جمهورية العراق
وزارة االتعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ميسان / كليّة التربية
قسم اللّغة العربية

البنية السرديّة في روايات محمد الحمراني

رسالة يتقدّم بها الطالب

محمد نوام جبار العيساوي

إلى

مجلس كلية التربية – جامعة ميسان

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور

مولود محمد زايد

١٤٤٣هـ ٢٠٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

((وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ))

صدق الله العلي العظيم

(النمل ١٩)

الإهداء

اهدي هذا العمل المتواضع إلى

مَن أزال الشوك عن دربي ليمهد لي طريق العلم . . . والدي رحمه الله

مَن قيل أنّ الجنة تحت أقدامها . . . . . والدتي حفظها الله

مَن تحملتْ من أجلي المعاناة . . . . . زوجتي الصبور

سندي أخوتي وأصدقائي . . . . . حفظهم الله

وإلى . . محمد الحمراني (رحمه الله) . . روائياً . . ومبدعاً

شكر وعرفان

الحمد لله الّذي جعل الحمد مفتاحاً لذكره، وخلق الأشياء ناطقة بحمده وشكره، والصلاة والسلام على خير خلقه محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين..

يسرني أن اتقدّم بالشكر الجزيل والعرفان الجميل للدكتور المشرف (أ.د. مولود محمد زايد) الّذي كان لي عوناً من خلال توجيهاته ونصائحه القيمة، فضلاً عن مساندته المعنوية وتشجيعه المتواصل... فجزاه الله عني خير الجزاء..

كما أتوجه بالشكر الى جميع الأساتذة الّذين مهدوا لي طريق العلم في مسيرتي الدراسيّة، في دراستي الأولية، وفي مرحلة الدراسات العليا، وأخصّ منهم أساتيذ قسم اللّغة العربية بكليّة التربية – جامعة ميسان..

وإلى جميع من أعانني في إنجاز هذا البحث. بمصدر أو مشورة أو نصيحة او تذليل لصعبٍ.. فجزاهم الله خير جزاء المحسنين.

الباحث

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (البنية السرديّة في روايات محمد الحمراني) والمقدمة من قبل الطالب (محمد نوام جبار)، قد جرى تحت اشرافي في كلية التربية_ جامعة ميسان _ قسم اللغة العربية. وهي جزءٌ من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

التوقيع:

المشرف: أ.د. مولود محمد زايد

التاريخ: / /٢٠٢٢

بناء على التوصيات المتوفرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع:

رئيس قسم اللّغة العربية:

التاريخ: / /٢٠٢٢

إقرار لجنة المناقشة

نشهد أننا _ أعضاء لجنة التقويم والمناقشة_ اطلعنا على الرسالة الموسومة (البنية السرديّة في روايات محمد الحمرانيّ) وناقشنا الطالب (محمد نوام جبار) في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ووجدناها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها ،وبتقدير ( ).

الإمضاء: الإمضاء:

الاسم: الاسم: أ.د. مولود محمد زايد

عضواً ومشرفاً

الإمضاء: الإمضاء:

الاسم: الاسم:

مصادقة مجلس الكليّة

صادق مجلس كليّة التربية _ جامعة ميسان، على ما جاء في قرار اللجنة أعلاه

الإمضاء:

الاسم: أ.د. هاشم داخل حسين

عميد كليّة التربية– جامعة ميسان

/ / ٢٠٢٠م

المُقَدِّمَةُ

الحمد الله ربَّ العالمين، والصلاة والسلام على نبيّ الرحمة محمّد، وعلى آله الطيّبين الطاهرين، أمّا بعد ...

لقد شغلت الرواية حيّزاً واسعاً بين الأجناس الأدبيّة، الّتي أغن الساحة الثقافيّة، فتبوّأت مكانة مميّزة بين هذه الأجناس، بفضل مسايرتها لمجريات الواقع، وتعدّد آلياتها السرديّة، وتنوّع موضوعاتها كجنس أدبي ناضج؛ فكانت الكتابة فيها أكثر استقراراً من غيرها، هذا ما جعل الرواية تفرض وجودها ضمن أهمّ الفنون الأدبيّة في العالم العربيّ، إذ استوعبتْ الأسسَ الفنيّة، الّتي يبنى عليها العمل الأدبيّ، فضلاً عن ارتباطها بالتحولات السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، وبما أنّ الروائيّ يعيش هذه التحوّلات، فأنّه يحاول جاهداً نقلها إلى جمهور القرّاء، بطريقته الخاصّة، الّتي تعبر بها عن الحياة والواقع المعيش، بجعلها مرآةً عاكسةً لصورة المجتمع .

ومن هنا، حملت روايات الحمرانيّ جانباً مهمّاً، وهو استنادها على الواقع؛ لتبيّن مدى أزمة الإنسان العراقيّ، في ظلّ الظروف العابثة، الّتي مرّت بها البلاد، وعانى منها المجتمع؛ إذ مثّلت نصوصه السرديّة _تمثيلاً حيّاً_ بعضّ أوجه هذا الواقع، فهي تعرض ما خلّفته الحروب في نفسيّة الإنسان، وما خلفته في المجتمع العراقيّ من خراب ودمار.

ومن الأسباب الّتي دفعت الباحث إلى اختيار الموضوع، الرغبة في تسليط الضوء على مبدعي محافظة ميسان وأدبائها، ومنهم محمّد الحمرانيّ أنموذجاً، الّذي لم نجد دراسة أكاديمية تناولت نتاجه الروائيّ، وكذلك رغبة الباحث الشديدة في دراسة مكوّنات نصوصه الروائيّة، وتحليلها، الّتي وجدتها قَمينةً بالدراسة والاهتمام، فجاءت هذه الرسالة موسومةً بـ(**البنية السرديّة في روايات محمّد الحمرانيّ**)، وهي محاولة لاكتشاف آفاق الدراسة السرديّة، ومدياتها، الّتي تشكّل منها النصّ السرديّ لدى الروائيّ.

ومن هذا المنطلق يمكن الإجابة في بحثنا عن عدّة تساؤلات، لعلَّ أبرزها: كيف تجلّت البنية السرديّة في روايات محمّد الحمرانيّ؟ وما آليّة الخطاب السرديّة الّتي اعتمدها في رواياته؟ وما أهمّ العناصر السرديّة، الّتي اعتمدها الحمرانيّ في بناء رواياته؟ وما أهمّ الشخصيّات، الّتي وظّفها في عمله السرديّ؟ وكيف أسهمت الشخصيّات في تطوير الأحداث وإنمائها؟ وللإجابة عن هذه الاشكاليّات، اتّبع الباحث الخُطّة المكوّنة من تمهيدٍ مسبوق بمقدّمة، وثلاثة فصول، تلتها خاتمة، وقائمة بالمصادر

والمراجع، فتضمّن **التمهيد** قسمين، **الأوّل:** تناول –بإيجاز– مفهوم البنية؛ لغة واصطلاحاً، ومفهوم السرد، و**الثاني:** قدّمتْ فيه السيرة التعريفيّة للروائيّ محمّد الحمرانيّ، ومنجزه الإبداعيّ، وما حصل عليه من جوائز، ومهرجانات أقُيمت باسمه، وجاء **الفصل الأوّل** معنوناً ب**(آليات الخطاب السرديّ في روايات محمّد الحمرانيّ)**، وتضمّن ثلاثة مباحث؛ جاء **الأوّل** منها بعنوان (الراوي وأشكاله في روايات محمّد الحمرانيّ)، وتألف من مدخل نظريّ عرض لأهمّ آراء الدارسين، والنقّاد، ثمّ لوظائف الراوي على نحو موجزٍ، ثم كان البحثُ (أشكال الراوي)، وجاء مُقسّماً على ثلاثة أقسام: الراوي الغائب، والراوي المشارك، والراوي المتعدّد. وأما **المبحث الثاني** فخصص ل(المرويّ له، وموقعه، وأشكاله في روايات محمّد الحمرانيّ)، واحتوى على مدخل نظريّ، بيّنَ أهميته في النصّ السرديّ، والفرق بين المرويّ له والقارئ، حيث تناول الباحث المرويّ له، وعلاقته بالراوي، ثمّ أشكال المرويّ له؛ من حيث المرويّ له الظاهريّ الممسرح، والمرويّ له غير الممسرح. في حين تضمّن **المبحث الثالث** الصيغة السرديّة، الّتي احتوت مهاداً نظريّاً، وأنماط الصيغة السرديّة؛ من حيث الخطاب المعروض، الّذي تضمّن ثلاثة أنواع من الخطاب، هي: المباشر، وغير المباشر، والذاتي، والخطاب المنقول، الّذي جاء على صيغتين: المنقول المباشر، وغير مباشر. وأمّا والخطاب المسرّد، فقد تضمّن نوعين، هما: الخطاب المسرود، والخطاب الذاتي.

وفي **الفصل الثاني**، خاض الباحث في **(بنية الفضاء في روايات محمّد الحمرانيّ)**، وقُسم الفصل إلى ثلاثة مباحث؛ المبحث **الأوّل:** مفهوم الفضاء لغة واصطلاحاً، وأهمّ الدراسات النقديّة الغربيّة والعربيّة، ثمّ تناول المبحث أنواع الفضاء، فيما انتظم **المبحث الثاني** معنوناً ب**(**أشكال المكان في روايات محمّد الحمرانيّ)، إذ تطرّق الباحث إلى المكان الواقعيّ والمكان النفسيّ. أمّا **المبحث الثالث**، فقد حمل عنوان (البنية السردية للزمن)، وتناول الباحث تقنيّات الزمن السرديّ.

بينما خُصّص **الفصل الثالث** ل**(بنية الشخصيّة السرديّة في روايات محمّد الحمرانيّ)**، إذ تناول **المبحث الأوّل** بنية الشخصيّة، وتعريفها؛ لغة واصطلاحاً، ثمّ الشخصيّة من المنظور النقديّ الغربيّ، والعربيّ. وجاء **المبحث الثاني** بعنوان (أنواع الشخصيّات: الرئيسة، والثانويّة، والهامشيّة)، في حين تناول **المبحث الثالث** أساليب بناء الشخصيّة، من حيث الأسلوب الاستبطانيّ، والتصويريّ، والتقريريّ.

وفي الخاتمة استعرض الباحث أهمّ النتائج، الّتي خلص إليها في دراسة روايات محمد الحمراني، ولا بدَّ لي– هنا– من الاعتراف بأنَّ البحثَ ولم يخلُ من العقبات، ولم ينجُ من الصعوبات، منها: أن

الدراسة بِكرٌ في موضوعها، وأعني منجزَ الحمرانيّ الروائيّ، إذ لم يعثرِ الباحثُ على دراسة سابقةٍ في هذا المجال. ومنها – أيضاً–: قلّة المصادر عن الروائيّ، فما وُقِفَ عليه، لا يعدو قراءات نقديّة، ومقيلات متناثرةٍ في بعض الصحف، أو عبر مواقع التواصل الاجتماعيّ (الفيسبوك)، ومن المصاعب الّتي أجهدت الباحث: اتّساع محتوى موضوع الرسالة وتشعبه. مما استوجبَ مضاعفة الجهد من أجل لملمة أطراف الموضوع.

واعتمد الباحث في سياحته العلميّة على مصادر عدّة، وَعلى مراجع، وبحوث، ومقالات مهمّة، مَثَّلَتِ الأرضيّة، الّتي انطلقت منها الدراسة، ولعلّ أهمّها:

- خطاب الحكاية، جيرار جنيت.
- المصطلح السرديّ، جيرالد برنس.
- مدخل إلى نظريّة علم السرد ، يان مانفرد.
- بنية النصّ السرديّ، حميد لحميداني.
- في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض.
- بنية الشكل الروائيّ، حسن بحراوي.
- تحليل الخطاب الروائيّ، سعيد يقطين.
- روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب السرديّ، بشرى ياسين محمد.

وأمّا المنهج الّذي سارت في ضوئه هذه الدراسة، فهو منهج وصفيّ تحليليّ، عبر وصف الظاهرة السرديّة في روايات محمّد الحمرانيّ، مستعيناً –في ذلك– بتوجّهات السرديّة البنيويّة، عبر تحليل النصّ السرديّ، وعناصره المشكّلة له، وإظهار تقنيّات الروائيّ، في تشكيل هذه العناصر، ودورها في رسم الملامح النهائيّة للنص السرديّ.

وأوّل الشكر لله تعالى، إِذْ منَّ عليَّ بفضله لتمام هذا البحث، وأتوجّه بعظيم الشكر والعرفان، وما يختلج بفؤادي من الثناء والأمتنان، إلى مشرفي الأستاذ الدكتور **(مولود محمد زايد)**، الّذي تَابَعَ هذا البحثَ مُذ كَانَ فِكْرَةً، وَحَتَّى رأى النُّوْرَ رِسالةً، وكان نعمَ المساعدُ والموجّه، في ملحوظاته الدقيقة والرصينة، فله منّي أزكى التحايا وأنداها، ولا بدّ لي أن أشكر أساتيذي في قسم اللّغة العربية؛ لما قدّموه لي من

علمٍ ومعرفة مدّة دراستي الأوّلية والعليا، والشكر لكلّ من أسهم، ومدّ يد العون –ولو بحرف– في إنجاز هذا البحث، سائلاً الله لهم السداد والتوفيق.

وفي الختام اتمنى أن تكون هذه الدراسة إضافةً نافعةُ للمكتبةِ الأدبية، وأن أكون قد وفّقت في التمهيد لدراسات مستقبليّة، تكون أكثر إلماماً وعمقاً في هذا المجال؛ لأنّها محاولة أولى لا يمكن لها الكمال، فالنقص نابع من طبيعة التكوين البشريّ المجبول على النقص، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين.

الباحث

التمهيد

البنية السردية مفهومها واتجاهاتها

نالَ المصطلح السرديّ عناية كبيرة في إطار الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة بوصفه فرعاً من أصل كبير هو الشعرية*، إذ أعطى للنصّ الأدبيّ قيمة فنية ومكّنهُ من الغوص في أعماق الفكر والأدب، ومنح الكاتب السلطة والحرية في التصور والقول، مما أدى إلى انفتاح دلالته وتداخل بعض مفاهيمه المتمايزة، واستحوذت الدراسات الأدبية والنقدية على استخدام هذه المصطلحات تنظيراً وتطبيقاً، ومن بين هذه المصطلحات السرديّة البنية والسرد.

أولا: مفهوم البنية:

أ- **لغةً:**

وردت كلمة (بِنَاء) في القرآن الكريم في عدّة مواضع منها، في قوله تعالى من سورة غافر ((الله الّذي جَعَلَ لَكُمُ الأرضَ قَرَاراً والسّمَاءَ بِنَاءً))[1]، وقال تعالى في سورة البقرة: ((الّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأرضَ فِرَاشاً والسّمَاءَ بِنَاءً))[2]، وفي قوله تعالى من سورة الصّف: ((إنَّ اللهَ يُحِبُّ الذِينَ يُقَاتِلُونَ فِيْ سَبِيلِهِ صَفّاً كَأَنَّهُم بُنيانٌ مَرْصُوصٌ))[3].

جاءتْ لفظة (بِنَاء) في مجمل الآيات القرآنية على أن دلالتها تعني التماسك والتشكل والتوحد، وجاءت في المعاجم اللّغوية على هذا النحو، إذ وردت كلمة (بنى) في (معجم العين): "بنى البِناء يَبنِي بَنْياً وبِنَاء

---

* الشعرية: مصطلح أرسطي، وهو علم يبحث للكشف عن القوانين الجمالية في داخل النصوص الإبداعية عن طريق تحديد قواسم مشتركة بين القوانين، وقد تعددت مجالات الشعرية، فمنها الشعرية اللسانية عند دي سوسير، وشعرية التماثيل عند جاكبسون، وشعرية البنيوية الّتي يندرج تحتها شعرية الانزياح لجان كوهن، للشعرية تجذر في تراثنا النقدي العربي ، نجدها في نظرية التخييل عند القرطاجني، وفي نظرية النظم عند الجرجاني، يُنظر: مُعجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م: ١١٥-١١٦.

[1] -غافر:٦٤.

[2] - البقرة:٢١.

[3] - الصّف:٤.

وبِنَى، مقصور. والبنيَّة الكعبة يقال لا ورب هذه البنيَّة. والمبناة، كهيئة الستر غير أنه واسع يلقى على مقدم الطرف، وتكون المبناة كهيئة القبة تجلل بيتاً عظيماً، ويسكن فيها المطر، ويكنون رحالهم ومتاعهم، وهي مستديرة عظيمة واسعة لو ألقيت على ظهرها الخوص تساقط من حولها، ويزيل المطر عنها زليلاً، قال الشاعر"[١]:

على ظهرِ مِبناةٍ جديدٍ سُيُورُها يطُوفُ بها وسط اللَّطيمةِ بائعُ

وبينما وردت عند **(ابن منظور)** في لسان العرب "البِنْيةُ والبُنْيةُ: وما بَنْيتُهُ، وهو البِنَى والبُنَى، وأنشد الفارسيّ:

أُولئِكَ قَوْمٌ إنْ بَنوا أحْسَنُوا البِنَى وإنْ عَاهَدُوا أوْفُوا، وإنْ عَقدُوا شَدُّوا[٢]

وهي: "الهيئة الّتي بنى عليها مثل المِشية والرُّكْبَةُ، ويقال: بُنيَة وبُنَى وبِنية وبِنَى، بكسر الباء مقصورة مثل جِزية وجِزى، وفلان صحيح البِنية أي الفطرة"[٣].

وجاء في القاموس المحيط للفيروز آبادي "البَنْيُ: نقيضُ الهَدمِ، بَناهُ يَبْنِيهِ بَنْياً وبِناءً، وبُنْياناً وبِنْيَةً وبِنايَةً، وابْتَناهُ وبَنَّاهُ. والبِناءُ: المَبْنِيُّ: أبْنِيَةٌ، أبْنِياتٌ. والبُنْيَةُ، بالضم والكسر: ما بَنَيْتَه. والبُنَى، تكونُ البنايةُ في الشَّرَفِ. وأبْنَيْتُه: أعْطَيْتُه بِناءً، أو ما يَبْنِي به داراً. وبِناءُ الكَلِمَةِ: لُزوم آخِرِها ضَرْباً واحِداً من سُكونٍ أو حَرَكَةٍ"[٤].

وتشتق كلمة(بنية) في اللغات الأجنبية من الأصل الفعل اللاتيني بمعنى (يبنى) أو (يشيد) الّذي يعني البناء أو الطريقة الّتي يُقام بها مبنى ما[٥].

يتبين لنا إنّ كلمة (بنية) بكل مدلولاتها الحسيّة والمعنويّة لا تخرج عن هيكل الشيء أو مظهره أو الهيئة الّتي تنتظم وفقها العناصر بعضها مع بعض، وتجعلها في شكل تركيب متكامل وثابت.

---

[١] - معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط١، (د ت): ١٦٥. والبيت للنابغة الذبياني، ديوانه، ت:محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع ، جانفي – تونس، ١٩٧٦م :١٦٣.

[٢] – لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن منظور، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤م:٤/٩٤. والبيت موجود في ديوان برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب، د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، ط١، ١٩٩٣م :٧٦.

[٣] - لسان العرب : ١٠١/١٨.

[٤] - القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، دار الحديث، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٨م: ٦٥.

[٥] - يُنظر: مشكلة البنية أو اضواء على البنيوية، زكريّا إبراهيم، مكتبة مصر، (د.ط)، ١٩٩٠م:٢٩.

ب- اصطلاحاً:

تُعدُّ البنية من المفاهيم الّتي واجهت مجموعة من الاختلافات في تحديد مفهومها، وقد تباينت مفاهيم البنية بعدّة تعريفات عند الباحثين والدارسين، فيعرفها **(جيرالد برنس)** أنها "شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حده والكل. فإذا عرَّفنا الحكي بوصفه يتألف من قصّة، خطاب، مثلا، كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين القصّة والخطاب، القصّة والسرد، الخطاب والسرد"[١].لأن البنية في حدّ ذاتها عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات؛ إذ "يتوقف مفهوم البنية على السياق بشكل واضح، حتى أن الفكر البنائي يعد من هذه الناحية فكراً لا مركزياً؛ إذ أن محور العلاقات بين عناصرها لا يتحدد مسبقاً وإنّما يختلف موقفه باستمرار داخل النظام الّذي يضمه مع غيره من العناصر"[٢]، فتمثل البنية مجموعة من الأجزاء متسقة فيما بينها، وينتظم كل عنصر مع مجموعة عناصر معينة بعلاقة متناسقة مع بعضها البعض ولا تتحدد إلّا بجمعها المنتظم فالبنية "تتميز بالعلاقات، والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة. وعلاقة التواصل هي الوظيفة الّتي تقوم بها العناصر في النظام. وطبقاً لهذا فإن التحليل البنائي يبحث عن مجموعة العناصر وعلاقاته المتشابكة"[٣]. فالبنية عبارة عن طريقة أو منهج أو نسق تتألف من مجموعة عناصر تتحقق فيها خاصتيّ الانتظام والتماسك بين أجزائها، وتطبق في مختلف الدراسات.

وقد كان **(يوري تينيانوف)** الشكلّاني هو "أوّل من استخدم مصطلح بنية في السنوات المبكرة من العشرينات، وتبعه **(رومان جاكبسون)** الّذي استخدم كلمة (بنيويّة) لأوّل مرّة عام ١٩٢٩م"[٤].

وظهر مصطلح البنية في مفهومه الحديث عند **(جان موركاروفسكي)** الّذي عرّف الأثر الفنّي بأنه "بنية، أي نظام من العناصر المحقّقة فنيّاً والموضوعة في تراتبية معقّدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر"[٥].

---

[١] - قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م :١٩١.
[٢] - نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق ، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م:١٢٢.
[٣] - مشكلة البنية أو اضواء على البنيوية :١٢٢.
[٤] - المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٩٨م : ١٦٣.
[٥] - مُعجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني : ٣٧.

وأمّا **(شتراوس)** فيعرف البنية "بأنها تحمل أولاً طابع النسق أو (النظام) وأنها تتألف من عناصر (متحولة) وأهمها هو (العلاقات) القائمة بين عناصر اللغة، والأهم عنده هو أننا لا ندرك (البنية) إدراكاً تجريبياً على مستوى العلاقات الظاهرية السطحية المباشرة القائمة بين الأشياء، بل نحن ننشئها إنشاءً بفضل (النماذج) الّتي نعمد على طريقها إلى تبسيط الواقع وإحداث تغيرات الّتي تسمح لنا بإدراك البنية"[١].

ويرى **(جان بياجيه)** إنّ البنية هي "نظام من تحولات له قوانينه من حيث أنه مجموع، وله قوانين تُؤمِّنُ ضبطه الذاتي"[٢]، وبهذه القوانين جعلت **(جان بياجيه)** يقدم تعريفاً شاملاً للبنية بوصفها نسقاً من التحولات الّتي تختلف باستمرار داخل النظام الّذي يحوي عناصر النصّ الفنية.

وقد حدد **(جان بياجيه)** عناصر البنية بثلاث خصائص:

١- **الكلية:** وتعني أنّ البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية؛ بل تعني التماسك الداخلي للوحدة، إذ تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، وتكون كاملة في ذاتها وتنبض بقوانينها الخاصّة الّتي تشكل فيها طبيعتها وطبيعة مكوناتها[٣]. فالبنية تهدف إلى تأسيس علم مستقل للأدب يقوم بتحليل النصّ تحليلاً داخلياً بعيداً عن كل السياقات الخارجية ولا يعترف إلّا بلغته.

٢- **التحولات:** لا يمكن البنية أن تظل في حالة سكون مطلق؛ بل تتخذ أشكالاً متعددة لا تستقر على حال وهي دائمة التجدد باستمرار بما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل علامات النسق وتعارضاته[٤].

٣- **الضبط الذاتي:** للبنية قدرة على تنظيم نفسها، بما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، وتحقق شكلاً من الانغلاق الذاتي، وهذا الانغلاق لا يمنع من أن تندرج البنية الواحدة تحت بنية أخرى أوسع[٥].

---

[١] - تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقديّة الحديثة (دراسة في نقد النقد)، محمد عزّام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) ٢٠٠٣م: ٣٢.

[٢] - البنيوية، جان بياجيه، ترجمة: عارف متيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط٤، ١٩٨٥م:٨١.

[٣] - يُنظر: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٥م :١٩.

[٤] - يُنظر: م . ن:١١-١٢.

[٥] - يُنظر: تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقديّة الحديثة (دراسة في نقد النقد): ٣١-٣٢.

وتوجد هذه الخصائص في كلِّ البنى السرديّة، الّتي تتألف منها عناصر السرد من اللّغة والأحداث والشخصيات، وتندمج فيما بينها بصورة منتظمة ومنسقة، فلا ينظر لعنصر ما على أنّه عنصر مستقل في ذاته، بل ينظر على مدى تلاحمه وانسجامه مجتمعٍ مع غيره من العناصر؛ لينتج معنى ذاتي داخلي مستقل وبعيد عن كل ما هو خارجي.

_ مفهوم السرد:

أ- لغةً:

وردت كلمة السرد في القرآن الكريم، في قوله تعالى: ((وَلَقَدْ آتيْنا داوُدَ مِنَّا فَضلاً ياجِبالُ أَوّبي مَعَهُ والطّيْرَ وأَلَنّا لَهُ الحَدِيدَ ۰ أَنِ اعْمَلْ سابِغاتٍ وَقَدّرْ في السَّرْدِ وَاعملُوا صالِحاً إنّي بما تعملُونَ بَصِيْرٌ))[1].

وورد في لسان العرب أن السرد تعني: "تقدمه شيء إلى شيء ما تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً. ويقال سرد الحديث ويسرده سرداً: إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً: إذا كان جيد السياق له، وسرد القُرآن : تابع قراءته في حدر منه، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه"[2].

ب- اصطلاحاً:

السرد بأقرب تعريفاته إلى الأذهان هو مصطلح نقديّ حديث يعني "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغويّة"[3]، ويرى الناقد **(حميد لحمداني)** أن الحكي عامة يقوم "على دعامتين أساسيتين:

أولاهما: أن يحتوي على قصّة ما، تضُمُّ أحداثاً معينة.

وثانيهما: أن يُعيّن الطريقة الّتي تُحْكي بها تلك القصّة، وتُسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن قصّة واحدة يُمكنُ أن تُحكي بطرق مُتعدّدة، ولهذا السبب فإن السرد هو الّذي يُعتمدُ عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي،.. والسرد هو الكيفية الّتي تُروى بها القصّة عن طريق القناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الأخر متعلق بالقصّة ذاتها"[4]، فالسرد يتأثر

---

[1] - سبأ :١٠-١١.

[2] - لسان العرب، ابن منظور، مادة (س ر د): ٢٧٣.

[3] - تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ٢٠١٥م: ٣٨.

[4] - بنية النصّ السردي من المنظور النقد الأدبيّ، حميد لحمداني، المركز الثقافيّ العربي، دار البيضاء ، المغرب، ط٣، ٢٠٠٣م: ٤٥.

بطريقة الّتي تُروى بها القصّة، لأنّ الطريقة تختلف من شخص لآخر، وبالتالي فهو يتعلق بالراوي الّذي يروي القصّة والمروي له الّذي يتلقاها كما يتأثر بالقصّة نفسها.

ويعرف **(سعيد يقطين)** السرد: "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[١]، أي لا يمكن حصر السرد بنوع أدبي واحد أو الخطاب، لأنّ السرد يتسع ليشمل كل شيء في الحياة بواسطة راوٍ يروي لنا ما حدث، ويقول **(جيرار جنيت)**: أن السرد هو "عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، بواسطة اللّغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة"[٢]، فيرتبط السرد عند **(جنيت)** باللغة المكتوبة. بينما يرى **(رولان بارت)** أن السرد لا يقتصر على الأدب المكتوب، بل تتسع حدوده ليشمل كل الفنون الأدبية، إذ يقول: "إنّ أنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، وهي ذاتها تتوزع إلى مواد متباينة،... فالسرد يمكن أن تحتمله اللّغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة؛ والصورة ثابتة كانت أم متحركة،.. والسرد حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية، والحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما والملهاة،.. وفي النقش على الزجاج، وفي السينما.."[٣]، فالسرد حاضر بأشكال لا نهائية في كل زمان ومكان وفي كل المجتمعات، ولا يوجد مجتمع بدون سرد، فالسرد بمفهومه الحديث (السرديّة) الّذي اقترحه **(تودوروف)** يُعنى "باستنباط القواعد الداخليّة للأجناس الأدبية واستخراج النُظم الّتي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، ومنه أمكن التأكيد على أن السرديّة هي: العلم الّذي يعني بمظاهر الخطاب السرديّ أسلوباً وبناءً ودلالةً"[٤].

يتضح أن السرد مهما تعدّدت آراء النقّاد في تعريفهم إلا أنهم يتفقون عند محور أساس وهو التوافق بين المكون القصصي مع المكون الحكائي وطريقة تصوير الأحداث، وأن السرد يهتم بشؤون الحكي ويتطلب راوياً يروي الأحداث، ومروياً له يتلقى ما يرسله الراوي.

---

[١] - الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، سعيد يقطين، المركز الثقافيّ العربي، دار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م : ٢٨.

[٢] - حدود السرد، جيرار جنيت، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، المغرب، ط١، ١٩٩٢م:٧١.

[٣] - التحليل البنيوي للسرد ، رولان بارت، ترجمة: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن كتاب تحليل طرائق السرد الأدبي، منشورات اتحاد المغرب، ط١، ١٩٩٢م :٩.

[٤] - السرديّة العربية (بحث في البنية السرديّة للموروث الحكائيّ العربي)، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م : ١٧.

ـ مفهوم البنية السرديّة:

تُعدُّ البنية السرديّة في العصر الحديث قرينة البنية الشعرية والبنية الدرامية؛ لأنها تعرض إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، فالبنية السرديّة عند **(سعيد علوش)**، هي: "شكل سردي ينتج خطاباً متمفصلاً، وهو دعوى مستقلة، داخل الاقتصاد العام للسيميائيات. والبنيات السرديّة، أشكال هيكلية تجريدية. والبنيات السردية، هي إما بنيات كبرى أو صغرى"[١]، فالبنية السرديّة تعني مجموعة من الأشياء ذات الخصائص النوعية للنوع السردي الّذي تنتميّ إليه، وتتخذ البنية السرديّة اشكالاً متنوعة حسب الجنس الأدبي، فنجد البنية السرديّة الخاصة بالرواية تختلف عمّا في الشعر والمقال وغيرها، "فالبنية السرديّة عند **(فورستر)** مرادفة للحبكة، وعند **(رولان بارت)** تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النص السرديّ، وعند **(أدوين موير)** تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلانيين تعني التغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالاً متنوعة، ومن ثم لا تكون هناك بنية واحدة، بل هناك بُنى سرديّة متعدّدة الأنواع وتختلف باختلاف المادة المعالجة الفنية في كل منها"[٢]. لأن "مفهوم البناء في الآداب يدور حول إخراج الأشياء والأحداث والأشخاص من دوامة الحياة وقانونها، ثم رصفها في بنية أخرى، وفي قانون آخر هو قانون الفن، فلكي تجعل من شيء ما واقعه فنية فيجب عليك – كما يقول **(شلوفسكي)**: إخراجه من متوالية وقائع الحياة، لأجل ذلك فمن الضروري قبل كل شيء تحريك ذلك الشيء.. إنه يجب تجريد ذلك الشيء من تشاركاته العاديّة، ومعنى ذلك أن هذه الأشياء نفسها يصبح لها وجود جديد لأنها حينئذ تصبح جزاءاً من بنية الجديدة"[٣]،

ويلاحظ أنّ **(فلاديمير بروب)** من المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، الّذين كانت لهم الأسبقية في تدشين الدراسات السرديّة، وذلك في دراسته القصص الخرافية العجيبة في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" سنة ١٩٢٨م، من خلال تركّيزه على الأفعال الّتي تقوم بها الشخصيات، حيث مكّنته من ابتكار تحليل جديد "ما سمّاه بالمثال الوظائفي وهو البنية الشكلية الواحدة الّتي تولّد هذا

---

١ ـ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني- بيروت، شوشبرس- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م:١١٢.

٢ -البنية السردية للقصّة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، ط٣، ٢٠٠٥م: ١٨.

٣ - م . ن: ١٦.

العدد غير المحدد من الحكايات ذات التركيب والاشكال المختلفة"[١]، فيعدُّ الوظيفة عنصراً أساساً في السرد، وفيما بعد فقد شكلت دراسة **(بروب)** لوظائف السرد أساساً لكل الدراسات السرديّة، كما تبلور توجّهه الوظيفي على يد الشكلّانيين الروس، إذ أسهمت مجموعة من أبحاثهم ودراساتهم في تعميق أكثر في تلك الوظائف، فاقترح الشكلّانيون بعد **(بروب)** وتحديداً على يد **(توماشفسكي)** المتن الحكائي الّذي يمثّل المادة الخام للقصّة ويُحكى بشكل متسلسل وبتتابع زمني مرتب، والمبنى الحكائي الّذي يمثّل إعادة بناء المتن الحكائي عن طريق العديد من التقنيات، لذلك يكون "المتن الحكائي هو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والّتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... والمبنى الحكائي الّذي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل"[٢]، فكان جلّ اهتمام الشكلانيين بالمبنى الحكائي ومعرفة تشكله، وهذا ما دفعهم للاهتمام بالوظائف والحوافز، فهم يرون أنّ النصّ على أساس أنه بنية مغلقة مكتفية بذاتها، ونادوا بتحليل الأجزاء المكونة له ودراسة علاقة البنى فيما بينها، لتحديد النظام الّذي يجعل من الأدب أدباً، وفي ذلك يقول **(رومان جاكبسون)**: "إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنّما الأدبية أيّ: ما جعل من عمل ما عملاً أدبياً"[٣].

وقد يتشابه عمل **(أ.م. فورستر)** مع عمل **(توماشفسكي)**، حينما ميّز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فهو يرى هناك فرقاً بين الحكاية والحبكة، فالحكاية أساسها الرواية، والحكاية ما هي إلا قص أحداث مرتبة ومتسلسلة تبعاً للترتيب الزمني، بينما الحبكة تتجاوز سرد الحوادث المتسلسلة؛ لأن تتابع الأحداث لا يشكل حبكة إلا إذا انتظمت وفق مبدأ قوي هو السببية؛ لأن الحبكة كائن من نوع أرقى[٤]، وهنا يتضح في المثال الّذي يستعيده، كل مَن **(جنيت، وتودوروف)**، وهو "مات الملكُ ثم ماتتْ الملكة، هذه قصّة، لكنّ مات الملك ثم ماتتْ الملكة حزناً عليه، هذه حبكة"[٥]، فيتضح هنا تسلسل الحدث نفسه مع تأكيد على مبدأ السبب، فتكون الحبكة بهذه المناسبة ليست الحكاية، وان تكن الحكاية أساساً لها.

---

[١] - مدخل إلى نظرية القصة (تحيلاً وتطبيقاً)،سمير المرزوقي، جميل شاكر، مشروع النشر المشترك، صفحة السرد العراقي مقالات ورؤى ونصوص في موقع فيسبوك، (د.ط)، (د.ت) :٢٠.

[٢] - نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الرّوس، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، ط١، ١٩٨٢م :١٨٠.

[٣] - نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الرّوس : ٣٥.

[٤] - يُنظر: أركان القصّة، إ. م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٠م :٣٩.

٥- تلقي السرديات في النقد المغربي، سليمة لوكام، دار سحر للنشر، تونس، (د. ط)، (د. ت):٥٢.

لذلك تعد الشكلانية مرحلة أساسيّة وممهدة لفتح الباب أمام البنيوية الّتي اقتفت الأثر بما كتبوه الشكلّانيون في دراسة النصّ الأدبيّ، إذ "استطاع البنيويون عامة وجيرار جنيت خاصة أن يبلوروا نظرية شكلّانية للسرد وذلك باستخراج كل العناصر البنيوية المكونة للسرد عبر العصور"[١]. وقد انبثقت الدراسات البنيويّة منذُ منتصف القرن العشرين على ضوء نتائج البحث النقدي للشكلانيين الروس، والاهتمام بالبنى الداخليّة في السرد، وأول هذه المصطلحات هو مصطلح (السرديّات) الّذي يعني (علم السرد) الّذي اقترحه الناقد **(تودوروف)** سنة ١٩٦٩م، حيث أطلق هذه التسمية ليدل بها على علم الحكي، من خلال تواصل الأبحاث الّتي أدت إلى شيوع مصطلح آخر هو (السرديّة) مع جيرار جنيت[٢].

وقد تواصلت أبحاث الدارسين حتّى عرفت السرديّات في عمومها اتجاهين:

الاتجاه الأوّل: يطلق عليه السيميائيات السرديّة الّذي يهتم بسرديّة الحكاية ودراسة مضامينها سواء أكانت فيلماً أم رسوماً أم رواية، بغض النظر عن كيفية تقديمها أو وسيلة إيصالها، وذلك بهدف الكشف عن بنياتها العميقة، ويمثل هذا الاتجاه **(بروب، وبريمون، وغريماس)**.

الاتجاه الثاني: يطلق عليه الشعريّة السرديّة أو السرديّات البنيوية، وهو لا يهتم بموضوع الحكاية، بل يدرس تحليل العمل السرديّ من حيث هو خطاب أو شكل تعبيري، أي في مستوياته الثلاث: المحكي، الحكاية والسرد، ويجيب عن الأسئلة من يحكي ؟ إلى أي حدٍّ ؟ وحسب أي صيغ ؟ وأهم من يمثل هذا الاتجاه **(تودوروف، وجنيت، وبارت)** [٣].

ويؤخذ على هذين الاتجاهين، إهمال جوانب واهتمام بجوانب أخرى، فالأول السيميائيات، اهمل حضور الراوي وصوته وطريقة تقديم الحكاية والاهتمام بالمضامين النصّ، ودراسة الخطاب والاستعانة بالكشوفات السيميائية دون الاهتمام بالسرد الّذي يكونهما، والآخر السرديات الّتي يرتكز اهتمامها بالجانب الشكلي أو التعبيري للخطاب وما ينطوي علية من رواة وتقنيات سرد ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي له، والزمن والصيغة الصوت السرديّ، وإهمال محتوى النصّ ومعانيه، لكنّ سعى بعض الدارسين تجاوز هذه السلبيات أمثال **(جيرالد برنس)** الّذي حاول الجمع والأخذ بكلا الاتجاهين من أجل رفع التباس الحاصل

---

[١] - نظرية السرد الحديثة ، محمد ساري، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد١٠، ٢٠٠٤م، (بحث):٣٣.

[٢] - يُنظر: البنية السرديّة في رواية (خطوات في الاتجاه الآخر)، ربيعة بدوي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، الجزائر،٢٠١٥م:١٢.

[٣] - يُنظر: السرديات، ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، كرستيان أنجلي وجان إيرمان، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، ١٩٨٩م: ٩٧.

بينهما، وبالتالي يمكن الاشتمال على جميع العناصر المكونة للنصّ، ليتحقق الاهتمام بين الجانبين الشكّلي والمضموني[١].

ولما كان "العمل السردي ينشأ عن فن السرد الّذي هو انجاز اللّغة في شريط محكي يعالج أحداثاً خيالية في زمن معين، وحيّز محدد، تنهض بتمثيله شخصيّات يصمم هندستها مؤلف أدبيّ"[٢]، فالعمل السردي يتطلب تكامل عناصره السرديّة من (الأحداث، الزمن، والحيّز، والشخصيّات)، فيقوم المؤلف، وهو صانع عالمه الروائي بتمثيل الأدوار عناصره في المحكي الروائي، وحسب طريقته الّتي يُقدّمها للمتلقي، وفي هذا البحث سنحاول أن نقدّم بعضاً من هذه العناصر وطريقة توظيفها ومدى تماسكها عند الروائيّ **(محمد الحمراني)**.

[١] - يُنظر: البنية السرديّة في رواية (خطوات في الاتجاه الآخر): ١٣.
[٢] - في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م :٢١٩.

ثانيّاً: السيرة التعريفية للروائي (محمد الحمراني) ومُنجزه الإبداعي:

يُعدُّ الروائي الشاب محمد الحمراني من أهم العلامات المضيئة الأدبية في الجيل التسعيني، بوصفه كاتباً ميسانياً مبدعاً في الأوساط الثقافية، إذ عاصر مخاض تجربة الجيل ومعاناته في اثبات وجوده على الساحة الأدبية، وشقّ طريقه الإبداعي، وهو شاعر وروائي وصحفي وصاحب القلم المتوهج والرؤية السردية اللافتة.

ولد الراحل **(محمد نعيم الحمراني)** في محافظة ميسان ناحية السلام في عام ١٩٧٠/١٢/٢٥م، نشأ وسط عائلة معروفة بالثقافة والمعرفة، وكان شغوفاً بقراءة الكتب ومتابعة أخبار المبدعين.

بدأ مشواره الإبداعي في كتابة الشعر، واصدر مجموعتين شعريتين تنتميان إلى مشروع قصيدة النثر التسعينية، وكتب مجموعة من القصصّ القصيرة المميزة، ومن ثم اتجه إلى كتابة الرواية الحديثة، محاولاً تثبيت موطئ قدم له ضمن موجة الرواية العراقية الشابة بعد التغيير.

أتخذ بيئة الأهوار ميداناً ثقافياً متميزاً ومنطلقاً من بيئتها ذات طابع السحر والجمال مؤكدا ذلك في إبداعه الأدبيّ على جنوبيته وقرويته وبساطته التي يستمدها من محيطه وتجربته الشخصيّة الّتي جسدها كطرف أساسيٍّ في بناء عمله الفنّي، وهي السمة اللصيقة به في كل أساليبه الكتابية، سواء أكانت شعرا أم قصّة قصيرة أم رواية؟.

عاش الحمراني في فضاءات الريف الميساني وتنفس من نسائم أهوارها ومياها العذبة، فحملت ذاكرته نقاء وعذوبة تلك الأجواء الصافية والطافحة بالماء والخضراء الّتي ترقرقتْ كثيراً في كتاباته[١].

ودخل **(الحمراني)** السجن على خلفية مشاركته في إنتفاضة عام ١٩٩١م، وقصد (بغداد) بسبب الأوضاع السياسية في مدينته، فضلاً عن الوضع الاقتصادي في فترة سنوات الحصار، وعمل في أكثر من مكان ومجال في مدينة (بغداد) إلى أن استقرَّ في عمله إلى ما كان يطمح له كبائع للكتب في شارع المتنبي لفترة ليس قصيرة، قبل رجوعه إلى مدينته **(العمارة)**، وهذا ما أكده **(الحمراني)** في مقال له في صحيفة (المدى) الثقافية، حين قال: "في بداية حياتي عملت في شارع المتنبي كبائع كتب... وذاع صيتي في التسعينات حين كنت اشتري مكتبات الأدباء الّذين حاصرهم الجوع، واستطعتُ تحت هذه الظروف أن

[١] - يُنظر: كوادر من قريتي، على صفحة القاص إبراهيم دكس الغراوي في موقع الفيسبوك (مقال)، في ٢٠٢١/١٠/١٦م.

ادخر مبلغاً كبيراً من المال اشتريتُ به مكتبة كبيرة وسط شارع المتنبي واسميتها مكتبة الرحمن"[١]، ولكنّ بعد سقوط النظام في ٢٠٠٣م، ودخول الأمريكان وانتشار فرق الموت في الشوارع الضيقة المحيطة بشارع المتنبي، لم يعد أحد يشتري الكتب، وأزداد الخوف والقتل العشوائي أصبح بيع الكتب بضاعة كاسدة[٢]، وهذا ما أجبره على الرجوع إلى مدينته (العمارة)، وعمل مراسلا لصحيفة (المدى) منذ عام ٢٠٠٤م وحتى وفاته (رحمه الله)، وعمل سكرتيرا لتحرير صحيفة (صدى ميسان) الصادرة عن مدينة العمارة للفترة (٢٠٠٥-٢٠٠٧م)، فارق الحمراني الحياة وهو في ريعان شبابه وابداعه في احدى مستشفيات البصرة أثر فشل رئوي في ٢٠٠٧/١١/٢٧م ، تاركا آثاراً واعمالاً أدبية وثقافية مميّزة، كونه تسارع خطاه الإبداعي في نتاج عمله الأدبي في فترة وجيزة مقارنة بفترة إبداعه وعمره القصير، فشغل منجزه الأدبي موقعاً مرموقاً من حيث الكم والنوع، وهذا ما يدل على قدرته وثقافته الواسعة الّذي تُمثل ظاهرة أدبية مميزة.

أما منجزه الأدبي فقد تنوع بين الشعر والقصّة القصيرة والرواية، ظهر هذا في مجموعاته الشعرية التي بشرت به بوصفه شاعراً تسعينياً، إذ نجد المعاناة والألم والاستلاب في معظم قصائده، التي تنم عن وعي معرفي، فضلاً عن الابتعاد عن القوالب الجاهزة في اللغة، ومغادرة الزخارف اللفظية، والخوض في بنية اللغة والايجاز في معاني المفردة الشعرية، ونلاحظ هذا في مجموعته الاولى (عواصف قروية)، ومجموعته الثانية (خطر).

لقد حاول الحمراني في مجال الرواية دائماً أن يربط الأماكن الواقعية بالشخصيّات وبدقتها الطبيعية الّتي استمدها من الواقع الّتي تحمل اسماء وأماكن عاشها الكاتب، ليجعلها أكثر ملامسة للواقع الاجتماعي المتعلق بقضايا حياة أبناء جلدته، ليُعبّر عن واقعهم المعيش، ويطمح بذلك إلى أن يسجل توثيقاً تاريخياً لأحداث مدينته والكشف عن واقع مجتمعه.

أتخذ الحمراني من نصوصه الروائية مساراً فنتازياً يُجسد فيه الأحداث الواقعية بطريقة الفنتازيا، فهو يجمع بذلك ما بين فنتازيا الشخصيّة وفنتازيا الحدث من خلال استدعاء الماضي وإسقاطه على الحاضر مع خلخلة الثوابت الّتي كانت تحكم الرواية التقليدية، فهو يلغي التتابع التقليدي لسيرورة الزمن الّذي كان يتحكم في السرد التقليدي، فيقوم الروائي بتشظي رتابة الخط الزمني للأحدث، وكسره واستثمار كل ما من

[١]- الهروب من شارع المتنبي، محمد الحمراني، صحيفة المدى الثقافية، العدد ١٠٩٩، الأربعاء ٢٠٠٧/١١/٢٨م، (مقال).
[٢] - يُنظر: م . ن .

شأنه خدمة النصّ، وهو ما نلمسه في اشتغالات الحمراني في النصّ الروائي، من فنتازيا وغرائبية تثير ادهاش القارئ، وتمنح النصّ أبعاداً خيّالية، وهو بهذا يساير تطور الرواية الحديثة.

وقد شكل المنجز الروائي للكاتب في آليات الاشتغال السرديّ خطاباً لروائي محترف يمتلك المهارة في استخدام أدواته الفنية عبر التدخلات المعتمدة في رواياته، كما فعل في رواية (الهروب إلى اليابسة)؛ إذ تنامي الحدث معتمداً على راوٍ ضمني واحد ويتلبس في عدّة شخصيّات، فيقول الناقد (**علي حسين عبيد**) "إنَّ الحمراني بروايته هذه يقدم محاولة أرى أنها ناجحة ويمكن أن تدرج تحت يافطة الروايات الجيدة الّتي عالجت عالم الأهوار، وإذا أدركنا أن كثيراً من السرد قد أخفق في التعاطي مع هذا العالم الغامض والشاسع في آن فإننا سنرى سببين لنجاح هذه الرواية.. الأوّل عفوية السرد لأفكار ووقائع ليست جديدة لكنها مؤطرة بإطار أسطوري مدهش، والثاني استبطان الرواية لطقوس وتقاليد سائدة آنذاك (بكامرة سرد) تتدخل في الوقت المناسب في (ترتيش) المشهد الروائي فنياً"[1]، ومن خلال قول الناقد (**علي حسين عبيد**) يتبين أن الحمراني من الروائيين الّذين عالجوا واقعهم البيئيّ والاجتماعي بطريقة واعية متجددة ضمن خطوات الراوي الّذي يجمع بين العفويّة وتقاليد السرد بأفكارها وواقعها وأحداثها المدهشة.

مؤلفاته واعماله:

انجز الحمراني أعمالاً شعرية ونثرية عدّة، على الرغم من عمره القصير لكنها أعمال تميزت بمهارة محترف مبدع أعطت ثمارها بمدة قصيرة، كأنه يعرف إن الموت سوف يختطفه سريعاً، والأعمال المنشورة هي:

الروايات:

١- (أنفي يطلق الفراشات) ، عن دار ألواح للنشر – مدريد–اسبانيا، عام ١٩٩٩م٠

٢- (الهروب الى اليابسة)عن دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، عام ٢٠٠٢م٠

٣- (النائم بجوار الباب) عن دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد ، عام ٢٠٠٧م ٠

٤- (حجاب العروس) عن دار المدى – دمشق ،عام ٢٠٠٨م ٠

[1] - مرتكزات السرد في رواية (الهروب إلى اليابسة)، علي حسين عبيد، صحيفة المدى الثقافية، العدد(١١١٩)السبت (٢٩) كانون الثاني ٢٠٠٧م.

فضلاً عن مجموعتين شعريتين هما:

١- (عواطف قروية) صدرت في بغداد عن دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، عام ٢٠٠٠م.
٢- (خطر) صدرت في بغداد ، عام ٢٠٠٧م.

وله اعمال أدبية مميزة منها: قصة قصيرة معنونه (في منزل العقيد) صدرت عن (جريدة الزمان الدولية) عام ٢٠٠٦م ، والّتي فازت بالمرتبة الأوّلى في الهرجان الذي نظمته الجريدة، واسمتها باسم المفكر العراقي (عزيز السيد جاسم).

له أعمال قصصّية أخرى مثل: (حكايات عن الارهابين يرويها الضحايا) و (الشهادة عن زمن الدكتاتور) و (حمار في سجن بوكا) و (ذاكرة المقابر الجماعية).

وأقيمت له مهرجانات وجوائز باسمه منها:

١- جائزة الحضور في مملكة الغائب ، في جريدة الصباح ٢٠١٣/٤/١٠م٠
٢- احتفاء نادي السرد في اتحاد الادباء في بغداد بجائزة الروائي الراحل محمد الحمراني ضمن نشاطاته الاسبوعية.
٣- مسابقة اتحاد أدباء ميسان دورة (**محمد الحمرانيّ**) الأوّلى لعام ٢٠١٢م
٤- مسابقة اتحاد والكتاب العراقيين في ميسان دورة (**محمد الحمراني**) السنوية الثانية للرواية لعام ٢٠١٣م، ضمن فعاليات بغداد عاصمة الثقافة العربية لعام ٢٠١٣م .

الفصـــــل الأوّل

آليات الخطاب السرديّ في روايات محمّـــــــد الحمرانيّ

المبحث الأوّل: الـــــرّاوي وأشكاله في روايات محمد الحمرانيّ

المبحث الثانيّ: المـرويّ له موقعه وأشكاله في روايات محمد الحمرانيّ

المبحث الثالث: الصيغة السرديّة في روايات محمد الحمرانيّ

الفصـــــــــــل الأوّل:

آليـــــات الخطاب السرديّ في روايات محمـــد الحمرانيّ

يُمثّل الخطاب الروائي للبنية السرديّة تضافر ثلاثة بنيات هي: الراوي والمرويّ والمروِيّ له، أو بعبارة أخرى من مستويات ثلاث هي: المرسل (الذات الساردة)، والمحتوى (النصّ الروائي)، والمرسل إليه (المتلقي)[١]. فضلاً عن الصيغة السرديّة وحضورها الجوهريّ في بلورة ملامح التشكيل السرديّ للحكاية، فهي الفكرة الّتي من خلالها يبني الروائي جزيئات الرواية، فالصيغة في حدِّ ذاتها هي الطريقة الّتي بواسطتها يعرض الراوي لنا حكايته ورؤيته لإيصالها للمتلقي[٢]، ومن هنا جاء هذا الفصل على ثلاثة مباحث:

المبحث الأوّل

الــراوي وأشكاله في روايات محمد الحمرانيّ:

اهتمّت الدراسات السرديّة الحديثة بدراسة شكل الرواية، على غير ما كان سائداً في الدراسات النقديّة القديمة للرواية، الّتي تهتمُّ بمضمون الرواية، فدراسة الشكل – بمعناه الحديث – يحوي المضمون، ويشمل مجموعة تقنيات وآليات يقوم عليها العمل السرديّ؛ لذلك أصبح عمل المقاربات السرديّة الحديثة تحليلَ هذه الآليات والتقنيات، ودراستها.

فالحديث عن المُحتوى –برأي **(مارك شورر)**– "في حدّ ذاته ليس حديثاً عن الفنّ أبداً؛ ولكنه حديث عن التجربة، وأنّنا لا نتحدّث بوصفنا نقّاداً، إلّا حين نتحدّث عن المحتوى المنجز – أي الشكل – العمل

[١] - يُنظر: السرديّة العربية بحث في البنية السرديّة للموروث الحكائي العربي:١١، ويُنظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزّام، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، (د. ط)، ٢٠٠٥م: ٨٥.

[٢] - يُنظر: طرائق تحليل السرد الأدبي، مجموعة مؤلفين، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م: ٤١.

الفنيّ بوصفهِ عملاً فنيّاً. والفرق بين المحتوى – أو التجربةِ – والمحتوى المنجز هو التقنيّة. إذن فحين نتحدّثُ عن التقنيّة، فإنّنا نتحدّث عن كلّ شيءٍ تقريباً"[١].

ويستطيع الروائيّ المتمكّن المبدع توظيف آليات عمله السردي توظيفاً مناسباً، ليُدشّن بها عمله الروائي، ليُناسب القيمة الإبداعية الّتي تحتضن وتُحيط بها آلياته؛ فيطوّعها بشكلٍ فعّالٍ لعمله السرديّ [٢].

وتعد بنية الراوي من أهم الآليات الداخلة في تشكيل العمل الروائي؛ فهي من المشكلات الرئيسة لها، إذ يفوض الكاتب بنية الراوي قناعاً ليختبئ خلفها، ويرتكز عليها في نقل أفكاره ووجهات نظره إلى المتلقي، فهو يتحدث ويتنقل بين الأمكنة والأزمنة ويرى عبر هذا القناع، فلا رواية بدون راوٍ؛ إذْ هو "متكلّم يروي الحكاية، ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الّذي يرويها به"[٣]، ويمثّل الراوي دور الوسيط بين الحكاية والمتلقي، لكونه المحرك والمنتج للمادة المروية بوصفه الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقيّة أم متخيّلة، ولا يشترط أن يكون "اسماً متعيّناً فقد يتوارى خلف صوت، أو ضمير يصوغ بواسطته المرويّ، بما فيه من أحداث ووقائع"[٤].

بينما عرّفه الناقد **(إبراهيم خليل)** بكلمات بسيطة، وموجزة، خالية من التعقيد، فَهُوَ يَرَى أَنَّهُ "الشخص الذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلّف، وتصوّراته الخاصّة، وهو – أي المؤلّف – هو الذي يختار له موقعاً يقرّبهُ من الحوادث، والشخوص، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية، كالزمان والمكان"[٥]. فالراوي شخصيّة خياليّة ينتحلها الروائي لتسير أحداث حكايته.

وقد "توهّم النقد التقليديّ أنّ الراوي في النصّ الروائيّ هو المؤلّف الحقيقيّ، ولكن السرديّة التي أولت اهتماماً كبيراً باستخراج القوانين الداخليّة للأنواع الأدبيّة، وتحديد النظم الّتي تتضافر في تكوين هياكلها، وتمنحها خصائصها وسماتها المميّزة، أبطلت هذا الوهم حين بيّنت أنَّ السرديَّة للخطاب القصصيّ، تتكوّن أساساً من اشتراك ثلاثة مكوّنات، هي: الراوي، والمرويّ، والمرويّ له. وأوضحت الفرق بين الكاتب بوصفه

---

[١] – نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، تر: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ١٩٩٨م: ١٦.

[٢] – ينظر: شعرية السرد (في روايات ليلى العثمان)، وليد حامد محمد الجعل، الجامعة الإسلامية – غزة ، ٢٠١٥م: ٤١-٤٢.

[٣] – معجم مصطلحات نقد الرواية، الدكتور لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م: ٩٥.

[٤] – موسوعة السرد العربي، إبراهيم عبد الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط١: ٧.

[٥] – بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠م :٧٧.

كائناً له وجوده التاريخيّ، والراوي بوصفه خلقاً متخيلاً"[١]، لأن الدراسات التقليدية القديمة لم تميّز بين المؤلف والراوي، فقد نظرت إليهما على أنّهما صورة واحدة، وكل ما يروى ويكتب يعدُّ تعبيراً عن ذات المؤلف.

وقد تباينت الدراسات الحديثة وما رافقها من حركة نقدية في تطور الكتابة الروائية في الكشف عن حدود العلاقة الّتي تفصل بين المؤلف والراوي، لتجعل الراوي في فنِّ المسرود ليس هو المؤلّف أبداً؛ المعروف، أو غير المعروف، بل هو من صنع المؤلّف، فهو "كائن تخيليّ يعمد المؤلّف إلى خلقه؛ حتّى يدهم سلطة السرد انطلاقاً من وضعيّة إنتاج الكلام، وسط تعدديّة أصوات تشكّل النسيج الحيّ للرواية"[٢]، على أنّ الراوي شخصيّة خيالية لا وجود له في الواقع يختاره المؤلف؛ ليتوارى خلفه ويمرر من خلاله رؤاه السرديّة المختلفة الّتي يرسلها ويسمعها إلى القارئ، ليكون الراوي مرآة عاكسة، لبيان موقف المؤلف ووجهه الحقيقي[٣].

