيفة هذا الاسترجاع المشهدي فهي إعادة لبعض المشاهد السابقة وتفسيرها تفسيراً جديداً في ضوء المواقف المتغيرة ، إذ بموجب التفسير الجديد، يغدو قبح آسو رمزاً لذاكرة (باران) المحتضر ، فالراوي في (بحثاً عن الزمن المفقود لبروست) يستدعي (سياقاً مستمراً من الذكريات المتقطعة تتشكل فيما بينها مكونة حزمات ذات وجود مستقل . وكل واحدة من هذه الحزمات تشتمل على تنامٍ داخلي خاص بها ، وهي تلحق الواحدة بالاخرى حسبما عاشها الراوي ، ان هذا البناء عن طريق الحزمات او المجموعات من الذكريات المتقطعة جعل في إمكان بروست ان يفيق بدون انقطاع الى روايته)[٤٩٠] ، ان التفسير للاسترجاعين المتناميين هو ان (باران) في الحاضر الروائي يذكّر الراوي بباران الخارج عن الزمن الروائي ، وآسو في الحاضر الروائي المنهمك بالقبج يذكر الراوي بآسو المريض الممتد على سرير المستشفى في الخارج الروائي ، اما هذه المعادلة المزدوجة فتأخذ مساراً تراتبياً آخر ، وهو المقابلة بين مرض باران وعافية آسو في الحاضر الروائي ، ومرض آسو وعافية باران في الماضي الروائي ، ان كل عملية تذكر هي بالضرورة (مسيرة من الغموض ، مسيرة من التوقفات عند محطات معينة يحددها الحاضر ، أي ان لحظات الماضي لحظات تستعاد وتلتقط في التداعيات الذهنية ، او وفق استناد جدلي الى

---

(٢) ئاسوس – ١٩

(١) جيرمن بريه – مارسيل بروست والتخلص من الزمن (ترجمة نجيب المانع) وزارة الاعلام – بغداد ١٩٧٧ ، ص٣

الحاضر ذلك الاستناد الذي يتحدد في كون الماضي يتقيد بموضوعية شعورية حاضرة بالضرورة)[٤٩١].

ان مساحة الاسترجاع تتسع مع مرور المشاهد الحوارية في رواية (ئاسوس) ، فتعلق الطفل بطائر القبج وبحثه المتواصل عن أكله ، وازعاجه الوالدين بهذا الصدد يثير في الذاكرة احداث مرضه وماجرى له وللوالدين في المستشفى، حيث تحتل مسافة ذلك الاسترجاع الخارجي، صفحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ التي تتناول مرض آسو ومطالبته والده بزيارة أحواض الأسماك ، ان مهام الاسترجاع في هذه الصفحات هي ملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الاحداث وتضييء سيرة آسو (الشخصية الرئيسة) في الرواية .

كان فرهاد منهمكاً في البحث عن سيارة تقله الى اربيل لمشاهدة والده المحتضر ، فإذا بذاكرته تغور في اعماق الماضي ، حيث يسترجع طفولته ايام زار والده في سجن الحلة المركزي بصحبة عم الياس ، إذ نقل والده من سجن الحلة المركزي الى نقرة سلمان ، فظل هناك ست سنوات ثم اطلق سراحه (وإذ يدخل الواحد او الواحدة يتعرض في الداخل ، عقب الدخول مباشرة ، الى عملية تفتيش دقيقة جداً .. يفتشون حتى الملابس الداخلية احياناً .. خوفاً من وريقة صغيرة بحجم الحمص تحمل بضع كلمات مضيئة .. ويتساوى مرة اخرى الصغار والكبار .. والرجال والنساء)[٤٩٢] ان هذا الاسترجاع الخارجي يوسع مساحة الزمن بين القص الاول والقص الثاني، إذ يبطئ ايقاع الرواية ويفتح النافذة على فكر القارئ ليرى مشاهد قصصية مستقلة تغاير احداث استهلال الرواية، فمساحة هذا الاسترجاع تتسع للصفحات ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠.

---

(٢) جدلية الزمن : غاستون باشلار ٣٧

(١) ئاسوس – ٧٠

ان بلزاك في رواية (اوجيني غرانده) يلخص حياة الأب غرانده من عام ١٧٨٦ الى عام ١٨١٩ أي في ثلاثة وثلاثين عاماً في عشرين صفحة [٤٩٣] ، لكن نمط عرض الشخصيات المسترجعة في رواية ئاسوس يغاير رواية (اوجيني غرانده) ، إذ تعرض الشخصيات بطريقة متقطعة تتخللها احداث حاضر الرواية، ان هذه الطريقة في اظهار الشخصيات تمنح المتلقي نوعاً من الانسجام مع تعالق الشخصيات وتداخل الاحداث، وتثير فيه لذة تقصي ترتيب تلك المفارقات الزمنية المتغايرة.

يلحظ الباحث ان اعتماد شخصيات الرواية على استعادة الاماكن واسترجاع الاحداث بكثرة يعود الى ابتعادها عن مدينتهم الاصلية، اربيل، حيث تصل امتدادات العائلة الى الحلة، لاعن طريق فرهاد ودواليا فحسب، بل عن طريق سجن الحلة المركزي ونزلائه الذين صاروا اصدقاء اقحاح لمناضلي هذه العائلة .

لقد وُعدَ فرهاد بالحصول على سيارة تقلهم الى اربيل، فأثناء انتظاره ، غاصت ذاكرته المتوثبة في اعماق الماضي ، مسترجعاً اياماً ، زج في سجن الحلة المركزي ، ان مدى الانتقال من نقطة السرد الاول الى القص الثاني يتسع لعدة سنوات (في نفس سجن الحلة المركزي .. ويالللمصادفة الغريبة اجل في نفس السجن ، التقى بجواد عبدالامير ، كان فرهاد آنذاك في الصف المنتهي في الكلية ، حين القي القبض عليه ، مع مجموعات كبيرة من الناس من قطاعات متباينة ، عمال ، فلاحين ، طلبة ، كسبة ، عاطلين .. نساء رجال .. صغار كبار .. في عشوائية عمياء)[٤٩٤] ان هذه الرجعة الخارجية تتسم بتراتبية احداثها وتسجيليتها الدقيقة التي تنم عن قوة الذاكرة ودقة الوصف : (التقى بجواد عبدالامير ... القي القبض عليه ... فاضت سجون بغداد .... اقتيد ....) ، اما وظيفة هذا الاسترجاع المستقل عن القص الاول

---

(٢) ينظر : اوجيني غرانده ، بلزاك ، ت : فؤاد كنعان ، المنشورات العربية بيروت ، ص١٤

(١) ئاسوس – ١٠٣

الذي سبقه ، فهي القاء الضوء على شخصية (جواد عبد الامير) الجديدة ، إذ نتعرف عن طريق هذا الاسترجاع على ماضيها وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الاخرى في الحركة السياسية داخل السجن وخارجه.

كانت السيارة التي تقل فرهاد وعائلته تمر امام سجن الحلة المركزي ، ان مشاهدة اسوار السجن اعادت بذاكرة ابي حيدر الى تلك الايام التي كان معتقلاً في هذا السجن (قبل خمس وعشرين سنة كنت احد نزلاء هذا السجن ... علماً ان نزلاءه كانوا آنذاك على عدد اصابع اليدين .. والبناية نفسها لم تكن بهذه السعة. والآن ها أنت ترى ماصارت اليه ، انها تتوسع .. وتتوسع .. كشلال ماء متدفق في ارض متربة. من يدري لعلها ستبتلع الحلة كلها ذات يوم)[٤٩٥]. هذا الأسترجاع المحدد يقيم الأحداث الماضية من وجهة نظر الحاضر، حيث يدين نفسه لأنه قتل زوجته لتوهمه إنها ليلة الزفاف غير عذراء .. (ثم .. بعد تشريح الجثة تبين انها بريئة .. ذلك يعني اني كنت استحق السجن .. لاني كنت مجرماً)[٤٩٦] ، ان هذه الاسترجاعات التي تغطي صفحات ١٣١ ، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، تظهر الحدود الزمنية الفاصلة بين الزمنين (الحاضر – الماضي) ، حيث يشترك في قصها الراوي في اطار السرد مرة ، والمشاهد الحوارية من قبل الشخصيات مرة اخرى .

ان نمط الاسترجاع في رواية ئاسوس يتسم بتوزيع مجريات حدث واحد ، على محطات متقاربة طوراً ، ومتباعدة طوراً آخر ، حيث تتخللها احداث القص الاول ، فعلى سبيل المثال استرجعت ذكريات مرض آسو في المستشفى في صفحات ١٤، ١٥، ١٦، ١٧ وكذلك في صفحات ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ويعود الراوي الى نفس الموضوع في صفحات ١٤١، ١٥٠، كما وتخصص الر واية تسع صفحات اخرى لاسترجاع خارجي يؤرخ العلاقة الحميمة

---

(١) ئاسوس، ١٣٨.

(٢) المصدر السابق نفسه – ١٣٩

بين فرهاد وعزيز ، وزواج الاول من داليا اخت عزيز ، ان هذا الارتداد بين زمني الحاضر والماضي الذي يقدمه الراوي ، يمثل مساحة واسعة في الرواية :

– عزيز .. هل انت جاد ؟ .. أسألك مرة أخرى

قهقه عزيز ... ثانية :

– تسألني .. الأولى بك ان تجيب عن سؤالي أولاً ..

– سؤالك .. متى سألتني ؟

– تضيف الى جريمتك جرائم أخرى .. إذ تنكر أني سألتك)[٤٩٧].

هذا الارتداد ورد في صفحات ١٤١ – ١٤٢ – ١٤٣– ١٤٤– ١٤٥– ١٤٦– ١٤٧– ١٤٨– ١٤٩– ١٥٠، اما مهام هذا الاسترجاع الخارجي هنا فهي اضفاء معانٍ مغايرة على الاحداث السابقة، والقاء الضوء على شخصيتين جديدتين في مسار الرواية، وهما عزيز شقيق داليا، وامها التي تمنع زواجها من مسلم .

وفي الرواية استرجاعات تضم صفحات ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، يستعيد فيها ابو حيدر ذكريات مرَّ عليها ثلاثون سنة : (قبل اكثر من ثلاثين سنة .. انهيت فترة الخدمة العسكرية في اربيل وقد كانت المقاهي تعج .. آنذاك بالقبج .. بعض الناس يتراهنون على المعارك التي تنشب بينها .. مثلما يفعل أهل بغداد .. مع الديكة ..)[٤٩٨] . ان مهام هذا الاسترجاع البعيد المدى ، هي اضاءة جانب من الحياة الاجتماعية في مدينتي اربيل والسليمانية وبعض من تقاليدهما ، كما ويثير هذا الاسترجاع في فرهاد ذكريات عن أبيه وعم الياس اللذين يصطادان القبج في الجبال : (كثيراً ماكان يصحبني حين كانا يخرجان لصيده ، هو ووالد داليا .. ولكنه كان مايكاد يسمع غناءه من بعيد ، حتى يتوقف .. يجمد ولايتقدم خطوة واحدة .. ((دعه

---

(١) ئاسوس – ١٥٧

(٢) المصدر السابق نفسه – ١٦٤

الياس دعه .. بالله عليك .. دعه يكمل غناءه)) ولكن الذي كان يحدث ، في الغالب انه يطير بعد غنائه مباشرة ..)[٤٩٩] ، ان تداعي هذه الاسترجاعات المتعالقة يهدف الى اضاءة سيرة فرهاد ومايتعلق بها بغية تمثيل الحاضر على ضوء الاحداث الماضية وامتداداتها المتشعبة . فالمثير الاول والأهم لهذين الاسترجاعين هو تأكيد آسو المستمر على مصير قبجه الجائع في القفص ، إذ القبج هدية والد فر هاد المحتضر في اربيل .

وفي الصفحات ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، يسترجع الراوي عبر ارتداد مشهدي ذكرى زواج داليا وفرهاد وانتظار عزيز لهما في محطة القطار ، ويلي بعده استرجاع آخر وهو طرح مسألة زواج فرهاد وداليا على باران وموقفه الايجابي من ذلك ، حيث تستغرق هذه الاستعادة صفحات ١٩٠، ١٩١، ١٩٢ ، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥ .

ويتضمن الاسترجاع الاخير في الرواية صفحات ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، حيث تستعيد ذاكرة فرهاد الايام التي تبخل السماء بمائها في القرية ، وإضاءة تقاليد وممارسات اطفال القرية في الاستسقاء ، ويلاحظ الباحث ان قص هذه الحادثة اقحام في احداث الرواية الرئيسة ، حيث لاتندمج مع الاحداث الاخرى بقدر ماتزيد المفارقة بين نقطة انطلاق السرد الاول وبين القص الثاني .

ب الاستباق

ان الاستباق هو (الاعلان عما لم يحدث والتنبؤ به)[٥٠٠] فالاستباق من التقنيات الزمنية التي يندر وجودها في الرواية الواقعية انه (كل حركة سردية تقوم على ان يروى حدث لاحق او يذكر مقدماً)[٥٠١] ، ان (استشراف المستقبل يكمن في استيحاء احداث سابقة للنقطة التي

---

(٣) المصدر السابق نفسه – ١٦٥

(١) الشعرية – تودوروف ١٦١ – ١٦٢

(٢) خطاب الحكاية – جينيت ٥١

وصل اليها هذا السرد)[٥٠٢] ، اما اهمية هذه التقنية الزمنية فتتغير حسب السياقات التي ترد فيها ، ويرى كاسيرر ان (التطلع للمستقبل يتم عن طريق الوعي بأسرع مما يتم الالتفات الى الماضي)[٥٠٣] ، يرد الاستشراف في اطارات متباينة ، ويرى توما شفسكي ان الاستباق (يأتي على شكل حلم منبئ او نبوءة أو افتراضات صحيحة او غير صحيحة بصدد المستقبل)[٥٠٤] ، وتؤكد سيزا قاسم (ان الشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه ان يشير الى احداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية او القصص المكتوب بضمير المتكلم)[٥٠٥]، ويرى برغسون في أهمية الاستباق (ان الماضي احساس ، بينما المستقبل فعل او حركة، ومن ثم يكون اقرب حضوراً)[٥٠٦] ، ويلاحظ ان الاستشراف اقل حضوراً في الرواية من الاسترجاع، انه (نادر في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي، وقد يستخدم في الاعمال الادبية والتخيلية المستقبلية، وهناك في كل الاحوال سرعة سردية تحددها حاجة القاص الفنية والعلاقات النسيجية التي تخلق زمن العالم المتخيل)[٥٠٧] ، يصنف سمير المرزوقي وجميل شاكر الاستباق الى نوعين :

١- سوابق ذاتية : وهي ذكر الراوي التطلعات المستقبلية للشخصية المحورية في النص .

٢- سوابق موضوعية :وهي احداث تشويقية يقدم لها الراوي لكنها تقع خارج الشخصية المحورية)[٥٠٨] .

ان المقارنة بين مساحة الاستباق[٥٠٩] في رواية (هم ويبقى الحب علامة) والاسترجاع ، تبين ان الاستباق اقل منه إذ يتكئ محيي الدين زنكنة على توظيف تقنية الاسترجاع[٣] .

---

(٣) الالسنية والنقد الأدبي – موريس ابو ناضر ٩٦

(١) مقال في الانسان ١١٠

(٢) نظرية المنهج الشكلي ١٨٨

(٣) بناء الرواية ٤٤

(٤) برغسون – زكريا ابراهيم ١٧٧

(٥) الزمن في الشعر العربي المعاصر – سهام جبار هاشم – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الآداب – جامعة بغداد – ١٩٩٠ ص٢١

(٦) مدخل الى نظرية القصة ٧٧ – ٧٨

(١) لقد تنوعت تسمية المصطلح من قبل الباحثين والمترجمين :

أ- لقد سماه موريس ابو ناضر استشراف المستقبل . ينظر : الالسنية ٩٦

يقول يوسف : (وأعجبتني الفكرة . انها عبارة جميلة قد اضعها في القصة التي اروم كتابتها متى ماوجدت لها مكاناً مناسباً ... آه يجب ان اضع حداً لهذه الحالة يجب ان افرّغ ذهني من قراءاتي وأباشر على الفور بكتابة القصة التي ازمع كتابتها منذ فترة)[٥١٠] ، ان هذا الاستشراف قرار يخص المستقبل وتخطيط للاحق الايام، حيث توقف يوسف منذ زمن عن الكتابة ، فقرر وضع ضوابط بين قراءاته وكتابته، انه يود ان يسد مسبقاً ثغرة لاحقة .

لقد دار حوار بين يوسف وسناء :

(ثم مردفاً : على كل حال فقد فرغت القنينة هذا المساء .

بلهفة : سأهديك اخرى صباح الغد .)[٥١١] .

هذا الاستشراف المحدد تخطيط للآتي القريب ، وانباء يوسف بلهفة سناء للقاءات اخرى وتنفيذ مايصبو اليه .

توضح (رؤيا) موقفها ليوسف إزاء حمل السلاح :

(فقالت بعمق :

– انت واهم .. واهم جداً . تأكد انهم لن يتركوك إذا لم تقتل واحداً منهم على الاقل .

– اني اتحدث عن تجربة

– تجربة ؟

– سأحدثك عنها ذات يوم .)[٥١٢]

ب– الرجعات . ينظر : قضايا السرد عن نجيب محفوظ – وليد نجار ٩٦

ج– الاستباق : ينظر : بناء الرواية سيزا قاسم ٦١

د– سبق الاحداث – ينظر : مدخل الى نظرية القصة ٧٦

(٢) هم ويبقى الحب علامة ١٠

(٣) المصدر السابق نفسه ١٧

(١) هم ويبقى الحب علامة ١٩

هذا الاستباق المشهدي مزيج من القلق وتصور المستقبل القاتم ليوسف امام اعتداءات (هم)

.

ان الخوف من (هم) وضع يوسف في موقف التوجس والقلق المتزايدين ، حيث يستبق الاحداث (هجمت عليّ مشاعر شتى ، ابرزها بأن (هم) سيعيدون الكرة . متى ؟ الليلة ؟ بعد ايام ؟ لا أدري ولكن (هم) حتماً لن يتركوني .... ان اصابع (هم) الملوثة ستمتد الى الغد كذلك ، والى كل الأيام الآتية لتحوك لي المزيد من خطط الموت والظلام التي لابد ان تقتنصني واحدة منهم ذات يوم وتقضي عليّ)[٥١٣]، لقد عبر هذا التداعي المشحون بالتوتر الدرامي عن توقعات يوسف المتشائمة بشأن اعتداءات هم المرتكسة في ذهنه ، امّا هذه التوقعات فمبنية على :

١- الاوهام التي لاتفارق ظله

٢- ماتتنبأ به (رؤيا) التي غدت مصدر ثقة يوسف .

ان معظم السرد في رواية (هم ويبقى الحب علامة) يعبر عنه بضمير المتكلم لبطل الرواية ، حيث (ان الشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه ان يشير الى احداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية او القصص المكتوب بضمير المتكلم)[٥١٤] .

بعد ان تقص ام وليد مأساتها ، يقول يوسف :

(لاتبالي ، لن اغمض جفني عنها .. لن انام ابداً .. سأذر الملح في جفوني ، لن اتيح فرصة طعني من الخلف)[٥١٥] ، ان هذا الاستباق الداخلي ينم عن قرارات تخص المستقبل القريب والبعيد، حيث وردت جملة (لن انام ابداً) المعبرة عن المستقبل المؤكد الذي يطغى على الحالة

---

(٢) المصدر السابق نفسه ٤٧ – ٤٨

(٣) بناء الرواية – سيزا قاسم ٤٤

(١) هم ويبقى الحب علامة ٥٤

نوعاً من الايغال ، يقول برديائيف: ان (نظرة الانسان للمستقبل لاتتحدد بواسطة القلق والخوف وحدهما، ولكنها تتحدد بالنشاط الابداعي والامل)[٥١٦] .

يرد يوسف عبر هذا التداعي الحر على الرجل الذي طالبه بالتوقيع على الورقة (ولكني سأعمل على خنق أي استعداد يمكن ان يولد ، فأني ازداد تمسكاً بموقفي ، لأني ازداد يقيناً بصوابه)[٥١٧] ، هذا الاستشراف غير المحدد قرار يخص المستقبل ويسد مسبقاً ثغرة لاحقة ضمن الحدث الروائي .

لقد اكتوى يوسف بنار حب سناء طوراً ، وتهديدات (هم) بالتخلي عنها طوراً آخر ، فعبر مونولوج داخلي يؤكد اصراره على حب سناء وعدم الارتكان الى مشيئة (هم) :

(لا.. لن اتخلى عنها .. التخلي عنها يعني الموت ، الموت الحقيقي لي وانا لن اختار الموت . سأموت ذات يوم دون شك ، وربما تمكنت مني قوة غاشمة وقتلتني. الأمر يبدو بالرغم من عبثيته اقرب الى نفسي من ان اختار بنفسي الموت، مهما احلولكت حياتي فسأحاول ان أضيئها بنور حبها ومهما زرعت اشواك فسأوسدها بحنانها سأقاوم الموت)[٥١٨] ، انه يستوحي المستقبل عبر الزمن المتنامي في الرواية ، حيث السرد (يقفز الى الامام متخطياً النقطة التي وصل اليها)[٥١٩] ، ويلاحظ ان مسحة من العاطفة والاحساس تغطي اصراره على ادامة حبه لسناء وتمسكه بما اقبل عليه .

يلف توجس وقلق دائمين ذهن يوسف، إزاء ادامة علاقته العاطفية والزوجية مع سناء ، حيث عبر هذا التداعي الحر يتنبأ بكارثة مريعة (وتنشق الارض فجأة عن حفرة عميقة ، احس اني في

---

(٢) العزلة والمجتمع ١٢٢

(٣) هم ويبقى الحب علامة ٧٨

(٤) المصدر السابق نفسه ٨٨

(١) الالسنية والنقد الادبي ٩٦

منتصــفها بينما لاتزال ســناء على حافتها . احاول ان امد لها يدي ، ولكن يدي لاتتحرك ، فأصرخ :

– سناء ... ابتعدي .. سناء ..

ثلاثة رجال سود بلا ملامح يتقدمون منها . سناء لاتستطيع التراجع . تقف حيث هي)[٥٢٠] ، هذا التنبؤ المعتم ، تعبير عن قلق وتوجس يوسف ، ان احتمالية حدوث هذا التوقع السيئ او عدم حدوثه ، لا تنفي استباق بطل الرواية لها ، يقول توماشفسكي ، ان الاستباق (يأتي على شكل حلم منبئ او نبوءة ، او افتراضات صحيحة او غير صحيحة بصدد المستقبل)[٥٢١].

ان معاناة بطل الرواية حثّته على البحث عن مخرج وحلّ يهدئان من روعه (أجل يتحتم عليّ ان اذهب الى مركز البوليس بدلاً من عيادة الطبيب)[٥٢٢] ، ان هذا الاســتشــراف الداخلي يؤكد على تحري بطل الرواية عن طريق تخلصه من معاناته ، حيث يفضل اختيار مركز البوليس على الطبيب النفسي ، ان وظيفة الاستباق هنا هي انباء المتلقي بما سيفعله لاحقاً .

يقول يوسف بعد ان يئس من قلق (هم) وعدم حصوله على سلاح ليحمي به نفسه (ساعة او ســاعتان في أســوء الاحوال ويبزغ الفجر .. وانهب طريق القرية نهباً ..)[٥٢٣] يتبدى هذا الاستشراف عبر مونولوج داخلي حيث يتضمن قرارات تخص المستقبل ، إذ يعزم على الرحيل الى القرية بحثاً عن سلاح.

يلف التوجس والحذر فكر يوسف من مطاولات (هم) حيث يقول : (ربما سيدفنوني حياً ذات يوم .. ســأدفن نفســي معك .. لا.. لا ينبغي لكِ ان تفعلي .. فلا حياة لي بدونك يا حبيبتي ... لا قيمة لأية حياة بدونك ..يجب ان تعيشــي بعدي وان تحبي ايضــاً ..ســتبور الحياة ويعقم

---

(٢) هم ويبقى الحب علامة ١٠٢

(٣) نظرية المنهج الشكلي – توماشفسكي ١٨٨

(٤) هم ويبقى الحب علامة ١٣١– ١٣٢

(١) هم ويبقى الحب علامة ٢١٤

الكون بعدك .. يا يوســـف .. لا .. إسمعي يجب ان تظل الحياة عامرة بالحب .. بالفرح .. بالاطفال .. وسيحبك آخرون .. وبمرور الايام سيزداد محبوك ويكثرون .. وسيتهيأ من بينهم من يكون افضـــل مني واقدر على حمايتك وتجســـيد أحلامنا معاً ... عديني ان تنتظري غدنا ...)[٥٢٤] .

يتضمن هذا الاستشراف غير المحدد تنبؤات يوسف ، إذ يرسم لسناء بعد موته طريق المستقبل الحافل بالحب والديمومة ، ان هذه الوصـية تركز على افكار يوسـف وتصـوراته إزاء المسـتقبل والحياة ، حيث ترســـم لها طريقاً محفوفاً بالآمال الزاهية ، في حين لا يكترث بموته الذي يكون نهاية محتومة له .

ان الاســتباق في رواية (بحثاً عن مدينة اخرى) قليل جداً ، اذا يقارن بالاســترجاع الذي اعتمد عليه الروائي في ترتيب المفارقات الزمنية فالزمن الروائي في الرواية يومان إذ تتقلص مســـاحة الاستشراف امام احداث القص الاول والإسترجاع .

تتحاور الزوجة مع بطل الرواية :

(المسألة بسيطة جداً ... أنا اتوقع لكِ هذا المصير : ستتزوجين رجلاً آخر ، وما اكثر الرجال الذين يتهالكون عليك ، خاصــة وانت ما تزالين في قمة جمالك وحيويتك .. وســتحتاجين الى سنوات عديدة حتى تفقدي شيئاً منهما .. بيد انك قبل ذلك بكثير ، اقولها بيقين ، ستعثرين على الرجل الذي تجدينه أسلس قياداً مني ..فلا تقلقي ولا تخافي او بالحري ، لا تتصنعي القلق ولا الخوف)[٥٢٥] ، يلاحظ ان الاســتشــراف هنا غير محدد وخارجي ، وانه توقع لمســتقبل غير مظلم لزوجته بعد ان يتفارقا . لقد مزج التوقع في نهاية السرد باليقين (أقولها بيقين) ، بغية ازالة

---

(٢) المصدر السابق نفسه ٢٤٩

(١) بحثاً عن مدينة اخرى – ٣٦

القلق عن الزوجة ، وربما الاســـراع في رأب الصـــدع بينهما ، او التخلص منها . ان وظيفة الاستباق هنا إنباء الاخرى بما سيحلّ مستقبلاً .

يتخوف بطل الرواية عن تعميق الصـــراع بينه وبين زوجته، حيث ينتابه القلق والهواجس ، إذ يقول: (واهتززت للنهاية القاتمة التي ســـتؤول اليها تلك العلاقات المشـــعة في حياتي الحالكة، آملاً ان امســـك بها وامنعها من الســـقوط الدائب.. وانقذها من الإنزلاق المســـتمر الى عمق القاع)[٥٢٦] ، ان هذا الإستباق ينبىء بمصير علاقته الزوجية ، إذ يصرّ على الامساك بخيوط تلك العلاقة وعدم التواني في الافراط بها .

بعد ان يقص بطل الرواية لصديقه ما جرى ، يخاطبه صديقه : (سينتهي بك الامر الى ان تجد نفسك وحيداً ..محتنقاً داخل شرنقة وحدتك الضيقة .

– بالامس أمك ، وقبل الامس ابوك واليوم زوجتك ، ومن يدري ... من في الغد .)[٥٢٧] ، يلاحظ الباحث ان الازمنة الثلاثة (الماضي – الحاضر – المستقبل) قد تداخلت ، حيث وقع الراوي في خضم احداثها ، اذ يتنبأ صديقه بمصيره الآيل الى الانعزال ، انه يتوقع ان يحصل افتراق جديد مع الاخرين دون ذكره ، (ان زمن الوقائع هو زمن متعدد الابعاد ، يحتمل في الوقت الواحد احداثاً عدة ، أما زمن القص ، وهو زمن احادي ينحو بالكلام في التوالي ، انه انتظام الصياغة ، وتكونها في جمل تتوالى وترتصف مقيمة القول)[٥٢٨] ، فالاشارات المتقدمة تتضمن استباقاً غير محددة الابعاد ، إذ غدت تعميمية.