فقد عدّتْ الناقدة **(سيزا قاسم)** الراوي في حقيقته، "أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات النصّ، شأنه شأن الشخصيّة، والزمان، والمكان، وهو أسلوب تقديم المادّة القصصية؛ إذْ إنّ الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستّر وراءها المؤلّف لتقديم عمله"[٤]. فالروائي خالق العالم التخييلي، وهو الّذي اختار بنية الراوي وبقية عناصر عمله الفنّي ليتستر خلفها في تقديم مادته الروائية.

ومثل هذا الرأي نجده عند الناقد **(محمد عزّام)** إذ يَرَى أن الرّاوي هو "الشخص الّذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقيّة، أم متخيّلة"[٥]، وهو أيضاً "أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادّة القصصيّة، وقناع من الأقنعة العديدة، الّتي يتخفّى الروائيّ خلفها، في تقديم عمله السرديّ"[٦]، وهذا المفهوم للراوي يشبه –إلى حدّ كبير– مفهوم **(سيزا قاسم)**، ويكاد يكون تكراراً لمفهومها.

---

[١] – زمن الرواية، عبد العالي ابو طيب، مجلة مداد الآداب، العدد السابع (بحث):٤١

[٢] – تقويل النص تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، د. سمير الخليل، دار غيداء للنشر والتوزيع –عمان، ط١، ٢٠١٦م: ٢١٧

[٣] - ينظر: القصّة القصيرة النظرية والتقنية، إنركي أندرسون إمبرت، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،٢٠٠٠ م: ٥٧-٥٨.

[٤] – بناء الرواية (دراسة مقارنة نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، (د.ط)، ٢٠٠٤م:١٨٤.

[٥] – شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، ٢٠٠٥م :٤.

[٦] – شعرية الخطاب السردي، محمد عزام:٤.

ويرى الناقد **(عبد الرحيم الكردي)** أنَّ "الراوي ليس هو المؤلّف، أو صورته، بل هو موقع خياليّ ومقاليّ يصنعه المؤلّف داخل النصّ، قد يتّفق مع موقف المؤلّف وقد يختلف، وهو أكثر مرونة، وأوسع مجالاً من المؤلّف"[١]، فالراوي شخصيّة فنيّة يستخدمها المؤلّف في تقديم العالم المصوّر، وهو العنصر المهيمن على هذا العالم، الّذي يقف في المنطقة الحدوديّة الفاصلة بين العالمين؛ العالم الفنيّ المسجّل في النصّ، والصورة الخياليّة التي تتشكّل في ذهن القارئ لهذا العالم، عقب إتمامه القراءة، ف"الراوي ينتمي إلى عالمين، هما: عالم الأقوال، وعالم الرؤية الخياليّة الّتي ترصد منها هذه الحياة"[٢]، بوصفه أبرز عناصر الاتّصال، لأنّه يبنى عمليّة الحكي، أو السرد معاً.

ويذهبُ **(جيرار جنيت)** إلى إبَاحَةِ الخلط بين الراوي والمؤلّف، خلطاً مشروعاً في نمط القصص التاريخية أو السيرة الذاتيّة، ولكنّ هذا الخلط يفقد مشروعيّته عندما يتعلّق الامر بحكاية تخييليّة [٣]؛ لأنَّ الراوي ينفصل عن الكاتب في النصوص المتخيّلة، حتّى ولو اضطلع به المؤلف. ويبدو أنَّ الناقد **(لطيف زيتوني)** متأثراً بهذا الخلط إلى حدٍّ كبير الّذي اباحه **(جنيت)**؛ بيدَّ أنه يعتقد أنَّ الراوي نوعان إما أن يكون حقيقياً أو وهمياً؛ فالأوّل: حقيقي، ونجده يروي حكاية تاريخية أو سير ذاتية، ويطلق عليه مصطلح (الراوي الكاتب)، وهذا يختلف بما عدَّه **(جنيت)** أنَّ الراوي شخصيّة خيالية حتّى ولو قام به المؤلف، أما الآخر: وهمي، ويظهر في القصص المتخيّل، وينفصل الراوي عن المؤلف برواية الحدث ولا يعود للكاتب الحقّ برواية[٤].

ولكن يبقى التمييز بين الكاتب والراوي هو المهمّ، الّذي شغل النقّاد والباحثين في الآونة الأخيرة، وأكّدوا أنّ المؤلّف "كائن غير نصيٍّ يقيم خارج الكتابة التي كتبها، فوجوده متعالٍ عن وجود من ينوّبه عنه في العمل الّذي أنجزه في أغلب النصوص القصصيّة"[٥].

---

[١] – الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، القاهرة، دار النشر للجامعات، ١٩٩٦م :١٧–١٨.

[٢] – الراوي والنص القصصي: ١٧.

[٣] – ينظر: خطاب الحكاية (البحث في المنهج)، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م: ٢٢٨.

[٤] - يُنظر: معجم المصطلحات نقد الرواية: ٩٥.

[٥] – الخطاب القصصي في الرواية العربية، محمد الخبو ، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط١ ،٢٠٠٣ م: ٣١٤.

فقد كشف تطوّر الكتابة الروائيّة ميلاً واضحاً إلى وضع الكاتب خارج نصّه، ومن ثمَّ عدم المماثلة بين الكاتب والشخصيّة الروائيّة؛ إيماناً منهم أنّ القصّ ليس بالضرورة قصّاً عن الذات، فالراوي هو الوسيلة، أو التقنيّة الّتي يستخدمها الكاتب؛ ليكشف بها عن عالم قصّته ورؤاه[١]، ومقولة موت المؤلّف، الّتي أطلقها الناقد الفرنسيّ **(رولان بارت)**، من المقولات النقديّة الّتي راجتْ بين النقّاد، والكُتَّاب العرب، الّتي لم تُفهم على حقيقتها، بل فُهمت بأنّ تنقطع صلة المؤلّف بعمله لحظة فراغه من كتابة النصّ، ولا علاقة لـ**(بارت)** بكلّ ذلك، فالمقصود في مقولته **(موت المؤلّف)**، هو "نفي أنْ يكون النصّ صادراً عن ذات المؤلّف، أو أنَّه تعبير عن تجربة وخبرة المؤلّف في الحياة"[٢]. ويكون المؤلف بهذا الطرح منتجاً للنص لا منتجاً لدلالاته، وتمنح قوة للقارئ في التأويل والقراءة وتحرير النصّ من سلطة المؤلف، أي المتكلم في النصّ اللّغة وليس المؤلف.

ويقترب **(جيرالد برنس)** من النقّاد الَّذين لا يعترفون بالمؤلّف في العمل الروائيّ؛ إذ يعدّ المؤلّف الحقيقيّ ليس جزءًا من البنية السرديّة، إنّما الموجود هو المؤلّف الضمنيّ، داعياً إلى التمييز بينه وبين السارد، "فالمؤلف الضمنيّ لنصّ ما، يجب أن يميّز أيضاً من السارد، فالأوّل لا يحكي مواقف، ووقائع، (ولكنّه يعتبر مسؤولاً عن اختيارها وتوزيعها وتوليفها)، وفضلاً عن ذلك، فإنّه يستنتج من النصّ بأسره، وليس موضوعاً، أو منطبعاً فيه، كمحدّث، أو راوٍ"[٣]، والمؤلّف الضمنيّ يعني به المعلومات، والأفكار الخالقة للصورة التي يقدّمها النصّ الروائيّ عن المؤلّف الحقيقيّ للنصّ.

وعلى وفق ما تقدّم، نلحظ أنّ الراوي عنصر تخييليّ يخلقه المؤلّف، كما يخلق بقيّة عناصر عالمه القصصيّ الوهميّ، وهو –بذلك– يبتعد عن أن يكون هو المؤلّف الحقيقيّ للنصّ، أو المؤلّف الضمنيّ له.

---

[١] – ينظر تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط٣، ٢٠١٠م: ٨٩–٩٠.

[٢] – من التفكيك إلى التأويل، عبد المنعم عجب الفيا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٧م : ١٢٩.

[٣] – المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، العدد ٣٦٨، ط١، ٢٠٠٣م: ١١١.

- **وظائف الراوي:**

المقصود بالوظيفة –هنا– المهام الملقاة على عاتق الراوي، أو الغايات من السرد، وقد حدَّدَ (جيرار جنيت) خمس وظائف للسارد، بحسب ارتباط كلّ وظيفةٍ بمظهرٍ من مظاهر الحكاية، وهي كالآتي:

١– الوظيفة السرديّة: وترتبط بمظهر الحكاية، وهي الوظيفة الرئيسة للراوي، الّتي لا يمكن للراوي أن يتنازل عنها؛ إذ بتنازله يفقد هويّته، ودوره، كونه راوياً.

٢– الوظيفة الايديولوجيّة: تظهر في تدخّلات الراوي بصورة مباشرة، أو غير مباشرة في تفسير الأحداث، والوقائع، والتعليق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليميّ.

٣– الوظيفة التنسيقيّة: يأخذ الراوي على عاتقه التنظيم الداخليّ للعمل السرديّ، فيقدّم ما يريد قوله بصورة منظّمة ومنسّقة.

٤– الوظيفة الاستشهاديّة: وهي قيام الراوي بمحاولات إثبات مصدره الذي استمدّ منه معلوماته، وهي وظيفة الشهادة، والإقرار، وتكون في النصوص المرويّة.

٥– وظيفة التواصل: وفيها يتوجَّه الراوي إلى المرويّ له، واهتمامه بإقامة صلةٍ به؛ بل إقامة حوارٍ معه (حقيقيّ أو تخييليّ)[١].

وغير ذلك من الوظائفِ المفتوحة والمتجدّدة التي يمكن أن يضطلعَ بها الراوي في مدوّنته السرديّة، لأنّ الدور الأساسيّ الّذي يمارسه الراوي يظهر "في أدائه الوظيفة السردية، لأنَّ الوظيفة المركزيّة للراوي سرديّة"[٢]، إذ يقوم برصد الانفعالات الشخصيّة للشخصيّات من خلال التصوير، وتنظيم الأحداث على وفق العمل السرديّ لها.

وقد تنوعت أشكال الراوي في هذا البحث تبعاً لوجودها في روايات **(محمد الحمراني)** إلى ثلاثة أشكال مختلفة، وانطلاقاً من تقسيم الناقد الفرنسي **(جون بويلون)**[٣]، وهي:

---

[١] – ينظر: خطاب الحكاية (بحث في المنهج): ٢٦٤– ٢٦٥.

[٢] – ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥٥م : ٣٨٦.

[٣] - يُنظر: طرائق تحليل السرد الأدبي : ٥٨.

١ – الراوي الغائب:

وهو راوٍ خفي لا يظهر في السرد، ويطلُّ على الأحداث ويسردّها من خارج الرواية، هو "سارد غائب بصفته شخصيّة عن العمل"[١]، أي غير متضمّن في القصة التي يرويها، فهو راوٍ إطاريّ يستهل سرده دون أن يشير إلى نفسه، أو يحدّد هويّته، ويظهر كذلك في نهاية الحكاية التي يرويها[٢]، وإنه "سارد غائب غير مشارك في القصّة"[٣]، ويسمّى الراوي بـ(الغائب) حين يغيب عن أحداث القصّة، ويسردها من موقع خارج القصّة، ويكون راوياً غير مشارك مع الشخصيّات في أحداث القصة، إنّما شخصيّة خارجيّة تقوم بمهمّة سرد الأحداث سرداً يستخدم ضمير الغائب، وهو أبسط الصيغ الأساسيّة للرواية، وأكثرها توظيفاً، وأيسرها فهماً على المتلقّي، فالضمير (هو) بمنزلة القناع الذي يتخفّى خلفه الكاتب، ويمرّر ما يشاء من أفكار، ومواقف، وتعليمات، وآراء، دون أن يبدو تدخلّه صارخاً، ولا مباشراً [٤].

وينتمي الراوي الغائب إلى الرؤية من الخلف، الّتي يكون الراوي فيها عالماً بكلّ شيء عن عالمه الروائيّ، ويعلم حتّى سرائر شخصيّاته، وما تخفيه، فيكون الكاتب، أو الراوي على علمٍ كافٍ بكلّ التفاصيل؛ إذ يتوغّل في عقول الشخصيّات، وصدورها، ومعرفة نواياهم، فقد يعرضها للقارئ بشكل واضح في النصّ السرديّ[٥].

ويقول الدكتور **(عبد الرحيم الكردي)** بأنّ: "هذا النوع من الرواة يتّخذ لنفسه موقعاً سامياً يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيّات، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويراه وما لا تراه، وهو المتحدّث الرسميّ باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء، إلّا من خلال وجهه نظرة، وإذا كان لإحدى الشخصيّات رأي، فإنّما يعرف من خلاله، وإذا تحدّثت، فهو الّذي يعبّر عن حديثها، فيقول لنا ماذا قالت؟

---

[١] - خطاب الحكاية:١٩٨.

[٢] – ينظر: جماليات التشكيل الروائي، محمد صابر عبيد، ووسن البياتي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،ط١، إربد – الأردن، ٢٠١٢م:١٠٦.

[٣] – تحليل النص السردي، محمد ابو عزة، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ، الجزائر، دار الأمان، الرباط ، ط١، ٢٠١٠م : ٧٨.

[٤] – ينظر: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، ١٩٩١م: ١٩٢.

[٥] - يُنظر: بنية السرد في القصص الصوفي– المكونات والوظائف والتقنيات – ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٣م:١٢٠.

وماذا رأت؟ وماذا سمعت؟ وفيمَ فكرت؟.. وهذا الراوي هو العنصر المسيطر على معظم القصص التقليديّة في الوطن العربي"[١]. فيسقط المسافة بينه وبين ما يرويه، فنراه تارة يحلّل ويتدخّل في تفاصيل السرد، وقد يلجأ إلى رواة آخرين؛ ليحافظ على مسافةٍ ما، مع ما يرويه[٢].

ونجد هذا النوع من الرواة أيضاً في "الأدب الشعبيّ الشفاهيّ ... للإيهام بصدق الأحداث وبواقعيّتها؛ لأنّ الراوي العليم يقنع القارئ ويوهمه بأنّه صادق عن طريق كثرة المعلومات التي يعرفها، وهذه حيلة خطابيّة قديمة"[٣]، أمّا في الأدب الغربيّ، فقد عُرف "بصورته الأولى في الملاحم؛ لأنّ راوي الملحمة يعدٌ وسيطاً بين شخصيّاتها والقارئ "[٤]. وقد سُمّي أسلوب السرد بـ(ضمير الغائب)، بأسماءَ عدّةٍ منها: سردُ الغائب[٥]، والسردُ الملحمي[٦]، وضمير الشخص الثالث[٧]، والراوي كليّ العلم والمهيمن،..

لقد سيطر الراوي الغائب على بعض فصول روايات الحمرانيّ؛ ففي رواية (النائم بجوار الباب) مثلاً، يبدأ الراوي بسرده من خارج الرواية، فيطلّ على أحداث الرواية من موقع الراوي الغائب، مستخدماً الضمير الغائب (هو)، إذْ يقول: "**في ذلك الشتاء، ونتيجة لإلحاحه الشديد، استطاع الخروج من قبره ..لم يعرف إن كان ذلك سيدوم للحظات، أم أنّ الأمر سيطول أكثر، لكنّ الّذي تأكّد منه، أنّه ليس في المكان الّذي قتل فيه، ... إنّ المكان الذي حوله أكثر هدوءاً، ويبدو كبيتٍ ... أو ضريح ...**"[٨].

مما يلاحظه في هذا النصّ أنَّ الراوي يقع خارج الأحداث، ويسرد بصيغة الضمير الغائب، فهو على علمٍ كافٍ بكلِ التفاصيل، إذ يرى ما لا تراه بقية الشخصيّات، فهو يتنقل في الزمان والمكان دون معاناة،

---

[١] – الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي: ١٠١.

[٢] – ينظر: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، الشريف حبيله، عالم الكتب الحديث، أربد–الأردن، ط١ ،٢٠١٠م : ٢٩٤.

[٣] – الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي: ١٠٢.

[٤] – المتخيل السردي (مقاربات نقديّة في التناص والرؤى والدلالة)، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠م: ١٠٩.

[٥] – ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان–، مصر، ط١ ١٩٩٦م: ٣٩٩.

[٦] – ينظر: تحولات السرد_ دراسات في الرواية العربية، إبراهيم السعافين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ١٩٩٦م: ٢٥١.

[٧] – ينظر: في نظرية الرواية _ بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م: ١٨٣.

[٨] – رواية (النائم بجوار الباب)، محمد الحمراني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق–بغداد، ط١،، ٢٠٠٧م : ٦.

فهو يعلم كل العلم مكان القصد للشخصيّة، فيصف أحداثها بدقة، ليعطي الصورة الواضحة للقارئ، فاستحضار شخصيّة (**الحلّاج**)/ الوجه الآخر للجندي (**حسين**)//(**الحلاج المعاصر**)، وبعثه من مرقده، هو بمنزلة استنطاق لروح العصر، الّذي يعيش فيه الروائيّ، بما يشهده من نكسات فكريّة، وإيديولوجيّة، إذ يُريد البوح بها للمتلقي الواقع تحت عباءة السلطة الحاكمة، وبذلك؛ تكون الدلالة الوضعيّة للضمير(هو)، وسيلة فعالة لإتاحة الأفكار والآراء السارد دون أن يتدخل تدخلاً مباشراً، وجنّب الروائي في الابتعاد عن البوح الذاتيّ، وعدم سقوطه في فخ (الأنا) الّذي يجرُّ إلى سوء فهم العمل السرديّ؛ لذلك نجد الراوي الغائب غير مشارك في الأحداث، كاشفاً ما في داخل (**الحلّاج**)، فيعرف ما يدور في خاطره، فالراوي يضع بطله (**الحلّاج**) في لعبة اغتراب زمنيّ؛ إذ يمنحه فرصة للحضور، متجاوزاً عقدة صلبه القديم، فيستعير –هنا– قناعاً للإفصاح عن موت آخر قد يحتاج الى جرعات عالية من التصوّف، فالحلّاج يخرج من (موته) ليعيش لحظة حاضرة، برعبها، وموتها المكرّر في مدينة بغداد[1]، ويكون ضمير الغائب قد فصل بين زمن الحكاية عن زمن الحكي ظاهراً، والضمير (هو) في العربية مرتبط ب(كان) الّذي يحمل على زمن سابق على زمن الكتابة.

وفي موضع آخر، اعتمد الراوي الغائب –أيضاً– أسلوب السرد بـ(ضمير الغائب)، وكان يتيح له إيراد الأفكار وعرض أقوال الشخصيّات على لسانه، وفرض هيمنة صوته على بقية الأصوات، ففي رواية (النائم بجوار الباب)، حيث مكّنَ (ضمير الغائب) السارد من التنقّل بحريّةٍ من الماضي البعيد الى الحاضر القريب، ومثال ذلك ((**وقفتْ بجواره سيّارة، خرج منها ثلاثة أشخاص يحملون أسلحة سوداء، كان الحلّاج ينظر باتجاه القبر، أحدهم توجّه نحوه وصرخ بوجهه:**

- **هويّتـــــــك؟!!**
- **أي هويـــّة؟**
- **هويّتـــــــك ... دفتر الخدمة؟؟!!**
- **الإنسان ليس له هويّة.**
- **هويّتـــــــك الشخصيّة يا رجل؟**
- **لا أعرف ما هي الهويّة، ولا أمتلكها.**

٢- يُنظر: محمد الحمراني... وكتابة النائم بجوار موته، علي حسن الفواز، منبر الكاتب العراقي، في ٢٠٠٨/٥/١٨م،(مقال)، www.iraqiwriters. com

– هل أنت سكران؟

أحد الرجال الّذين في الخلف قال: "سيدي دعني أفتشه، ربما يحمل حبوب فاليوم ومكدون، أو ربما عصارات سيكوتين)، انقضوا عليه بالضرب، حتّى سقط على الأرض، وتلوّثت ثيابه بالطين... ثمّ أمر أشخاصاً كانوا بجواره، بأخذه الى أقرب معسكر..."[1].

فالراوي يُحيط بأفكار شخصيّته المركزية المتحاورة، فهو مطلع على مشاعرها وأحاسيسها، ويمسك بزمام أفكارها المضطربة، ويصف الأسئلة الّتي تجول في ذهنها، فهو راوٍ كليّ العلم ذو رؤية مهيمنة، ويعرض سرده بصيغة ضمير الغائب ، إذ استعار زمناً سرديّاً يقترح عوالمه ومستوياته الصراعيّة؛ إذ أضفى الراوي نوعاً من (الفنطازيا) السحريّة، الّتي جعلت **(الحلّاج المعاصر)**، يعيش جميع الحروب بعد أن توقفه دوريّةٌ حزبيّة تبحث عن الهاربين من الجيش، بينما هو كان قد دعا ربّهُ للعودة الى الحياة للحظات معدودة؛ لمشاهدة قبره ومريديه، ولكنّ الدوريّة المسلّحة تكشف أنّه لا يملك هويّة شخصيّة، ولا دفتر خدمة عسكريّة، ولا لغة للحوار مع هؤلاء العسس المدجّجين بالقسوة. وبسبب هذه المخلفات القانونيّة يُسجن ويُساق الى أحد المعسكرات، ليعيش الحرب التي عاشها الكثير من العراقيّين، من دون أن يعرفوا لماذا يتواجدون وسط نيرانها؟ فالروائي "حين يطرح نقداً سياسياً لمجتمعه – فإنه في الوقت نفسه –يقدم رؤية مستنيرة وملتزمة له، معنى هذا أنَّ الرواية – بحكم مضمونها الاجتماعي– تقدم نقداً للواقع، ورؤية مستقبلية له في آن واحد"[2].

نجد في رواية (حجاب العروس)، أنّ الراوي الغائب العليم المهيمن، له قدرة على أن يخترق "النيّات والمقاصد والأفكار"[3]، فيعرف ما يدور في خواطر الشخصيّات، وما تكنُّه نفوسهم وضمائرهم، ويطلع على أحلامهم وآمالهم، ويكون أكثر إيغالاً في نفوس شخصيّاته؛ إذ نجد الراوي قد أدرك أحلام الشخصيّة الرئيسة **(رمضان)**، وخواطره، وهمسه، فعند اكتمال مراسيم دفن أمّه في مقبرة وادي السلام، إذ يقول: "**بعد دفن أمّه، ذهب إلى مدرسة شيخه مراد اللبناني، كان يقول في سرّه: إنّ زواجي من ابنة مراد سيجعلني أقفز عشرة أمتار إلى الأعلى، وربّما أكون صاحب المدرسة، بعد وفاة شيخ مراد**"[4]؛ يتّضح أنّ الراوي

---

[1] – النائم بجوار الباب: ١٠.

[2] - الرواية السياسية، طه وادي، دار النشر للجامعات المصرية ، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م :١٤.

[3] – بنية السرد في القصص الصوفي: ١٢٠.

[4] – رواية (حجاب العروس)، محمد الحمراني، دار المدى للثقافة والنشر، ط١ ، ٢٠٠٨م: ٤٢.

استطاع الدخول، والغوص في أعماق نفسية **(رمضان)**، وأدراك رغبته، وما تخفيه خلجاته الداخليّة، فيطلّ بضمير الغائب (هو) على أحداث الرواية، وشخصيّاتها من الخارج، كما أوضّحه الدكتور(**عبد الرحيم الكردي)**، إذ يقول "قد يتحدّث بهذا الضمير عن نفسه، وقد يتحدّث عن الآخرين، وقد تبدو صورته مسيطرة بوصفها رواية، لكنّ صوته لا يظهر بالمظهر الغنائيّ، بل يتوارى خلف ضمائر الغائب"[١].

وفي رواية (الهروب الى اليابسة)، استطاع الراوي أن يرسم صورة الصراع مع الطبيعة، مستدعياً الزمن الأسطوريّ والحكايات الخرافيّة، المتمثّل عند **(عويد)**، وعلاقته وتآلفه الفائق مع هذه البيئة، وأسرارها، وغوامضها؛ "**يطلق صراخاً من أعماق الهور، تبتسم له الشمس وتخفي النباتات رؤوسها بعيداً، زوارق الصيد تتوقّف والقصب ينتصب... ويتحسّس أنّ رجلاً آخر يخرج من ظلّه، ويتّجه إلى الشمس، وأجساداً تشبه ظلّه تهبط بضوئها فترتعش الحقول ويزداد مخاض الأرض**"[٢].

فجاء الوصف بعين الراوي العليم المهيمن، ليطلعنا على شخصيّة **(عويد)** بأوصافها، وأفعالها، وأقوالها المستمدّة قوّتها الخارقة من الماء والطين والشمس، بالطابع الأسطوريّ، ورصد إيهاميّ محلّى بالخيال؛ فضمير الغائب أعطى بعداً تاريخيّاً، من حيث توظيف جدليّة الصراع الطبيعيّ، والروحيّ. وقد تنامى هذا الصراع منذ ولادة **(محمّد)** الابن الشرعيّ للماء في الفصل الأوّل، وولادته القيصريّة، وهو يحتجّ على قسريّة اختيار اسمه بين **(محمد)**، أو **(عاصف)**؛ لأنّ ولادته تزامنت مع أيام العاصفة، وهذا أيضاً شكل من أشكال الصراع مع الطبيعة، ويمتدّ هذا الصراع، ليشتمل على بقيّة شخوص الرواية، ولا يكتفي الراوي في هذا اللّون باستحضار عناصر فوق طبيعيّة، ذات إرث ميثولوجيّ، عند وصفه لشخصيّة **(خليل بن عويد)**، بل يلجأ الى مخيّلته؛ لاستكمال الصور العجيبة لها، وينتج هذا اللّون العجائبي عن طريق الوصف المبالغ من طرف الراوي، فجاء وصفه: "**بدأ يشعر بأنّ قوّة غريبة تسير في أضلاعه، تحمل ناراً بإمكانها أن تحرق الجسد، قوّة تشبه أن تضع حديداً بجوار العظام، وتضع خشبة مكان القلب، ربَّما الدّم هو الّذي يجري أشبه بنهرٍ غاضبٍ... بينما أقدامه اخترقت حدود فراشه بأكثر من ثلاثة أمتار، تحسّس أنّ جسده أخذ شكلاً غريباً لا يمكن أن يستوعبه... يتحسّس شخصاً ما في داخله يرمي بالماء، والشمس، والطين، لتعجن جسده وتولّد قوتها في أحشائه**"[٣].

---

[١] – السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، ط١ ،٢٠٠٦م: ١٤٢.

[٢] – رواية (الهروب الى اليابسة)، محمد الحمراني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد ، ط١، ٢٠٠٢م : ٦٠.

[٣] – الهروب الى اليابسة: ٥٦

يبدو أن استعمال الضمير الغائب في العمل الروائيّ، يُعدُّ من أنجع الوسائل السرديّة؛ إذ "أنّه وسيلة صالحة لأن يتوارَى وراءَها السارد فيمرّر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيّات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء؛ دون أن يبدُو تدخُّلُه صارخاً، ولا مباشراً"[١]. يلجأ الراوي إلى إيقاف السرد وإسهابه بالتعليق على وصف بعض الأشياء بشكل مبالغ، ليعضد به إلى تمهيد لحدثٍ تالٍ، يوضح به قدرة (خليل) العجيبة على تجاوز يوم العاصفة المرتقب.

٢- الراوي المشارك:

يُسمّيه **(جيرار جنيت)**، راوياً مشاركاً في الحكاية، ويذهب **(وين بوث)**، إلى أنَّ "هذا الراوي يصنّف عادةً باعتباره [كذا] سارداً من داخل الحكاية، سارداً مشاركاً، وهو أحد الأبطال، وهو السارد المُمسرح، أي أنّه راوٍ له دورهُ في التمثيليّة، إذا ساغ التعبير"[٢]، والحقيقة أنّ **(وين بوث)** تناول الراوي بشيء من التفصيل، دون أن يعطيه وصفاً ثابتاً؛ نظراً لتغيّر أحواله بحسب الطريقة التي يسرد بها قصته، فإذا كان الراوي من النوع الموضوعيّ، الذي يسرد القصة كما لو كان ملمّاً بكلّ جوانبها، فإنّه في هذه الحالة راوٍ غير ممسرح، وهو أكبر من أن يكون شخصيّة؛ لأنّ الرواية التي لم يمسرَح راويها، تخلق صورة ضمنيّة عن المؤلّف، إذن الذي يروي كلّ شيء، ويدّعي معرفة غير محدودة، هو راوٍ غير ثقة في نظر **(وين بوث)**[٣].

أمّا إذا كان الراوي من النوع الذاتيّ؛ الّذي يسرد بضمير المتكلم، في حدود ما يمكن أن يعلم، فإنّه راوٍ من الممكن تصديقه فيما يقول؛ ولذا فهو راوٍ ثقة[٤].

والراوي المشارك "شخصيّة من شخصيّات الرواية يحكي عن نفسه، وعن علاقاته بالشخصيّات الأخرى، وهو في سرده يعتمد ضمير المتكلم"[٥]. ويسمّي **(د. يوسف نجم)** طريقة هذا الراوي المشارك في

---

[١] – في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد: ١٥٣.

[٢] – Wayne ,Booth the Rytoric of fiction , the University of Chicago press, I st ed, (1973).P. 156. نقلاً عن كتاب (بنية النص الروائي)، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠١٠م: ٧٨-٧٩.

[٣] – ينظر: بلاغة الفن القصصي، وين بوث، ترجمة: أ. د. أحمد خليل عردات، د. علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، ط١ ،١٩٩٤م : ١٧٥-١٧٦.

[٤] – يُنظر: م. ن: ١٨٣.

[٥] – في معرفة النص، يمنى العيد، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م: ٢٣٣.

رسم الأحداث من الداخل بـ(الطريقة التمثيليّة)؛ لأنّ الكاتب يُنحّي نفسه جانباً؛ ليتيح للشخصيّة التعبير عن نفسها.

أمّا الراوي من الخلف، فهو الَّذي يرسم الشخصيّات، والأحداث من الخارج؛ لذلك يستخدم (الطريقة التحليليّة)[١]، ويكون الراوي المشارك شخصيّة حكائيّة موجودة داخل الحكي، فهو إذن راوٍ ممثّل داخل السرد، وهذا النوع من الرواة يتجلّى متضمّناً في القصة، ووجهة نظره داخليّة، والراوي فيها يعتمد على ضمير المتكلّم، فيظهر "ملتحماً بالحدث كما يكون الحديث منصبّاً عليه في مجمل فصول الرواية عن طريق الإضاءة، وإقناع المتلقّي، مستعملاً جميع قدراته في الحكي عن ذاته بموضوعيّة مزعومة، وعن الآخرين، في إبراز أهمّ شيء يربطهم بالحدث، عن طريق بنائهم النفسيّ، والعقلي"[٢]. فالراوي بضمير المتكلّم (أنا) يجعلنا في مواجهة الأحداث بصورة مباشرة، وهي تتدفّق من الوعي الّذي عايشها، وخاض غمارها يروي حكايتها الخاصّة، ويجعلنا نتلقّى الأحداث من مصادرها دون أيّة واسطة، وأنّ ضمير المتكلّم شكل سرديّ متطوّر، وقد تولّد غالباً عن رغبة السارد في الكشف عمّا في طيّات نفسه للمتلقّي، ففي رواية (أنفي يطلق الفراشات)، نلّاحظ الراوي المشارك يحتفظ بعدم تجاوز على وعي الشخصيّات الرواية ولا يمارس عليها أي نوع من الضغوطات، ولا يقول عنها إلا بعد أن تقول هي عن ذاتها، فالراوي المشارك استخدم ضمير المتكلّم في أغلب فصول الرواية، بدءاً من تصوير طفولته، فمنذُ مطلع الرواية، يصفُ بلدته التي عاش فيها طفولته، الّتي يسمّيها (اسلاميا)، وكأنّه يريد أن ينقل لنا تاريخ حياته في هذه المدينة، وعندما يتحدّث، تجده يقحم المتلقّي في أحداث تلك المدينة، وبعض أخبارها، الّتي تبدو له منجماً للكوارث، فالبوح عن المشاعر بصوت صاحبها، تكون أكثر تشويقاً، وأقوى إلصاقاً بالمتلقّي، فيصّور المكان بطريقة يتدخّل فيها السرد الإخباريّ مع السرد التصويريّ، فهذا النوع من الرواة يتحرك بشكل أكثر تعقيداً من السلطة الممنوحة للراوي العليم؛ فيكون نمط الراوي المشارك في الرواية هو المهيمن؛ إذ تقوم بمهمة سرد الأحداث عبر وعيها، إذْ يقولُ في أوّل صفحة: "**في اسلاميا عندما تعبر النهر سباحة من الجهة الشماليّة تدخل بساتين الحاجّة (جميلة). أمّا الجهة الجنوبيّة، فالبساتين للرجل الضخم المخيف**

[١] – ينظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٥م: ٩٤.

[٢] – مكونات السرد الفانتاستيكي، شعيب حليفي، مجلة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة مج ١١، ع ٤ ، ١٩٩٣م (بحث): ٧٥.

(جميل) الذي ينقل الناس بزورق كبير من جهة السوق إلى جهة البساتين الّتي يتوسّطها الشارع المتموّج المؤدّي إلى المدن"[1].

ثمَّ ينتقل في صفحات أخرى من الرواية بالسرد الإخباريّ، باستخدام تقنيّة الاسترجاع التاريخيّ، وبذلك تبقى الشخصيّة الرئيسة تحكي قصتها، وسيرتها الحياتيّة والذاتيّة، مع بقائها في المكان نفسه، ولكن مع مجيء ضمير الغائب؛ "**هذه المدينة – ومنذُ أعوام طويلة– قد عانت من جراح كبيرة أدّت بأهلها إلى القتل والسجن والهرب. الملكة هيفاء*– مثلًا– كانت تسكن في الجانب الجنوبيّ، ولكنّ طغيان المملكة جعل الآباء يرتكبون المحارم مع فتياتهم الصغيرات، فغضب الربّ عليهم، وجعل المملكة جبلاً من الرمل**"[2].

ويُكثر الروائيّ من تقنيّة الوصف في رواياته، كوصف الشارع، والبيوت، والأشخاص، والمكان، وغير ذلك، ممّا جعلهُ يقع في أغلبه أسيراً لذاتية الراوي، سواءً أكان وصفاً معنويّاً، أم حسيّاً، ومثال ذلك قوله: "**هكذا أنظر وأتكلّم عن الحانات، عن الأنهار اليافعة. كم من سنين مرّتْ وأنا أحرث دمي في هذه الأرض؟ ومن دون رحمة.... كم من شخصٍ سيقف على النافذة من دون أن ينظر إلى آثار أنفي المرسومة على الزجاج؟.. كم من شخصٍ سيقف على النافذة، ولكن بلا أضوية... دون أن ينظر إلى النساء اللّواتي يصرخنَّ في الطريق يبحثنَّ عن الطحين؟... اسلاميا.. يا اسلاميا.. ها أنا ذا أحد الأحفاد العاقّين للملكة هيفاء فعجّلي بموتي**"[3]. فالراوي هنا يكثر من تقنية الفلسفة الوصفية، وهو يوجه الأسئلة إلى نفسه دون أن يجيب عنها بضمير (الأنا) وهي إحدى التقنيات الّتي تعمل على إيقاف السرد وإبطائه وكسر رتابته.

لقد منحتْ سلطةُ الذاتيّةِ الراوي بـ(بضمير المتكلّم)، القدرةَ على استمالة القارئ نحوه؛ إذ تتجلى قدرة الراوي بأيهامه بواقعية الأحداث على أنها ضرب من المذكرات أو السيرة الذاتية[4]، بحيث يجعلُهُ يبغضُ من الشخصيّات ما يبغضُهُ، ويحنو على من حنا عليه، كحُنُوِّ الراوي المشارك على صديقه **(هبن)**، من

---

[1] – رواية (أنفي يطلق الفراشات)، محمد الحمراني، منشورات دار ألواح، مدريد–إسبانيا، ط، ١٩٩٩م: ٨.

٢- م . ن: ١٧.

*– الملكة هيفاء(الهفه): موقع أثري يعود الى العهد السومري، يقع في العراق جنوب محافظة ميسان، جنوب غرب ناحية السلام. يُنظر: مدن وآثار بين رحى الحروب والأسرار غير المعلنة، صحيفة المدى، العدد ٢٦٧٣، ٢٠١٢/٨/١١م.

[3] – أنفي يطلق الفراشات: ١٨.

[4] - يُنظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق:٥٤.

خلال إبراز حنانه، "**وكان أقرب الأطفال إلى نفسي (هبن) الّذي كان ينتمي الى عائلة من العبيد يائسة ومُضطهدة، أنا و(هبن) تحملنا مصاعب كبيرة دائماً؛ أصدقاؤنا يسخرون منّا بشدّة، ويعتبروننا أصدقاء من الدرجة الثانية، ويستفزّوننا لأبسط الأشياء...**"[١].

لكنّ الراوي في رواية (أنفي يطلق الفراشات)، يغدو مهيمناً على الأحداث، ويفرض صوته الأحادي عليها، ويكون مصدراً لكلّ المعلومات الذاتيّة، الّتي تُقدَّم عن الشخوص والمكان والزمان، فيكون المتلقّي أسيراً بما يقدّمه السارد. ولابدَّ أن يتلّون بلون مشاعرها من خلال استخدامه ضمير (الأنا) المتكلّم[٢]، فيتوالى سرده في أكثر من ثلثي الرواية، وكأنّنا أمام سيرة ذاتيّة، أو خواطر شعوريّة للراوي، وهذا لا يفهم بابتعاده عن السرد الروائيّ، "فإنّ السيرة الذاتيّة، بوصفها جنساً سرديّاً ظهر بعد الرواية، وطبيعي أن يفيد هذا الجنس من إنجازات الرواية الفنيّة إفادة كبيرة، وهذا سبب التداخل بين الجنسين الّذي أحدث التباساً لدى بعض الكُتّاب، وإنّ من أنجح السير الذاتيّة، هي الّتي يكتبها روائيّون؛ لأنّهم يدخلون من موضوع عامّ إلى خاصّ؛ لهذا جاءت السيرة الذاتيّة في القرن العشرين نصوصاً فنيّة متكاملة"[٣]، وهذا لا يعني "توظيف السيرة الذاتيّة بكاملها، لتكون رواية، أمر مستحيل؛ لأنّ السيرة الذاتيّة موضوع صغيرٌ، يمكن أن تزخر به الرواية، لكنّها موضوع له حدوده ومقوّماته، لا يمكن أن يكون رواية، كما أنّ الرواية لا تكون سيرة ذاتيّة، مهما كان الأمر، السيرة الذاتيّة الشخصيّة فيها أحاديّة، أمّا الرواية ثلاثيّة: الكاتب، والراوي، والبطل"[٤]. ولابدّ لنا من عدم تصديق كلّ ما يقوله البطل، فـ"حين يتطابق الراوي وبطل الرواية، فيُعرض تيار السرد بضمير(أنا)، فسنكون نحن القرّاء قد وقعنا في أسر أفكاره وتصوّراته، لأنّنا سنرى الكون برؤيته هو بعينيه، وهنا يكون علينا توخّي الحذر، وعدم التسليم بكلّ ما يقوله البطل"[٥].

ولكن في رواية (حجاب العروس)، استطاع الكاتب أن يُزيلَ إيهام المتلقّي بذاتيّة السارد، بأنّ (ضمير المتكلّم) السارد هو نفسه (**محمد الحمراني**)؛ إذْ تناول الراوي أحداث الشخصيّة المركزيّة (**مطر**)،

---

[١] – أنفي يُطلق الفراشات: ٨ – ٩.

[٢] – ينظر: مرايا السرد، ربيع عبد العزيز، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١ ،٢٠١٠ : ٢٧.

[٣] – السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، فايز صلاح قاسم عثامنة، جامعة اليرموك –إربد، الأردن،٢٠١٠/٧/٢١، (دكتوراه) : ٣٨.

[٤] – ينظر: السيرة والمتخيل (قراءة في نماذج عربية معاصرة)، خليل الشيخ، أزمنه للنشر والتوزيع –عمان، ط١، ٢٠٠٥م :١٠– ١٢.

[٥] – (لعبة التخفي)، د. ثائر العذاري، الحوار المتمدّن، مقال ٢٠٠٩/٧/٢٦م

بتوظيف ضمير المتكلّم في سرد الأحداث المتعلّقة بقرية (**الهدّام**)، من خلال الشخصيّة المحوريّة (**مطر**)، وما تعرّض له، حيثُ تبدأ الرواية "حين يصاب (**مطر**) بعيار ناريّ، ويقوم شيخ الصابئة المندائيّين (**جنزيل**) بإنقاذه من الموت، بعد أن يهمس بأذنه، ومكافأة لهذا الشيخ؛ تنذر الأمّ ابنها له، فينتقل إلى بيت الشيخ الذي يعدّه ليكون خليفة من بعده"[١]، حيث يقول في مطلع الرواية: "**كنتُ أسير ليلاً بين الأكواخ، حين أخطأ جارنا زاير فرطوس، ووجّه بندقيّته نحوي، لم أتصور أنّه سيطلق الرصاص، فقدماي لم تضغطا بقوّة على القش... وتفاجأ زاير فرطوس بإصابتي؛ لأنّه اعتقد أنّ رصاصته أصابت خنزيراً من تلك الّتي تخرج من الأهوار مع حلول الظلام**"[٢]، فالراوي "يستخدم ضمير المتكلم ويتحدّث عن نفسه، وعن الأحداث الّتي تقع له، أو الأحداث الّتي يشاهدها بوصفه راوياً؛ أو الأحداث الّتي يدركها بعقله، أو تُقال له، أو تفيض بها مشاعره الداخليّة بوصفه صاحب تجربة"[٣]. وغالباً ما يكون هذا النوع من الرواة بأنه شخصيّة مركزية، يسمح له بتحرك داخل مسرح الشخصيات عبر الضمير المتكلم، فهو ينقل ما يشاهده من الأحداث ترتبط به وبالشخصيّات مع الالتزام بعدم الولوج والاختراق في داخل مكنونات الشخصيات؛ لأن الرؤية في هذا النوع من الرواة تكون متساوية بين الراوي والشخصيّات[٤].

ونجد أنّ الراوي يسمح للشخصيّات بالتعبير عن رأيها، ويترك زمام السرد بين حين وآخر للشخصيّات، لتعبّر عن ذاتها، ووجهة نظرها، كقوله: "**ابتسم الرجل العجوز ووجه كلامه إلى أمّي: (بس لا تنسين النذر)، طأطأت أمّي رأسها وهي تسمع إلى كلام العجوز: لا أريد أن يدخل أحد الى الكوخ لمدّة ثلاثة أيّام، وبعد ذلك تجلبينه لي، ثمّ غادر العجوز... في الطريق عرفتُ من أمّي أنّ (جنزيل) هو شيخ الصابئة في قرية (الهدّام) الّتي نعيش فيها، وأنّ القرية بأكملها تخافه، وتحفظ قصصاً عجيبة، ومعجزات خارقة قام بها، زادت من شهرته، وتخوّف الآخرين منه، وكانت آخر معجزاته، الّتي ردّدها أهالي قرية الهدّام، هي إعادتي إلى الحياة**"[٥]. فالراوي المشارك احياناً يقوم بإشراك الشخصيّات تسرد قصتها بنفسها في أحداث الرواية، ليقلل من حدةِ سلطة ذاتيّة الراوي ، من خلال تنوع مصادر المعلومات،

---

[١] – المضمر والظاهر في رواية (حجاب العروس) للروائي محمد الحمراني– مقاربة في التاريخانية الجديدة، م. د. أحمد عبد الرزاق ناصر الحسني ، مجلة الأستاذ، العدد٢٢٢– مجلد الأول، ٢٠١٧م، (بحث):٢٣٢.

[٢] – حجاب العروس: ٧.

[٣] – السرد في الرواية المعاصرة: ١٥١.

[٤] - يُنظر: مدخل إلى علم السرد:٦٨.

[٥] – حجاب العروس: ص٨,٩.

إذ نجد يمنح الشخصيّات المشاركة جانباً من الحرية في الحكي، ليعزز اتصالها الوثيق بالحدث، ويزيّل هيمنة ذاتية الراوي المشارك عند القارئ، ويحقق دوره في المسافة والرؤية السرديّة الّتي يرصد بها هذا النوع من الرواة؛ فنجدهُ يقف على مسافة واحدة مع الشخصيّات المشاركة، فلا يحاول أن يقتحم وعيها، ولا يمارس عليها أيّ شكل من أشكال الوصاية، فمعرفته لها لا تتجاوز معرفتها بنفسها، إذ نجدهُ ينقل خطابها وأفعالها رصداً شبيها بالكاميرا، ولا يقول، إلّا ان تقول هي عن نفسها.

يستعير الروائي في رواية (النائم بجوار الباب) فضاءات الحرب والتصوّف، وكأنّه يحاول عبر هذه الثنائيّة أن يكشف اغوار واقعه المرعب، من خلال ما تلمسه رؤياه العميقة، الّتي يضفي عليها نوعاً من الفنتازيا السحريّة، الّتي تكشف هوله ورعبه ازاء الحرب، ويبدو أنّ الروائيّ يحمل شحنات نفسيّة عالية، من الزمن الماضي المتربّع في مدينته، إذ يستعيد بطله (**الحلّاج**)، من زمن موته القديم، ويضعه في لعبة اغتراب زمنيّ، فنجدهُ بين حين وآخر يربط، ويوازن بين الحرب النفسيّة في داخله، وبين حرب العراق، فينتج عن ذلك حوارات طويلة ناتجة عن إدخال الراوي في استخدام (تيار الوعي).

ولعلّ السبب في ذلك سيطرة الزمن النفسيّ على توارد الأفكار لدى الراوي، في هذا المقطع الّذي يقول فيه: "**لي رغبة أن ادخل إليك، أيها الضريح، أنت نوري ودنيتي، أنت قلمي وسنواتي، أيها البئر الذي يحتوي مائي، وماء الاحلام، هذه الجدران التي تحتوي صراخي، وخوفي، كم أمضيت من السنوات وانت بعيد عني، بعيد عن أصابعي وغضبها، أنّني أتلمسك مثلما أتلمس جسد طفل، عيناي لا تنظران لغيرك، ودروبي معتمة ولهذا، اضع جسدي امانة بين يديك**"[1]، يعكف الراوي على استخدام (ضمير المخاطب)، الّذي يأتي في واقع الأمر للتعبير عن المتكلم بغية إشراك المتلقي في غمار التجربة التي يسوقها الروائيّ من خلال توظيف شخصيّة (**الحلّاج**) ذات الملامح الغامضة في تجربته الصوفيّة، ونلحظ الضديّات في الأسلوب السرديّ، بوساطة اللّغة التي منحت النصّ الروائيّ تكثيفاً دلاليّاً؛ إذ تواردت ألفاظ (مائي، وماء الأحلام، صراخي، خوفي) كُلّها تحمل دلالات رمزيّة صوفيّة، فاستخدام الراوي (ضمير المخاطب) في تقنية الحوار الداخليّ مع الضريح وهو أمر ينفرد ويتميّز به (ضمير المتكلم) ممّا يعني أنَّ المخاطِبَ وهو المخاطَبُ نفسُهُ، بمعنى أنه يسبرُ أغوار نفسه.

يتماهى البوح الذاتيّ (**للحلّاج المعاصر**) مع تجربة الروائّي الحياتيّة، وما يعانيه من اغتراب عصريّ؛ فـ(أنا) تخرج عن الذاتيّ الفرديّ، لتغوص في الضمير الجمعيّ للأمّة، عبر ما تعاني من آلام

[1] – النائم بجوار الباب: ١٥.

معاصرة، وبذلك فحضور الحلّاج هو اغتراف من الماضي، واستنطاق الحاضر، وسط هذه الفنتازيا التي منحت النصّ الروائيّ بعداً خياليّاً.

وقد طغى ضمير المتكلم (أنا) في روايات الحمرانيّ، وجاء بصوت السارد المفرد، ولم يأتِ بصيغة الجمع، إلّا بنسب قليلة، كما في رواية (أنفي يطلق الفراشات)، يظهر فيها حالة الذّل للجنود تحت تسلط الضباط، إذْ يقولُ: "**عندما نأتي إليهم إنّنا نشطون، يبصقون في وجوهنا ويأمروننا بإملاء أباريق المراحيض لهم، أيام مُتعبة، لو كانوا قروداً مكاننا لهربوا وشطبوا تلك الأيام من تأريخهم**"[1]. فالراوي استخدم في هذا النص (ضمير المتكلمين) الدال على الجمع، ليكشف به عن حجم المعاناة الموحدة الّتي يعيشونها الجنود بإذلالٍ ودونيه تحت الظلم واحد.

٣- الراوي المتعدّد:

تلجأ الرواية الحديثة إلى اعتماد تقنيّات جديدة، كتعدّد الرواة داخل المتن الروائيّ الواحد؛ لكسر رتابة الأحداث، وجعلها أكثر ديناميّة بتعدّد الآراء داخل الرواية، ويذهب الدكتور **(عبد الرحيم الكرديّ)** إلى أنّ "الراوي المتعدّد يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من كلّ جوانبها، وكذلك يمكنه تقديم الأحداث التي تقع في وقت واحد.... فتعدد الرواة في القصة الواحدة، يعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة، ويكسر حدّة السلطة المطلقة التي يحتكرها الراوي المفرد المهيمن على القصّ"[2]، ويعدّ **(ميخائيل باختين)**، من أهمّ الدارسين الغربيّين للرواية متعدّدة الأصوات (البوليفونيّة)، فقد خصّها بمجموعة من الدراسات الأدبيّة والنقديّة، إذ يرى أنّ **(دوستويفسكي)** هو الذي شكّل ما يسمّى بالرواية البوليفونيّة، إذ يقول: "دوستويفسكي خالق الرواية المتعدّدة الأصوات، لقد أوجد صنفاً روائيّاً جديداً بصورة جوهريّة؛ ولهذا السبب بالذات فإنّ أعماله الإبداعيّة لا يمكن حشرها داخل أطر محدّدة من أيّ نوع"[3]، فحسب منظور **(باختين)** هو رائد الرواية المتعدّدة الأصوات.

---

[1] -أنفي يطلق الفراشات: ٧.

[2] - الراوي والنص القصصي،:١٣٨، ١٣٩.

[3] - شعرية دوستوفيسكي، ميخائل باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال ، دار البيضاء المغرب، بغداد، ط١، ١٩٨٦م : ١١.

ويذكر **(محمد القاضي)** وآخرون، في معجمه "إنّ مصطلح (تعدّد صوتيّ) استعارة استعملها دارسو الكلام، وقد أخذوها من مجال الموسيقى حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات، أو المقامات الموسيقيّة المختلفة في النغم الواحد"[١]، إنّ التعدد الصوتيّ عند **(باختين)** "ليس تعدّداً لأصوات جوفاء كما عند البنيويّين والشكلانيّين، بل هو تعدّد لأصوات مشحونة بإيديولوجيّات مختلفة، ومنطق **(باختين)** في ذلك أنّ الرواية في حاجة إلى قائلين يحملون إليها خطاباتهم الأيديولوجيّة الخاصّة، فقول المتكلّم يمكن أن يشمل على أصوات مختلفة"[٢]، بمعنى أنّ الأصوات في الرواية، لا بدّ أن تكون حاملة لإيديولوجيّات متعدّدة، فقول الراوي مثلاً يمكن أن يشمل أصواتاً مختلفة، ومن خلال هذا يتبيّن لنا أنّ النصّ البوليفونيّ، يتضمن آراء متعدّدة ومتناقضة، أو بمعنى آخر الرؤية المتعدّدة الأصوات تمنح الحقّ لكلِّ الأفكار في التعبير عن موقفها، بكلّ حريّة حتى تحقّق صراعاً إيديولوجيّاً.

في هذا الجانب، يقول الناقد المغربيّ **(حميد لحمداني)**: "يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحداً بعد الآخر، ومن الطبيعيّ أن يختصّ كلّ واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون.."[٣]، وتعدّد الرواة هو المزاوجة بين أكثر من صوت، ويطلق عليه محمد محيي الدين مينو بـ(مجمع الرواة)[٤].

ويسعى الروائيّ إلى أن يقف متوارياً خلف الضمائر، وهو ما يجعله يتماهى مع ضمائر الشخصيّات داخل عمليّة السرد، فيتناوب أكثر من سارد على عمليّة الحكي في الرواية الواحدة، محتفلاً بوجهات نظر مختلفة، مثلما يطالعنا الروائيّ في بعض المقاطع من رواية (الهروب الى اليابسة)، فنجده يستخدم الضمائر السرديّة بصورها المختلفة، فيظهر الراوي الضمنيّ **(محمد)** بضمير(أنا)، وهذا ما نجدهُ منذُ الصفحة الأولى من الرواية، عندما يقول: "**أتيتُ إلى هذا العالم على خشبة متهرّئة مع أمواج مجنونة، صارعتُ جسدي حتّى أنهكهُ الخوف ومنظر الجثث المنتشرة بألوان مختلفة على امتداد المستنقعات**"[٥]،

---

[١] – معجم السرديّات، القاضي محمد وآخرون، دار محمد علي للنشر والمعلومات، تونس، ط١. ٢٠١٠م: ١٠١.

[٢] – معجم السرديّات، القاضي محمد وآخرون: ١٠١.

[٣] – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي – الدار البيضاء،ط١، ١٩٩١م: ٤٩

[٤] – الخطاب السردي بين المؤلف والراوي، محمد محي الدين مينو، مجلة آفاق المعرفة، العدد٥٦٢،٢٠١٠م (بحث) :٣٤٠

[٥] – الهروب إلى اليابسة: ١١.

فيبدأ الروائيّ بصوت بطله المخنوق المعبِّر عنه بضمير المتكلّم؛ ليعبِّر عن رغبته في الانطلاق من مشاعره المكبوتة، وكانت الرؤية هي محطّ انفعال الشخصيّة المحوريّة **(محمد)**، الّتي تمثّل الحاضر، وتشعر بغربة وترغب بالذهاب إلى الأهوار، عالم الحلم بالنسبة لها، وتتوق إلى ترك مدينتها **(الطويّل)**، والذهاب إلى الماء والهور، حين يقول: "**بدأتُ أدعك وجهي بماء النهر البارد، أحسست بشيء يجرجرني نحو النهر...**"[1].

وفي الفصل الثاني من رواية (الهروب إلى اليابسة)، الّذي يحمل عنواناً (رجل طويل بجدائل للركبتين)، يضعنا أمام راوٍ آخر مشارك في الحدث يحمل صوتاً وموقفاً في سرد الأحداث، هو **(خليل)** الّذي يمثّل الصلة بين الماضي والحاضر، ماضي أبيه (عويد) وحاضره، حيث يقول: "**كنتُ سعيداً قبل موت عويد، الصور تتجمع وتنفجر مثل القذيفة تخلّف دخاناً كأنّه احتراق عظم سمكة، لا أعرف ماذا يجري للماضي، إنه يحترق في رأسي، تتلاشى القرى والممرّات البعيدة تغلق لحظة تأمّلي لها**"[2].

لقد استطاع الروائيّ إشراك الأصوات الهامشيّة، وإظهار صوتها في روايته في النمط الحواريّ، ليترك للمتلقّي الحكم على هذه الشخصيّات ويجعله يتفاعل معها، ويعيش لحظتها، فاستطاع أن يجعل كثيراً من الشخصيّات الهامشيّة ضمن الأصوات الحواريّة، فنسمع أصواتها داخل العمل الروائيّ، مثل: (الأمّ، الأب، السيد حميد، عبود...)؛ لترسم خطوطاً توازي الخطوط التي ترسمها بقيّة الشخصيّات الرئيسة، وترتبط ضمن البيئة والأمكنة الّتي اختارها المؤلّف في تأسيس روايته، ففي مقطع ختان (محمد)، تظهر بعض الأصوات الهامشيّة المتحاورة على لسان الراوي الضمنيّ، وتنحى بشكلها المتحرر من سلطة الراوي، لكنها لم تصل إلى الرؤى الإيديولوجية لتحقق تعددية الأصوات، إذ يقول: "**أحسستُ بأنفاسي قد توقّفت عندما سحب السيد حميد ذكري إلى الأمام، قدّم رأسه من الذكر، فتوتّر قليلاً، قال: (ما هذا.. ما هذا...)، ثم بدأ يضحك، وجّه نظراته إلى أبي:(هذا الولد مطهّر!!) تلاغط الأقرباء فيما بينهم...، صرخ أبي بوجه أمّي : (مَن طهّر هذا الملعون؟) تردّدتْ أمّي قليلاً أمام غضب الأب غير المبرّر، ثمّ قالتْ :(حمودي من بطني طلع هيج)، لم يبدُ أنّ أبي فهم ما قالته، نظر إلى السيد حميد وهو يردّد كلمات في سرّه..**

[1] – الهروب إلى اليابسة:٢١

[2] – م . ن: ٦٦.

وتلا آيات من القرآن الكريم حول رأسي... رفع رأسه إلى الجميع وقال:(يا جماعة هذا الولد مطهّرته الملايكة)، ارتفعت الصلوات والزغاريد، هبط عليّ حشد من الأقرباء بقبل لا يمكن حصرها"[1].

يبرز في مقاطع أخرى ضمير الغائب، وسرعان ما يدخل الراوي العليم، إذ ينطلق من الرؤية من الخلف، ليمرّ إلى الرؤية الداخليّة بتنويع الضمائر السرديّة، ويشغل ضمير الغائب، فضمير المتكلّم، ثم ضمير المخاطب، أو يتنقل من السارد الواحد إلى السارد المتعدّد، أو يتأرجح بين سارد حاضر وسارد غائب، أو بين سارد مشارك وسارد محايد، وكلّما تعدّدت وجهات النظر، واختلفت المنظورات السرديّة، وتعدّدت الضمائر، وتنوّع الرواة والسرّاد[2]، وقد تختفي البطولة المطلقة، ويتضاءل صوت الراوي العليم؛ بسبب تقسيم السرد بين الرواة والتخلّي عن أحادية الصوت، إلى تقنيّة الصوت المتعدّد الّتي تخالف البنى السرديّة التقليديّة، وتتحدّى هيمنة الراوي الواحد، وهذا ما نجده في قول شخصيّة **(دمغي)** الساردة: "**وقف دمغي على صخرة مرتفعة يروي ما شاهده للقرويّين، صمتَ الجميع فجأة وبقي الوحيد الذي يتكلّم بصوتٍ مرتفعٍ: نعم رأيته خلف الحقول مباشرةً حينما نزلت الشمس، وسارت خيوط الظلام مسرعة لتغطّي كلّ شيء.. كلّما يتقدّم تزداد ضربات قلبي، وينهض خوفي كحشرة عملاقة ما بين الأضلاع.**

– مَن أنت؟

– أنا الّذي خسرت كلَّ شيء.

– اقترب أكثر إنّه الغروب وليس بإمكاني أن أشاهدك جيداً.

– دائما التقي مع الناس وأروي حكايتي واليوم فقط وصلت إلى القرية،...

– من فعل بك هذا؟

– ربما أعمالي القذرة

– هل أنت خارج من القذارة.

– أنا روحها!

---

[1] – الهروب إلى اليابسة: ٢٦– ٢٧.

[2] – يُنظر: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، د. جميل حمداوي، شبكة الألوكة للإصدارات والمسابقات، مسابقة الألوكة الثانية، قسم الدراسات والأبحاث ، دراسات أدبية نقدية في ٢٠١٢/٣/٨م.(مقال).

...غارت خدود القرويّين إلى الداخل وخرجت عيونهم بيوضاً مسلوقة باتجاه فم دمغي، الصمت يبني أعشاشه على الأفواه، ودمغي بهدوء يتكلّم عمّا شاهده في تلك الليلة"[1]، فالتلاعب بتنويع الضمائر بين الراوي الضمني وهو يسرد ب(ضمير الغائب) ومن ثم الصوت الآخر المشارك (دمغي) وهو يسرد ب(ضمير المتكلم) وحواره مع المسخ الّذي يحمل صفات وأفكار وتنبؤات قذرة يتوعد بها قرية (الكفّاخ) وما سيتحل بها من الكوارث، وهذا نوع من أنواع الصراع الفكري الّذي رسمه المؤلف في تلك البيئة؛ فتنويع الضمائر لم يكن استعمالاً عشوائيّاً، بل هو تعدّد تعمّده المؤلّف ليتضمّن دلالات عدّة، منها تداخل الأصوات الساردة المتضاربة، والبوح بأسرارها عن طريق الحوار المخيف الّذي يهدد بيئة سكان الأهوار، كاشفاً عن خوفهم واندهاشهم وضياعهم لما سيحل لهم، وهذا التنوع الصوتي والحوار يشدّ انتباه المتلقّي للأحداث.

فالرواية تعتمد خلخلة الزمن الّذي يتحكّم به الراوي الموضوعيّ، وتلغي التتابع التقليديّ الّذي كان يتحكّم بالمنجز الروائيّ، ويمتدّ عمل الرواية ليشمل شخوص العمل جميعهم، لأنّ بعض أصوات شخصياتها مثّلت وجهات نظر فكرية متضاربة، لتعبر عن مواقفها بحرية داخل بنية الرواية، وهذا ما يجعل من العمل يقترب من العمل الرواية متعدّد الأصوات، وهكذا تتداخل الشخصيّات الرئيسة في رواية (الهروب إلى اليابسة)، ويضع الروائيُّ المتلقّيَ أمام خمسة رواة؛ هم (**محمد، شمخي، دمغي، عويد، خليل بن عويد**)، وقد اعتمدت في بعض حواراتها اللّهجة العاميّة، وتخلّت عن الجمل المتشنّجة الّتي اعتدنا عليها في أغلب الروايات، وقد وظّف لنا الروائيّ مشاهد شعريّة، وبعض مشاهد الفنتازيا المثيرة، وسط حشد من العادات والتقاليد منها: (الزواج في الأهوار، والتطبيب الشعبيّ، والختان، والإيمان بالأوهام...).

تتداخل البنية السرديّة في رواية (النائم بجوار الباب)، إذ تمتلك الشخصيّاتُ فيها الحريَّةُ في التعبير عن وجهات نظرها، بعيداً عن تحكّم الكاتب في عوالم خياليّة، الّتي استخدم فيها الروائيّ تقنيّة تداخل الأصوات وتداخل الأزمنة معاً، إذ حاول عبر هذه التقنيّة أن يصطنع منظوراً يتجاوز به الطبيعة التقليديّة؛ الصوت الواحد الحكواتيّ، أو الراوي العليم المهيمن، فتضمّنت الرواية مجموعة من الأساليب السرديّة الّتي تتراوح بين السرد، والوصف، والحوار، وأسلوب الاعترافات، والأحلام بتوظيف عنصر التجريب بطريقة يقرن فيها الروائيّ بين العجائبيّ والواقعيّ، وبين الراهن وزمن الحلم، وهذا ما نشاهده في حوار ابن خادم القبر (**الشيخ أحمد**) مع (**الحلّاج المعاصر**)، فحين يمضي (**الحلّاج المعاصر**) أياماً مع ابن خادم القبر،

[1] – الهروب إلى اليابسة: ٧٥، ٧٧.

لتكون فرصة لمعرفة وجهات نظر **(الحلّاج المعاصر)** الجديدة، بما شاهده من كوارث تحيط ببغداد المعاصرة، وهو يتحاور مع ابن خادم القبر، ويراقب العالم المحيط به؛ قَالَ: "**غسلتُ يدي وعدتُ الى غرفة المنام، وجدت حسين (الحلّاج المعاصر) يمسك المخطوطة... قلت له:**

– ألك رغبة شديدة في القراءة؟

– نعم.

– من أين أتيت يا أخي؟

– من الحرب.

– وأين تسكن؟

نظر الى النافذة، ثمّ الى الجدار. رمى المخطوطة على الطاولة وكأنّه تذكّر شيئاً ما اقترب منّي، وقال:

– ليس لي عائلة ولا دار.

– الحمد لله

قلت في داخلي: ربّما قتلوا في الحرب ... توسّعت دائرة ابتسامتي وأخرجت هذا السؤال بألم:

– ماذا كنتم تفعلون؟

– يقتل أحدنا الأخر

– تقتلون مَن؟

لا أعلم، فأنا سائق مدرّعة وأعطوني بندقيّة، كلّ ساعتين، أو ثلاثة يجتمع بنا أحد الضبّاط، ويقول: اقتلوهم إنّهم جبناء، لا أريد أن يبقى أحد منهم"[1].

ممّا يُلاحظ على هذا الحوار الذي دار بين **(الحلاج المعاصر وابن خادم القبر)**، الّذي أعطى للرواية بعداً أقرب الى التوثيق لحقبةٍ من تأريخ العراق الحديث، ويمكن من خلالها فضح قسوة الحرب، وإدانتها، وأجوائها، وفي خضم أجواء المعركة يتدخّل صوت جديد آخر، هو صوت **(الضابط العسكريّ)**، الّذي مثّل ايديولوجية تختلف مع الراوي، فهو يؤمن بنظرية القتل الجماعيّ للعدو، ضمن نظريّة السلطة الحاكمة، الّتي كانت ترى وجودها في اقتلاع الآخر؛ سواء أكان من أبناء جلدتها، أم من أبناء الدول

[1] – النائم بجوار الباب: ٣٩ –٤٠.

المجاورة، وبذلك تسود النظرة الظلاميّة العدميّة أبّان حرب الثمانيّنات، فإنّ تعدّد الأصوات في الرواية يجب أن تفهم على "أنّها علامة دالّة على موقف ذي معنى محدّد يخصّ إنساناً آخر، على أنّها ممثّلة لتعبير يخصّ إنساناً آخر، أيْ: بشرط أن نحسّ فيها بوجود صوت لأنسان اخر؛ ولهذا السبب فإنّ العلاقات الحواريّة تستطيع التغلغل إلى أعماق التعبير"[1]، فيظهر أسلوب الاعترافات الّذي فتح آفاقاً في فضاء الرواية، فحين يخبر ابن خادم القبر أبيه "**كانت لي رغبة أن أخبرك بمحبّتي لـ(شفيقة)، ونيّتي الزواج منها، ولكن الموت أخذك منّي؛ ولهذا أتيتُ من مدينتي البعيدة لأكمل المشوار بعدك، وجهك ووجهها يتجوّلان حولي على امتداد الطريق، أتذكّر ما قلته لي: (لقد أتاني الشيخ الحلّاج في الرؤيا، وطلب منّي أن أكون خادماً للقبر، وطلبت منه إن متَّ أن أدفن بجواره)، وهذا ما وجدته في وصيّتك يا أبي**"[2]. فابن خادم القبر المتجاهل للمعارف الصوفيّة نوعاً ما، وليس لديه معرفة كبيرة في عالم المتصوّفة وتأريخهم، فهو صوت من أصوات الرواية، الّذي عانى ألم المأساة ويكشف تفجّعه في ضياعه لحبيبته **(شفيقة)**، في مصاعب الفراق والاشتياق.

فتعدّد الأصوات من العوامل الإيجابيّة في العمل الروائي "مثل جوقة يعزف كلّ فرد بآلة خاصّة، لكنّ الجميع يصدرون سيمفونيّة متناغمة متعدّدة"[3]، فتصبح الرواية حيّة بصراعاتها وتعدّد وجهات نظرها، وهذا ما نجده عند الحمرانيّ في روايته؛ الّتي تستدعي قارئاً يقظاً، يعيد تأسيس الرواية من جديد، أمّا القارئ التقليديّ، فإنّهُ لا ينجح في فكّ خيوط اللّعبة السرديّة الّتي تجسدها سرود الحمراني.

فالسرد بطريقة التعددية في الرواية هو مظهر من مظاهر التخفيف من النزعة النرجسيّة، لدى المؤلّف بالاستناد على تعدّدية الأصوات، تاركاً تأثيره على البنية السرديّة، وهذا ما يؤكّد حريّة السرد الممنوحة للأصوات المتباينة، وحضورها في تصعيد الحدث الروائيّ.

---

[1] – قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ميخائيل باختين، تر: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م: ٢٦٩.

[2] – النائم بجوار الباب: ١٩.

[3] – الرواية السياسية، طه وادي، دار النشر للجامعات المصرية ، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م:١٥٠.

المبحث الثانيّ:

المــرويُّ لــَهُ موقعه وأشكاله في روايات محمد الحمرانيّ

هو أحد طرفي الإبلاغ القصصيّ، بوصفه الطرف الثاني (المرسل إليه) الّذي يستقبل تحركات الطرف الأوّل الراوي (المرسل) في أيّ عملٍ خطابيّ، وتكتمل به العملية الإرسالية، حيث تتكوّن البنية السرديّة للخطاب من اشتراك ثلاثة مكوّنات هي: الراوي، والمرويّ، والمرويّ له. "والمرويّ له هو الذي يتلقّى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسماً متعيّناً ضمن البنية السرديّة، أم كائناً مجهولاً"[١].

فالخطاب يبنى من أجله وتُروى الحكاية، وإليه يتوجّه الراوي بخطابه، فهو المستقبِلُ الّذي "يتلقّى الحكاية، أو يستمع لها"[٢]، ولولاه، لما كان هناك راوٍ، ولا رواية؛ و"الراوي شخصيّة من داخل النصّ، يتوجّه بكلامه إلى المرويّ له من داخل النصّ، ومن مستوى السرد نفسه. ويكون الراوي خارج الحكاية التي يرويها، ويتوجّه إلى المرويّ له خارج الحكاية أيضا"[٣].

وقد جاء الاهتمام بهذا المكوّن متأخراً نسبياً مقارنةً بالراوي، وظل مسكوتاً عنه حتّى ظهر للمرّة الأولى بصورة خاصة في كتابات **(رولان بارت)** في ستينات القرن الماضي، على الرغم من تشخيصه إلى مفهوم المروي له، إلا أنه يخلط بينه وبين المصطلحات المقاربة ويعبر عنها ب(المنصت، أو المستمع، أو القارئ)[٤].

وتتفق أغلب الدراسات على أوّل من أشاع هذا المصطلح **(جيرالد برنس)**، في سبعينيّات القرن الماضي، على ما يذهب إليه **(سيمور جاتمن)** إذ أثبت في مقال له بعنوان (مقدّمة لدراسة المرويّ له) أنّ للمرويّ له وجوداً فعليّاً داخل النصّ، وليس خارجه[٥]. وجاء المرويّ له بعدّة مصطلحات؛ لكن يبقى مصطلح (المرويّ له) الأكثر شيوعاً وتداولاً في الساحة النقديّة.

---

[١] – السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، د. عبد الله إبراهيم، ط١، ١٩٩٢م :١٢.

[٢] – تحليل النص السردي:٧٢.

[٣] – معجم مصطلحات نقد الرواية:١٥١.

[٤] -ينظر: الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب (سلسلة: نقد)، فاضل ثامر، الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ٢٠١٦م:١٥٠.

[٥] – م . ن:١٤٩–١٥٠.

وقول الناقد (**أحمد سماحة**) ليس بعيداً عن قول (**جيرالد برنس**)، إذ يرى الأوّل أن مصطلح المرويّ له بنية أساسيّة في المكوّن السرديّ، لا شخصيّة مهمّشة كما يعتبرها بعض النقّاد؛ قائلاً: "إذا كان الراوي، أو السارد قد حظي بمساحة واسعة من الاهتمام في إطار الدراسات النقديّة الحديثة، وغيرها؛ فإنّ المرويّ له قد حظي بتجاهل واسع، جعله يقبع في دائرة الظلّ طويلاً، إلى أن نفض عنه الغبار (**جيرار جنيت**)، عبر إشارة سريعة في دراسته (خطاب الرواية)، ليتلقّفها الكاتب والناقد الأمريكي (**جيرالد برنس**)، في دراسة له بعنوان "مقدّمة لدراسة المرويّ له في السرد ١٩٧٣م"[١]. إذ يقف المرويّ له حلقة وصل بين المرويِّ، أو الأثر الأدبيِّ، وبين القارئ الحقيقيّ، وتتّجه الدراسات الحديثة إلى دراسة المرويّ له، وتحدّد موقعه الدقيق، بوصفه متلقياً للأثر الأدبيّ وفق مستويات:

- مستوى يمثّل المتلقّي الحقيقيّ، وهو القارئ بمعناه العام.
- مستوى يمثّل المتلقّي النظريّ، وهو الذي يتلقّى الأثر الأدبيّ، بوصفه رسالة متخيّلة من المؤلّف.
- مستوى يمثّل المتلقّي السرديّ، وهو الذي يستقبل المرويّ، بوصفه رسالة من الراوي.
- مستوى يمثّل المتلقّي المثاليّ، وهو الذي يؤوّل الرسالة، رسالة الراوي حسب رغبته الخاصّة[٢].

وعليه يتبيّن لنا مما سبق، أنَّ هذه المكوّنات الثلاث (الراوي، والمرويّ، والمرويّ له)، هي أضلع لمثلث واحد، لا يكتمل شكله، إلّا بحضورها جميعاً، فإنّ بنية الخطاب السرديّ نسيج قوامه تفاعل تلك المكوّنات مع بعضها، فلا تتشكّل البنية السرديّة لمنجز حكائيّ ما، إلّا بتضافر الأضلع الثلاثة المكّونة له، وإنَّ غياب أيّ واحد منها سيؤدّي بالضرورة إلى تقويض العمليّة السرديّة[٣].

- الفرق بين المـــرويّ لـــه والقـــارئ:

لا يجوز أن نخلط بين المرويّ له، والقارئ الضمنيّ، فالمرويّ له أحد عناصر الوضع السرديّ يقع في مستوى الراوي، أي أنه لا يلتبس قبليّاً بالقارئ، أكثر مما يلتبس السارد بالمؤلّف[٤]، ولكن كثيراً ما

---

[١] – الهيمنة الشخصية للراوي همشتْ المروي له لفترة طويلة، أحمد سماحة، محاضرة نظمها الملتقى السردي بنادي المنطقة الشرقية ، الدمام– اليوم ، الاثنين ٢٠٠٣/١٢/٢٩م، الساعة: ٣:٠٠ (مقال) www.alyaum.com

[٢] – السردية العربية: ١٤.

[٣] - يُنظر: م . ن : ١١، ١٤.

[٤] – يُنظر: خطاب الحكاية: ٢٦٨.

يحدث اللّبس أو الخلط بين شخصيّة المرويّ له من جهة، وشخصيّة القارئ الحقيقيّ، أو القارئ الضمنيّ (أو الخيالي) من جهة أخرى؛ فمعظم النقّاد المحدثين، –وحتى البنيويّين– أمثال **(رولان بارت، وتودوروف، وغريماس، وجيرار جنيت)**، يخلطون بين مصطلحي المرويّ له، والقارئ بمختلف مستوياته وتصنيفاته([1]، ويؤكد ذلك بارت بقوله: "إنّ المحكيّ –بوصفه موضوعاً– هو رهان على التواصل، فهناك مَن يمنع المحكيّ، وهناك مَن يتقبّله. ونعرف أنّه يفترض داخل التواصل اللّغوي وجود كلّ من ضمير المتكلّم (أنا)، وضمير المخاطب (أنت) من طرف بعضهما، وبشكل مطلق، ولا يمكن بالطريقة ذاتها أن يوجد محكيّ دون سارد، ودون مخاطب منصت، أو مستمع أو قارئ"[٢]. فهو يفرّق بشكل صريح بين تصنيفات القارئ ومصطلحاته المقاربة. والشيء نفسه فعله **(تودوروف)**، عندما اكتفى بالحديث عن الراوي والقارئ فقط، وأهمل موقع المرويّ له، إذ يقول: "غير إنّ العمل الأدبيّ هو خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يروي القصة أمامه، وهناك قارئ يدركها"[٣].

وتركّز معظم الدراسات– إن لم نقل جلّها– بإلحاحٍ على "أنّ القارئ غير المرويّ له، وبشكل خاصّ تلك التي كتبها **(جيرالد برنس، وسيمور جاتمن، وجان لينتفلت)**، وغيرهم على النظر إلى المرويّ له، بأنّه عنصر مهمّ في البنية العضويّة للنصّ السرديّ. وهذه النظرة جعلت المرويّ له يختلف موضوعيّاً وفنيّاً عن القارئ الحقيقيّ، الّذي له وجوده الفعليّ في العمل القصصيّ"[٤]، ويوضّح الدكتور **(لطيف زيتوني)** هذا الفرق في معجمه، قائلاً: "ويختلف المرويّ له عن القارئ؛ لأنّ القارئ لا ينتمي الى عوالم المرويّ له الوهميّة، بل الى العالم الحقيقيّ، وهو يقرأ الكتاب، بينما المرويّ له يستمع الحكاية، وهو قادر أن يقرأ الكتاب كيفما شاء (دفعة واحدة، أو بتقطيع بدءاً من أوّله، أو من خاتمته). بينما المرويّ له يسمع الحكاية كما يقرّر الراوي، وقد يحضر المرويّ له صراحة في النصّ، كشخصيّة من الشخصيّات"[٥].

---

[1] - يُنظر: الصوت الآخر:١٥٠.

[٢] – الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، آن بانفليد، ترجمة بشير القمري، مجلة آفاق المغربية العدد(٨–٩)، ١٩٨٨م، المغرب (بحث): ٩٤.

[٣] – طرائق تحليل السرد الأدبي، تزيفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي منشورات اتحاد المغرب، ط١، الرباط،١٩٩٢م.: ٤١.

[٤] – الصوت الآخر:١٥١.

[٥] – معجم مصطلحات نقد الرواية:١٥١.

فالقارئ الحقيقيّ يفترضه المؤلّف؛ لأنّهما ينتميان إلى عالم بعيد عن الخيال، إلى عالم المعقول الّذي فيه العين، واليد، والعقل على طبيعتهم. ومنهم من ابتعد وبشكل نهائيّ عن عالم اللّامعقول، إنّهم في فضاء يتوقّع فيه الروائيّ نقداً لنصّه، في حين أنّ المرويّ له يقابله الراوي، وهو الصوت الخياليّ، لأنّهما يسبحان في فضاء الوهم واللّاوجود، بطريقتهما الفنّية التي وضعت لهما، حيث "إنَّ المرويّ له من جنس الراويّ، فكلاهما غالباً (إلّا في الأخبار الحقيقيّة) ذو طبيعة فنيّة، (لا حقيقيّة)، وهما واقعان على مستوى واحد، ولا وجود لهما خارج عالم النصّ، (وتدقيقاً خارج عملية الرواية). أمّا المرسل إليه، فهو الّذي من أجله أُنشيء الخطاب"[1]، ويجب عدم الخلط بين المسرود له، والقارئ الحقيقيّ؛ لأنّ المسرود له بناء سرديّ محض، والقارئ الحقيقيّ يمكن أن يقرأ العديد من السرديّات، ويحتوي كلّ منها على مسرود له مختلف، والعكس صحيح؛ فقد يقرأ هذا المسرود له، أو السرد مجموعة مختلفة من القرّاء الحقيقيّين، والقارئ الحقيقيّ ليس مهمّاً، ولا يستنتج من السرد، فقد يكون للرواية قارئان ضمنيّان ومسرودان لهما مختلفان؛ ولكن قد يمتلكان قارئاً واحداً حقيقيّاً، وقد يكون للسرد قارئ ضمنيّ واحد، ومسرود له واحد، ويتعدّد قراؤه الحقيقيّون[2].

وتتّفق أغلب الدراسات السرديّة حول المرويّ له؛ إذ يُنظَرُ إلى المرويّ له بوصفه جزءاً عضويّاً من النصّ السرديّ ذاته، وهو في هذا يختلف عن القارئ الحقيقيّ – كما يختلف عن القارئ الضمنيّ، فالقارئ الحقيقيّ، شأنه في ذلك شأن المؤلّف الحقيقيّ، يقع خارج العمليّة السرديّة، فإنّ القارئ الضمنيّ يقع داخل العمليّة السرديّة ذاتها، وهو في هذا يلتقي مع المرويّ له، إلّا أنّ المرويّ له قد يمتلك حضوراً مجسّداً وممسرحاً في شكل شخصيّة قصصيّة حقيقيّة داخل العمل السرديّ ، بينما يظلّ القارئ الضمنيّ شخصيّة متخيّلة فقط داخل السرد[3].

يتّضح من خلال هذه الفروق التوضيحيّة لهذا المصطلح، أنّه "قارئ استعلائيّ –كما يذهب إلى ذلك **(وولفانج أيزر)**– ليس له وجود حقيقي، وهو أيضاً ليس تجريداً للقارئ الحقيقيّ، إنّه شرط التوتر الّذي يعيشه القارئ الحقيقيّ، حين يقبل بهذا الدور. وبهذا يجسِّد القارئ الضمنيّ في الواقع، مجموع التوجيهات الداخليّة لنصٍّ متخيَّل؛ لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقّى، وتبعاً لذلك؛ فإنّ القارئ الضمنيّ ليس مغروساً في

---

[1] – طرائق تحليل القصة، الصادق قسومة، دار الجنوب، (د.ط)،(د.ت): ١٣٧.

[2] – يُنظر: المصطلح السردي: ١٤٣، ١٩٢.

[3] – يُنظر: الصوت الآخر: ١٥١

جوهر اختياريّ ما، بل هو مسجَّل في النصِّ ذاته"[1]. وعلى هذا الأساس قدّم **(سيمور جاتمن)** تميّزاً جادّاً بين مستويات عدّة للإرسال، على وفق العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقّي، ويمكن تمثيل هذه المستويات بالشكل الآتي:

النصّ السرديّ

المؤلف الحقيقيّ ← المؤلف الضمني ← الراوي ← المروي له ← القارئ الضمني ← القارئ الحقيقيّ[2]

ومن هذا الرسم التخطيطي نستطيع التعرّف بسهولة على وضع كلّ عنصر، وموقعه، من عناصر عمليّة الإرسال، فالمستطيل الطويل يمثّل النصّ السرديّ، ونلاحظ أنّ المؤلّف الحقيقيّ، والقارئ الحقيقيّ يقعان خارج بنية النصّ، ولا ينتميان إلى المروي له الوهمي، بينما يتموضع المؤلّف الضمنيّ، والراويّ، والمرويّ له، والقارئ الضمنيّ داخل النصّ السرديّ. فالقارئ الضمني على الرغم من أنه يلتقي مع المروي له في وجودهما داخل البنية السرديّة بوصفهما معطىً نصيّاً، إلا أنه المروي له يتميز بأنه يتجسد حضوره فعلياً على مسرح الأحداث، من خلال تماهيه في إحدى شخصيّات العمل القصصي تماهياً يجعل الفصل بينهما أمر صعباً[3].

-المـــرويّ لـــه وعلاقتـــه بالـــراوي:

شكلت الدراسات السرديّة الحديثة ملمحاً واضحاً في بنية الرواية العربيّة الحديثة، على وفق التناغم الواقع المعيش، والأبعاد الخياليّة الّتي تجسّدها تلك الأعمال الأدبيّة، فقد حظي المرويّ له باهتمام خاصّ في التجربة الروائيّة الحديثة، مع أنّه موجود منذُ القِدم؛ إذ لا معنى لوجود أيّ شكل من أشكال القصص، والحكايات، والروايات قديماً، دون وجود مرويّ له يتلقاها ويسهم في إغنائها واستمراريّة حضورها، مع فارق بسيط هو أن هذا الوجود تمّت ملاحظته حديثاً، وبات المرويّ له مكوّناً أساسيّاً من مكوّنات التجربة الروائيّة اليوم؛ لذا فطن النقّاد إلى أهميّة المرويَّ له في الدراسات السرديّة الحديثة، إذ لاقى اهتماماً أكبر

[1] – الصوت الآخر:١٥٢.

[2] – السردية العربية: ١٣، وينظر: عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ناشر(منتديات مجلة الابتسامة)، ط١، ٢٠٠٠م:١٧٢-١٧٣. ويُنظر: الصوت الآخر:١٥٢

[3] - يُنظر: الصوت الآخر:١٥١.

مقارنة بالراوي في العصر الحديث؛ بل صارت نظريّة التلقي أهمَّ محور في الساحة النقديّة، فكانت لنظريّات القراءة والتلقّي، الّتي ظهرت مؤخّراً، الفضل الأكبر في الاهتمام في البنية الإرساليّة[١]، فعمليّة النتاج الروائيّ لا تتمّ بشكل عشوائيّ، بل استناداً الى تقنيّات فنيّة تشكّل الكيفيّة الّتي تنهض عليها صيغة النصّ الروائيّ السرديّ، الّذي يقوم –عادة– بالإسناد الى "مَن الذي يتكلّم؟ وماذا يتكلّم؟ ومَن الذي يتلقّى هذه الإرساليّة"[٢]؛ أي مكوّنات البنية السرديّة التقليديّة: الراوي، والمرويّ، والمرويّ له، الّتي يريد إيصالها المؤلّف إلى المتلقّي. وعبر هذه المكوّنات تتمّ عمليّة التبادل عن وفق توجيهات المؤلّف، بوصفه خالق العمليّة الروائيّة وقائد مسيرتها، وهذا يعني دوره في خلق الخيال، وفي إيصال الفكرة المتوخّاة من النصّ الروائي.

والمرويّ له عنصر مقابل للراوي؛ لإتمام العمليّة التواصليّة بين الراوي والمرويّ له، فهو المستلم منه والمتواصل معه، وهو الضفة الأخرى من عمليّة السرد التي يتم لها إرسال المُروى من ضفة الراوي إلى ضفة المرويّ له، وفيه تمام العمليّة السرديّة[٣].

ومن هذا المنطلق تأتي الأهميّة المركزيّة، الّتي ينهض بها المرويّ له، فهي تتعلّق بكونه بناءً ذهنيّاً مؤسّساً على مجموع النصّ، فهو الذي يدفع بعمليّة السرد إلى النمو، والإنتاج، والتطوّر فالعلاقة بينهما، – أي: الراوي والمرويّ له– هي التي تبني النصّ من قبل الكاتب، ومن هذه النقطة تتعدّد مستويات التوصيل، فالمستمع هنا ليس تخيليّاً، أو شخصاً خياليًّا، بل هو شخصيّة لها تأثيرها في عمليّة السرد. ويمكن وصف المرويّ له بأنّه "المقابل الخياليّ للراوي، أي من يتوجّه إليه الراوي –صراحة أو ضمناً– بالقصة، وتكمن أهميّة المرويّ له في أنّه يساعد على تحليل بنية النصّ وبما أنَّ النص موجّه إليه كسلسلة من الإشارات الدالّة"[٤]، وكذلك للراوي صلة وثيقة بالمرويّ له، لأنَّ وجود الراوي يستلزم وجود المرويّ له،

---

[١] – يُنظر: جماليات التشكيل الروائي:١٢٨–١٢٩.

[٢] – م . ن : ١٢٣.

[٣] – البنية السردية في روايات سلام إبراهيم (رسالة دكتوراه)، حيدر حسن جابر، موقع الناقد العراقي. –www.alnaked aliraqi.net

[٤] – المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، ناهضة ستار جواد، ومحمد حليم حسن، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل (بحث)،٢٠١٤م:١٧٨. نقلاً عن كتاب: يُنظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي – بيروت ،ط٢، ٢٠٠٠م :١٩١–١٩٢.

و"المرويّ له أكثر خفاءً وانسيالاً من الراوي؛ ولذا فمن الصعوبة الإمساك به، أو تثبّته"[١]، فالمرويّ له عنصر مهمّ وحاسم في بناء السرد، "ولا يمكن أن يتحقّق أيّ سرد في غيابه"[٢].

وقد اختزل الباحث **(رزوقي عباس مبارك)** علاقة الراوي بالمرويّ له، وعلاقتهما ببقيّة مكوّنات البنية السرديّة، على النحو الآتي:

١-أن يسرد راوٍ غير مشارك بالحدث لمرويّ له غير مشارك بالحدث.

٢-أن يسرد راوٍ مشارك بالحدث لمرويّ له مشارك بالحدث.

٣-أن يسرد راوٍ غير مشارك بالحدث لمرويّ له مشارك بالحدث.

٤-أن يسرد راوٍ مشارك بالحدث لمرويّ له غير مشرك بالحدث[٣].

ومن هنا يتّضح أنّ العلاقة بين الراوي والمرويّ له، هي علاقة تكامليّة قويّة، فلا نتصوّر وجود أحدهما دون وجود الآخر.

- أشكال المرويّ له:

يمكن الوقوف على عدة صيغ للمرويّ له التي يظهر فيها داخل النصّ، كأن يظهر على شكل مسمّى لشخصيّة معيّنة من شخصيّات الرواية، فالشخصيّات تتخاطب فيما بينها وتتحاور ممّا يستدعي تحوّلاً مستمرّاً في السرد، أو ثمّة إشارة إلى الشخصيّات الموجّه إليها الخطاب السرديّ، أو ليس له أيّ سمة محدّدة تميّزه، ولا هويّة تسردنه داخل النصّ الروائيّ، أيْ أنّه شخصيّة عائمة لا موقع لها يذكر، وغيرها من الصيغ البارزة في الفقرات السرديّة المتداخلة في النصّ[٤].

ويتلقّى المرويّ له الأحداث الصادرة من الراوي بصور وأشكال مختلفة، ويحاول تفسيرها وعندئذ تكتمل المنظومة السرديّة بأركانها الثلاثة (الراوي، والمرويّ، والمرويّ له)، ويشارك المرويّ له في السرد إزاء هذه الأحداث بطريقة إيجابيّة، عندما يشارك برأي، أو مناقشة، أو ملحوظة، أو ردّة فعل مُعيّنة، أمَّا

---

[١] – القصة العربية ... عصر الإبداع، ناصر عبد الرزاق الموافي، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، المنصورة، مصر، ط٢، ١٩٩٦م :٩٦.

[٢] – يُنظر: السردية العربية : ١٢٣

[٣] – روايات حنان الشيخ دراسة في الخطاب الروائي، د. بشرى ياسين محمد، دار الشؤون العامة بغداد، ط١، ٢٠١١م: ١٢٢.

[٤] – يُنظر: جماليات التشكيل الروائي: ١٣٠، ١٣٨.

بطريقة سلبيّة، فهو على العكس من ذلك، إذ لا يشارك في أيّ شيء، فيتلقّى السرد دون مشاركة بتعليق، أو غير ذلك، أو يكون حضوره غير واضح.

وينقسم المرويّ له في روايات **(محمد الحمراني)** على قسمين: مرويّ له ظاهريّ (ممسرح)، ومرويّ له غير ظاهريّ (غير ممسرح).

١- المـــرويّ لـــه الظـاهــريّ أو الممـــسرح:

ويكون إحدى شخصيّات النصّ الروائيّ، إذ يقف المرويّ له بموازاة الراوي، ويصغي إليه ويتلقّى السرد منه، وله ملامح وصفات محدّدة، ويكون إمَّا شخصيّة مركزيّة، أو ثانويّة، مشاركاً، أو شاهداً، أو مراقباً، فعلى سبيل المثال، شخصيّة شهريار في (ألف ليلة وليلة)[١]، ويكون معروفاً وظاهراً للعيان، ويساهم في فهم، وتفسير الكثير ممّا يريده الراوي، ويُحدّد من قبل الراوي، أي يكشفه لنا الراوي في بداية الحديث، أو مع توالي الأحداث، وفي روايات **(محمد الحمراني)**، يظهر المرويّ له بنسبة كبيرة، في الخطاب السرديّ، وبعدّة طرق منها، نتيجة تحوّل شخصيّة من الشخصيّات الرواية، إلى مرويّ له؛ لطول الحوار بين شخصيّتين، أو نتيجة خطبة لأحدى الشخصيّات في جماعة من الناس، أو نتيجة لكثرة أسئلة الراوي الّتي يوجّهها إلى المرويّ له، فيجيب عليها، أو غير ذلك؛ فمثلاً نجد **(الحلّاج المعاصر)** وهو شخصّية مركزيّة في رواية (النائم بجوار الباب) أصبح مرويّاً له ممسرحاً؛ نتيجة لطول الحوار مع شخصيّة **(ابن خادم القبر)**، حين قال: "**نظر لي لم يتكلّم ولكنّه رسم ابتسامة هادئة على وجهه، مدّ يده وأمسك مخطوطة (خادم القبر) قبل أن يفتحها كلّمته:**

- ماذا تفعل لو اخذوك مرة أخرى إلى الحرب؟

- اقول لهم لا أريد هذا الجسد...

- شفيقة تكلّمت لي عن بعض الأشياء.

- عن ماذا تكلّمتْ؟

- عن عوائل، تركت منازلها وهربتْ إلى القرى والمدن المجاورة، تحدّثتْ لي عن عائلة سقطت قذائف على منزلهم، بعد ساعات عثرت فرق انقاذ على أفراد العائلة موتى، الأب أوّل من عثروا عليه، اجتمع الأقرباء يبكون ويمزّقون ثيابهم قبالة ركام البيت، بعد ساعات من البحث عثروا على جثة الأمّ ميّتة، بينما طفلتها الصغيرة إلى أحد جانبيها لم يصبها أيّ شيء.

[١] - يُنظر: روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب الروائي: ١٢١.

-عجباً ماذا فعلتْ هذه الطفلة؟"[1]

فحضور المرويّ له **(الحلّاج المعاصر)** كشخصّية متحاورة مع الراوي **(ابن خادم القبر)**، والراوي تلقّى الأحداث عن طريق راوٍ آخر، وهي خطيبته **(شفيقة)** التي يروي عنها ما شاهدته من الأحداث، وآثار الحرب والدمار والصور المرعبة التي خلفتها الحرب، فنقل صورة إلى المرويّ له إزاء العائلة المنكوبة كشاهد على همجية الحرب وضياع الإنسان والوجود والوجدان وعشوائيّة الحرب الّتي طحنت الإنسان بدون أيّ تميّز، كذلك المرويّ له لديه نفوره، وقلقه الذي رسم عليه طوقاً من غرائب وعبثيّة الحرب ونتائجها السلبيّة التي يخوضها الإنسان عبر الحروب التاريخيّة التي جعلت من **(الحلّاج المعاصر)** يعيش أغمارها، وأهوالها، ويسمع هسيسها في ميتات أكثر بشاعة، بما يتعرّض فيه الإنسان لمحاولات النهش والتشريد والقتل والظلم. فتمثّل الشخصيّتان **(الحلّاج، وابن خادم القبر)** نفس المستوى المشارك في الموقع الداخليّ للرواية، وأصبحت العلاقة بينهما علاقة تكامل، من حيث الراوي والمرويّ له، فيتناوب عندها الراوي والمرويّ له، في فعاليّة سرديّة تضامنيّة، إذ يتحوّل الراوي إلى مرويّ له، وبالعكس، وتجاوز فكرة أن يكون أحدهما منتجاً، والآخر متلقيّاً، بل غدا الاثنان منتجين حاضرين في المشهد الروائيّ، والاثنان متلقيّان، لكن بالتناوب، أي: تتغيّر المواقع بين الراوي والمرويّ له في الرواية، ويصبح **(ابن خادم القبر)** مرويّاً له ممسرحاً في عدّة فصول، وهو الشخصيّة الثانية في الرواية، إذْ يظهر كاسم صريح يتوجّه له السرد، كما ترى **(آمنة يوسف)** أنّ المروي له يظهر في مواقع عدّة ، إذ "قد يكون اسماً معيّنا ضمن البنية السرديّة... وقد يكون كائناً مجهولاً، أو متخيّلاً لم يأتِ بعد، وقد يكون المجتمع بأسره"[2].

فالمرويّ له يتلقّى الحكاية من **(الحلّاج المعاصر)** في مشاركته في مناخ غرائبيّ، إزاء حرب الثمانينيّات، الّذي يبدو كلّ شيء مصاباً بالهوس، فالراوي يقدّم لنا عالماً واقفاً مرعوباً عند حافة الخراب، تهرسه هذه الحرب الغريبة العبثيّة الباهظة؛ إنّها حرب تصطاد الوجود، والتاريخ مثلما تصطاد الناس الأحياء والموتى، حين يقول: "**كلّما يقترب اللّيل تجتاحني أسئلة مجنونة، لا أهتمّ للكثير ممّا يُقال حولي، سقط في أحضانها جنود كثيرون، لا أعلم من وضعها، ولكنّها قفصي، ولابدَّ لي من تحطيمه، هذا الفم أكل أولاداً صغاراً يبحثون عن الطريق المؤدّي إلى المطبخ، أو السرايا المتقدّمة، ولكنّهم يخطون ويمضون إلى أعماق حقول الألغام، لا نسمع غير صراخهم ورائحة الشواء،...أريد أن أخنق هذه**

[1] – النائم بجوار الباب:٧٠.

[2] – تقنيات السرد في النظرية والتطبيق :٤١– ٤٢.

الحقول، وأمضي إلى أعماقي، هكذا كنت أتجوّل... أريد أن أطلق الصرخة ولكنّها مطوّقة، تأخذها سنوات خائفة، تلتفّ على أظفارها مجنونة.

_ كيف قتلوا أصدقاءك .. لم تخبرني؟

_ بينما كنت أتجوّل، وأتذكّر ما سبّبته الألغام من كوارث، سمعت انفجاراً كبيراً، وصراخاً يخرج من أماكن قريبة من مواضعنا، حين وصلت لم أجد مدرعتي، ولم أجد عبدالرزاق وجورج، ولكنّني تلمّست رسائلهم، أعطوني إيّاها، قبل أيام"[1]. فالراوي ينقل ويسرد للمرويّ له الممسرح، ما شاهده من تناثر أشلاء الجنود، ورائحة الشواء المنتشرة في أجواء المعارك، كاشفاً عن بشاعة الحرب، وصورها القاسية، وتحوّل جثث الجنود المتفحّمة إلى رماد، ولم يبق، سوى رسائلهم وأمنياتهم، وأحلامهم البسيطة معلّقة في دُخان المعارك؛ فالراوي كمصوّر محترف، بشكل جليّ في بنية النصّ السرديّ، ملتقطاً العديد من الصور، والمشاهد المؤلمة والعبثيّة، لحياة مشتّتة بأبشع صورها المأساويّة.

لقد انماز ضمير المتكلّم على سرد الرواية، وهذا واضح جليّاً للقارئ، في مواجهة **(الحلّاج المعاصر)** للواقع المعاصر، معبّراً عن مشاعره وأحاسيسه، وهو يعيش لحظاته الفنتازية بألمٍ وحرقة، فلو استبدل الروائيّ ضميراً بضميرٍ آخر، لما نجحت الرواية في استدرار عواطف المتلقّي، ومشاعره ليتابع أحداثها. وقد يبرز المرويّ له الممسرح بصورة أخرى، عندما يكون السرد ذاتياً، عندها يتبادل الراوي والمرويّ له الأدوار، والمواقع، وهو ما اصطلح عليه **(عبد الله إبراهيم)** بـ(المناقلة السرديّة)، إذ يتمّ خلالها استبدال مواقع الراوي والمرويّ له بانتظام[2]، فالراوي من نوع (الأنا المشارك) الّذي يعتمد أسلوب الاسترجاع، فيبدو للقارئ وكأنّ الكاتب هو السارد نفسه، والشخصيّة المركزيّة نفسها، بفضل ضمير المتكلّم الذي ساهم في عمليّة الإيهام بالواقع، وتغريب زمن **(الحلّاج)** إلى زمن معاصر، وهو يحمل علامات معاصرة مثل: (المدرّعة، حقول الألغام...)؛ فاعتماد أيّ ضمير آخر، لا يخدم اللّعبة الفنيّة، كما يخدمها ضمير المتكلّم في هذه الرواية.

واختلاف العصر، وظروف الحياة، وتأثير الواقع الثقافيّ والتاريخيّ، في المبدع للنصّ، له حضوره في خيال الروائيّ، وما يريد إيصاله الى المتلقّي، وهذا ما نجده في رواية **(الحمرانيّ)**؛ فاستخدامه تقنيّة القناع وراء شخصيّة **(الحلّاج)** التاريخيّة، لها وقعها المؤثّر في النص الروائيّ، فعدم الاطمئنان والغرائبيّة،

---

[1] – النائم بجوار الباب: ٥٠–٥١.

[2] – يُنظر: السردية العربية:٢٢١

والخوف، ملازمة لذلك الصوفيّ (**الحلّاج**). لقد أراد (**الحمراني**) أن يؤطره في معنى عامّ؛ ليكون معبّراً عن آهات المجتمع المعاصر، وأحزانه، وما يعانيه أبناء المجتمع من حالات نفسيّة، أمام قسوة السلطة، وسطوتها الحاكمة.

وفي رواية (الهروب الى اليابسة) –وهي رواية متعددة الأصوات– يبرز ضمير الغائب (هو) الّذي ينوب عن الراوي الضمنيّ (**محمد**)، الّذي يطلّ على أحداث الرواية بأنّه راوٍ عليم، ويحلّ في جميع شخوص الرواية بحضور مختلف، ومتغيّر، بحسب دور كلّ شخصيّة، ويروي عنهم في عدّة فصول في الرواية، فيكون السرد أقرب إلى الوصف الموضوعيّ للأحداث، بوصفه المهيمن على مصائر شخوص الرواية، ودواخلها النفسيّة، ثمّ يغيب الراوي الضمنيّ، ويظهر الراوي المشارك (**دمغي**)، وهو أحد الأصوات المشاركة، الّتي تمتلك حضوراً واضحاً في الرواية، وهو راوٍ ممسرح؛ إذ يرسم تنامي الحدث بضمير المتكلّم، معبراً عن ذاته، بطريقة أكثر تغلغلاً في الأعماق والمشاعر، للقيام بمهمّة السرد، فـ" يأتي توظيف ضمير المتكلّم، ليضفي الشرعيّة على اعتراف الراوي؛ لأنّه من ناحية الضمير الأقرب لعمليّة البوح السرديّ، والأنسب لتحقيق الانسجام، مع ما تمليه طبيعة الاعتراف، ومن ناحية أخرى الحضور في العمل السرديّ يجعل القارئ يدرك أنّ روحاً فعّالة ستتولّد ما بينه بما هو متلقّ وبين الحدث المسرود"[1].

وتذهب (يُمنى العيد) إلى أنّ ضمير المتكلّم يكون أقرب وأعمق في إقناع المتلقّي، كونه "يستخدم تقنيّة الراوي بضمير (الأنا)، ليتمكّن من ممارسة لعبة فنيّة تُخوّله الحضور، وتسمح له –بالتالي– التدخّل، والتحليل بشكل يُولّد وهم الأقناع"[2]، فـ(**دمغي**) يروي ما شاهده الى جماعة من القرويّين، في أول اللّيل خلف الحقول مباشرة شيء ما يركض نحوه، وحاول الهرب منه، لكنّه يقترب إليه، ويتكلّم معه بشكل خرافيّ، فبدأ (**دمغي**) يرتعد خوفاً كلّما يقترب إليه؛ "**وقف دمغي على صخرة يروي ما شاهده... ارتعد جسدي من النظرة الأولى، رأسي أراد أن يتفجّر، إنّه لا يشبه البشر، ولكن ليس هناك ما يقرّبه من الحيوانات أيضاً. شعره الطويّل يهبط على كتفه مثل شعر حصان، وجسده جسد كلب، رأسه رأس رجل بمنتصف العمر، له شاربان طويلان وعينان واسعتان. كلّمني:**

–لا تخف ممّا ترى

– أخ... أف... أن

---

[1] – الرواية السياسية: ٨٩– ٩٠.

[2] – تقنيات السرد الروائي : ١٤٤.

– دائماً التقي مع الناس، وأروي حكايتي، واليوم فقط وصلت إلى هذه القرية، لم أكن حيواناً، ولا علاقة لي بهذا الجسد الّذي أحمله.

– من فعل بك هذا؟

– ربّما أعمالي القذرة

– هل أنت خارج من هذه القذارة؟

– أنا روحها!

غارت خدود القرويّين إلى الداخل... الصمت يبني أعشاشه على الأفواه، ودمغي بهدوء يتكلّم عمّا شاهده في تلك اللّيلة. أحد الجالسين لم يتمالك نفسه قال: (شيريد هذا القذر)، وآخر قال: (ياجماعة مبيّن نذل). رجل عجوز كان جالساً أشار إلى الرجال بالسكوت، وقال: (خلّ نعرف شيريد). ردّ عليه دمغي إنّه يردّد: اقتلوني..."[1].

نلّاحظ أنّ مقطع الرواية يبدأ بضمير الغائب المعبّر عن الراوي الضمنيّ، ثمَّ يروي الراوي المشارك بضمير المتكلّم عندما تمسّ الأحداث الشخصيّة الراوية بشكل مباشر، ويروي ما شاهده، فـ**(دمغي)** راوٍ ممسرح يسرد الحكاية الخرافيّة على المرويّ له الممسرح، وهي حكاية المسخ **(شمخي)** الّذي يمثّل الأخ غير الشرعيّ له، وينفي صلته به ويؤكّد أنّه لقيط، ومارس أكثر الأعمال بشاعة، فأطلق والده عليه رصاصات ثلاث، فمسخ بعدها إلى كلب[2]، ووصفه **(دمغي)** بصورته المسخيّة المخيفة، الّتي أثارت الرعب في نفوس القرويّين، فكان ردّهم باللّهجة العاميّة، تعبيراً عن اندهاشهم، وخوفهم، وهلعهم من الموقف الّذي سيحلّ بهم وبقريتهم، فاللّهجة العاميّة أقرب من اللّغة الفصحى إلى مشاعر الشخصيّة، وما يجول في خاطرها، وتضفي نوعاً من المصداقيّة، حتّى يستطيع القارئ التعايش، والتآلف معها؛ "فكرة إثارة الرعب، وإقلاق وعي المتلقّي من أبرز الوظائف التأثيريّة للفنتازيّة"[3]، فالرواية في سياقها العامّ تدخل ضمن استخداماتها الفنتازيّة، لترصد جانباً فنتازيّاً بارزاً لديمومة أحداث الرواية، معتمدة على فلسفة الواقع الوجوديّ للأهوار، وصراع الطبيعة والروح في تأريخ التراث السومريّ، الذي يحمل قصصاً أسطوريّة

---

[1] – الهروب الى اليابسة : ٧٥، ٧٦,٧٧.

[2] - ينظر: م. ن: ٧٨.

[3] – البُعد العجائبي في رواية سيدات زحل ل(لطيفة الديلمي)، بهاء بن نور، الجزائر، جامعة سوق أهراس ، العدد١٣، ٢٠١١م : ٦.

(ميثولوجيّة)، وحكايات خرافيّة، وقوّتهم الخارقة المستمدّة طاقتها من الطبيعة، فالتناوب بين الرواة في النصّ يمنح الرواية سمة تنوّع الأساليب، ويبعدها عن الرتابة والجمود، وهذا ما تتماز به رواية متعدّدة الأصوات.

٢ – المرويّ غير الظاهريّ أو غير الممسرح:

وهو شخصيّة، أو كائن يتخيّله الراوي في ذهنه، فهو صورة خياليّة يرسمها الراوي؛ لكي تحفّزه –نوعاً ما– على إكمال السرد. ولأنه شخصيّة خياليّة في ذهن السارد يخاطبه السارد بين الحين والآخر؛ فهو لا يشارك في العمل، ولا تكون له قسمات محدّدة في داخل الخطاب السرديّ، ويظهر في السرد الموضوعيّ براويه العليم. والراوي –هنا– يسعى إلى استغوار الأعماق، وينفذ إلى باطن الشخصيّة، ويعلم كلّ خفاياها، إذ هو راوٍ من الدرجة الأولى، أي: كليّ العلم. والمرويّ له الّذي يستقبل هذه المادّة، على علم تامّ بكلّ مضمونها، فهو الآخر مرويّ له من الدرجة الأولى[١]، وكذلك الراوي خارجيّ يروي لنا الأحداث دون وجود أحد، بل هو يتخيّل وجوده، فلا وجود حقيقيّ له؛ لأنّه ليس أحد الشخصيّات العائمة، والبارزة في النصّ، بل هو مرويّ له مفترض، يفترضه الراوي عند بثّه لخطابه. وقد يتّخذ المرويّ له خصائص الراوي ذاتها– كما يقول (**سيمون جاتمن**)– فالراوي الممسرح يقابله مرويّ له ممسرح. والراوي غير الممسرح يقابله مرويّ له غير ممسرح[٢]. أي: المرويّ له يتّخذ في الغالب خصائص الراوي، لكن هذا الرأي ليس قاطعاً؛ لأنّنا نجد في بعض الأحيان راوياً ممسرحاً داخل الخطاب الروائيّ، يقابله مرويّ له غير ممسرح[٣]، وهذا ما نجده في كثير من الروايات، ومنّها روايات (**محمد الحمراني**)، إذ لا يوجد تطابق كبير مع هذا الكلام.

وفي رواية (حجاب العروس)، يسرد الراوي العليم غير الممسرح بضمير الغائب (هو) حياة (**رمضان**)، عند ذهابه إلى مدينة النجف الأشرف، فتسحره دكاكين الورّاقين، وأبوابها الخشبيّة، والزخارف المرسوم عليها، ومنائر الجوامع، وقبة الأمام عليّ الذهبيّة، فقد نجذب إلى كلّ المعالم في المدينة، حيث "**كان الأسبوع الأوّل بالنسبة لرمضان هو أسبوع الانبهار، فهو لم يتوقع بأنّ قبر الإمام عليّ بن أبي**

---

[١] – يُنظر: جماليات التشكيل الروائي: ١٣٩

[٢] – يُنظر: الصوت الآخر: ١٣٢.

[٣] – تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي، الثلاثية انموذجا، ماجدة هاتو هاشم المالكي، ، كلية التربية – ابن رشد، جامعة بغداد، ٢٠٠٢م، (رسالة ماجستير): ١٣٥.

طالب بهذا الحجم، ولم يتخيّل بأنّ القبة الّتي فوق القبر من الذهب الخالص، كذلك انذهل لكبر مقبرة وادي السلام"[1].

فالمرويّ له يقع في نفس مستوى الراوي خارجياً، وغائباً عن عالم السرد، فهو غير ممسرح ، وليس له وجود ملموس في النصّ الروائيّ، إلّا من خلال إشارات الراوي إليه، وتكمن وظيفته في تلقّي السرد من الراوي، فهو "يتّجه نحو القاصّ، ويصغي إليه تارة، وتارة أخرى يلتفت إلى القصّة نفسها، ويأخذ بمراقبتها"[2]، ونجد الأمثلة على هذا النوع كثيرة في الرواية، فحين رجع **(رمضان)** بصحبة شيخه من الوليمة التي دعي إليها، وحضرها الوجهاء، والشعراء، وعلماء الدين، وتجّار النجف، فاستغرب من ذكر المواقف، والنكات المضحكة واستماعهم لشعر الغزل، على غير ما كان سائداً لدى الناس بأنّ حياة علماء الدين تأخذ الطابع الدينيّ، والزهد فقط، وهذا ما أحسّ به شيخ مراد في نفس **(رمضان)**، ونلمح ذلك في هذا النصّ: "**خرج رمضان والشيخ مراد يمسك أحدهما بيد الآخر، وفي الطريق قال مراد: يجب أن تعرف ياعزيزي بأنّ حياة رجال الدين ليست وعظاً فقط. وأضاف: من الضروريّ أن نعيش حياتنا الخاصّة، والتي نمرح ونسترخي فيها إنها حياة عاديّة تشابه حيوات باقي البشر**"[3].

في هذا النص نتلمّس الراوي العليم يمسك بزمام السرد الموضوعيّ، ليعبّر عن أفكار الشخصيّات وأقوالها، ويستخدم تقنيّة العرض، ليترك للشخصيّات حريّة التعبير عن نفسها في الحوار، فالراوي يجمع بين السرد والعرض، وينوّع في الأساليب الخطابيّة، إذ يبدأ المقطع بصوته، بصيغة الضمير الغائب وهو يسرد لحظة خروج **(رمضان وشيخه)** من الوليمة، بعد منتصف اللّيل، ثم يترك الحوار للشخصيّات، بصيغة الخطاب المعروض المباشر، ليتمتع بأقصى درجة من الموضوعيّة والحياد، ويتنحّى جانباً، لنكون أمام شخصيّات تتبادل الكلام فيما بينها من دون تدخّله، وترى **(يُمنى العيد)** أنّ "القول السرديّ يكتسب فنيّته بديمقراطيّته، أي: بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمنيّ، فيترك لهم حريّة التعبير الخاصّ بهم، ويقدّم لنا منطوقاتهم المختلفة، والمتفاوتة، والمتناقضة؛ وبذلك يكشف الفنيّ عن طابع سياسيّ عميق، قوامه حريّة النطق والتعبير"[4] وهذا ما فعله الراوي، إذ ترك الشخصيّات

---

[1] – حجاب العروس: ٢٨.

[2] – صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: د. عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٠م : ١٠٨.

[3] – حجاب العروس:٣٣.

[4] – الراوي والموقع والشكل(بحث في السرد الروائي)، يُمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٦م.: ١١.

تعبّر عن نفسها، ونقل كلامها دون تحريف، وهو قادر أن يلج داخل الشخصيّات، ويصف مشاعرها وأفكارها، فالراوي يوجه فيه الخطاب إلى المرويّ له غير الممسرح، وهو شخصيّة متخيّلة، وحاضرة في ذهن الراوي، فليس هناك ملامح للمرويّ له، بل إنّ السرد كان يدور على لسان الراوي فقط، دون ظهور للمرويّ له.