يحاور الصديق بطل الرواية بصدد مستقبله المظلم :

(لن اطلب شيئاً منك)

---

(٢) المصدر السابق نفسه ٤٢

(٣) المصدر السابق نفسه ٦٩

(١) القصة القصيرة والأسئلة الاولى ، اللغة الادب الايدولوجيا ، في كتاب دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس) محمد برادة وآخرون . مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، لبنان ط١ ١٩٨٠ ص٢٩ .

– سأجد :: أنا واثق .

قال بخوف

– ستطرد منه ايضاً)[٥٢٩].

هذا الاستباق المشهدي داخلي ، حيث يتضمن الفعل والكلام ويسوده فضاء درامي لمحورين مغايرين ، فما يستبقه الصديق لبطل الرواية هو الخسارة والدخول بين فكيّ البطالة والانكفاء ، لكن الراوي يستبق الحصول على عمل آخر وعدم الرضوخ لمشيئة الشركة التي يعمل فيها .

يخاطب الوالد ابنه ، بطل الرواية بعد ان توسعت المشادة بينهما :

(لن أدنس يدي بدمك .. ولكني اعرف كيف افرغ عروقك من الدم ...

انت .. انت محروم من الارث . محروم من كل ما املك .. اخرج من بيتي....)[٥٣٠] ، هذه الجمل الخبرية تحمل استباقاً ضمنياً يخص مستقبل الابن المحروم من الارث ، أما وظيفة هذا الاستباق فهي تسدّ مسبقاً ثغرة حدث لاحق.

ترجو الام من الابن ان يتوسل الى والده كي لا يحرمه من الارث .

– أرجوك – يا ولدي – يا حبيبي ان تذهب اليه .. يجب ان يكون لك ظل تأوي اليه ..آه .. لا تدع تلك العاهرة تستأثر وحدها بكل تلك الاموال الطائلة.

– يجب ان يكون لك بيت .. يجب ان يكون لك ظل)[٥٣١] .

في الحوار استباقات :

الاول: ان الام ترجو وتتمنى من الابن ان يتنازل عن موقفه ، بغية عدم حرمانه من الارث وعدم استئثار الزوجة الجديدة بكل ثرواته .

---

(٢) بحثاً عن مدينة أخرى ٧٨ – ٧٩

(٣) المصدر السابق نفسه ٩٥

(١) بحثاً عن مدينة اخرى ١١٣– ١١٤

الثاني: قرارها الذي يخص المستقبل وهو ان يكون لأبنها بيت وظل. ان زمن الاستباقين ليسا متماثلين من حيث المستقبل، فزمن الاستباق الاول اقرب من الثاني الى القص الاول، فالاحداث (لا تنتظم فيها حالات الزمن المختلفة – الماضي والحاضر والمستقبل – بصورة تسلسلية او تصاعدية مطردة، بل تترابط وتختلط بعضها ببعض، بصورة مشابكة وديناميةً)[٥٣٢].

بعد ان يُطرد بطل الرواية من الفندق لرفضه الزواج من صاحبة الفندق ، يقول :

– سأعثر على فندق آخر ..

يقول بإمتهانة بالغة ويقين تام ..

– فندق آخر ؟ .. لن تعثر على أي فندق .

.....

– سأبحث عن مدينة أخرى .. أبعد ..

– لن تجدها.. أنصحك ان تعيد النظر في موقفك وتعتذر منها قبل فوات الآوان)[٥٣٣] . ان هذا الاستباق غير محدد، ويصرّ البطل على قراره الذي يخص المستقبل، اما وظيفة الاستشراف فهي إنباء القارئ من خلال عامل الفندق، برفضه الخضوع لسلطة مدنية يشعر فيها بالاغتراب، اذ لم يتمكن ان ينسجم مع قوانينها المتوارثة البالية، ويود لو يبحث عن مدينة تهدأ فيها روحه القلقة المعذبة .

في رواية (ئاسوس) لا نلقى الاستشراف الا النزر اليسير، اذ يتكئ الروائي على الإرتداد واللجوء الى الذاكرة لاستعادة الاحداث التي تتعالق او تتباعد مع نقطة انطلاق السرد الاول.

في هذا الحوار بين داليا ودلشاد يتبدى استباق محدد :

---

(٢) الزمن في الادب ، م . س ص٥١

(٣) بحثاً عن مدينة اخرى ٢٠٤

– شيء ما اخفاه عني دلشاد... شيء في غاية الخطورة... وسكتت... هنيهة واضاف :

– يخيل اليّ انما يتم في الثانية عشرة.. هو الدفن)[٥٣٤].

ان الاستباق هنا توقع مبني على تصور ذاتي ، وليس شرطاً تحقيق هذا التنبؤ ابداً ، إذ ان التوقعات (تتحقق او تخيب وفقاً لتطور الاحداث)[٥٣٥] ، ان جملة (يخيل اليّ) الواردة في السرد (تترجم الحالة الداخلية الى وصف موضوعي ، أي انها تساعد على نقل الوصف من الداخل الى الخارج . ان استخدام العوامل وسيلة تسوغ تطبيق افعال الشعور على شخصية موصوفة باستمرار من وجهة نظر خارجية بعيدة)[٥٣٦] .

يخاطب باران فرهاد وداليا :

–كل ما ترجوه ان يمتد بي العمر .. حتى اسعد بمرأى إبنكما .

– وكل ما نرجوه نحن ايضاً ان يمتد بك حتى ترى حفيده ايضاً .

– ولكن قد يكون بنتاً

– لا يهم ..

وراح الاب الكبير في حلم قصير ، كان خلاله يتحدث :

– سأدعوه (ئاسو) .. أجل ئاسو ..)[٥٣٧].

ان هذا الاستباق يمثل امنية باران المتخيلة التي يحلم بها ، حيث يعمق الروابط العاطفية بين افراد الاسرة ، ويؤكد على استمرارية العائلة في الانجاب والتكاثر ، كما ويضفي على موقفه تساوي النظرة بين البنت والولد .

يقول جواد عبد الامير السجين :

---

(١) ئاسوس ٣٠

(٢) بناء الرواية – سيزا قاسم ٦١

(٣) شعرية التأليف ٩٦

(٤) ئاسوس ٤٢– ٤٣

– سنلتقي كلنا ذات يوم . سيجمع الزمن شملنا .. لا بد ان يجمعنا .. ونحن اقوى مما نحن الان .. واكثر عدداً)[٥٣٨] ، ان الاستشراف هنا امنية حالم ضاق بدهاليز السجن ، إذ يتضمن الايمان بالمستقبل والنصر على كل الذين يضطهدونه.

في الرسالة التي كتبها عمّ الياس ليلة اعدامه في السجن الى داليا وعزيز يقول:

(إبنتي : أنت الان صغيرة ، وليس بوسعك ان تدركي لماذا يشنقون أباك .. ولكنك اذا تكبرين ارجو ان تعرفي شيئاً واحداً فقط ، ان اباك يموت في سبيل حرية وطنه .. وسعادة شعبه ..

ولديّ الحبيبين : ضعا كل ثقتكما في عمكما (ابو فرهاد) سيكون في مقامي بالنسبة اليكما .. بالضبط .)[٥٣٩] ، ان الاستباق هنا يتضمن التمني والوصايا وتثبيت موقف، لكن الزمن المقبل غير محدد ومنوط باستيعاب الوصية ، أما وظيفة هذا الاستباق فهي إنباء ولديه ببقية حياتهما وما سيحصل .

تقول داليا عبر مونولوج داخلي : (بعد قليل ... سيحضر فرهاد .. قليل ؟ انها ثلاث ساعات اخرى .. اذا سمحوا له بالدخول في السادسة.. والاّ فستقفز الساعات الثلاث الى خمس ... لو ... لو)[٥٤٠] ، هذا الاستشراف يتضمن اشارة مسبقة الى حضور فرهاد، أما موعد الحضور فيتأرجح بين زمنين متغايرين، إذ الفرق بينهما ساعتان، ويلاحظ ان تأخر زمن حضور فرهاد يزيد التوتر وعدم الاستقرار في روح داليا القلقة .

تقول داليا : (من يدري بالمدة التي سنضطر الى قضائها في اربيل .. وبعدها .. إذ نعود الى .. سنجد القبج الجميل الذي ملأ حياتنا.. وأعاد الحياة الى ئاسو.)[٥٤١] ، هذا الاستشراف إشارة متقدمة لما سيحصل للقبج وللبيت، وإن تحقق هذا التوقع او عدمه لا يؤثر على آلية الاستباق

---

(١) ئاسوس ١٠٩

(٢) المصدر السابق نفسه ١٣٥

(٣) المصدر السابق نفسه ١٤٦

(١) ئاسوس ٢١٦

كتقنية زمنية لا تحدد صـــدق حدوث التوقع او عدم حدوثه. يقول مارســيل مارتن : ان التنبؤ بالمســتقبل ينبغي (ان يكون مســتقبلاً حقيقياً لا مجرد مســتقبل متخيل)[٥٤٢] ، يلاحظ الباحث ان هذا الرأي لا يتوافق مع سـياقات الرواية المبنية على التخيل ، إذ ان التخيل الروائي يختلف عن الخيال العلمي القائم على مواصفات اساسها المنطق والعقل .

(٢) العزلة والمجتمع ١٣٢

الفصل الثالث - المبحث الثاني

المكـــــان

المكان لغة : ورد في تهذيب اللغة : (مكان في اصـــل تقدير الفعل (مفعل) . لأنه موضـــع لكينونة الشـــيء فيه)[١] ، اما من حيث الاصـطلاح فنعني به : (المحل الذي يشـغله الجسـم : نقول مكان فسـيح , ومكان ضـيق وهو مرادف للامتداد ، وهو ايضـا ((الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه ابعاده)[٢] ، يعد المكان من العناصر المهمة للعمل الروائي (يبدو كما لو كان خزاناً حقيقياً للافكار والمشـاعر والحدوس حيث تنشـأ بين الانسـان والمكان علاقات متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الاخر)[٣] .

ان المكان في الرواية لا يتفرد بوجود خارجي مستقل عن البشر ، فعن طريقه نتعرف على الشـــخصـــيات من حيث وعيها وافعالها وقيمها ومصـــائرها التاريخية وعلى الاحداث بكل تفاصيلها وغناها، انه (في العمل الفني شحصية متماسكة ، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية . ولذا لا يصـــبح غطاءً خارجياً او شـــيئاً ثانوياً ، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كما كان متداخلاً بالعمل الفني)[٤] .

ان العلاقة بين الانسـان والمكان تزداد عمقاً واتسـاعاً كلما خطت البشـرية اشـواطاً نحو آفاق اوسع ، ان (الصور الذهنية للمكان لدى الانسان البدائي هي صور مظاهر محسوسة تشير الى مواقع لها لون عاطفي ، وقد تكون مسالمة او معادية، مألوفة او غريبة)[١] ، فالروائي

---

(١) الازهري ، تهذيب اللغة ، الجزء العاشر – مادة مكن

(٢) المعجم الفلسفي ، د. جميل صليبا ، الجزء الثاني ٤١٢

(٣) بنية الشكل الروائي . د. حسني بحراوي ٣٥

(٤) الرواية والمكان – ياسين النصير – الجزء الثاني ص١٧

(١) ما قبل الفلسفة . هـ . فرانكفورت – ترجمة : جبر ا ابراهيم جبرا ص٣٤

ينفخ الروح في جسد المكان الهامد ، (فالانسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه يأخذ من الطبيعة طقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه على رسم المكان فإذا به كالفنان الذي يختار من الالوان ما يساعده على تنفيذ لوحته الفنية ، ويساعده على ان ينقل ما يريد ان يقوله، باعتبار ان المكان في حركة أخذ وعطاء مع شخصيات واحداث الرواية، يتوجه بوجهتها ويرتبط بحركتها ، ويرى ميشال بوتور (إن للاشياء تأريخاً مرتبطاً بتأريخ الاشخاص ، لأن الانسان لا يتشكل وحده بنفسه .....

ان الانسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الاشياء التي تخص الجنس البشري)[٢] ، ان سيزا قاسم تتعرف على المكان من خلال مقارنته بالزمان فـ (الزمن يرتبط بالادراك النفسي اما المكان فيرتبط بالأدراك الحسي , وقد يسقط الأدراك النفسي على الاشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها ... ان المكان ليس حقيقة مجردة وانما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ او الحيز)[٣] ، ان ثنائية الزمان والمكان تتقاربان او تتباعدان حسب نمط الاحداث وطبيعة الرواية وحركة الشخصيات، حيث يرتبط المكان لدى سكان وادي الرافدين بالزمان ، ففي مجال علم الأسطورة وعلم الحياة الاجتماعية ، وبصورة خاصة في الاحتفالات (تجد تعادلاً بين اليوم والشهر والسنة وتعادلاً بين المكان ممثلاً بأجزاء مصغرة ، وبين الارض ككل)[٤] ، ان (الانسان يخضع العلاقات الانسانية والنظم لإحداثيات المكان . ويلجأ الى اللغة لإضفاء احداثيات مكانية على المنظومات الذهنية ... وان اضفاء صفات مكانية على الافكار المجردة يساعد على تجسيدها وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه الى الافهام)[١] ، ان المكان في الرواية تمثله كلمات وجمل ، فهو (مصاغ من الفاظ لا

---

(٢) بحوث في الرواية الجديدة – ميشال بونور ص٥٥

(٣) بناء الرواية – سيزا قاسم ص١٠٠

(٤) مدام ايلينيا كازان . مفهوم الزمان والمكان في وادي الرافدين – مجلة سومر ع ١، ٢ ، ١٩٧٥ ، ص٣٢٨

(١) بناء الرواية – سيزا قاسم ص١٠٠ ، ١٠١

موجودات او صـــور)[٢] ، فالروائي يتعامل مع المكان ضـــمن المكونات الاخرى للرواية وفي سـياقاتها ذات التنوع والخصـوصـية ، لقد جعل الروائيون من المكان في (بداية القرن التاسـع عشـر عنصـراً روائياً متعدد الوظائف ، اذا اسـتعمل كإطار مسـتوعب للحدث وممهد له ، كما بالنسـبة لبلزاك واسـتعمل صـدى للتباين الاجتماعي وتطور الايدولوجية والاجيال مع المدرسـة الطبيعية على يد معلمها الاول زولا ، واصـبح عند فلوبير مرآة تعكس الصـدى السـيكولوجي للشخصية حيث يتماثل – دلالة وتركيباً – مع ما يعتمل في اعماقها السحيقة وازدادت اهميته في الرواية الحديثة ، حيث ارتبط التعبير عن اسـتقلاله التام من هو متموضـع في الخارج ، يؤطر الاشياء ويخضعها لسلطته)[٣] ، فالروائي يتعامل مع المكان ضمن المكونات الاخرى .

ان وصـف الامكنة في الرواية حدثت عليها تغيرات ، وفق نمط الرواية ، ويعد دانيال ديفو (اول من عني بتوضـيح البيئة المكانية لشـخصـياته وذلك عن طريق تحقيق نوع من الاتصـال العضـوي بين هذه الشـخصـيات والبيئة التي يتحركون فيها... وبلغ وصـف البيئة المكانية عند فيلدنج حداً كبيراً ، وذلك حين يقدم لقارئه (توم جونز) وهو يتحرك في البيئة المكانية من موضـع الى موضـع وهو في الطريق الى لندن)[٤] ، اما في المذهب الطبيعي فـــ (يحتل وصـف المكان الشـامل مركز الصـدارة بحيث تتلاشـى شـخصـيات إزاءه او يضـمر الاهتمام بها)[٥] ، ويؤكد باشـــلار على (ان المكان يدعونا للفعل . ولكن قبل الفعل ينشـــط الخيال ينقي الارض ويحرثها ، ان علينا ان نتحدث عن منافع كل هذه الافعال)[١] . ان الروايات التي تؤكد الشخصية يشعر المتلقي فيها بازدحام المكان بأفعال وحركة هذه الشخصيات بصورة مكثفة ، إذ يغدو مســـرحاً يعرض المصـــائر البشـــرية في الاطار الزمني للرواية ، (ان الحيز المكاني التي

---

(٢) الخصائص البنائية للاقصوصة د. صبري حافظ ، مجلة فصول مجلد ٢ العدد ٤ ، ١٩٨٢

(٣) مستويات البناء الروائي في نجمة اوغسطوس – عبد الرحيم جيران ٣٠٨

(٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة – روبرت همفري . ت د . محمود الربيعي ص٦

(٥) عالم الرواية ص١٠٥

(١) جماليات المكان – نماستون باشلار – ت غالب هلسا ص٤٩

تتحرك فيه الشـــخوص والاحداث، هو بمثابة العامل المهم في بلورة معالم تلك الاحداث والشخوص، بما تضفيه على عنصر الشخصية ، من سمات تتعلق بالرقعة المكانية ذاتها ، ومن هنا فإن الشــخصــية تبدو اكثر منطقية وقبولاً من حيث ارتباطها ، او انفصــالها عن المكان ، باعتباره احد العوامل التي يتركز الكاتب عليها ، لتحديد هوية احداثه وفكرته)[٢]. ان فصـــل مكونات الرواية والتعامل معها بصـورة منفردة يبعد خصـوصـية الاجناس الروائية عن سـياقاتها الفنية ، فـ (الاشياء التي تحيط بنا ليس لها وجود منفصل عنا ، فهي تستمد اهمية وجودها من وظيفتها بالنسبة الينا ... فالانسان ينعكس في الاشياء والاشياء تنعكس في الانسان)[٣] ، ان (اختلاف الاحساس بالمكان من رواية لأخرى ، سواء أكانت هذه الروايات ضـمن مدة معينة ام لعدة حقب ، وســواء أكانت لكاتب واحد ام لكتاب عدة، يعكس مدى التباين في طرائق التناول وفي درجات انعكاس الاحداث الاجتماعية على الفنان)[٤] ، ان تعامل الروائي مع المكان يختلف باختلاف المراحل التي مرت بها الرواية ، ففي القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يفضــل الروائيون المكان على محاور الرواية الأخرى، حيث يرد ضــمن الاهتمام بالأحداث والشــخصــيات، اما في القرن التاســع عشــر فقد شــرع تحديد المكان يأخذ مســاره الفني في الروايات ، وقد (أشــار (ايان وات) الى هذا التحول الذي طرأ على تشــكيل الرواية ويرى ان (دانيل ديفوو) هو اول من ربط بين ابطاله والمكان، وهو يؤكد انه ليس في رواية القرن الثامن عشر ما يضاهي الفصول الاولى من رواية الاحمر والاسود) لستندال او الأب جوريو لبلزاك التي تبين مدى اهتمام ستندال وبلزاك بالبيئة في الصور الكاملة التي رسموها للحياة)[١] ، ففي الرواية الحديثة (لم يعد الهدف منها، مجرد تعريفات تمهيدية تدخل القارئ الى الكتاب ، او تســاهم في تحديد ديكور الرواية ، لأن الاشــياء اصــبحت لا تعبر الاّ عن نفســها ، فإذا كان

---

(٢) الشخصية واثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ ، نصر عباس – ط ص٣٢٣

(٣) فن الرواية الذهنية لدى نجيب محفوظ – مصطفى التواني ص٦١

(٤) الرواية والمكان – ياسين النصير (٢) ، ص١١

(١) ينظر : بناء الرواية – سيزا قاسم – ١٠٦

الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبق ، أي انه يرى الاشياء ، فقد اصبحت وظيفته تحطيم الاشـــياء)[٢] ، ان نمط الرواية وفنيتها يحدد ان اســـلوب التعامل مع المكان وما يتضـــمنه من احداث ، (فالمكان في العمل الفني شخصية متماسكة ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعي. ولذا لا يصبح غطاءً خارجياً او شيئاً ثانوياً ، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلاً في العمل الفني)[٣].

المكان الأليف:

هناك تقســيمات[٤] عدة للمكان، انها مبنية على الاتجاهات والانماط المختلفة للدراســات الروائية ، ويرى يوري لوتمان ان المكان الأليف (هو البيت الذي ولدنا فيه ، أي بيت الطفولة ، وقيم الالفة موزعة فيه وليس من الســهل اقامة توازن بينهما ، انه المكان الذي مارســنا فيه احلام اليقظة وتشـــكل فيه خيالنا ، فالمكانية في الأدب تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بين الطفولة ، فالبيت الذي ولدنا فيه محفور بشــكل عادي ، وفيه دخلنا ، انه يصــبح مجموعة من العادات العضـــوية)[١] ، فالمكان الاليف هو الحيز الذي يعيش فيه الانســـان ويشـــعر فيه بالطمأنينة والهدوء والاســـتقرار ، انه (المكان الذي يترك آثاراً لا يمحى في ســاكنه ، كأن يكون مكان الطفولة الاول او مكان الصـــبا او الشـــباب . وهو في كل الاحوال مكان الذكريات

---

(٢) نحو رواية جديدة . ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى ص١٣٠

(٣) الرواية والمكان – ياسين النصير، ١٧.

(٤) لقد قسم الدارسون المكان حسب اتجاهاتهم الفنية على هذه الانماط :

أ- يقسم غالب هلسا المكان الروائي على ثلاثة اقسام :

المجازي ، الهندسي ، المكان كتجربة معاشة . ينظر : موضوعة (المكان في الرواية العربية) غالب هلسا في كتاب (الرواية العربية واقع وآفاق) ٢١٧ .

ب- وقسم شجاع مسلم المكان على اربعة انواع : المكان المسرحي ، المكان التأريخي ، المكان الاليف ، المكان المعادي . ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق – شجاع مسلم ص٣١ ، ٥٧ ،٩٧ ،١٢٧

ج- وقسمه ياسين النصير على : مكان موضوعي ، مكان مفترض ، مكان ذو البعد الواحد . ينظر : الرواية والمكان – ياسين النصير ، ص٢٧ ، ٤٣، ٧٣

د- ويقسمه يوري لوتمان الى : الاليفة وشبه الاليفة وأماكن عامة ملك للسلطة وأماكن لا متناهية . ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، ابراهيم جنداري جمعة ص١٩٦

(١) مشكلة المكان الفني – يوري لوتمان ص٨٣

واحلام اليقظة)[٢]. ان باشـــلار ينطلق في وصـــف المكان من منهجه الظاهراتي الذي يتســـم بكونه (لا يزودنا بمعرفة وصفية للاشياء ، بل يبين كيف يدرك الانسان العالم وكيف يعرفه... انه يهدف الى ان يكون وصـفاً مباشـراً لتجربتنا عن العالم ، وبياناً عن الاشـياء الواقعية الموضـوعية كتب بعبارات ذاتية ، أي بلغة الادراك الحســي وبواســطة محتويات فكر الحســية)[٣] ، ويركز باشـــلار على البيت بوصـــفه من الامكنة التي تهدأ فيها روح الانســـان القلقة المتوجســـة (لأن البيت يمدنا بصور متفرقة ، وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور .)[٤] .

يصـف يوسـف اللقاء الذي جرى بينه وبين سـناء (دخل غرفتي حين كنت نائماً ، ودخلها قبل عودتي الى البيت بفترة كافية، وربما كان يحد عليّ انياب الموت في اللحظة نفسها التي كنت ارتشف رحيق الحياة من شفتي حبيبتي ، لا .. لابد ان يكون قد دخل الغرفة حين كنت نائماً ، حين كنت ملقى في اعماق النوم اسـبح في بحر السـعادة ، والاّ .. لكنت شممت الرائحة النتنة إذ حلت)[٥] .

فالمكان هنا موّارٌ بثنائية الالفة والعداء ، فالجمل (كنت ارتشـــف .... كنت ملقىً .... اسـبح في بحر السـعادة) تعبر عن الفة المكان ، حيث منحه ذلك الطمأنينة الروحية والسـعادة الغامرة ، إذ التقى بســـناء في غرفته ، ان الغرف (مهما تعددت انواعها لها وظيفة اجتماعية شعبية ... وتصبح غطاء للانسان)[١] ، أما (هم) فقد حولوا هذا النعيم الذي اغتنى به المكان الى الجحيم التي يتعذب يوسف بنارها ، إذ افسـدوا عليه فضـاءه الرحب ودخلوا الغرفة – كما يتوهم – ، ان لغة المكان مرهونة بالوضـع الانسـاني المتفاعل معه ، حيث نقطة الاشـعاع هي القدرة الانســـانية المؤثرة في المكان بوجهته الاليفة والمعادية ، ان للمكان (وســـطاً ديناميكياً

---

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق – شجاع مسلم – القسم الثاني ٢٨

(٣) الرواية الفرنسية الجديدة ، تأليف نهاد التكرلي – الموسوعة الصغيرة (٦٧) ص١١٠-١١١

(٤) جماليات المكان باشلار ت . غالب هلسا – ص٤١

(٥) هم ويبقى الحب علامة ١٦

(١) ياسين النصير – الرواية والمكان – ج١ ص٧٨

تتجسم من خلاله تلك الشخوص التي تأخذ في مسارها خطاً مزدوجاً ... متناقضاً ... فهي حيناً تبدو في حال من التداخل والتشابك وحيناً آخر ، تتنافر ، وتتباعد ، فتبدو في شكل وحدات درامية منفصلة ، توحي بمدى ما تتميز به كل شخصية ، من استقلال والتقاء ، ومن ثم فهي رهينة عالمها الخاص وتجربتها الانسانية الفريدة)[٢] .

يستنجد يوسف بأم وليد :

– أم وليد ... يا أم وليد

هرولت المرأة تطوي السلّم ، تتساقط أرجلها بسرعة كدت أصيح بها :

– تمهلي .. لئلا تزلق قدمك .)[٣]

إن وظيفة السلّم ، بوصفه حلقة الوصل بين الأعلى والاسفل ، هي إيصال منطقتين متباعدتين او متقاربتين لتهيئة الحوار والمكاشفة بينهما ، (ان شدة الاختلاف بين موقعي الدار ، يجعل من السلالم حلقة اتصال : فكرة بفكرة ، إما لتصحيح خلل ، او لتأكيد موقف)[١] ، فوصول أم وليد عبر السلّم الى يوسف يعيد الاطمئنان الى قلب يوسف الواجف ويجعل المكان اليفاً .

يودّ يوسف لو يصل من البيت الى المطعم : (أنا الان أسير في الشارع نفسه الذي فارقته قبل قليل، وها هو المطعم الوحيد في الشارع يقذف شلالاته النيونية الى الخارج ، هو مطعم صغير ... أنيق، إعتدت ان اتناول فيه وجبات الطعام منفرداً او ... مع سناء .. لا .. لا ..)[٢] ، يُعّد الشارع هنا الرئة التي يتنفس منها المطعم الذي يؤمّه يوسف ، انه يمتص قلق يوسف الذي يعاود السير فيه بحثاً عن ضالته (رؤيا) ، ان انفتاح الشارع على مساحات اخرى

---

(٢) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، م ، س ، ٧٨ – ٧٩

(٣) هم ويبقى الحب علامة ص٢٥

(١) الرواية والمكان – الجزء الاول – ياسين النصير ص١٠٩

(٢) هم ويبقى الحب علامة ٣١

من المدينة يمنح يوسف نوعاً من الاطمئنان والالفة. أما المطعم هنا ، فمع أداء وظيفته الاجتماعية ، يتحمل وظيفة بيولوجية وهي الامتلاء وسدّ غائلة الجوع ، ويلاحظ الباحث ان الوصف هنا يتخذ من الطريقة المسرحية في عرض المكان اسلوباً ، لشدّ انتباه المتلقي ووضعه أمام فعل وحركة الشخصية الرئيسة للرواية .