وتحمل رواية (أنفي يطلق الفراشات) من مؤثرات التجربة الشخصيّة الذاتية للكاتب – كما أسلفناً سابقا–، واعتمدت على لغة شعريّة، وطاقة عالية من التخيّل في توصيل فكرة الواقع الفنتازيّ، الّذي عاشه الكثير من أبناء بلدنا، بكوارثه المتسلسلة، وتأريخه المعاصر الغريب؛ فلجأ الكاتب إلى استخدام ضمير المتكلم (أنا)، ليعّبر عن أبناء جيله، الّذين عاشوا قسوة الحرب، والجوع، والتشرّد، وضيق أفق الحريّة، فيسرد الأحداث، مستعيناً بضمير المتكلّم، وقد وجّه سرده للمرويّ له غير الممسرح؛ فتراه يقول: "**في ليلة ما اكتشفتُ بأنّني حين أُمسّد أنفي، تخرج منه فراشات سود؛ ولهذا– أكثر من مرّة– وددت أن أصافح أشخاصاً مهمّين في الدولة، ولكنّ أنفي يسبقني فيأخذ مكان يدي ... تخرج فراشات صغيرة تعيق الناظرين وتملأ المكان بالشغب. الأشخاص المسؤولون عن الحماية يطلقون عيارات ناريّة، من أجل تفريق الفراشات. كنتُ مضطراً لحمل الأنف الكبير وأنا أخطو على رماد الموتى الّذين يتوزّعون على هذه الأرض...،أحشائي تنبض بالقصب المحترق من قذائف وذاكرتي تحتفظ بصور فلّاحين يهربون وحقولهم تأكلها الأسلحة**"[١]،

في هذا المقطع يتوجّه الراوي إلى المرويّ له غير الممسرح، بإشارة تعجبيّة، وهي خروج فراشات سود من أنفه، كاشفاً مدى اشمئزازه من رجال السلطة، وعدم مصافحتهم، محاولاً رفع الستار عنهم لكشف عورتهم، منوّهاً عن مصيره، ومصير الكثير من أبناء وطنه، وهم وقود لشهوة السلطة وعبثها بالحكم، فأنّ المرويّ له كان حاضراً في ذهن الكاتب والراوي لحظة السرد، ولاسيّما أنّ الكلام بضمير المتكلّم، والإنسان عندما يتكلّم، فهو يفترض بداهة وجود شخص يتلقّى كلامه، سواء أكان هذا المتلقّي موجوداً أمامه، أم افتراضياً متخيّلاً في ذهنه. فالسرد هو فعل إنتاج (الحكي)، وكلّ حكي يحتاج إلى راوٍ يحكي، ومرويّ له يتلقّى الشيء المحكيّ، وهذا ما جعل السرد خطاباً، أيْ: شيئاً يرسله طرف، ويتلقّاه طرف آخر[٢]،

---

[١] – أنفي يطلق فراشات: ١٢,١٣.

[٢] – يُنظر: بناء الرواية العربية السورية (١٩٨٠–١٩٩٠م): دراسة نقدية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) ١٩٩٥م.: ٢٩٣.

فيتموضع المرويّ له داخل النصّ، أو الفعل السرديّ، إلّا أّنه يظلّ خارج الحكاية، وهي حالة المرويّ له (الخارج- حكائيّ)، ويكون شخصيّة مشاركة في تحريك أحداث السرد، وهي حالة (الداخل-حكائيّ)، إذ يؤدّي دوره الأصليّ في (تلقي السرد)، ويشارك مشاركة وظيفيّة في بناء الحكاية، ويحقّق وجوده من خلال الخطاب الحكائيّ الموجّه إليه، كيفما كان الحال[1]. وهذا ما أشارتْ إليه **(شلوميت كنعان)**، وأشارت – أيضاً- إلى مبدأ المشاركة في القصّ، فإنّ هذا المبدأ يحدّد الدور المرسوم للراوي ويُطَبق فعليّاً على المرويّ له، فالمرويّ له -اعتماداً على هذا المفهوم- "مثل الرواة، يمكن أن يكون المروي لهم إما خفيّين، أو متجلّيين"[2].

ويتّضح ممّا تقدّم أنّ المرويّ له بنية فاعلة ومساهمة في بناء الرواية، ولها صلةٍ وثيقة مع الراوي سواء أكان ممسرحاً، أم غير ممسرح، فالراوي لا بدّ أن يوجّه كلامه إلى متلقٍ داخل السرد، ويرتكز على هذه الإرساليّة، إذ إنّ وجود المرويّ له مرتبط بوجود الراوي، واختفاء الراوي يحتّم اختفاء المرويّ له.

[1] – بنية الخطاب السردي في قصص أنور عبد العزيز (دراسة في المروي له)، د. علي أحمد محمد العبيدي دراسات موصلية، جامعة الموصل ،العدد(٢٥)، ٢٠١٢م (بحث): ١٢٣.

[2] – التخييل القصصي الشعرية المعاصرة: ١٥٣.

المبحث الثالث

الصيغة السّرديّة في روايات محمد الحمرانيّ

تُعدُّ مقولة الصيغة السرديّة واحدةً من أهمّ آليات الخطاب السرديّ، وأهمّ عناصره الّتي يقوم عليها، إذ تكسب الخطاب ابعاداً سردية؛ لذلك عدّها **(جنيت)** "اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة، الّتي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة، الّتي ينظر منها إلى الوجود والعمل"[١].

وقد استُعيرَ مصطلح (الصيغة) من علم النحو، ليدلّ على أنماط الفعل المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود أو العمل، وهو جزء من الاستعمال السرديّ، الّذي يهدف إلى تحديد أشكال الخطاب المختلفة التي يشملها النصّ الروائيّ، ويدرجها في ثناياه، ممّا يحقق التماسك والانسجام في البناء السرديّ كُلّاً ضمن أنماط، وصيغ مختلفة[٢]. أمّا **(تودوروف)**، فيُحدّد الصيغة بكونها "الطريقة التي بواسطتها يقدّم لنا الراوي القصة"[٣]، وهذَا يفيد بأنّ أهمية البحث في الصيغة، وما تضطلع به من دور في تشكيل الأنساق البنائيّة للخطاب الروائيّ، تكمن في استجلاء ما تقوم عليه من أنماط الخطاب، الّتي حدّدها النقّاد من **(إفلاطون)** و**(أرسطو)**، وحتّى **(جنيت)** تحت نمطين أساسيّين، هما: السرد والعرض، وبهذين النمطين يقوم الراوي قصّه؛ ففي الأوّل يقدّم الراوي بعمليّة القصّ، أمَّا في العرض فتتكفّل الشخصيّات بالقصّ، بضمير (أنا)[٤]، وعلى الرغم من اختلاف المصطلحات الّتي وضعت للتعبير عن القصّ والعرض، إلّا إنّها –في الغالب– تدور حول هذين المفهومين.

ويمكن أن تكون الصيغة هي الشكل للخبر السرديّ، الّذي يقدّمه الراوي؛ ولهذا التقديم إفادة في الرؤية، الّتي يسعى الراوي لتحقيقها، ويتجلّى في الصيغة السرديّة مصطلحات، مثل: المسافة، والمنظور. وما المسافة إلّا "البعد الفاصل بين الراوي والمشاهد، وهذه المسافة هي التي يستند إليها منظور الراوي،

---

[١] – خطاب الحكاية: ١٧٧.

[٢] – يُنظر: الأدب والدلالة، تزفيتان تودوروف، تر: محمد نديم خفشة، مكتبة الأسد، مركز الإنماء الحضاري، حلب–سوريا، (د.ط)،١٩٩٦: ٨١.

[٣] – تحليل الخطاب الروائي : ١٩٤. وينظر: مقولات السرد الأدبيّ: ٤٧.

[٤] – م . ن : ١٩٦–١٩٧.

ووجهة نظره، التي يروي المروي في ضوئها..."[1]، ويرى **(جنيت)** أن (المسافة) و(المنظور) من أهمّ الأشكال الأساسيّة في عمليّة السرد الروائيّ، انطلاقاً ممّا ينقله السارد من أحداث ووقائع، وما تقوله الشخصيّات بوساطة السارد أو دونه؛ أيْ: بين الحكي والتمثيل، أو العرض فيما أسماه بالمسافة بين (حكاية الأحداث) (السرد)، و(حكاية الأقوال) (العرض)، وقد ميّز بينهما بالآتي:

أ- **حكاية الأحداث:** إذ يقوم الراوي بحكي الأحداث؛ أي: يمثّل مستوى تحدّده مسافة الراوي ممّا يعرضه من أحداث في النصّ، وتكون وظيفة الحكي هنا "الإخبار عن أحداث ووقائع"[2].

ب- حكاية الأقوال: وهي ما تقوم به الشخصيّات بحكي الأقوال، ويبدو أنّ المظهر الأساسيّ لكلّ فعل سرديّ هو "التعامل مع أقوال الشخصيّات، وهذه الخطابات أو كلام الشخصيّات، يتمّ التعامل معه من قبل السارد بحسب مسافته من هذه الشخصيّات، أو تلك؛ وبذلك فإنّ نقله للأقوال محكوم بصيغة تقديمها للمتلقّي، سواء عبر كلام الشخصيّة المباشرة، أو من خلال تخطيب أقوال الشخصيّات، ضمن كلام السارد"[3]؛ لذلك ارتبطت الصيغة بالراوي، فهو يروي على مسافة تقل، أو تبعد عن الأحداث والأقوال، أو يرى من زاوية النظر هذه أو تلك، فهو من يحدّد الصيغة السرديّة للخطاب الروائيّ. وقد حدّد **(جنيت)** ثلاثة أنماط لخطاب الشخصيّة (المصرّح به أو الداخليّ) ودرجة حضور الراوي فيه، وهي:

١-**الخطاب المسرّد أو المرويّ:** ويكون الراوي فيه أبعد مسافة، إذ تنحصر مهمّته بنقل أفكار الشخصيّة، لا أقوالها.

٢-**الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر:** ويكون أكثر محاكاة من الخطاب المسرود؛ لأنّه لا يعطي أيّة ضمانة للأمانة اللفظيّة لأقوال (الحقيقة) المتفوّه بها، وهذا ما نجده في الخطاب الداخليّ (المونولوج)، إذ يتمُّ "فيه تحويل كلام الشخصيّات إلى الأسلوب غير مباشر"[4].

٣-**الخطاب المنقول المباشر:** وفيه يتظاهر الراوي بإعطاء الكلمة حرفياً لشخصيّة. وهو أكثر الأنماط محاكاة، أي: يُنقل الخطاب كما تفوّهت به الشخصيّة[5] .

---

[1] – شعرية الخطاب السردي: ٩٣.

[2] – تحليل النص السردي: ١١١.

[3] – في مناهج تحليل الخطاب السردي، عمر عيلان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٨م.: ١٤٣.

[4] – نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير :١٠٦.

[5] – يُنظر: خطاب الحكاية: ٨٥-٨٦.

ولا بدَّ من الإشارة –هنا– إلى أنّ النقّاد العرب قد اهتمّوا بالخطاب الروائيّ، وتناولوا –بالدراسة– الصيغ السرديّة، الّتي يقوم عليها، وعدّوها أساسيّة في عمليّة التحليل السرديّ، ويعدّ الناقد **(سعيد يقطين)** من أبرز العرب الّذين اهتمّوا بتلك الصيغ؛ لأنّه تناولها بطريقة متفرّدة، ومغايرة لتناول سائر الدارسين؛ إذ اعتمد في دراسته على مفهومي (السرد)، و(العرض)، والبحث في علاقتهما داخل الخطاب الروائيّ، ومعاينة طرق اشتغالهما جنباً إلى جنب، فضلاً عن البحث، عن علاقة هذه الصيغ بالمتلقّي/المرويّ له، فاعتمد الصيغ الآتية:

١– صيغة الخطاب المسرود.

٢– صيغة الخطاب المسرود الذاتي.

٣– صيغة الخطاب المعروض المباشر.

٤– صيغة الخطاب المعروض غير المباشر.

٥– صيغة المعروض الذاتي.

٦– صيغة الخطاب المنقول، وجاء على صيغتين:

أ: صيغة المنقول المباشر.

ب: صيغة المنقول غير المباشر.

فتقسيمات الناقد **(سعيد يقطين)** كانت شاملة، وواسعة، تستوعب دراسة الصيغة السرديّة في روايات **(محمد الحمراني)**؛ لذا سنُطَبِّقُ عليها، على وفق تلك التقسيمات، وحسب متطلبات السرد الروائيّ[١]:

١– صيغة الخطاب المسرود:

الخطاب المسرود "هو الخطاب الذي يرسله المتكلّم وهو على مسافة ممّا يقوله. ويتحدّث إلى مرويّ له؛ سواء كان هذا المتلقّي مباشراً (شخصية)، أو إلى المرويّ له في الخطاب الروائيّ بكامله"[٢]. وهي الصيغة الأكثر استخداماً في روايات **(محمد الحمراني)**، ويقدّم فيها الخطاب راوٍ يقع خارج الأحداث، وهو يستخدم ضمير الغائب (هو)، ولا يكون أحد شخوص الرواية، بل تتلخّص مهمّته في نقل أفعال الشخصيّات، وكلامها من دون نقله بحرفيّة، ولا يشترط في الراوي هنا أن يكون عليماً (كليّ العلم)، فهو

[١] – يُنظر: تحليل الخطاب الروائي: ١٩٦–١٩٨.

[٢] – م . ن: ١٩٧

مجرّد وسيط ينقل للمتلقّي ما سمعه، أو علمه من غيره، كما يمكن أن يُقدّم هذا الخطاب بوساطة شخصيّة من شخصيّات الرواية، مستعينة بضمير المتكلّم، وهذا يعني أن تتكفّل هذه الشخصيّة بالسرد، وفي هذه الحالة يكون الراوي داخل الأحداث[١].

وتحضر هذه الصيغة في رواية (حجاب العروس)، الّتي انمازت ببنية فنيّة متفرّدة؛ وقد تحدّثتْ عن عصرين زمنيّين مختلفين من تأريخ العراق؛ الأوّل: حقبة نهاية العهد العثمانيّ، وقد تضمّن أحداثاً تاريخيّة واجتماعيّة، وكان السارد فيها شخصيّة مشاركة **(مطر)**، وجاء السرد بضمير المتكلّم مرّة، والسرد عن طريق الراوي العليم في أثناء الحديث عن شخصيّة **(رمضان)**، واللّجوء إلى ضمير الغائب مرّة أخرى. والزّمن الثاني: هو الزمن المعاصر، وقد تضمّن أحداثاً عاصرها المؤلّف؛ لذا اصطنع الروائي من نفسه شخصيّة راوية ومشاركة في الأحداث، لنعرف منه الماضي القريب، والسنوات التي سبقت الاحتلال الأمريكيّ للعراق في ٢٠٠٣م، والسنوات التي تلت الاحتلال.

لقد هيمنت صيغة الخطاب المسرود على معظم أجزاء الرواية، ولا غرابة في ذلك؛ كون هذه الصيغة من أكثر الصيغ شيوعاً، إذا ما قارناها بصيغتي الخطاب المنقول والمعروض، وما يميّز هذا النمط، "ارتباطه بالعنصر الزمنيّ ارتباطاً وثيقاً"[٢]؛ إذ يسترجع الروائيّ أحداثاً ماضية، وذلك لكثرة توظيفه للجمل الفعليّة الماضية في النصّ، دلالةً وإشارةً إلى تلك الفترة، عن طريق السارد **(مطر)** بضمير المتكلّم، والتي تضمنت خطاباً يدور حول التعايش السلميّ بين الأديان والطوائف والقوميات الموجودة في العراق، أيّام العهد العثمانيّ في جنوب العراق، إذ نجد أبناءهم يعيشون جنباً إلى جنب في قرية **(الهدّام)**، إلى أن قارب الحكم العثمانيّ على الانتهاء، إذ فوجئ هذا التعايش بفضح علاقة الأديان والطوائف فيما بينها، وهو الهجوم الّذي شنّه الفلّاحون بأمر من **(رمضان)** لهدم معبد الصابئة، حتّى أنّهم أطلقوا عليه (بيت الشر)، ودخلوا في طور العصبيّة بأشكالها الأنوية (المذهبيّة، والقبليّة...)، وهذا ما نجده في أحداث الرواية عن طريق الراوي المشارك **(مطر)**؛ كقوله: "**استيقظتُ صباح أحد الأيام على أصوات الرصاص، وحين نهضتُ وفتحتُ باب المندي، وجدتُ مئات الفلّاحين يتجمّعون حول القصر، ويحملون البنادق، الّتي وزّعها رمضان عليهم، وفي مقدّمتهم السركال سعد المسعود، الّذي طلب منّي أن أخرج من بيت الشرّ، كما أسماه، وحين تنحّيت جانباً، هجم الفلّاحون، وكسروا الباب الرئيسيّ للمندي، وفرهدوا**

[١] – يُنظر: تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي:٩٤.

[٢] – تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، نفلة حسن أحمد العزّي، دار غيداء، الأردن ٢٠١١م: ١٢٧.

المصاطب الخشبيّة والأبواب و...إطلاقات الرصاص ترتفع، و(هوسات) النصر تتكرّر، أحدهم صعد إلى السطح، وقال للجموع: (أيّها الناس اهدموا بيت الشيطان)، خطواتي أخذتني ،لأجلس قرب كوخ اسطنبوليّ، أنظر إلى مشهد الفلّاحي، الّذين يسرقون ثياب (جنزيل) وقدور الطبخ... بعض أبناء عشيرتي، كانوا ينظرون إليّ وكأنّهم ينتقمون منّي.. اسطنبولي جلس بجواري، وقال لي: لا تحزن أنا أخوك وصديقك)"[١].

في هذا المقطع تظهر الأحداث الماضية كمقاربة سرديّة من الواقع الحقيقيّ، وهي شبيهه بأحداث بعد (٢٠٠٣م) في العراق، فقد وظّف الكاتب خطاباً مسروداً، عن طريق سارده بضمير المتكلّم إلى المرويّ له غير الممسرح، الّذي يحمل ذكريات تاريخيّة حزينة، من الفترة الزمنيّة السابقة (نهاية الحكم العثماني)، الّتي توهّجت بداخله، وقد برز في النصّ نسق يخالف ما يفصح عنه خطاب الرواية الظاهر، الّذي يبيّن تعايش مختلف الطوائف والأديان؛ من مسلمٍ، وصابئيّ، ويهوديّ، وكرديّ، في تلك القرية الصغيرة، إذ أيقظه أنّ النصّ يحمل خطاباً يعبّر عن إيديولوجيّة سائدة في زمن ماضٍ، تنتشر منه رائحة نسق طائفيّ مضمر، كاشفاً تكراره في كلّ وقت، إن وجدت الظروف المؤاتية للخروج، كحالة ضعف السلطة، فحين جلب **(مطر)** المعمار اليهوديّ؛ ليبني على قبر **(جنزيل)** قبّة صغيرة نقش عليها اسم العجوز الميت وتأريخه؛ "**فقلت له: ابني لك كوخ قرب المندى...استغرب الصابئة لوجود كوخ قرب المندى، فقلت لهم: إنّه اسطنبولي اليهوديّ، الّذي بني قبر أبينا جنزيل... كلّمني رجل عجوز من الصابئة ... ألا تعلم أنّ اليهود هم الّذين قتلوا أجدادنا وطردونا من حران؟ فقلت له: إنّه رجل مسكين، ولا يعرف من التأريخ شيئاً**"[٢]. فالنصّ يحمل خطاباً سائداً في تلك الفترة، ويفضح ما حاول الحاضر إخفاءه.

وفي موضع آخر، نجد الراوي يصف **(حيّ الدورة)**، الّتي كان يسكن فيها، بنفس سمات الخطاب؛ يقول: "**فاصبح سكان هذا الحيّ، حين يرمي حذاءه يقع على منزل عقيد، أو مقدّم في الشرطة، أو الحرس الجمهوريّ، في الدورة لا يوجد فقراء، وحين يسكن القادم من الأحياء الفقيرة مثل الثورة، أو حي التنك، يمنعه ضباط الأمن والمخابرات، ويقولون: إنّه يسيء إلى سمعتنا وإنّه (مو وطني)**"[٣].

---

[١] – حجاب العروس: ١٠٦.

[٢] – م. ن: ١٠١.

[٣] – م . ن: ٨٥.

ويبدو جليّاً أنّ الكاتب لا يخفي شعوره باتجاه هذه النظرة، الّتي كانوا ينظرون بها إلى سكان الجنوب، أو القادم من الجنوب، ويطلقون عليه لفظة (شروكَي)، وهذا يدلّ على أنَّ التعامل مع الماضي يحمل نسقاً مضمراً، بوصفه ماضياً مؤلماً، وإحساس بالدونيّة، فلم يكن من قبيل الصدفة، تأجُّجُ نار الطائفيّة، إذ كانت خاملة أيام حكم النظام السابق، فشَبَّ أوارهُا بعد سقوط النظام في ٢٠٠٣م؛ إذ يقول في خطابه: "**أمّا أخبار حيّ الدورة... والمعارك انتشرت في شوارع الدورة، بين الشيعة الّذين يسكنون في جانب أبو دشير، والسنّة من منطقة الطعمة، ونظّم الطرفان مليشيات، وزّعت أسلحة بين الصبيان، وبين حين وآخر تغير المليشيات على بعضها، الكثير من الكلدان، والأرمن، والأشوريين تركوا الحيّ... وأخذ منازلهم بما فيها، بعض الفتيات المسيحيات يرغمن على ارتداء الحجاب حين يخرجن إلى الأسواق، وقُتلت أكثر من فتاة مسيحيّة بحجّة أنّها غير محتشمة**"[١].

فاستطاع الروائيّ أن يعكس الخطابات السائدة قبل السقوط، باستدعاء الماضي الّذي لجأ إليه، هو وكثير من الروائيّين العراقيّين بعد عام٢٠٠٣م، في كتاباتهم وخطاباتهم الّتي تضمّنت هذه الأنساق؛ فالروائيّ يمرّر –عبر اهتمامه بالتاريخ في رواية (حجاب العروس)– بطريقة وأخرى، خطابه المعرفيّ أو الأيديولوجيّ، ويقدّم رؤيته للحاضر ويجسّد موقفه الخاصّ من الماضي[٢]، ليتيح فهماً أفضل للحاضر الممزّق بين مطرقة الاحتلال، وسندانة الحرب الطائفيّة المقيتة.

واستعان الروائيّ –أيضاً– بالراوي العليم، الّذي سرد الأحداث بضمير الغائب، وصوّر الأحداث بشكلٍ مختلفٍ، إذ حاول الرجوع إلى الماضي؛ هروباً من الحاضر المرير، كاشفاً أنّ الماضي لا يكون دائماً لرأب صدوع الحاضر، والاحتماء منه، بل أعادت الرواية فضح الماضي، والحاضر في نفس المستوى، وهي تحمل نسقاً تاريخيّاً متجذّراً، يجد نفسه في كلّ وقت، وقد تمثّل ذلك بشخصيّة **(رمضان)**، الّذي عاد من مدينة النجف الى قريته، إذ جعل الزّيّ الدينيّ غطاءً له؛ حتّى وصل إلى سُدّة الحكم، متستراً بستار الدين، مستغلّا حبّ الناس البسطاء، واحترامهم لرجل الدين، وفي لحظة وصوله إلى الحكم بدا عليه الغنى، وعدم الاكتراث للناس البسطاء؛ "**حين وصول رمضان إلى القرية، استقبلته جموع من الفلّاحين وارتفعت الزغاريد، ووزّعت الهدايا على الفقراء، وأغلب هذه الهدايا جلبها رمضان معه من النجف، كبار**

---

[١] – حجاب العروس: ٩٢.

[٢] – يُنظر: هاجس العودة إلى التاريخ في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، حسن سرحان، صحيفة القدس:
http://www.alquds.co.uk/?p=512914

السن فرحوا بهذه العودة، واعتبروها انقاذاً لأولادهم من مخاطر الفساد الّتي بدأت تنتشر في القرية، حتّى أن أحد الرجال، واسمه سعد المسعود، قرأ أبياتاً من الشعر، تؤكّد حاجة القرية إلى رجل دين يحميها... ثمّ قام أحد الفلّاحين برفع رمضان على كتف، وألقى رمضان كلمة، طلب فيها من الجميع أن يلتفّوا حوله، وإنّه سينقذهم من جميع الشرور التي تحيط بهم...))[١].

يتماهى الخطاب مع الأيديولوجيّة الّتي سادت في الزمن المعاصر، وهي محاولة لسحب الماضي البعيد، ليكون حاضراً بنسخة جديدة. وهكذا يبدأ التسلط، ويحلّ الظلم الجديد –بلباس جديد– محلّ الظلم المُزاح[٢].

أمّا رواية (الهروب الى اليابسة)؛ فهي رواية متعدّدة الرواة، إذ سردَ الراوي الضمني **(محمّد)**، الأحداث، مستعيناً بضمير المتكلّم، وبصيغة الخطاب المسرود، وتكوّنت الرواية من حكايتين رئيستين؛ الأولى: تحتوي على عدد كبير من القصص الفرعيّة، حين تختفي واحدة تظهر الأخرى، وبراوٍ رئيسٍ، أو ثانويّ. أمَّا الثانية؛ فتمثّل مساحة واسعة في السرد، وهي عن شخصية **(خليل بن عويد)**، ومناخه الأسطوريّ، وهي رمز للماضي البعيد، وتكشف العمق الحضاريّ لمجتمع الأهوار بتقاليدها، وعاداتها، وأزيائها. وفي هذه الحكاية يسيطر الراوي الضمنيّ، على الجزء الأوّل، ويتحدّث فيها عن مغامراته، والتنقل في مدينته، ويصوّر شوارعها، وبيوتها، وأسواقها، ونهرها الطويل وشخصيّاتها، وتعبر عن الأزمنة المعاصرة للراوي؛ يقول: "**عندما طلبت منّي أمّي الذهاب الى السوق، لجلب خيوط لماكنة الخياطة، سرتُ مسرعاً في الشارع الرئيسيّ المبلّط... هذا الشارع يؤدّي إلى طريقين؛ أحدهما يمضي باتجاه النهر، والآخر يذهب إلى سوق الخيّاطين والّذي يعدّ المدخل الحقيقيّ لسوق (الطويّل)، ويوجد أكثر من عشرة محالّ تتوزع على الجانبين، أغلب أصحابها يجيدون خياطة الدشاديش والسراويل فقط**"[٣].

ويُلحظ في روايته هذه، أنّ أكثر الأحداث الّتي سردها الراوي الضمنيّ بصيغة الخطاب المسرود، يُراد منها نقل المتلقّي إلى بؤر ضوئيّة تلامس أحلامه وأخيلته، فكان ضمير المتكلّم وسيلة للبوح بما يجول في أعماق نفسه، إذ عبّر عن أعماقه (بكمٍّ) من الأسئلة الّتي ترفض الواقع المهيمن، وتدعو إلى إجابات تُقدّم

---

[١] – حجاب العروس: ٥٦

[٢] – يُنظر: النقد الثقافي في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٥، ٢٠١٢م: ١٩٥.

[٣] – الهروب الى اليابسة: ٣٢.

سيولاً من البرامج والمعطيات الجديدة، فقدّمت الرّوايةُ نفسَها كحالة بديلة عن تأريخ وجدانيّ، ذوّبته مجموعة من الفعاليّات السلوكيّة التي جعلت الهروب فعلاً مبرّراً، بعد أن امتلأت روح البطل **(محمّد)** بركام من الاستذكارات الّتي بدأت بالطفولة وانتهت، أو هي لم تنته بعد، عند ضفاف البحث عن عالم سبق، وإن شكّل حيّزاً مهمّاً في وجدانيات الذاكرة الجمعيّة، فالراوي تربطه علاقة مصير أبدّي غريب مع الماء، تتأرجح في صراعات غريبة، وتبدأ منذُ أن وضعوه وليداً في (طشت) الماء، عندما صرخ صرخته الأولى في عالمه الجديد، ورافقته ترنيمة سومريّة؛ حين قال: "**وكان صوت أغنية ما زال يرافقني:**

- **أيها العريس**
- **عزيز أنت على قلبي**
- **لذيذ وصلك**
- **حلو كالشهد**
- **أيّها الأسد ...**
- **عزيز أنت على قلبي**
- **لذيذ وصلك**
- **أيّها العريس...**

امتدّت أذرع النسوة وأخذتني عالياً، واستدارت بي، حتّى أجلستني داخل (طشت)، كان ذلك يومي الأوّل، كنتُ أشعر بقدرتي على الكلام والقيام بأفعال البالغين ... نظرت إلى الماء في القدر على يمين امرأة، كانت لي رغبة في الاقتراب من الماء، ولكنّ المرأة رفعته، ثم أنزلته ببطء فوق رأسي .. ياإلهي.. الماء ثانية، لقد أمضيت أياماً طويلة في الماء، قبل أن تسحبني أصابع هذه المرأة"[1].

فعلاقة الراوي بالماء، وولادته بالماء، ماهي إلّا هاجس معرفيّ للروائيّ، من خلال استدعاء تلك الأزمنة الأسطوريّة، وكذلك زجّ الراوي الضمنيّ **(محمد)** في بيئته التي عاش فيها هاجساً؛ فعالمه مائيّ صِرف، وهذا إيحاء واضح عن طبيعة علاقة إنسان الأهوار مع بيئته، وتندرج هذا العلاقة ضمن المسار الأسطوريّ، الّذي شمل أغلب شخصيّات الرواية غير الثانويّة. ويلغي التتابع الزمنيّ التقليديّ، لسيرورة الزمن الّذي كان يتحكّم بالمنجز الروائيّ التقليديّ. وتُستهلّ الرواية بأغنية الزواج المقدّس، وولادة **(محمد)**، أثناء العاصفة، وسرعان ما يفاجئ المتلقّي بأنّ الّذي يولد **(خليل بن عويّد)**، الّذي يستغرق مساحة السرد

[1] – الهروب الى اليابسة:١١-١٢.

في معظم أجزاء الرواية؛ وبذلك فأنّ **(محمد)** ينتهي إلى اسم آخر، هو**(خليل بن عويد)** وتبقى له أسماء أخرى –أيضاً– فهو **(عويّد)** ذاته، ابن الماء والطين. وحين تحدّث له أمّه، تقول: "**أمضيتُ عشرين شهراً أحملك في أحشائي، في كلّ شهر التهم ما يشبعني من الطين وأقف لساعات طويلة في الشمس بينما قدماي سمكة تشاكس الماء**"[1]. فانتهاج تقطيع الأحداث، وتداخل هذه اللقطات في لوحة النسج السرديّ –وبصورة عشوائية– جزء من الخيار الفنيّ من وجهة نظر الروائيّ، الّذي كان ذو فائدة كبيرة في نجاح الرواية[2].

٢_ صيغة الخطاب المسرود الذاتيّ

تعتمد هذه الصيغة على قيام الشخصيّات الروائيّة بالوظيفة السرديّة، لتروى بأسلوب مباشر بضمير المتكلّم، وعبر أسلوب السرد الذاتيّ فقط. ويدخل في هذه الصيغة التذكر أو ما يتصل بالاسترجاعات الماضية، ويكون البطل في حالة إدراك لاسترجاعه وتذكّره[3]، وقد يستعين الراوي في هذا النمط من الخطاب بضمير الغائب. إذنْ لا وجود للراوي من الخارج في هذه الصيغة، فالراوي –هنا– من الداخل، وسرده للأحداث يقوم على التذكّر والاسترجاع.

ويأتي الخطاب المسرود الذاتيّ، ليكشف عن جوانب داخليّة للراوي، مضيفاً تنوّعاً للصيغ السرديّة، وتظهر هذه الصيغة في رواية (حجاب العروس)، حيث يسترجع الراوي المشارك **(مطر)** بضمير المتكلّم أحداثاً قديمة عالقة بطفولته، حين جاء خبر موت أمّه، الّتي تجمعه معها ذكريات كثيرة، وكان يأنُّ على فراقها، فحين باغته موتها حزن على عدم حضوره المجبر، إذ لم يودّعها، وهو مختبئ في حفرة في الجانب الآخر للنهر، وينظر من بعيد إلى المعزّين من أبناء القرية، وخروج جثّتها مرفوعة من أخوته، وأبناء عمومته، واصفاً تعطّشه لحنانها بشعور مُحزِن؛ إذ يتذكر كلّ ما مرّ به، وهو يتحدّث مع نفسه: "**ماتت (قدمه بنت زرزور)، وانتشر هذا الخبر في جميع أنحاء القرية، حتّى وصل إليّ، حزنت كثيراً، فكيف لأمّي أن تموت من دون أن أشاهدها....قالت لي أمّي أنّها أنجبت أخي (رمضان)، في شهر**

---

[1] – الهروب إلى اليابسة: ٨٢.

[2] – يُنظر: مرتكزات السرد في رواية (الهروب إلى اليابسة)، صحيفة المدى الثقافية، علي حسين عبيد، العدد(١١١٩)السبت (٢٩) كانون الثاني ٢٠٠٧م، (مقال).

[3] – يُنظر: تحليل الخطاب الروائي:١٩٧

رمضان المبارك؛ لذلك أسموه بهذه الاسم، وكان أبي حينها في مكّة المكرّمة، وعندما عاد أبي كان أوّل رجل في القرية يذهب إلى بيت الله الحرام.... بعد دفن أمّي عادت الزوارق... وتزاحمت في رأسي ذكريات عديدة مع أمّي، وكيف كانت تأخذني إلى أعماق الهور، لتجلب الجواميس، بعد أن تمضي ساعات طويلة جالسة في المياه. بدأتُ أتخيّل أمّي الميّتة. أتخيل ضحكتها، وكلماتها وأنا أسير باتجاه المندى"[1].

فتراه يستعمل حالة التذكّر الموجع لفراق أمّه، بصيغة المسرود الذاتيّ، الّذي مكنّه من التعبير عمّا كان يجول في خاطره، ويستطلع أعزَّ الذكريات في أيام طفولته، الّتي تجعله يسعد، ولو لدقيقة من استحضاره لتلك اللّحظات، الّتي عاشها في طفولته، بين أحضان أسرته وشوقه لأمّة، فيُظهِر للمتلقّي غير مباشر، وهو يعرج ويسترجع الذكريات الخاصّة به؛ يقول: "**في إحدى اللّيالي خرجت متخفياً من المندي، وتوجّهتُ إلى أكواخنا، كنتُ أمشي بحذر على حافّة النهر... تحركتُ بخفية، حتّى وصلتُ إلى باب كوخ الأمّ، نبح الكلب عليّ، ركضتُ بسرعة إلى الداخل، وأغلقت باب الكوخ الخشبيّ.. وصلت إلى صندوق الأم الخشبيّ، الّذي كان تختبئ فيه كلّ ما يفيد العائلة.. الّذي يحتوي على هويّات الأحوال المدنيّة (الجناسي) ... ورغم خفوت ضوء القمر لكنّني تمكّنت من رؤية ما حولي... أخذت دفتري، ودفتر أميّ، لقد جذبتني صورتها وهي شابّة، وأنا اتأمّل وجهها الأبيض، وعينيها المدوّرتين.. بعد أن وضعت الهويّات في جيبي أعدت باقي (الجناسي) إلى مكانها في الصندوق، وخرجتُ ببطء.. راقبتُ محيط المندي لدقائق، ثم دخلتُ باتجاه غرفتي...قبلت دفتريّ الأحوال المدنيّة المبتلّينِ، رفعت صورتي وصورة أمّي، قلت الآن فقط عدت إلى أحضان الأمّ، وسأسمع منها قصص الجنّ وعشاق الهور**"[2].

نلاحظ إنّ الراوي يسرد لنا ذكرياته الماضية، التي كان يعيشها مع عائلته بصورة عامّة، والدفء، والحنين مع أمّه بصورة خاصّة، وقد أضفى ضمير المتكلّم، نبرةَ الحزن والشجن بصيغة الخطاب المسرود الذاتيّ. وتتكرّر هذه الصيغة في الرواية نفسها، ولكنّ السارد الراوي العليم مستعيناً بضمير الغائب، وكان ينقل حوار الشخصيّة الرئيسة **(رمضان)** مع ذاتها، وهو يدخل إلى تلافيف عقل الشخصيّة، لينقل ما دار في فكرها من تساؤلات مع نفسها، قبل أن تنام؛ يقول: "**رمضان أصبح وجهه أكثر سمرة؛ لأنّه كان يمضي ساعات طويلة تحت أشعة الشمس يراقب الإقطاعيّات الّتي حصل عليها بين يوم وليلة، ويمشي**

[1] – حجاب العروس:٢١، ٢٢، ٢٣.

[2] – م. ن: ٤٨–٤٩.

بتفاخر، ولكنّه كان يفكّر قبل أن ينام، ويقول: لمن سأترك كلّ هذه الأموال؟ ويفكّر كيف بإمكانه أن يعود إلى أحضان ابنة الباشا الجميلة والشهيّة، تمنّى أن يمضي لحظات جميلة أخرى في غرفة الخدم، وعضّ على يديه.... قال: كان لا بدَّ لي أن أتأخر ليلتين، أو ثلاث ليالٍ في الأحضان الدافئة والقبلات الحارّة. ذكريات القصر التركيّ كانت تعيش معه، تأخذه إلى أحلام لم يكن يتخيّلها في يوم من الأيام، تمنّى لو يعود ويعيش في القصر التركيّ، ويخبر عصام باشا بعلاقته مع البنت الشهوانيّة، ويتزوّجها في حفل كبير يحضره الشيخ عبد الهادي النجفي"[1]. فكلّ هذه الأمنيات الّتي يسترجعها **(رمضان)** لها سؤال في نفسه، فلو يرجع الماضي لكي يحقّق ما كان يتمناه، فيستحضر مع ذاته كلّ صور العلاقة بينه وبين الفتاة التركيّة، فالصيغة السرديّة الذاتيّة جاءت كتساؤلات، وأمنيات عن ماضي، عبر ذاكرة **(رمضان)**، فالراوي العليم يسرد بأسلوب الخطاب المسرود الذاتيّ، وإن جاء بضمير الغائب، إلّا إنّنا لو بدلناه إلى ضمير المتكلم فلن نجد أي خلل في سرد المقطع.

٣_ صيغة الخطاب المعروض المباشر

ويُسمَّى الأسلوب المباشر الحرّ[2]، وفي هذه الصيغة تعرض "أقوال الشخصيّات، أو تعرض فيه خطابات أخرى، تتوازى والخطاب المسرود في مجال الحكي"[3]، والراوي يتنحّى في هذه الصيغة جانباً، لنكون أمام شخصيّات تتبادل الكلام فيما بينها من دون تدخّل الراوي؛ إذ تتحاور الشخصيّات فيما بينها، وتتكلّم إلى المتلقّي مباشرة، ويتبادلان الحوار دون تدخّل الراوي، وهذا الحوار هو "حديث يدور بين اثنين على الأقلّ ويتناول شتى الموضوعات"[4].

وقد شكّلتْ صيغة الخطاب المعروض المباشر في روايات **(محمد الحمراني)** مساحة واسعة؛ إذ شغلت الحيز الأكبر من صيغ الخطاب المعروض، وأنماز الحوار بين شخصيّات رواياته بقصر العبارات في أغلب الأحيان، وبالسلاسة، والتعاقب السريع بين العبارات، فقد حضرت هذه الصيغة في رواية (الهروب إلى اليابسة)، حينما جرت المحاورة بصورة مباشرة، بين الشخصيّة المركزيّة **(خليل)**، والرجل

---

[1] – حجاب العروس: ٨٢.

[2] – يُنظر: السرد المؤطر في رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف (البنية والدلالة)، محمد علي الشوابكة، منشورات عمان الكبرى، (د.ط)، ٢٠٠٦م: ١٣٦.

[3] – تحليل الخطاب الروائي: ٢٠٥

[4] – معجم مصطلحات الأدبية: ١٥٤.

(الأشقر)، الّذي نزل من المروحيّة في القرية، برفقة (**مارسيل مود**)، فاجتمع حولهما رجال القرية، الّتي بدأت عليهم ملامح الدهشة والاستغراب؛ فقال عنه (الأشقر): إنّه ينوي تأليف كتاب عن حياة سكان الأهوار يحمل عنوان (أيّام في الهور)، فابتسم أغلب الرجال، وحرّكوا رؤوسهم باتجاهات مختلفة، فاستغرب (خليل) من أسئلتهم، ونظراتهم الغريبة، الّتي تخبئ أمر ما ينوون إليه، فأثار شكوكه من نواياهم، وهو يصارع دائماً الأغراب، الّذين يحاولون اختراق سريّة الهور وطلاسمه، فالرجل (**الأشقر**) تأمّل داخل الزورق، فرأى صورة منقوشة على جسد الزورق حينها "**توقف للحظة متأمّلاً صورة الوجه الطويل، ذي الأذنين العريضتين، والعينين الغريبتين، قال:**

- **مَن الذي نقش هذا؟**
- **إنّه أبي.**
- **ماذا كان يُريد؟**
- **إنّه وجه الشيطان!**
- **وهل هناك ضرورة له؟**
- **إذا جاء الشيطان ليدخل في الزورق، سيشاهد وجهه ويهرب؛ لأنّه سيعتقد بأنّ في الزورق شيطاناً آخر**"[1].

فجاء الحوار مباشراً بين الشخصيّتين بصيغة الخطاب المعروض، وأعلنت فيه الشخصيّة المركزيّة (**خليل**) عن قساوة حوارها مع الرجل (الأشقر)، ووصفه بالشيطان، بأسلوب حواريّ، كرّر فيه علامتي الاستفهام والتعجب، اللّتين قد تثيران انتباه القارئ، أو استشعاره ارتفاع الصوت في نبرة الحوار بين الشخصيّات، وأيضاً تشرك هذه الصيغة القارئ بالحكم عليها، دون أن يفرض الراوي الحكم على القارئ، بل يترك للقارئ الحريّة في قراءة الشخصيّات بأفعالها، وأقوالها، الّتي تؤدّيها عبر حوارها، الّذي يعكس وعيها، وأحوالها الثقافيّة والاجتماعيّة والفكريّة.

والحوار في أيّ رواية ركن أساسيّ من أركانها؛ لأنّه بمثابة الدم الّذي يسري في الشرايين، ومن خلال الحوار تتكوّن قسمات الشخصيّة، حيث تكتسب الشخصيّة الروائيّة مواقف قوّة الإقناع، من خلال تحديد فعلها، وردّ فعلها، الّذي ينمّ عن وعيها، وفلسفتها إزاء الأشياء، ويحصل بشكل مباشر، دون شرح، أو

[1] – الهروب إلى اليابسة: ١٤٠.

تدخّل، لتسويغ الفعل، وردّ الفعل، أكثر إقناعاً؛ لأنّه أكثر صدقاً[1]، ويتكرّر الحوار مع **(مارسيل)**، في نفس الأسلوب والصيغة مع الراوي **(خليل)**، حين أخرج دفتره، واتّكأ على أحد قدميه وبدأ يكتب، فاستغرب رجال القرية بعد أن عرفوا أنّه يتكلّم بلغة عربيّة قليلة الأخطاء، فتقدّم نحو الزورق، وأمسك النعل الصغير في مقدّمة الزورق؛ قالَ: "**تلمّس بأطراف أصابعه المسامير، الّتي ثبت بها النعل على الخشب، قال لي:**

- **ما الذي يفعله هذا النعل هنا؟**
- **لقد أخبرني أبي...**
- **أين هو أبوك؟**
- **إنّه ...**
- **هل تُريد أن يذهب الرجال؟**
- **إنّه بيت الشيطان هكذا أخبرني (عويد) قبل أن يموت**"[2].

فالروائيّ شحن روايته بمشاهد متلاحقة تحمل خصائص، لا يمكن أن تجد لها مكاناً في بيئة أخرى، موجه كامرته السردية إلى أماكن متعددة في وقت واحد ثم قيامه ببعثرة اللقطات والمشاهد الروائية في كثير منها، فشخصية **(خليل)** تربطه علاقة مصير أبديّ غريب مع بيئته، ويصارع كلّ من يريد التطاول على عذريّة عالم الهور، وأسراره. وهذا ما يلحظ من خلال المقطعين الحواريّين السابقين، إذ اعتمد الحوار على الأسئلة، والأجوبة ذات نبرة الاستفزازيّة، حين دار الكلام حول قضية الزورق التي أثارت الشكوك في عائديّته مع الشخصيّة الرئيسة **(خليل)**، وكان جوابه بصورة متشائمة ومتشنّجة، عن طبيعة الأسئلة الّتي يوجّهها المتكلّم عبر صيغة الخطاب المعروض المباشر، مستخدماً التنقيط (...) في جوابه الدّال على الصمت، والكلام المحذوف غير منطوق لسبب ما لدى المتحاور**(خليل)**، فاستخدام التنقيط ظاهرة واضحة في المدارس التجديديّة في الأدب العربيّ الحديث، ثمّ استلت هذه الظاهرة إلى القصّة والرواية في صياغة الفنون الإبداعيّة، وهذا شيء فرضته حالة التبادل الثقافيّ مع الأمم الأخرى، أو التأثّر بالأدب الغربيّ

[1] – يُنظر: رحلة الضوء، عبد الرحمن مُنيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١م:١٩-٢٠.

[2] – الهروب إلى اليابسة:١٤١.

المترجم، أَو "يستعمله الأديب للتمويه، وعدم التصريح بكلام خطير يُعرّضه إلى عيون السلطة"[١]. ويصطلح على هذا التنقيط في السرديّات، (الحذف)؛ لأن الكاتب يحذف بعض الكلام، ويعبّر عنه بتلك النقاط، وهذه الصيغة يغلب عليها في معظم حالاتها، العفويّة والصدق في حوارها؛ حيث يُعدُّ هذا النمط في نظر بعض النقّاد والدّارسين، من الجوانب الفنية والجماليّة في السرد، فهو "يُكسب الكلام طابع الشفويّ، ويسمُهُ بحرارة، كما يحفظ عفويّته ببساطة"[٢]؛ لكون السارد يتعهّد كلام الشخصيّات، ويدمجه نحويّاً في حكيه، وهذا ما يولّد التباس لدى القارئ، بسبب انمحاء الحدود الفاصلة بين كلام السارد، وكلام الشخصيّات؛ ولعلّ ذلك ما يجعل هذا النمط الأكثر انتشاراً في الرواية المعاصرة؛ بسبب طبيعته المرنة التي تسمح بعمليّة الدمج بين محكي السارد، ومحكي الشخصيّة، فالحوار –مثلا–"يتمّ تسريده تماماً، وإمّا يتمّ حذف العلامات الطباعيّة، الّتي تعزله عادة، بحيث يختلط كلام الشخصيّات بمحكيّ السارد في النسيج الخطابيّ"[٣].

ونجد الرّاوي –في كثير من الروايات– يتحدّث مع الشخصيّات في النصّ، وبالمقابل أيضاً نجد الشخصيّات تمارس سرد الأحداث، وتساهم في إنماء سيَّرها وإطالة أحداثها، وهنا ينبري إلينا سؤال؛ هل يعدَّ الراوي في هذه الصيغة وهو يتحدّث بأنّه شخصيّة مع الشخصيّات الرواية، وندخل خطابه ضمن (حكي الأقوال)، أم (حكي الأحداث)؟ ونفس الشيء إذا حاولنا مع الشخصيّات[٤]. فنذهب إلى ما ذهب إليه الناقد (**سعيد يقطين**) في ردِّهِ عن هذا الالتباس في اقتراحه، "وذلك باعتبار صيغة هذا الراوي ستكون موجودة ضمن صيغ أخرى، سوف لن يغيّر هذا شيئاً من الأمر في اقتراحنا. لكنّ الّذي سيغيّر باقتراحنا، هو اعتبار حكي الأحداث (نصّ الراوي) خاصّاً بكميّات الأخبار، ومنفصلاً عن (حكي الأقوال) (الأكثر محاكاة)!"[٥].

ويمكن عدَّ صيغة الخطاب المعروض المباشر أكثر وروداً في روايات (**محمد الحمراني**)؛ ففي رواية (حجاب العروس) بدأ (**مطر**) يقصّ القصص بضمير المتكلّم على الصابئة الّذين يأتون لزيارة المعبد،

---

[١] – دراسات في الأدب العربي الحديث، د. فليح كريم الركابي، المركز العلمي العراقي– بغداد، دار مكتبة البصائر، بيروت، لبنان، ٢٠١١م: ٧٩.

[٢] – تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي: ٨٥.

[٣] – النص الروائي (تقنيات ومناهج)، برنارد فاليط، ترجمة: رشيد بنحدو، المجاس الأعلى للثقافة – القاهرة ١٩٩٩م :٢٧.

[٤] – يُنظر: تحليل الخطاب الروائي: ١٩٥.

[٥] – تحليل الخطاب الروائي:: ١٩٦.

مستغلاً حادثة سقوطه من سطح المعبد، وسردها بشكل أسطوريّ؛ للإيحاء بأنّه لا يقلّ قدرة وكرامة، عن معلمه **(جنزيل)**، حينما أخبرهم بطيرانه إلى السماء، والتقى بالملك جبرائيل، الّذي طلب منه أن يكون نبيّاً، ولكنّه لم يصمد أمام النور الإلهي فسقط مغشيّاً عليه، وهذه الأكذوبة، وأكاذيب أخرى دهشت الجالسين؛ إذ قال: "**ترك حديثي أثراً في قلوب الكثير من صابئة الأهوار. في المساء أتى العجوز جنزيل وقال لي: ما الذي تريد أن أعلّمك إيّاه؟ فقلت له: أريد أن أعرف كلّ شيء، فقال: إنَّ للصابئة لغة خاصّة بهم، وهي المندائيّة، لا يعرفها، إلّا رجال الدين... وأضاف: اعتنق هذه الديانة أجدادنا الأوائل في فلسطين، ولكنّ اليهود أرادوا قتلهم، فهربوا من نهر الأردن إلى أرض ميسان. وأنا استمع إلى كلامه، راودتني كلمات أقولها لجنزيل، وكلّ ما قلته في النهاية: أريد أن أتعلم اللّغة المندائيّة. فأجاب: سأعلّمك اللّغة والدين معاً، ولكن بعد أن أعمّدك وأغيّر اسمك**"[1].

ويتكرّر حضور الخطاب في نفس الرواية بضمير الغائب، في مشهد حواريّ يضمّ **(رمضان)** الشخصيّة الرئيسة للراوي العليم، مع **(شيخ مراد)** إحدى شخصيّات الرواية، حيث تبادل الاثنان الحديث، حينما طلب **(رمضان)** يد ابنة الشيخ **(مراد اللّبنانيّ)** بعد الانتهاء من الصلاة خلفه، كلّمه في أحد أركان المسجد "**قائلاً: يا شيخ مراد لقد قرّرت أن أتزوج، وأريدك أن تساعدني في خطوتي هذه. فردّ عليه الشيخ، ومَن سعيدة الحظّ هذه؟ فأجابه بسرعة وارتباك .. إنّها إنّها ابنتك ياشيخ. ارتسمت علامات الحيرة والدهشة على وجه الشيخ:**

- **ولكن هل شاهدتها؟**
- **كلا. ولكن حتماً ستكون مثلكم**
- **أين ستعيشون بعد الزواج؟**
- **في القرية الّتي عاش فيها أهلي وأجدادي**
- **أعطني فرصة لأفكر وأكلم الفتاة**"[2]

وهنا يترك الراوي العليم الكلام للشخصيّات تتكلّم بشكلٍ مباشرٍ إلى متلقٍ مباشرٍ، فتتبادل الشخصيّات الخطاب (الحوار) بينهُما دون تدخّل من الراوي، وتبقى الضمائر كما قالها المتخاطبون؛

[1] – حجاب العروس: ١٧–١٨

[2] – م . ن: ٣٧.

بهدف إيهام القارئ بأنّه موجود في قلب الأحداث تماماً، كما لو كان يُشاهد مسرحيّة على خشبة المسرح، بحيث يكون الخطاب الروائيّ بطريقة دراميّة أشبه بالمشهد المسرحيّ؛ إذ يمنح السارد سلطة الحكي للشخصيّات، مُوهِماً بتخلّق الأحداث أمام المتكلّم، بعيداً عن الراوي الذي يتنازل عن سلطة الحكي، ولو مظهريًّا[1].

وفي رواية (النائم بجوار الباب) يتموقع الخطاب المعروض المباشر بين الشخصيّتين الرئيستين، في المشاهد الحواريّة الّتي جمعت (**الحلّاج المعاصر**) و(**ابن خادم القبر**)، في أغلب أجزاء الرواية، فشملت قضية الربط الزمنيّ، بين (**الحلّاج المعاصر**) وأصدقائه الجنود المعاصرين، الّذين تقطّعت أوصالهم في الحرب، دون معنًى مثلما تقطّع جسده، دون مبرّرات حقيقيّة، سوى وجود سلطة بربريّة تعبث في الحياة، وهو يحمل عنهم أسرارهم، ورسائلهم، وتأريخهم غير المكتمل والغامض، وموتهم في الحرب، فهو عاجز عن إيصال رسائلهم إلى ذويهم، أو لم تكن له رغبة في إيصالها، حيث يبادر بالسؤال (**ابن خادم القبر**)، بعد أن ساد الصمت بينهم للحظات؛ "**مدَّ يده إلى جيب المعطف، انتبهت إلى شيء ما داخل الجيب، قال: (إنّها رسائل من جنود كانوا معي، طلبوا منّي أن أبعثها إلى أهلهم).**

– وهل فعلت؟

– كلا.

– لماذا؟

– لم تكن لي رغبة في حمل رسائل الموتى.

– هل ماتوا؟

عند غروب أحد الأيام، اجتمع بنا أحد الضبّاط، وقال: (... أريدكم أن تقتلوا كلّ من يقع بين أيديكم، فلا خيار لبقائنا، إلّا بالقتل)"[2]. ويتكرّر هذا الحوار في مقطع آخر من الرواية، حينما سأله (**ابن خادم القبر**) عن مصير أصدقائه الجنود، حينهَا قال:

---

[1] – الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، محمد أيوب، دار سندباد للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠٠١م:١٠١.

[2] – النائم بجوار الباب: ٥٠.

" –أصدقاؤك عبد الرزاق وجورج ماذا فعلوا؟

– لا أعلم.

– لماذا لم تبعث رسائلهم إلى ذويهما؟

– لا أريد أن أوقظهم.

– ولكن ألا تبعث الأمانات إلى أهلها؟

– ماذا يمكن أن يفعل الميّت للأحياء؟

– إنّه سؤال محيّر.

– أردتهم أن يموتوا منذُ أوّل يوم التقيتهم.

– لماذا لا تتمنَى لنفسك؟

– أنا ميّت أصلاً.

– شفيقة كلّما تتذكّر بيتهم تقول أنا ميّتة.))[1]

لقد حاول الروائيّ من خلال وعيه القصديّ، التلاعب في الزمن؛ لفّك الاختلاط عن القارئ، من خلال إيهامٍ روائيٍ لسرد حكاية بطله **(الحلّاج المعاصر)**، الّذي ألبسه قناعاً معاصراً؛ محاولةً منه لتدوين وعي الأزمة، أزمة العراقيّ في حروبه المتواصلة والعشوائيّة، وما ظهور **(الحلّاج)** –وهو رمز لكلّ المتصوّفة، والأسماء المناهضة عبر الأزمان– إلّا إشارةً إلى الظلم والبطش، منذ ذلك العصر الموسوم بالذبح، والاستلاب، وتقطيع الأوصال لكلّ الرموز المناهضة.

وقد دار الحوار بين الشخصيّتين بصيغة الخطاب المعروض المباشر، كاشفاً عن التيه، والضياع، الّذي تعانيه الإنسانيّة في ماضيها وحاضرها، في مواجهة الواقع المرير، وضياع صوته بين أصوات الحروب، حتّى انطفأ في أفق القنوط واليأس، وهو يرى الموت يأخذ بتلابيب الناس، ويقودهم إلى محرقة الحرب.

[1] – النائم بجوار الباب: ٧٠–٧١.

٤_ صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:

يختلف الخطاب المعروض غير المباشر قليلاً عن الخطاب المعروض المباشر، في أنّ الراوي لا يتنحّى تماماً عن سرده، ويترك المجال للشخصيّات لتتحاور فيما بينها، بل يتدخّل في مجريات الخطاب، قبل العرض، أو في أثنائه أو بعده شارحاً، أو محللاً، أو واصفاً، ويشير الراوي إلى المتلقّي بطريقة غير مباشرة، ويعرّفه (**سعيد يقطين**) بأنّه "أقل مباشرةً من المعروض؛ لأنّنا نجد فيه مصاحبات الخطاب، الّتي تظهر قبل، أو خلال، أو بعد العرض"[١]. وعرّفته (**آن بانفيلد**)، بقولها: "فإنّ الخطاب غير المباشر يحفظ ذلك التضادّ بين صوتي الراوي، والشخصيّة، إذا ما استدعينا لغة والاس مارتن"[٢]، حيث يقوم الراوي بتمثّل صوت الشخصيّة، والنطق بلسانها، فتحيل الضمائر كلّها إلى صوت شخصيّة غائبة حاضرة في الخطاب.

ولقد كانت صيغة الخطاب المعروض غير المباشر، حاضرةً في روايات (**محمّد الحمرانيّ**)؛ إذ يتمّ فتح المجال للشخصيّات الروائيّة الرئيسة، والثانويّة، لتأخذ مكانها على مسرح الراوي، وتمارس دورها التلفظيّ، إلى جانب دورها الفعليّ، فقد حضرتْ هذه الصيغة في رواية (الهروب إلى اليابسة) بمساحة أكبر من بقيّة رواياته، وتنوّعت بين الفصيحة والعاميّة، إذ يمثّل أسلوب الحوار الّذي دار بين الراوي الضمنيّ (**محمّد**)، و(**أمّه**) في حكايته الخرافيّة، عبر صيغة الخطاب غير المباشر؛ لأنّه وظّف مشهداً أسطوريّاً بضمير المتكلّم، والأفعال الماضية حينما رأى الكائن الغريب والمخيف، المتخيّل له، متزامناً مع صوت المكائن وضجيج دورانها، ثمّ يدخل الراوي بحوارٍ مباشرٍ مع (أمّه)، مستخدماً الأفعال المضارعة، حيث استخدم الروائي في هذا الخطاب نوع من الأدوات المصاحبة للأفعال في هذا المشهد الحواريّ، مثل أدوات نصب الفعل المضارع (أنْ أسمعَ، لنْ تسمعَ)، وأدوات الجزم (ولم أكن)، فضلاً عن استعمال أداة الاستفهام (هل) بكثرة، وهذا التنوّع الأسلوبيّ التركيبيّ في هذا النوع من الخطاب الروائيّ الحواريّ، أسهم في إبراز وجهة نظر المتحاورينِ المتجادلينِ، لبيان الحالة الشعوريّة والمحيرة، الّتي أصابت الراوي، بسبب عدم مبالاة المحاور لآخر، كما جاء في خطابه: "**نظرتُ بتمعّن إلى جسده، أسود، له أقدم صغيرة، ذنبه يشبه ذنب تمساح، وعيناه حمراوان، فمه يتقدّم قليلاً عن تفاصيل وجهه.... خوفي من صوت المكائن،**

[١]– تحليل الخطاب الروائي: ١٩٧.

[٢] – الخطاب الروائي في روايات البساطي، عبد المجيد محمد شحات، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية تصدر عن فلسطين، العدد: ٦٤، ٢٠٠٠م (بحث): ١٣٧.

ودورانها أحرق في داخلي استغراقاً مع عالم آخر بعيد، يحاول التهام كلّ ما يحيطني... أحسستُ اليوم بأنّني في طريق للخروج من رحم الأمّ ثانية! صوت المكائن يسحبني من أقدامي كأنّه يلفّني بأذرع طويلة. إنّه يخرج، ليحاول التهام الشوارع والنهر...، قلتُ لأمّي:

- أريد أنْ أسمع صوتكِ.

ولم أكن متيقّناً أنّها سمعت كلماتي، لكنّها نظرتْ باتّجاهي، ثم قالت:

- لن تسمعَ هنا غير صوت المكائن.

أفترض أنها قالت ذلك.. فصحتُ رافعاً صوتي: ولكنّه صراخ.

- سمّه ما شئت.

- لقد شاهدت الحيوان الموجود بجوار الباب الرئيس، ولكنّي لا أذكر اسمه.

- هل شاهدته في بطني؟

قالتْ ذلك وهي تمسح عينها اليسرى بظاهر يدها.

- ربّما

- هذا (جليب الماي).

- كان يسبح خلف خيوط الدم.

(وهي تضحك). هل كان ينبح؟

- إنّه لا يعيش، إلّا في الطين.

- نعم. ويأكل الأولاد الأغبياء مثلك"[1].

فعرض الراوي في بداية النصِّ الخطابَ بصيغة الخطاب المسرود، ليعبّر عن آلامهِ، واندهاشه من الموقف والمشهد المرعب، وكتم الحوار مع أمّه؛ لانشغاله بالمنظر المخيّل له، فاختار صيغة المسرود في بداية النصّ؛ ليمنحه مساحةً أوسع في التعبير، كأنَّ المصاحبات الّتي تأتي مع المعروض غير المباشر لا تكفي لإشباع رغبة الراوي عمّا يجول في أعماق نفسه، وإضاءته لملامح المُحاور الآخر (الأمّ) –وهي الشخصيّة الهامشيّة– إضاءة محدودة دون توغّلٍ في أعماقها، حيث تمَّ نقل حوار الشخصيّة بشكل غير

[1] – الهروب إلى اليابسة : ١٥–١٧.

مباشر؛ وذلك بتدخّل بشكل جزئيّ، بإشارات قصيرة خلال العرض وقبله، وقد يتدخّل بالضمير، وقد يُبقيه[١].

ونلمس بعض الخطابات في نفس الرواية، مصحوبة بتدخّلات الراوي قبل العرض، أو خلاله، أو بعده، وقد ساهمت هذه الصيغة في إضاءة بعض الشخصيّات الروائيّة، في إشراكها في الحوار، والسماح لها بالإدلاء بأقوالها، إذ تظهر هذه الصيغة الخطابيّة غير المباشرة، وبشكل واضح في مقطع آخر، وبنفس الراوي(**محمد**)؛ "**استيقظتُ على صوت زغاريد، ودفوف كانت كمطرقة تدخل أذني... حين وصلت غرفة الضيوف ألقيت نظرة جانبيّة إلى المكان الّذي كانت تخرج منه أصوات الزغاريد... ربما لا أعرف عمّا يدور في البيت حقاً، خرجت امرأة تشبه تلك المرأة التي أطلقت الزغاريد يوم ولادتي،... حاولت أن أقف قبالتها، ولكنّها انحرفت إلى إحدى الجهات، كرّرت ذلك مرّة أخرى، ولكنّها غيرّت اتجاهها إلى الجهة المعاكسة أيضاً، صرختُ بوجهها:**

- **ماذا تفعلين في بيتنا؟**
- **أنا مع العروس.**
- **أيّ عروس؟**
- **العريس موجود في غرفة الضيوف.**

قالت ذلك وهي تضحك مبتعدة.

- **ماذا يفعل؟ صرخت وأنا اتبعها ثمّ توقفت، فسمعتها تقول:**
- **يرقص.**
- **قالت ضاحكة من جديد: (شبيك روح يم أبوك، باركلة...) وسلم على العروس**"[٢].

وجاءت هذه الصيغة الخطابّية على شاكلة حوارٍ مستفيضٍ، يبلغُ حدّ الصفحة، أو أقل، ويظهر ذلك جليّاً من تدخّلات الروائيّ، في إشراكه للشخصيّات الهامشيّة في الحوارات الّتي تدور بين الشخصيّات، وراوية، من التدخّل بالتأطير عن طريق تعليقه على كلام الشخصيّة، أو طريقتها في الكلام، وغير ذلك

[١] – يُنظر: تحليل الخطاب الروائي: ١٧٩.

[٢] – الهروب اليابسة : ٤٨–٥٠.

من تدخّلات الراوي، المسمّاة (مصاحبات الخطاب المعروض)، والّتي تظهر لنا قبل العرض، أو خلاله، أو بعده.

ولجأ الروائيّ إلى توظيف اللّهجة الدارجة (العاميّة) في بعض فقرات الحوار، محاولةً منه للتقرّب للمتلقّي الّذي يفكّر ويتحدّث باللّهجة الدارجة، أو بسبب طبيعة أحداث الرواية الاجتماعيّة القروية؛ إذ يحاول الإفادة من أكبر عدد من المتلقّين، لإيصال سرده الروائيّ لهم.

وفي رواية (حجاب العروس)، وردت صيغة الخطاب المعروض غير المباشر بدرجةٍ أقلّ من الرواية السابقة، ويظهر دور الشخصيّات بارزاً وممتزجاً مع تدخّلات الراوي. فالراوي يتكلّم بلسان الشخصيّة، أو الشخصية تتكلّم بلسان الراوي، بذلك يشمل هذا الخطاب على صورتين، حيث يأتي الكلام على لسان الراوي، فيشتمل على الكثير من التراكيب والمصاحبات المعبّرة عن ذاتيّة الشخصيّة، كالاستفهام، والتكرار، والحذف[1]، كما أنّ الخطاب الحرّ، غير المباشر قد يكون: "أسلوب يمزج الراوي فيه بين كلامه وكلام الشخصيّة التي يتحدّث عنها، فيطعّم كلامه بكلامها، فإن كانت تتحدّث العاميّة، وهو يتحدّث العربيّة، جعل كلماتها العاميّة، وأساليبها الركيكة تتسرّب إلى كلامه الفصيح"[2]، فعرض الراوي المشارك **(مطر)** الخطاب غير المباشر بضمير المتكلّم، الّذي دار بينه وبين **(فرهاد الكردي)** وابنته، فيظهر تدخّلاته في الخطاب ويصوّر ردود أفعالهم في أثناء الحوار، ومن ذلك، المشهد الحواريّ الّذي دار بينهما، عندما ذهب **(مطر)** إلى أكواخ **(فرهاد العطار)**، بحجّة شراء بعض الحاجيات منه، لكنَّ هدفه مشاهدة (أميرة) ابنة **(فرهاد)**، حسب ما يتصوّر اسمها "**دخلتُ إلى كوخهم فشاهدتُ الفتاة تقوم بترتيب بعض الأشياء. الفتاة قالت لي بصوت متشنّج: ماذا تُريد؟ قلت لها: أريد بعض الحلويّات، وكذلك (حُكَّة) من الرزّ، ابتسمت حين شعرت بارتباكي، وذهبتْ إلى الكيس فقال لها فرهاد: (ساعديها تره هزي ابن الساحر). العديد من أبناء القرية يخافون غضب جنزيل، ويعتقدون أنّ لديه عفاريت وجنّاً يقتلون كلّ من يقف في طريقه... اقتربتُ من الفتاة، لاحظت بأنّها ليست كما تخيّلتها، فهي أجمل بكثير ... وحين خرج فرهاد من الكوخ قلت لها: (اسمك أميرة مو) ابتسمت بخجل وقالت: (لا لا لا اسمي جوهرة). وددتُ لو أقصّ عليها**

---

[1] – يُنظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠م: ٤٦-٤٧.

[2] – الراوي والنص القصصي :١٦٣.

الحكايات الّتي تخيّلتها، ولكن قلت في سرّي: إنّها حكايات تخصّ أميرة الّتي لم يعد لها وجود، قلت لجوهرة:

– هل تحبّين الذهاب إلى الهور؟

– صباح كلّ يوم أذهب إلى الهور لأجلب الحشيش لبقرتنا الوحيدة.

ثم قالت:

– هل أنت ابن العجوز جنزيل؟

– لا اعلم، ولكنّني أريدُ أنْ أراك.. هذا ما أعلمه

ابتسمنا كانت تنظر إلى عينيّ بدهشة امرأة لأوّل مرة تشاهد رجلاً[1].

نلحظ أنَّ الراوي المشارك قد أضاء شخصيّات أخرى، في تدخّله في رسم كلام الشخصيّات، وحركاتها أثناء التحاور، ومعبراً عن أفكاره الخاصّة، لتحقيق مشاعره الخفيّة، عبر إيماءات صامدة لعلاقته بابنة **(فرهاد)**.

فالروائيّ قد سمح للشخصيّات بالتحاور بلغتها الدارجة؛ لكي يضفي نوعاً من المصداقيّة، حتّى يستطيع القارئ التعايش، والتآلف معها[2]؛ فحينما تنطق الشخصيّات بلهجتها الخاصّة في حوارها، تقترب من واقعيّتها الشعبيّة الّتي تعيش فيها، فمثلاً نجد أنّه سمح لـ**(فرهاد الكرديّ)** بالنطق بلهجته الخاصّة، حين قال: **(ساعديها تره هزي ابن الساحر)** حيث مكّن القارئ من معايشة الحدث، وهذه ظاهرة جليّة واضحة في أكثر من موضع في روايات **(الحمرانيّ)**، الّتي وظّفها في إتمام نسيجه الروائيّ.

أمّا صيغة الخطاب المعروض غير المباشر في الروايتين الباقيتين لدى **(الحمرانيّ)**، فقد جاء فيهما بنسب ضئيلة، أشبه بشذرات هنا، وهناك، فلم تفِ في شرحها.

٤– صيغة الخطاب المعروض الذاتيّ:

[1] – حجاب العروس : ٥٤.

[2] – يُنظر : الرجع البعيد والفن الروائي، موسى كريدي ، مجلة الأقلام ، العدد ٦، ١٩٨١م(بحث): ١٣٦.

وهي صيغة سرديّة يتحدث المتكلّم فيها إلى ذاته، في أمور وقعت له في الحاضر، ويعرفها **(سعيد يقطين)**، قائلاً: "وهي نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتيّ، إلّا أّن هناك فروقات بينهما تتمّ على صعيد الزمن. فإذا كنّا في المسرود الذاتيّ أمام متكلّم يحاور ذاته عن أشياء تمّت في الماضي، فإنّنا هنا نجده يتحدّث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام"[1]، أي: إنّ الشخصيّة تحاور نفسها في أمور وقعت لها في الحاضر. فقد حضرت صيغة الخطاب المعروض الذاتيّ في روايات **(محمد الحمرانيّ)**، حيث أخذت حيّزاً مهمّاً من الخطاب السرديّ.

ففي رواية (حجاب العروس)، نجد هذه الصيغة في مجموعة من المقاطع للخطاب الذاتيّ، موزعة بين الشخصيّتين الرئيستين **(مطر، ورمضان)**، والراوي المؤلّف حينما سرد سيرته الشخصيّة، في الثلث الأخير من الرواية، قبل وبعد سقوط النظام في ٢٠٠٣م. حيث يعرض الراوي الشخصيّة المركزيّة **(مطر)**، حواراً مع نفسه، حينما نظر من فوق سطح قصر **(جنزيل)**، وهو ينظر إلى أكواخ القرية واشتياقه لأهله وعشيرته، بدأ يفكر في سرّه، بأيّ طريقة تخلّصه من بطش الاغتراب، الّذي رسم عليه طوقاً مؤلماً، والحالة النفسيّة الّتي يعيشها بعيداً عن أهله، وروحه بيد العجوز**(جنزيل)**، فخطر في باله أن يطير وهو يقف على حافة السطح؛ لكي يعيش حياته بعيداً عن هذا العالم، محاولاً إقناع نفسه في قول العجوز لأمّه، بأنّه زرع في جسده سبع أرواح؛ "**قلتُ في سرّي لا بدَّ لي أن أطير عن هذا المكان، فأنا أريد أن أهرب، ولكن لا أعرف إلى أين؟ أريد أن أعيش حياتي بعيداً عن هذا العالم، أذهب إلى المدن، أو أرتدي ثياباً مثل ثياب الأفنديّة، وأتعلم أسرار الحياة، أريد أن أعيش حكايات المدن. لا أعلم في أيّ يوم نعيش؟ ولا في أيّ سنة؟... تصاعدت لديّ رغبة عارمة بالطيران. حرّكت يدي بقوّة، وأنا أرنو إلى كوخنا، وبدأت أرتقي درجات سلم حجريّة تؤدّي إلى حافة القصر. أحسستُ بأنّني أطيّر نسمات باردة التفت حول عنقي عزّزت عندي إمكانيّة الطيران، والهبوط على سطح كوخنا، ومن دون أن أشعر رميت نفسي من على سطح القصر**"[2].

فيُبيّن هذا المقطع الحوار الذي دار بين **(مطر)** وذاته، وهو يراقب أكواخ قريته، كاشفاً عما يمرّ به من صراعٍ، وألم الفراق الذي يعيشه، فأصبح قصر**(جنزيل)** لديه منبعاً للحزن والشؤم، من خلال شدّة تعلّقه بماضيه القريب، حين كان يعيش وسط عائلته، فاستعان الراوي بضمير المتكلّم، والأفعال المضارعة

[1] – تحليل الخطاب الروائي: ١٩٧.

[2] – حجاب العروس : ١٢-١٣.

الموحية باستمرار الحدث، في حواره مع ذاته بصيغة الخطاب الذاتيّ، فيصور ضيق أفق تفكيره، وقلقه المتوجّس، وهو يعرض شريط صوريّ يرسم فيه صورة ماضيه الجميل، والصورة المتوتّرة، التي يعيشها في حاضره.

وفي مقطع آخر من الرواية نفسها، نجد الراوي العليم ينقل حوار شخصيّة **(رمضان)**، وهو يتحدّث إلى نفسه في سرّه، عن شعوره وأحاسيسه اتّجاه ابنة **(الشيخ مراد)**، حيث عبرَّ عنها الراوي العليم بضمير الغائب (هو)، لتكون نقطة انتقالٍ سلسةٍ ومقنعة للمتلقّي، في التنقّل بمرونة بين صيغة الخطاب الذاتيّ؛ إذ سمح الراوي للشخصيّة بعرض حوارها الذاتيّ بضمير المتكلّم (أنا)، من خلال إشراكه في الحدث، فعندما طرق **(رمضان)** باب **(الشيخ مراد)**، وشاهد ابنته لأوّل مرّة فأخذه الخيال بعيداً، ويجسد هذا المقطع الذي نورده ذلك الخطاب، فيقول: "**لقد شاهد عينيّ الفتاة الخضراوين، ووجهها الّذي يشعّ بياضاً من خلف البرقع، قال: إنّها ابنة مراد اللّبناني إذن. ثمّ تخيّل أنّه يجلس قرب الفتاة ويتكلّم معها عن أمور الدين، و لكنّه تردّد، وقال في سرّه: أعتقد أنّ كلامي ربّما لا يكون مؤثّراً، فهي سمعت من هذا الكلام الكثير، كان الخيال يسيطر عليه، دخل وسط باحة المسجد، قال في سرّه: لو يقبل بي الشيخ مراد زوجاً لابنته لوافقت على الفور**"[1]. فنلاحظ الشخصيّة تُكلّم نفسها، بصيغة الخطاب المعروض الذاتيّ تارة، وبضمير المتكلّم تارة، والراوي العليم ينقل خطابها الذاتيّ، بضمير الغائب ليوضّح الصورة الكليّة للمتلقّي تارة أخرى.

وتحضر هذه الصيغة في رواية (الهروب إلى اليابسة)، حين يحاور **(خليل بن عويد)** ذاته، على هيئة أسئلة أسطوريّة يلقيها على نفسه، بضمير المتكلّم (الأنا)، دون أن يُجيب عليها، وهو يصارع من أجل بقاء الهور، والحفاظ على عذريّته من الاغراب، بعد أن يحترق صدره في الصراعات الداخليّة على مواجهة الكوارث، التي ستحلّ به، هذا ما أخبره أبوه **(عويّد)**، حين دخر له أدوات قبل موته؛ (الخنجر، والحبل المصنوع من جلد الجاموس، والزورق الكبير)، وهذه المدّخرات الّتي أخفاها **(عويّد)** للعائلة، أسهمت في إنقاذهم في مواجهة العاصفة والمطر الغزير، وجعلتهم يصلون لليابسة بعد مشهد تراجيديّ، فحين قال في نفسه مستفهماً: "**كيف لي أن أقف بمواجهة الكوارث وأسير في ظلامها، أتلمّس أحرف الموت وأبني الخرائب المنتشرة في أحشائي؟ كيف لي أن أحتضن الشمس وأسكن في ضوئها؟ كيف لي أن أحاور وأحرس الهور وابتسم في وجه نباتاته؟ كيف لي أن أعرف ممرّاته وأمسك السرّاق، أضع**

[1] – حجاب العروس: ٣٢.

جسدي في النهر ليعاند الماء، أبعث بالضوء إلى الأكواخ؟ ... لأمسك أسلحتي وأقف على مقربة من الموت؟ أريد أن أحاربه حتّى استخرج من فمه كلّ الّذين أحبّهم"[١].

فقد شحن الروائي المقطع بإطار أسطوريّ مدهش، عبر تساؤلات الراوي الغريبة الّتي تصل إلى ذروة الخوف، والقلق، والحيرة الّتي أشعلت مخيّلته بكم من الأسئلة عن مصير الأهوار وفنائها، وهي إشارة إلى تجفيف الأهوار، وتدمير الطبيعة تدميراً بشعاً[٢]، وهذا إيحاء واضح عن طبيعة علاقة إنسان الأهوار مع بيئته وحبّه لها، حيث داهم تفكير الراوي مجموعة من الأسئلة الاستفهاميّة الّتي يخاطب فيها طرفا آخر، دون أن يسمعه بصيغة الخطاب المعروض الذاتيّ، بذلك يمثّل الاستفهام رافداً أسلوبيّاً في النصّ الأدبيّ؛ لما يقدّمه من تساؤلات استفهاميّة تمسّ الواقع الإنسانيّ، وتلامس خيال المتلقّي للنصّ الأدبيّ، وفضلاً عن ذلك يقوم الاستفهام بإثراء النصّ بأسئلة مضمرة، وتساؤلات لإجابات مفقودة تترك للقارئ مهمّة البحث عن إجاباتها، وبذلك، يؤدّي الاستفهام "وظيفة دلاليّة تفوق مجرّد دوره اللغوي"[٣].

٥-صيغة الخطاب المنقول:

يتّخذ الخطاب المنقول موقعاً وسطاً بين الخطابين؛ المسرود، والمعروض، ويقوم بنقل خطاب متكلّم، غير المتكلّم الأصل ؛ إذ إنَّ "المتكلّم لا يقوم فقط بإخبار متلقّيه بشيء عن طريق السرد، أو العرض، ولكنّه -أيضاً- ينقل كلام غيره سرداً أو عرضاً، ومن خلال هذا النمط تصبح أمام متكلّم ثانٍ ينقل عن متكلّم أوّل"[٤]. وتأتي هذه الصيغة على قسمين:

أ- صيغة الخطاب المنقول المباشر:

وهي الصيغة الأكثر محاكاة، فالخطَابُ -هنا- هو "الّذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيّاً لشخصيّته"[٥]. والراوي -هنا- لا يسلب الشخصيّات وجودها، المتمثّل في فعلها الكلاميّ، بل نجده يتنازل

---

[١] - الهروب إلى اليابسة: ٥٥.

[٢] - يُنظر: مرتكزات السرد في رواية (الهروب إلى اليابسة)، علي حسين عبيد، صحيفة المدى الثقافية، العدد(١١١٩)السبت (٢٩) كانون الثاني ٢٠٠٧م.

[٣] - انتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل ، القاهرة مركز الحضارة العربية، ط٢، ٢٠٠٠م :٢٥٦.

[٤] - تحليل الخطاب الروائي: ١٩٨.

[٥] - خطاب الحكاية: ١٨٧.

بها عن بعض سلطانه، ويتحوّل إلى مجرّد شاهد، ينقل بكلّ أمانة ما تتلفّظ به؛ إذ يبدأ بعبارة (قال أو قالت)، ثمّ ينقل قول الشخصيّة، فيأتي القول متدرّجاً في الخطاب المسرود؛ لأنّه ليس صيغة مستقلّة مثل الخطاب المعروض المباشر وغير المباشر، فالمتكلّم في الرواية غير المتكلّم الأصل، إذ يقوم الراوي بعرض كلام المتكلّم الأصل، عن طريق عرض خطابة لمتلقٍّ مباشر، أو غير مباشر[١].

وقد وردت هذه الصيغة في روايات **(محمد الحمراني)**، في مقاطع عدّة، ويتجلّى ذلك في رواية (النائم بجوار الباب)، حيث ينقل الرّاوي كلام الشخصيّة بحرفيّةٍ، وبكلّ أمانة، فعند خروج **(الحلّاج المعاصر)** في شوارع مدينة بغداد، وهو خارج لحظاته الزمنيّة المستعارة، ينظر إلى العمارات العالية المقابلة للقبر، ويراقب الناس، وصمت المدينة، وآلاف الجنود تتّجه إلى الشرق تحمل حقائبها، إنّها حرب لا تشبه الحروب القديمة؛ إذ تقف بجواره سيّارة عسكريّة تبحث عن الهاربين، ولم يكن يحمل هويّة، أو وثيقة، أو أيّ مستمسك يثبت شرعيّة وجوده، فتعتقله وتلقي به في سجن (التسفيرات)، وتمّ سوقه إلى الجبهات الحرب، ليعيش أهوالها؛ يقول: "**أحد الرجال الّذين في الخلف قال: (سيدي دعني افتشه ربما يحمل حبوب فاليوم ومكدون، أو ربما عصارات سيكوتين)**"[٢]،

فالراوي هنا ينقل كلام أحد عناصر الدوريّة العسكريّة –بحرفيّة تامّة– نقلاً مباشراً لمتلقٍّ غير مباشر. فنرى الراوي يلجأ إلى النقل؛ لكونه شخصيّة داخل المنجز الروائيّ، تمارس عملها في الشخصيّات الّتي تعمر فضاء الحكاية، إذ تنهض بالحكي وتعرضه، وتتفاعل مع الأحداث، فالراوي في صيغة المنقول المباشر، يعمد إلى نقل خطاب الشخصيّات، أي: أقوالها كما تلفّظتْ به[٣].

وفي مقطع آخر لنفس الرواية، نجد الراوي المشارك الشيخ **(أحمد ابن خادم القبر)**، ينقل كلام الشخصيّة الهامشيّة، بأسلوب مباشر، حينما كلّمته امرأة معها ولد مربوط بحبل إلى عنقه، تبدو عليه علامات الجنون، وتحدّث معها عن بركات الشيخ صاحب القبر، وهي "**تحمل جسداً نحيفاً، وذراعين**

---

[١] – يُنظر: روايات حنان الشيخ (دراسة في الخطاب الروائي): ٧٥.

[٢] – النائم بجوار الباب: ١٠.

[٣] – يُنظر: إشتغال صيغ الخطاب في رواية (فرسان الأحلام القتيلة، لإبراهيم كوني)، لبنى بن يخلف، جامعة ٨ ماي ١٩٤٥قالمة، كلية الآداب واللّغات، جزائر، ٢٠١٧م (رسالة ماجستير):٩٣.

طويلين، (قالت: يا شيخ هذا ولدي عضّته زوجته في ليلة الزواج من أذنه، وأنا حائرة، أزور مراقد الشيوخ والأولياء لعلّهم ينقذونه ممّا فيه)"[1].

ويأتي الخطاب المنقول المباشر بين علامتي تنصيص " "، أو قوسين كبيرين ( )، فاستعان الراوي بضمير المتكلّم بنقل الخطاب المباشر بين حين لآخر لنفس الشخصّية على شكل مقاطع صغيرة تخبره عن مصير ولدها، حين سألها عنه: "**قالت: (ها أنا أصلّي، وأدعو في قبر هذا العبد الصالح، لعلّ الولد يعود)**"[2]. وقد نقل الراوي كلام المرأة مباشرةً بما تُجهر به، ويدرج كلامها الأصل في سرده، بدون زيادة أو نقصان، وينقله بصيغة الخطاب المنقول المباشر "اقتباس مباشر من كلام الشخصية (كلام مباشر) أو أفكار ملفوظة(أفكار مباشرة). ويوضع الكلام المباشر عادة بين أقواس الاقتباس"[3]، وبذلك يتمّ فتح المجال، والحريّة للشخصية الهامشيّة، بأنّها تأخذ مكانها على مسرح الراوي في إشراكها في العمليّة السرديّة، لأنّ الكلام المنقول نقلاً مباشراً، اقتباس لكلامٍ متكلّمٍ؛ معنىً ولفظاً.

وفي رواية (الهروب إلى اليابسة) نقل الراوي الضمنيّ بصيغة الخطاب المنقول المباشر، عن الشخصيّات، الّتي ليس لها دور في الرواية، ولم نسمع لها صوت، إلّا بالنقل، كنقل الراوي لكلام شخصيّة مدير السجن، عندما أطلق سراح **(عبّود)**، الذي قضى مدّة طويلة في السجن؛ "**قال بسخرية: (لو هوه سارق غريب لأطلقنا سراحه بعد يومين ولكنّه سرق جاره)**"[4]، حيث اقتبس الراوي مقطعاً صغيراً من كلام الشخصيّة الهامشيّة، بلهجتها الدارجة، لتكون قريبة للمتلقّي، والتعايش مع واقعيّتها.

ب- صيغة الخطاب المنقول غير المباشر:

وهو خطاب ينقله المتكلّم، ولا يحتفظ بالكلام الأصل، ويقدّم على شكل من أشكال الخطاب المسرود، وفيه يتمُّ نقل الكلام، أو الحوار، مع تغيير أو تنظيم من قبل الناقل، أي: لا ينقل الراوي كلام

[1] – النائم بجوار الباب: ١٣.

[2] – م. ن: ١٤.

[3] –علم السرد، يان مانفريد: ١٤٦.

[4] – الهروب إلى اليابسة: ١٣٤.

الشخصيّة بحرفيّة، بل ينقل مضمون كلامها، ولا نجد فواصل، أو أقواس تفصل كلام الراوي عن كلام الشخصية[1].

يتولّى الراوي نقل كلام الشخصيّة بصورة الخطاب المسرود، كما في رواية (الهروب إلى اليابسة)، حين نقل الراوي الضمنيّ **(محمد)** بضمير الغائب، عن الشخصيّات الروائيّة داخل المنجز الروائيّ، الّتي تحمل حكايات خرافيّة، إذ أراد أن يُبيّن المفاجأة للمتلقّي، بمدى فضيحة شخصيّة المسخ **(شمخي)**، المتداخلة في أكثر من شخصيّة، على لسان راوٍ أخر **(دمغي)**، المتمثّلة به شخصيّة شقيقه الأكبر؛ **يقول: "وقف رجل ادّعى بأن اسمه دمغي، وهو الشقيق الأكبر (للحكواتيّ) الشهير شمخي. عندما سمع الناس المتعبون والضجرون هذا الخبر تركوا أعمالهم، واقتربوا منه متلهّفين. توسط الجمع، وقال: (سوف تقولون: من الّذي أتى بك إلى هذه المدينة؟... وماذا تريد؟ في الحقيقة أنّي أتيتُ إلى هنا؛ لأنّ أبي زارني ليلة البارحة في المنام، وطلب منّي ان آتي إلى هذه المدينة، وأروي لكم ما رواه لي"**[2]،

والملاحظ في هذه الرواية، تداخل الشخصيّات في تنميطات (مورفولوجيّة) عدّة؛ فشخصيّة **(شمخي)**، الّتي تلّبس بها **(محمد)** مرّة، وتمثّل أبيه مرّة أخرى ، وكذلك يحلُّ **(محمد)** في باقي شخصيّات الرواية، فالرواية متعدّدة الأصوات، واعتمد فيها طبيعة تنامي المعتقدات الخرافيّة، وطبيعة الإنسان في الأهوار، فيتكفّل الراوي **(دمغي)** في سرده الخرافيّ، بنقل الخبر في حكاية شقيقه المسخ **(شمخي)**، بضمير المتكلّم، وبصيغة الخطاب المنقول غير المباشر، إذ "يتدخل الراوي في كلام الشخصيّات، فلا يكتفي بالتقديم له، بل يتحدّث نيابة عن الشخصيّة نفسها، مع التصريح بأنّ القائل هو الشخص صاحب الكلام، وليس الراوي، مثال ذلك (قال: إنّه سوف يكلّمني في المنزل) فهذه العبارة لو رويت بالأسلوب المباشر لقيلت هكذا (أنّني سوف أحدّثك في المنزل)"[3].

ويدّل على ذلك هذا المقطع: "**صعد دمغي على صخرة كانت موجودة على رصيف شارع السوق، وبدأ يتكلّم، لا تعجبوا أيّها الأخوة. أنا أيضاً كنتُ أعتقد بأنّ شمخي هو أخي، ولكنّ أبي جاءني في الحُلم، وأخبرني بأنّه قتل شمخي؛ لأنّه صنع مجموعة من الدمى، وباعها في سوق الطوّيل، وقيل أنّ أحد الرجال شاهده يضع إحدى الدمى بجوار ذكره، وكأنّه يحاول مجامعتها، ولأنّ صناعة الدمى كانت**

---

[1] – يُنظر: تحليل الخطاب الروائي :١٩٨.

[2] – الهروب إلى اليابسة: ١١١.

[3] – الراوي والنص القصصي:١٦٣.

ممنوعة من قبل طويل الطولاني المدير الأوّل للمدينة، وخوفاً من انتشار المسألة والإشارة إلى بيتنا بالعار؛ أخرج أبي مسدساً، وأطلق عليه ثلاث رصاصات، بعدها تبرّأ من أخي، وأعلن أمام الناس أنّه ليس من صلبه، وأنّه التقطه صغيراً على الطريق أمام بيته"[1].

فينقل لنا الراوي كلام أبيه الّذي خُبّر به في المنام، على شكل (حُلم)، إذ أعاد نقله على وفق ما يراه مناسباً للمتلقّي، بحيث لم يعتمد على الحرفيّة، والمحاكاة التامّة، الّتي يستلزمها الخطاب المنقول المباشر، بل يعتمد على مضمون الكلام، بزيادة أو نقصان، مع الحفاظ على فحواه.

لقد حضر الخطاب غير المباشر في رواية (النائم بجوار الباب)، من خلال سرد وصية الأب من قبل الراوي المشارك (**الشيخ أحمد**)، عند اختناق (**الحلّاج المعاصر**)، وصعوبة التنفس من شدّة رائحة البخور المنتشرة داخل الغرفة الدائريّة، "**وهو يقول: (أبي أوصاني بإشعال البخور؛ لأنّه الوحيد الذي يرعب الأرواح الشريرة)**"[2]، فالراوي لم ينقل خطاب أبيه بشكل حرفيّ كما جرت العادة في المقاطع السابقة، لنفس الرواية في الخطاب المنقول المباشر، بل اختزلها بلفظة (أوصاني)، وهي تحمل دلالات، وإشارات لا يمكن حصرها بالأخذ الملزم الحرفيّ بالمنقول المباشر، كما لو قال: (أوصيك بإشعال البخور)، فالخطاب وصل للمتلقّي بشكل غير مباشر، عن طريق الضمير الغائب (أبي أوصاني بإشعال البخور).

بعد دراستنا لصيغة الخطاب السرديّ لروايات (**محمد الحمراني**)، وجدنا بأنّها تضمّنت جميع صيغ الخطاب، وبنسب متفاوتة، وكانت صيغة الخطاب المسرود النسبة الأكبر من بين الخطابات، إذِ استعان الروائيّ بخطاب الشخصيّات الهامشيّة، وإشراكها بشكل كبير في لغتها الفصحى، والعاميّة، الّتي أضافت واقعيّة متنوّعة للمتلقّي.

[1] – الهروب إلى اليابسة: ١١١–١١٢.

[2] – النائم بجوار الباب: ٣٢.

الفصـــل الثـــاني

بنية الفضاء في روايات محمد الحمرانيّ

المبحث الأوّل: نحو تأصيل مفهوم الفضاء

المبحث الثانيّ: أشكال المكان في روايات محمد الحمرانيّ

المبحث الثالث: البنية السردية للزمن

اهتمت الدراسات النقديّة الحديثة اهتماماً كبيراً بموضوعة (الفضاء) في النصّ السرديّ، لكونه عنصراً مهماً ورئيساً من عناصر البنية السرديّة للنصّ السرديّ بمختلف اشكاله الروائيّة والقصّصيّة وغيرها.

وقد اختلف النقاد في تحديد ابعاد هذا المصطلح وتقييد عناصره ومكوناته وما يندرج تحت هذا المفهوم من مصاديق ومكونات سرديّة، فكان لا بدّ أن يخصص الباحث المبحث الأوّل من هذا الفصل في بيان مفهوم الفضاء وأهم ما استقرّ عليه البحث في الدراسات النقديّة بجانبيها، الغربيّ والعربيّ. ثم كان المبحث الثاني مهتماً بدراسة عنصر (المكان) وحضوره في روايات **(محمد الحمراني)**، ودوره في تكامل البنية السرديّة في رواياته (رحمه الله). وجاء المبحث ليكمل الخوض في الوجه الآخر للمكان؛ إلا وهو عنصر (الزمن) وعلاقته بالمكان، ودوره الفاعل في تشكيل أحداث روايات **(محمد الحمراني)**.

المبحث الأوّل

نحو تأصيل مفهوم الفضاء

يُعدُّ مفهوم الفضاء من المصطلحات النقديّة الجديدة والشائكة، الّتي اعتنى بها الباحثون في دراساتهم المختلفة، وأولوها اهتماماً كبيراً؛ فهوَ مصطلح شائع في الدراسات السرديّة والنقديّة الحديثة، حيث تناولته دراساتهم النقدية المعاصرة بحثاً وتحليلاً، لتداخل معناه مع معانٍ أخرى كالمكان، والحيّز، والموقع... لكنّ معناه يدور في أغلب الأحيان مع مصطلح (المكان)، ويلّتبس معه؛ نظراً لتقاربهما في الاستعمالِ، وعدم الفصل بينهما عند أغلب الباحثين، إذ ينوب عنه إلى حدّ استعمال بعض النقّاد مصطلح المكان نيابة عن الفضاء، لكنّ الأدقَّ أَنَّ الفضاء أشملُ من المكان، فهو يتضمّن المكان والزمان والرؤية، غيّر أنّنا لم نجد مفهوماً محدداً للفضاء، إنّما هِيَ تصورات مختلفة باختلاف الباحثين الذين تناولوا هذا المفهوم[1].

[1] - يُنظر: المكان والزمان في النص الأدبي (الجماليات والرؤيا)، وليد شاكر نعاس، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٤م :٦٩.

مفهوم الفضاء

أ-الفضاء في اللّغةِ:

ورد مصطلح الفضاء في معظم المعاجم اللّغوية، بوصفه كلمةً متجذّرة في اللّغة العربية، فقد جاء في الصحاح أن "الفضاء هو المساحة، وما اتّسع من الأرض، ويقال: أفضيت، إذا ذهبت إلى الفضاء، وأفضى بيده إلى الأرض، إذا مسّها بباطن راحته في سجوده"[١]، بينما أورده **(ابنُ منظور)** في (لسان العرب) ضمن مادة (فضا) فيقول: " إنَّ الفضاء هو المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضواً فهو فاضٍ.. وقد فضا المكان وأفضى، إذ اتسع، وأفضى فلان إلى فلان، أي: وصل إليه وأصله أنّه في فرجته وفضائه وحيزه... والفضاء: الخالي الواسع من الأرض، والفضاء الساحة، وما اتّسع في الأرض، يقال: أفضيت، إذا خرجت إلى الفضاء، والفضاء ما استوى من الأرض واتّسع، والصحراء، والفضاء"[٢]، فالفضاء بمعناه اللّغوي يتضمّن دلالة الخلاء، والاتّساع، والحيّز والفراغ، ويدلُّ على امتداد المكان واتّساعه واستوائه.

ب-الفضاء في الاصطلاح:

شغل مصطلح الفضاء الروائيّ الساحة الأدبيّة المعاصرة؛ إذ دخل عالم الدراسات والبحوث حديثاً، وفرض نفسه بقوّة، بعد أن أُهمل سابقاً؛ بسبب انصراف النقّاد والباحثين إلى التركيز على عناصر أخرى كالزمن، والشخصيّات، والحدث[٣]. إذ يُمثّل الأحداث المتراكمة في ذهن الكاتب، وتجسيدها عبر شخصيّات خياليّة مبتكرة، مُكلّفة بأداء أفعال معيّنة، محاطة بإطارين؛ زمانيٍّ، ومكانيٍّ[٤]، فرؤية الكاتب تبنئ عن فلسفته الزمكانيّة، وتعكس أفكاره الخاصّة؛ لترفع من قيمة العمل الأدبيّ، فالفضاء الروائيّ العالمُ المتخيّلُ، الّذي يصنعه الراوي، مجسّداً أفكاره عبر تحويلها إلى أحداثٍ متداخلة، مستعيناً

---

[١] - الصحاح – تاج اللّغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهريّ، ج٦، مادة فضا، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ١٩٩٩ : ٤٦٠

[٢] - لسان العرب: ١٩٤-١٩٥.

[٣] - يُنظر: معجم السرديات: فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، الجزائر، ٢٠١٠: ١٢٣.

[٤] - ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢ :٢٤٤.

بشخصيّات خياليّة تؤدّي أفعالاً معيّنة في عالمٍ مختلف، غير العالم الّذي يعيش فيه القارئ، تتحرك في أماكن مختلفة مغايرة للواقع المكانيّ المباشر، الّذي يتواجد فيه القارئ[١].

وقد ذهب المنظّرون الألمان بعد **(روبير بيتش)** إلى "إنَّ الفضاء لا يقف عند الحدود الجغرافيّة الطبيعيّة للمكان التقليديّ في الرواية، لكنّه يتجاوز ذلك إلى الأبعاد الإيحائيّة، التي تطرحها الأمكنة المختلفة في النصّ"[٢]، أي: يتأرجح الفضاء بين الواقعيّة، حين يتكئ على بعده الجغرافيّ، والهندسيّ الإقليديّ، وبيّن التخييل والرمزيّة، حين يصبح مشحوناً بإيحاءات نفسيّة وأيدولوجية معبّراً عن الرؤية الإنسانيّة للكاتب، لكنّ كلّ الدراسات الّتي درست مصطلح الفضاء ما زالت في بدايتها.

وعلى الرغم من أهمية الفضاء في تشكيل النصّ الروائي، فإنّ الدراسات والبحوث لم تفه حقّه، ولم تتعمق في دراسةٍ مخصصّةٍ وافيةٍ تميط اللثام عنه، وبقى عالقاً بدائرة الغموض والإشكاليات النقديّة والفلسفية، ولم ترتقِ لبناء أنموذج نظريّ متكامل ودقيق، يُبيّن دلالته الحقّة، ويمكن الركون إليه والاستناد عليه في تحليلاتنا للأعمال السرديّة، فالمكان لم يلق نفس القدر من الاهتمام الّذي لاقته العناصر البنائيّة الأخرى، كما هو حال مقولة (الزمن) مثلاً التي أرسى دعائمها **(جيرار جنيت)**، أو كما فعل **(فليب هامون)** مع مقولة (الشخصيّة)، فكلّ ما قُدم حول المكان الروائيّ يظلّ مجرّد اجتهادات متنوّعة، ولا يوجد اتفاق حول هذا المفهوم، ولا نعثر على دراسة وافية تشير إلى الفضاء وتميّز عن المكان بخاصيّة[٣].

وفي بحثنا لا نُريّد أن نعرّج على كلّ دراسات النقّاد الغربيّين، ووجهات نظرهم المتعدّدة، وتقسيماتهم وتصنيفاتهم المختلفة، والتضارب الواضح بين تصوّراتهم حول دراسة مفهوم الفضاء، بقدر ما نسلّط الضوء على دراسات النقّاد العرب وتخلّفهم في فهم هذا المصطلح، وفكّ اللّبس الحاصل عنه، والتعانق والتداخل في تسميته مع المصطلحات الأُخرى.

---

[١] - يُنظر: بناء الرواية دراسة مقاربة في ثلاثية نجيب محفوظ،:١٥٣.

[٢] - جيبوبوليتكا النصّ الأدبي ، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً مراد عبد الرحمن مبروك، دار الوفاء، مصر، ط١، ٢٠٠٢ : ١٦٧-١٦٨.

[٣] - يُنظر: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، نصيرة زوزو، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)، العدد ٦، ٢٠١٠م، (بحث): ١١.

-الفضاء في الدّرس النقديّ الغربيّ:

انطلق كثير من النقّاد الغربيين في دراستهم الفضاء في النصّ الأدبيّ من منطلقات مختلفة، ونظروا إليه من جهات متعدّدة، والأبرز في هذا الحقل **(غاستون باشلار)**، إذ يعدُّ أوّل من تطرّق إلى مفهوم الفضاء في كتابه (جماليات المكان)، وهي دراسة فلسفيّة نفسانيّة، تطمح إلى تحقيق القيم الإنسانيّة، وعلاقة المكان بالإنسان والدلالة، الّتي يمكن أن يؤدّيها تنوّع أشكال المكان، فيركّز على الأماكن الّتي ترتبط بحياة الإنسان في مراحل حياته المختلفة، ومستوياته الاجتماعيّة، فلا ينحصر المكان في الأبعاد الهندسيّة، بل يحمل قيماً حسيّة وجماليّة، ويدفع إلى التفكير والتخييل[١]، إذ يقول في دراسته: "إنّها تبحث في تحديد القيمة الإنسانيّة لأنواع المكان، الّذي يمكننا الإمساك به، والّذي يمكن الدفاع عنه ضدّ القوى المعادية، أي: المكان الّذي نحب"[٢]، فيستثني الأماكن الّتي ينفر منها الإنسان، ولا يرغب فيها؛ لأنّها تحدّ من طموحاته الإنسانيّة، حيث ينطلق في تحديده لمفهوم الفضاء من دلالة البيت، فالبيت عنده "هو ركننا في العالم. أنّه كما قيل مراراً، كوننا الأوّل، كون حقيقيّ بكلّ ما للكلمة من معنى"[٣]. ومن خلال حديث **(باشلار)** بأنّ البيت هو الجسد والروح، وهو عالم الإنسان الأوّل، وهو أساس الوجود والمستقرّ بالنسبة للإنسان، وهو الّذي يعكس وجوده؛ لذلك يركّز على الأماكن المألوفة كالبيت، والغرفة، والخزانة... "فالأماكن المأهولة حقّاً تحمل جوهر فكرة البيت"[٤].

غير أنّ "**باشلار**" لا يقصر مفهوم البيت على المنزل، أو محلّ الإقامة فقط، بل يتعدّاه إلى كلّ الأمكنة المأهولة، كما يرى أنّ للخيال دوراً في تشكيل هذه الأمكنة، " فالخيال يعمل في هذا الاتجاه أينما لقي الإنسان مكاناً يحمل أقلّ صفات المأوى، سوف نرى الخيال يبني (جدراناً) من ظلال دقيقة، مريحاً نفسه بوهم الحماية، أو على العكس؛ نراه يرتعش خلف جدران سميكة متشكّكاً بفائدة أقوى التحصينات"[٥]. لذا؛ فهو يعطي للفضاء صبغة فلسفيّة فيتأسس البيت وفق خيال من يقطن هذه الأمكنة، وهذا يقودنا إلى أنّ للشخصيات حضوراً في تأثيث هذه الأمكنة، كما أنّ صاحب التجربة الإبداعيّة له

---

[١] - يُنظر: سيميائية الفضاء في رواية (خرائط لشهوة اللّيل)، سهيلة حركاتي، جامعة سطيف٢، كلية الآداب واللّغات ،الجزائر، ٢٠١٤ ، (ماجستير): ٣٩-٤٠.

[٢] - جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤ :٣١.

[٣] - م . ن :٣٦.

[٤] - جماليات المكان:٣٦.

[٥] - م . ن :٣٦.

حضور في تأسيس هذه الأمكنة والفنون الإبداعية الأخرى، فهو يتجسّد في الكثير من المظاهر، كالهندسة، والرسم، فيتمثّل للعيان عمارات شاهقة وقصور ضخمة، وهو عنصر في بناء الكثير من الفنون الأخرى، كالمسرح، والسينما، والتلفاز، والأوبرا ... [1].

أمّا الناقد الروسي **(يوري لوتمان)**، فتكمن جهوده في التركيز على مسألة التقاطبات، إذ ينطلق في تحديد مفهوم الفضاء من فرضيّة أنّ الفضاء هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات، والوظائف، والصور، والدلالات المتغيرة ...)، الّتي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانيّة المعتادة (كالامتداد، والمسافة)"[2]، فتراه يحدّد مفهوم الفضاء من خلال العلاقة بين الأشياء والظواهر والحالات، إذ هي التي تحدّد الفضاء، وتصبح لُغة العلاقات المكانيّة من الوسائل الأساسيّة، للتعرّف على الواقع، حيث يُبيّن لنا الأقطاب (الأعلى / الأسفل، والقريب / البعيد، والمنفتح / المنغلق، والمحدود / اللامحدود)، كلُّها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافيّة، دون أن تظهر عليها أيّة صفة مكانيّة، أو محتوى فضائيّ، وأنّها تخصّص بمعنى (مقبول / غير مقبول، جيد / ردئ..)، ويؤكّد أن جميع القيم الاجتماعيّة، والدينيّة، والسياسيّة، والأخلاقيّة، تكسب الصفات الفضائيّة عبر مراحل مختلفة، وهو لم يقنع بالعرض النظري لمفهوم التقاطب من خلال هذه الصفات، بل يرى أنّ التقاطب يحصل بالممارسة النقدية الّتي تجرأ في التحليل والتأويل[3]، فقدّم **(يوري لوتمان)** في كتابه (سيمياء الكون) قراءات تحليليّة لبعض الأفضية على محور التقابلات الضدّية (المقدّس/ المدّنس، والعلّوي/ السفلّي، والمسكن/ اللامسكن)، الّتي حللّ فيها مجموعة من النصوص الفنيّة في ملحمة (الكوميديا الإلهيّة) على أساس أنّها أفضية مقدّسة، أو مدّنسة من الناحية الدينيّة أثناء حديثه عن الجنّة والجحيم.

وقد سعى **(لوتمان)** إلى تقديم رؤيته النقديّة، واصفاً للمفاهيم (أعلى / أسفل) داخل مجموعة من النصوص الّتي عالجها، إذ يُنظم في مقاربته (للكوميديا الإلهية)، "المحور (أعلى / أسفل) يُنظّم المعمار الدلاليّ الكليّ للنصّ: كلّ الأجزاء، وأناشيد الكوميديا لها إحداثيات خاصّة على هذا المحور المرجعيّ. نتيجة لذلك؛ فإن التحوّلات الّتي تمّت داخل نصّ **(دانتي)**، هي دائماً عمليات هبوط، أو صعود. هذه مفاهيم نفسها لها دلالة رمزيّة: وراء عمليات الهبوط والصعود الواقعيّة، يمكن أن نستشف الهبوط، أو

[1] - يُنظر: جماليات الفضاء في رواية (حارسة الظلال) لواسيني الأعرج، إبراهيم رخّوم وإبراهيم خالدي، جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي، الجزائر، ٢٠١٩ (ماجستير) : ١١.

[2] - بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط١، ١٩٩٠: ٣٤.

[3] - يُنظر: م . ن : ٣٤.

الصعود الروحيّين. كلّ الخطايا، الّتي ينظمها **(دانتي)** داخل سلميّة صارمة، لها نقطة تجذير فضائيّ، بحيث أنّ ثقل خطيئة يوافق المستوى العميق الّذي يوجد فيه المذنب"[١].

ويرى **(لوتمان)** في تحليله أنّ التقاطب (أعلى / أسفل)، هو بؤرة التقابل الّتي ترتكز عليها (الكوميديا الإلهية). وكذا يشكّل تقابل (المسكن / اللامسكن) أبرز التقابلات الّتي بُنيَ عليها خطاب **(لوتمان)** التحليليّ لـ**(السيد ماركوريت)**، ويعود ذلك إلى الحضور القويّ لتلك الثنائيّة الضدّية في رواية الروسي **(بولكاكوف)**. ويصف المسكن بأنّه المكان المحبب إليه وهو ركننا في العالم، وبذلك يوافق **(باشلار)** في تفضيله للمكان المأهول، إذ أكّد عليه **(لوتمان)** أثناء مقاربته للمسكن في **(السيد ماركوريت)** الّذي يعدُّ إياه "فضاء داخلياً، مغلقاً، مصدراً للأمن، للتناغم وللإبداعية"[٢]، بينما تغيب في اللامسكن شروط الرّفاهية المتوفّرة داخل المسكن.

وقد بنى **(يوري لوتمان)** خطابه التحليليّ التطبيقيّ في مجمله على مبدأ التقابل، الّذي سجّل حضوراً قويّاً في النصوص الإبداعية الّتي كوّنت عيّنة الدّراسة [٣]. وأيضاً نجد الكاتب الفرنسي **(جورج بولي)**، الّذي درس الفضاء الروائيّ لذاته، دون تحليل الروابط التي تجمع بين الفضاء الروائيّ والأنساق الطوبولوجيّة الأخرى في العمل، وكان تحليله يفتقد لإدراك أبعاد المكان المختلفة، والحال أنّ المكان ليس منعزلاً عن باقي عناصر السرد، وإنّما يتشابك في علاقات متعدّدة مع المكوّنات السرديّة الأخرى، كالشخصيّات، والأحداث، والرؤى السرديّة...[٤]، إذ لا يمكن الفضاء الروائيّ أن يبتعد عن باقي المكوّنات الحكائية الأخرى، كالشخصيّة، والزمن، والأحداث، ليغدو الفضاء بهذا المعنى "هويّة من هويّات النصّ الأدبيّ المرتبط بالزمن السرديّ المرويّ؛ ذلك أنّ الفضاء له خصوصيّاته بالواقع الاجتماعيّ والثقافيّ، فلا يوجد أيّ كائن على ظهر البسيطة، إلّا وله ارتباط بالمكان"[٥].

وقد تناول الكاتب مشكلة الفضاء المكانيّ، من خلال الدراسة الّتي خصّصها لعمل **(بروست)**، وأبرز توازياً بين الفضاء والزمن، وبين "أنّ الأمكنة تتصرّف بدقّة مثل لحظات الماضي، ومثل الذّكريات

---

[١] - سيمياء الكون، يوري لوتمان، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠١١ : ٥٤-٥٥.
[٢] - بنية الشكل الروائيّ : ١٨٢.
[٣] - يُنظر: سيمياء الكون (ليوري لوتمان) نحو تقديم رؤية نقدية حول الفضاء، أ: غوغة محمد أمين. مجلة تنوير، المركز الجامعي لبريكة، العدد٧، سبتمبر ٢٠١٨م. (بحث).
[٤] - يُنظر: بنية الشكل الروائي :٢٦.
[٥] - العجائبي في الرواية العربية، نورة بنت إبراهيم العنزي. المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي الرياضي، ط١، ٢٠١١ : ١٤١.

فهي تذهب وتعود، ويظهر الفضاء دائما حسب الكاتب، كوسط تُسهم فيه الأمكنة، كما تهيم النباتات في الفضاء الكونيّ، اللهم إلّا أنّنا لا نقدر على تخصيص موقع غير متغيّر لهذه الأمكنة، يمرّ البطل من مكان حقيقيّ إلى أمكنة أخرى مجرّدة، تنزلق من الحقيقة المحسوسة إلى الحقيقة المتخيّلة، كلّ مكان يحافظ على أصالته بالنسبة للأمكنة المتاخمة"[١]، فهو يرى أنَّ المسافة الّتي تفصل بينهما تحول دون التواصل والتلاحم، وكي يتغلّب البطل على هذه المسافة يسافر في إطار (حقيقيّ، أو خياليّ)، وبالتالي لا يمكن أن تخرج في سيرها من النظام الفضائيّ.

أمّا بالنسبة للمنظّرين الألمان، فقد ميّزوا –بعد **(روبير بيتش)**– بيّن مكانين متعارضين؛ " أمّا الأوّل، فقد عنوا به المكان المحدّد الّذي تضبطه الإشارات الاختباريّة كالمقاسات والأعداد... وأمّا الثاني، فهو الفضاء الدلاليّ، الّذي تؤسّسه الأحداث ومشاعر الشخصيّات في الرواية"[٢]، وهذا ما نجده عند الألمانيّ **(هيرمان مييير)**، الّذي اهتمّ في أهميّة التخيّل الروائيّ في بنية الفضاء، وكذلك "كتابات الألمان أمثال **(هايبر، وهنري ميثران)** أسهمت إلى درجة كبيرة في تقريب الأسس الجماليّة لمصطلح الفضاء، باعتباره مصطلحا نقديّاً قد يغني النقد، خاصّة ما يتعلّق منه بالأعمال السرديّة"[٣] فآرائهم كانت مختلفة، ولها وجهة نظر خاصّة حول مفهوم الفضاء، ويبدو هناك تعارضاً بيّن المصطلحين؛ فالأوّل فضاء محدّد متناهي يرى بواسطة الحواسّ، وهو يمثّل المستوى البصريّ المنبثق عن الرؤية البصريّة، الّتي تصيّره مجموعة من الأشكال، والجهات، والمساحات، يمكن تحديدها عبر ترسيم الحدود. والثاني، فضاء دلاليّ وجوده نتيجة للتحقّق الذاتيّ لفعل الكينونة، فهو يمثّل المستوى المعنويّ، ويتوقف تحديده على إدراك الإنسان الأشياء بطريقة غير مباشرة، ويكون قابل للتمدّد، لاحتواء الأشياء فهو يشكّل امتداد للحدّ الأوّل[٤]، وعن طريق التمييز بيّن المكانين المتعارضين، انحاز النقّاد للمصطلح الثاني (– espace raum)؛ لذا دار الجدل حول مصطلح المكان بسبب شيوع مصطلحات كثيرة استعملتْ كمرادفٍ له.

ووسّعت هذه التعارضات دائرة الدرس النقديّ، فاهتمَّ النقّاد بعدّة مفاهيم، تدور كلّها حول مصطلح المكان، فالدراسة الشعريّة الحديثة للمكان قامت بإقصاء مجموعة من الالتباسات، وسوء التفاهمات المخيّمة على هذا المكوّن الروائيّ المهمّ، وأصبحت تنظر إلى الفضاء الروائيّ نظرة جديدة على مستوى

[١] - الفضاء الروائي. الجانب الفقير في النقد الأدبي، المشكاة . المجلد ٨، وجدة المغرب، العدد٢٩، ١٩٩٨: ١١٥.
[٢] - بنية الشكل الروائي : ٢٦.
[٣] - معجم السيميائيات:١٢٣ .
[٤] - يُنظر: المكان في النصّ المسرحي، منصور نعمان نجم الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ١٩٩٩ :٢٠.

التحليل، والتأويل، والبحث؛ للإفادة من المنطق والسيميائيّات وسائر العلوم الإنسانيّة[١]؛ لذا انصبّت جهود النقّاد للظفر بمعنى جامع للفضاء الحكائيّ، إذ "كانت أولى المهامّ المطروحة أمام الشعريّة هي وضع تعريف دقيق، قدر الإمكان لهذا العنصر الحكائيّ، ثمّ تحديد الدلالات الواقعيّة، والرمزيّة، والأيديولوجيّة، الّتي تنهض بها داخل السرد"[٢].

وَالحَاصلُ أَنَّ كلّ الجهود الّتي قام بها **(غاستون باشلار، ويوري لوتمان، وجورج بولي...)** مارست دوراً بارزاً في تجلّي الفضاء الروائيّ في السرد، وكيفيّة اشتغاله كونه مكوناً جوهريّاً في العمل الروائيّ، وكلّ أبحاثهم رغم تباينها لا تلغي ما دونها؛ إذ تُكمّل بعضها البعض؛ لكن تبقى الاجتهادات والبحوث متواصلة، لأنّ الفضاء يعدّ مجالاً خصباً للاجتهادات، الّتي لم تتوّصل بعد إلى صياغة نظريّة عامة حول الفضاء[٣]. وعلى وفق فإنّ جهود الباحثين في دراسة الفضاء الروائيّ لم ترقَ بعدُ لتكون رؤية نظريّة متكاملة لدراسته، وهذا ما أشار إليه **(هنري ميتران)**، بقوله: "لا وجود لنظرية مشكّلة من فضائية حكائيّة، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقّة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطّعة"[٤]؛ وعليه فإنّ مسارات جهود الباحثين، ودراستهم، وتنسيقها قد يسعفنا على إقامة تصوّر لبناء هيكل متكامل عن الموضوع.