يربط يوسف طريق عمله بهواجس (هم) التي غدت ظلاً لا يفارقه : (أرى في طريقي الى مقر عملي ، رجلاً يقف في منعطف الشارع الرئيس في المدينة ، في البداية لا يثير عندي أي اهتمام ، واترك كل اهتماماتي تغور في الموج الهادر من الناس الغادين الرائحين ، وفي سيل السيارات المتدفق بسرعة جنونية لا مبرر لها ، وفي الحركة المتوثبة التي تمزق احشاء المدينة)[٣] ، فالشارع من الامكنة الاليفة التي تنفتح على مساحات شاسعة من المكان المأهول ، إنه يضج بالحركة الدائبة ، حيث يجمع كل المتناقضات من البشر الغادين الرائحين والاشياء والمشاهد ومقتنيات الحياة (ولساكنيه حرية الفعل وإمكانية التنقل ، وسعة الاطلاع والتبدل ، ولذا فعدم استقراره هو استقرار آخر ، هو التكوين الذي بدونه لم يصبح للشارع معنى)[١] ان الشخصية هنا تترك أثرها النفسي على طبيعة الحركة في الشارع ، إذ يغدو الشارع مرتعاً للمطاردة بين الرجل الغريب الذي يحمل معه آلاماً، بل وخطراً على حياة (رؤيا) ، فالشارع هنا ممتلئ بالحاضر وبالماضي ، حيث تسرح وتمرح وجوه ، وتختفي أخرى ، انه مسرح يضج بأحداث يومية ينتقي منها الروائي ما يناسب مشهده ، (ان الحياة الكئيبة ، او الشخص الكئيب، يضيفان على الكون من كآبتهما لأن الاشياء المادية تصبح تجسيداً للحزن او الندم)[٢] ، ان تأثير الشخصيات في المكان لا يحصل الاّ عندما تجذب قوة الاحداث الاماكن الملبية لحاجات الشخصيات الروائية، يقول لوتمان (ان المكان حقيقة معيشة ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي

---

(٣) نفس المصدر السابق ٥٩

(١) الرواية والمكان – ياسين النصير – الجزء الاول – ص١١٤

(٢) جماليات المكان – غالب هلسا ١٧٢

يؤثرون فيه ، فلا يوجد مكان فارغ او سلبي، ويحمل المكان في طياته قيماً تنتج من التنظيم المعماري كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس يلجون اليه، والطريقة التي يدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة)[٣] .

يصف يوسف جلسة احتوته مع سناء (شربنا بضعة اقداح من البيرة ، لم احسس لها طعماً في حلقي ، تجولنا في حديقة منزلها ، كانت الحديقة ممتلئة بالحياة التي تتدفق من جنباتها ومن كل شبر فيها ، طافحة بالازهار والورد كادت تنسي بؤس اللحظات التي اعيشها بعيداً عنها)[٤] ، ان الفة المكان هنا تعود الى اللقاء مع سناء اولاً ، وجمالية حديقة المنزل ثانياً ، حيث الازهار والرياحين تثير فيه الحاسة الشمية الممتزجة بالحاسة المذاقية لشرب البيرة ، ومما يزيد الحديقة الفة ، انها حديقة البيت الذي (هو واحد من اهم العوامل التي تدمج افكار وذكريات واحلام الانسانية .... ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل ، البيت ديناميات مختلفة، كثيراً ما تتداخل ، او تتعارض ، وفي احيان تنشط بعضهاً بعضاً)[١] ، ولاحظ الباحث ان المكان في هذه الرواية يحتل مساحة ضيقة ، ومعظمه عبارة عن الغرفة التي تعد مكاناً مفترضاً يكتسب بعضاً من سمات المكان المسرحي الذي تعرض عليه المشاهد .

يصف يوسف ارجاء البيت الذي يضمه بسناء (وجلنا في ارجاء البيت ، بيت غدنا كطفلين غريرين . كنت احملها بين ذراعي تارة ، واحوطها بهما اخرى . ونحن نقطر سعادة وفرحاً ، بالرغم من قسوة كل شيء حولنا . نغتصبهما من عيون الحقد الذي تنفث السم والموت حولنا)[٢] ، يلاحظ ان سمات المكان الاليف والمعادي تتداخلان في هذا الوصف السردي ، فجملة (بالرغم من قسوة كل شيء حولنا) توضح الروح الدرامية بين تحدي البطل للمكان

---

(٣) مشكلة المكان – ت غالب هلسا ١٧٢

(٤) هم ويبقى الحب علامة ٨٧

(١) جماليات المكان – غاستون باشلار – ت غالب هلسا ٤٤

(٢) هم ويبقى الحب علامة ٩٨

المسرحي الذي يسيج طموحاته ، وبين الواقع بكل قساوته (ان هذا المكان يفصح عن معنيين متناقضين ومتجاورين هما :

التعايش والصراع)[٣] .

يؤم يوسف مركز الشرطة بحثاً عن انقاذه من اعتداءات (هم) : (سرت باتجاه المركز وانا اردد بسرعة على شعوري الداخلي الذي كان في سبيله الى التبلور . لمَ لا ؟ أليس البوليس هو الجهة المناطة بها حماية ارواح المواطنين ؟)[٤] ، ان الدخول الى مركز الشرطة يثير في المتلقي ثنائية احساسين مغايرين:

الاول : البحث عن مكان اليف يثير فيه الهدوء والإطمئنان والتخلص من الملاحقة والاعتداء .

الثاني : الخضوع لمقتضيات القانون الذي ربما يتمخض عنه العقاب والسجن. ان يوسف يعاني من كلا الاحساسين لا سيما بعد ان يتعرف على عنجهية وغطرسة ضابط المخفر الذي جعله يشعر بعدم جدوى الشرطة في انقاذ المواطن من الملاحقات .

تضيق المدينة بيوسف ، حيث يبحث عن منجى (فكرت ان اسافر الى القرية. واخذت الفكرة تتعمق وتتجذر في ذهني ، ولكن ترى ... ايحقق احد هناك رغبتي ! المهم .. عليّ ان احاول ، ان افتح كل النوافذ التي تهب منها رياح الحياة وان استنفذ كل الفرص التي تتاح لي ، والتي اقدر ان اصنعها بنفسي)[١] ، يود يوسف لو يتخلص من مصائب المدينة واهوالها ، حيث يحن الى القرية ، المكان الاليف موطن ولادته الذي ربما يمنحه الطمأنينة والهدوء والاستقرار ، يقول باشلار : (فالبيت الذي ولدنا فيه محفور بشكل مادي في داخلنا ، انه يصبح مجموعة من العادات العضوية .. فالبيت الذي ولدنا فيه هو اكثر من مجرد تجسيد

---

(٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق – شجاع مسلم ٣٤

(٤) هم ويبقى الحب علامة ١٣٢

(١) هم ويبقى الحب علامة ١٥٨

للمأوى ، هو تجسيد للاحلام كذلك)[٢] ، ان يوسف بعد اكثر من عقدين من السنين ومغادرته القرية ، يبحث بنهم عن وسيلة توصله الى قريته ويفتح نوافذ الألفة والطمأنينة على مصراعيها ، حيث يقول :

(بيتي

ليس لي ملاذ سواه)[٣]

يلوذ يوسف بالبيت كلما تضيق به المدينة واحداثها ، إذ يؤكد خصوصيته وتفرده في حياته القلقة ، يقول باشلار : (يشكل البيت مجموعة من الصور التي تعطي الانسانية براهين او اوهام التوازن . ونحن نعيد تخيل حقيقتها باستمرار)[١] ، يدخل يوسف مشرباً، بعد ان ضاقت به غرفته ، (ضوء خافت كان يتسلل من بار صغير على الطريق .. توجهت نحو مباشرة ، سأدفن بقية الليل هنا ، وفي الصباح اتوجه للقرية في اول سيارة ترحل اليها)[٢] ، ان المشرب ينفتح على مداليل عالم مسكون بالأحلام والامنيات وذكريات اللذة السرية ، ومشاريع المستقبل والهروب عن الواقع الكابح ، بحثاً عن الراحة النفسية ، وعن عالم متخيل يلبي هتاف روح يوسف القلقة المحبطة ، انه مكان اليف تزدحم بافكار وآراء مغايرة او متضاربة ، واحياناً يعج بمن يهربون من ضجيج الحياة والبيت واوجاعه بحثاً عن ساعات ينسون فيها الدنيا وتنساهم ، ويحتوي المشرب على جزئيات تجريدية من المناضد والطاولات والاقداح والديكورات المصممة والاغاني المسجلة الهادئة والاضواء الخافتة ، انه يكتسب قيمته الاجتماعية من انماط الجلساء واحاديثهم المنوعة التي لا تستقر على حال .

---

(٢) جماليات المكان – غاستون باشلار ، ت : غالب هلسا ٥٢

(٣) هم ويبقى الحب علامة ٢٠٩

(١) جماليات المكان – غاستون باشلار ٥٤

(٢) هم ويبقى الحب علامة ٢٠٩

يصف يوسف غرفة اقامته (ثلاثة كراس .. منضدة واسعة بعض الشيء استخدمها للكتابة ، ولتناول وجبات الطعام القليلة التي يتناولها في البيت .. مصـــباح منضـــدي .. مجموعة من الكتب والمجلات .. بعضــها ملقى على الارض وبعضــها موضــع في دولاب حديدي اذكر اني اشـتريته قبل اربعة اعوام ، سـرير ثان، بالاضـافة الى السـرير الذي اتمدد الآن فوقه ... ومزهرية كانت سناء قد اهدتها اليّ مع زهورها التي ذبلت والتي لم يسعفني الوقت لاستبدالها . في الزاوية قنينة الغاز ذات الموقد التي اسميها المدفأة ، والتي اوشـــكت ان تنهي حياتي ، اوان واطباق بعضها نظيف وبعضها متسخ .. دولاب خشبي استخدمه لحفظ الملابس، مرآة متوسطة الحجم معلقة في منتصـــف الحائط المواجه لي ، ووجدت الاشـــياء مســـجونة داخل اطارها في عمق غريب)[٣] ، ان هذا الوصـف المسـرود الاسـتقصـائي للغرفة يتسـم بعدم التنسـيق والفوضـى ، حيث تؤدي هذه الغرفة لوحدها وظيفة المطعم واســتقبال الضــيوف، والمكتبة، والمنام، واثاثها متوزع بصـورة غير منتظمة دالة على الفوضـى ، يقول باشـلار : (ان بيتنا المدرك عبر امكاناته الحلمية ، يصـبح عشـاً في العالم ، وسـنعيش فيه بثقة كاملة اذا انخرطنا ، من خلال احلامنا في امان البيت الاول)[١] ، ان الدور المناط بالغرفة واســـع متعدد ، حيث هذا التنوع وتعددية الوظيفة تزيد من التصـــاق يوســـف باهميتها والتمســـك بدفئها ، (فالغرف في تكوينها الفكري حاجات لا بديل لها، وحاجات تتزايد بتعدد الحاجات الجديدة وهكذا تدخل في دائرة متشابكة مستمرة من الحياة ، ترافق رحلة طويلة لا نهاية لها)[٢] .

يصف بطل الرواية مشادة وقعت بينه وبين زوجته (نهضت بحالة هستيرية مخيفة ، اسقطت قنينة العطر التي كانت تتعطر منها ، فتهشـــمت ، واخذت الغرفة تعوم في رائحة مألوفة حبيبة

---

(٣) نفس المصدر السابق ٢٣٦

(١) جماليات المكان – غاستون باشلار . ت : غالب هلسا ١٣٥

(٢) الرواية والمكان – ياسين النصير – ج ١ ص٧٥

جداً الى نفسي)[٣] ، ان المكان هنا غرفة نوم التي تكون محط علاقات خفية واللذة المباحة ، وحكايات متنوعة ، ومقتنيات خاصة، وتغطية الاسرار التي تلف علاقات الزوجين ، فغرفة النوم (غطاء للانسان ويدخلها ليرتدي جزءاً آخر ، وعندما يألفها يتحرك بحرية اكثر ، واذا ما اطمئن تماسكها بدا بالتعري فيها ، التعري الفكري والجسدي ، لكنه عندما يخرج منها يعيد تماسكه ، ويبدو كما لو انه خرج من تحت غطاء خاص)[٤] ، تمتزج الالفة في غرفة نوم يوسف بالمعاداة ، إذ تنتاب الزوجة في غرفة نومها حالة جنونية ، فالعداء بين الزوجين هنا وليد الاحداث الماضية وافعال الزوجين المشاكسة ، اما الألفة فتعود الى طبيعة غرفة النوم الخارقة في الرائحة الزكية لقنينة عطر المهشمة ، لكن المكان الأليف هنا يتحول الى نقيضه بفعل السلوك الذي مارسته سناء .

يلاحظ الباحث ، ان الروائي من بداية الرواية الى صفحة ٨٧ لم يشر الى المكان الذي تجري فيه الاحداث ، ان مساحة هذه الصفحات – مع توسع امتداداتها – تتضمن المحاورات بين بطل الرواية وصديقه مرة ، ومع زوجته مرة اخرى ، إذ الجهد الروائي منصب على ابراز ما يدور في خلد بطل الرواية إزاء افكار ومنطلقات صديقه وزوجته ، حيث يسترسل خلال هذه في إبراز قيمه ومبادئه وأفكاره السياسية واستحضاراته لمواجهة صديقه وزوجته والتأكيد على مبرراته الفكرية والعاطفية التي اوصلته الى هذه النهاية التي اضحى كما يقول (أجرد مقطوع الجذور والاغصان)[١] ، ان هذا النوع من المكان المجازي (نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، بل هو اقرب الى الافتراض)[٢] ، فالروائي يتحكم في تصوير هذا المكان ويجعله

---

(٣) بحثاً عن مدينة اخرى ٦٥

(٤) الرواية والمكان – ياسين النصير ج١ ص٧٨

(١) بحثاً عن مدينة اخرى ٩

(٢) الرواية العربية واقع وآفاق – غالب هلسا وآخرون ص٢١٧

ملبياً لحاجات الرواية الفنية ، وأحياناً يحملّه بما فوق طاقته ، إذ يبدو عليه الشـــحوب وعدم التفاعل مع الأحداث والشخصيات .

يصـف الراوي المدينة التي دلف اليها (هبطت المدينة في نهار مشـرق جميل تنشـر الشـمس ضـياءها بنظافة ، تكتسـب الاشـياء تحتها ألقاً خاصـاً وألواناً نقية مشـعة ، صـادقة من خلال صـــورها الحقيقية)[٣] ، لقد امتزج بهذا المكان الاليف، ككيان عمراني اجتماعي، جمالُ الطبيعة حيث تمنحه اشعة الشمس الوهاجة ضياء ونقاء ، ان الروائي، لم يؤكد في هذه الرواية كثيراً على ابراز المكان الاليف وتجلياته ووصف امتداداته الروحية والانسانية ، بقدر ما اهتم بالشخصيات والاحداث، حيث تضـــغط الشـــخصـــيات والاحداث على المؤثرات المكانية، (ففي الرواية الاجتماعية ربما كانت ثمة ملاحظة ووصـــف دقيقان للحياة وما يتراكم فيها ، وفي الرواية الشخصية ربما كانت ثمة ملاحظة ووصف دقيقان للاشخاص....

ولكن كل تقليد منهما يحتاج الى بعد معين لأن اسـلوب الحياة ليس تراكماً او تجمعاً ، وانما هو عملية لا تقبل الانقسام)[١] .

بعد ان يغادر بطل الرواية مدينته الاصـلية ، باحثاً عن مدينة اخرى ، فما يواجهه (هو اول فندق يقع عليه نظري في مدخل المدينة ... وهو غول متسربل بالسواد ... أعاني صعوبة كبيرة في الاهتداء الى بابه ...الذي لا يتميز عن حيطانه كثيراً)[٢] ، ان تحولاً نوعياً حصـل في موقف الراوي ، إذ يشعر بالاطمئنان في الفندق الذي يصفه بـ(الغول المتسربل بالسواد) ، أما السبب فإنه يقارنه بمســـكنه الذي هرب منه ، حيث غدا قبراً ، يئدُ كل تطلعاته في الحياة ، ويلاحظ الباحث ان الشـخصـية هنا عنصـر ضـاغط على مكونات المكان ، حيث تحولها بالاتجاه الذي تنويه ، (ان المكان حقيقة، ويؤثر في البشـــر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه ، فلا يوجد مكان

---

(٣) بحثاً عن مدينة اخرى ١٣١

(١) الواقعية والرواية المعاصرة – ريموند وليامز . ت سعيد احمد الحكيم – الثقافة الاجنبية ع (٣) ، ١٩٨٧ ، ص٦٨

(٢) بحثاً عن مدينة اخرى ١٣٩

فارغ او سـلبي ، ويحمل المكان في طياته قيماً من التنظيم المعماري ، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس يلجون اليه ، والطريقة التي يدرك بها المكان وتضفي عليه دلالات خاصة)[٣] .

بعد ان تطالب داليا ابنها آسو بالخروج من الغرفة ،(يتناول قفصه ويتحرك نحو الحديقة)[٤] ، فالحديقة المنزلية ، بوصفها تحتضن الاشجار والزهور ومساحة من الاثيل الخضراء وفسحة من الهواء الطلق ، تمنح روادها نوعاً من الالفة والانسجام وراحة البال ، كما إنها بوصفها مكاناً اليفاً تضم اجتماع العائلة اوقات الراحة والفراغ ، لكن آسو ظلّ احساسه ملازماً للهاتف القادم من اربيل الذي اسبغ على والديه حالة من الخوف والقلق ، كما ويبحث عن اكل يسد به رمق قبجه الجائع ، ان هاتين الحالتين المتسمتين بالقلق والخوف من المجهول أفسدتا عليه جمال الحديقة ، إذ ضغطتا على الفة المكان فحولتاه الى مكان معاد .

يطالب آسو اباه ان يصطحبه الى حوض الاسماك :

– بابا .. خذني الى حوض الاسماك

– حوض الاسماك ... اين هو هذا الحوض ؟

– حسين يقول ..على طريق النجف .. فيه اسماك ملونة أحمر .. أصفر .. أبيض ..)[١] ، ان حوض الاسماك يمنح آسو انتعاشاً وألفة ومشاهدة طريق النجف واماكن اخرى ، انه يحتوي على اسماك ملونة ومساحة من الماء والزوار ، كما ويرافقه والداه حيث يضمهما مجلس عائلي وسفرة ، وربما تناول ما يلذ لهم ، ان ملازمة البيت باستمرار نقيض للموجود ، أما الاسفار والزيارات فتكريس للحرية والانفتاح ، وإعطاء مساحة لاقتناص افراح الحياة وملذاتها ، ان رواية ئاسوس (بما تخزنه من فعل سياسي وحركة ضاجة – رغم محدودية مكانها – كانت مليئة

---

(٣) مشكلة المكان الفني – يوري لوتمان – ت : سيزا قاسم ص٨٣

(٤) ئاسوس ص٧

(١) ئاسوس ٣٨

بالمواقف الفكرية الجيدة . واستطاع الكاتب ضمن لعبة الاسلوب الدائري ان يرينا مستويات الفعل)[٢] .

تصف داليا بلدتها التي تربت في احضانها (في عينكاوه تلك القصبة الهادئة .. المرتخية على اكتاف اربيل، المنسرحة كجدائل عذراء .. ببيوتها المتداخلة ، بقلوبها المتآلفة ... بناسها الفقراء .. الطيبين الى حد الالوهية .. لم تحس يوماً بانها تختلف عن سـواها .. كل العوائل ... عائلة واحدة كبيرة . كل البيوت بيت واحد كبير)[٣] ، هذا الوصـف المسـرود يبرز محلة عينكاوه المتسمة بالهدوء والتآلف وبناسها الطيبين ، إن الحاضر الروائي في معظم احداث رواية ئاسوس مختزل ، إذ يتنقل الروائي من الحاضـر الى الماضـي ، أما المكان في الرواية ، فبموازاة الزمن يتحول ويتغير ، حيث من الحلة الى بغداد تارة او اربيل وكركوك وجبل ئاسوس تارة اخرى، ان جمالية عينكاوه هنا متفاعلة مع الناس الفقراء الطيبين وتحفر في ذاكرة داليا تأريخاً لن تنسـاه ، يقول غائب طعمة فرمان : (ان تسـجيل انماط الحياة والعلاقات في الاحياء القديمة ، يبقى ملازماً لهم ، انه الحنين للطفولة ، ونمط الحياة البسيطة ، والعلاقات المترابطة ، إنهم يستعيدون زقاقات الحي فيجدونها ضيقة غير واسعة قريبة من بعضها ، كأنها في أذهانهم تحتضن الناس وتقسو عليهم)[١] ، ويلاحظ ان وصف عينكاوة يتسم بصبغة رومانسية من وجهة نظر داليا ، إذ تحاول تزيين المحلة في هذه اللوحة المتناسـقة ، ممتزجة ذلك الجمال الخارجي بتجليات الناس الفقراء الطيبين .

---

(٢) الرواية والمكان – ياسين النصير – الجزء الاول ١٣٥

(٣) ئاسوس ٢٠١

(١) وجهاً لوجه : سليمان الشيخ ع ٣٢١ أغسطس ١٩٨٥ ، نقلاً عن غائب طعمة فرمان روائياً د. فاطمة عيسى جاسم ص١٦١

يشير جواد عبد الامير الى أيام قضاها مع باران في جبل (ئاسوس) (كنت معه .. مع ابيك فوق جبل ئاســـوس ضـــمن المجموعة التي تعســـكر هناك ، نتجاذب اطراف الأحاديث.. ونحتسي... الشاي .. شاي (الدشلمة) .. اتعرف هذا النوع من الشاي ؟)[٢] .

ان نمط الحياة في جبل ئاسوس مسكون بالألفة والمحبة والوئام ، حيث البشر فيه متحررون من ربقة مظالم السلطة ومضايقاتها ، ويلاحظ ان عمق الالفة وكنهها نابعان من مصدرين اثنين :

الاول : تآلف وتلاحم الناس ذوي المصير الواحد وأصحاب القضية .

الثاني : المكان الاليف الملبي لأهدافهم ، بوصـــفه ذي تضـــاريس وعرة تحميهم من شـــر الاعداء ، انه ليس مكاناً معزولاً عن المضـــامين الانســـانية، إنه رمز الإنتماء الى الأصـــالة والإستقرار والثبات .

فهذا الالتحام العضـــوي بين البشـــر والمكان يتجلى فيه اعتزاز جواد عبد الامير بذلك المكان الذي حفر في ذاكرته اياماً – مع صعوبتها وقسوتها – لن يُنسيها كرُ الغداة ومرُّ العشيّ .

المكان المعادي:

ان الاماكن التي لا يشعر الانسان فيها بالالفة والوئام ، بل وتحدّ من تطلعاته الانسانية هي الاماكن المعادية ، ان (هذه الاماكن إما ان يقيم فيها الانســـان مرغماً كالســـجون والمعتقلات والمنافي ، او ان خطر الموت يكمن فيها لســـبب او لآخر كالصـــحراء مثلاً ، وقد تناولت عدة روايات عربية في العراق تجربة الســـجن او المنفى)[١] ، يقترن المكان المعادي أحياناً بالمكان

(٢) رواية ئاسوس ١٠٦

(١) البناء الفني للرواية العربية في العراق – شجاع مسلم – ج٢ ص١٢٩

الضيّق الضاغط على قدرات الانسان الجسدية والابداعية ، فالحجرة (تفقد الى حد ما مدلولها الانساني المفسر على انها مرآة لساكنها تتشكل على شاكلته وتعكس شخصيته ومزاجه ، بل يكتسب الى حد بعيد مدلولاً اقرب ان يكون الى المدلول الاجتماعي منه الى المدلول النفسي ، فإنه مساكن طبقة معينة مفتقدة الى شخصية مميزة)[٢] ، ويرى غاستون باشلار ان (كل نكوص من جانب الروح يمتلك – في رأيي – صور المأوى واكثر الماً وتعاسة وهو الركن المنعزل)[٣] ، ان المكان المعادي لا يقف ضد التطلعات الانسانية ووأدها فحسب ، بل وينتج أحياناً الافكار والمفاهيم والقيم التي لا تنسجم مع منطق الحياة والتطور ، لقد اتخذت (هذه الامكنة في الرواية العربية تجسيدات كالسجن (الطبيعة الخالية من البشر) ، مكان الغربة، المنفى وما شابهها من الاماكن تتخذ هذه الامكنة صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة)[١] ، ان المكان المعادي أحياناً (يرغم المرء على الحياة فيه كالسجن والمنفى او الاماكن المفتوحة في اوقات الحروب والمعارك)[٢] .

يلاحظ الباحث ان مساحة المكان المعادي في رواية (هم أو يبقى الحب علامة) اوسع من المكان الاليف منها ، إذ تبرّم البطل بالحياة والواقع والناس ، فمطاردة (هم) الموهومة له ، وسعت امامه مساحات الاماكن المعادية التي غدت مسرح الأحداث التي يضطهد فيها ويصطلي بنارها ، وامام توسيع دائرة الاماكن المعادية تضيق الامكنة الاليفة التي تمنح الشخصية طاقات ابداعية مساهمة في تطوير الواقع باتجاه تطويع المكان لإرادة الانسان ، ان وصف الاشخاص في هذه الرواية قليل الارتباط بوصف الامكنة ، إذ يبرز الروائي احياناً كثيرة الاشخاص المجردين من الأمكنة ، يبحث الروائي عن التأكد على حالات الشخصيات

---

(٢) بناء الرواية – سيزا قاسم ١١٧ – ١١٨

(٣) جماليات المكان – غاستون باشلار ١٦٦

(١) الرواية العربية واقع وآفاق – مجموعة مؤلفين ٢٢٦

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق – ج٢ ص٢٨– ٢٩

الانسانية ضمن الاحداث التي يعيشونها ، إن إبراز الاحداث والاشخاص من قبل الروائي اوسع مساحة من الأماكن المعيشة التي تبدو شاحبة كمّا ونوعاً .

يعاني يوسف (بطل الرواية) من وضع صحيّ متدهور ، (جرفتني نوبة سعال حادة طويلة ، سلمتني الى دوخان شديد شعرت به في البداية خفيفاً على شكل وجع خفيف ، ثم احسست به يخبط على جدران رأسي ... تحاملت على حافة السرير مبتعداً ما استطيع عن الركن الذي ينتصب عنده الموت)[٣] ، فالمكان هنا الغرفة التي ينام فيها وحده ، حيث الخوف من تسرب الغاز مرة ومن اعتداءات (هم) مرة أخرى يوسع دائرة القلق والهاجس من الموت ، فالغرفة التي يقيم فيها يوسف غير مجردة عن العلاقات والمضامين الانسانية ، انها تحتضن آلامه وهواجسه الممتدة الى ما لا نهاية ، فالمكان هو (الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الانسان ومجتمعه ، انه يحمل جزءاً من اخلاقية وأفكار ووعي ساكنية)[١] .

يصف يوسف حالة المدينة التي يواصل فيها الحياة بشق الانفس (المدينة تتثاءب وهي تخرج من تابوت نومها كسلى ، ربما لتواصل نومها بشكل آخر على مناضد الدوائر والمؤسسات ، أو في سيارات المصلحة ، او الكازينوهات التي ستفتح أجوافها لتبلع جيشاً جراراً من الخاوين والعاطلين)[٢] ، تُعرض المدينة هنا من خلال اماكنها ودوائرها وسياراتها ، حيث تعج بجيش جرار من الخاوين ، لقد ظل هذا المكان معادياً لتطلعات يوسف ، وضاغطاً على مكونات فكره ورؤاه ، فالتثاؤب والنوم مؤشرات سلبية معادية تنضح بها مدينته .

يوضح يوسف معاناته في الشارع الذي يتجول فيه (ما إن اسير بضع خطوات حتى احس به يتبعني ، اشعر بأنفاسه حارة تلهب ظهري ، أهم ان التفت اليه ، ولكنه ينقض عليّ بسرعة

---

(٣) هم ويبقى الحب علامة ص١١

(١) الرواية والمكان – ياسين النصير ٣٠

(٢) هم ويبقى الحب علامة ٣٠

البرق ويلف حولي ذراعيه الطويلتين ولا يتركني الاّ بعد ان يمتص كل نبضة في عروقي)[٣] ، ان المكان غدا عيناً تراقبه ، كي تجهز عليه إذ ظل ساحة يتقابل فيها بطل الرواية مع مجهول يكاد يمتص نبضات عروقه ، ان اضفاء الصفات الانسانية على المكان يمنحه خصائص تعكس حركات الشخصيات ونمط أفكارها وصبواتها ، فالشارع هنا بكل انفتاحه وحركيته واحتضانه الاحداث والوقائع ، غدا مكاناً معادياً يعذب روح يوسف ، لأنه ينفخ في حركته تشاؤمه وسوداويته .