-الفضاء في الدرس النقديّ العربيّ:

لم يحضَ الفضاء الروائيّ بالاهتمام في الدراسات العربيّة، وَلَم يَنل العناية الكافية، كما أولته الدراسات الغربيّة في دراسة الرواية الحديثة، إلّا في السنوات الأخيرة من القرن العشرين، وذلك عبر دراسات متفرقّة، منها: دراسات **(حسن نجمي، وحميد لحميداني، وحسن بحراوي، وعبد المالك مرتاض)**، وهيَ ثمرة الاحتكاك بالثقافة الغربيّة، ولاسيّما الرواية الفرنسيّة الجديدة، وهذا التجديد ألقى بظلاله على الرواية العربيّة، فأبعد عنها التقليد، وصارت شعريّتها تكمن أساساً في شكلها، لكن بقي النقد الروائيّ العربيّ يقارب دراسة الفضاء الروائيّ مقاربة فيها خلط في الفهم والضبابيّة في التصور[٥]، لكن

---

[١] - ينظر: المكان في النصّ المسرحي: ٢٧.
[٢] - م . ن : ٢٧.
[٣] - يُنظر: سيميائية الفضاء في رواية (خرائط لشهوة اللّيل):٤٠
[٤] - بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) :٥٣.
[٥] -يُنظر: آلية تصوير الفضاء وتمظهره في الفن الروائي، مودع سليمان، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر-بسكرة، العدد ١٩، ٢٠١٠م.(بحث).

الدّارس لموضوع الفضاء بشكل عامّ، يقف على صعوبة تحديد ماهيّة واضحة لهذا المصطلح؛ بسبب شساعة المصطلح، واختلاف وجهات النظر الفلسفيّة والإيديولوجيّة، ولا يمكن الوقوف على تعريف، أو نظرية واضحة موحّدة تُحدّد مصطلح الفضاء، فكلّ ناقد ينظر لهذا المصطلح من وجهته، ورؤيته الخاصّة؛ لذا تتغيّر مفاهيم ومنطلقات الباحثين ووجهات نظرهم؛ إذ سنحاول أن نقف على بعض اجتهادات النقّاد العرب الّذين أضاؤوا جوانبه، ونسلّط الضوء على بعض مقولاتهم حول الفضاء الروائيّ.

لَقد شكّل الفضاء الروائيّ في الدراسات العربيّة الحديثة حضوراً ملتبساً في أغلب الأحيان، وقد جسّد هذا الالتباس تعدّد المناهج، والرؤى، وميادين العمل، والتباسات الترجمة، حتّى أحالته مصطلحاً غيرَ مستقرٍ[١]، فشهد مصطلح (الفضاء) صدىً واسعاً في الدراسات الأدبيّة والنقديّة في الأدب العربيّ الحديث، فمنهم من يوردهُ بلفظ (الفضاء)، ومنهم يوردهُ بلفظ (الحيّز)، ومنهم من يطلق عليه لفظ (المكان) بصورة عامّة، بدون أن يفصل بينه وبيّن (الفضاء)، بل ظلَّ المكان على الدوام لصيقاً به ومخالطاً له، فأصحاب الفضاء لهم وجهة نظر نقديّة في النصّ الروائيّ، إذ يذكرونَ " بأن العمل الروائيّ لا يقدّم مكاناً واحداً، إذ إنّ تعدّد الأحداث وتطوّرها، وحركة الشخصيّات، وتنقلها، يقتضي تعدّداً في الأمكنة"[٢].

فالمكان هو أحد المكوّنات المهمّة للفضاء، وله أهميّة في تشكيل الأبعاد النفسيّة والاجتماعيّة، الّذي يستند عليه العمل الأدبيّ، فتعدّد الأمكنة، وتنوّعها من حيث الانفتاح، والانغلاق، والاتّساع، والضيق، ينتج علاقات دلاليّة لها دورٌ في بناء وتشكيل فضاء الرواية، "وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعدّدة ومتفاوتة، فإنّ الفضاء الروائي هو الّذي يلفّها جميعاً، فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة، كلّ واحد يعتبر مكاناً محدّداً، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنّها جميعاً تشكّل فضاء الرواية"[٣].

ووظّفت الدراسات النقديّة الحديثة مصطلح المكان والفضاء، بالفصل بينهما أحياناً وبالتدخّل أحياناً أخرى. إذ يشير **(حسن نجمي)** إلى هذا التداخل في كتابه الموسوم بـ(شعريّة الفضاء)، على أنّ ضرورة تمييز الحدود بينهما، غير أنّ الباحث ينتهي إلى عدم ضرورة الإلحاح على هذا الفصل، إذ يقول: " إذا

---

[١] - يُنظر: الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد(المواصفات، المكونات. الوظائف)، محمد علي البنداق، المجلة الجامعة، كلية الآداب - الزاوية العدد١٥، مج ٣، ٢٠١٣ (بحث): ٥.

[٢] - البناء الفني في الرواية السعودية، دراسة نقدية تطبيقية، حسن بن حجاب الحازمي، مكتبة الملك فهد الوطنية ، ط١، ٢٠٠٦م: ٢٩٤.

[٣] - بنية النصّ السردي : ٦٣.

كان الفصل بين الفضاء والمكان ضرورياً، ويستلزم كلَّ قراءة نقديّة جديّة القيام به، فإنّه بالمثل أن لا نلحَّ عليه كثيراً، بل الفضل أن نكتفي بتشغيل الفضاء على امتداد الدراسة، ولا نذكر المكان، إلّا حيث ينبغي أن يذكر"[١]، وفي هذا الرأي ما يشير ضمنيّاً إلى صعوبة الفصل بينهما، وينتهي الباحث إلى نقد ترجمة كتاب (جماليات المكان)، لـ (**غاستون باشلار**)، إذ رأى أنّ الخلط بين مصطلح الفضاء والمكان بدأ في الخطاب النقديّ العربيّ من هذه الترجمة الّتي عربت الفضاء (Espace) بالمكان[٢]، فالملاحظات الّتي أبداها (**حسن نجمي**) في محاولته الفصل بين المكان والفضاء، تؤكّد درجة تداخلهما، بحيث يصعب فصلهما في الدراسة التطبيقيّة.

ومن هنا؛ فإنّ توظيف أحدِهما، أو توظيفهما معاً، يخضع لما يتطلّبه السياق، وهذا ما أوضحه الكاتب في دراسته التطبيقيّة، الّتي تلتِ المقدّمة النظريّة، حين أطلق مصطلح الفضاء على ما له علاقة بوجودٍ متخيّلٍ، أيّ تحوّل المكان في النصّ الأدبيّ إلى متخيّل تعكسه الصورة، وهذا ما يوحي عنده أنَّ الفضاء ليس المكان، على الرغم من التدخّل المشار إليه. وفي الوقت نفسه يربطه بالمكان، فهو عندما يتحوّل إلى الدراسة التطبيقيّة، نجده يتحدّث عن أمكنة بعينها، أو يمزج بيّن مصطلحين[٣]، عندما يقول: "إنَّ الفضاء بالأساس يكون مكاناً لمجرى، وكلّ عنصر يتموقع فيه يبدي حركيّة، هي صورة ما باطنيّة"[٤]، إذ نلاحظ أَنَّ الكاتب عندما يعود إلى الدراسة التطبيقيّة، يعود لتوظيف المصطلحين معاً، فيتناول مجموعة من الأمكنة، وهذا لا يعني التناقض، أو الخلط بين المصطلحين بقدر ما هو فصل بينهما –كما أشرنا له سابقاً– وهذا يُفهَمُ منه أنَّ هذه الأمكنة هي جزء من فضاءات النصّ –على حدّ قوله– ما دام الفضاء عنده ليس معادلًا للمكان[٥]، وعلى وفق ذلك يتضح أنّ دراسة التطبيقيّة للعمل الأدبيّ هي الّتي تميّز وتفرق بين هذين المصطلحين على الرغم من التداخل بينهما.

أمّا (**حميد لحمداني**) في كتابه (بنية النصّ السردي)، فلم يفصله نظريّاً عن قضية الفضاء، وأشار إلى التصوّرات، والدراسات، الّتي خُصّصت لدراسة الفضاء، إذْ يرى أنَّ الأبحاث المتعلّقة بدراسة الفضاء في الحكي حديثة العهد، ولم تقدّم مفهوماً موحَّداً للفضاء، وما زالت تلك الأبحاث في طور التراكم، وهي

---

[١] شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي ، (د.ط)، ٢٠٠٠م.: ٤١.
[٢] - يُنظر: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد ١٩٧٠، جمال مجناح، أطروحة دكتوراه، إشراف : العربي دحو، جامعة الحاج لخضر- باتنة. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، ٢٠٠٨ :١٥.
[٣] - - يُنظر: الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد(المواصفات، المكونات. الوظائف) : ٦.
[٤] -شعرية الفضاء : ٦٦.
[٥] - يُنظر: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد ١٩٧٠، جمال مجناح (دكتوراه): ١٦.

في طريقها نحو بناء تصوّر متكامل حول مصطلح الفضاء، وأعدّ ذلك مجرّد اجتهاد من قبله[١]، وقد عبّر عنها من خلال نظراته النقديّة، بقوله:" تعتبر أغلب الأفكار الواردة تحت هذا العنوان تأمُّلات شخصيّة في طبيعة الحكي، يمكن اعتبارها مجهوداً خاصّاً، في إطار البحث عن حقيقة مفهوم الفضاء، وعلاقته بمفهوم المكان"[٢]، فتراهُ يكشف عن تمييزٍ نسبيٍّ بيّن الفضاء والمكان، على أنّ الفضاء أوسع وأشمل من معنى المكان. ويحصر الخلاف بيّن المصطلحين في المساحة التي يغطّيها كلٌّ منهما في العمل الروائيّ، فيصبح الفضاء أوسع وأشمل من المكان، ويمثّل مجموع الأمكنة الّتي تحتوي أحداث الرواية وسيرورتها، في حين أَنّ" المكان يمكن أن يكون فقط متعلّقاً بمجال جزئيٍّ من مجالات الفضاء الروائيّ"[٣].

فالتمييز بيّن الفضاء والمكان، الّذي قدّمه **(حميد لحمداني)** هو المفهوم الأوحد، الّذي التصق بأذهان الدارسين العرب، وانفرد به عن سائر نقّاد العرب، إذ دأبوا على ربط الفضاء بمجموع أمكنة الرواية[٤]، حتّى أصبح المكان جزءاً من الفضاء ويبقى من الصعب فصله عن أحداث الرواية، وتدخل العلاقة بينهما علاقة الكلّ بالجزء، "فالفضاء يضم بقوقعته مجموعة الأماكن، والأماكن ما هي، إلّا جزيئات داخل الفضاء الواسع وهو ما يشبه بالفضاء الكونيّ الكبير، الّذي يحوي بيّن طيّاته كواكب ونجوماً تسمّى الأمكنة"[٥].

ويجاري **(سعيد يقطين)** ما ذهب إليه **(حميد لحمداني)** في تمييزه بين المصطلحين؛ الفضاء والمكان، إذْ يقول: "إنَّ الفضاء أهمّ من المكان؛ لأنّه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافيّ، وإن كان أساسيّاً، إنّه يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدّى المحدود والمجسّد لمعانقة التخيّلي والذهنيّ، ومختلف الصور الّتي تتّسع لها مقولة الفضاء"[٦]، وهذا يعني أنَّه يرى الفضاء هو مَا يحدّد المكان، بل يتعدّاه إلى أبعد من تحديده الجغرافيّ، ويكون حاوياً لجميع الأمكنة ومشتمل عليها، بيد أنّ هذا لا يعني إقصاء المكان، بل هوَ –برأيه– أحد الركائز الأساسيّة لتشكيل الفضاء، وجعله خطوةً مهمّةً على صعيد البحث لدراسة الفضاء الروائيّ؛ إذ يقول:" وأتفق هنا مع ما ذهب إليه حميد لحميداني في تمييزه بين

---

[١] يُنظر: بنية النصّ السردي: ٥٣.
[٢] - م . ن :٦٢.
[٣] - م . ن :٦٣.
[٤] - يُنظر: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر (بحث):١٤-١٥.
[٥] - شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، عزوز علي إسماعيل، دار العين، الإسكندرية ،(د.ط)، ٢٠١٠ :٤٨.
[٦] - قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين: ٢٤٠.

المكان والفضاء، وخاصّة فيما يتّصل بعموم مفهوم الفضاء وشموليّته، وخصوصيّة مفهوم المكان وكونه متضمّناً في إطار الفضاء"[1]. وقد يشير إلى اختلاف الدارسين في تحديد الفضاء. وعلى الرغم من أنّ بعض الدراسات أنجزت أعمال روائيّة خاصّة، إلّا أنّها ظلّت تفتقد لتأسيس نظرية عامّة تصل إلى حدّ الشمول والتعميم للفضاء، إذْ " إنّ الفضاء ظلّ مجالاً مفتوحاً للاجتهاد وللتصوّرات المتعدّدة، الّتي لم تصل إلى حدّ نظريّة عامّة"[2].

وعن طريق دراسة المصطلحين عند هؤلاء النّقاد **(حسن نجمي، وحميد لحمداني، وسعيد يقطين)** نجد أنّهم قد تبنّوا مصطلح الفضاء في دراستهم؛ لأنّه أشمل من المكان، وأكثر اتّساعاً منه، فهو يتضمّن المكان والزمان ورؤية الكاتب، في حين أنّ المكان جزء من الفضاء، وهذا لا يعني تبنّيهم للمصطلح الواحد، وإقصاء المكان؛ لأنّ المكان ملازماً للفضاء، ويؤدّي دوراً مهمّاً في بناء الفضاء الروائيّ.

وأمّا الناقد **(سمر روحي الفيصل)**، فيرى أنّ دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، فهو يشمل أمكنة الرواية كلّها، ويتّسع ليشمل علاقاتها بالحوادث، ومنظورات الشخصيّات، أو وجهات نظرها، وهذا لا يعني تعدّد الأمكنة، وتنقلّها في مواقع مختلفة، فهناك روايات يقصر الروائيّ كلامه على مكان واحد، وحين ندقق فيها نجدها تحمل عدّة أمكنة ذات صور متخيّلة، حيث تُشكّل هذه الأمكنّة مجموعة علاقات متداخلة؛ ولهذا فقد أخفق بعض النقّاد العرب بتقديم مكان واحد جامد لا حياة فيه، بالمقابل نجح آخرون، حين جعلوا الأمكنة ذات حركة متكاتفة تُسهم في تطوّر الشخصيّات في العمل الروائيّ، بل تتّسع لتشمل الإيقاع المُنظّم للحوادث، الّتي تنتهي إلى فضاء يحيط بها ويُنظّم حركتها، ويمنحها بُعداً إيحائيّاً يجعلها أكثر عمقاً في دلالاتها المكانيّة الضيّقة[3].

وقد أشار الناقد الجزائري **(عبد المالك مرتاض)**، في كتابه (في نظرية الرواية) إلى "مصطلح آخر هو (الحيّز)، الّذي فضل استخدامه عوضاً عن الفضاء، لاعتقاده أنه الأشمل والأعم على المكان، حيث فرّق **(عبد المالك مرتاض)** بيّن الحيز والفضاء والمكان، بقوله: "الفضاء من منظورنا على الأقلّ، قاصر بالقياس إلى الحيّز؛ لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والحجم، والشكل... على حين أنّ المكان نريد أن نقف به، في

[1] - قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧م. : ٢٤٠.
[2] - م . ن :٢٣٨.
[3] - يُنظر: الرواية العربية (البناء والرُّؤيا) مقاربات نقدية، سمر روحي الفيصل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م: ٧١.

العمل الروائي، على مفهوم الحيّز الجغرافيّ وحده"[١]، فالحيّز –في نظره– شيء ملموس، وله حدود واضحة المعالم، "فساق له أمثلة كثيرة تشترك جميعها في صفة الحركة، وفي نظره فإنّ الحيّز يمكن أن ينشأ من كلّ شيء يتحرك، فيمسّ، أو يلمس، وإذا كان الجسم الماديّ هو كلّ ما يشغل حيّزاً من الهواء، فإنّ التغيير الموقعيّ للحيّز يخضع لحركة الجسم، ومن ثمّ يكتسب الحيّز صفة الانتقاليّة والاستقرار"[٢]، في حيّن إنّ الفضاء لا تظهر عليه صفة حسيّة، فهو أوسع من أن يشمل مساحة الحيّز شمولاً تفضيليّاً، وأشسع من أن تحتويه مساحات محدودة الأطراف، الّتي لها صلة بالجانب الجغرافيّ، فالفضاء هو الأكثر استعمالاً في الدراسات النقديّة، ويتمثّل بالشموليّة والاتّساع، والاحتواء لكلّ موجود؛ لأنّه يشير إلى المسرح الروائيّ بكامله[٣].

وقد تناولت الباحثة **(سيزا قاسم)** المكان، في كتابها (بناء الرواية)، في دراسة مقاربة لثلاثيّة **(نجيب محفوظ)**، الّتي قسّمت دراستها لثلاثة فصول، وخصّصت فصل خاصّ للمكان، وأطلقت عليه اسم (بناء المكان الروائي)، وأولته أهمّية كبيرة؛ لأنّ وصفها ظلَّ متقدّماً للمكان، ومن خلال الوصف يُشخّص الفضاء؛ فتحليلها لمقولة الوصف جعلها تربط بينه وبيّن المكان، حيث أنّ المكان الطبيعي لا يوجد، إلّا عبر اللّغة، فضاءً لفظيّاً مقارنة مع الزمن ذو الإدراك النفسيّ؛ لأنّ المكان إدراكه حسّي[٤]، وعلى وفق ذلك عُدّ المكان هو الإطار الّذي تقع فيه أحداث الرواية، "ومن خلال هذا المنطلق نرى أنّ المكان ليس حقيقة مجرّدة، وإنّما هو يظهر من خلال الأشياء الّتي تشغل الفراغ أو الحيّز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف. بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب الأحداث السرد"[٥]، لذا اقترن الوصف المكانيّ عند الناقدة **(سيزا قاسم)** بتناول الأشياء في مظهرها الحسّيّ، ويقدّمها للعين بصورة أمينة تعكس نقل المشهد في مظهره الخارجيّ نقلاً دقيقاً، أشبه بآلة التصوير، حيث "تقوم دراسة المكان في الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه، في صور ولوحات تستمدّ بعض أصولها من فنّ الرسم والتصوير"[٦]، ومن هذه الزاويّة نظر النقاد المتأخّرين في النصوص الأدبيّة للمتقدمين، وعدّوها مخزوناً لمظاهر الحياة الماديّة، الّتي ظهرت في عصر تأليفها، فأودعت

---

[١]- في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد): ١٢١.
[٢] - الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد(المواصفات، المكونات. الوظائف)،(بحث) :٩.
[٣] - يُنظر: الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد(المواصفات، المكونات. الوظائف)،(بحث):٩.
[٤] - يُنظر: سيميائية الفضاء في رواية (خرائط لشهوة اللّيل)(ماجستير): ٤٢.
[٥]- بناء الرواية : ١٠٦.
[٦] - يُنظر: م . ن :١٠٧.

العرب أشعارها في تلك الأوصاف والتشبيهات والمحسوسات [١]؛ لذلك تحامل عليها بعض النقّاد عندما ترجمت مصطلح (espace) بالفراغ، فاتّهمت بتغليبها الجانب الوصفيّ على الجوانب الأدبيّة والتخيّلية للمكان[٢].

وترى الناقدة **(سيزا قاسم)** أنّ سرّ التمييز بين المكان والفضاء يكمن في تعدّد المصطلح في اللّغات (الانجليزيّة والفرنسيّة)، واختلاف تسمياته؛ إذ "يحاول بعض النقّاد الغربيّين المعاصرين التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان:

الإنجليزية		الفرنسية
place / Space	=	Espace
Lieu	=	Location

ونجد المرادفات العربيّة لهذه الكلمات في

المكان/ الفراغ

الموقع

وقد اكتفى النقّاد الكلاسيون في اللغات الثلاث باستخدام كلمة المكان/ place/Lieu للدلالة على كلّ أنواع المكان حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد. وبينما ضاق الفرنسيون بمحدوديّة كلمة (lieu) الموقع، فبدأوا في استخدام كلمة Espace (فراغ)، ولم يرض نقاد الانجليزية اتساع كلمة place/space (مكان/ فراغ)، فأضافوا استخدام كلمة Location (بقعة) للتعبير عن المكان المحدّد لوقوع الحدث"[٣]، إذ ترى **(سيزا قاسم)** أنّ النقّاد المحدثين لم يستقرّوا على تلك المستويات، ولم يُحدّدوا تعريفاً نقّديّاً يفي بمعنى كلّ مصطلح، فاختلاف التسميات يجعل التعبير لدى نقّاد الرواية مختلف؛ فكلمة (الموقع) تحمل بعدين: **أحدهما** (المكان)، ويكون محدّد ويتركّز فيه وقوع الحدث، **والآخر** (الفراغ)، ويكون أكثر اتّساعاً، ويعبّر عن الفراغ المتّسع، الّذي تتكشّف فيه أحداث الرواية[٤]، وعلى الرغم من أنّهم متّفقون على التفرقة في استعمال المستويات، إلّا أنّهم ينتصرون لمصلح لمصلح (المكان)، دون الانتباه إلى وجود مصطلح (الفضاء)، وهذا ما مثّلّته **(سيزا قاسم)** في دراستها

---

[١] - يُنظر: بناء الرواية:١١١-١١٢.
[٢] - يُنظر: شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية:٤٤،٤٣،٤٢.
[٣] - بناء الرواية:١٠٦.
[٤] - يُنظر : م . ن :١٠٦.

لثلاثيّة (نجيب محفوظ)، وهي تلتزم باستخدام مصطلح (المكان)، "ورغم أنّنا متفقون مع الاتجاه إلى التفرقة في الاستخدام بين الكلمة (المكان)، والموقع؛ لأنّها أكثر دقّة في التعبير، إلّا أنّنا التزمنا في هذا البحث استخدام كلمة (المكان)، اتّساقاً مع لغة النقد العربيّ"[1]؛ لأنّ كلمة مكان تتسق دلاليّاً، مع لغة النقد العربيّ، على حدِّ تعبيرها. إذن دلالة المصطلح في الاستخدام العربي جاء نتيجة الترجمة الّتي اتفق عليها النقد العربيّ.

وفي المجال نفسه، نجد الناقد **(غالب هلسا)** ينتصر لمصطلح (المكان)، في ترجمته لكتاب (جماليات المكان)، لـ**(لغاستون باشلار)** في دراسته عن المكان في الرواية العربيّة، إذ فتح في ترجمته أمام الباحثين العرب آفاقاً جديدة لدراسة النقد الروائيّ، حتّى اتّسعت دائرة البحث لتضيء طريق النقد العربيّ في تصوّر الفضاء، ولاسيّما إضاءة النصوص الروائيّة، على وفق الدراسات الغربيّة الحديثة، الّتي اقتربت من القراءات التحليليّة الحديثة، لكن أثارت ترجمته لغطاً وجدلاً واسعاً، حين أقدم على ترجمة كتاب (شعرية الفضاء)، لـ**(لغاستون باشلار)**، إضَافَةً إلى (جماليات المكان)؛ فقد أَخذَ الناقد **(حسن نجمي)** عَلَيهِ، سوء ترجمته للكتاب، إذ غيّر سياق المصطلح، وحمّله مسؤوليّة الخلط المصطلحيّ، فعدّها الجناية الأولى، الّتي ظلّلت النقّاد العرب المحدثين، وتركت ظلالها على دراساتهم فيما بعد في قضية المكان وعلاقته بالفضاء، فظلّ الخطاب النقديّ العربيّ متعثراً أمام المصطلحين وخلط بينهما[2]؛ لذلك تصدّى الكثير من النقّاد لهذه الترجمة، مشيرين إلى تسمية مصطلح (الفضاء) كبديل أو مُعادَل عربيّ يسع شموليّته.

ويُبّرر الناقد **(حسن نجمي)** موقفه، بأنّ (الفضاء) هو المصطلح السليم للترجمة؛ لأنّ المكان جزء داخل العمل الروائيّ، ومجموع الأمكنّة يشتمل عليها الفضاء، فالمكان متعلّق بمجال من مجالات الفضاء الروائيّ، فقد واجه **(غالب هلسا)** انتقادات حضوريّةً لتقسيماته للمكان، في ندّوة الرواية العربيّة، الّتي أُقيمت بـ(فاس) سنة (١٩٧٩م)، حيّن انطلق في تحليله للرواية العربيّة في تقسيمه المكان على ثلاثة أقسام رئيسة، هي: (مكان مجازيّ، مكان هندسيّ، ومكان كتجربة معاشه). وقد ردّ عليه الناقد **(محمد برادة)**، بقوله: "لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات في هذا الحال إلى مجازيّة؛ لأنّها كلّها مجازيّة لا تساوي الواقع، كما لا يمكن أن نقول مكان هندسيّ، أو مكان معاش؛ لأنّ جميع الأمكنّة لها

[1]- بناء الرواية: ١٠٦.

[2] - يُنظر: اغتراب المصطلح- أزمة مفهوم وتغريب هوية-، لحسن دحو، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد١، ٢٠١١م:١٩٩، (بحث)

أبعاد هندسيّة قد يصفها الكاتب، وقد لا يصفها، وقد يستنبطها من خلال إحساساته الداخليّة، والمكان المعادي يضلّ بدوره فضاء...إنّ هذه التصنيفات تُعوّم إدراكنا لأهميّة الفضاء"[١].

بينما الناقد **(ياسين النصير)**، فيُعدُّ من النقّاد الّذين أولوا المكان أهميّة كبيرة في دراساتهم، فالمكان –عنده– من العناصر المهمّة في بنية النصّ السرديّ؛ إذ يبرز دوره في تماسك النصّ، ووحدته الموضوعيّة، فضلاً عن تعاضده مع الشخصيّات، والزمن في العمل الروائيّ، "فالمكان دون سواه يثير إحساساً ما بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن والمحليّة، حتّى لنحسبه الكيان الّذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمّله بعض الروائيّين تاريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم فكان، وكان: واقعاً ورمزاً، شرائح وقطاعات مدناً وقرى، كياناً نتلمّسه ونراه، أو كياناً مبنيّاً في المخيّلة"[٢].

وبذلك، يكون الرأي النقديّ لـ**(ياسين النصير)** بالنسبة للمكان، هو الإحساس الفرديّ والجماعيّ بالمواطنة، مع بيان انفتاح البيئة المحليّة على العالميّة، عبر وسائل سرديّة تؤطّر المكان، بوصفه رافداً إبداعيّاً في النصّ الروائيّ؛ سواء أكان حقيقيّاً، أم متخيّلاً . وقسّم **(ياسين النصير)** المكان على ثلاثة أقسام هي: المكان المفترض، ويعبّر عنه بأنّه المكان الأكثر حريّة للإبداع والعيش في ضفاف المخيّلة المنفلتة. والمكان الموضوعيّ، ويسمّيه (الأماكن المغلقة)، وهي أمكنّة فرضتها الأوضاع العامّة، كالسجون، أو بيوت العزل، أو الأمكنّة النائية، ورسم من خلالها خارطة واضحة للفعل الإنسانيّ المحاصر. والمكان ذو البعد الواحد: وعالج فيها الأماكن العامّة، الّتي لم تكتسب هويّة خاصّة داخل العمل الفنيّ، وعبّر عنها بأنّها لا تمتلك، إلّا بعدها البلاستيكيّ المحدّد، كالبيوت العامّة، والشوارع[٣]. وقد خصّص **(حسن بحراوي)**، الباب الأوّل في كتابه (بنية الشكل الروائيّ) لدراسته الفضاء الروائيّ، الّذي سمّاه (بنية المكان في الرواية المغربيّة)، الّذي واصل فيه حديثه بتردّد بيّن المصطلحين (الفضاء، والمكان)، فلا يقيم تمييزاً بيّن المصطلحين ويعادل بينهما، معتمداً على ما قاله من التعريفات الأكاديميّة، الّتي تحدّد مفهوم الفضاء الروائيّ بكثير من العمق، فيرى "أنّ المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر، الّتي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائيّ، الّذي ستجري فيه الأحداث،

---

[١] - إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر،(بحث):٦.

[٢] - يُنظر: إشكالية المكان في النصّ الروائي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية) للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٦م : ٥.

[٣] - يُنظر: إشكالية المكان في النصّ الروائي: ٩-١٠.

فالمكان يكون منظّماً بنفس الدقة الّتي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية"[1]، وقد يتخذ الفضاء أبعاداً ومعانيَ متعدّدةً، في بناء النصّ الروائيّ؛ لذلك له دور مميز في إقامة صلات بيّن الموادّ، والأجزاء، الّتي ترتكز عليها أحداث الرواية، بحيث تنتج كلّها تعبيراً لتشكيل فكرة النصّ. ويعرّفه –أيضاً– ، بقوله: "إنّ الفضاء الروائيّ، مثل المكوّنات الأخرى للسرد، لا يوجد إلّا من خلال اللّغة، فهو فضاء لفظيّ بامتياز. ويختلف عن الفضاءات الخاصّة بالسينما والمسرح، أيّ: عن كلّ الأماكن الّتي ندركها بالبصر والسمع، إنّه فضاء يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب؛ ولذلك يتشكّل كموضوع للفكر الّذي يخلّفه الروائيّ بجميع أجزائه، ويحمّله طابعاً لطبيعة الفنون الجميلة، ولمبدأ المكان نفسه"[2]، فالفضاء لا يرتبط بالحيّز الجغرافيّ بأبعاده الواقعية المتمثّلة بالحواسّ، الّتي ندركها كما هو في المسرح والسينما، وإنّما يتعلّق فقط باللّغة، الّتي تعمل على تشكّله من الكلمات، لتعبّر عن كلّ المشاعر والتصورات المكانيّة، أنّه مرتبط بشيء وهميّ مطلق لا محدود، ولا متناه، ولا نعثر على وجود حقيقيّ له. ويتضح ممّا سبق أنّ (الفضاء) من المصطلحات الغامضة والضبابيّة، الّتي لا تقف على تصوّر معيّن، فظلّ الفضاء مستعصياً حلّه، وموضع إشكال في الدرس النقديّ؛ الغربيّ، والعربيّ؛ لذلك لم ينتجا تعريفاً موحّداً ناضجاً يفي بمعناه المتكامل، فتعدّدت مصطلحاته وتسمياته، وتداخلها فيما بينها عند الباحثين، فخلطوا بيّن (الفضاء، والمكان، والحيّز).

فـ(المكان) يُطلق بدون تحديد على مكان واحد، أو عدّة أمكنّة في النصّ الأدبيّ، في حين أنّ (الفضاء) يحيط بكلّ الأمكنّة، الّتي تدخل في شبكة من العلاقات فيما بينها داخل النصّ الروائيّ، ويشمل جميع مظاهر الرواية؛ المرئيّة، والمكتوبة، ويلفّ مجموع الحكي ويحيط به، على أنّه الإطار الّذي تقع فيه الأحداث لبناء العمل الروائيّ. بينما يتميّز الحيّز بالاتّساع والشمول على المكان، على أنّه أوسع منه، وأعمّ، واستُخدم عوضاً عن الفضاء، غيّر أنّ أغلب الدراسات العربيّة تفضّل مصطلح (المكان) وتتّخذه عنواناً لدراستها؛ لذا وقع الاختيار على استخدام مصطلح (المكان) في دراستنا؛ كونه الأقرب إلى الواقع المحسوس، والأكثر شيوعاً واستعمالاً في الدراسات العربيّة، إذ يُمنح الكاتب حريّة التمرير والتنقل بأفكاره، وعكسها على المكان الواقعيّ والمتخيّل، لأنّه يشكّل خصوصيّة العمل الأدبيّ،

[1] - بنية الشكل الروائيّ: ٣٢.
[2] - م . ن:٢٧.

وأصالته، إذ "إنّ العمل الأدبيّ حيّن يفقد المكانيّة، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[1]، وسنقتصر في دراستنا على البُعدين؛ المكانيّ، والزمانيّ، في روايات محمد الحمرانيّ.

[1] - جمالية المكان في الرواية العربية: ١٤.

المبحث الثاني

أشكال المكان في روايات محمد الحمرانيّ

١- لمكان الواقعيّ (الفيزيولوجيّ):

اهتمت الدراسات السرديّة بالمكان، بوصفه محوراً بارزاً في دراسة النصّ الأدبي، وعلى وجه الخصوص في العمل الروائيّ الحديث، "فالمكان لم يعد إطاراً وحسب، بل هو عنصر رئيس، لا يمكن تجاوزه في أيّ عمل روائيّ، آية ذلك أنّ أحداث الرواية لا تحدث، إلّا في مكان، والشخصيات الروائيّة لا تعيش، إلّا في مكان، والزمان يحتاج إلى مكان يحلّ فيه ويسير منه أو إليه، والسرد لا يقوم ولا يتمّ معزولاً عن الأمكنّة، ولا شيء يجري خارج المكان"[١]، فالمكان عنصر أساسيّ في تشكيل العالم الروائيّ؛ إذ يرتبط بمختلف مكوّنات الرواية، ويمارس دوره الفاعل في إرساء دعائم العالم الروائيّ، فعن طريقه تنطلق الأحداث، وفيه تسير الشخصيّات، بوصفه المسرح والإطار الّذي يستوعب الأحداث، فلا يمكن تصوّر وجود الأحداث من غيّر وجود مكان، فكلُّ حدث له مكان محدّد، وزمان معيّن. فهو عنصر سرديّ مهمّ في تماسك شخصيّات الرواية وأحداثها، "فوجود المكان يعدّ إشارة ذات دلالة مهمّة في بنية النصّ السردي عموماً. وقد اكتسب المكان قيمة أكبر، من حيث ارتباطه بالزمان في الدراسات الفيزيائيّة الحديثة... وهذا الارتباط الّذي غيّر كثيراً من نظرة السرد إلى المكان، لم يعد – في النصف الثاني من القرن العشرين– مجرّد إطار للحوادث، بل بدأت في الظهور صورته العضويّة، وخاصّة على مستوى نصوص السرد، بحيث صار معبّراً عن حالة سرديّة شديدة الخصوصيّة، في كلّ مرّة يظهر فيها في السرد"[٢].

فأصبح المكان عنصراً ومكوّناً عضوياً؛ بل الأرضية التي تسند جزيئات العمل الأدبيّ كلّها، وإن وضحت صورته، وضح الزمن القصصيّ، وفُهمت شخصيّاته، فنلاحظ أنّ المكان له دور في تقريب بين الكاتب والمتلقي، ويُسهم في اكتمال الصورة والرؤيا القصصيّة، من أجل تقريب النصّ القصصيّ إلى عالم المتلقيّ. ومن خلال هذه المعالجة يمكن تحويل الزمان إلى صورة مكانيّة محسوسة بالرؤية

[١] - سيمياء العنوان، بسام موسى قطّوس، دار الثقافة، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠١م:١٣٥.
[٢] - الزمن النوعي وإشكاليات النوع السرديّ، هيثم الحاج علي، الانتشار العربي، (د.ط)، (د.ت):١٤١.

البصرية[١]، وقد منحه هذه الدور الفعّال أن يمتلك مكانة مهمّة بين مكونات الرواية، حيثُ يتأثر ويؤثر في عناصر البنية السرديّة؛ لأنه أكثر عمقاً وتغلغلاً في الشكل البنائيّ، فهو جزء فاعل في الحدث وخاضعٌ خضوعاً مطلقاً له[٢].

فالمكان يتعالق مع بقيّة عناصر السرد، ليسهم في صياغة نسيج الرواية، ولا يمكن لأيّ عنصر في السرد أن يتشكّل بمعزل عن سائر العناصر الروائيّة الأخرى، إذْ "لا شيء في الرواية يتميّز بالاستقلاليّة عن البنية المكانيّة، كما أنّ كلّ الموادّ، والأجزاء، والمظاهر الداخلة في تركيب السرد، تصبح تعبيراً عن كيفيّة تنظيم الفضاء الروائيّ. وعليه، يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات الّتي تتضامن مع بعضها لتشييد مواقع الأحداث، وتحديد مسار الحبكة، ورسم المنحنى الّذي يرتاده الشخوص" [٣].

يغور توظيف المكان في العمل الروائيّ الحديث، سواء أكان المكان حقيقيّاً، أم متخيّلاً، أم أسطوريّاً يغور في نسيج البنى السرديّة في النصّ الروائيّ، متفاعلاً مع الزمان والشخصيّات، فالمكان يتلوّن بألوان عديدة، ولا يتّسم بالثبات، في أغلب الأحوال، فضلاً عن حضوره في النصّ الروائيّ الّذي بيّن الخلفيّة الّتي تحوي الأحداث، كونه يتصدّر العمل الأدبيّ برمته، ويكون العنصر السائد والمهيمن على بقيّة مكوّنات السرد الحكائيّ في الرواية[٤].

وفي الرواية العربية الحديثة – وعلى وجه الخصوص الرواية العراقية – يبرز الاهتمام بالمكان في البناء السرديّ، بعيداً عن الحيّز الجغرافيّ الّذي يشغله، إذ انطلقت الدراسات النقديّة الحديثة إلى تجاوز الفروق الفنيّة، لأبعاد المكان، والتوجّه إلى الأثر الوظيفيّ في إيهام القارئ بواقعيّة ما يقرأ[٥]، ولم يقتصر المكان على البيئة الهندسيّة له، وإنّما يكون ناقلاً أميناً للإرث الثقافيّ، والمجتمعي للبلد الّذي تقوم فيه أحداث الرواية، إذ "يشمل البيئة بأرضها وأحداثها وهمومها وتطلعاتها، وتقاليدها وقيمها، وهو بهذا المفهوم زاخر بالحياة والحركة؛ يؤثر ويتأثر، ويتفاعل مع حركة الشخصيّات وأفكارها، ويتفاعل مع

---

[١] - يُنظر: جماليات المكان ،جماعة من الباحثين، عيون المقالات، دار قرطبة،ط٢، ١٩٨٨م :٣٥-٣٧.
[٢] - يُنظر: إشكالية المكان في النص الأدبيّ: ٣٢١.
[٣] - الفضاء الروائي، مجموعة مؤلفين، ترجمة: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢م:٦.
[٤] - يُنظر: المكان في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي، حسن سالم هندي، كلية التربية- جامعة المستنصرية، ١٩٩٩ (ماجستير):٧.
[٥] - يُنظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق(الوصف وبناء المكان)، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠م : ٢١/٢.

الكاتب الروائيّ ذاته"[١]. وقد تمّ توظيف المكان حسب قدرة الروائيّ الثقافيّة والفنيّة، في رصد العلاقات المتشابكة ما بين المكان، والزمان، والشخصيّات، ويمكن عدّه "معماراً رئيساً فيها، ففيه تتّضح الشخوص والأحداث، وفيه نرصد الأفراد ومعتقداتهم وأمزجتهم وقدرتهم"[٢].

_ دلالة المكان الواقعي (الفيزيولوجي):

ونجد للمكان تسميات عدّة، منها: (المكان الطبيعيّ، والمكان الموضوعيّ، والمكان الخارجيّ)، وكلّها تُشير إلى الدلالة نفسها، لأنّ المكان الواقعيّ هو المكان المجسّد في الواقع المعيش، الّذي يُحيل إلى أماكن واقعية بأسمائها أو بوجودها الجغرافي، إذ "تتجلّى واقعيّة المكان في بعده الجغرافيّ الّذي ينقله المؤلّف من عالم الواقع إلى عالم الفضاء الروائيّ، فيسهم في إبراز الشخصيّات، وتحديد كينونتها المصبوغة بصبغة المكان، فيبدي منذُ الوهلة الأولى عناية بصورة مشرقة في بنية السرد"[٣] ، فالمكان الواقعيّ له صورة من الواقع المعيش بعيداً عن الأمكنة المفترضة، أيْ: له وجود حقيقيّ في جغرافية الإنسان الطبيعيّة المعروفة والمتداولة، الّتي لا خلاف على تحديدها، وتكمن مهارة الكاتب في أن يخلق مكاناً يمثّل التأطير المكانيّ، الّذي ينقل الواقع بطريقة فنيّة، فالمكان في الرواية عالم خياليّ من صنع الروائيّ نفسه؛ إذ يحاول إقناع المتلقّي بأنَّ المواطن، الّتي ينتمي إليها بأنّها عالم خياليّ يشبه العالم الواقعيّ، أو يخالفه بحسب رؤية المؤلّف، وهذه الواقعيّة لا تعني الابتعاد عن المثاليّات، وتحليق بأجنحة الخيال؛ إذ لا بدّ لها أن تكسب ملامحها في اقترابها من العالم الحقيقيّ، لإيهام المتلقي بالواقعيّة، وعلى الروائيّ أن يتخلّى بإحساسه الشخصيّ عن جغرافية المكان المأخوذ من الواقع المعيش، وإلّا فالعمل الفنيّ سيفقد قيمته الجماليّة لتشكيل النصّ.

وروايات **(محمد الحمراني)** تزخر بالأماكن الواقعيّة، الّتي يحرص الروائيّ على دقّة وصفها، حيث يؤطّر **(الحمراني)** المكان الواقعيّ؛ إذ يقول في رواية **(أنفي يطلق الفراشات)**: "**في إسلاميا عندما تعبر النهر سباحة من الجهة الشماليّة تدخل بساتين الحاجّة (جميلة). أمّا الجهة الجنوبيّة، فالبساتين للرجل الضخم المخيف (جميل)، الذي ينقل الناس بزورق كبير من جهة السوق إلى جهة البساتين،**

[١] - بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان،(د. ت)، مكتبة هاني:٥٩.
[٢] - المكان والزمان في النص الأدبي (الجماليات والرؤيا):١٨.
[٣] - البنية السردية في الرواية، (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)،عبد المنعم زكريا القاضي، عين الدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ط١، ٢٠٠٩م: ١٣٨.

الّتي يتوسّطها الشارع المتموّج المؤدّي إلى المدن. على الرغم من أن الحاجّة (جميلة) كانت توهم النساء بأنّها تجيد السحر، ومقتدرة في تحضير الأرواح، فهي تجلس في كوخها بيّن النخيل.. قصيرة ومحنية الظهر دائماً تتكئ على عصا من سعف النخيل. نحن الأطفال نرعبها عندما نعبر النهر سباحة ونسرق ما تساقط من تمرٍ"[1].

فهذا النصّ –بأبعاده المكانيّة– له حضوره في أحاسيس المؤلّف نفسه، ووجدانه، بوصفه أحد أبناء هذه المدينة، فضلاً عن امتلاك المكان قيمة طبيعيّة وجماليّة لدى أبناء المدينة، فبساتين **(الحاجّة جميلة)** تغدق بأنواع التمر الجنوبيّ، مع وجود أشجار العنب الّتي تستهوي ثمارها الشباب في فصل الصيف، فكانت محطّ انظار الصبية المشاغبيّن أثناء ممارسة السباحة في النهر، أمّا بساتين **(جمّيل)** فتقع بجوار بساتين **(الحاجّة جميلة)** من الجهة الجنوبية، فهي أشدُّ حراسة بسبب جلادة ذلك الرجل الضخم، وخوف الصبية منه، فترى المكان الواقعيّ تعالق مع الشخصيّات، وتأثيرهم الاجتماعي، وَ**(الحاجّة جميلة)** مقصد النساء؛ لإجادتها بعض الأمور الدوائيّة والغيبيّة، الّتي تخصّ مستقبلهن –بحسب تصورهن–، والرجل "**جمّيل**" هو خيط الأمل ما بيّن ضفتيّ النهر، وهو الناقل النهريّ الّذي يُسمّى(المعيبر)، حيث ينقل الناس بوسطة زورقه الكبير إلى الضفة الأخرى ليصلوا إلى المدن الأخرى.

ولم يكن الشارع المتموّج وبُعده المكانيّ بعيداً عن النصّ الروائيّ، فهو المسار والشريان للانتقال إلى المدن الأخرى، والقارئ يجد نفسه أمام قصة مكان جغرافيّ محدود المعالم، يغذّيه صدق الإحساس والواقعيّة، فلم يصف الروائيّ المكان الواقعي وصفاً عابراً، وإنّما اهتم فيه بمُجريات الأحداث، ويقرّب القارئ من واقعيّة المكان، وكأنّه يطوف بالقارئ في رحلة عبر المكان، وهذا النوع من المكان الّذي يعرّف بالاتجاه الواقعيّ، يسعى دائماً إلى عمليّة الإيهام بالواقع، فيحضر المكان في هذا الاتجاه إمّا بواسطة تحديد المكان وتصوير أماكن واقعيّة، وإمّا بواسطة خلق أماكن متخيّلة تؤدّي الدور نفسه[2]، وقد دأب الراوي على ترك صورة واقعيّة في ذهن القارئ، ليتفاعل معها ويتأثّر بها، من خلال ما يبتكره من الأوصاف، الّتي تناسب بيئته، حتّى يقرّبه من الواقع، ولكي لا يتسرّب القارئ من الرواية، فجعلها قريبة من واقعه، وأشعره بأنّه حاضر في تفاصيل المكان، ومشارك مع الشخصيّات.

[1] - أنفي يطلق الفراشات:٨.
[2] - يُنظر: بنية النصّ السرديّ:٦٦.

ويأتي المكان الواقعيّ في رواية **(الهروب إلى اليابسة)** على شكل أماكن مختلفة ومتعدّدة، فيشتمل على أغلب معالم مدينة **(الطويّل)**، ويعرضها عرضاً سرديّاً، ما دامت تُسمّى الأماكن والشخصيّات بأسمائها الّتي يميّزها القارئ، ويستدلّ عليها من خلال موقعها الحقيقيّ المُعاش[١]، فينقل الراوي مشاهد المكان الواقعيّ إلى القارئ بكلّ تفاصيلها الواقعيّة، وكأنّه يُريد أن يمسكه بيده، ويدخله لمدينة **(الطويّل)**، في رحلة سياحيّة؛ يقول: "**عندما طلبت منّي أمّي الذهاب إلى السوق لجلب خيوط لماكنة الخياطة سرتُ مسرعاً في الشارع الرئيسيّ المبلّط...، هذا الشارع يؤدّي إلى طريقين؛ أحدهما يمضي باتجاه النهر، والآخر يذهب إلى سوق الخيّاطين، والّذي يُعدُّ المدخل الحقيقيّ لسوق الطوّيّل، يوجد أكثر من عشرة محالّ تتوزع على الجانبين، أغلب أصحابها يجيدون خياطة الدشاديش والسراويل فقط**"[٢]، وأيضا "**بعد خطوات قليلة من دكاكين الخياطين تظهر محالّ كبيرة لبيع القماش، ثم سوق الصابئة الصغير الّذي يبيعون فيه المناجل والمحاريث والأعمدة، حتّى أنّ بعضهم ترك مهنة الصياغة الّتي يشتهرون بها، وأخذوا يتفننون في صناعة الزوارق وطلائها بالقير، واعتبارها مصدر العيش الأكثر أهمية، يوجد دكان واحد لبيع الناموسيات والصناديق... قبل أن ينتهي، ينقسم الشارع السوق إلى طريقين: أحدهما يتّجه إلى مدرسة الطوّيّل الابتدائيّة، وآخر يعود إلى الشارع المبلّط المحاذي للنهر. في مفترق هذين الشارعين يوجد دكان حميدك الأخرس، وهو من أشهر حلاقي المدينة، يخافه أغلب الأولاد؛ لأنّه قبل أن يفتح المركز الصحيّ، كان هو الوحيد الّذي يعالج أغلب المرضى، ويجيد ختان الأولاد. بجوار محلّ حميدك الأخرس بعدّة أمتار يوجد محلّ وسيلة المملوء بالملاعيب والحلويات، ورثته عن أمّها (ثنوى)، الّتي كانت أغلب أيّام شبابها في هذا الدكان**"[٣].

ويَتَّضح جليًّا قُدْرةُ الراوي على توجيه كامرته السرديّة إلى أماكن عدّة، وفي وقت واحد، في تصويره الدقيق لمدينته، بدءاً من نهرّها الطويل، وشوارعها وأسواقها، وتحدّث عن مِهن أصحابها. ويحرص الروائي دائماً إلى ذكر الأماكن بواقعيتها، وبأسمائها الحقيقيّة المعروفة الّتي تغصّ بها روايته، حيث يذكر اسم المدينة، والشارع، والدكّان، والمدرسة، وأسماء شخصيّاتها، كلّ هذه الأمكنة مثّلت ذكريات جميلة واقعيّة تعلّق بها، واستحضرها لتكون مسرحاً لأحداث روايته في بيئته الجنوبيّة، كمكان حامل لمشاعره وهويّته الأصليّة، إذ جرت أحداثها في فضاء واقعيّ واحد، وهو مدينة **(الطويّل)**، لينقل لنا معظم

[١] - جماليات التشكيل الروائيّ:٢٠٤.
[٢] - الهروب إلى اليابسة : ٣٢.
[٣] - م . ن: ٣٣، ٣٤، ٣٥.

ملامح تلك المدينة، ومعالمها بأبعادها الثقافيّة والاجتماعيّة والجغرافيّة، الّتي اتّسمت بالبساطة والعفويّة والألفة، من خلال وصفه للأمكنة والشخصيّات وصفاً دقيقاً، فالموروث التراثي والثقافي اجتمعا في المدينة، فمثلاً: وجود الصابئة المندائيّين، واستحواذهم على صنع أدوات الزراعة والمصوغات الذهبيّة، وكذلك وجود عدّة محلات لخياطة الدشاديش والسراويل، فضلاً عن وجود أسماء، ومِهن لشخصيّات معروفة، أسهمت في ترك بصمة واقعيّة للمكان، وردت بهندستها الجغرافية الموجودة في الواقع، وهذا وما أضفى على أرث المدينة تحضّراً، وبُعداً مكانيّاً جديداً زاخراً بدلالات أخرى، غير بيئة المكانيّة الجنوبيّة، الّتي تدور في فلك الأهوار، ومجتمعاتها البسيطة. ونلفي الراوي قد نوّع البيئة المكانيّة على وفق تأثيرها الاقتصاديّ والاجتماعيّ والثقافي، وسط علاقات متشابكة ما بين أفراد مدينته **(الطويّل)**، فمن الطبيعي أن تسهم هذه العلاقات إسهاما فعّالاً في تقريب الصورة الواقعيّة والثقافيّة للمكان، إلى عالم المتلقّي.

وانطلاقاً ممّا ذهب إليه **(يوري لوتمان)** في حديثه عن دلالة المكان، في "أنّ المكان الّذي يعيش فيه البشر مكان ثقافيّ، أي إنّ الإنسان يحوّل معطيّات الواقع المحسوس وينظمها، لا من خلال توظيفها الماديّ لسدّ حاجاته المعيشيّة فقط، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة. وتكسب عناصر العالم المحسوس دلالتها من خلال إدخالها في نظام اللّغة. فاللّغة هي مقابل اللامحسوس لعالم المحسوسات. فاللّغة مخزون (كنز) مجرّد من العلامات، ينوب عن العالم الواقع ويحلّ محلّه... وإذ يدخل المكان في المنظومات يكتسب كلّ مصطلح من مصطلحات الإحداثيات المكانيّة دلالة خاصّة طبقاً للخطاب الّذي يدخل فيه"[1]، فتصوير هذه المعالم والعلاقات أثْرتِ المكان بخصائص مميّزة، ومنحتِ القارئ نوعاً من التجربة المعاشة، ليجسّد بُعداً واقعيّاً على خارطة الرواية، والروائيّ ينقل لنا تلك الأبعاد الواقعيّة بطريقة موضوعيّة من عالم الحقيقة إلى عالم الرواية، مانحاً المكان الواقعيّ قيمة دلاليّة مؤثّرة، "فالأماكن الّتي نعرفها حقّ المعرفة، وتحيط بنا محليّاً، أو عالميّاَ؛ سواء الّتي نعيش فيها، أم نسمع عنها، أو نشاهدها عبر وسائل البثّ والاتصال، لا نتعامل معها كأمكنّة جغرافيّة حقيقيّة، إنّما نعيد صياغتها عبر رؤى النصّ الإبداعيّة. وعليه؛ فعلى القاصّ تشكيل المكان الموضوعيّ في نصوصه الأدبيّة، من غير إلغاء، أو مساس لعمارته تماماً، بل يضيف أبعاداً أخرى من الدلالات والإيحاءات، الّتي تعمّق إحساس المتلقّي على التواصل مع تجربة القاصّ الإبداعيّة"[2]، لهذا يعكس المكان انطباعاً واقعيّاً في ذهن القارئ،

[1] - مشكلة المكان الفنيّ (المكان ودلالاته)، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، عيون المقالات، ط٢، ١٩٨٨م : ٦٤.
[2] - المكان والزمان في النصّ الأدبيّ:٢٥٧.

وأثارته، وتفاعله. ويتّخذ الرّاوي من تلك الأمكنّة ميداناً لعمله الروائيّ في مدارها الواقعيّ الحقيقيّ، وتحويلها إلى المدار الفنيّ الروائيّ، فلا بدّ أن يقدّم بعض الإضافات من خيّاله ليضيفها على مكان الرواية؛ لأنّ العمل الروائيّ مهما كان واقعيّاً وقريباً من بيئة الكاتب، لا يستطيع نقله بكلّ حذافيره أثناء عرض عمله الروائيّ[١].

ومن الأماكن الواقعيّة الّتي استهلها **(الحمرانيّ)**، في رواية **(حجاب العروس)**، قوله: "**كنت أسير بين الأكواخ، حيّن أخطأ جارنا زاير فرطوس ووجه بندقيته نحوي، لم أتصور أنّه سيطلق الرصاص، فقدماي لم تضغطا بقوة على القش، وكان عليه أن يتصرّف بتعقّل، ويترك الحدس جانباً ولكنّه في النهاية تعامل مع الموقف بغباء وأطلق رصاصة واحدة استقرّت أعلى الصرة بقليل**"[٢]، فالنصّ يُمثّل البنية المكانيّة للرواية في بيئته الريفيّة، هي قرية "**الهدّام**"، حيث تقع ضمن الرقعة الجغرافيّة لأهوار **(ميسان)**، وهو المكان الّذي تدور فيه أحداث الرواية، ويتمحور فيه خطاب الشخصيّات، بدءاً من عرض ما حدث للشخصيّة المركزيّة **(مطر)**، عندما أصيب بطلق ناريّ عن طريق الخطأ في قريته كمكان واقعيّ يظهر في الرواية، فيستحضر الكاتب المكان الواقعيّ، ويصف ما مرّ به **(مطر)**، وهو يعيش في مكان أكثر ملاذاً، ضمن بيئته الجنوبيّة، وبيّن أكواخ قريته، وفقاً لتعرّضه لحادثٍ عرضيّ بالخطأ، فيُهدى لكبير معبد الصابئة **(جنزيل)**، بالخداع مقابل إحيائه من موته، حسب اعتقاد ذويه كمكافأة له، حيّن أوهمهم بأنّ له قدرة يعجز باقي البشر عن الإتيان بها، ويعود ذلك الاعتقاد إلى بساطة أهل القرية، وسذاجتهم.

وعليه، فإنّ الكاتب يحاول أن يصف دلالات المكان بصدق حين يذكر اسم القرية بواقعيّتها، واصفاً الأمكنّة وصفاً دقيقاً، حين يمارس الراوي وظيفة إرساء مرجعية لفضاء يمكن التأكد من وجوده[٣]، ويطلق عليها بالأمكنة المرجعيّة، ونقصد بها –بحسب ما ذهب **(سعيد يقطين)**– "كلّ الفضاءات الّتي يمكننا العثور على موقع معيّن لها، إمّا في الواقع، أو في أحد المصنفات الجغرافيّة، أو التاريخيّة القديمة. وبما أن السيرة الشعبية –كما نتبين ذلك– تسعى لتحقيق نوع من المطابقة مع الواقع الّذي ترصده، أو لتجسيد (آثار) ذلك الواقع في المتخيلة أو الوجدان، كان لا بدّ من أن تزخر بالفضاءات المرجعيّة.

---

[١] - يُنظر: جماليات المكان: ١٨٠.
[٢] - حجاب العروس **: ٧.**
[٣] - يُنظر: سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٥م :٣٠.

ومرجعيّة هذه الفضاءات لا يمكن أن تتحدّد لنا، إلّا من خلال (الاسم) الّذي تحمله وتتميّز به"[١]، إذ يستمدّ الراوي اسم المكان من بيئته الواقعيّة، ويتكئ في روايته على أحضان الواقع المعاش داخل عمله الروائيّ، على الرغم من الإضافات الّتي يضيفها من جعبة خياله على المكان الحقيقيّ، لأثارة القارئ وانجذابه للمكان المصوّر له لإيهامه بالواقع، وهذا يفصح عن أهميّة المكان في السرد الروائيّ؛ إذ يقوم الراوي بنقل القضايا الجغرافية من عالم الحقيقي إلى عالم الرواية الفنيّ، "فالمكان الموضعيّ ضمن هذا الإطار "هو العنصر الّذي جمع بداخله الشخوص والصور الّتي ارتبطت بلحظة الزمن، بحيث صار للدهشة والمفارقة اللّتين بنى عليها الحدث مسار رسم ما بين الحقيقة والوهم خطاً واهياً جعل القارئ يتذوّق، ويميّز الرؤية، الّتي تعمّق وعيه بالواقع، وتعكس وجوده في صور جديدة"[٢]. وقد لجأ الروائيّ في رواياته إلى تجسيد الأسلوب الواقعيّ في وصف الأمكنّة، وعلى الرغم من واقعيّته، فإنّ المخيّلة الروائيّة الحاذقة له أضفت على الأمكنة شيئاً من التسامي والعلوّ.