يتبرم يوسف من الدائرة التي يعمل فيها عامة ، وبغرفته الخاصة ايضاً ، (احس بجو الغرفة حاراً بالرغم من ان النهار ما زال في ساعاته الاولى ,,, أشعل سيجارة .. أمص منها نفساً طويلاً ... أتأمل حلقات الدخان وهي تتصاعد من في ارجاء الغرفة ...)[١] ان الغرفة هنا تمثل الدائرة التي يعمل فيها يوسف، حيث تحولت الى مكان معادٍ تصعب مواصلة العمل فيه ، يلاحظ الباحث ان معظم الاماكن الاليفة في الرواية تحولت الى معادية من جرّاء تبرمه بالحياة ، لقد استدعت هذه الحالة الى اغتراب يوسف عن الامكنة التي يواصل فيها الحياة ، حيث أدت به الحالة الى التقوقع على الذات والمحاورة المستمرة معها، بغية الوصول الى مرفأ تهدأ فيه روحه القلقة ، ولكن دون جدوى ، ومما يعمق صراعاته ، انه يواجه الواقع – كما يتصور – بمفرده ، إذ ظل منكفئاً حيناً ومتوثباً حيناً آخر ، بعيداً عن السرب.

تلاحظ سناء صراعاً تناحرياً يدور في الحديقة بين القطة والفراشة (ما تكاد الفراشة تحط على القرنفلة حتى تلحق بها وتسدد نحوها ضربات غادرة ، فأهرع لنجدتها ، ولكنها قطة متوحشة .. ، . حتى يخيل اليّ في بعض الاحيان انها لن تتورع عن الانقضاض عليّ انا الاخرى)[٢] ، ان الحديقة بأشجارها وأزهارها ومناظرها الجميلة تحولت الى مكان معاد عند

---

(٣) نفس المصدر السابق ٦١

(١) هم ويبقى الحب علامة ٧٣-٧٤

(٢) نفس المصدر السابق ٩٢

سناء ، من جرّاء مطاولة القطة على الفراشة،حيث تحاول افتراسها ، فالحديقة غدت مكاناً ممسرحاً يدور فيه الصراع الدرامي بين الفراشة والقطة، ان هذه الحالة توازي ما يدور في الخارج من مطاولات (هم) على يوسف وسناء ، حيث القاسم المشترك بينهما وبين الفراشة هو المظلومية وعدم الاستقرار اللذان يجعلان فضاء حياتهما معادية مغلقة .

ان المكان المعادي في رواية بحثاً عن مدينة اخرى اوسع من المكان الاليف ، وما تعكس ذلك لا طبيعة المكان فحسب ، بل الحالة النفسية والاجتماعية للشخوص التي حولت الاماكن الاليفة الى المعادية ، ان عدد الاماكن المعادية اثنا عشر مكاناً في الصفحات (٥٧، ٨٧، ٨٩، ١١٥، ١٣٢، ١٣٤، ١٥٤، ١٥٩، ١٦٣، ١٤٤، ٢٤١، ٢٤٢) ، في حين يبلغ عدد الامكنة الاليفة اربعة ، في الصفحات (١٣١، ١٣٩، ١٤٣، ١٨٦) . فالاماكن في الرواية بصورة عامة قليلة الظهور ومكررة ، إذ الرواية من روايات الاحداث والشخوص .

يصف الراوي وهو بطل الرواية داره :

المكان : منزل ابي ، الذي كان بشكل من الاشكال منزلي ومنزل امي ايضاً ....

الشخصيات : انا .

ابي .

امي .

ابي (لم يعتد طيلة عمره (ان يسمع من أي واحد منا ، غير كلمة لبيك، او سمعاً وطاعة يا مولاي ...)[١] ان البيت هنا مرتع طفولة بطل الرواية وذكرياتها ، فالمفروض ان يكون مكاناً اليفاً ، لكنه تحول الى مكان معادٍ ، إذ يضطهد بطل الرواية فيه من قبل ابيه بطريقته، غدا البيت قبراً يواصل فيه حياته المعذبة ، ان المكان الروائي (يمسك بشخصيات واحداث ، و لا

(١) بحثاً عن مدينة اخرى ص٨٧-٨٨

يدع لها الاّ هامشـــاً محدداً لحرية الحركة)[٢] ، لقد اطبق عليه هذا البيت بكل ثقله ، مما حثّ على عدم الرضوخ لمشيئة والده ، بل وتمرده عليه وغادر البيت مكرهاً ، ان هذه الامكنة تتخذ (صـــفة المجتمع الأبوية بهرمية الســـلطة ، في داخله وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات وتعسفه الذي يبدو كأنه ذو طابع قدري)[٣] ، بعد ان طرد بطل الرواية مع امه من الدار باحثاً عن مكان آخر (بيد ان جارتنا – وهي نفسها صاحبة الدار التي استأجرت امي عندها ، غرفة واحدة ، لكلينا – التي كثيراً ما تتردد علينا ... وتنفرد بأمي لساعات طويلة ، قالت لي :

– الى متى ستظل الى جانب امك ؟

واستغربت بسؤالها كثيراً :

– ماذا تعنين ..؟ لا افهم :

– ومتى تفهم ان وجودك هنا يحبط آمالها ؟)[١]

لقد تحولت هذه الغرفة الى مكان معادٍ ، لا لبطل الرواية فحســـب بل لأمه ايضـــاً ولكن لسببين مغايرين :

الاول : ان الام تبحث عن الزواج ، لكن بقاء ابنها معها يحول دون ذلك ، إذ يتحول المكان عندها الى مكان معادٍ لأنه يحبط آمالها بالزواج .

الثاني : أما الابن فيتبرم بالغرفة ايضـاً ، لإحسـاسـه بمضـايقة امه له ، ومصـارحته من قبل الجارة .

يقول د. شجاع مسلم العاني : (في رواية بحثاً عن مدينة اخرى ١٩٨٠، لمحي الدين زنكنة ، نقف على نمط آخر للمكان المعادي ، حين يقرر البطل اعادة النظر في ســـلوكه ، وان يغير من نظرته للعالم وللاشـياء ، فيترك مدينته التي كان قد اختارها منفى له الى مدينة اخرى، مقرراً

---

(٢) المكان في الرواية العربية لغالب هلسا في كتاب الرواية العربية واقع وآفاق ٢١٢

(٣) الرواية العربية واقع وآفاق – مجموعة مؤلفين ٢٢٦

(١) بحثاً عن مدينة اخرى ١١٥

ان يحيى وســـط الاخرين ، بعد ان جرب الوحدة والعزلة . وهذا القرار يتطلب ، فيما يتطلب من بطل الرواية ان يتنكر لكل ما يؤمن به من قيم ..... ومن الواضح ان البطل سيواجه تجربة اغتراب كبيرة ، ذلك ان معنى ان يكون الانســـان ما يريده الاخرون ، لا ماهو عليه ولا ما هو يريده .... ويصف الراوي وهو بطل الرواية بناية الفندق التي يحل فيها البطل، وصفاً إجمالياً ، فإذا هو مكان مليء بالقاذورات ..... ويكتشف البطل ان صاحبة الفندق هذا ، هي ليست ســـوى زوجته التي تركته ، لأنه رفض ان يلبي طلبها ويقول لها انها اجمل من (ب . ب) وان احدهم تزوجها دون ان يقدم لها ســـوى هذه الكلمات ..... ومن الواضـــح ان المكان هنا ، ليس ســـوى رمز لفقدان الانســـان لحريته وكرامته وتجريده من ابســـط حقوقه في الاختيار . انه مكان الاغتراب الذي يتوجب على الانسـان ان لا يكون فيه (هو نفســه) بل الاخر ، أي كما يريد له الاخرون ان يكون)[1] .

يصـــادف بطل الرواية في الطريق رجلاً مع زوجته (ســـرنا معاً دون اتفاق مســـبق .... وإذ ابتعد عني بخطواته العريضـة واخذت المسـافة بيننا تتسـع ... اخذت اسـرع خلفه ... ويلتفت هو مســـتغرباً الى هذا الانســـان الذي يركض خلفه ..... وإذ تدخل عيناه ، ممتلئتين بعلامات الاستفهام ، في عيني تزيد رغبتي في التحدث اليه .... أقول له ، بلا مقدمات .. ولا تحيات :

– يا له من يوم اســـود ، كالح الوجه .)[2] ، ان الشـــارع هنا بوصـــفه رئة البيوت والمحلات والازقة وشـــريان الحياة في المدينة و (لســـاكنيه حرية الفعل وامكانية التنقل وســـعة الاطلاع والتبدل)[3], تحول الى مكان معاد, حيث تدور فيه مطاردة سرية صامتة بين بطل الرواية ورجلٍ مع زوجته ، فالمطاردة حالة تنّم عن القلق والمخاطرة ومجهولية المصـــير وتوقع الأســـاءة ، اذ

---

(١) البناء الفني للرواية العربية في العراق – شجاع مسلم – ج٢ ص١٣٦– ١٣٧

(٢) بحثاً عن مدينة اخرى ١٣٢

(٣) الرواية والمكان – ياسين النصير . ج١ ص١١٤

الشـــارع الذي غدا مســـرحا للمطاردة تحول الى مكان معاد يضـــيق بطرفي المطاردة على حدّ سواء ، إذ لا يضمن كلاهما النتيجة النهائية .

لقد اخضـع الراوي مسـاحات من فضـاء الرواية الى الافصـاح عن وضـعه الانسـاني المأزوم ومنحها نبض قلقة وأزماته الخاصة ، حتى تحولت الى اماكن معادية مغلقة ينفر منها الانسان .

يخاطب بطل الرواية الرجل المطارد :

– الا ترى الغيوم تخنق الشـمس ؟ الأ ترى السـواد يسـد الأفق ؟ يحجب السـماء ، يقتل الأضواء ..

– ها ؟ .. ها ؟ .. وراح يحدق في الشـمس والسـماء صـافية بذهول تام .. وهم ان يقول شيئاً ولكني لم ادعه ..)[1] ، ان المشهد هذا يضم موقفين متضادين:

الاول : تحول المكان الأليف امام بطل الرواية الى مكان معاد اســتجابة لوضــعه النفســي المتأزم بفعل مشـــاهدته رجلاً عجوزاً مع زوجته الشـــابة الجميلة التي ربما يذكره المشـــهد بزواج والدته الطاعنة بالسن من رجل اقل عمراً منها بأربعين سنة ، والجامع بين المشهدين هو التنافر .

الثاني : اما عند الرجل المطارَد (بفتح الراء) ، فقد ظل المكان اليفاً كما هو عليه، حيث السماء صافية، والحياة تسير في حالة من الوئام – ان لم تفسد عليه المطاردة –

يبرز الراوي العليم موقفاً انسـانياً مؤلماً داخل صـالة الفندق (ينعطف مرافقي نحو اليمين .. فأنعطف معه ... كأني ظله ، ويصـــدِمَني المنظر الآتي ؟ أمرأة جالســـة على الأرض وقد مدت رجليها العاريتين، وأقعدت فوق قدميها طفلة .. وسخة شعثاء ...غلبها النعاس . فارتمت على

(١) بحثاً عن مدينة اخرى ١٣٤ – ١٣٥

صـدر امها بينما تمدد، على مقربة منهما ، طفل اكبر منها ، ينافسـها في وسـاختها ، عارياً .. يمرر لسانه ، على الحائط تارة... وعلى الارض تارة اخرى... يلحسها بشهية غريبة)[٢] .

هذه الصورة الانتقائية المسرودة تجعل المكان معادياً ، ان جمال المكان التجريدي يظل غير متكامل الاتسـاق والهيئات ، اذ كان الوضـع الانسـاني فيه يعاني من الفقر والتخلف الآخذين برقاب البشر .

لقد اعتمد الروائي على تصوير المرأة وطفليها في مكان ممسرح ، إذ المشهد المتقزز يهيمن على المكان ويجعله معادياً لكل القيم الانسانية التي يناضل من أجلها بطل الرواية ، فالحيز هنا يستوعب بل ويتلاحم مع الحالة ، إذ الفندق هذا في حد ذاته مكان معاد مغلق لا يستوفي ادنى شروط الاقامة ، وتظل صورة المرأة المعذبة قيمة مضافة الى مساوئ الفندق .

ان معظم الامكنة المعادية في رواية (ئاسـوس) – مع قلتها – تتجلى ضـمن فضـاءات متحركة بين اربيل والحلة ، كركوك ، بغداد ...

إذ الرواية معتمدة على استرجاعات الى ازمان واماكن متغايرة متباعدة .

تعود ذاكرة داليا الى ايام مرض ابنها آسو في المستشفى :

(وجرى بعد ذلك كل شئ بسرعة مذهلة ... بمجرد ان همس الطبيب شيئاً في اذن ممرضة ... واقتيد الى غرفة اخرى من قبل ممرضتين ....

بعد ان زحف جلد وجهه الى اعلى مغطياً صـدغيه .. وكاد ان يغطي الرأس كله لولا ... جسـر ضـيق من الشـعر بقى في مؤخرة الرأس بمقدمته)[١]، ان المسـتشـفى يحمل في احشـائه مسافة بين الموت والحياة ، حيث تنبعث منه رائحة الموت ويعج بالمرضى والاطباء والممرضات وذوي المرضى وصالات العمليات ، انه وفق هذا المنطق مكان معاد ، يتمنى المرء الابتعاد عنه

---

(٢) نفس المصدر السابق ١٥٤

(١) – ئاسوس ٧٣

، كما ويحمل المستشفى في ذاته وعلى الجهة الاخرى اعادة الحياة الى الاجساد الهزيلة الخاوية ، لكن هيمنة الموت والفجيعة في المشهد طغت على الجانب الاشراقي منه .

فقد غدا المستشفى في الرواية مكاناً معادياً لداليا وزوجها إذ رأيا ابنهما في هذا الوضع المزري الذي كاد ان يطبق عليه الموت ويزهق روحه .

لقد غدت السيارة التي تقلهم من الحلة الى اربيل مكاناً معادياً .

يقول ياسين النصير (من الامكنة المتحركة المكان الذي استخدمه محيي الدين زنكنة في روايته ئاسوس ومكان سيارة متنقلة بين الحلة واربيل المكان الضيق ، ضيق ضيق غرف السجن . والشخوص محشورون فيه حشراً، وكلهم على هيئة جلوس متشابهة .

ووجوههم كلها الى امام . انهم يستقبلون العالم الخارجي متحركاً بطريقة عكسية لرؤيتهم ، كان الروائي يسترجع ما مضى من حياة شخوصه . الماضي الثقيل بأحداث السجن ، حيث السائق أحد أبطاله والحاضر الثقيل بذهاب فرد وزوجته وأبنه الى والده المريض . المكانان اللذان يشدان شخوص السيارة المتحركة – الحلة ، حيث قضى فرهاد فترة سجنه وهاهو الآن يسكن فيها ، وأربيل حيث يعيش الأب في كردستان موصلاً حاضره بماضيه وحيث اصبحت نتاجاً لتأريخ طويل من النضال، هذان المكانان يشدان حركة الشخوص من طرفين متشابهين ، ولذلك جاء استحضارهما في الرواية بمثابة الوحدة العضوية التي تربط الماضي بالحاضر، الكائن بما سيكون .)[1].

لقد حفر السجن في ذاكرة داليا وفرهاد أخاديد عميقة لن ينسياها ، وكلما يواجههما موقف صعب ، او ألم ممض او مظالم يتذكران السجن بكل أبعاده ومخاطره ، حتى بات بعضاً من ذاكرتهما، يصف فرهاد هذا العالم المعادي للوجود الانساني (كان الناس يندفعون ، بأحمالهم وأثقالهم ، عبر بوابة السجن الكبيرة التي شقت من منتصف احدى ضلفتيها فتحة لاتتسع

---

[1] – الرواية والمكان – ياسين النصير ج١ ص١٣٣ – ١٣٤

لدخول أكثر من شـخص واحد ، تحرسـها ثلة من أفراد الشـرطة مدججين بالسـلاح مجللين بالعرق ، تتسـم تصـرفاتهم بالقسـوة والغلظة .... وكثيراً مايلجأون الى هراواتهم المتدلية من منتصـفهم)[٢] ، يكثف الروائي مشـاهد من العالم الداخلي لسـجن الحلة المركزي ، هذا المكان المعادي المعزول الذي يتعذب فيه السجناء ، بل ويموتون في دهاليزه الظلماء موتاً بطيئاً مريراً ، لقد اغرم الروائي بإبراز عالم السـجن الكابح لكل التطلعات الانسـانية، حتى يرسـم من خلاله انماط الشخصيات المتحدية التي تؤرخ صفحات من تأريخ السجون والمعتقلات، فبطل الرواية لم يكن مقذوفاً به في السـجن عن طريق الصـدفة ، انه منخرط في العمل السـياسـي ، ويحاول الروائي ان يجد توازناً بين عالمي داخل السـجن وخارجه عبر اللجوء الى تداعيات الذاكرة التي تمنح الشخصية طاقة الاصرار والمطاولة .

يكشـف الراوي العليم العالم الداخلي للسـجن عبر سـبر اغوار القابعين في زنازينه (هذه البناية الرهيبة المترامية الاطراف بالذات . بباحتها الكبيرة المتربة ، وغرفها العديدة المتداخلة المتسـخة ... فرأى كيف تذبل ابدان الرجال .. كيف ينهشـهم المرض والوحدة والألم ..... ولكن عرف ايضـاً بالرغم من ذلك، كيف ينبع في قلوبهم ربيع دائم الاخضـرار .. ورأى ايضـا كيف تتداخل الرجال ... فيتقاسمون الخبز والمكان والمنام ...)[١] .

ان السـجن مكان معاد مغلق ، مهبط وبؤرة الآلام والقلق والأمراض ، ويحاول الروائي ان يجد معادلاً بين الواقع خارج السـجن وداخله ، فالذين قذفوا في دهاليزه ينتظمون في حياة جديدة يملؤها الوئام ، حيث تقاسم الخبز والمكان والمنام والتأريخ .

ان التكرار الممل لمشـاهدة الوجوه وغرف السـجن وباحته وتوالى النهارات والليالي يبعث دائماً على اليأس والضـجر ، انه مقبرة الاحياء الذين يواصـلون الحياة بشـق النفس ، لأنبعاث

---

[٢] – ئاسوس ٦٩

(١) ئاسوس ٧٣ – ٧٤

مؤمل ، ربما لايراه بعضهم ، إذ يطفئ السجن وهج بل ذبالة حياتهم ، حيث يترك فيهم صنوفاً من الأمراض النفسية والجسدية . ان المكان هنا ضاغط مؤثر يتطبع ساكنوه بمفرزاته السلبية التي لا تعد ولا تحصى .

المكان المغلق

ان المكان المغلق في الرواية يحد من الطموحات والقدرات الانسانية ويضع الشخصية في ركن مظلم من الاحداث ، بل ويضعف فيه الطاقات والامكانيات التي من شأنها تنمية وتحريك الاحداث الروائية باتجاه آخر ، ان حالة انغلاق المكان على الشخصية الروائية (تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل او التفاعل مع العالم الخارجي أي مع الآخرين بل يضيق المكان الحابس فيصل الى مجرد غرفة فنجد الشخصية حبيسة غرفتها لاتستطيع ان تبرحها ، مثل رواية هرمان هيس (ذئب الفيافي) ومن هذا النوع من البناء لمكان الرواية نستشف رؤية الروائي لعالمه ولأهم مايرى انه هو مشكلة الانسان)[1]، ان المكان المغلق يثير في الشخصية النوازع السوداوية والانعزالي والتشاؤم من عالم الواقع ، فالشخصية الروائية في بعض الاحوال يحثه ضيق المكان وانغلاقه لتجاوزه وتحويله الى مكان منفتح عبر ارادته وصموده ، إذ حالتا انفتاح المكان وانغلاقه مرهونتان في بعض الاحيان بالقدرات الذاتية ومطاولة الواقع وعدم الارتكان لمثبطاته ، ان المكان المغلق (وجد عند بعض الروائيين نتيجة وضع اجتماعي خاص عاش فيه ابطال لهم سمة اجتماعية – سياسية ، هؤلاء الابطال وضعوا في مثل هذه الامكنة فما كان منهم الا ان حولوها الى اماكن اعتيادية بالامكان العيش فيها والتآلف معها لأنها ليست الا مرحلة عابرة في الحياة التي ينشدونها ، وكان طبيعياً ان ينحو الكاتب فيها المنحى النفسي

---

(١) بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ – سيزا قاسم ١٠٣

بأن يطلق لمخيلته العنان فيستحضر فيها ومنها كل مايتصل بماضي الشخصية ، فيجعل منه المعادل الموضوعي للحصار والضيق الذي تعانيه الشخصية)[٢] .

ان ضيق المكان مرهون بطبيعة وقدرات ساكنيه ، فأحياناً يكون المكان المغلق ذا قيمة جمالية وفنية ، حيث يتحول الى مكان أليف ذي مهام اجتماعية بينة ، ان عدم الاحساس بالالفة نحو المكان هو (الحالة التي يصبح الانسان فيها مرغماً على الاقامة في هذا المكان وعدم مغادرته)[١] .

ينادي يوسف ام وليد كي تنقذه مما يعانيه :

– افتحي الباب يا أم وليد

وجائني صوتها ممتلئاً بالدهشة :

– افتحي الباب ؟ ماذا تعني ؟ لماذا لاتفتحه بنفسك ، هل انت مريض ؟

كانت أسئلتها تتلاحق

– أحدهم اغلقه من الخارج .)[٢]

لقد ضاق المكان بيوسف وجارته على محورين :

الاول : ضيق السلم الذي تكاد ام وليد ان تتساقط عليه ارجلها فتهوى من حيث جاءت لانقاذ يوسف .

الثاني : ضيق الغرفة التي يواصل فيها الحياة

---

(٢) الرواية والمكان – ياسين النصير – ج ٢ ٦٥ – ٦٦

(١) البناء الفني للرواية العربية في العراق – شجاع مسلم – ج ٢ ، ١٢٥

(٢) هم ويبقى الحب علامة ٢٥

ان قلق يوسف وخوفه من المجهول وسأمه من الحياة ادى الى ان يحتويه المكان حداً ، يتطبع به ، إذ (البيت مجسد حي لاحلام اليقظة)[٣] ، وما يعانيه يوسف هو نوع من الوهم وأحلام اليقظة التي تجول في خاطره ، ثم تتجسد في حياته اليومية.

حاصر اهل رؤيا المطعم الذي تعمل فيه بغية الانقضاض عليها ، حيث خاطبها عامل المطعم :

– هيا بسرعة .. اصعدي الطابق العلوي ، دراجتي في اسفل السلم المؤدي الى الباب الخلفي . اسرعي . عليك اللعنة . ودفعها بقسوة ثم التفت الي :

– انظر اليهم .. الا يبدون كمجموعة من الذئاب ؟)[١] .

لقد غدا المطعم مكاناً محاصراً مغلقاً ، إذ لم يبق لرؤيا مكان تحتمي به الاّ الطابق العلوي ، فالمطعم هنا بات مكاناً مضاداً للحرية الشخصية والانسانية ومسكون بنذير الموت الذي جلبه من الخارج ، للأجهاز على (رؤيا) ، ان انغلاق المطعم يؤثر في سلوك مرتاديه ، إذ تبحث رؤيا عن مخرج تنقذ نفسها منه ، أو تختبئ ، أو تأخذ حذراً من هؤلاء .

يعاني بطل الرواية من ملاحقة (هم) ، وفي معظم الأمكنة : (وإذ يقترب مني ماضغاً لحم المسافة بيننا حتى لا يكاد يفصلني عنه سوى خطوة واحدة او اقل من خطوة . اقذف نفسي بسرعة مذهلة داخل باص كان يسير بجانبي في تلك اللحظة اتهالك على اقرب مقعد مبهور الأنفاس ، بل يسقطني الخوف شبه مشلول فوق المقعد بالغ الاضطراب والهلع)[٢] لقد تحول الشارع بوصفه مكاناً مفتوحاً متسماً بالألفة الى مكان مغلق ، تفوح منه رائحة الخوف والموت المنتظر ، إذ كاد الرجل المطارِد (بكسر الراء) ان يطبق على يوسف ويجهز عليه ، وحتى الباص الذي قذف داخله تحول الى مكان مغلق معاد ، إذ الرجل القرد الذي يطارده جالس الى يمينه

---

(٣) جماليات المكان – غاستون باشلار ٥١

(١) هم ويبقى الحب علامة ٣٧

(٢) نفس المصدر السابق ٦٣

يراقبه ، يلاحظ الباحث ان المكونات النفسية والاجتماعية ليوسف وافعاله المتسمة بالقلق والخوف من المجهول تداهمان المكان على نحو يعجز المكان عن حمايته واعادة الاطمئنان الى قلبه الواجف .

يبحث الراوي عن مكان مفترض لتصوير اوهامه ، حيث تناديه سناء :

– يوسف احذر .. احذر .

– بل احذري انت .. ابتلعتك الارض .. آه .. ان لونك يزرق .. انه يسود.. يسود ياسناء .

وتنشق الارض فجأة عن حفرة عميقة ، احس اني في منتصفها بينما لاتزال سناء على حافتها . احاول ان امد لها يدي ، ولكن يدي لاتتحرك)[1] .

ان هذا المكان الذهني المفترض الذي انتجه خيال يوسف مسكون بالتشاؤم والسوداوية ، حيث انشقت الارض ، وتصور يوسف انه وقع في منتصفها ، وسناء على حافتها ، ان هذا المكان المغلق المعادي الذي صوره ذهن يوسف غدا جحيماً، لم يتلظ وحده بنارها فحسب ، بل وشاركته سناء، ان هذه المخيلة الشوهاء ليوسف والمستعينة بالخيال الاسطوري البعيد عن الواقع المعيش ، ابعدت الصورة، عن الحياة الطبيعية المتصورة، فالعلاقة العضوية بين هذا الحدث المتصنع والمكان الذهني المفترض، لم تنتج الا مشهداً يوقع علاقته مع سناء في فخ مستقبل مظلم ، ان هذه الامكنة المفترضة (تلعب فيها الغرابة والمصادفة الدور الاساس في نشوء الاحداث)[2].

يصف الراوي الفندق الذي اراد البقاء فيه :

---

(١) هم ويبقى الحب علامة ١٠٢

(٢) الرواية العربية واقع وآفاق – المشترك ٢١٧

(قررت ان ادفن بقية ايامي هنا)[٣] ، لقد غدا الفندق مكاناً مغلقاً لاتتوفر فيه شـــروط الاقامة ، الا بشـــق النفس ، انه قبر يئد التطلع الانســـاني ويميت فيه بناء مشـــاريعه الذاتية المستقبلية . ان توازي الاقامة فيه مع فعل (ادفن) ، تأكيد على كونه مكاناً مغلقاً معادياً .

لقد سلط الراوي الضوء المشع على هذا الفندق المتآكل الجدران في اكثر من مكان وابرزه كمكان مغلق معادي لا يصلح للنوم وممارسة الحياة :

(لممرات .. دهاليز ظلماء ، قذرة ، الى حد يبعث على الغثيان تسـتقبل القادم – كائناً من كان – بمشاعر عدائية ، حتى قبل ان تتبين حقيقة مشاعره تجاهها ، من خلال موجات عديدة من العفونة والنتانة لا تكاد تنقطع هنيهة واحدة)[١] ، هذا الوصـــف يخص الحالة المزرية التي تجعل المكان مغلقاً حداً يطبق على انفاس من يرتادونه .

(باب احدى الغرف مفتوح على مصراعيه.... فأدخل مع عيني محمولاً عبر نظراتي الدهشة ، في الغرف .. فيصدمني منظر رجل منتصب على رجليه يبول تحت السرير مباشرة ، وقد تحرر من آخر قطعة من ملابسه الداخلية والخارجية)[٢] ، فالبشر القابعون في الفندق تطبعوا بوضعه الداخلي ، حيث يحدث الالتحام بين وساخة غرف الفندق وأنماط البشر المنسجمين مع ظروفه الحياتية البائسة.

يقول الراوي : (قلت ذلك والقيت الحقيبة على الارض، إذ لم اجد في الغرفة منضـــدة او كرســياً .. أي مرتفع حتى اضــعها فوقه ثم تركت شــدة الفراش تســقط هي الاخرى من على ظهري .

---

(٣) بحثاً عن مدينة اخرى ١٤١

(١) بحثا عن مدينة اخرى ١٤٩

(٢) نفس المصدر السابق ١٥٢

فتطايرت اســراب جديدة من الذباب، مصــرعها الاكيد إذ لم يســعفها الحظ بالنجاة في الوقت المناســب، متســربلة بالدماء التي غطتها تحت وطأة الحقيبة الممتلئة بالكتب، وشــدة الفراش الثقيلة)[٣] .