أ- المكان التاريخيّ ودلالاته:

يندرج سرد الأحداث التاريخيّة – غالباً- ضمن المكان الواقعيّ، وينطوي على رغبة الكاتب في توثيق تلك الأحداث ضمن عمله الروائيّ، وإظهار جانب مهمّ من التراث الماضي عبر استعادته بوعي آخر، لاستنطاق الحاضر لدى المتلقّي، وهذا ممّا يوحي للمتلقّي أنّ ثمّة أمكنة لها علاقة بالزمن تحمل دلالة قصديّة، أو إيحائيّة[٣]، فالمكان والزمان عنصران متداخلان، لا ينفصل أحدهما عن الآخر، على اعتبار أنّ الحقيقة "ليس ثمّة مكان –في رأينا- يمكن أن ينفصل عن الزمان بأيّ شكل من الأشكال، كما أنه، ومن جهة أخرى، لا يمكن أن ينفصل عن الحركة"[٤] فالمكان التاريخيّ يهتمّ بدراسة التاريخ والأزمنة المتموقعة في المكان الّتي "تستحضره الذات المنتجة أو المتلقية لارتباطه بعهدٍ حميميّ مضى، أو لكونه علامة ترتبط بوعي الناس في سياق الزمن، وهكذا يكون المكان ذات زمانيّة"[٥]، ويُعدُّ هويّة تاريخيّة، فهو القادر على حفظ التاريخ، وإظهاره بشكل مستمرّ، من خلال العلاقة (الزمنيّ-

---

[١] - قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية): ٢٤٣-٢٤٤.
[٢] - المكان والزمان في النصّ الأدبيّ :٢٥٨. نقلاً عن كتاب، ألان روب غريية وثوابت المكان (رؤية تحليلية لرواية غيرة)، محسن حسين عناد، مقال في جريدة العراق' السبت، ٢٢، أيلول، ٢٠٠١م : ٥.
[٣] - يُنظر: المكان والزمان في النصّ الأدبيّ : ١٩٤.
[٤] - المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، دار ابن هانئ، ١٩٨٩م :٢٠٩.
[٥] - المكان والزمان في النصّ الأدبيّ:١٩٤-١٩٥.

التاريخيّ)، وتُمنح الرواية دلالة تاريخيّة واضحة، واتّصالاً ثقافيّاً لفهم الواقع، باستحضار الماضي، فيُشكّل الامتداد الزمنيّ التاريخيّ خصيصة بارزة من خصائص المكان، "ويتمّ المكان التاريخيّ بكونه متجذّراً في الزمن، ومستمدّاً حيويته وديمومته من اندماجه الزمانيّ، وهو ما يدعوه بعض النقاد بـ(الزمكانيّة) "[1].

ويظهر البعد التاريخيّ المكانيّ في روايات **(محمد الحمراني)**، في تداخل الأحداث التاريخيّة، الّتي مرّت بالمجتمع العراقي، وما شهده من تحوّلات اجتماعيّة وسياسيّة؛ نتيجة عدّة عوامل، بدءاً من الاحتلال العثمانيّ، والنظام الدكتاتوريّ، وصولاً للاحتلال الأمريكيّ؛ فاستعمال المكان التاريخيّ في روايات **(الحمراني)** لم يعدّ تسجيلاً تاريخيّاً للأحداث، بقدر ما هو ذوبان البعد التاريخيّ مع العناصر السرديّة في العمل الروائيّ، فلا يمكن تحويل الرواية إلى تاريخٍ خالص، بعيداً عن المؤثّرات البيئيّة الزمانيّة والمكانيّة، والمؤثّرات الثقافيّة في النصّ السرديّ، وهذا ما ظهر جليّاً في رواية **(حجاب العروس)**، إذْ عمد إلى رصد عددٍ من الأمكنّة التاريخيّة، وتقديمها بصورة فنيّة تعكس حياة الماضي للمجتمع الجنوبيّ ومحاكاتها للحاضر، ولهذا النوع من الأمكنة أهميّة في رفد القارئ بمعلومات قد يكون غفل عنها، أو لم يعرفها، إلّا من خلال الرواية، ومن أمثلة ما ورد في رواية **(حجاب العروس)**، الّتي تحمل طابعاً تاريخيّاً، وصورة لتلك الحياة، قَولهُ: "**تبعد ولاية العمارة أو ميسان عن بغداد (٣٦٥) كم جنوباً، وكانت يومها أشبه بقرية، لا يوجد فيها غير فوج من الانكشاريين والشبانة خدّامهم، وبعض البيوت الفارسيّة واليهوديّة، والغجر، وتوجد دكاكين صغيرة، لبعض المسيحيّين والصابئة، واغلبها تقوم بصناعة المناجل والمحاريث وشباك الصيد وصناديق الثياب وعطّاريات بأنواع مختلفة، كانت جميعها تتجمّع في دربونة صغيرة تمتدّ من مكان قريب من نهر دجلة إلى بستان نخيل كثيف، وكان يحكم ميسان في تلك الأيام الضابط العثمانيّ الباشا محمد الديار بكرلي. في عام ١٨٦١ أمر ببناء سقف للسوق، ليحمي المتبضعين من التراب والأمطار، وحتّى لا تستهلك البضائع بسرعة، سمّيّ السوق بسوق الباشا**"[2].

فَتَراهُ يسردُ شَيئاً من تاريخ مدينة العمارة، ويمزج ما بيّن التاريخ وطبيعة تركيب أطياف المجتمع، فضلاً عن وصف جغرافيّة المدينة، ونقلها بمسحتها التاريخيّة، وتوثيقه للأمكنة في تلك الفترة على نحو

[1] - المكان في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي :٥٢
[2] - حجاب العروس :٦٧.

المصداقيّة والدقّة، عبر تثبيت الأحداث في زمان ومكان معلومين، وذلك لشدّ المتلقّي، وإقناعه وتفاعله مع الأحداث الّتي تناولها النصّ، حيث يمنحه إحساس بصدق المكان وواقعيته، عن طريق تسمية المدن بأسمائها الحقيقيّة، ليحقّق الغاية في رصد ظواهرها الاجتماعيّة، ويضفي على الأحداث سمة واقعيّة، إذ ينقل عرضاً تاريخيّاً سرديّاً بسيطاً تفوح منه رائحة التعايش السلميّ بيّن أطياف المجتمع العراقيّ، يوم كان العراق تحت السيطرة العثمانيّة، وكذلك ينقل الكاتب أحداثاً أخرى شهدتها مدينة العمارة؛ يقول: "**حيث أوقف أشقياء العمارة سفينة انكليزيّة اسمها (بغداد)، وسرقوا كلّ ما تحمل، وتمّ قتل ضابط بريطانيّ، وأحد العاملين في السفينة، كما ورد في الخبر، الّذي نشرته جريدة (الجوائب) التركيّة في ٢٢ تموز ١٨٨٠م، بجوار قصيدة (الجندي المسافر) للشاعر التركيّ حكمت أوغلان، والّتي تشجّع الأتراك على الذهاب إلى حروب الدولة العثمانيّة، غضب البريطانيّون، الّذين كانت لديهم شركات في البصرة وبعثوا برسالتين؛ الأولى إلى والي بغداد الّذي كان مطلوباً آلاف الربيّات للبريطانيّين، وأخرى لسفير بريطانيا في أسطنبول، وطلبوا أن تقام نقطة حراسة عند الموقع الّذي سلبت فيه الباخرة، فما كان من والي بغداد، إلّا أن ينزل قوّة من الانكشاريّين وخدّامهم في موقع مدينة العمارة الحالي**"[1]، فيحاول الكاتب في هذه الرواية أن ينقل إلينا أحداث تاريخيّة واقعيّة جرت في حُقب ماضية من تاريخ مدينة **(العمارة)**، ويسندها بالتحديد الزمنيّ المؤرخ في (٢٢تموز ١٨٨٠م)، وذكر شخصيات واقعيّة بأسمائها الصريحة، ويربطها بأحداث تاريخيّة معلومة ومكان معلوم، لينقل صورة المجتمع بصفة الواقعيّة، ويبدو الكاتب قد أهتمّ في تركيزه على إبراز بعض الأحداث التاريخيّة لمدينة **(العمارة)**، والتصريح بها ضمن عمله الأدبيّ على فهم وتقريب الخطابات الّتي شكلت بيئة الرواية، لتفضح الصراع السياسيّ والاقتصاديّ ما بين الانكليز والعثمانيين في زمنٍ ليس ببعيد، الّذي يسري نفسه (الصراع) بيّن شخصيّات الرواية، وأحداثها، ليستمرّ إلى زمن الحاضر، وتمثّل هذه الخطابات الّتي دعمت واقعيّة الزمن التاريخيّ، أكثر الخطابات استحضاراً وتأثيراً في ذهن المتلقّي، لتشعره بصدق المكان وواقعيّة القصّ، وذكر الكاتب مصطلح **(أشقياء العمارة)** في النصّ، وهو لا يمكن قبوله دلاليّاً في النصّ التاريخي، فهو يعدُّ تعبيراً عن المحروميّة، والظلم الّذي أحاط بالطبقات الفقيرة في تلك الفترة، والرفض لتواجد المحتلّ في أرضهم.

وفي رواية (النائم بجوار الباب) استعاد **(الحمرانيّ)** شخصيّة تاريخيّة شهيرة في بغداد وهي **(الحسين بن منصور الحلاج)**، المثقلة بسياقها التاريخيّ؛ ليعيش زمن الحرب العراقيّة – الإيرانيّة، متكئاً

[1] - حجاب العروس: ٦٨.

على ذاكرة المكان ومطابقة الأزمنة، وهو يتطلّع للزمن الماضي ليعانق الحاضر، فيصبح المكان في الحاضر صورة متكرّرة للماضي، وفق تحرك فنطازيّ سحريّ خارج لحظته الزمنيّة، وهذا يتّضح جليّاً عندما يتجوّل **(ابن خادم القبر والحلاج)** في أماكن ذات جذور تاريخيّة معاصرة، حين يقول: "**ذهبنا من طريق آخر، يمررنا من خلف سوق الصفافير عابرين الشارع العام بمحاذاة النهر، توقّف حسين قبالة لوحة موضوعة أعلى البناية مكتوب عليها(المتحف العسكري)، البناية قديمة ومرتفعة، كأنّها من مخلّفات العصر العباسيّ، دخلنا إلى ممرّ ضيّق وجدنا في نهايته رجلاً يجلس على طاولة، طلب مني أجرة الدخول، سلّمته (١٠٠٠) دينار، اعطاني وصولات مكتوب عليها (وصولات أمانة العاصمة)، باب الدخول يوصل إلى عدّة فروع، مررنا بأقربهما إلينا، الفرع الّذي على جهة اليمين المعاكسة للنهر، شاهدنا بدلات عسكريّة قديمة، وأحذية طويلة تشبه البساطيل مكتوب عليها (ثياب الجيش العراقي عام ١٩٣٠)، هناك صورة كبيرة لشاب يرتدي نظّارات سوداء، وسدارة، أسبل يديه بجوار قدميه، بنطالة قصير وضيّق من الأسفل ...، كتب اسفلها هذا التعليق: (آخر صورة للملك غازي، قتل بحادث غامض)، وصورة أخرى لصبيّ يبتسم يمسك بيد اليمنى عصا كتب أسفلها (صورة الملك فيصل الثاني، قتل في بغداد)، وصورة أخرى لرجل يرتدي سدارة، وبدلة سوداء، له شارب كثّ، كتب أسفلها (نوري باشا السعيد قتله مجهول)**"[١]. فالسارد في النصّ لم يقف أمام مكان واحد، وإنّما أخذ يتجوّل في عدّة أمكنّة تاريخيّة ابتداءً من (سوق الصفافير، والشارع العام، والمتحف العسكري)، فتعدّد الأماكن في النصّ الروائيّ، واستعادة الشخصيّات والمواقف التاريخيّة، وربطها بذاكرة المكان، بما لها من أبعاد ثقافيّة وتاريخيّة؛ لذا وضع السارد النصّ والقارئ أمام فضاءات وأماكن يتداخل في مستواها العالم القديم والحديث، فسوق الصفافير من الأسواق التاريخيّة القديمة الضاربة في عمق التاريخ الإسلاميّ، وعلى وجه التحديد في العصر العباسيّ، أمّا (المتحف العسكري) فهو بمثابة حاضنة تاريخيّة حديثة للبلد، تتعالق فيه الشخصيّات مع البعد التاريخيّ والحضاريّ، وهذا ما نجده في البدلات العسكريّة الّتي تؤرّخ بطولات الجيش العراقيّ، في حروبه المتكرّرة، وبذلك يكون المكان التاريخيّ ضمن الإطار السرديّ المؤتلف مع الشخصيّات والمكان، وهذا النوع من الأمكنّة التاريخيّة "هو المكان الّذي يسبغ على الجماعة البشريّة في ظرف زمنيّ، أو تاريخيّ معيّن، قبل أن يكون خالداً في تأريخها"[٢].

---

[١] - النائم بجوار الباب :٨٢-٨٣.

[٢] - البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم العاني :٩٣/٢.

ب- المكان العجائبيّ ودلالاته:

ممّا لا شك فيه، إنّ مصطلح العجائبيّ له حضور متميّز في الأدب؛ على الصعيدين الغربيّ، والعربيّ، فالتراث الغربيّ يحمل متناً زاخراً منذُ القدم بالكتابات العجائبيّة، تعود إلى عصور ضاربة في القدِم، بدءاً من الإغريق وولوعهم بحكاياتهم الخرافيّة المليئة بالأساطير والصور والأشكال العجائبيّة، والّتي تناولت قسم منها الملحمتين الشهيرتين (الإلياذة، والأوديسا) اللّتين عبّرتا عن العادات الخارقة والغريبة، والشخصيّات الإلهيّة والنصف إلهية، وتظهر الحكايات العجائبيّة عند الرومان -أيضاً- مبنيّة على الحبّ، والروح، وحكايات التحوّل، والحديث عن العفاريت، والسحر والأماكن العجيبة، وبعدها كانت ملحمة **(الإنياذة)** لـ**(فرجيل)**، الّتي حملت كثيراً من الصور للعجائبيّة. ومروراً إلى عصر النهضة نجد حكايات وقصصاً لكُتّاب غربيّين تتّسم بالعجائبيّة للزمن الماضي، وفتحت باب الشهرة لكتاباتهم، أمثال كتابات الفرنسي **(برولت شارل)**، فضلاً عن مجهودات الأخوين الألمانيّين (**فيلهلم جريم، ويعقوب جريم)**، ويُعدّان من أكثر الروائيّين شُهرة، وشاعت قِصصُهم بين الناس، الّتي تكللّت بنشر كتب تحمل من القصصّ الشعبيّ الشفاهيّ، وتفسيرات الميثولوجيا الكثير[1].

وأما التراث العربيّ، فهو حافل بالنصوص العجائبيّة؛ إذ حظيّ باهتمام وعناية فائقة منذُ القِدم، بدءاً من ملحمة **(كلكامش)**، الّتي تحمل القصصّ والصور العجيبة المتضمّنة قضايا المسخ وبعض شؤون الآلهة، وكتب الرحلات المليئة بالمغامرات والقصصّ العجيبة، مروراً بالشعر العربيّ الّذي حمل صوراً بلاغيّة ذات طابع عجائبيّ، وغيرها من الحكايات الخرافيّة، وكذلك ذكر النقّاد القدامى قضايا ترتبط بالعجب، واصطلحوا عليها اسم (التخييل) في مؤلّفاتهم، أمثال **(القزوينيّ، والجرجانيّ، والقرطاجنّي)**، وجاءت مرتبطة بالتأثيرات السيكولوجيّة، وانفعالاتها تجاه الصور الأدبيّة والبلاغيّة، وتأثّرها بحركة الخيال، وأيضاً نجد البعد العجائبيّ حاضراً في البناء السرديّ العربيّ القديم، كما في قصصّ **(ألف ليلة وليلة)**، و **(كليلة ودمنة)**، وحكايات شعبيّة كثيرة، وهذا التراث الأدبيّ ألقى بظلاله على البناء القصصّي العربيّ الحديث، واستمدّ منه روحيّة التخييل، لتجاوز عقدة الواقع الضيّقة، بحياة مثاليّة لتعوّض النقص المفقود، والطموح نحو مستقبل حالم، فالرواية تصوّر لنا عوالم من اللامعقول لإشباع

[1] - يُنظر: العجائبي في المخيال السّردي في ألف ليلة وليلة، سميرة بن جامع، جامعة الحاج لخضر -باتنة- الجزائر، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللّغة العربية وآدابها، ٢٠١٠م، (ماجستير):٢٣-٢٤.

رغبات المتلقّي، الّتي لم يجد لها قالباً ضمن الواقع المعاش، فالجنوح في الخيال، وإيهام القارئ بواقعيّة الحدث، هي من المزايا الحديثة في السرد الروائيّ[١].

ويتأرجح مفهوم العجائبيّة بين عدّة مصطلحات وتسميات مختلفة، من أهمّها: (الفنتاستك، والغرائبيّ، والفنتازيا، والسحريّ، والأدب الاستيهاميّ...)، وعلى الرغم من الفروقات الواضحة بين هذه المصطلحات على المستوى التخصيصيّ لكلّ مصطلح، فالعامل المشترك بينها دلالاتها على الخارق واللامألوف والعجيب[٢]، فمصطلح العجائبيّ يشتمل على كلّ هذه المصطلحات، الّتي تحمل معه دلالات جديدة، الّتي جعلت منه مصطلحاً حديثاً يمكن أن يغور بالإنسان في أعماق المخيلة.

وقد تعدّدت التعريفات لمصطلح العجائبيّ، أو الأدب العجائبيّ، فعرفه **(كمال أبو ديب)**، بقوله: "إنّ العجائبيّ بؤرة الخيال الخلّاق الّذي يجمع مخترقاً حدود المعقول والمنطقيّ والتاريخيّ والواقعيّ، ومخضعاً كلّ ما في الوجود من الطبيعيّ إلى الماورائي لقوّة واحدة فقط، هي قوّة الخيال المبدع المبتكر، الّذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحريّة المطلقة، يعجن العالم كما يشاء غير خاضع، إلّا لشهواته ولمتطلباته الخاصّة، ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود"[٣].

ولعلّ أبرز ما يمكن تقديمه للعجائبيّ، هو ما جاء به **(تودوروف)**، الّذي يعدّ سبّاقاً لوضع تعريف شامل لمصطلح العجائبيّة، إذ قال: "التردُّد الّذي يُحسُّهُ كائنٌ لا يعرف غير القوانين الطبيعيّة، فيما يواجه حدثاً فوق– طبيعي حسب الظاهر"[٤].

وللمكان في النصوص الروائيّة أهميّة داخل السرد العجائبيّ، من خلال الدور الّذي يقوم به، إذ يتشكّل –عموماً– من مجموع العلاقات اللّغويّة الّتي تؤسّس للفضاء المتخيّل، وتعمل على بلورته وتحويله من إشارات لغويّة ضمن خطاب سرديّ، إلى أيقونة بصريّة متخيّلة معتمدة في بعض تفصيلاتها على المرجعيّات الواقعيّة[٥]، وفي رواية **(الهروب إلى اليابسة)**، يستحضر الروائي الصورة العجيبة الّتي رسمها في مستهل روايته، وهي ولادته القيصريّة، الّتي كسرت قالب الواقع، وبنت عوالم عجيبة خالفت

---

[١] - يُنظر: فاعليّة المتخيّل العجائبيّ في رواية (أبناء السيدة حياة)، محمد حميد بلال، مجلة آداب الرافدين، تصدر عن جامعة الموصل، العدد ٨٤،٢٠٢١ (بحث):٣٠٢.

[٢] - يُنظر: شعرية المحكيّ (دراسات في المتخيّل السّرديّ العربيّ)، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٣م :٥٧.

[٣] -الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفن السرد العربي، كمال أبو ديب، دار الساقي، بيروت ،لبنان، ط١، ٢٠٠٧م :٨.

[٤] مدخل إلى الأدب العجائبيّ، تزفتان تودوروف، ترجمة: الصديق بوعلام ، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٣م :١٨.

[٥] - يُنظر: م . ن :٦٩.

الواقع، لكنّها حملت سماته، فتراه يقول: "**أتيت إلى هذا العالم على خشبة متهرّئة مع أمواج مجنونة. صارعت جسدي حتّى أنهكه الخوف ومنظر الجثث المنتشرة بألوان مختلفة على امتداد المستنقعات. أريد أن أتكلّم، ولكن ثمّة أفكار محيّرة تشغلني، وتبني أسواراً من حديد حول رأسي، لا أعلم من جلبها لي، أو من جلبني لها، وكان ثمّة صوت أغنية ما زال يرافقني:**

أيّها العريس...

عزيز أنت على قلبي

لذيذ وصلك.

حلو كالشهد

أيّها الأسد...

عزيز أنت على قلبي

لذيذ

وصلك

أيّها العريس...

امتدت أذرع النسوة وأخذتني عالياً، واستدارت بي حتّى أجلستني داخل (طشت). كان ذلك يومي الأوّل. كنت أشعر بقدرتي على الكلام، والقيام بأفعال البالغين، استطيع النهوض، وملاحقة الظلال الطويلة التي تتحرّك في الغرفة حول أميّ النفساء"[1].

وفي هذا المقطع يتّضح جليّاً أنّ للمكان وزناً ثقيلاً داخل السرد العجائبيّ، فلا يصبح الحديث عن المكان في بعده الجغرافيّ المعتاد، بل يصبح الحديث عن فضاء حيويّ، لتوليد التعجب، ويحمل دلالات جديدة تخرج به إلى عالم اللامعقول، فمنذُ البداية يولد البطل بطريقة عجيبة، وفي أجواء غريبة، وهو القادم مع الماء على خشبة متهرّئة، وترافقه الأغنيّة السومريّة في لحظة ولادته، وهو توظيف للموروث الشعبيّ والمعتقدات القديمة، الّتي تضفي على النصوص الأدبيّة هالات عجائبيّة وأسطوريّة، تثير لدى المتلقّي مشاعر الرهبة والدهشة، فالرواية هنا تستدعي الزمن الأسطوريّ، وجدلية الصراع مع الطبيعة، فولادته تندمج معها أشكال عجائبيّة وواقعيّة، أي بيّن واقعيّة الحاضر وهو يعيش في مدينته **(الطويّل)** المحاذية للأهوار، ذات أبعاد جغرافيّة تقليديّة، وبيّن عجائبيّة ولادته، الّتي تحمل صراعاً أسطوريّاً ذات

[1] - الهروب إلى اليابسة :١١-١٢.

أوصافٍ تجنح به إلى عالم التعجّب واللامألوف، فالراوي يُطعّم أمكنته داخل السرد بالعجب، عن طريق الوصف المميّز لملامح هذه الفضاءات، إذ "يحتل المكان دوراً بارزاً في النصّ، أو يشغل حيّزاً ثانويّاً فيه قد يكون حركيّاً، أو ثابتاً سكونيّاً، وقد يكون متناسقاً، أو غيّر متناسق، واضح الملامح، أو غامضها، مقدّماً بشكل عفويّ غيّر مرتقب، تتناثر جزئيّاته عبر فضاء النصّ"[١].

وفي نصّ آخر من رواية **(أنفي يطلق الفراشات)**، قد تعددت مدلولات مصطلح العجائبيّ، وهو يقترب من أشكال أخرى قريبة منه، وهو الّذي يشمل كلّ هذه المصطلحات، ويحاول أن يبحث في خارطة المصطلحات الأخرى، الّتي تحمل معه دلالات جديدة، فهو قطرة من بحر متخيّل، إذ يقول: "**خارجاً من المدينة أحمل أسمالاً مليئة بالبول. أصوات الكلاب في الحقيبة والحمام يخرج من الجمجمة ناشراً ريشه تحت الإطارات المجنونة... أنا المسكين الخارج من الموت أحمل أقدامي على عنقي فتتساقط الرمال، هذه الأقدام الّتي عادت خائفة مخذولة، تركت الأعتدة نائمة، تركت الثياب تمزّقها أشعة الليزر**"[٢].

فنرى المدينة، وقد جسّد فيها الراوي بعداً خياليّاً، وأسقط عليها جُملة من الإيحاءات التشاؤميّة والفوضويّة، وصنع منها مكاناً غرائبيّاً، بواسطة التخيّل المحوّر للواقع اليوميّ، وبيان تجربته المريرة، وما يشعر به الفرد من خوف ورعب وانهزامات، تجاه عالمه الخارجيّ، فالألفاظ والمعاني الموجودة في ثنايا النصّ تتناسخ لتؤدّي معاني الفنتازيا واللامعقول، ولا يستطيع الراوي البوح بها تحت تأثيرات الأيديولوجيّة والاجتماعيّة، الّتي عصفت بالمجتمع العراقيّ، والّتي من خلالها ينقل ذهن المتلقي من عالم المتخيّل إلى العالم الواقعيّ وبالعكس؛ لذا يعدّ "التخيّل عمليّة اختلاق أو اختراق أي شيء، دون أن يكون له أساس واقعيّ حقيقيّ"[٣]، فالتخيّل كسرٌ للواقع وقوانينه، وخلقٌ لعالمٍ لا واقعيّ خاصّ بالتخيّل، فالسرد العجائبيّ يتداخل مع التخيّل، كونه يعتمد المخيّلة في الخلق والابداع اللاواقعيّ، لأنّ القصد من العجائبيّة هو إخراج المتلقّي من دائرة الفهم، سواء أكان ناظراً، أم سامعاً إلى دائرة الغموض والإيهام، فكلما صعب الفهم والإدراك، كان القصد إلى العجائبيّة أقرب، فيبدو المكان العجائبيّ وسيلة لتحقيق غاية ما لدى الراوي، ليقدّم من خلالها جملة من المشاعر المستبطنة الخياليّة؛ لإيهام المتلقّي، فالألفاظ المتداولة في النصّ لها وقعها الرمزيّ، والدلاليّ في التعبير عن المكان، فعمد الراوي إلى اللّغة المقنعة خياليّاً للتفاعل

[١] - مكونات السرد الفانتاستيكي: ٩١.
[٢] - أنفي يطلق الفراشات : ٢١.
[٣] - الخيال والتخيل في الحكي القصصيّ، خالد اليعبودي، دار الخلدونية للنشر والتوزيع الجزائر،(د ط)، ٢٠١١م :٢٦.

مع الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة المرتبطة بالمجتمع، فـ"اللّغة المقنعة، إذا ما نظرنا إليها من منظور سيميائيّ، هي علامة حاضرة حضوراً حسيّاً في اللّغة وبها، تشير إلى دلالة، أو علامة أخرى غيّر حاضرة حسيّاً، ولكن يمكن تصوّرها ذهنيّاً، فحضورها إذن حضور ذهنيّ، ووظيفتها في تحريك النصّ، والوجدان، والعقل للتفاعل مع دلالة جديدة"[١].

واللافت إنّ انتقال أمكنة السرد من العجائبيّة إلى الواقعيّة الناتجة عن امتزاج السرد بالوصف، أكسبت المكان نسيجاً عجائبيّاً يضفي على الأمكنة الحكاية، وهذا ما نلمحه جليّاً في رواية **(الهروب إلى اليابسة)** في وصف الراوي الضمنيّ، حين يقول: "**نظرت إلى الماء في القدر على يمين امرأة، كانت لي رغبة في الاقتراب من الماء، ولكنّ المرأة رفعته ثمّ أنزلته ببطء فوق رأسي.. يا إلهي.. الماء ثانية، لقد أمضيت أيّاماً طويلة في الماء قبل أن تسحبني أصابع هذه المرأة، رفعتني ثم أنزلتني ببطء، مرّت بأصابعها على جسدي، وقرأت بجوار أذني أدعية وآيات، سمعتها تقول بصوت عالٍ(سوف أطلق على هذا المولود اسم محمّد). أردت أن أصرخ (إن هذا ليس اسمي، لقد كان لي اسم آخر)**"[٢]. فاستمرّ الراوي في عرض الحدث العجائبيّ، وهو يُلاقح بين ما هو واقعيّ، وما هو عجائبيّ، مستخدماً الوصف الحسّيّ، وغيّر الحسّيّ، وسيلة يعرض من خلالها النموذج العجائبيّ في الرواية، وقد تنامى الحدث في إطار جدليّة هذا الصراع مع الطبيعة، باحتجاجه على قسريّة اسمه **(محمّد)**، وتأكيده بأنّ له اسماً آخر ينتمي إليه، وهذا يعدّ شكلاً من أشكال الصراع مع الطبيعة، لأنّ **(محمّد)** –في حقيقة الأمر– لا يعدّ، إلّا هاجساً معرفيّاً للراوي الموضوعيّ (الكاتب)، يحاول من خلاله استدعاء غوريّاً للأزمنة [٣]، ونلاحظ إنّ الراوي استخدم ضمير المتكلّم أثناء الحكيّ؛ لأنّ هذه الخاصيّة الأسلوبيّة تساعد على إدراك الجنس السرديّ، الّذي نحن بصدده، بل يعدّ شرطاً من شروط السرد العجائبيّ، لأنّ الراوي هو المنتج الأساسيّ للخطاب داخل النصّ، "فالوقائع الّتي يسردها تقتضي الإقناع بأنّها صادقة، لذا يجب على الراوي أن يبرهن على صحة ما يروي، لأنّه سيعتمد الذاكرة، ملتفتاً إلى دقائق الأمور. ومن خلال خطابه يجب أن لا نحتمل وجود الكذب. فهو يروي بنفسه؛ ولذا يجب أن لا ينقطع التواصل باكتشاف المتلقّي

[١] - اللّغة المقنعة المواجهات الرمزية بيّن النصّ والسلطة، ناظم عودة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠١٨م : ٨٤.
[٢] - الهروب إلى اليابسة :١٢.
[٣] - يُنظر: الأنماط العليا في رواية الهروب إلى اليابسة، حسن الكعبي ، ومؤسسة النور للثقافة والاعلام، في ٩/ ٢٠١٠/٤م، (مقال).

لأيّ شكل من أشكال الخداع. إنّ لعبة الاحتمال ضرورية، وليس احتمال الكذب بل الصدق. وإذا تعلّق الأمر بما يشبه السيرة الذاتيّة، فسيكون أفضل، لأنّ ذلك سيجعل عمليّة التماهي المطلوب تامّة"[١].

فالسرد العجائبيّ ظاهرة نصيّة متعلّقة بشفاه الراوي وكلمات خطابه، وما تحمله من صور بلاغيّة، لأنّ الخطاب البلاغيّ يصبح مثقلاً عبر الصور البلاغيّة، ومعناه يصبح محيلاً على الواقع؛ لأنّ الخطاب دون بلاغة، هو خطاب شفّاف بالمرّة، ويحيل على ذاته[٢]. فاستعمال الراوي ضمير المتكلّم، يضفي نوعاً من الواقعيّة، ويكون على اتصال مباشر مع المتلقّي، فيدخله عالم الخوف والرهبة والتأثر، وهذا ما يؤكّده **(تودوروف)**، بقوله: "إذ السارد المجسّد ليناسب العجائبيّ تمام المناسبة. إنّه أفضل من مجرّد شخصيّة يمكنها أن تُكذب بسهولة"[٣].

ج- المكان الاجتماعيّ ودلالاته:

حظي المكان بأهميّة خاصّة في النصّ الروائيّ الحديث، فلم يكن مجرّد إطار يحضن الأحداث الروائيّة، وإنّما له دور بارز في تفاعله مع بقيّة العناصر السرديّة، ويدخل في علاقات مع العناصر البنائيّة الأخرى، كالشخصيّات، والأحداث، والزمن، والرؤيّة السرديّة، ولأنه "العمود الفقري الّذي يربط أجزاء الرواية بعضها البعض"[٤]، ولاسيّما المكان الاجتماعيّ، لما له من تأثير مباشر على ساكنيه، فهو يحمل دلالات اجتماعيّة وعادات وتقاليد؛ لأنّ البيئة لها دور في توجيه مسار السرد، ولهذا فمن غير المعقول أن ينبثق الكاتب في كتابة نصٍّ سرديّ خالٍ من أثر اجتماعيّ وثقافيّ "فالإنسان وليد البيئة، تخضع بيئته الجسديّة والنفسيّة للطبيعة وما يعتورها من تغيّرات، وكثيراً ما تعرف بيئة الإنسان من سلوكياته ومزاجه"[٥].

فالروائيّ ينطلق –عادة– من منطلق اجتماعيّ يحمل تجربة إنسانيّة، وعلاقات حميمة في مختلف الأماكن الّتي عاشها، كالمدينة، والقرية، والمقهى، والبيت، والشارع، والأرض، وكلّ هذه الأماكن تحمل

---

[١] - العجائبي في الأدب، حسين علام، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، الجزائر، ٢٠٠٩م : ٤١.

[٢] - يُنظر: علم النصّ، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، دار البيضاء، ط٢، المغرب١٩٩٧م :٦٧.

[٣] - مدخل إلى الأدب العجائبي: ١١١

[٤] - المكان في الرواية العربية: ٩.

[٥] - دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد الشوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب اللّغويات، مج٩،العدد٢، ١٩٩١م (بحث):١٧.

دلالات اجتماعيّة، تبعاً للظروف التي كُتبت فيها الرواية، فالإنسان يتأثّر بالمكان الّذي عاش به، مثلما يؤثّر فيه، فمن المعلوم إنّ الكاتب ينطلق من التجربة الّتي عاشها، فالعمل الروائيّ يكون –في الغالب– تعبير عن الوسط الاجتماعيّ المعاش؛ إذ يتحدّث **(الحمرانيُّ)** في رواية **(أنفي يطلق الفراشات)**، عن جانب من الواقع المرير لمجتمعه في فترة الحصار الاقتصاديّ، الّذي فُرض على الشعب العراقيّ، وهو يرى الموت والجوع ينهش أجساد أبناء مدينته، فيقول: "**أقف على الرصيف لأشتمّ أخوتي اللّذين عادوا من الموت ولم يجلبوا غير دخان أحذيتهم. أقف على الرصيف مثل الشجرة لم يمسّها الربيع منذُ عشرين عاماً. أقف على الرصيف ناظراً إلى وجوه محروقة لنسوة رحل أبناؤهن وتركوا خلفهم مناديل تغرق. الكثيرون بجواري على الرصيف. الشمس تطغى بضوئها وتحرق أجسادنا؛ نحن الأبرياء مثل القصب لا نعلم من الّذي جلب أقدامنا إلى هذه المستنقعات – أقصد الأرصفة – نشتري الحبوب من الفلّاحين البرجوازّيين، نركض خلف سياراتهم الحديثة وهم يركلوننا بأقدامهم. الفلاحون الّذين رفعوا أقدامهم باتجاه السماء غير مبالين بشراسة الجوع. هكذا طرق الحياة أمامنا مقفلة والأطفال يموتون بلا أدوية. الدلالات فقط هن اللّواتي يبعن الأدوية. نقف على الرصيف نشتري ونبيع الحبوب، النساء اللّواتي بجواري أغلبهنَّ بلا أزواج .. هنّ مسؤولات عن عوائلهن... منذُ أيام طويلة لم نشاهد الحنطة. الأطفال يأكلون الشعير**"[1].

فالراوي –في هذا النصّ– يصوّر لنا جانباً مهمّاً واقعيّاً من حياة المجتمع في تلك الفترة، فيَعُدُّ الرصيف مكاناً يحمل دلالات اجتماعية لمختلف طبقات المجتمع في حالتي الرخاء والشدّة، لكنّ الكاتب ينقل صورة المجتمع في حالة الشدّة والضيق الاقتصاديّ، وتبيان حدّة المأساة الاجتماعيّة والظروف المتردية، الّتي عانى منها أغلب أفراد المجتمع، الّذين حملوا قساوة الحياة من بؤس والجوع والفقر، فالصورة الاجتماعيّة الّتي قدمها **(الحمراني)** تعبّر عن تعاسة الحياة في تلك الفترة، وتستحضر الواقع المزري، الّذي عاشه المجتمع، كاشفاً بُعداً اجتماعيّاً آخر يحمل دلالة الظلم والحرمان، من خلال صورة الأطفال، الّذين شملهم الجوع والتشرّد، فوقوف الراوي على الرصيف جعله قريباً من مسرح المعاناة التي خلّفتها الحروب العشوائيّة، فلم يكن بائعاً للحبوب فحسب، إنّما كان السارد الراصد لمجريات الأحداث، الّتي عصفت بمدينته والمدن الأخرى، وهو يلتقط الكثير من الصور ليصبح فيها المكان "نسيجاً تصويريّاً

[1] - أنفي يطلق الفراشات : ٢٨.

موحياً، وموظّفاً توظيفاً دلاليّاً يحيلنا على أشياء ذات واقع تاريخيّ، واجتماعيّ، وإنسانيّ"[1]، إذ ينطلق الراوي من تجربته الاجتماعيّة والثقافيّة، ويحاول إسقاطها على العمل الفنيّ، المتمثّل في تصويره للواقع بطريقة فنيّة، مستعيناً بأدواته السرديّة، الّتي مكّنته من ترجمة تجربته الروائيّة في سياقٍ اجتماعيّ، ويحاكي جانباً اجتماعيّاً معّيناً يتضمّن مقصديّته وغايته من كتابة النصّ.

شغل عنصر المكان في رواية **(الهروب إلى اليابسة)** مساحة واسعة من الدلالات المكانيّة لهيمنته على عناصر السرد الأخرى؛ إذ سلط الراوي الضوء على بيئة عالم الهور، وتحديد ملامح امتداداتها، في مدار دلاليّ، ضمن شبكة أحداث فنطازيّة، وحكايات خرافيّة، وعلاقات اجتماعيّة، ويسندها إلى قفزات فجائيّة، تعمل على بعثرة التتابع الزمنيّ السرديّ داخل الرواية، فبيئة الهور جعلت سكّانها يتأقلمون مع ظروفها، بما تحمله من صُعوبات ويُسر، ولا يقتحم أيّ كاتب عالم الهور، إلّا إذا كان مطّلعاً وعارفاً بطلاسمه، ومتغلغلاً بيّن ساكنيه، لعلّه يبوح له بأسراره الغامضة، إلى ذلك رصد الراوي جانباً من حياة مجتمع الأهوار، فمكان الأهوار يحمل عادات وتقاليد ولهجة تختلف عن مكان المدينة، الّذي يحمل تقاليد وانتماءات سياسيّة وعقائديّة مختلفة؛ "**لم تكن أكواخ جدّي حردان تبعد كثيراً عن القرية، ولكنّها منعزلة... وفي يوم صيفيّ، شاهد أبي امرأة كانت قد خرجت لتوّها من النهر، بعد أن أنهت عملها مع نساء أخريات في (حشّ)، ونقل (كارات) الشلب، وقد التصقت (دشداشتها الجلسي) عليها، فظهرت تفاصيل جسدها. لم تكن منتبهة لوجوده حين جلست على الجرف، وبدأت تغسل قدميها من الطين. سحرته تلك الأقدام، الّتي وصفها لأمّه في تلك اللّيلة، وقال لها إنّ قدمي تلك المرأة تشبه أصابع القند (أي مخاريط سكريّة بيضاء، ...). وفي اليوم الثاني، ذهبتْ أمّه ومعها ميسورة ابنة عمّها إلى أكواخ الحاجّ حردان، أمضين يوماً كاملاً تعرّفن فيه على بنات، وأولاد الحاجّ حردان، وأمضين ساعات طوالاً في (صريفة) النسوان شاهدن الجدائل الغليظة، وتلمّسن الأيدي والأفخاذ، أثارهن وشم البنت، الّذي ينحدر من الرقبة إلى الحنك وصولاً إلى الشفة السفلى، شاهدن حجولها الذهبيّة، وعجبن لما يمتلك الحاجّ حردان من جواميس كثيرة. بعد ليلة من ذلك أتى أغلب أصدقاء أبي شمخي وعشيرته وخطبوها، أُطلقت عيارات ناريّة وارتفعت الهوسات والأغاني والهلاهل في أكواخ أبي شمخي**"[2].

[1] - المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، أوريدة عبود، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩م : ١٤٨.

[2] - الهروب إلى اليابسة : ١١٦-١١٧.

تحمل هذهِ الرواية طابعاً اجتماعيّاً متميزاً، حيث تبرز دلالة المكان الاجتماعيّ، كتصوير لحياة مجتمع الأهوار، إذ يرفدنا الراوي ببعض العادات والتقاليد المنفتحة ذات الوعي الاجتماعيّ، الّتي أنتجتها تلك البيئة، منها مشاهدة لنسوة أخُريات لمفاتن وصفات العروس، قبل عقد قرآنها بشكلٍ دقيقٍ وكامل، وهذا ما يدلّ على العمق والبعد الثقافيّ والاجتماعيّ لتلك المجتمعات، فالراوي يرفد القارئ بخريطة تصوريّة ذات طابع سحريّ وجماليّ؛ إذ جعله يبحر في رحلة سياحيّة ممتعة، تجذبه ليكمل قراءتها للمشاهد الأخيرة، ويطّعم لغة السرد ببعض المفردات، الّتي تحمل إرثاً حضاريّاً ولهجة محليّة مثل (حشّ، كارات الشلب، دشداشة الجلسي، القند، الصريفة)، واتّخذ من تلك اللهجة والمفردات أداة للتعبير عن واقع المجتمع بصدق وعمق كبير، ومحاولة منه لتقريب الصورة الاجتماعيّة أكثر للمتلقّي، ويمكن أن نلمس ذلك في كلّ مشاهد الرواية في اختراق اللهجة العاميّة للّغة السرديّة فـ"للهجة حيويتها الخاصّة في التصوير، ولها قرائن استعمال في الشؤون العاديّة المكرّرة تكسبها أنواعاً من الدلالات الواقعيّة الدقيقة"[1]، لذا جسّدت روايات **(محمد الحمرانيّ)** جانباً اجتماعيّاً يحمل في طيّاته جُملة من التصوير الدقيق للواقع الاجتماعيّ والاقتصاديّ والذاتيّ لحياة المجتمع الجنوبيّ.

د- المكان الدينيّ ودلالاته:

لقد حظيت دلالة المكان الدينيّ بأهميّة كبيرة في النصوص الروائيّة، إذ شهد المكان الدينيّ توظيفاً بالغاً في العمل الأدبيّ، بأبعاده الروحيّة والرمزيّة، كمظهر ثقافيّ خاصّ يُحاكي العادات والمعتقدات، والتقاليد المبنيّة على أساسٍ دينيّ، وإذ تنوّعت الأماكن الدينيّة ما بيّن (مقامات الأنبياء والأولياء والصالحين، والمساجد، والمعابد، والكنائس،...) وكلّها تحمل قداسة وأهميّة في الاستقطاب البشريّ، فمن خلالها يرتبط الشخص بالذات الإلهيّة، ويتقرّب إليها بشكل مطلق، لأنّ "الحديث عن الدلالة الدينيّة للمكان تقتضي بالضرورة الحديث عن المطلق، لأنّ المكان في شكل من أشكاله يخرج عن الإطار الفيزيائيّ المضبوط، إلى إطار مطلق ومفتوح"[2]، وقد اتّخذ المكان في القرآن الكريم مكاناً

[1] - النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ٢٠٠٤م :٦٢٤.
[2] - دلالة المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة(رواية عابر سرير نموذجاً)، سعدية بن يحي، دار الضحى للنشر والإشهار، ط١، الجزائر، ٢٠١٤ : ٢٥-٢٦.

مرموقاً، إذ جُعل موضعاً للقسم في موطن كثيرة: فقال الله تعالى :((لا أُقْسِمُ بِهَذَا الْبَلَدِ* وَأَنْتَ حِلٌّ بِهَذَا الْبَلَدِ))[1].

لقد وظّف **(محمد الحمراني)** الجانب الدينيّ في رواياته من خلال ذكر أماكن ذات دلالة دينيّة مقدّسة لها حضورها المكانيّ، في النصّ الروائيّ، واستنطاق مقامات الأنبياء والأضرحة في السرد الروائيّ، ما هو إلّا توظيف عصريّ يعبّر عن الخواء الفكريّ والماديّ للعصر الّذي يعيشه، وبهذا التوظيف يضفي نوعاً من القداسة للمقدّس الدينيّ، والعودة إليه، أمام زخم الحضارة والتطوّر، ونلمح ذلك في رواية **(النائم بجوار الباب)** لتوظيف ضريح **(الحلّاج)**، كونه رمزاً ومكاناً دينيّاً، إذ يقول: "**لي رغبة أن ادخل إليك، أيها الضريح، أنت نوري ودنيتي، أنت قلمي وسنواتي، أيّها البئر الذي يحتوي مائيّ، وماء الاحلام، هذه الجدران التي تحتوي صراخي، وخوفي، كم أمضيت من السنوات وأنت بعيد عنّي، بعيد عن أصابعي وغضبها، إنّني أتلمّسك مثلما أتلمّس جسد طفل، عيناي لا تنظران لغيرك، ودروبي معتمة ولهذا، أضع جسدي أمانة بين يديك**"[2]. تُمثّل أضرحة الأنبياء والصالحين مكاناً دينيّاً، إذ تمنح المكان صفة روحيّة مقدّسة، تجنح إليها أرواح الراغبين بالتعلّق تقرباً إلى الذات الإلهيّة، وهي تبعث الشعور بالأمان والطمأنينة والراحة في نفوس الخائفين، ولاسيّما نفس **(الحلاج المعاصر)**، بعدما انهكته متاهات الحرب وأذاقته مرارة المحن، وألم المعاناة من قبل السلطة الفوضويّة، وهي المحن والمعاناة نفسها، الّتي تعرّض لها الرمز الدينيّ المتصوّف **(الحلّاج)**، كونه يمتلك موقفاً مناهضاً للظلم، وقد ساهمت أقنعة اللّغة الصوفيّة في أضفاء نوع من القداسة الحميميّة لضريح **(الحلّاج)**، الّذي يمثّل بُعداً دينيّاً، فاستعمال الضمائر وأسلوب النداء والعطف، كلها مؤثّرات أسلوبيّة لها وقعها الدلاليّ في فكّ شفرات النصّ الصوفيّ، إنّ العودة للضريح ما هي، إلّا انتكاسة قصريّة للواقع المرير الّذي يعيشه **(الحلّاج المعاصر)**، فضلاً عن ذلك يشير النصّ إلى العلاقات المسكوت عنها في النصّ الّتي تمثّل تجربة ذاتيّة تتعالق ما بين تجربتين في بُعدهما المكانيّ، الأولى: فرديّة بطلها **(الحلّاج)**، والأخرى جماعيّة أخذت إطاراً مجتمعيّاً بلسان الراوي، الّذي يعاني الاغتراب القسريّ، وبذلك يكون ضريح الحلاج مكاناً دينيّاً مقدّساً، يحسبه الحلّاج المعاصر ملاذاً آمناً.

[1] - البلد : (١، ٢).
[2] - النائم بجوار الباب : ١٥.

وقد شكّل المكان الدينيّ في رواية **(حجاب العروس)** حضوراً فاعلاً في متن الرواية، حين وظّف الروائيّ مجموعة من الأماكن الدينيّة، الّتي لها دور في أحداث الرواية **(كضريح الأمام علي (ع)، ومسجد القرية، ومعبد** الصابئة**)**، حيث شغلنَ مساحة واسعة في سرد الرواية، إذ يقول الراوي عقب رجوع الشيخ **(رمضان)** من مدينة النجف: "**حين وصل رمضان إلى القرية، استقبلته جموع من الفلّاحين، وارتفعت الزغاريد ووزّعت الهدايا على الفقراء، وأغلب هذه الهدايا جلبها رمضان معه من النجف. كبار السن فرحوا بهذا العودة، واعتبروها انقاذاً من مخاطر الفساد الّتي بدأت تنتشر في القرية،... عشرات الزوارق سارت خلف زورق الشيخ رمضان، وكان بعض الرجال الذين في الزوارق يطلقون عيارات ناريّة كثيفة من بنادقهم كاحتفال برجعة الشيخ. وحين وصلوا إلى الشريعة الحاجّ خيون، نزل رمضان بعمامته البيضاء الكبيرة ومداسه النجفيّ وعباءته السوداء، بينما مسبحته تتنقل بين يديه. في لحظة نزوله أمسك عصا صغيرة ورسم دائرة كبيرة على الأرض ووجّه كلامه للرجال الملتفين حوله: (هنا سنبني المسجد)، ارتفعت الأصوات الّتي تؤيّد هذا الطلب. رمضان اعتاد على حياة متميّزة في النجف: أسرّة حديثة، غرف واسعة، ولائم ليليّة، التعرّف على الوجهاء. لم تعد له حياة الفقر والبعوض الّتي تطوّق القرية... وبدأ العمل الجماعيّ في بناء المسجد، حتّى النسوة كُنَّ يستأذنَّ أزواجّهنَّ للعمل في بيت الله، لعلّه يحقّق لهنَّ أحلامهن**"[1]، فتفصح لنا الأمكنّة مجموعة من الدلالات والقيم والأنساق الظاهرة والمضمرة المتخفية تحت نسيج اللّغة، حيث ورد المسجد في الرواية وهو يحمل دلالتين: الدلالة الأولى، وتمثّل وجهة نظر أهل القرية، كونه مكاناً لأداء الصلاة والقيام بالعبادات ويتعلم فيه أبناء القرية أمور الدين، والحفاظ على أولادهم من مخاطر الفساد، والدلالة الأخرى، من وجهة النظر الشيخ **(رمضان)** المبيّتة أن يتّخذه مكاناً للراحته وغطاءً له ليحقق من خلاله الوصول إلى شهوته السلطوية، إذ "نجد هيمنة النسق الديني عبر عملية التأييد الجمعي للبناء إلّا أنّ أيديولوجية الشيخ **(رمضان)**، لها آلياتها وممراتها بيّن ثقوب، ولا شك أن مفتاح بناء المسجد هو أحدى الآليات أيديولوجيّة، ناقداً من خلال **(رمضان)** العبور إلى ممرات السيطرة الاجتماعية السلطوية، من خلال معرفته ثغرة الشفرة الثقافية لهذه البنية الثقافية لمجتمعه **(قرية الهدام)** [2].

---

[1] - حجاب العروس : (٥٦-٥٧).

[2] - الأهوار في الرواية العراقية (دراسة في ضوء النقد الثقافي)، عروبة جبار أصواب الله، جامعة البصرة – كليّة التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية، ٢٠١٣م ، (ماجستير): ١٥٥.

فمن الواضح أنّ للمسجد دلالة دينيّة وتربويّة وروحيّة في نفوس الناس، وملاذ من يطلب الراحة والسكينة، وقد حظي بناء المسجد في القرية بترحيب وأهميّة كبيرة لدى الأهالي، والمشاركة الواسعة في بنائه حتّى من نسائهم، لغرض التبرّك والتقرّب إلى الله تبارك وتعالى، وبذلك يمكن القول أنَّ "المسجد يساهم في بناء الرواية ويشكل إلى جانب الأماكن الأخرى بناء المكان العام للخطاب، يفتح على الناس كمكان للعبادة يتجهون فيه لأداء الفريضة والتردد من أجل مواجهة ظروف الحياة الصعبة، ينتقلون إليه في حركة متكرّرة خمس مرات في اليوم، يدفعهم إلزام نابع عن إيمانهم وارتباطهم بربهم يأتونه تقودهم رغبة روحيّة"[١]، وكون القرية خاليّة من المسجد ورجل الدين، فوجودهما يضفي على أهل القرية هالة من معرفة العلوم الدينيّة والدنيويّة، لأنّ المسجد ليس مكاناً للصلاة فحسب، بل يتّخذ عدّة أدوار في المجتمع الإسلاميّ، ليصبح مركزاً ومكاناً لجمع المصلّين وتشاورهم في أمور تخصّ شؤون القرية، وملجأً للفقراء والمساكين والمعوزين، ويجتمع الخصوم لحلّ مشاكلهم، فضلاً عن دوره الرئيس في إقامة العبادات وربطهم بالله تعالى، لما له من دلالة قدّسيّة ورمزيّة عظمى في المجتمع المسلم، وفي نصٍ آخر، يوظّف الراوي أهمّية المسجد مكانياً، إذ يقول: "**أصبح المسجد هو المكان الذي يلتقي فيه الفقراء من الفلاحين مع شيخهم يسألونه عن أمور الدنيا ويجلبوهم معهم أولادهم الصغار ليزدادوا إيماناً. وبعد مراسيم كلّ صلاة، كان الشيخ "رمضان" يلتقي بالمصلّين، ويتطرّق إلى مشاكل عديدة، وفي يوم السابع بعد بناء المسجد تحدّث الشيخ عن الحرب الّتي سمع عنها في النجف، الحرب الّتي ستتوسّع لتشمل العالم بأكمله. قال لهم ربما تصل إلينا هذه الحرب؛ لذا أريدكم أن تحتفظوا بحبوبكم، وأن تمتنعوا عن دفع الجباية إلى العثمانيين، فأنّهم لا يعرفون الله ويأخذون محاصيل الأرض إلى منافعهم**"[٢]، فمّا لا شك فيه أن للمساجد دوراً كبيراً في طرح القضايا الّتي تتعلق بالوضع السياسي والديني والاجتماعي في البلاد، حيث يبرز دورها السياسي عبر اهتمام الدين بالمجتمع والإنسان وتوجيهاتها في السلم والحرب والمناهج والأخلاقيات، لأنّ اتصال الدين بالسياسة اتصالاً وثيقاً، لذا ليس غريباً أن نجد المساجد هي الأمكنة الّتي تنطلق منها التجمعات السياسية والثورات والشعارات الإسلامية في المجتمع[٣]، وفي موضع

[١] - بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث ، أربد-عمان ، ط١، ٢٠١٠م :٢٣٤.

[٢] - بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني):٥٩.

[٣] - يُنظر: دور المسجد في تحقيق الاندماج السياسي في المجتمع العراقي المعاصر(دراسة تحليلية من منظور اجتماعي)، د. حمدان رمضان محمد، مجلة كليّة العلوم الإسلامية، مج٧، العدد ١٣، ٢٠١٣م.

آخر من الرواية نفسها "...**فرح عاصم باشا للأخبار والأموال الّتي بدأت تصله من شيخ رمضان. الفقراء من الفلاحين أحسوا أن الشيخ رمضان تغير كثيراً ولم يعد يتواجد بيّن سكان القرية، فهو يتنقل بحصان محاط بالمسلحين بيّن قرى الأهوار، وأصبح منشغلاً بمتابعة مشاكل الفلاحين وينقل المحاصيل الزراعية، وفي كل ليلة يدعى إلى وليمة يقيمها أحد شيوخ العشائر، ولم يعد مواظباً على تواجده في المسجد. تغيرت الكثير من أحوال رمضان فهو الآن لديه أكثر من عشرة رجال ونساء يخدمونه ويقومون بالواجبات الّتي أمرهم بها. النساء يقمن بغسل ثيابه وتحضير الطعام والتنظيف والرجال ينظمون الحبوب في مخزن المسجد ويستقبلون الضيوف. الزاير فرطوس هو الّذي يتقدم المصلين في حالة غياب الشيخ**"[1]، يكشف هذا المقطع للمسجد حضوراً مهماً في منح الثقة لمن يتعلق به ويتخذه شعاراً ومنهجاً له، لكن البعض تسلّق من هذه الزاوية للوصول إلى أهدافه الدنيوية، لأن صاحبها يتغلف بغطاء ديني ويتسلح بحبُّ الناس من خلال تمسكه بحبّه للمكان المقدّس، ويتخذ من الدين شعاراً ظاهرياً لتمرير مشاريعه المشبوهة والفاسدة، وهذ النسق الثقافي متجذر عند بعض الساعين إلى الحصول على السلطة، فالكاتب لا ينتقص من مكانة المسجد ودوره في إصلاح المجتمع، فهو موطن النقاء والصفاء الروحي، وحامل للمبادئ والقيم الدينية على أنه "بنية ذات أثر إيجابي في توجيه السلوك وتهذيبه"[2]، لكنه ينتقد الّذين يمارسون النفاق الديني كغطاء للوصول إلى مصالحهم الخاصة، والذين يتاجرون باسم المؤسسة الدينية في خدمة أطماعهم المختلفة، إذ اتخذ الكاتب شخصيّة **(رمضان)** نموذجاً يمثّل الرياء الدينيّ، والنفاق السياسيّ؛ حيث جعل **(رمضان)** من المسجد مركزاً اعلاميّاً يستهوي أنظار الناس، وجعل من الزّي الدينيّ الرسميّ غطاءً له، للوصول إلى أهدافه الخاصّة؛ فقد استجلب لنا الكاتب فضاء مسجد القرية، الّذي يعجُّ بكمّ هائل من الدلالات الرمزيّة كواقع فعليّ تعيشه المؤسّسة الدينيّة، الّتي صارت قِبلة للفاسدين، فيقبل أصحاب النفوس الدنيئة، والسلوكيات المشبوهة والمدنسة، ليصبغوا أنفسهم بقدسيّة المكان، ونزاهته؛ ليكون وشاحاً دينيّاً لخداع الناس، مستغلّين حبّ الناس البسطاء، وتقدّيسهم لتلك الأمكنّة.