إن الراوي على امتداد القســم الاخير من الرواية يركز على تبيان مســاوئ الفندق المكتظ بالقاذورات، حتى يجلو درجة معاناته وحيرته من ذلك المكان المغلق الآخذ برقابه .

إن اصرار الراوئي على توصيف الفندق بهذه الصورة المبسترة يقصد من ورائه الكشف عن المفارقة بين الواقع الخارجي لبطل الرواية وعالمه الداخلي الرافض، يرى البيريس ان تأكيد بلزاك على المكان والتفصـيلات المادية له يرمز الى (حقيقة اجتماعية ونفسـية)[١] ، فالوضـع المزري اللا إنساني في الفندق هو امتداد لوضع المدينة التي تمرد عليها يوسف وهام على رأسه، باحثاً عن مدينته الفاضـلة التي تظل رسـوماً وخطوطاً على الماء!! (ان الحيز المكاني الذي تتحرك فيه الشــخوص والاحداث، هو بمثابة العامل المهم في بلورة معالم تلك الاحداث والشــخوص، بما تضفيه على عنصر الشخصية ، من سمات تتعلق بالرقعة المكانية ذاتها، ومن هنا فإن الشخصية تبدو اكثر منطقية وقبولاً من حيث ارتباطها او انفصـالها عن المكان، باعتباره احد العوامل التي يرتكز الكاتب عليها ، لتحديد هوية احداثه وفكرته)[٢].

يصف الراوي مشهد السجن (في هذه المقبرة الغريبة التي تطبق على ناس احياء ، يتحلقون حول الباعة ، يسـاومون ، يجادلون يحاورون ، ولكن يشـترون بسـخاء ، فتمتلئ السـلال الفارغة بالفواكه المختلفة ، عنب .. تمر .. خيار .. طماطة، وتنوء النساء تحت حمل السلال ... وينوء الرجال تحت ثقل الرقي والبطيخ ... و .. و)[٣] .

---

(٣) نفس المصدر السابق ١٦١

(١) تأريخ الرواية الحديثة ٥١

(٢) الشخصية واثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ – نصر محمد ابراهيم عباس ٣٢٣

(٣) ئاسوس ٦٩

يقابل الراوي العليم بين داخل السجن وخارجه ، فالداخل مكان مغلق معاد، بل ومقبرة الاحياء القابعين فيه ، فإذا كان الداخل يرين عليه السكون المفجع والانتظار المقرون بالقلق والخوف ، فالناس خارج بوابة السجن يتحلقون حول الباعة ، يساومون ، إذ قلوبهم تنبض بالحنين والشفقة على من يزورونهم ، لكن الخارج (الوطن) . هو السجن الكبير الذي يحتوي الكل ، إذاً الداخل هو الخارج والخارج هو الداخل ، والمواطن بينهما لا يُفك له وثاق .

ان فرهاد على امتداد استرجاعاته الكثيرة تظل ذاكرته متشبثةً بأوصاف السجن الذي زاره في طفولته، حيث يتذكر اباه الذي نُقل الى نقرة السلمان : (وابتلع سجن نقرة السلمان ست سنوات من عمر ابيه ثم خرج منه محملاً ببضع هدايا السجن، بذور الموت الخفية التي يزرعها في الانسان... التدرن... الروماتيزم.. بالاضافة الى شلل جزئي في كلتا يديه، بسبب تعليقه لفترات طويلة.. وبضعة كسور في اضلاعه.. ومن يدري ماذا ايضاً كان يضاف الى القائمة لو لم يفجر الشعب ثورته في تموز)[1] ، ان المكان والتأريخ هنا حقيقيان حيث يرمزان الى واقع ، فاطلاق سراح الوالد ورد بعد ١٤ تموز ١٩٥٨، أما السجن فهو نقرة السلمان، ان السجن مكان مغلق معادٍ للتطلع الانساني وضاغط بشدة على كيان الانسان العضوي والاجتماعي والنفسي باتجاه التأثير السلبي على مفرزات هذا الكيان وجعله معرضاً لخطر الانهيار والانكفاء .

يصف الراوي العليم مشهد القبج في القفص : (ولكن القبج إذ ابصر كفاً صغيرة تدخل القفص من فتحة الباب تهمّ ان تمسك به ، تحرك داخل سجنه حركة عنيفة في محاولة ان يكون خارج متناول اليد الممدودة اليه ، فضرب إناء الماء الصغير ..)[2] ، ان القفص بوصفه مكاناً مغلقاً يتعذب فيه الطائر أي كان نوعه ، حيث يقبع فيه مهيض الجناحين ، و لا يستسلم القبج

---

(١) ئاسوس ٨٠

(٢) نفس المصدر السابق ٩١

ليد آسو الصغيرة التي تعبث به ، بل يدافع عن حريته النسبية حتى داخل القفص ، ان هذه الحالة توازي السجين الذي يدافع عن قيمه في الزنازين ، ويظل معتداً بموقفه ووجهات نظره إزاء مسائل الحياة المتنوعة .

تتذكر داليا اعدام ابيها في سجن الحلة المركزي (لتنصبَّ عليك لعنات الارض والسماء ... لقد قتلت أبي وامتصصت حيوية عمّي .. وكدتَ تقضي على شباب زوجي .. والان من يدري كم من الارواح توشك ان تزهق .. تحت سقفك ايها الوحش الحجري .. القائم على جماجم ولحوم اماجد الناس)[٣] .

ان هذه اللهجة الخطابية لداليا يهدف من ورائها الروائي إثارة عاطفة القارئ وتحريك مشاعره العدائية نحو السجن .

فالسجن بوصفه مكاناً مغلقاً معادياً يمثل السلطة القامعة وبُناته لحماية انفسهم ومصالحهم .

فهذه الاداة لا توصد الباب والنافذة على السجناء فحسب، بل تفل احياناً من إراداتهم وتضعف فيهم روح المطاولة ، بل ويموتون موتاً بطيئاً مريراً في دهاليزه المظلمة .

المكان المفتوح

ان المكان المفتوح يمنح الشخصيات حرية التعامل والتفاعل مع الواقع والحياة ويتيح للفرد ان ينمّي طاقاته وقدراته المتعددة، فالمكان المفتوح يأتي بالضد من المكان المغلق المقترن بالسأم والضجر والعذاب، فالتصميم على تحقيق الاهداف والبحث المستمر عن منابع الحياة الرغيدة المتزنة، في معظم الاحيان مرهون بالواقع المكاني الذي يفتح امام الشخصية آفاقاً واسعة من المجال والانفتاح، إذ ان (الرحلة من مكان الى مكان مستمدة من اسطورة البحث)[١] ، إن

---

(٣) نفس المصدر السابق ١٣٦

(١) بناء الرواية – سيزا قاسم ١٠٣

انفتاح المكان على الشخصية الانسانية ومدّ البصر في الفضاء الواسع يمنح الخيال انبثاقاً قوياً مبدعاً (فالمكان في الرواية سواء كان مغلقاً او مفتوحاً يستطيع ان يفسر كثيراً من الدلالات الاجتماعية والنفسية وإحالتها الى عالم رمزي او واقعي متخيل)[٢].

ان المكان المفتوح يمدّ الشخصية الروائية مساحة واسعة من الرؤى والخيال (فالمكان الذي نحبه يرفض ان يبقى منغلقاً بشكل دائم ، انه يتوزع ويبدو وكأنه يتجه الى مختلف الأماكن دون صعوبة ، ويتحرك نحو ازمنة اخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة)[١] ، فالتعامل مع المكان مرهون باحتوائه المضمون الانساني الذي يحدد وظيفته واهميته في البناء الروائي انه (سواء أكان مغلقاً أم مفتوحاً يستطيع ان يفسر كثيراً من الدلالات الاجتماعية والنفسية وإحالتها الى عالم رمزي او واقعي او تخيلي)[٢] ، ان كلمة (واسع) (تعبّر عن اقتناع حيوي وحميم . انها تنقل الى اسماعنا صدىً معتزلات وجودنا الخفية ... انها عدوة للاضطراب ... يجب ان تسيطر على السكون الآمن للوجود)[٣].

بعد ان احس يوسف بالسأم والضجر صمم زيارة الحديقة :

(قررت ان ادخل الحديقة العامة أول ما واجهتني . كان الحارس نائماً . لم أهضم فكرة وجود حارس يحرس الحديقة. يحرسها ممّن؟ هل للحديقة اعداء)[٤] ، تحمل الحدائق العامة انفتاحاً على المدينة، بأزهارها وأشجارها وباحاتها، انها مكان متسع الارجاء متعدد الواجهات والأبعاد، حيث ابوابها مفتوحة على مصاريعها، ويؤمها الغادون والرائحون، ان الحديقة العامة تمنح الشخصيات آفاقاً من الحرية ومجالاً للحركة والفعل والراحة، انها لم تكن مجردة من مضمونها الانساني، حيث يشخص يوسف من منظوره النفسي وعبر مكوناته المعرفية أعداء لها،

---

(٢) الكتابة الروائية في رفقة السلاح والقمر – محمد عز الدين التازي ص٧٣

(١) جماليات المكان – غاستون باشلار – ت : غالب هلسا ص٨٧

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ص١١

(٣) جماليات المكان ٢٢٢

(٤) هم ويبقى الحب علامة ٣١

ان تغطية هذا المكان المفتوح الاليف بالقلق من اعتداء (هم) ، محاولة فردية لتحويل طبيعة المكان، ان الارتباط (بمكان ما هو ارتباط بقضـــية هذا المكان وليس مجرد ارتباط عاطفي او جغرافي)[٥] .

يقول يوســـف : (من خلف الواجهة الزجاجية رحت ارقب المارة . لا ادري ماذا يدور في ذهني. ربما لا يدور شيء على الاطلاق إذ يبدو انه قد تعطل عن كل حركة ، بات كتلة جامدة بلا حياة، ربما جمدها الخوف)[١] ، ان المقهى الذي يراقب فيه المارة منفتح على الشارع، حيث يمنح طوال الوقت ألواناً من الراحة، لروادّه المؤقتين، مع مشاهدة تلك الحركة الدائمة لصنوف البشر والمشاهد المتنوعة ذات الطابع الاستعراضي المثير، (فالجالس في المقهى يستطيع ان يمد بصره، حتى هو يعمل ، كما يستطيع ان يمد بفكره خاصة)[٢].

اما يوسف فيظل ضاغطاً على إلفة المقهى وانفتاحه، باتجاه السأم والخوف اللذين احاطا كيانه واغلقا عليه فضاءه الخاص المنفتح على حركة الخارج بضجيجها ومشاهدها المتنوعة .

يلاحظ الباحث ان رواية (بحثاً عن مدينة اخرى) خالية من المكان المفتوح ، كما وتتضـــمن اربعة مشـــاهد من المكان الاليف ومحاولة دائبة من الروائي لتحويل هذه الاماكن الى مناطق معادية مغلقة ، لقد وصل عدد الاماكن المعادية الى اثني عشر ، والاماكن المغلقة الى تسعة . هذه المقارنة تؤكد ان هذه الرواية متشعبة بطقوس وفضاءات السأم والقلق والملل ، والروائي اعتمد على هذه الاماكن المعادية والمغلقة للتعبير عن هموم ومصائب بطل الرواية الذي ضاق بالمدينة التي جرت فيها احداث الرواية، وبحثَ عن مدينة تمنحه الألفة والاطمئنان.

---

(٥) الرواية والواقع – محمد كامل الخطيب ص٤٠

(١) هم ويبقى الحب علامة ٦٨

(٢) الرواية والمكان – ياسين النصير – ج١ – ص٤٢

يرنو فرهاد الى ابنه آسو ، انه (تحت ظلال شجرة التوت الوارفة مع طائره يمد له سبابته . وإذ يحاول نقرها بسحبها بسرعة وخفة ونشوة عارمة ، يختض لها جسمه النحيل . ويطلق ضحكات صافية ، متقطعة سرعان ما تجد صداها عند ابيها خافتاً)[٣] .

ان حديقة المنزل تتسم بأجواء الألفة والانفتاح على الطبيعة، أما آسو فمتلاحم مع جمال الطبيعة ومع قبجه، حيث يطلق ضحكات صافية، فهذا المكان المنسرح المتناغم مع جمال الحديقة وأفياء أشجارها يضغط على آسو ، ويسم سلوكه بميسمه، إذ (عزل العمل الفني عن محيطه يعد خطراً)[١] ، وكلما زاد التلاحم بين الرواية والواقع يتحقق استيعاب الواقع ، ان إبعاد احداث الرواية عن مسرح الحياة الحقيقي يقرب فنية الرواية من الذهنية والافتراض المسبق الذي ينضب رواء الرواية وجماليتها .

كادت السيارة التي تقل العائلة الى اربيل ان تدهس قطيعاً من الاغنام في الطريق لولا انتباه ابي حيدر : (تفرقت الاغنام ، التي كانت تعبر الشارع، فبعضها عبر.. بينما تراجع البعض الاخر.. وأطلق الراعي الصغير ..الذي كان يتقدم القطيع ساقيه للريح .. إذ أبصر السيارة قد اقتربت من القطيع كثيراً)[٢] ، ان المكان مفتوح هنا ، حيث السهول الواسعة التي ترعى الاغنام فيها ، والطريق تشقها بامتداد المسافة ، إذ الحركة الصاخبة للسيارات ومنبهاتها تمنح السهول نوعاً من الالفة والشعور باللاخواء . ان المضمون الانساني المتمثل في الراعي والمتفاعل مع القطيع من حيث حركته واصواته يمنح المشهد انفتاحاً على حياة القرية وفضاءاتها الاليفة التي تفعّل الاخيلة الانسانية وتزيدها خصوبة ونماء .

الوصف ووظائفه

---

(٣) ئاسوس ١٤

(١) الفن القصصي – عناصره – مصادره الاولى ، د. علي عبد الخالق ، ٨٣

(٢) ئاسوس ١٦٦

الوصف لغة : وصف الشيء ، له وعليه وصفاً . وصفه: حلاّه .

ان اول من عرّف الوصف وتحدث عنه هو قدامة بن جعفر ، (الوصف انما هو ذكر الشيء كما فيه من الاحوال والهيئات ولمّا كان اكثر وصف الشعراء انما يقع على الاشياء المركبة من ضروب المعاني كان احسنهم من اتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها ، حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته)[1] ، لكن قدامة ركز على طبيعة الوصف في الشعر لا في النثر، إذ هناك مسافة بين الوصف في فني الشعر والنثر ، ولو ان قاسماً مشتركاً يجمع بعضاً من خصائص الوصف في الفنيين ، أما ابن رشيق القيرواني ، فلم يحدد الوصف في الشعر ، إذ حرره من اطاره ، فالوصف عنده (مانعت به الشيء ، حتى كاد يمثله عياناً للسامع)[2] ، وما أكده ابن رشيق هو التجسيم في الوصف تأكيد على المظهر الخارجي ،وقد ورد تعريف الوصف اصطلاحاً :

(انشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية عن مشهد او شخص او إحساس او زمان للقارئ او المستمع . وفي العمل الادبي يخلق الوصف البيئة التي تجري فيها احداث القصص)[3] ، ويلاحظ ان هذا التعريف وسّع من دائرة الوصف حتى شمل الاحساس الداخلي والقصة والبيئة ، لكن التعريف هذا لم يكن جامعاً مانعاً ، إذ لم تعر انتباهه وظيفة الوصف التي يرهن الوصف بها .

---

(١) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق كمال مصطفى ١٣٤

(٢) العمدة – ابن رشيق – ٢٩٤

(٣) معجم المصطلحات العربية في الادب واللغة ٢٣٨

أما وليد نجار فأرجع الوصف خطوة الى الوراء ، إذ ابعد الاهتمام بالعالم الداخلي للشخصية الروائية التي اهتم به روائيو الغرب ، يعرف وليد نجار الوصف في هذا الاطار : (هو وقوف عند ملامح خارجية للموصوف)[٤] .

ان سيزا قاسم تعرّف الوصف المقترن بالرواية ، على انه (إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية ولذلك يجب ان ننظر الى الصورة المكانية في الرواية – أي تجسيد للمكان – لا على انها تشكيل للاشكال والالوان فحسب ولكن على انها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من اصوات وروائح والوان وأشكال وظلال وملموسات ...)[١] .

ويلاحظ ان تعريف سيزا قاسم اكثر انسجاماً مع الفضاء الروائي المستوعب لصنوف الوصف عبر سياقاته المتعددة .

ان نمط الوصف ووظيفته واهميته يختلف من مدرسة روائية الى اخرى ، إذ وظيفة الوصف في الواقعية غيرها في الطبيعية او في مدرسة تيار الوعي .

ويرى الكلاسيكيون ان الوصف حلية تزيينية يمثل العالم الخارجي واوصافه ، وتنتهي اهميته في ذاته، ومجال فني ملائم للروائي لإبراز قدراته البلاغية ، علماً انه لا يضيف شيئاً على ابراز الشخصية او مضامين الرواية ، و (كان الهدف من الوصف ان يتمثل لنا عالماً مألوفاً بكل دعته ، عالماً نعرفه حق المعرفة)[٢] ، لقد اهتم الكتاب الواقعيون في الوصف – أي نوعه – بالإستقصاء والدقة وذكر الاجزاء والعناصر الدقيقة ، سواء كان للاماكن او الاشياء او الشخصيات ، (لقد جاء وصفهم تفصيلياً تصنيفياً والتزموا الموقف الموضوعي)[٣] ، أما المدرسة الطبيعية فنظرتها الى الوصف لا تكون مجردة، بقدر ما تعتبر كون الوصف ظلاً وامتداداً

---

(٤) قضايا السرد عند نجيب محفوظ – وليد النجار ١٤٩

(١) بناء الرواية – سيزا قاسم ١٠٧

(٢) الاتجاهات الادبية الحديثة في القرن العشرين ص١٨

(٣) بناء الرواية – سيزا قاسم – ١٠٨ ، ١٠٩

للشـــخصـــية الروائية التي نتعرف من خلال الوصـــف على تصـــرفاتها وعلاقاتها وممارســـاتها الاجتماعية، (لقد طوّر فلوبير الوصـف وأسـاليبه ، وتابعه الكتاب الطبيعيون)[٤] ، لكن البيرس يرى (ان فلوبير اثقل الابداع الواقعي الحقيقي دون ضـرورة ظاهرة بلغو الوصـف)[٥] ، ويقصـد بالوصف (الوصف الفني) الذي غدا عنده عنصراً مستقلاً بذاته ضمن البناء الروائي .

أما كتاب الرواية الجديدة (فقد حولوا نظرهم من التفاصـــيل التقليدية وبدأوا يركزون على اشياء غير مألوفة وهي عملية اطلقوا عليها مصطلح ((التغريب في الفن)) ، فبدأ كتاب الرواية الجديدة ينظرون الى الاشياء نظرة مغايرة لا تهتم بالسمات الرئيسية التي سبق ان رآها ووصفها الواقعيون وإنما التفتوا الى المعالم الصـــغيرة التي اغفل من ســـبقهم ذكرها)[١] ، كما ولم يجردوا الموصوف الشخصية، بل اعتبروها وسيلة إعلامية دالة على منطلقاتها وافكارها فـ لشيء يمكن ان يصـــبح اكثر من مجرد علامة على حضـــور ، فيكون عندئذ عنصـــراً لا يمكن فصـــله عن الشـــخصـــية الروائية)[٢] ، ففي (ممر ميلانو) مثلاً ، يصـــبح وصـــف البناية معادلاً فنياً لوصـــف الشخصية)[٣] .

ان نمط الوصـــف في الرواية الجديدة هو ان (يعطي اهمية لجميع محتويات الشـــعور ، فهي جديرة بالوصـف بصـورة عامة ، ويمكن ان تثير الاهتمام سـواء اكانت على مسـتوى الحوادث اليومية ام على مســتوى الاحلام والهواجس ، وكذلك تكتســب ظاهرة الادراك الحســي ذاتها نفس اهمية الشيء المدرك حسيّا ، ان لم تكن اكثر من ذلك)[٤].

ويقسم الوصف من حيث علاقته بالموصوف على نوعين :

---

(٤) البناء الفني للرواية العربية في العراق – شجاع مسلم ١١

(٥) تاريخ الرواية الحديثة ٥٣

(١) بناء الرواية – سيزا قاسم ١٢٢

(٢) عالم الرواية ١٣٩

(٣) حوار في الرواية الجديدة ٢٠

(٤) الرواية الفرنسية الجديدة ج٢ .م.س ص١٧

١- الوصف الاجمالي او الانتقائي

٢- الوصف التفصيلي او الاستقصائي .

ويمكن تقسيم آخر للوصف المتعلق بالشخصية :

أ- الوصف المباشر : الذي يستهدف الشخصية في شكلها الخارجي والداخلي .

ب- الوصف غير المباشر : وفي هذا النوع لا يستهدف الشخصية بذاتها ، وانما يتم وصفها من خلال الاشياء والاماكن المتعلقة بها[١] .

وهناك تقسيم آخر للوصف بحسب الوظيفة التي يضطلع بها :

١- الوصف التفسيري ويسميه شجاع مسلم (التوثيقي)[٢]

٢- الوصف الايهامي

٣- الوصف التزييني او الزخرفي .

وظائف وصف الامكنة

١- الوظيفة الزخرفية[٣] :

ان الرواية الكلاسيكية تعتمد هذا الوصف بغية اشباع المتلقي المتطلبات الفنية ، (ان النظر الى الوصف على انه الزخارف التي تضاف الى المباني والكنائس وتجريده من وظيفته الفنية وانكار التحامه في القصيدة شأنه شأن كل الاشكال البلاغية ، ادت بالانواع الادبية التي التزم هذا النهج الى الاضمحلال والسقوط، والنظر الى الوصف على انه زخرف من الزخارف أخلّ بقيمته ، حيث ان الوصف قد يحمل معاني ودلالات ابعد من مجرد تمثيل الاشياء)[٤] ، ان عماليق المذهب الكلاسيكي الفرنسي ومنهم بوالو (يدعون اشياعهم الى سلوك سبيل

---

(١) الشخصية في الرواية العراقية – مصطفى ساجد مصطفى ١٦٦

(٢) البناء الفني للرواية العربية في العراق – شجاع مسلم ٢٢

(٣) ويسميها صلاح فضل (الوظيفة التجميلية) ينظر : نظرية البنائية في النقد ٤٤٠

(٤) بناء الرواية – سيزا قاسم ١٢٠

الايجاز الشديد لدى السرد وسبيل التفصيل والجزالة لدى الوصف)[٥] ، ان تفضيل الوصف على السرد من حيث الكم ودون الاعتبار بنمط الرواية، يخل بالتوازن في البناء الروائي، إذ ان نمط الرواية واحداثها الخاصة يحددان مستويات الوصف والسرد، (يمكن تقبل الوصف بمعزل عن السرد ، ولكنه لا يمكن ان يوجد من دون وصف ... وكذلك نلقى الوصف اكثر لزوماً للسرد من لزوم السرد للوصف)[١] .

ان الوصف التزيني في روايات محيي الدين زنكنة نادر الوجود ضيق المساحة ، إذ صب معظم اهتمامه على السرد والحدث ، فالوصف التزييني على قلته ملتحم مع السرد ولم يتفرد لوحده ، كما نشاهده عند بلزاك وفلوبير .

يصف الراوي العليم ليلة التقى فيها يوسف بسناء : (في الجو يسري دفء لذيذ ، والسماء صافية مغسولة بشلالات النور ، مزروعة بنجوم وهاجة لا يحصر العد تتوقد)[٢] ، ان هذا الوصف مسرود ، إذ نجد حركة تدخل على الوصف عبر فعل (يسري) واسمي المفعول (مغسولة – مزروعة) اللذين يمنحان الوصف حركة مضافة ، ان التحام السرد بالوصف يمنح الصورة حيوية ، حيث الصورة تأتي متزامنة مع لقاء يوسف بسناء ، فالوصف المتحرك هنا انتقائي ، إذ لم يسهب الروائي في إبرازه .

يصف الرواي العليم المدينة : (المدينة تتثاءب وهي تخرج من تابوت نومها كسلى... الشوارع خالية ، الليل ينتحر فوق اسفلتها النظيف الذي بدأ يعكس خليطاً من الاضواء الوهاجة التي تسلطها المصابيح الكهربائية واشعة الشمس الباهتة التي تمارس ضياعها خلالها)[٣] ، هذا الوصف المسرود يمتزج بالحركة الممثلة بالسرد ، فالوصف في هذا المقطع يخدم

---

(٥) ينظر : في نظرية الرواية – عبد الملك مرتاض ٢٨٩

(١) في نظرية الرواية – عبد الملك مرتاض ٢٩١– ٢٩٢

(٢) هم ويبقى الحب علامة ١٢

(٣) نفس المصدر السابق ٣٠

السـرد ، أما افعال (تتثاءب – ينتحر – يعكس) فتمنح الوصـف حركة وحيوية ، ان هذا الوصف الانتقائي يعكس المساحة المحددة التي يرمي من ورائها اظهار صورة قاتمة لليل المدينة التي تضم يوسف ، (لا شك ان الاشياء هي بعض الاشخاص ، هي صورة عن امانيهم واخلاقهم وواقعهم ووضعهم اليومي)[١] .

يصف يوسف جانباً من الحديقة (ونظرت الى الفراشة ... بهرتني الوانها الزاهية ورشاقتها وخفتها وهي تحط من زهرة على اخرى دون ان تغادر مجموعة ازهار الفرنفل)[٢] هذه الصورة تجسد وصفاً متزمناً لتلك الفراشة ، حيث هي الموصوفة ، وأُسندت اليها صفات تمثل الحركة واللون والحيوية، لكن الوصف مجمل ، إذ الروائي لم يكن طويل النفس حتى يوسع الوصف من جوانبه العديدة ان (معظم الوصف في الرواية العراقية ما زال عنصراً ثانوياً تابعاً للسرد الذي لا يزال العنصر المهيمن)[٣].

يصف الراوي الشرشف المهيأ للمولود الجديد في الغرفة :

(أشرتْ الى سرير صغير مغطى بشرشف احمر بلون الفجر تزينه مجموعة من صور اطفال يلعبون ويمرحون بطلاقة مع مجموعة من الغزلان والفراشات وزهور النرجس ، عالم حلمي لا مثيل له .. بعض الاطفال يضحكون حتى اكاد اسمع صوت صخبهم وكركرتهم ومرحهم ، وآخرون يطعمون غزالاً باقة من الاعشاب .. بينما راح ثالث يراقب فراشة وهي تقترب من زهرة)[٤].

هذه صورة سردية مزخرفة مشحونة بالحركة، فالشرشف صغير، وهذا كناية عن المولود المنتظر، أما الصور المرسومة على الشرشف فتحمل طابعاً احتفالياً ، حيث الصخب والحركة

---

(١) الالسنية والنقد الادبي – موريس ابو ناضر ١٤٤

(٢) هم ويبقى الحب علامة ٩٣

(٣) البناء الفني للرواية العربية في العراق – شجاع مسلم ٢٥

(٤) هم ويبقى الحب علامة ٩٦

والالوان والفراشات ... هذا الطابع الاحتفالي لا يستجيب مع عالم الطفولة فحسب ، بل ويمنح الطفل عالمه الخاص الممثل بهذه الصور ، ان الاشياء والاماكن ومحتوياتها تمثل المستوى الحضاري للانسان وتعكس في نفس الوقت ذوق المجتمع وقيمه المتغيرة . ان الشيء يؤدي (دوراً مزدوجاً في الرواية فهو يشير الى حقيقة واقعة في العالم الخارجي ، وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصة في النص : إذ يجب ان يكون حاملاً لمعنى .

فإن الاشياء تكون اشارية والفارق بين الرمز والاشارة ، ان الرمز اكثر كثافة ويرتبط بمجموعة من الدلالات المعقدة)[1] .

يصف الراوي العليم الطبيعة من منظور البطل : (سماء صافية ، عالية جداً اكثر علوا من السماء العادية التي اراها كل يوم ، علقت في منتصفها تماماً شمس وهاجة ، تشيع الدفء ، وارض منبسطة تتحول رويداً رويداً الى صحراء تظهر فيها نتوءات وتلول رملية صغيرة ثم مجاميع كبيرة من الكثبان ، والارض تبدأ تتحرك واشعة الشمس تتحول الى نار ملتهبة ما ان تضرب بقعة حتى تحيلها جمرة نار فيلتهم الصحراء حريق بعيد يقترب باستمرار)[2] هذه الصورة المسرودة تتساوق مع الوضع النفسي للبطل ، انها تتكون من مقطعين مغايرين : فالمقطع الاول (سماء صافية ..... الدفء) يعبر عن الفرح الذي يغمر كيان يوسف ، إذ التقى بسناء وقضى معها معظم الليل .

اما المقطع الثاني (ارض منبسطة ..... باستمرار) ، فيفصح عن رؤيا يوسف المستقبلية الطافحة بالتشاؤم والخوف من (هم) وقلق المستقبل ، فالوصف ملتحم بسريان الزمن وفي خدمته ، ان قدرة الروائي في انتاج وصف استقصائي ذا طابع زخرفي متميز ، متواضع ، ففي رواية (هم ويبقى الحب علامة) لا نشاهد صورة وصفية متكاملة الاركان ، (فالرواية العربية في

---

(١) بناء الرواية – سيزا قاسم ١٣٦

(٢) هم وبقى الحب علامة ١٠١

العراق لا تزال فقيرة في الوصف اذا ما قيست في الرواية الاوربية)[٣] ، ان مساحة الوصف في الرواية يحددها نمط الرواية وحاجاتها الفنية ، (فالوصف قد لا يكون ضرورياً ، في كل الاطوار، للنص السردي)[١].

يصف الراوي العليم وجه داليا (تطلع الى وجه زوجته المشع ابداً وجده تمثالاً من الشمع تتحدر فوقه قطرات من الشمع المصهور تتكسر فيها اضواء الصباح)[٢] ، هذا الوصف المسرود مزيج من التزيين والتفسير ، حيث سلط الضوء على وجه داليا ، انها لم تكن صورة وصفية محضة لوجود الحركة الزمنية في فعلي (تتحدر – تتكسر) ، فالصورة تعكس مضموناً انسانياً متوازياً مع موقف داليا الحزين ، اثر سماع نبأ احتضار باران حيث قطرات الدموع تنزل من عينيها .

ان رواية (ئاسوس) ورواية بحثاً عن مدينة اخرى) خاليتان من الوصف التزييني الاّ ما ذكرناه آنفاً مع شحوبه ، يقول شجاع مسلم (يندر وجود الوصف التزييني في الرواية العربية في العراق خاصة ، والرواية العربية عامة)[٣] .

٢- الوظيفة الايهامية

يصبح الوصف اداة لتحويل انتباه المتلقي فيما يقرأه ظانا منه انه واقعي وحقيقي (إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارئ انه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال ويخلق انطباعاً بالحقيقة او تأثيراً مباشراً بالواقع)[٤] ، ان ايهام القارئ يعتمد على مدى دقة الروائي في وصف الاشياء الموجودة في العالم الخارجي، فمستويات ايهام القارئ مرتبطة بسببين :

---

(٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق – شجاع مسلم ص٢٥

(١) في النظرية الروائية – عبد الملك مرتاض ص٢٩٥

(٢) ئاسوس ٢٧

(٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق – شجاع مسلم ج٢ ص٢٣

(٤) بناء الرواية – سيزا قاسم ص١١١

الاول : له علاقة بذات الفن الروائي ، إذ يتطلب التفنن والدقة في صنع الصور والمشاهد ، حيث يحتاج الروائي الى بذل اقصى الفنية والملاحظة النابهة والحيلة الفائقة في ابراز الوصف .

الثاني : طبيعة ومستوى القارئ الذي يتلقى الصورة ، فالقارئ العادي اقرب منالاً لإيهامه بواقعية حقيقة الصورة ، لكن القارئ الفطن المتمتع بقدرات ذهنية متميزة ، يفرض على الروائي امكانيات وتقنيات عالية في دقة النسج وسعة الخيال الفني والاسهاب في التفاصيل لإبراز الصورة الموهمة ، وكانها واقعية حقيقية ، ويرى فورستر (ان مقدرة الكاتب على ان يتلاعب بالقارئ حتى يقبل على ما يقوله)[١].

يصف يوسف مداهمة (هم) له (من خلال زجاج النافذة المهشم تمكنت ان اتبين ثلاثة رجال قصار، ضخام الى حد التشوه ، محشوين داخل معاطف سوداء بلون القير بالرغم من الدفء الذي كان يسري في الجو ، يتسللون من بين الاشجار، وحين ارتقوا سور الحديقة ليدحرجوا انفسهم من عليه)[٢] ، هذه الصورة المسرودة بمداهمة (هم) غرفة يوسف ، توهم القارئ بواقعيتها من حيث القاء الضوء على هيئاتهم وملابسهم ونمط زحفهم على الغرفة ، في حين وكما تبين انه حالة من هيمنة الشك والتوجس والقلق ، قالت له ام وليد :

– أكان نومك مريحاً يا ولدي

أأعجزت حقاً عن فتح الباب ؟)[٣]

يبرز الراوي اقرباء (رؤيا) القادمين من القرية لقتلها :

– قطعة صمون مدماة يا سيدي ... آه .. والكوب ايضاً هنا انتصبت الذئاب رافعة رؤوسها خارج مخابئها ، وخشي ان تعصف بهم رائحة اللحم ، رفعت يدي الوح بها ، فسكتت

---

(١) اركان القصة – فورستر ٩٦

(٢) هم ويبقى الحب علامة ٢٤

(٣) نفس المصدر السابق ٢٦

الذئاب وعادت الى عباءاتها)[1] ، هذا الوصف ملتحم بالسرد ، إذ يمنح الصورة حيوية ، فالقارئ يوهم بواقعية الصورة ويصدق ما فيها ، لكن هذا الوصف مبالغ فيه في جملة (وخشي ان تعصف بهم رائحة اللحم) يكاد ان يفقد الصورة ايهاميتها ، إذ يشبههم بالذئاب التي تود نهش واكل يده الجريحة.

يصف الراوي رجلاً من (هم) : (فتبهرني شفتاه المتدليتان وعظام وجهه البارزة بشكل غير عادي، وما ان اطيل النظر اليه حتى يبدو ان تغييراً ما يعبر عن نفسه في ملامحه، أحملق بفضول عميق في قصبات وجهه، فإذا به قد اخذ يكتسي بالشعر، شعر حقيقي كثيف ينمو باستمرار نمواً مطرداً، تتوسع مساحته وتزداد كثافته حتى يختلط بشعر رأسه المتهدل الممتلئ بالتراب ويكاد يصبح التمييز بينهما ضرباً من المستحيل)[2] ، هذا الوصف المتحرك للرجل، يوهم القارئ بتشوه الرجل وفضاضة امره ، اما اكتساء وجهه بشعر اسود كثيف حقيقي، بغتة ، ففيه مبالغة تكاد تفسد ايهامية الصورة ، فالروائي يرمز بهذا الشعر الاسود الذي تغطى به وجهه (هم) ، الى التستر على الخيانة ، وتمثل الصفة الحيوانية في الايذاء ، وكون هؤلاء الحلقة المفقودة بين الانسان والحيوان ، ان هذه السمة الرمزية في الوصف تجمع وظيفتي التوثيق والايهام ، إذ من خلال هذه السمة الرمزية نتعرف على تلك الصفات المرذولة للرجل المعادي .

لم يكن يوسف مطمئناً من مستقبل علاقته مع سناء ، إذ هاجسه سلبي يدور حول انقضاض (هم) على سناء وخطفها ، انه يعبر عن تلك اللحظات عبر كوابيس تعمق آلامه المستمرة (احدهم يخرج نصلاً تنعكس اشعة الشمس عليه ليلاً قاتماً ليغطي سناء تماماً بينما جلودهم تلمع .

– آه .. انهم يذبحونني

---

(١) هم ويبقى الحب علامة ٤١

(٢) نفس المصدر السابق ٦٠

– دعوها .. دعوها .. هي لا ذنب لها . أنا المقصود وليست هي .

لا يبالون بصراخي . الارض تشدني الى اسفل باستمرار احمل حفنة تراب ارميهم بها ، لكن ذرات التراب تنتشر تتساقط قطع اشجار صغيرة ناعمة)[1] ، هذا الوصف المتحرك والملتحم بالسرد يضيء العالم الداخلي ليوسف المسكون بالخوف ، ويوهم القارئ بصدق الحادثة وتحقيق ذلك التنبؤ المحزن، ان هذه الحيلة الفنية وسيلة الروائي المثلى لإقناع القارئ بواقعية ما يقول ، يقول نجيب محفوظ (ان اكثر التفاصيل صناعة ومكراً لإيهام القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة لا خيالا ، إذ انه لا يثبت الموقف او الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به وكلما دقت أسرع القارئ الى تصديقها)[2].

يصف بطل الرواية طبيعة علاقته بأبيه : (إذ كنت أؤمن ايماناً جازماً بأنه يمتلك القدرة التامة ، حتى الخارقة على التسلل داخل افكاري مهما كانت خفية وسرية .. ويا ويلي لو اكتشف ان شيئاً كذاك كان يدور في خلدي عنه – ويتركني مختنقاً بدمائي ، نصف ميت وسط الآلام والأوجاع والجروح والرضوض التي تظل امي ببكائها الحار ودموعها الساخنة .. تذر فوقها الاملاح ، فتضاعف آلامي وعذاباتي ، أما الان .. فلا ...)[3] ، ان هذا الوصف الاجمالي لعلاقة بطل الرواية بوالده يوهم القارئ بحقيقة الوصف ، إذ ان هيمنة أبيه وسطوته العدوانية جعلتاه فاقد القدرة والارادة ، أما أمه فغدت هي الاخرى ضحية . ان معظم الاوصاف عند الروائي مسرود وملتحم بالحركة ، حيث لا نجد الصور الوصفية التي تمثل الساكن الاّ نادراً ، ان شحوب استعمال الصورة الوصفية تتجسد في رواية تيار الوعي التي تحاول اختصار المسافة بين الوصف والسرد ، فمحي الدين زنكنة يعتمد في معظم الاحوال على الصور الذهنية والاجواء

---

(١) هم ويبقى الحب علامة ١٠٣

(٢) حديث مع فاروق شوشة ، الاداب – يونيو ١٩٦٠ ، نقلاً عن بناء الرواية سيزا قاسم ص١١١

(٣) بحثاً عن مدينة اخرى – ٩٠

المصنوعة التي يكاد بعضها يمس الواقع ، اما الاخرى فتظل عصيّة على التسويغ ،إذ تحتفظ بتفرده الذاتي النابع من تجربته الشخصية الخاصة .

يصف بطل الرواية مشهد امه المأساوي إزاء زوجها الفظ (تخطف يديه ، بصمت اخرس ودموع.. ثرثارة ، كلتا يديه ، تغطي ظاهرهما وباطنهما .. بالقبل .. ثم تذر القبل على جذعه حتى تبلغ منتصفه، وتنحدر اكثر ، اكثر ، تنحر انسانيتها ، نحراً وتلقي بجثتها تحت رجليه إذ تلقي بنفسها فوق قدميه وحين يركلها زوجها بتقزز ويدفعها بعيداً كأية قذارة التصقت بحذائه)[1] .

هذه الصورة المسرودة توضح مدى ضعف وانهيار الزوجة ، هذا الاذلال يعكس حياة المرأة العراقية المغلوبة على امرها، يوهم الروائي القارئ بمصداقية الوصف ، والصورة تكاد تقترب من استقصاء كل الدقائق والتفاصيل ، ان عنصر السرد هنا يمثل محوري الزمن والدراما ، حيث يتعمق الصراع بين الزوج والزوجة حد الركل بالقدم فوق هذا المكان الممسرح .

يصف الراوي ارضية الفندق الذي اراد الاقامة فيه (ارضية الفندق مفروشة بطبقة لزجة من الاوساخ ، بعضها قد تيبس تماماً وتنازل عن رطوبته وبقايا حياته لمجموعة كبيرة من حشرات صغيرة متناهية في الصغر ، تتطاير بأعداد خيالية تملأ الفراغ . وبعضها ما يزال يتشبث بحقه المشروع في الحياة..)[2] .

هذا الوصف الاستقصائي يسلط الضوء على تلك البقعة الموبوءة بالاوساخ والقاذورات ، ان الوصف هنا مسرود ، إذ تعج بحركة الذباب والحشرات ، حيث الصراع بين الحشرات والمكان ، وينتهي بهيمنة الاولى ، فوظيفة الوصف هنا تجمع بين التفسير والايهام ، إذ يتدخل الوصف والمعنى لإيهام القارئ بواقعية صالة الفندق ، يقول مؤلفا نظرية الادب (ان

---

(١) بحثا عن مدينة اخرى ١٤٩

(٢) نفس المصدر السابق – ٩٧

التفصيلات العينية لبيت البخيل غراندیه او مسكن فولكلوري ليست جهداً ضائعاً ، فهذه البيوت تعبر عن اصحابها)[١].

فصالة الفندق تعبّر عن كينونته وتنسجم مع تدني المستويات المالية والاجتماعية لمن يسكنه ، فصورة الصالة في تفسيرها الفني إستقباحية شوهاء .

يصف الراوي عامل الفندق (هذا العملاق الامرد الغريب الرهيب ... هذا الكائن البدائي المحشو داخل جلد كركدن)[٢] ، هذه الصورة وصف لعامل الفندق ، إذ لا يحس بوجود حركة الزمن الاّ في الاسم المفعول (المحشوّ) فالصورة الوصفية هنا اجمالية ، حيث بإمكان الروائي ان يسهب في الوصف حتى يوفي الشخصية حقها ، فالصورة توهم القارئ بواقعية الشخص ، كما وفي الوصف بعد تفسيري ايضاً ، إذ ينم الوصف عن بلادة عامل الفندق ، إذ تسير طاقاته العقلية باتجاه معكوس مع قدراته الجسدية .

يصف بطل الرواية صاحبةالفندق التي تغازله (ابتسمت بوجهي .. كشفت عن اسنان صفراء منخورة ... تساقط معظمها وما تبقى منها مغروز على حافتي فمها العميقتين ، كحراس متعبين هدهم التعب ونخرهم الارق وطول السهر ، ولم يعودوا يجدون حتى انفسهم)[٣].

هذا الوصف المسرود يهدف من ورائه الروائي إيهام القارئ بواقعية تلك الصورة المشوّهة التي تثير القرف ، فالصورة مبنية على جملة استعارات تجسد واقع اسنان صاحبة الفندق الذي يرمز الى الشيخوخة، فالروائي متعمد في استقباح منظر المرأة المتهدمة الاركان ، بغية مشاركة القارئ في نبذ ولفظ تلك المرأة. يلاحظ الباحث ان الوصف والسرد لم يتناوبا في الظهور بقدر ما تداخلا ، حيث الاولوية في اداء الوظيفة الالهامية تعود للوصف ويليه السرد .

---

(١) نظرية الادب – اوستان وارين رينيه ويلك ص٢٨٨

(٢) بحثاً عن مدينة اخرى ١٧٤

(٣) نفس المصدر السابق ١٨٦

يصف الراوي نمط الفندق (الفندق قديم متآكل الجدران .. يبدو كبناية اثرية تمتد جذورها الى اغوار زمن بعيد .. موغل في القدم ، ممعن في البعد .. يكاد لا يمت الى عصرنا بصلة ... الممرات .. دهاليز ظلماء ، قذرة ، الى حد يبعث على الغثيان تستقبل القادم – كائناً من كان – بمشاعر عدائية، حتى قبل ان تتبين حقيقة مشاعره تجاهها ، من خلال موجات عديدة من العفونة والنتانة لا تكاد تنقطع هنيهة واحدة)[1] .

هذا الوصف المسرود ينقسم على شقين :

الاول : الوصف الخارجي لهيكل الفندق ، انه لم يكن وصفاً هندسياً دقيقاً من حيث الطول والعرض والارتفاع والابعاد والظلال والموقع من المدينة ، وما يركز عليه الروائي هو عمر الفندق غير المحدد وتآكل جدرانه ، لكنه يوهم القارئ بواقعية الفندق على الارض .

الثاني : الوصف الداخلي الذي يثير في المشاهد القرف والاشمئزاز بفعل القذارة والنتانة التي يتسم بها .

ان كلا الوصفين الخارجي والداخلي يستقبحان الفندق ويعرضان واقعه كما هو عليه ، إذ انه مكان مغلق معاد تمجّه النفس ، ان المكان في بعض الاحيان (يصبح معادلاً نفسياً للشخصيات ، فيكشف عمّا في داخلها من صفات ، فالخلفية الوصفية تصبح والحالة هذه صدى لما يعتمل في النفس من مشاعر واحاسيس ..)[2] .

يصف فرهاد ابنه آسو حينما كان راقداً في المستشفى :

(همد الطفل .. لقد اتعبه الجهد الذي بذله في التقيؤ ... أحس بطعم كريه في حلقه . فترك فكيه مفتوحين ما يكاد يطبقهما حتى يتجدد الطعم الكريه في حلقه .. بدا اشبه بجثة هامدة .. حتى خيل الى ابيه انه قد انتهى ، وإذ دارت نفس الفكرة في ذهن داليا ارتعبت ... وما كاد

---

(١) بحثاً عن مدينة اخرى ١٤٩

(٢) فن الرواية عند يوسف السباعي – نبيل راغب ٣٠٤

يحس بالطعم الكريه في حلقه حين فتحهما ثانية بسرعة – وفتح معهما عينيه بوهن شديد)[1]

.

هذا الوصف المسرود يبرز الابعاد الخارجية لآسو من وجهة نظر الراوي العليم ، فالراوي يوهم القارئ بواقعية مرض آسو المتمثلة في انهياره الجسدي وتغيّر ملامحه ونحوله وضعف قواه ، حيث لم يقو على الكلام .

ان الوظيفة الايهامية للوصف هنا ، تختلط بالوظيفة التوثيقية المعبرة عن وضع آسو الصحي ، لكن الوصف لم يكن استقصائياً بالصورة التي يدقق ويبرز بعض الخفايا والظواهر المؤدية الى مرض آسو .

يصف الراوي آسو بعد ان سمع بمرض جدّه باران (كانت الكرات البلورية السائلة ، قد تجمدت في العينين الذابلتين ... وبظاهر كفه راح ئاسو يمسحها...)[2] ، هذه الصورة السردية لآسو وموقفه الحائر ، تؤدي وظيفة ايهام القارئ بواقعية ما ورد، ويلاحظ تداخل مونولوج داخلي مع الوصف المتحرك وهو (ماذا اقول له ؟ ... كيف اقول له ... آه ..)[3] ، ان هذا المونولوج الملتحم مع الوصف يمنح المشهد حيوية ، فالوصف هنا عنصر ثانوي تابع للسرد ، إذ مسافة الوصف تضيق امام مساحة السرد التي تدفع الاحداث الروائية من الحاضر الى المستقبل مرة او الى الماضي مرة اخرى .

يصف الراوي العليم مواجهة فرهاد لأبيه في سجن الحلة المركزي (حين اخذت وطأة حرارة الشمس تزداد على قفاه ، ويستجيب لها جسمه المكدود بمزيد من العرق يتصبب من كل

---

(١) ئاسوس ١٦

(٢) نفس المصدر السابق ٤١

(٣) نفس المصدر السابق ٤١

مسامات جلده الذي تلاشت المسافة بينه وبين قميصه الداكن)[1] ، هذا الوصف المتحرك الانتقائي يوهم القارئ بواقعيته إذ يركز الراوي على محورين وصفيين :

الاول : المكان كتجربة معيشة ، وهو الساحة الواقعة امام حائط سجن الحلة المركزي الذي يجتمع الباعة والناس امامه ايام المواجهة ، حيث تقلهم العربات الى هناك .

الثاني : فرهاد الذي جاء لمشاهدة والده في سجن الحلة ومعاناته النفسية والجسدية الشديدة إذ ينتظر ساعة اللقاء . ان المكان هنا يُعد معادياً تمجه النفس ، فالوصف المتزمن جاء ملتحماً مع السرد، حيث اوهم القارئ بحقيقته ، إذ دقة الوصف تزيد من تصديق القارئ وايهامه بواقعيتها .

يقارن جواد عبدالامير بين ملامح فرهاد وابيه في السجن (خيّل اليه ... انه يستمع الى باران نفسه، ملامح متقاربة عينان حادتان ، ذكيتان ، تنمان عن الجرأة .. ثمة بروز في انف كل منهما في منتصفه . يجعله يبدو كأنف كبش .. أبيّ . شفتان رقيقتان يعلوهما شاربان دقيقان ... شاربا ابيه .. أكثر كثافة .. واكثر سواداً .. بينما شاربا الابن يبدوان بلون الكستناء .. مع شعرات شقراء تتخللهما .. كما ان شعر رأسه .. تتناثر فيه الشعرات البيضاء اكثر من ابيه)[2].

من خلال هذه المقارنة الوصفية يوهم الراوي القارئ بواقعية المنظر ، أما الوصف فهو مسرود إنتقائي ويتناول الوجه فقط ، ان نتائج المقارنة الجارية بين الرجلين (الابن والاب) ، أدت الى تقارب كثير بين سحنات وجهيهما ، ويلاحظ الباحث تداخل وصفَي الايهامي والتفسيري ، فالراوي يصف انف الرجلين وتماثلهما في الشكل والحجم (ثمة بروز .....) فالانف المشابه لأنف الكبش عند الكرد يرمز الى الابوة والقوة والشجاعة ، بما فيه البروز الى

---

(١) ئاسوس ٦٧

(٢) نفس المصدر السابق ١٢٠

الامام مع شـــيء من الكبر . أما حدة العينين فتنمّ عنها الذكاء والنفوذ الى الشـــيء من حيث كشفه والوصول اليه .

لقد اســـتعمل الراوي فعل (خيّل اليه) ، وهو من افعال الشـــعور التي تســـاعد على نقل الوصف من الداخل الى الخارج . ان استخدام العوامل وسيلة تسوّغ تطبيق افعال الشعور على شخصية موصوفة باستمرار من وجهة نظر خارجية بعيدة)[١] .

يصف الراوي العليم آسو حينما كان راقداً في المستشفى :

ان قطرات العرق لم تعد تقتصر على الجفنين .. إذ أخذ جبينه يسح عرقاً هو الاخر .. وان قطرات عديدة منه تتجمع تحت خصـــلة الشـــعر المتبقية في مقدمة راســـه .. وإذ تســـيل هذه القطرات فإنها تتخذ لها مجرى باتجاه الجرح الذي في صدغ الطفل ..)[٢] ، هذا الوصف المتحرك انتقائي ،إذ يتداخل مع الســـرد ويحاول الروائي عبر هذا الوصـــف المســـرود ، ان يوهم القارئ بواقعيته وإثارة عاطفته ازاء آسو الذي يذاق امرّ العذابات تحت العلاج .

ان توظيف المستشفى بوصفه مكاناً معادياً مغلقاً يكسب الوصف سمة درامية، حيث يشتد الصـراع بين موت آسـو المريض وحياته التي يتمناها ابواه في فضـاء المسـتشـفى الذي أضـحى مسرحاً صغيراً لذلك الصراع ، ان ازدياد حرص الوالدين على ابنهما ومتابعتهما له بُعدٌ مضاف الى مسرحة المكان .

الوظيفة التفسيرية

وهو الوصـف الذي يعتمد على بيئة الشـخصـية ومكوناتها من الاشـياء والاثاث، لتصـوير ابعاد الشخصيات الروائية.

ويرى صلاح فضل : (أما الوظيفة الاخرى فهي ذات طبيعة تفسيرية ورمزية معاً، فالصورة التي ترسـم شـكل الشـخصـيات وتصـف ملابسـهم وادواتهم واثاث بيوتهم تكشـف تركيبهم

---

(١) شعرية التأليف – بوريس اوسبنسكي ص٩٥

(٢) ئاسوس ١٤٣

النفسي وتبرره ايضاً ، فهي رمز وسبب، كما انها نتيجة كذلك، وهنا يعتبر الوصف عنصراً ذا اهمية حيوية في العرض بخلاف ما كان عليه في العصور القديمة)[١] ويسمي شجاع مسلم هذا الوصف بـ (التوثيقي)[٢] ، ان الروايات الانطباعية والواقعية تستفيد كثيراً من الوصف التفسيري ، إذ عن طريقه تُسبَر أغوار الشخصيات وتكشف عن عالمها الفكري والنفسي والعاطفي، وترى سيزا قاسم (ان مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل واثاث وملابس... الخ، تذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير الى مزاجها وطبعها ، واصبح الوصف عنصراً له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة)[٣] ، ان ميشال بوتور وجد (ان وصف الاثاث والاغراض هو نوع من وصف الاشخاص)[٤].

يصف يوسف حديقة دار سناء التي جمعته بها (شربنا بضعة اقداح من البيرة، لم احس لها طعماً في حلقي تجولنا في حديقة منزلها، كانت الحديقة ممتلئة بالحياة التي تتدفق من جنباتها ومن كل شبر فيها، طافحة بالازهار والورد)[٥] ، هذا الوصف للحديقة الملأى بالازهار والورود والجمال يفسر للقارئ ذوق سناء الحضاري المهتم بجمالية البيت ، فالوصف هنا مسرود وانتقائي ، إذ يخدم السرد لإبراز الحديقة التي التقى فيها يوسف بسناء ، ان هذا السرد يوظف الافعال لتأسيس صور شعرية ينوي من ورائها الراوي إبراز لقاء يوسف بسناء في اطار رومانسي يعيد الى يوسف بعضاً من توازنه .

يصف يوسف الرجل الذي داهمه في عقر دائرته (وانسحبت اليد التي امتدت نحوي لتختفي داخل الفتحة الجانبية للمعطف الاسود بعد ان تركت ورقة على المنضدة ، اختلست

---

(١) نظرية البنائية في النقد الادبي – صلاح فضل ٤٤١

(٢) البناء الفني للرواية العربية في العراق – شجاع مسلم ٢٢

(٣) بناء الرواية – سيزا قاسم ١١٠– ١١١

(٤) بحوث في الرواية الجديدة – ميشال بوتور ١٣٩

(٥) هم ويبقى الحب علامة ٨٧

النظر اليها فوجدتها خالية من اية كتابة)[1] ان صورة الرجل الغامضة ومعطفه الاسود يثيران الخوف والقلق ، فالوصف المتحرك لهذا الرجل يخدم السرد باتجاه تصعيد التوتر الدرامي بين يوسف والرجل.

ان التوقيع على الورقة البيضاء يعمق إذلال يوسف ،بل ويرمز الى الخضوع والاستسلام .

يصف الراوي يوم مواجهة السجناء (وما تكاد عربة من تلك العربات المحملة بهم تفرغ منهم ، حتى تمتلئ مجدداً بناس آخرين .. نماذج اخرى من الأصناف البشرية ، سيل من الناس يندفعون نحوها ، حاملين سلالهم وحقائبهم وحاجات اخرى عديدة ، يهجمون على العربات، يعتلونها من كل فتحة من فتحاتها التي تكون في متناول ايديهم ، او بالحري في متناول ارجلهم)[2] ، هذا الوصف المتحرك يسلط الضوء على نمط ومستوى الحياة ، حيث يتداخل الوصف مع السرد ، لكن الوصف يكون في خدمة الافعال والحركات الدائرة في المشهد، ان هذه اللوحة المّوارة بالحركة والفعل تفسر المستوى الحضاري والاجتماعي لهؤلاء القادمين من اماكن عدة لزيارة اقربائهم في السجن .

لا تزال العربة الحصانية الوسيلة المثلى لنقل الناس الى السجن ، اما صرخات الناس وعشوائيتهم والفوضى واهمال الحوذي ، فتفسر سلوك وطبيعة الناس ، فعن طريق هذا الوصف يتعرف القارئ على هموم هؤلاء الناس وانشغالهم وتعاملهم الفج فيما بينهم مرة ومع الحوذي مرة اخرى ، ويلاحظ ان المكان هنا وُظف لإبراز (المأساة أو السخرية من الشخصية او من الظروف المحيطة بها)[1].

---

(١) هم ويبقى الحب علامة ٧٦

(٢) ئاسوس – ٦٧– ٦٨

(١) فن الرواية عند يوسف السباعي – ٣٠٤

يصف الراوي البعد الجسدي لآسو بعد مرضه: (رنا الى ولده بعمق وحنان ((جلد وعظم)) تذكر كلمات زوجته، قال في نفسه: ((ما يزال مجموعة من العظام في كيس من الجلد)) وبدا من خلال دشداشته الطويلة البيضاء التي اصرّ على ارتدائها ، بعد خروجه من المستشفى)[٢].

ان جملة (مجموعة من العظام في كيس من الجلد) التي قالها الراوي من منظور فرهاد عبر مونولوج داخلي ، صورة وصفية مجردة من حركة الزمن، لكن تداخلها مع الجمل السردية الاخرى يمنحها حيوية وحركة ، ان هذا الوصف يفسر هزال آسو وشحوبه ومعاناته الجسدية .

كانت العائلة تستعد للسفر الى اربيل لزيارة (باران) المحتضر ، حيث فرهاد منهمك بارتداء ملابسه (أعاد القميص المقلّم . الذي امتدت يده عوضاً من بين قمصانه ، الى موضعه ، ووجد نفسه دون أي تخطيط سابق ، يبحث عن قميص آخر بلون مناسب ، فاختار واحداً بلون أخضر داكن ...

– إشتر لك واحداً حين نصل الى بغداد)[٣].

ان اللون الاخضر الداكن لقميص فرهاد ترفضه داليا ، إذ تتصور ان باران مات، وهذا اللون لا يناسب العزاء ، فهذا الوصف المتحرك يفسر قلق فرهاد إزاء ما يرتديه من القمصان، وهذا القلق نابع من مصير والده المجهول، إذ العزاء بحاجة الى اللون الاسود الذي تصر داليا على ذلك (اشتري لك واحداً حين نصل بغداد) ، يرى ميشال بوتور ان (الشيء يمكن ان يصبح اكثر من مجرد علامة على حضور ، فيكون عندئذ عنصراً لا يمكن فصله عن الشخصية الروائية)[١].

تتأمل داليا ابنها آسو ، وهو نائم في السيارة بحضنها (بانت عظام وجنتيه عبره بوضوح .. وغارت عيناه في حفرتين عميقتين ... لم تملأها حتى الجفنان المسدلان .. اللذان تقطعت

---

(٢) ئاسوس ٤٢

(٣) نفس المصدر السابق ٥٣

(١) عالم الرواية ١٣٩

اهدابهما فبدا اشبه بقطعتي جلد اصفر)[٢] ، هذا الوصف المسرود انتقائي يشمل محيا آسو فعن طريقه يفسر القارئ نحول آسو وضعفه، ان هزال آسو يمتزج مع قلقه الدائم على مصير القبج ، فتنعكس الحالة على ابويه وتزيدهما ألماً وحسرة.

(٢) ئاسوس ١٤٠

نتائج البحث

من خلال دراسة وتحليل روايات محيي الدين زنكنة، ومن خلال ماقطعناه من شوط طويل ونحن نستقرئ سماتها الفنية التي تكتسب خصوصيتها المتفردة ، توصل الباحث الى استنباط جملة نتائج وملاحظات نعرضها كما يأتي:

* اذا كانت الشخصية الروائية من العناصر البنائية المهمة التي تدور حولها الأحداث، فروايات محيي الدين زنكنة تؤكد كثيراً محوري الشخصية والحدث من بين العناصر البنائية الأخرى للرواية، إن معظم شخصيات زنكنة الروائية ينتمي الى الطبقات الاجتماعية الدنيا أو المتوسطة وهي ذات وعي فكري متواضع ، حيث تضم هذه الطبقات هموما اجتماعية وطبقية متقاربة حيناً ، ومتفاوتة حيناً آخر ، إذ لكل فرد تطلعاته وآراؤه ومواقفه الخاصة به. ففي روايتيه (هم ويبقى الحب علامة و (بحثاً عن مدينة أخرى) يدور معظم الأحداث حول البطل الرئيس، أما الشخصيات الأخرى فهي بين ثانوية في أدوارها أو مسطحة في الأخرى ، فأحياناً تقع هذه الشخصيات في صراع درامي مع البطل، وأخرى تخضع لهيمنة البطل المحوري الذي تدور حوله الأحداث وتتجاذبه منغصات الواقع، حيث يحتفظ بمساحة متحركة بينه ، وبين الشخصيات الأخرى.

فالشخصيات تمثل واقعها الاجتماعي وهمومها وتطلعاتها الانسانية ، ان نمو هذه الشخصيات مع الاحداث لم يكن متوازياً، بل ومتوقفاً أحياناً، ولم يرق نموها إلى مستوى الحالات الانسانية المتميزة ، لقد أفاد الروائيُ من المواقف والاحداث التي تثير الصراعات الدرامية بين افكار الشخصيات ، وبنى عليها أبعاد موقفه أزاء القضايا الانسانية الحساسة ، ويلاحظ الباحث ان محيي الدين زنكنة لم يوصد الابواب على مصائر شخصياته ، بل جعل

نهايات رواياته مفتوحة امام تصورات المتلقي ، ليشارك بأحساسه في صنع نهايات زاخرة متنوعة، بأتجاه تصور القارئ المتفرد وتخيّله النوعي .

أما في رواية (ئاسوس) فتتوهج خصيصة البوليفونية (تعدد الأصوات) ، حيث الأبطال الجماعيون يلعبون بنسب متفاوتة أدواراً في صنع الأحداث وتحريك الواقع . فالبطل يتلقى الفعل أكثر من صنعه ، إذ ظل متبرماً من الواقع الاجتماعي، متوجساً من حركة الناس وأفعالهم، ولم يتمكن أن يلتحم مع منجزات حركة الواقع ومفرزاتها المتنوعة، بل وضع مسافة محددة، بينه وبين الواقع المعيش ، من جرّاء ردّ فعله الناقم على سلبيات الواقع وإرهاصاته المتعددة ، حيث غدا البطل عائماً في عالمه الخاص ، ان بعضاً من سمات البطل الفردية في روايات محيي الدين زنكنة يعكس الجانب النموذجي غير المتساوق مع الواقع والظروف غير النموذجية .

* ان المكان الذي يستوعب احداثه الروائية يمتاز في معظمه بضيق المساحة ، ومحدودية الأبعاد ، إذ يعده الباحث مكاناً ممسرحاً ، كحجرة الدائرة وحديقة البيت ، والصالة ، والفندق والسجن... ، ان هذه الاماكن المحدودة لا تستوعب الاحداث الروائية الضخمة ولاسيما في روايتيه (هم ويبقى الحب علامة) و (بحثاً عن مدينة أخرى) ، كما ولانتحسس في هاتين الروايتين الرياض والقصور والأماكن العامة والساحات، لتضم الأفعال والحركات الانسانية الكبرى وتتوسع معها دائرة معلومات المتلقي، أما المكان في رواية (ئاسوس) فمتحرك ويتضمن أحداثاً مهمة ومشاهد روائية متنوعة ، تمنح القارئ آفاقاً من الحياة ، وأجواء رحبة تتسع لأحداث كثار .

إن ابراز فضاءات المناطق التأريخية الحية كجبل ئاسوس ومدينة الحلة ، ثم العودة الى ثلاثة عقود لابراز مقاهي أربيل ومحلة عين كاوه ، يمنح رواية ئاسوس إنفتاحاً موضوعياً ، على أماكن روائية حقيقية ، توُهم المتلقي بأهميتها وموضوعيتها .

* ان المواقف النفسية المأزومة والقلقة لأبطال رواياته تضغط بقوة على معظم الأماكن الأليفة والمفتوحة التي تجري فيها الأحداث، فتحولها الى أماكن مغلقة ومعادية، حيث بطل الرواية المأزوم ومسرح أمكنته المعادية يتعالقان حدّا يضفي على الرواية أجواء روايات كافكا وفوكنر العائمة، وتوصل البحث الى ان عنصر المكان في رواياته لم يساعد على تطوير شخصياته الروائية وتنظيم ابعادها البنائية، إذ لشخصياته افكارها ومنطلقاتها النفسية والعاطفية الخاصة بها، ولا تتأثر في معظمها بالتحولات الجارية في الواقع .

* لقد اهتم الروائي بعنصر الزمن وأبدى مهارة وخصوبة خيال في تنظيم تقنياته وإبرازه في إطار ينسجم ويتألف مع حركة الرواية، فكل من روايتيه (هم ويبقى الحب) و (بحثاً عن مدينة اخرى) ، لايتعدى زمن أحداثهما الحقيقية يومين متتاليين، اما روايته ئاسوس فزمنها الحقيقي لايتجاوز ست ساعات، ان قصر الزمن الطبيعي للرواية فرض على الروائي استبطاء خطى السرد، عبر تقنيات المشهد والوقفة والاسترجاع الخارجي، حيث ان تحقيق فنية الاسترجاع منوط بتلاحمه مع حركة السرد الأول، وأداء وظيفته الفنية، فمحيي الدين زنكنة له قدحه المعلى في استعماله الارتداد، ولاسيّما في رواية ئاسوس ويلاحظ الباحث تأثر الروائي بتقنيات الفن السينمائي المتمثل في تقطيع خيوط الزمن ومعه المكان، فأفاد من التداعي الحرّ الذي يمنح المتلقي بعضاً من التشويق والمتابعة والانسجام مع الوقائع ولاسيّما في رواية (ئاسوس) . أمّا الاستشراف فنادر الوجود، إذ ان إنهماك الروائي بأحداث الحاضر ورد فعله المتوجس إزاء مخاطره يلهيه عن الاستشراف المبني على المنطق والتحليل، اما النزر اليسير الوارد في الروايات، فقائم على حدس أو أحلام يقظة أو أمنيات أو توقعات، ان هذه الاحوال لا تعّد سرداً يُخطط أحداث المستقبل في صورة واقعية محتملة الحدث، إذ التنبؤ المبني على العقل الفني المتمكن يخطط لأفق مستقبلي واقعي .

* ان الاحداث الروائية عند محيي الدين زنكنة مزيج من الواقعية والذهنية المفترضة، لكن هيمنة البعد الذهني في رواييته (هم ويبقى الحب علامة و (البحث عن مدينة اخرى) أوضح وأبين من رواية (ئاسوس) التي تتسم أحداثها بالواقعية، إذ تنبض بالحركة والحياة وتجسد العوالم الانسانية بعواطفها واحاسيسها في اطار من الفنية. ان الايغال في عرض احداث ومونولوجات وحوارات مفترضة يجرّ المتن الروائي نحو الشكلية، ويبعد مجريات الأحداث عن سيرها الذي يتوقعها المتلقي، اذ يقتفي الخطى التي يحددها الروائي، ان هذه الحالة حق من حقوق الروائي الذي ينوي متابعة أفكاره وتصوراته تجاه الحياة والواقع ،وإزاء ذلك يزداد اتساع المسافة بين المتلقي والروائي .

* ان الهم الروائي الاساس لمحيي الدين زنكنة منصبٌ على إبراز القضايا الانسانية الجوهرية المتمثلة في المساواة والعدالة الاجتماعية والحرية الانسانية، وخلاص البشر من ربقة العادات والتقاليد البالية المتوارثة، حيث يبحث عن عالم خال من هاجس الظلم والقسوة وإلغاء الآخر، لكن البحث عن ايجاد آليات مثلى تحقق معالجة هذه الهموم وعرضها بصورة منطقية، أوصل الروائي أحياناً الى بعض من المغالاة والمباشرة والوعظ والوضوح المخل بفنية الرواية، وإقلال لغة الايحاء الفني المثير للإحساس الجمالي عند المتلقي، علماً ان البطل بالإساس في روايتي (هم ويبقى الحب علامة) و (بحثاً عن مدينة اخرى) ينوء بحمل هموم الخلاص الانساني، في حين إن بعضاً من الشخصيات الأخرى يقف في الطرف الآخر.

* إن مهمة السرد في الرواية هي ابراز الأحداث التي تلعب الشخصية دوراً في صنعها او تحريكها او تحويل إتجاهها، يلاحظ الباحث ان التلوين السردي المتذبذب، بين الموضوعي والذاتي، ومحاولة التخلص من اسلوب القص الاحادي الذي يؤديه الراوي العليم ظاهرة فنية تتوهج في رواياته. لقد حرّر محيي الدين زنكنة سرده من الحكي التقليدي واعتمد على الخطابات السردية المتنوعة والمتجاوبة مع سير الاحداث ولاسيما النسق المغاير، مع سير

الأحداث. لم يترك محيي الدين زنكنة مجالاً مطلقاً للراوي ليستفرد بقصه وبرأيه حتى يهيمن على الفضاء الروائي كله، حيث تشاركه الشخصيات في إبداء ردود افعالها وتحركاتها في إطار المسألة المخصّصة لها، فالتناوب الفني المنظم بين خطاب الراوي والشخصيات الاخرى، يمنح الرواية حركة داخلية ينبثق منها تلازم القارئ المادة الروائية وإنسجامه معها، كما ووظف الراوي تقنيات السرد الأخرى كالسرد اللولبي، احساساً بأهميتها الفنية التي تمنح الرواية افقاً جمالياً يوازي مضمونها الانساني .

* يلجأ الراوي احياناً، لإغناء المتن الروائي وتنويعه وتطعيمه بمواد جديدة، الى تضمين مجريات الرواية الرئيسة بحكايات جانبية قصيرة، لتوازي حركة السرد الأول، وإغنائه لكن النتيجة تغاير المقصود، حيث لايحصل التفاعل والإلتحام المفترضين، بقدر مايثير ذلك التضمين إبعاد ذهن المتلقي عن الحدث الرئيس وإنهماكه بأحداث جانبية، تكاد ان تفقد القارئ إمساكه بخيوط أحداث الرواية الرئيسة، علماً ان روايات محيي الدين زنكنة من حيث مساحاتها المحدودة، وأبعادها الكميّة تضيق بتلك الأحداث الجانبية ولا تستوعبها، فالنسق المعارض هذا، له اصول تراثيةٌ يغذي السرد الأول ويرد في إطاره، وتوظيفه يتطلب الدقة القصوى وإلاّ يأتي بنتائج تغاير المقصود .

* ان لغة الروائي تتنوع بتنوع الشخصيات والمواقف ، ففي مجملها ذات صياغة دقيقة جميلة تعكس قدرة الروائي الفنية المحكمة في توفير القيم البلاغية المنتقاة التي تعكس شخصية الراوي العليم أكثر من شخصيات الرواية الأخرى.

يلاحظ الباحث من خلال استقرائها النسيج اللغوي لإسلوب الروائي ، ان جمالية هذا الاسلوب لا تضم معظم الحالات التي تناسبها ، إذ تطغى على بعضها الانشائية المسترسلة والبحث عن توفير القيم اللفظية وتزويقها وتنميقها .

ان هذا الاختلال بتوازن الأساليب العاكسة لأنماط الشخصيات الاجتماعية والثقافية لا يحصل، الاّ عندما يتخذ الروائي وجهة نظر الشخصيات الروائية، عبر مكوناتها التعبيرية والنفسية .

*لم يحظ الوصف بكثير الاهتمام من قبل الروائي، ولاسيمّا الوصف الزخرفي الذي يزين الواجهات الخارجية من الأمكنة الروائية أو الأشياء، وأمّا ما وردَ منهُ فهو تابع للسرد وفي خدمته عن طريق التداخل مع آلياته، إذ يفتقر الى الوقوف بوحده ، إلاّ ضمن العناصر البنائية الأخرى للرواية وإزاء قلة ورود الصورة الوصفية في روايات محيي الدين زنكنة، تكثر الصور السردية المفعمة بعرض الاحداث عبر إبراز بعض الصور، في حين لانجد الوصف الاستقصائي الذي يغطي أبعاد الموصوف بدقة متناهية ويستجلي مكنوناتها الجمالية .

* يتكئ الروائي كثيراً على الحوار أكثر من توظيفه السرد، ولاسيّما في رواية (ئاسوس) ، ان ظاهرة الاكثار من الحوار امتداد لإبداعاته الكثير ة في مجال كتابة المسرحية واهتمامه بها إذ ان شهرة زنكنة وابداعه الثرّي مجال كتابة المسرحية تبزّ مجالات إبداعه الأخرى ، فحواراته وسائل جيدة ومعتمدة للأشكال البنائية الحديثة، ومجال أمثل، لإبراز الأبعاد النفسية والفكرية لشخصياته الروائية ، لقد اكثر زنكنة من الحوار لأسباب تقتضيها الحاجة الفنية ، منها إبعاد هيمنة الراوي الذي يضعف من دور الشخصية، لإقحامه الفضاءات التي تجعل الشخصية تابعة لإمتدادات أفكاره ، كما وتؤدي حوارات رواية ئاسوس الى إبطاء حركة السرد، إذ الزمن الروائي الحقيقي لآسوس لايتعدّى ست ساعات .

ان تردد أو مراوحة زنكنة بين عالَمَيْ الحداثة والتقليد أو السير على خطى الحداثة الشكلية دون تمثل محاورها وأساسياتها يعرقل طريق تقدم زنكنة في تأسيس عالم روائي يتسم بتفردهِ وخصوصيتهِ الفنية المتألقة .

* إنهمك الروائي في تغطية بعض الأحداث ومواقف الشخصيات وأفعالها بمسوح من الرمز والأيماء ذي دلالات وأبعاد تنسجم مع الفضاء التي أسّسَها الروائي، لدعم أفكاره وقضاياه، لكن مغالاته وإصراره على إستعمال أنماط متشابهة، من الرموز والأحوال تستهلك رمزية الحالة، وتجعلها إشارة على جدب المخيّلة ومحدودية الدلالة ، إذ يفقد الرمز فنيته وجماليته كلّما يتكرر في قوالب وسياقات متشابهة ، ولاسيّما في تصويره لشخصيات (هم) وأبعادها المختلفة.

كما ويلاحظ الباحث ان المخيلّة الإبداعية للروائي تتمتع بالبراعة والقوة في تضخيم الهواجس والاحلام والكوابيس والتفنن في اصطناع إبراز قوة الأعداء، وفي إظهار أَبطال رواياته كملاحَقين مضطَهدين، فعبر تضخيم المظالم التي تواجهها شخصياته، وإبرازها كضحايا لِقساوة الواقع، يبحث زنكنة عن مبررات الإغتراب النفسي والروحي عن الواقع الذي ينتج هذه الظواهر الكابحة ، واليأس من تحقيق التطلعات الإنسانية بإِستمرار .

* ان محيي الدين زنكنة له إلمام نظري متكامل بالبناء الروائي، ويشخص بدقة متناهية مسؤولية الشخصيات الروائية ، وأدوارها ومهامها وعلاقتها بالزمان والمكان والأحداث، حيث معرفته الدقيقة بآليات التنظير الروائي والإيغال في تفاصيلها ، تقرّب أجواء روايتيه (هم ويبقى الحب علامة) و (بحثاً عن مدينة أخرى) ، من الشكلية والتباعد نوعاً مّا، عن الرواء والعفوية التي تمنح الرواية قوة جذب المتلقي وإنفعاله بها، ومتابعته المتلهفة لمصائر شخصياتها، وأحداثها .

* ان الروائي مغرم بتوزيع احداث الرواية على عناوين فردية وتقسيمات شتى، ربما لا تتلائم كثرة هذه التقسيمات، في بعض الأحيان، مع حجم الرواية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١-أبحاث في النص الروائي العربي، د. سامي سويدان، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت ١٩٨٦.

٢-الاتجاهات الأدبية الحديثة في القرن العشـــرين، ر. م البيريس، ترجمة: جورج طرابيشـــي، منشورات عويدات، ط١، بيروت، ١٩٦٥.

٣-الاختبارات والمقاييس العقلية- د. محمد خليفة بركات- دار مصـــر للطباعة- القاهرة، ط٢- ١٩٥٤.

٤-الأخوة كارامازوف (جزءان) فيودور ديستوفسكي، ت: سامي الدروبي، مراجعة أبو بكر يوسف، دار روداغا موسكو، ١٩٨٨.

٥-الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي- ميشيل زيرافا، ت: سما داود، مراجعة: د. سلمان الواسطي، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥.

٦-الأدب وفنونه- د. محمد مندور- دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٤.

٧-أركان القصة- فورستر- ت: كمال عياد جياد، مراجعة: حسن محمود- سلسلة الألف كتاب (٣٠٦)، دار الكرنك- القاهرة- ١٩٦٠.

٨- الزمن في الأدب – هاينز ميرشوف، ترجمة: احمد رزوق ٠ مطابع سجل العرب . د. ط، ١٩٧٢.

٩-الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي- د. مصطفى سويف- دار المعارف بمصر- ط٣- ١٩٦٠.

١٠-أسس النقد الأدبي- جوزيف فرانك (تأليف مشترك)، ترجمة: هيفاء هاشم، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق- ج٢- ١٩٦٧.
١١-أسلوبية الرواية- مدخل نظري- حميد لحمداني- منشورات دراسات سال- الدار البيضاء ١٩٨٩.
١٢-ئاسوس- محيي الدين زنكنة- مطبعة دار الساعة ١٩٧٦، طبع بمساعدة المجمع العلمي الكردي- العراق- بغداد- بغداد ١٩٧٦.
١٣-أشكال الزمان والمكان في الرواية- ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق- منشورات وزارة الثقافة دمشق، ١٩٩٠.
١٤-إشكالية المكان في النص الأدبي- ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة- سلسلة دراسات أدبية،ط١ ١٩٨٧.
١٥-الأفكار والأسلوب- أ.ف. تشيتسيرين، ت: د.حياة شرارة- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد. ١٩٧٨. ب ت.
١٦-الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة- د.موريس أبو ناضر- دار النهار للنشر- بيروت- ١٩٧٩.
١٧-الإنسان من هو، د.قاسم حسين صالح- وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- جامعة بغداد – دار الحكمة للنشر والتوزيع والترجمة –كلية الآداب – ١٩٨٤.
١٨-الأنثروبولوجيا البنيوية- كلود ليفي شتراوس، ترجمة: مصطفى صالح- دمشق- وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٧٧.
١٩-أوجين غرانده، بلزاك، ت: فؤاد كنعان- المنشورات العربية- بيروت.
٢٠- بحثاً عن مدينة أخرى- منشورات كتاب العرب- دمشق- دار الأنوار للطباعة والنشر- دمشق ١٩٨٠.

٢١- بحوث في الرواية الجديدة- ميشال بوتور، ت: فريد أنطونيوس- منشورات عويدات- بيروت- ١٩٧١-ط١/باريسط٢- ١٩٨٢.
٢٢-برغسون- زكريا إبراهيم- سلسلة نوابغ الفكر الغربي- القاهرة د.ت.
٢٣-برغسون- فرانسوا ماير- ت: تيسير شيخ الأرض- دار بيروت ١٩٥٥.
٢٤-البطل المعاصر في الرواية المصرية- أحمد إبراهيم الهواري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام- بغداد- ١٩٧٦.
٢٥-بناء الرواية- أدوين موير- ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة الدكتور عبد القادر القط- دار الجيل للطباعة- الفجالة.
٢٦-بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قاسم- الطبعة الأولى ١٩٨٥- دار التنوير للطباعة والنشر- بيروت- لبنان.
٢٧-بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجاً ١٩٦٧-١٩٩٤-د. مراد عبد الرحمن.
٢٨-البناء الفني في الرواية العربية في العراق- جزءان-د. شجاع مسلم العاني- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- ١٩٩٤
٢٩-البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول) عبد الفتاح إبراهيم- الدار التونسية للنشر ١٩٨٦,.
٣٠-بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية- حسن بحراوي- المركز الثقافي العربي- بيروت- الدار البيضاء- ط١، ١٩٩٠.
٣١-تاريخ الرواية الحديثة- د.م البيرس- ترجمة: جورج سالم- منشورات عويدات- بيروت- ١٩٦٧.

٣٢-تقنيات السرد في النظرية والتطبيق- آمنة يوسف، ط١- دار الحوار للنشر والتوزيع- سورية- اللاذقية- ١٩٧٧.
٣٣-تيار الوعي في الرواية الحديثة- روبرت همفري- ت: د.محمود الربيعي- دار المعارف بمصر-ط٢-١٩٧٥.
٣٤-ثلاثية الرفض والهزيمة- محمود أمين العالم- دار المستقبل العربي- القاهرة-س، ١٩٨٠.
٣٥-الجبل والسهل- محيي الدين زنكنة- دار ئاراس للطباعة والنشر- أربيل- كوردستان- العراق-٢٠٠٢.
٣٦-جدلية الزمن- غاستون باشلار- ت: خليل أحمد خليل- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر- ١٩٨٨.
٣٧-جماليات المكان في الرواية العربية- شاكر النابلسي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- دار الفاس للنشر- عمان- ١٩٩٤.
٣٨-حدس اللحظة- غاستون باشلار، ت: رضا عزوز- عبد العزيز زمزم- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- الدار التونسية للنشر- تونس- ١٩٨٦.
٣٩-الحوار القصصي تقنيته وعلاقاته السردية- فاتح عبد السلام- ط١-١٩٩٩- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت.
٤٠-خطاب الحكاية (بحث في المنهج) جيرار جينيت- ت: محمد معتصم وعبد الجليل وعمر حلي- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ط٢- ١٩٩٧.
٤١-الخطاب الروائي- ميخائيل باختين- ترجمة: محمد برادة- دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.
٤٢-دراسات في القصة العربية (وقائع ندوة مكناس)، محمد برادة وآخرون- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- لبنان ط١، ١٩٨٠.

٤٣-دراسات في القصة العربية الحديثة- أصولها، اتجاهاتها، أعلامها- د. محمد زغلول سلاّم- منشا، المعارف بالاسكندرية ١٩٨٧.
٤٤-دراســات في الواقعية- جورج لوكاش، ترجمة: د.نايف بلوز، منشــورات وزارة الثقافة- دمشق-ط٢، ١٩٧٢.
٤٥-الدراما- ميشــارليور، ترجمة: أحمد بهجت قنصــة، منشــورات عويدات- بيروت-ط١، ١٩٦٥.
٤٦-الذاكرة، عرض وتقديم: د. مصــطفى غالب- منشــورات مكتبة الظلال- بيروت- ١٩٧٩.
٤٧-الراوي، الموقع والشــكل- يمنى العيد- دراســة في الســرد الروائي- مؤســســة الأبحاث الاجتماعية- بيروت- ١٩٨٦.
٤٨-رســائل ابن العربي- محيي الدين أبي عبد الله العربي الحاتمي- دار إحياء التراث العربي- بيروت.
٤٩-الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني- أمية حمدان- منشورات وزارة الثقافة والإعلام- سلسلة دراسات ٢٦٧- بغداد ١٩٨١.
٥٠-الرواية السياسية، أحمد محمد عطية، مؤسسة مطابع مدبولي، بيروت- بدون تاريخ.
٥١-الرواية الإنكليزية- ولتر ألن- ترجمة: صفوت عزيز جرجيس- مراجعة: د. مرسن سعد الدين- مشــروع النشــر المشــترك- بغداد/ القاهرة، مطابع دار الشــؤون الثقافية العامة- بغداد.
٥٢-الرواية الفرنسية الجديدة، تأليف نهاد التكرلي- الموسوعة الصغيرة (١٦٧)- دار الحرية للطباعة- بغداد- ج٢- ١٩٨٥.

٥٣-الرواية العربية واقع وآفاق- جمع وتقديم الدكتور محمد برادة- دار أبي رشـــد للطباعة والنشر- بيروت- لبنان- ١٩٨١.
٥٤- الرواية والمكان- ياسين النصير- الموسوعة الصغيرة- جزءان- منشورات وزارة الثقافة والإعلام- الجمهورية العراقية- ١٩٨٠.
٥٥-الرواية في العراق ١٩٦٥- ١٩٨٠ وتأثير الرواية الأمريكية فيها، دراسة مقارنة- د.نجم عبد الله كاظم- دار الشؤون الثقافية العامة- ط١- بغداد-١٩٨٧.
٥٦-الزمان الوجودي- عبد الرحمن بدوي- مطبوعات مكتبة النهضـــة المصـــرية،ط٢- ١٩٥٥.
٥٧-الزمن التراجيدي في الرواية المعاصـرة- ١-أمندلاو- ترجمة: بكر عباس، دار صـادر- بيروت- ١٩٧٧.
٥٨-الزمن في الفكر الديني، د.حسام الدين الآلوسي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ط١، ١٩٨٠.
٥٩-الزمن التراجيدي في الرواية المعاصـرة- معد عبد العزيز- مكتبة الأنجلو المصـرية-د.ط، ١٩٧٠.
٦٠-السـردية العربية- بحث في البنية السـردية للموروث الحكائي العربي، د.عبدالله إبراهيم- ط١، ١٩٩٢.
٦١-سـيرة القارئ- نبيل سـليمان- دار الحوار للنشـر والتوزيع- سـورية- الطبعة الأولى- ١٩٩٦.
٦٢-شـخصـية المثقف في الرواية العربية الحديثة- د. عبد السـلام الشـاذلي- دار الحداثة- بيروت- ١٩٨٥.

٦٣-الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ- نصير عباس- منشورات مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع- جدة- ط١، ١٩٨٥.
٦٤-الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره- عز الدين إسماعيل-ط٣، دار العودة- بيروت- ١٩٨١.
٦٥-الشعرية- تزيتيان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة- الدار البيضاء- دار توبقال.
٦٦-شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) بوريس أوسبنسكي، ت سعيد الغانمي وناصر حلاوي- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة-١٩٩٩.
٦٧-الشمس والعنقاء- دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق- خلدون الشمعة- منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق- ١٩٧٤.
٦٨-صنعة الرواية- تأليف بيرسي لوبوك- ترجمة: عبدالستار جواد- دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.
٦٩-الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي- فاضل ثامر- وزارة الثقافة والإعلام- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- ١٩٩٢.
٧٠-ظهور الرواية الإنكليزية، ت:أيان وات- ترجمة: يوئيل يوسف عزيز- الموسوعة الصغيرة العدد/ (٧٨)، ١٩٨٠، منشورات دار الجاحظ للنشر- بغداد.
٧١-عالم الرواية- رولان بورنوف- ريال أوئيليه، ترجمة:نهاد التكرلي- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- ١٩٩١.
٧٢-عالم القصة- برنار دي فوتو- ترجمة: د.محمد مصطفى هدارة- مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر- القاهرة- نيورك ١٩٦٩.

٧٣-العزلة والمجتمع- نيقولاي برديائيف- ترجمة: فؤاد كامل/ مراجعة: على أدهم- الشؤون الثقافية العامة- بغداد- ط٢، ١٩٨٦.

٧٤-عشرون روايات خالدة- سومرت موم- ترجمة: سيد جاد سعيد عبد الرحمن، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.

٧٥-علم النفس الإنساني- فرانك سيفرين، ترجمة: د. طلعت منصور ود. عادل عزالدين ود. فيولا البيلاوي، مكتبة الانجلو مصرية- ١٩٧٨.

٧٦-علم النفس التحليلي- ك.ع.يونغ، ترجمة وتقديم نهاد خياطة- دار الحوار للنشر والتوزيع،ط١، بيروت، ١٩٧٧.

٧٧-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده- ابن رشيق الحسن القيرواني ٤٥٦هـ تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد- دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢.

٧٨-عناصر القصة- روبرت شولز- ترجمة: منقذ الهاشمي، الطبعة الأولى- ١٩٨٨- دمشق- دار طلاس للترجمة والنشر- اوتوستراد- المزة.

٧٩-غائب طعمة فرمان روائياً- د فاطمة عيسى جاسم، وزارة الثقافة- طبع في مطابع الشؤون الثقافية العامة- ٢٠٠٤.

٨٠-الفضاء الروائي في الغربة- الإطار والدلالة- منيب محمد البوريمي- دار الشؤون الثقافية العامة- آفاق عربية- بغداد- ١٩٨٦.

٨١-فن الرواية الذهنية لدى نجيب محفوظ- مصطفى التواني- مطبعة تونس- قرطاج- ١٩٨١.

٨٢-فن الرواية عند يوسف السباعي- د. نبيل راغب- مكتبة الخانجي- مصر.

٨٣-فن القصة- الدكتور محمد يوسف نجم- دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت- ١٩٥٩- الطبعة الثالثة.

٨٤–فن القصة القصيرة– د.رشاد رشدي، مكتبة الانجلو مصرية– القاهرة، ط٢، ١٩٧٠.
٨٥–الفن القصصي– عناصره، مصادره الأولى– د. علي عبد الخالق، الدوحة ١٩٨٧.
٨٦–فن كتابة الأقصوصة– كاظم سعد الدين– سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٦)، بغداد ١٩٧٨.
٨٧–فن كتابة الرواية– ديان دوات فاير/ ترجمة: د. عبد الستار جواد– مراجعة: د. عبد الوهاب الوكيل– دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– ١٩٨٦.
٨٨–الفن والتصور المادي للتاريخ– جورج بليخانوف، ت: جورج طرابيشي– دار الطليعة– بيروت– ط١، ١٩٧٧.
٨٩–الفن اليوم– مدخل إلى النظرية، التصوير والنحت المعاصرين هربرت ريد، ترجمة: محمود فتحي وجرجيس عبده– ط٢– دار المعارف بمصر ١٩٨٥.
٩٠–في البنيوية التركيبية– دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ت: د.جمال شحيذ– دار ابن رشد– بيروت– ١٩٨٢.
٩١–في التنظير والممارسة– لحمداني حميد– دراسات في الرواية المغربية– ط١، الدار البيضاء– دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع– ١٩٨٦.
٩٢–في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد– تأليف:د. عبد الملك مرتاض– مطابع الرسالة– الكويت– عالم المعرفة– ١٩٨٨.
٩٣–في النقد الأدبي الحديث– محمد مجد الباكير البرازي– مكتبة الرسالة الحديثة– عمان– الأردن– ط١، ١٩٨٩.
٩٤–القصة الحديثة– فريدريك، ج، هوفمن– ترجمة: بكر عباس– دار الثقافة– بيروت.
٩٥–القصة في الأدب العربي الحديث– محمد يوسف نجم، منشورات المكتبة الأهلية– بيروت– الطبعة الثانية ١٩٦١.

٩٦-قضايا الرواية الحديثة- جان ريكاردو- ترجمها وعلّق عليها صباح الجهم- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق- ١٩٧٧.
٩٧-الكتابة الروائية في رفقة السلاح والقمر- محمد عز الدين التازي- دار الشؤون الثقافية، دار النشر المغربية، بغداد.
٩٨-كتابة الرواية- جون برين- ت: مجيد ياسين- مراجعة:د.مدحي الدوري- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- ١٩٩٣- وزارة الثقافة والإعلام.

٩٩-قضايا الفن الابداعي عند دستوفسكي-م.ب باختين ت:د.جميل نصيف التكريتي- مراجعة د.حياة شرارة ط،١٩٨٦.
١٠٠-الكتابة الروائية في رفقة السلاح والقمر- محمد عز الدين التازي- دار الشؤون الثقافية، دار النشر المغربية، بغداد.
١٠١-الكتابة في درجة الصفر- رولان بارت- ترجمة: نعيم الحمصي- منشورات وزارة الثقافة- دمشق ١٩٧٠.
١٠٢-كلمات على ضفاف الواقعية- دراسات نقدية في الرواية والقصة، شمس الدين موسى- دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠.
١٠٣-الكلمة في الرواية- ميخائيل باختين- ت: يوسف حلاق- منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية- دمشق ١٩٨٨.
١٠٤-كلود ليفي شتراوس- الأنثروبولوجيا البنيوية- ترجمة: مصطفى صالح، دمشق، ١٩٧٧.
١٠٥-الكون الأحدب، قصة النظرية النسبية، د. عبدالكريم رحيم، دار العلم للملايين- بيروت، لبنان، ١٩٦٢.

١٠٦-اللحظة الأبدية- دراسة الزمان في أدب القرن العشرين- سمير الحاج شاهين- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- لبنان- ط١- ١٩٨٠.
١٠٧-مارسيل بروست والتخلص من الزمن- جيرمن- ترجمة: نجيب المانع- وزارة الإعلام- بغداد- ١٩٧٧.
١٠٨-الماركسية وفلسفة اللغة- ميخائيل باختين- ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد- دار توبقال للنشر- الدار البيضاء- ١٩٨٦.
١٠٩-مبادئ علم النفس العام- د. يوسف مراد- دار المعارف بمصر- ط٥ ١٩٦٦.
١١٠-المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم- ط١، ١٩٩٠- المركز الثقافي العربي- بيروت.
١١١-مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص- مشترك- دار الحداثة- بيروت- ١٩٨٥.
١١٢-مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً- سمير المرزوقي- جميل شاكر- دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) الدار التونسية للنشر- بغداد.
١١٣-مذهب للسيف ومذهب للحب، رؤية نقدية جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال روايته الشاملة (ليالي ألف ليلة)- شاكر النابلسي، المؤسسة العامة للدراسات والنشر- بيروت- ط١- ١٩٨٥.
١١٤-مقاربة الواقع في القصة المغربية من التأسيس إلى التجنيس- نجيب العوفي- المركز الثقافي العربي- بيروت- ١٩٨٩.
١١٥-مقالات في النقد- تأليف ماثيو ارنولد، ترجمة وتقديم: على جمال الدين عزت، مراجعة الدكتور لويس مرقص- الدار المصرية للتأليف والترجمة- المطبعة الفنية الحديثة- ١٩٦٦.
١١٦-المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي- فاضل ثامر- دار المدى للثقافة والنشر- دمشق- ٢٠٠٤.

١١٧-المنظور الهندسي- يحيى حمودة- الهيأة المصرية العامة للكتاب- فرع الإسكندرية ١٩٧٤.
١١٨-منهج الواقعية في الإبداع الأدبي- د. صلاح فضل، دار المعارف بمصر، ط٢- ١٩٨٠.
١١٩-المنهجية في علم الإجتماع الأدبي- لوسيان غولدمان- ترجمة: مصطفى المسناوي- دار الحداثة- ط١- ١٩٨١.
١٢٠-نحو رواية جديدة- آلان روب غريبه- ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: الدكتور لويس عوض- دار المعارف بمصر.
١٢١-نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث- هنري جيمس وآخرون- ت: وتقديم إنجيل بطرس سمعان- الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر- القاهرة- ١٩٧١.
١٢٢-نظرية الأدب- أوستين وارين ويلك، ترجمة: محيي الدين صبحي- مراجعة: الدكتور حسام الخطيب- منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الاجتماعية، ط١- ١٩٧٢.
١٢٣-نظرية البنائية في النقد الأدبي- صلاح فضل- مطبعة الأمانة- مصر- ١٩٧٨.
١٢٤-نظرية الأغراض من كتاب نظرية المنهج الشكلي- مجموعة الشكلانين الروس، توما شفسكي، ترجمة: إبراهيم الخطيب- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- الشركة المغربية للناشرين المتحدة- المغرب (د.ت)
١٢٥-نظرية الرواية- علاقة التعبير بالواقع- مورس شرودر- جون هولبزن- جورج هنري رالي- ترجمة: د. محسن جاسم الموسوي- منشورات مكتبة تحرير- بغداد- ١٩٨٦.
١٢٦-نظريات السرد الحديثة- والاس مارتن- ترجمة: حياة جاسم محمد- المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨، الهيأة العليا لشؤون المطابع الأمريكية.

١٢٧-نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مشترك، ترجمة: ناجي مصطفى- منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي- الدار البيضاء، ١٩٨٩.
١٢٨-نظرية المنهج الشكلي- مجموعة الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب- الشركة المغربية للناشرين المتحدين- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- ١٩٨٢.
١٢٩-النفس، إنفعالاتها وأمراضها وعلاجها، الدكتور: علي كمال- دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع- بغداد- ط٤ د.ت
١٣٠-النقد التطبيقي والتحليلي- الدكتور عدنان خالد عبد الله- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد-د.ط ١٩٨٦.
١٣١-النقد الروائي والأيديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي. د.حميد الحمداني- المركز الثقافي العربي- بيروت- ط١- ١٩٩٠.
١٣٢-هم- أو يبقى الحب علامة- منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق- ١٩٧٥- محيي الدين زنكنة.
١٣٣-الوجيز في دراسة القصص- تأليف: لين أولبتيرد وليزلي لويس، ترجمة: عبد الجبار المطلبي- الموسوعة الصغيرة (١٣٧)، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر- بغداد- الجمهورية العراية- ١٩٨٣.
١٣٤-نقد الشعر- قدامة بن جعفر- تحقيق: كمال مصطفى- مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى- بغداد- ١٩٦٣.

المعاجم والموسوعات

١-تهذيب اللغة- الأزهري- تحقيق: علي حسن هلالي- الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة- القاهرة.

٢-لسان العرب – ابن منظور – اعداد وتصنيف يوسف الخياط – بيروت – دار لسان العرب، د.ت.
٣-المعجم الفلسفي- د. جميل صليبا- الجزء الثاني- دار الكتاب العربي- بيروت- ١٩٧٩.
٤-المعجم الفلسفي- مجمع اللغة العربية- الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية- القاهرة- ١٩٧٩.
٥-معجم المصطلحات الأدبية الإنكليزية- ت: بريهان ياملكي- جامعة بغداد- ١٩٦٦.
٦- معجم المصطلحات العربية والأدب – مجدي وهبة وكامل المهندس – مكتبة لبنان – بيروت – ١٩٧٩.
٧-الموسوعة الفلسفية- وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين- بإشراف م. روزنتال- ب يودين، ترجمة: سمير كرم- بيروت- ط٣- ١٩٨١.

الرسائل والأطاريح الجامعية:

١- بناء الرواية العربية في الكويت – مهدي جبر صبر – جامعة البصرة بإشراف د. عبد السلام الشاذلي ود. سمير كاظم- ١٩٨٩- رسالة ماجستير- مطبوعة على الآلة الكاتبة.
٢-البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي- سعد عبد الرحمن العتابي- رسالة ماجستير غير منشورة- كلية التربية- الجامعة المستنصرية ١٩٩٤- مطبوعة على الآلة الكاتبة بإشراف د. سمير خليل.
٣- تحولات الشخصية في روايات عبدالرحمن منيف – محمد عبدالحسين الهويدي الخزاعي – جامعة بغداد – كلية التربية الأولى (إبن رشد) ١٩٩٨ – بإشراف د. كاظم صليبي العائدي.

٤- الرواية الدرامية – باسم صالح حميد – الجامعة المستنصرية – كلية الآداب سنة ٢٠٠٠ بإشراف د. عناد إسماعيل الكبيسي.
٥- الرواية والزمن – يحيى عارف الكبيسي – كلية الآداب – جامعة بغداد – بإشراف د. عبد الأله أحمد.
٦- الزمن في الشعر العربي المعاصر- رسالة ماجستير- سهام جبار- كلية الآداب- جامعة بغداد- ١٩٩٠- مطبوعة على الآلة الكاتبة.
٧- الشخصية في الرواية العراقية- مصطفى ساجد مصطفى ١٩٩٦- بغداد- بإشراف د. عزمي شفيق الصالحي - الجامعة المستنصرية- رسالة دكتوراه- مطبوعة على الآلة الكاتبة.
٨- الطيب صالح روائياً- دراسة نقدية في عالمه الروائي- فواز أحمد دحروج- رسالة ماجستير- جامعة بغداد – كلية الآداب ١٩٨٣- مطبوعة على الآلة الكاتبة.
٩- النقد الروائي في العراق- داود سلمان العنبكي- رسالة ماجستير- كلية الآداب- جامعة بغداد- ١٩٩١- مطبوعة على الآلة الكاتبة.

الدوريات (المجلات)

١-الإستهلال الروائي- ياسين النصير- مجلة الأقلام- ت٢-ك-١، ١٩٨٦.
٢-الإغتراب في الأدب العالمي من وجهة نظر إشتراكية- بوريس بورسوف، ت: كامران قرداحي- الأقلام- العدد ١٢، ١٩٧٣.
٣-الإنشائية الهيكلية- تزفتان تودوروف- ترجمة: مصطفى التواني- مجلة الثقافة الأجنبية- العدد (٣)، بغداد- ١٩٨٢.
٤-باختين والزمان السردي الحديث- ستبسي بيرتن، ترجمة: د. محمد درويش- مجلة الأقلام ع١٢، ١٩٧٣.

٥–البحث عن وليد مسعود: جبرا إبراهيم جبرا– مجلة الأزمنة– مجلد(٢)، العدد (١) آيار.
٦–برابها كاراجها، لوكا وبختين ودراسة اجتماعية للرواية– مجلة مصباح الفكر (ديوجين)، العدد ٧٣، القاهرة.
٧–البطل المغترب في الرواية العراقية– د. صبري مسلم– مجلة الأقلام– العدد (٩) أيلول، ١٩٨٨.
٨–بناء المشهد الروائي– ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر– الثقافة الأجنبية– العدد (٣)، ١٩٨٧.
٩–البيئة في القصة– وليد أبو بكر– الأقلام– العدد (٧)، ١٩٨٩.
١٠–حدود السرد– جيرار جينيت، ترجمة: بنعس بو حمالة– مجلة آفاق المغربية– العدد (٣) خريف، ١٩٨٢، بغداد.
١١–حوار مع مؤلف مسرحية السر– ملحق ألف باء– العدد ٢٤–كانون الأول ١٩٦٨.
١٢–الخصائص البنائية للأقصوصة– د. صبري حافظ– مجلة فصول، مجلد (٢) العدد (٤).
١٣–دراسة في مفهوم الشخصية الروائية– أ.د. إبراهيم جنداري– مجلة الأقلام– العدد (٢) سنة ٢٠٠١.
١٤–الرواية في القرن العشرين– مجلة الأقلام، العدد (٣)، ١٩٨١.
١٥–الزمان والفضاء في الأدب الحديث– فالنتينا ايفاشيفا، ترجمة: زيد نعمان ماهر الكنعاني– مجلة الثقافة، العدد ١، بغداد، ١٩٩٧.
١٦– ضربات المطرقة تحطم الزجاج – مجلة الثقافة، ع٤، ١٩٨١ – جلال وردة.
١٧–عن القصة والأدب والمجتمع– مجلة الكاتب– العدد (١٥٨)– أغسطس– محمود الربيعي– ١٩٧٦.

١٨–فزيولوجية القصة– نللن كرومو– مجلة الآداب البيروتية– العدد (١)، السنة الثانية، كانون الثاني– ١٩٥٤.
١٩– اللغة والعالم القصصي– جيفري ليج ومايكل شورت، ترجمة: جبار سعدون– الثقافة الأجنبية– العدد (٢) السنة الحادية عشرة، ١٩٩١، بغداد– مطابع دار الشؤون الثقافية.
٢٠–لماذا يبقى الحب بدون علامة– مجلة الموقف الأدبي– دمشق، العدد (٣٠٨)، السنة السادسة والعشرون، ١٩٩٦.
٢١–المتكلم في الرواية– ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة– مجلة فصول، العدد (٣)، نيسان، ١٩٨٥.
٢٢–محيي الدين زنكنة وكتاباته القصصية– حسب الله يحيى– مجلة كاروان، العدد ٢٥، سنة ١٩٨٤.
٢٣– محي الدين زنكنة سنوات الإبداع– صلاح مسلم – مجلة (كه لاويژى نوى)– الملحق العربي– العدد (٢،٣) مارس ٢٠٠٠.
٢٤–مستويات النص السردي– جاب لينتفلت– ترجمة: رشيد بنحدو– مجلة آفاق، المغرب، العدد (٨–٩) ١٩٨٨.
٢٥–مشكلة المكان الفني– يوري لوتمان– ترجمة: سيزا قاسم– مجلة البلاغة المقارنة، العدد (٦)، ربيع ١٩٨٦.
٢٦–مفهوم الزمان والمكان في وادي الرافدين– مجلة سومر– العدد (١، ٢) – ١٩٧٥.
٢٧–مقدمة لدراسة الرواية العراقية– دراسة مقارنة، نجم عبد الله كاظم– الأقلام– ت٢– ك–١–١٩٨٦.
٢٨–من أنماط البطل في الرواية العراقية– صبري مسلم– الأقلام، ع (١٠)، ١٩٨٧.

٢٩-من يحكي الرواية- ولفانغ كايزر، ترجمة: محمد سويرتي- مجلة آفاق- المغرب، العدد (٨-٩)، ١٩٨٨.
٣٠-النقد الإجتماعي في الرواية الأمريكية في العشرينات- هنري وان بايير، ترجمة: صابر سعدون- الثقافة الأجنبية- العدد (٤٩، ١٩٨٤.
٣١-الواقعية والرواية المعاصرة- ريموند وليامز- ترجمة: سعيد أحمد الحكيم- الثقافة الأجنبية- العدد (٣٩)، ١٩٨٧.

الجرائد

١-ئاسوس حب للناس وخوف عليهم- ناجح المعموري- الفكر الجديد- العدد ٢٢٨، في ١٩-٢-١٩٧٧.
٢-ئاسوس رواية الحزن الجميل- قاسم محمد حمزة- طريق الشعب- العدد ٩٩٧- الثلاثاء، ٤ كانون الثاني- ١٩٧٧.
٣-البشر والأحداث الكثيرة في بضع ساعات- محمود حسن سلمان، العراق، العدد (٤٢٣)، في ١٦-٧-١٩٧٧.
٤-تقليص المسافة بين الواقع المعاش والواقع الأمل- لقاء مع الكاتب محيي الدين زنكنة- أجرى اللقاء: منير سعيد، الفكر الجديد- العدد (٢٥٩) في ٨-٧-١٩٧٨.
٥-رواية عن الليل الإنساني- فاضل العزاوي- طريق الشعب، العدد ٨٨٩ في ٢٢-٨-١٩٧٦.
٦-رواية ئاسوس ملاحظات سريعة- أنور محمد طاهر- جريدة العراق- ١٣-١-١٩٧٧.
٧-كتابات تطمع أن تكون قصة- علي جواد الطاهر- جريدة الجمهورية العراقية- العدد ٥٨٠٦- السنة ١٨- السبت ٢٧-٥-١٩٨٥.

٨-كتابات تطمع أن تكون قصصاً- نجاح هادي كبة- جريدة العراق، ٢٢-٨-١٩٨٤.
٩-لقاء مع الروائي محيي الدين زنكنة- طريق الشـــعب، العدد ٧٥٩- الثلاثاء- ١٦-٣-١٩٧٦.
١٠-لقاء مع قاص من إعداد ممتاز الحيدري- جريدة العراق في ٦-١١-١٩٧٦.
١١-مجموعة قصصية جديدة- جريدة العراق- عبد المجيد لطفي في ٢٣-٦-١٩٨٦.
١٢-مئة وثمانية وتســـعون كتاباً في كتاب واحد- الفكر الجديد- العدد ٣٣٨ في ٢٨-٤-١٩٧٩.
١٣-محاولة اســتقصــاء في ســرديات طفولة كاتب- جريدة الزمان- العدد ١٧٤١، الســنة السابعة في ٢٦-شباط ٢٠٠٤.
١٤-وضــوح الموقف في ئاســوس- منير ياســين- طريق الشــعب العدد (٩٩٧)- الثلاثاء- ٤ كانون الثاني ١٩٧٧.

الدوريات باللغة الكردية

١-روڤار، عدد خاص تناول محيي الدين زنكنة عدد (٦) سنة ٢٠٠٠.

Muhiddin Zangana as a Novelist

Iraqi Novel has Played an Important Rule in Deepening the National Social and Patriotic Consciousness, and was Influenced by Arab Novels in One Period and by Foreign Novels in Another Period Through Translation.

One of the Distinguished Novelist Voices was Muhiddin Zangana Whole Name initially was appeared as a Story Writer and a Playwright, and his Fame was glowed in Iraq and Arab World as a Playwright and Novelist.

Till Now He has Three Novels:

١- (They) and the Love Remains as a Sign – ١٩٧٥.

٢- Asos – ١٩٧٦.

٣- Searching for Another City-١٩٨٠.

Zangana's Novels are Matured Technically Possessing Characteristic, and Buses which are Ready to Study and Analyze.

His Novels Have Technical Characteristics Concerning Language, Instruments, and Level of Creation which Enlist Them Among the Iraqi Novelist's Experiences.

This Thesis is divided into Three Chapters Introduction, Preface and Conclusion.

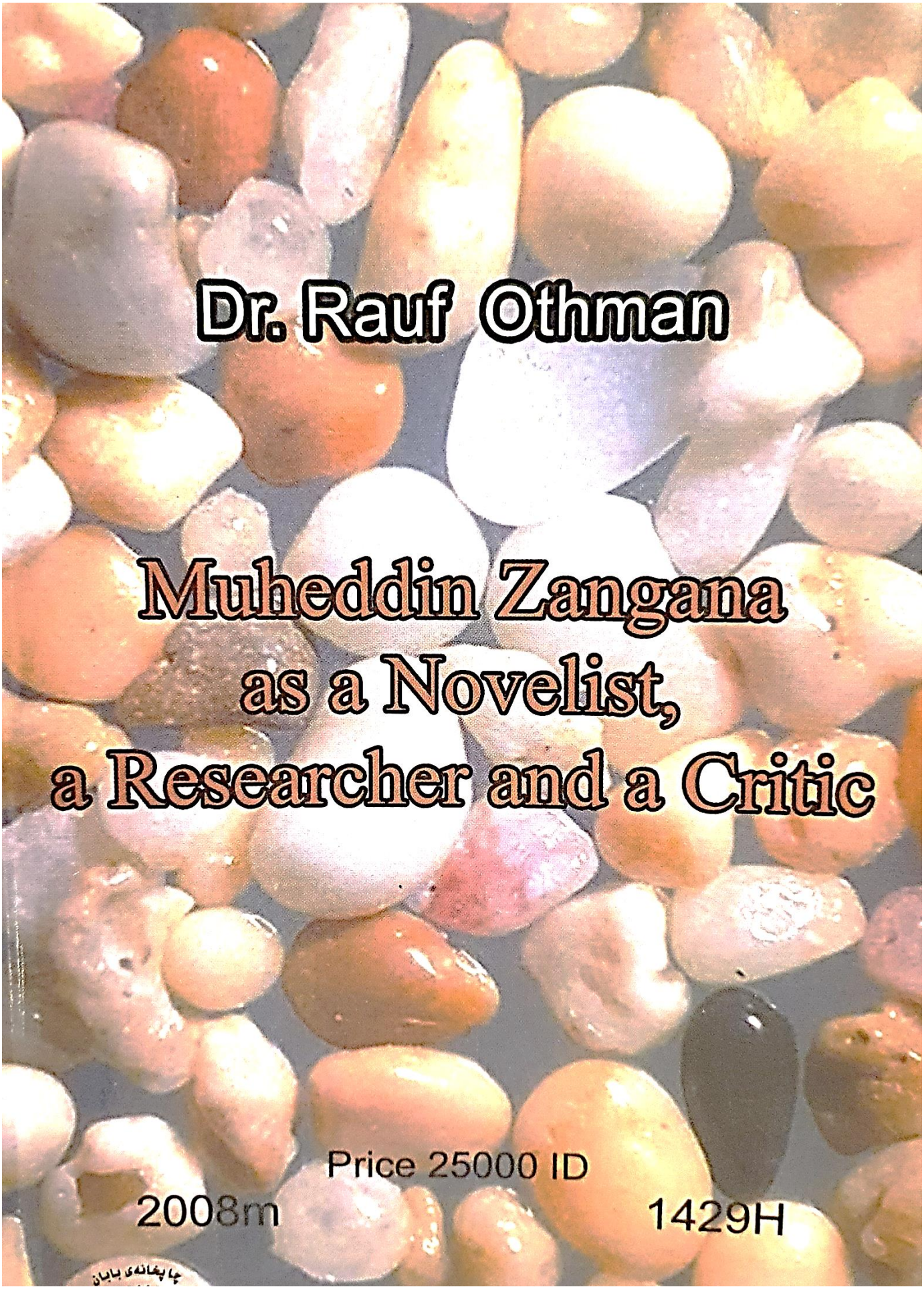
The First Chapter Deals with Narration with its Two Sections. The First Section Deals wits Subjective and Objective Narration View Point.

The Second Chapter Concentrates on Personality as a Main and Secondary in his Novels and its Functions.

The Third Chapter Deals with Time, Place and Description and their Functions.

The Researcher Followed the Inductive Method in Studying the Novels of Muhiddin Zangana, Depending on this Method, He Concluded That Muhiddin Zangana is a Good Novelist. Has his

Own Expressional Method, Pays Attention to Human Issue Concerning Freedom, Equality and Social Justice and the Problem, Facing Human. Zangana Took Benefits From Experience, or Kefalas and Juice Novels and Could Construct for Himself and Readers his Own World which has Very High Sensitivity Toward Modern Human Issues.


Dr. Rauf Othman
Muheddin Zangana
as a Novelist,
a Researcher and a Critic
Price 25000 ID
2008m
1429H