ومن الأماكن المقدّسة في رواية **(حجاب العروس)**، المعبد، وهو مكان دينيّ مقدّس، تُمارس فيه الطقوس والشعائر الدينيّة، ويُعدّ مكاناً أساسيّاً للتعبّد، ووسيلة للتقرّب إلى الإله، ودلالة كلمة المعبد

[1] - حجاب العروس : (٧٩-٨٠).
[2] - تجليات المكان في السرد الحكائي العباسي، محمد إبراهيم الخوجة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٩م :١٢١.

مأخوذة من العبادة والتعبد[١]، واتّخذت طائفة الصابئة المندائيّين من المعبد مكاناً له خصوصيته، ومكاناً مغلقاً يقتصر على عبادة طائفتهم، وكثير من الحكايات الّتي تروى حول هذه الطائفة يشوبها شيء من الضبابيّة؛ لأنّهم يتكتّمون على تفاصيل دياناتهم، فهم على مذهب جرى القلم وأغلق الباب، ولذلك اتُّهموا في عباداتهم بعّدة تُهم، منها: أنّهم يعبدون الكواكب، وممارسة التنجيم والسحر، وقيل: إنّهم فرقة بيّن النصارى والمجوس[٢]، وقد تناول الكاتب المعبد المتمثّل باسم قصر **(جنزيل)**، الّذي شغل حيّزاً واسعاً في أحداث الرواية، من خلال حديث السارد المتمسرح **(مطر)** عن طبيعة المكان وتقديسهم لهذا المعتقد الدينيّ، الّذي يحكيه له العجوز **(جنزيل)** عن تأريخهم وأسباب لجوئهم إلى هذا المكان وخصوصيته، وعلاقته بهذه الطائفة الصابئة[٣]؛ "**فالمندائيّة هي من أولى الديانات البشرية وأضاف: اعتنق هذه الديانة أجدادنا الأوائل في فلسطين، ولكن اليهود أرادوا قتلهم، فهربوا من نهر الأردن إلى أرض ميسان**"[٤].

فالمعبد له خصائص مكانية تُحتّم على الطائفة المندائية حسن اختيار مكانه، ليكون قريباً من المياه الجارية؛ فمن ضروريات هذا المعتقد أنّ السكن يكون قرب الماء الجاري، الّذي يرمز إلى الحياة، وضرورة الاغتسال والوضوء به، ويتّخذون المعبد مكاناً منعزلاً ومنغلقاً على الطائفة نفسها، فالعزلة لها تأثيرها على الشخص، إذ تمنحه اتصالاً باطنيّاً مع الإله[٥]؛ ولهذا مثّل (الهور) المكان الملائم لممارسة طقوسهم الدينيّة، كونه بيئة انعزاليّة عن المجتمع، ومسطّحاً مائياً جوهريّاً في مراسيم الديانة الصابئيّة؛ يقول السارد **(مطر)**: " **كان قصر العجوز جنزيل يطل على برك كبيرة، هي منتصف الأهوار، وأمام القصر يوجد جدول صغير، لرسو وربط الزوارق، خاصّة في أيّام الأحد، ولكن ما أخافني، في اللّيلة الأولى هو صوت الأمواج والظلام، الّذي يحيط بالقصر... اعتاد أهل القرية عدم المرور من النهر المحاذي للقصر، لأنّهم يعتقدون أنّ الجنّ، وجنوده ينامون حوله، وإذا ما اقترب أحد من القصر، لا بدّ أن تنزل عليه مصيبة لا يتوقّعها. تروى في القرية حكايات كثيرة منها حكاية عوكي بن سكر،**

---

[١] - يُنظر: الميثولوجيا والمعتقدات الدينية، جواد مطر الموسوي، رند للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق، ط١، ٢٠١٠م :٢٢١.

[٢] - المضمر والظاهر في رواية (حجاب العروس)للروائي محمد الحمراني مقاربة في التاريخانية الجديدة (بحث):٢٣٦.

[٣] - يُنظر: الأهوار في الرواية العراقية (دراسة في ضوء النقد الثقافي)،(ماجستير):(٦٧-٦٨).

[٤] - حجاب العروس : (١٧-١٨)

[٥] - يُنظر: الجبايش دراسة انثروبولوجية لقرية في أهوار العراق، شاكر مصطفى سليم، ط٢، مطبعة العاني- بغداد، ١٩٧٠ م:٦٨.

الّذي قيل إنه أراد أن يسرق بعض الحاجيات من القصر، ولكنّ جنيّة هجمت عليه، وأخذت عقله، وهناك أحاديث تقول بأنّها تزوّجته..."[١].

ولم يسلم معبد الصابئة من تصوّرات وأوهام غرائبيّة لسكان القرية، إذ حضر الخوف في اللاوعي الجمعيّ لأبناء القرية، بوجود الكائنات اللامرئيّة في الكون، من جنّ وأشباح، تزرع الخوف والقلق في نفوس من أراد الوصول إلى هذا المعبد، وهذا ما نجده في حكاية **(عوكي بن سكر)** بوصفه شخصيّة من أبناء القرية، ذهب عقله عندما اقترب من المعبد، وهذا الخوف والقلق الوجوديّ ينبع من وشائج تراثيّة قديمة خاصّة عند السومريّين والبابليّين.

٢- المكان النفسيّ (السيكولوجي):

يتّسم عنصر المكان بحضور فاعل وحيويّ، تتجسّد عن طريقه سائر العناصر السرديّة، سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة، أم قصة طويلة، أم رواية[٢]؛ لذا فالمكان لا يعيش منعزلاً عن عناصر الرواية الأخرى (الشخصيّات، الأحداث، والرؤيات السرديّة، الزمن)، بل يكون في مقدّمة تلك العناصر، ويدخل معها بعلاقات متعدّدة، وصلات متجذّرة، بشكل يجعل من العسير فهم الدور النصيّ، الّذي ينهض به المكان الروائيّ داخل السرد[٣]، ويشكّل المكان أحد العناصر الرئيسة في البناء القصصيّ، "إلّا أنّ المكان كعنصر من عناصر البناء الفنيّ، لا يُستغنى عنه بحكم هذه الكثافة، بل يصبح الأرضيّة، الّتي يشيّد عليها القاص بناءه؛ ذلك أنّ المكان هنا يميل إلى أن يحوي بعض هوية البطل وبعض سمات الأسلوب"[٤]، فهو الموضع الّذي تجري فيه الأحداث وتتحرّك خلاله الشخصيّات.

وقد شهد المكان تطوّراً ملحوظاً مع تطوّر الرواية، في نهاية القرن العشرين؛ إذ تولّد للمكان تجسيد حيويّ وتفاعليّ مع بقيّة عناصر الرواية، على عكس ما كان سائداً قبل هذا التحديد، فقد كانت النظرة السابقة لعنصر المكان الروائيّ، وتحديداً قبل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بانّه مجرّد وعاء يحوي الأحداث والشخصيّات، أو يُمثل الحيّز الجغرافيّ، أو "إنّه مجرّد خلفيّة، أو ديكور، أو وعاء محايد تدور فيه أحداث الرواية"[٥]، أي: ليس له تفاعل مع العناصر السرديّة الأخرى، ولاسيّما مع

---

[١] - حجاب العروس :١١.
[٢] - يُنظر: الرواية الأردنية في ربع قرن، ابراهيم خليل، دار الكرمل للنشر بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٤م : ١٢١.
[٣] - يُنظر: بنية الشكل الروائيّ: ٢٦.
[٤] - اشكالية المكان في النص الادبي: ١٥١.
[٥] - الرواية العربية، محمد صالح الشنطي، دار الأندلس، حائل، ط١، ٢٠٠٤م:١٢٣.

(الشخصيّات)، الّتي تعيش فيه وتبدو وجهات نظرها ازاءه، لكنّ في الرواية الحديثة بات المكان "بمثابة مرآة تعكس الصدى النفسيّ للشخصيّة، حيث يتماثل – دلالةً وتركيباً– مع ما يعتمل في أعماقها... إنّه يحتلّ صدارة العمل الروائيّ أحياناً، فيتمّ تشخيصه"[1]، أي أنّ طبيعة المكان ومكوّناته أصبحت مرآة عاكسة لأبعاد الشخصية المختلفة، وأخذت تكشف عن جوانب الشخصية وطبيعة علاقاتها بينها وبين الأشياء الأخرى، فأصبح المكان يصوّر البيئة الاجتماعيّة للشخصيّات، ويجسّدها، وما يتمثّل لها من مواقف إزاء العالم المحيط بها، انطلاقا من رؤاها الفكريّة والايديولوجيّة، وحالاتها النفسيّة والشعورية.

لقد تمظهرت عدّة تسميات للمكان، حسب ارتباطها بسلوك الشخصيّات، والإحساس الّذي تشعر به، كـ(الأليف، والمعادي، والمغلق، والمفتوح، والقريب والبعيد، والداخل والخارج)، وكلّها تدلّ على اتّساع المكان، أو ضيقه، وقد تكون هذه الأمكنّة تجربة معاشه للألفة والانجذاب، نحو مكان دون غيّره، أو نجدها أمكنّة مصدراً للمعاداة والنفور والقلق، الّذي تعيش فيه الشخصيّة أوقاتاً عصيبة؛ "فالمكان بهذا يأخذ اكتماله من مشاعر الشخصيّة، وحالتها النفسيّة، ليتحوّل في نهاية المطاف إلى مكان جديد"[2]، وعلى هذا، يكون المكان مرتبطاً بمزاجيّة الشخصيّة، وحالتها الشعوريّة، أو مدى قدرتها على التكيّف معه، وبما أنّ للمكان أبعاداً نفسيّة، فهو يؤثّر في الذات الشخصيّة سلباً أو إيجاباً، لذلك تكون علاقة التبادل بيّن المكان والشخصيّة علاقة التأثّر والتأثير، فهو يؤثّر في سلوكها ومشاعرها ولغتها، وللشخصيّة أيضاً تأثير في المكان، فهي علاقة متبادلة من حيث الأثر الّذي تتركه.

إنّ التشكيلات والتسميات المختلفة المناطة بالمكان، من حيث (الأليف والمعادي، والمفتوح والمغلق)، وغير ذلك، ما هي، إلّا انطباعات وتصنيفات تربط الشخصيّة بحيّزها المكانيّ، وإنشاء علاقات تتّصف بالجدّة والحيويّة، وتكون نابعة من شعور الشخصيّة، وسلوكها تجاه المكان[3]، وبالتالي يحاول الروائيّ عقلنة المكان وتوجيه الخطاب إليه، لأنّ المكان "ليس شيئا مصمتاً أو متجمّداً، بل هو حامل للمعنى، وهذا ما يقود للبحث عن روح الحياة في الأمكنّة الروائيّة"[4]، والغرض من ذلك إيجاد أمكنّة روائية مبنيّة على الترابط والعلاقة الوشيجة بين (المكان والشخصيّة)، وعلاقتهما بسائر عناصر

[1] - الفضاء الروائيّ في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ٢٠١٣م :٢٠٥-٢٠٦.

[2] - البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي، عبد المنعم زكريا القاضي : ١٤٧.

[3] - يُنظر: السرد النفسي في الرواية العراقية الحديثة (٢٠٠٣- ٢٠١٥)، شيماء حسن جبر الساعدي، جامعة المستنصرية، كليّة الآداب – قسم اللّغة العربيّة، ٢٠١٨م (دكتوراه): ٢١٤.

[4] - الرواية الخليجية قراءة في الأنساق الثقافية، فارس توفيق البيل، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٦م :٢١٨.

الرواية الأخرى، "فالمكان لا يتشكّل، إلّا باختراق الأبطال له، وليس هناك بالنتيجة أيّ مكان محدّد مسبقاً، وإنّما تتشكّل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال"[١]. وبمعنى آخر، إنّ الانطباعات أو التسميات النفسيّة بنيت على أساس حالات شعوريّة، واسقاطات نفسيّة تتمثّل لدى الشخصيّة ازاء المكان، الّذي توجد فيه، أو تتخيّله عبر استرجاعات ذاكرة الماضي، أو التوقّع الحاضر والمستقبل، وهذا ما يؤهّل لوجود تسميات أخرى للمكان الروائيّ، كتسمية (المكان النفسيّ) وتشكيلاته في الرواية، وأثره على عناصرها ولاسيّما مع الشخصيّات، الّتي تولد بمشاعرها وأحاسيسها، وحالاتها النفسيّة المأزومة هذا النوع من الأمكنة[٢].

فالمكان النفسيّ، كما عرّفه الناقد **(شاكر النابلسي)**، "هو المكان المصوّر من خلال خلجات النفس، وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث ووقائع، أي من خلال الحالة النفسيّة، الّتي يكون فيها الروائيّ، وشخصيّات روايته"[٣]. والمكان النفسيّ في روايات **(محمد الحمرانيّ)** أخذ عدّة تسميات وانطباعات، لأنّ المكان من أهمّ العناصر الروائيّة المؤثّرة في إبراز فكرة الكاتب، الّتي يعبّر بوساطتها عن تحليله لشخصيّاته النفسيّة، وأدراجها في عمله الروائيّ، إذ اختار أماكن تجذب الإنسان وينفتح لها، وكما أنّها في الوقت نفسه تطرده ويضيق بها، فالكاتب يرسم الأماكن ويتفنّن في وصفها ويدعمها بصوّر جميلة مفعمة بالإحساس الصادق، ويضفي عليها لمسة فنيّة وسحريّة تُثير القارئ، وفي أماكن أخرى يرسم مواقف التشاؤم والنفور والانزعاج ، فيصفها بألفاظ تتّسم بالكراهيّة والحقد.

فالكاتب يكسب الشخصيّة أهميتها من خلال تفاعلها مع المكان الموجودة فيه، وينثر مشاعرها الإنسانيّة عليه، بمعنى أنّ المكان يشحن الشخصيّة بالطاقة النفسيّة في جميع حالاتها من فرح وبهجة وألم وحزن، وإلى غير ذلك ونستطيع أن نرصد ضمن المكان النفسيّ في روايات **(الحمراني)** شكلين من أشكال المكان، هما:

أ- المكان الأليف:

يُعدُّ المكان الأليف من أكثر الأماكن الّتي تنمّ عن وعي عاطفيّ وحميميّ في حياة الإنسان، وتبعث فيه مجموعة من الإحساسات الايجابيّة، الّتي تبقى محفورة ومخلدة في ذاكرته، فهو "المكان الّذي يترك أثراً لا يمحى في ساكنيه – كأن يكون مكان الطفولة الأولى، أو مكان الصبا أو الشباب. وهو في كلّ

[١] - بنية الشكل الروائيّ٢٩.
[٢] - يُنظر: السرد النفسي في الرواية العراقية الحديثة (٢٠٠٣- ٢٠١٥): ٢١٤
[٣] - جماليات المكان في الرواية العربيّة: ١٦.

الأحوال مكان الذكريات وأحلام اليقظة"[١]، فهو مصدر للصور والذكريات، لأنّه يعدّ مرتعاً للطفولة؛ إذ تجد الشخصيّة في أحضانه الأمان والطمأنينة والسعادة، ممّا يحدث حالة من التلازم والتواشج بين الاثنين، يجعلها دائمة الارتباط به، فهو يمثّل "كلّ مكان عشنا فيه، وشعرنا فيه بالدفء. والحماية، بحيث يشكّل هذا المكان مادّة لذكرياتنا، ويعدّ البيت ولا سيّما بيت الطفولة أشدّ أنواع المكان ألفة[٢]، فيكون البيت مركزاً للحميميّة والدفء، وواحداً من أوضح صور المكان الأليف، وأشدها التصاقاً بالشخصيّة، حيث يتنوّع، بحسب علاقة الشخصيّة، وانطباعها عن المكان، فهو مادّة خصبة تشحن المخيّلة باستمرار للتعبير عن دواخل النفس وأغوارها، فيبعث في النفس كلّ دواعي الارتياح والطمأنينة والشعور بالرضا، فهو مصدر ثريّ للذاكرة[٣].

وقد ورد المكان الأليف في روايات **(محمد الحمرانيّ)**، في عدّة صفحات، على الرغم من أنّ رواياته في معظمها تحمل طابعاً غرائبيّاً وسحريّاً له تأثيره السيكولوجي على المتلقي، وهذا ما يبدو جلياً بما تتوشّح به عنوانات رواياته، الّتي توحي بالتشرّد والنفور في جوّها العام، إلّا أنه وظّف مجموعة من الأمكنّة الأليفة بطرائق مختلفة، ومن بيّن تلك الأمكنّة الأليفة الّتي أشار إليها الراوي، وضمّنها توصيفاً إيجابيّاً محبّباً للنفس، ما نجده في رواية **(الهروب إلى اليابسة)**، الّتي اشتملت على أماكن معالم مدينته **(الطويّل)**، وهي أماكن ترتبط بوضعه النفسيّ، وتكون قريبة له، كالنهر والمقاهي والشوارع والمحلات وغيرها، فهي أماكن تحمل دلالات لها وقعها النفسيّ، والشعور بالألفة، فعلاقة الشخصيّة بالنهر علاقة بالغة الوضوح، لأنّه –في الأغلب– مكان يثير المشاعر والأحاسيس لدى النفس نحو الراحة والأمان، وهو مصدر طبيعيّ يبعث السعادة والانشراح والاطمئنان في نفوس الشخصيّات؛ لذا يعدّ ذكر النهر في الرواية واحداً من أهمّ الروافد الغنيّة لأشباع حاجات الكاتب، للتعبير عن شعوره الصادق، فحين يقول: "**في تلك الأيام كانت مدينة (الطويّل)، أشبه بقرية. لا توجد فيها شبكة مياه، والنسوة يجلبن الماء من النهر الكبير الّذي يمرّ وسط المدينة، وعادة ما يقضين وقتاً طويلاً بجواره يملأن الأباريق ويتبادلن الأحاديث والأغنيات**"[٤]. وفي هذا المقطع وصف لفضاء مدينته وهي تحتضن نهرها الكبير، الّذي يمثّل مكاناً أليفاً له ولمجتمع المدينة، فالنساء يتخذنّ من النهر مكاناً لتبادل أحاديثهن بوصفه متنفساً وحيداً في

[١] - البناء الفني في الرواية العربية في العراق (٢- الوصف وبناء المكان):٢٨.
[٢] - م ، ن : ٩٩.
[٣] يُنظر: المكان والزمان في النصّ الأدبيّ:١٤٥.
[٤] - الهروب إلى اليابسة :٢٠.

تفريغ همومهن والبوح بها؛ إذ يجدن فيه الفسحة من الحريّة والراحة النفسيّة الّتي يفتقدنها في مكان آخر، فالمدن الروائيّة بجغرافيّتها، تحمل فضاءات وسلوكيّات لتصنع أمكنة ذات أبعاد نفسيّة تؤثّر في الذات البشريّة؛ سلباً أو إيجاباً، وفقاً لما تثيره من مشاعر وأحاسيس مرتبطة بعاطفة السارد ومصبوغةً بحالته الشعوريّة.

ونلمس في موضع آخر العديد من الأماكن الأليفة في الرواية نفسها، حيّن يقول السارد: "**جذفتُ بصعوبة، وانطلق الزورق بنا وئيداً باتجاه الجسر الخشبيّ، الّذي يقع قبالة السوق الصغير... ولا أعلم لماذا لم يضعوه قبالة سوق الطويّل الكبير؟ ووضعوه صوب الشارع، الّذي تسكنه صديقة شقيقتي، أسموه بعد ذلك (شارع القيصرية، أو السوق الجديد). انشأت فيه بعض المحالّ، منها محلّ أم طيره البقّالة، ومقهى صاحب جاسم، الّذي اتّخده المعلّمون والموظّفون في المدينة مكان استراحة لهم، واحتلّ الصبية من (القمرجيّة والعربنجيّة) أغلب كراسي مقهى الحاج عبد، زمن ضمن المحلات الّتي أنشئت في شارع القيصريّة، محلّ حلاقة السيد حميد، وعطاريّة زاير غانم، .....**"[1].

وفي هذا النّصّ اتّخذ الراوي الحديث عن جغرافية المكان منطلقاً ومسرحاً لحديثه، وانجذابه النفسيّ لتلك الأماكن المتعدّدة، منها: الحديث عن سوقها القديم، وعلى وجه الخصوص (شارع القيصريّة)، الّذي يعدُّ شارعاً حديثاً مقارنة مع شوارع المدينة الأخرى، ومكاناً أليفاً بالنسبة لأبنائها، فوجود المقاهي الّتي يجدون فيها المتعة والراحة والتسلية، كمقهى **(صاحب جاسم)**، ومقهى **(الحاج عبد)**، الّذين يجمعان مختلف الشرائح الاجتماعيّة في تلك المدينة، فالأجيال المثقّفة، وأغلب الموظّفين كان حضورهم في مقهى **(صاحب جاسم)**، فيما يجد الشباب المراهق نوعاً من الحريّة في مقهى **(الحاج عبد)**، وبذلك تخلق المقهى نوعاً من التمازج الثقافيّ، الّذي أثرى الوعي الثقافيّ والاجتماعيّ في تلك المدينة؛ بسبب وجود هذه الطبقات المثقّفة من المعلمين والموظّفين، وتعدّد آرائهم الثقافيّة في مختلف المجالات، ولا يخفى دور المقهى في الرواية العربيّة والغربيّة؛ فالمقهى هو مكان له حظوته في نفوس العامّة، ويمثّل الملتقى الجامع لمختلف شرائح المجتمع؛ إذ يلجأ إليه الرجال ليجدوا متنفّساً ومكاناً يجلسون فيه للترفيه والراحة، والابتعاد عن هموم الحياة ومآسيها، فهو بمثابة النادي الّذي تُقدّم فيه مختلف النشاطات الأدبيّة والثقافيّة الّتي تتّسم بالانفتاح التام، حيث يُعدّ "علامةً من علامات الانفتاح الاجتماعيّ، والثقافيّ"[2].

---

[1]- الهروب إلى اليابسة:٣٩.

[2] - جماليات المكان في الرواية العربية: ١٩٥.

ومن الأماكن الأليفة الّتي وردت في روايات **(محمد الحمراني)**، الهور، الّذي يمثّل مكاناً أليفاً في أغلب الروايات الّتي تناولته، فمجتمع الأهوار من أقدم المجتمعات في التاريخ البشريّ، وله خصوصيّته الّتي منحته الطبيعة الجغرافيّة، واتُّخذ مكاناً أميناً، وملاذاً لكلّ خائفٍ وهاربٍ من سلطة واستبداد على مدى التاريخ؛ لأنّه مكان منعزل وبعيد عن المدن. وفي رواية **(حجاب العروس)** اتّخذت الشخصيّة المركزيّة **(مطر)** الهور مكاناً حضوريّاً أليفاً محبّباً للنفس، إذ يجد فيه فسحة من الحريّة والانفتاح الّذي افتقده في قصر **(جنزيل)**، إذ يقول: "**في غياب العجوز كنت أسرق زورقه وأذهب إلى أعماق الهور، فهناك أستطيع الاستماع إلى الأغاني، الّتي يطلقها مغنّون يختفون بين القصب وكذلك آكل نباتات، اللّكاط، والحندكوك، وزهير البطّ... ، الّتي تطفو على سطح الهور، أمّي كانت معتادة أن تجلب ليّ هذه النباتات**"[1]. وتبرزُ في النصّ معاناة الشّخصيّة من كبت وغربة، فالهور هو المكان الّذي يجد فيه المتنفس والتخلص من وطأة الضغط النفسيّ، الّذي رسم عليه طوقاً من الاغتراب النفسيّ الإجباريّ، وهو في قصر العجوز **(جنزيل)**، فوجوده في أعماق الهور يشعرهُ بالحنان حين ترجع به عجلة الزمن إلى سنوات الطفولة مع أمّه وهي تصطحبه معها إلى الهور، وتجلب له أنواع النباتات الّتي تطفو على سطحه. وفي موضع آخر من الرواية يثير المكان (الهور) عنده إحساساً بالسعادة والمتعة، فيجد فيه متنفّساً للحريّة، وموطِئاً يزيل عنه هموم الاغتراب، وتحقيق جزءٍ من ذاته، ولاسيّما بعد موت العجوز **(جنزيل)**، فيُرفع عنه القيد النفسيّ وينطلق إلى أعماق الهور ليقضي أجمل لحظاته، بممارسته طقوس حريّته، بعد أن أوهمه **(جنزيل)** بأكاذيبه الخياليّة العديدة، حين يقول: "**بعد موت جنزيل بحثت عن أدعية الحياة في غرفته ولم أجدها، ولم أصادف أيّ صندوق صغير، فقلت في سرّي، إنّها كذبة أخيرة تركها لي جنزيل، ولكنّني أصبحت وحيداً حزيناً،... ومن أجل أن أنسى ذكراه قرّرت أن أمضي ساعات طويلة مع الصيّادين في الأهوار، وفي بعض الأحيان كنت أصطحب بنت فرهاد الكردي في زورقي ونجول في الأهوار، أحياناً ننزل في الماء، فتقترب أجسادنا، أو يرتطم جسدي بجسدها، كنت أتحسّس الأسماك تمرّ قرب جسدينا في الماء، وفي بعض الأحيان كنت أغفو قرب جسدها وهي بين حين وآخر تقرصني وتصرخ، خاصة حيّن تتحسس حرارة جسدي، ثم نصعد في الزورق، ننشّف جسدينا..**"[2]، وهذا يعني أن المكان له علاقة وشيجة بالإنسان تنسجم مع طبيعته فينتج عن ذلك تداخل مزاجه مع طبيعة المكان،

[1] - حجاب العروس :٤٧.
[2] - م . ن :١٠٢.

ويحدث نوعاً من انسجام وتآلف أو نوعاً من الكراهية والتناقض، إذ "يأخذ المكان شكلاً مغايراً وفق حالة السرد النفسيّة والمزاجيّة"[١].

ب- المكان المعادي:

شكّلت صورة المكان المعادي مساحة واسعة في النتاج الروائيّ، على حساب بقيّة الأمكنّة الأخرى، تبعاً لظروف الحياة وواقعها المعيش، وتباين مشاكلها في شتّى أنواع البؤس والحرمان والاغتراب في محيطها الّذي تعيش فيه، وانعكست تلك الظروف سلباً على الشخصيّات، "فمعظم الشخصيّات الروائيّة عانت الغربة المكانيّة، الّتي خلت في دواخلها من الاغتراب النفسيّ"[٢]، وعدم الانسجام مع بيئتها وتميّزت علاقتها بتلك الأمكنّة بالسلبيّة، إذ تشعر الشخصيّة فيها بعدم الانتماء، والضيق، والعداء، ولكنّها تعيش فيها مرغمة "تحت ظرف إجباريّ كالمنافي، والسجون، والمعتقلات، أو الأماكن الّتي توحي بأنّها مكامن للموت، والطبيعة الخاليّة من البشر، وأماكن الغربة"[٣]، وكلّ هذه الأمكنّة وغيرها ولّدت لدى الشخصيّة إحساسات بالغربة المكانيّة، ويصعب عليها تقبّل الحياة في ظلّ هذه الأمكنة، وجوّها السلبيّ، وتفاصيلها النفسيّة المؤلمة، الّتي تعرضت لها ونفرت منها، فيصبح "المكان خانقاً، الملقى خارج النفس، الّذي يثير في الذات الإنسانيّة الخوف والقلق لدرجة الاختناق، وتكون العلاقة بينه وبين الشخص علاقة عدائيّة، سلبيّة... وتتّخذ فعاليات هذه الأمكنة طابعاً عشوائيّاً يصعد عند الإنسان فاعليّة الإحساس بالخوف من المجهول"[٤].

ومن خلال استقرائنا لروايات **(محمد الحمراني)**، وجدنا أنّ المكان المعادي يهيمن على نصوصه الروائيّة، ويشكّل النسبة الأكبر من بين الأماكن – سالفة الذكر–؛ لأنّ أغلب الشخصيّات الّتي وظّفها تُعاني من صراعات نفسيّة مكانيّة خانقة، تشعر تجاه أمكنتها بالكراهية والعداء على حدٍّ تعبير **(غاستون باشلار)**، "مكان الكراهيّة والصراع"[٥]، فيعيش الإنسان مرغماً فاقداً للحريّة في الأماكن الضيّقة، أو

---

[١] - البنية السردية في الرواية:١٤٧.
[٢] - روايات حنان الشيخ(دراسة في الخطاب الروائي):٢٩٨.
[٣] - الفضاء الروائي عند حبرا إبراهيم جبرا: ٢٤٠.
[٤] - المكان في شعر ابن زيدون، ساهرة عليوي حسن العامري، جامعة بابل- كلية التربية، قسم اللّغة العربية.٢٠٠٨م (ماجستير):٤٧.
[٥] - جماليات المكان: ٣١.

الواسعة على حدَّ سواء، فتضيّق عليه المساحة النفسيّة، وتحاصره وتقيّد حركته الجسديّة والروحيّة، نتيجة لتلك الضغوط والتداعيات، الّتي سلّطت عليه حالة من الشعور الدائم بالاغتراب والكراهيّة.

وتمحورت هذه الأمكنة في روايات **(محمد الحمرانيّ)** حول أشكال عدّة، سنقف على جزءٍ منها، بدءاً من البيت، الّذي حظي بعدّة تسميات في العمل الروائيّ، كالدار والمنزل والمسكن والشقّة والكوخ، وكلّ هذه التسميات تحمل دلالة واحدة، بأنّ البيت مكان للراحة والحماية والأمن وإثبات وجود الفرد[١]، وبهذا يعدّ البيت مكاناً أليفاً، ويمثّل المأوى الّذي يلجأ إليه الإنسان طلباً للراحة والاستقرار، "حين نحلم بالبيت الّذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط في ذلك الدفء الأصليّ في تلك المادة لفردوسنا الماديّ. هذا هو المناخ الّذي يعيش فيه الإنسان المحميّ في داخله"[٢]، فالبيت هو أكثر الأمكنّة ألفة، وهو عالم الإنسان الأول، ومحببٍ لدى جميع الشخصيات في الواقع إلّا أنه أصبح مكاناً معادياً في أغلب نصوص **(محمد الحمراني)** ومصدراً للشقاء والتعاسة، ففي رواية **(أنفي يطلق الفراشات)** مثّل البيت مكاناً خانقاً لشخصيّة الراوي، حيّن يقول: "**توفيق... توفيق وتضريني بكعب حذائها؛ هكذا توقظني زوجة أبي الّتي تنتمي إلى أقوام غجريّة، تزوّجها أبي بعد طلاق أمّي مباشرةً. سمينة ذات حاجبين ضخمين، قادرة على تغيير شخصيّتها كما يتغيّر ماء الأنهار، جذّابة ومهتمّة بأناقتها، على الرغم من اقترابها من الأربعين... في اللّيل أخبرتني بما يلي: أنت الآن في الخامسة والعشرين من العمر، يجب أن تبحث عن نفسك في مكان آخر، أنت مطرود ولا أريد أن أرى رجلاً فاسداً مثلك. علامات الخوف اخترقت أحلامي وأنا أرى وجه أبي يتثاءب سخطاً. هذا الرجل لا يشبه أبي... أخيراً اقتنع بما قالته له هذه المرأة الّتي تشبه برميلاً. مرات عديدة أخبرته بجنونها المعتاد...إنّني أود اغتصابها. اللّيل يرسل ظلامه بطيئاً في غرفتي المقرفة الّتي يستعملونها لإخفاء مهملاتهم. على الجدار رسمتُ صورتي واطلقتُ باتجاهها البصاق وصرخت بعنف...**"[٣]، وبذلك يتحوّل بيت العائلة/ المكان الآمن، والملاذ الأوّل للإنسان؛ إلى مكان معادٍ للشخصيّة، حيث يُكبّل حريّته ويضيق عليه الأفق الأسريّ، ويقتل قيم الألفة والطمأنينة، ويشعره بالخوف والضياع والإحباط لكلّ طموحاته وأحلامه الشخصيّة، بسبب الضغط النفسيّ، الّذي سلّط عليه من قبل زوجة أبيه، والتهم الّتي وجهتها إليه أمسى يشعر بالخوف والرهبة وعدم الاستقرار النفسيّ، وولد لديه شعورٌ بالاغتراب، فخلقت

[١] - يُنظر: شعرية الخطاب السردي:١١٩.
[٢] الرواية والمكان:٢٠٠.
[٣] - أنفي يطلق الفراشات :١٥-١٦.

من بيت أبيه مكاناً معادياً لا رغبة له في العيش فيه، وصل إلى حدِّ الصراخ والبصاق والنفور وهو يقبع تحت نيران لسان زوجة أبيه المقذع والمكلّل بالتهم الباطلة والمعاملة القاسية.

وفي رواية **(حجاب العروس)** يظهر لنا المكان المعادي، وهو يعبّر عن الاضطراب النفسيّ، الّذي يعتريه وهو يرنو إلى كوخ أهله عبر حوار أجراه مع نفسه، إذ يقول: "**صعدتُ على السلم الرئيسيّ للقصر حتّى وصلت إلى سطحه. نظرتُ إلى أكواخ القرية الّتي بدت لي مثل حشرات صغيرة، شاهدتُ أشخاصاً كثيرين يتجوّلون بزوارقهم ولكنّني لم استطع تمييزهم، تمكّنتُ فقط من تحديد مكان كوخ العائلة. تذكّرت أخوتي، الّذين قالوا لي أثناء الوداع: (تذكّرنا وتذكّر عشيرتك).. قلت في سرّي ولكن ما فائدة الذكريات وروحي بيد العجوز جنزيل،... كلّ ما علمته أنّني مشتاق إلى وجه أمّي، مشتاق لألمس فوطتها واقبل يديها، أعرف أنّها ربما تموت بعد فراقي، ماذا أفعل وكلّ شيء أسوّدَّ أمامي، ربما هي الآن تجلس وحيدة في كوخنا، أمّا أنا فلا أمتلك غيّر هاتين اليدين اللّتين أتمنى أن تتحوّلا إلى جناحين لأصل بهما إلى أهلي، ولكن كيف أذهب إليهم، وروحي في صندوق مفتاحه لدى العجوز جنزيل؟** "[1].

يكشف لنا المكان عن حالة "**مطر**" النفسيّة المضطربة وهو يعيش بعيداً عن كوخ العائلة الّذي ترك في نفسه أثراً بالغاً من الحنين والاشتياق، وهو يتألّم في داخله بإحساس الغربة المكانية الناتج عن علاقة الشخص بموطنه الأول، وأصبح مصيّره بيد "**جنزيل**" الّذي قيّد حريّته، وفرض عليه مجموعة من القيود والقيم والعادات الخاصّة به في تعليمه الديانة الصابئيّة، وأصبح المكان معادياً يحدُّ من تطلّعاته ويمنعه من تحقيق ما يرغب، وهذا ما خلق في داخله إحساساً مرغماً بأتباع الإيديولوجية الجبرية الّتي فرضت عليه من قبل **(جنزيل)**، ولشدّة لحظات توتّره وهو يعاني من الضنك والعذاب النفسيّ، فقد حاول الطيران إلى صوب أهلّه؛ لأنّه كان يائساً من الحياة، وهو يعيش وحيداً في قصر **(جنزيل)**، فالقصر كان مكاناً معادياً وموحشاً بالنسبة **(لمطر)**، فنجده يرسم عليه طوقاً مظلماً وتعيساً، وهو يعاني مرارة فراق الأهل والعشيرة والديانة، فغلقت بوجهه كل الأبواب، فتمنى أن يمتلك جناحين لتحقيق الطيران، فهو لم يجد بديلاً سوى هذه المنية، وهي بمثابة المتنفس الوحيد لإنقاذه من الضغط النفسي الّذي يكابده وهو في بيت **(جنزيل)**.

[1] - حجاب العروس : ١٢-١٣.

وفي رواية **(النائم بجوار الباب)**، الّتي تجري معظم أحداثها في قبر **(الحلّاج)**، وهو مكان يقع في وسط بغداد، الّذي استثمره **(الحلّاج المعاصر)**، العائد من الحرب بندوب وتشوّهات جسديّة ونفسيّة وهو يمضي أياماً مع **(ابن خادم القبر)**، وتتّسع دائرة الحديث بينهما، ويسترجع بما شاهده **(الحلّاج المعاصر)** في جبهة القتال من دمار وخراب وازهاق للأرواح، حينما بدأ يسأله **(ابن خادم القبر)** عمَّا يجول في خاطره؛ "**هناك أسئلة كثيرة أريد أن أسألها، توسّعت دائرة ابتسامتي، واخرجت هذا السؤال بألم:**

- ماذا كنتم تفعلون؟

- يقتل أحدنا الآخر

- تقتلون مَن؟

- لا أعلم، فأنا سائق مدرعة وأعطوني بندقيّة، كلّ ساعتين، أو ثلاثة يجمع بنا أحد الضباط ويقول: اقتلوهم إنّهم جبناء لا أريد أن يبقى أحد منهم ، في سرّي لا أعرف عن ماذا يتكلّم، الأحلام تأخذني والذكريات تعيش معي، ومن كثرة ما كرّرتها في أحشائي لا رغبة لي في الحديث عنها، ولكن في المعارك الشّرسة لا أعرف من أين تأتي القذائف، في الأغلب كنتُ حيّن أحسّ بأنّ الرامي يريد أن يطلق قذيفة، أحرّك المدرّعة إلى الاتجاه المعاكس، لا أعرف من أشعل هذه النار، جنود كثيرون لا أعرفهم، هل هم أعداء أم أخوة، يحتضنون الأرض، الدماء تصهر وجوههم والصراخ يتيماً يملأ السماء... أشاهد حقول الألغام والأسلاك الشائكة، رايا البنادق ذات الركائز، على بُعد خمس خطوات خلف المدرّعة يقع موضعنا، تنتشر بداخله (يطغات) وحقائق الجنود، أدخل إليه أثناء اللّيل فقط"[1].

فنلحظ أن السارد **(الحلّاج المعاصر)** العائد من أرض المعركة، مسلوب الإرادة والحريّة، مجبراً على خوض الحرب وأغمارها المرعبة والبقاء فيها، حيث شكّلت جبهة القتال مكاناً معادياً بالنسبة لشخصيّة **(الحلاج المعاصر)**؛ لما تجمعه من الدلالات السلبيّة، (كالموت والخوف والتألم والرهبة..)، وسط متاهات الحرب العشوائيّة، الّتي تتضاعف فيها غربة الإنسان، وتضيق بها النفس حزناً وتألّماً، إذ يكشف المكان عن حالة **(الحلاج المعاصر)** النفسيّة القلقة، الّتي تمخّضت عن شعورها برهبة الموقف الّذي مرّ بها، وعاشها الكثير من الجنود الّذين شاركوا في الحرب دون أن يعرفوا لمَ يوجدون وسط نيران تلك الحرب؟ وبالتالي أصبح المكان معادياً تنفر منه النفس، وتشعر بعدم الارتياح، وتعاني من العذاب النفسيّ، ومن

[1] - النائم بجوار الباب : ٣٩-٤١.

جانب آخر، عانى من العذاب الجسديّ، إذ أنّه كان محروماً من النوم والراحة، وهي أبسط حقوق الجسد المسلوبة، فأضحى المكان بائساً موحشاً، لا يجوبه سوى الصُراخ المنبعث إلى عنان السماء.

وفي نصّ آخر يتمظهر لنا المكان المعادي، وتأثيره على النفس، إذ يقول: "**كلّما يقترب اللّيل تجتاحني أسئلة مجنونة، لا أهتمّ للكثير ما يقال حولي، تركت المدرّعة وذهبت إلى حقول الألغام المنتشرة حولنا، سقط في أحضانها جنود كثيرون، لا أعلم من وضعها، ولكنّها تقصي ولابدّ لي من تحطيمه، هذا الفم أكل أولاد صغاراً يبحثون عن الطريق المؤدّي إلى المطبخ، أو السرايا المتقدّمة، ولكنّهم يخطئون ويمضون إلى أعماق حقول الألغام، لا نسمع غير صراخهم ورائحة الشواء، أمّا في الأيام الّتي نغوص بها إلى أعماق الأرض الحرام، فكان جنود آخرون يمسكون حميراً ويجبرونها على السير فوق الألغام لفتح ثغرات، أحد الحمير الّتي نستعملها في جلب الماء عندما شاهد الحمير تموت يوماً بعد آخر وفي ظهيرة يوم صيفيّ، رفس الجنديّ الجالس على ظهره، تساقطت فوقه (جلكانات) الماء، ليركض بقوّة، بعد دقائق تطاير لحمه وسط حقول الألغام**"[1]، فيصوّر لنا الراوي شريطاً تصويريّاً تظهر فيه صورة من صور الصراع النفسيّ والجسديّ بين الإنسان والمكان، إذ يقدّم لنا صوراً حيّة، من خلال استرجاع الأحداث الّتي تركت وضعاً نفسيّاً مؤثّراً في نفسه، فجبهة القتال من أكثر الأمكنة عدائيّة، إذ يشعر الإنسان فيها بالوحشة والخوف واليأس والانكسار من الناحية النفسيّة، فضلاً عن تعرّضه للهلاك والضياع من الناحية الجسديّة، لأنّ خطر الموت يحدق به من كلّ صوب، فيصبح المكان مخيفاً ومثيراً للقلق والنفور، فمثّلت جبهة القتال أيقونة معادية عند الراوي قدّم من خلالها وضعاً سوّداويّاً، تُستلب فيه الحريّات وتُكمّم فيه الأفواه، وتُخضع الإنسان للموت كرهاً، وتحاصره تحت لواء سلطة القمع المستبدّة بأيديولوجيّتها المفروضة على رقاب الناس وتغيب ذاتهم الفكرية والمادية والمعنوية، فالمعركة هي بمثابة سجن مصغر لاستلاب الذات الإنسانية، إذ مثل المكان في النصّ "بؤرة الحصار المكانيّ، بل ويمكن عدّه نقيضاً لباقي الأمكنة، إذ يظل معبّراً عن حضور صوت القمع وتسييج الذات ومحاصرتها ماديّاً"[2]، فجبهة القتال عكست مكاناً معادياً مرعباً للذات وهي تعيش في ظلمة المعارك، إذ نقل الراوي أبشع الصور للحرب، حيّنما صوّر ب(عدسته) الجانب الوحشيّ من تقطيع أشلاء الجنود الفتيان وهم ذاهبون إلى المطابخ، فيما لم تسلم الحيوانات من عبثيّة السلطة وأجرامها، وهذا واضحاً في

[1] - النائم بجوار الباب :٥٠-٥١.
[2] - الفضاء الروائي (في أدب حبرا إبراهيم جبرا):٢٨٨.

صورة الحمير الّتي تنقل الماء فيتطاير لحمها متفحّماً، ووصل الأمر بأحدها إلى الانتحار في حقول الألغام؛ احتجاجاً على همجيّة الحرب وهو يرى نظائره يموتون يوماً بعد آخر، فكانت حرب عموميّة شرسة تصطاد الحياة، فأراد الراوي أن يمرّر رؤيته بنقل صور الظلم، وتقطيع الأوصال دون أيّ معنى، مثلما تقطّع جسد **(الحلّاج)**، من دون أيّ مبرّر عقلائيّ، فالظلم متّصل وموجود منذُ زمن **(الحلّاج)**، إلى يومنا هذا، وبطرق شتّى.

المبحث الثالث

البنية السرديّة للزمن: (مدخل نظري)

يُعدُّ الزمن أحد المفاهيم الفلسفيّة، الّتي أولاها الفلاسفة، والنقّاد، والمفكّرون اهتماماً واسعاً، في بنية النصّ الأدبيّ؛ لارتباطه الوثيق بالأدب والفلسفة، فأصبح الزمن موضع جدال لكثير من الفلاسفة والمفكّرين والأدباء، فهو مرتبط بوجود الإنسان وعدمه. ويصعب الوقوف على مفهوم جامع له، ولعلّ خير من عبّر عن هذا التعقيد، القديس **(أوغستين)**، حين قال: "فما الوقت إذن؟ إذا لم يسألني أحد عنه أعرفه، أمّا أن أشرحه فلا أستطيع"[١]، وقد اهتمَّ الإنسان بالزمن منذُ القِدم، وأولاه عناية فائقة، من خلال ضبط حركته وتاريخه، ولفصول السنة من حيث البرد والحرّ، وذكر القصص والحكايات القديمة بعبارة (كان ما كان في قديم الزمان)، وغيرها؛ لذا عُدَّ هاجساً في حياة الإنسان، ولا يزال حتّى يومنا هذا، واللافت أنّ الشعوب الّتي استثمرت الوقت أصبحت من الشعوب المتقدّمة، والمتطوّرة في تحقيق طموحاتها وأحلامها، لأنّ الزمن يدور حول الأشياء والإنسان أينما حلَّ واستقرّ، فالزمن عنصر حيويّ في حياة الإنسان. وقد عرّفه الفلاسفة المسلمون، بأنّه حركة اللّيل والنهار، وهذا ما أشار إليه القرآن الكريم إشارات واضحة، كقوله تعالى: ((**وَجَعَلَ اللَّيلَ سكَناً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ حُسْبَاناً**))[٢].

وأمّا مفهومه الأدبيّ، فلا يختلف أثنان على مدى أهمّيته الفاعلة، إذ تتجاوز أهمية المكونات الأدبيّة الأخرى، "ومن المتعذّر أن نعثر على سرد خالٍ من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكّر في زمن خالٍ من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الّذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الّذي يوجد في الزمن"[٣]، فلا يمكن الاستغناء عن عنصر الزمن تحت أيِّ شكلٍ من أشكال السرد؛ لأنَّ كلَّ حكاية، هي عبارة عن مجموعة لحظات زمنيّة متعانقة بالأحداث، ومتداخلة فيما بينها، لكنّ من الطبيعيّ أن نسرد من دون أن نحدّد بنية المكان الّذي تدور فيه الأحداث، وهذ ما أورده **(حسن بحراوي)**، بقوله: "من الجائز كما يرى **(جنيت)**، أن نروي قصّة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الّذي يدور فيه الأحداث، بينما يكاد يكون مستحيلاً إهمال السرد العنصر الزمنيّ الّذي ينظّم عمليّة السرد..."[٤]، فالزمن

---

[١] - زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، فريدة إبراهيم بن موسى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٢م :٥٩.
[٢] - الأنعام:٩٦.
[٣] - بنية الشكل الروائي: ١١٧.
[٤] - م . ن: ١١٧.

محورٌ أساسيٌّ في ربط كلّ عناصر السرد، ومن الصعب جدّاً إهمال العنصر الزمنيّ، الّذي يُنظّم سير العمليّة السرديّة في زمنها (الماضي، والحاضر، والمستقبل)، فالزمن يؤدّي بمهامّ سرديّة تحمل الكثير من الدلالات المتعدّدة والمتنوّعة، فقد تكون هذه الدلالات فلسفيّة ودينيّة ورمزيّة وكونيّة، بل تتعدّى لاستيعاب المجالات النفسيّة والذهنيّة والذاكرة التاريخيّة، فمصطلح الزمن واسع الاستعمال في مختلف المجالات[١]، وكذلك يُسهم الزمن في بناء الرواية وإضافة سمة التشويق، من خلال أولويّة التلقّي في النصّ السرديّ، لأنّ قضية الزمن "أصبحت لعبة هذا العصر، وأساس حضارته، وتفسيراً لما فيه من مظاهر متناقضة"[٢]، فلا بدَّ لنا أن نوضّح مفهوم الزمن بشقّيه اللّغويّ والاصطلاحيّ:

- مفهوم الزمن

أ- المفهوم اللّغويّ:

تتعدّد تسميّات مصطلح الزمن بدلالات متنوّعة، ومصطلحات كثيرة، كالوقت، والزمان، والدهر، والأزل، والحين، والأمد، والسرمد... وقد اهتمّت بها كتب التراث والمعاجم، ومن بينها معجم (العين) في مادّة (ز م ن): "الزمنُ: من الزمان والزمنُ ذو الزمانة، والفعل: زَمِنَ يَزمُنُ زمناً وزمانة، والجميع الزمنيّ في الذكر والأنثى، وأزمنَ الشيء أطال الزمان"[٣]، إمّا في (لسان العرب)، فقد جاء في هذه المادة: الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيرة، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان: أقام به زماناً"[٤].

ب-المفهوم الاصطلاحيّ:

يعدّ مفهوم الزمن في الرواية على أنه " الفترة أو الفترات الّتي تقع فيها المواقف والأحداث المقدمة (زمن القصّة/ زمن المروي)، والفترة أو الفترات الّتي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث (زمن

---

[١] - يُنظر: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، باديس فوغالي، دار هومه، ط١، ٢٠٠٢م : ١٣٥.

[٢] - الزمكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، إيمان عبد دخيل، عدنان حسين العوادي، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، المجلد ١٨،العدد٤، ٢٠١٤م (بحث) :٩٣١.

[٣] - معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط١، (د ت) :١٩٥.

[٤] - لسان العرب، مج١٣ :١٩٩.

الخطاب/ زمن السرد)[١]، فهو من المفاهيم الّتي تتسم بالضبابيّة والعتمة، ويصعب ضبطها وتحديدها، وتعريف الزمن يختلف من باحث لآخر، ومن ناقد لآخر، وقد تعددّت تعريفاته بمعانٍ مختلفة؛ فقد عرّفه الناقد **(عبد المالك مرتاض)**، بأنّه "مظهر وهميّ يُزَمْنِن الأحياء والأشياء فتتأثّر بمضيه الوهميّ، غير المرئيّ، غير المحسوس. والزمن كالأُكسجين يعايشنا في كلّ لحظة من حياتنا، وفي كلّ مكان من حركاتنا؛ غير أنّنا لا نُحسّ به، ولا نستطيع أن نتلمّسه، ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهميّة على كلّ حال، ولا نشمّ رائحته، إذ لا رائحه له؛ وإنّما نتوهّم أو نتحقّق، أنّنا نراه في غيرنا مجسّداً؛ في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وتقوّس ظهره،.."[٢]، وغيرها من الأشياء التي نشاهدها حولنا وهي تستنزف زمنها بتغيّر شكلها ولونها، لذلك ارتبط الزمن بالإنسان ارتباطاً وثيقاً حيث يمثّل كلّ جوانب حياته.

فالزمن موجود في كلّ لحظة من لحظات حياتنا، وهو يمرّ بدون أن نشعر به، ويترك دلالة نعرفه من خلالها، كتغيّر الإنسان في فترة حياته العمريّة، وهو يمرّ في مراحل النمو والنضج، ومن ثمة الهرم "فالزمن كأنّه هو وجودنا نفسه؛ هو إثبات لهذا الوجود أوّلاً، ثمّ قهره رويداً رويداً بالإبلاء آخراً. والزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنسانيّ، يتقصّى مراحل حياته، ويتولّج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل"[٣].

وبَعدُ، فالزمن عنصر أساسيّ في بناء الرواية؛ لذا حظي بالعناية الخاصّة عند النقّاد والباحثين في المجال الروائيّ، فلا يُمكن قراءة أيّة رواية، أو تصوّر أيّ حدث روائيّ؛ سواء أكان واقعيّاً أم تخيليّاً، دون التوقّف عند مكوّن الزمن الروائيّ، لأنّه "يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجرّدة سائلة لا تظهر، إلّا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[٤]، لذلك تتجلّى أهميّة الزمن بأنّه الرابط الحقيقيّ للأحداث، و"محور البنية الروائيّة وجوهر تشكّلها"[٥]، والمحرك الرئيس في جميع أجزاء الرواية على حساب بقيّة العناصر، التي يتشكّل منها البناء الروائيّ، ليكون الزمن بمثابة "الهيكل الّذي تُشيَّد فوقه الرواية"[٦]، فكلّ الأحداث والشخصيّات تتحرّك وتتشكّل في فضاء زمنيّ، لأنّه لا وجود للسرد بدون

---

[١] - قاموس السرديات:٢٠١.
[٢] - في نظرية الرواية: ١٧٢-١٧٣.
[٣] - م . ن : ١٧١.
[٤] - بناء الرواية:٣٨.
[٥] - الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، بيروت، ٢٠٠٤م :٣٦.
[٦] - بناء الرواية:٣٨.

الزمن، وبالتالي يعدّ الزمن المحور الرئيس، الّذي يهيمن في الرواية، ويضمّ سائر العناصر السرديّة ليكون محركاً لها، من خلال العلاقة السرديّة، الّتي يبنيها الكاتب بين المكوّنات السرديّة لعمله.

وقد كان (**الشكلانيون**) الروس أوّل من تنبّه لمفهوم الزمن، منذُ عشرينيات القرن الماضي، والتفتوا إلى أهميّة الزمن، بوصفه أحد مكوّنات السرد في البناء العامّ للرواية، إذ يؤثر عنهم "أنّهم كانوا من الأوائل الّذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضاً من تحديداته على أعمالهم السرديّة المختلفة؛ وقد تمّ لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنّما العلاقات الّتي تجمع بين تلك الأحداث، وتربط أجزاءها"[١].

ولأهميّة هذا المكوّن في المسار السردي، انطلقوا الشكلانيين في أعمالهم، وبنوا تصورهم حول العمل الحكائيّ من جهد (**توماشفسكي**)، تطبيقاً لفكرة الفصل والتمييز بين المتن الحكائيّ والمبنى الحكائيّ، على مستوى العمل الروائيّ، فالمتن الحكائيّ "مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها، والّتي يقع إخبارها بها خلال العمل"[٢]، أمّا المبنى الحكائيّ، فهو يتألّف "من نفس الأحداث، بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا"[٣]. ويمكن القول أنّ المتن الحكائيّ يُعرّف على أنّه التسلسل الطبيعيّ، الّذي جرت فيه الأحداث، بينما المبنى الحكائيّ يخلّخل تسلسل الأحداث الطبيعيّة، وفق نظام يتعلّق بأسلوب المؤلّف، وتقنياته في عرض الأحداث والتحكّم بها فنيّاً، وتقديمها للقارئ، تبعاً للنظام الّذي يفرضه في عمله الروائيّ.

وعلى غرار (**الشكلانيين**) الروس وإسهاماتهم التنظيريّة، نجد رأي (**تودوروف**)، الّذي "ميّز فيما يتعلّق بالزمن، بين زمن القصّة وزمن الخطاب، وذيّل حديثه عنه، بتفريقه بين ما سمّاه (زمن الكتابة)، و(زمن القراءة)"[٤]، وعبر هذا التمييز يؤكّد لنا (**تودوروف**)، أنَّ لكلّ حكي أدبيّ مظهرين متكاملين، هما: "قصّة (الحكاية)، وخطاب (السرد)، "فيقيم ثنائيّته المتواشجة بنيويّاً: (الخطاب/ الحكاية)، أو (السرد/ الحكاية)، على اعتبار أنّ الخطاب (الشكل)، يُقابل المبنى الحكائيّ – لدى الشكلانيّين الروس– وأنّ الحكاية (المضمون)، تُقابل – لديهم – المتن الحكائيّ.

---

[١] - بنية الشكل الروائي: ١٠٧.

[٢] - نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٢: ١٨٠

[٣] - م . ن : ١٨٠.

[٤] - انفتاح النصّ الروائي (النصّ والسياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط٢، المغرب، ٢٠٠١م : ٤٢.

ويرى **(تودوروف)** أنّ زمن الخطاب زمنٌ خطيٌ، يخضع لنظام كتابة الرواية، على أسطر صفحاتها. في حين أنّ زمن الحكاية، زمن متعدّد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدثٍ، في آنٍ واحد. الأمر الّذي ينشأ عنه ظهور مفارقتين، أو تقنيّتين سرديّتين؛ هما: تقنيّة الاسترجاع، وتقنيّة الاستباق (الاستشراف)"[1]، وقسّم "**تودوروف**" –أيضاً– الزمن إلى قسمين رئيسيين؛ زمن داخليّ، وزمن خارجيّ، حيث قسم الزمن الداخليّ إلى ثلاثة أنواع هي: "زمن القصّة، أي الزمن الخاصّ بالعالم التخيليّ، وزمن الكتابة أو السرد، وهو مرتبط بعمليّة التلفّظ، ثمَّ زمن القراءة، أي ذلك الزمن الضروريّ لقراءة النصّ. وإلى جانب هذه الأزمنة الداخليّة يعيّن "**تودوروف**" أزمنة خارجيّة تقيّم هي –كذلك– العلاقة مع النصّ التخيليّ، وهي على التوالي: زمن الكاتب، أي المرحلة الثقافيّة والأنظمة التمثيليّة، الّتي ينتمي إليها المؤلّف، وزمن القارئ، وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة الّتي تعطي لأعمال الماضي، وأخيراً الزمن التاريخيّ، ويظهر في علاقة التخيّل بالواقع"[2].

أمّا **(ميشال بوتور)** –وهو أحد أعمدة الرواية الجديدة في فرنسا عام ١٩٦٤م– فقد عمد برؤيته الجديدة لتقسيمات الزمن، إلى تكديس ثلاثة أزمنة رئيسة في الخطاب الروائيّ، هي: "زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب"[3]، حيث اعترف **(بوتور)** بوجود تفاوت زمنيّ بين هذه الأزمنة الثلاثة، من حيث استغراق الزمن، فيلخّص الكاتب الفترة الزمنيّة خلال كتابته الروائيّة، فزمن المغامرة هو الزمن الّذي وقعت فيه أحداث معيّنة، وقد تكون استغرقت عدّة سنوات، فيلخصها الكاتب إلى أيام أو ساعات، حين ينتقل بها إلى العالم الفنيّ الروائيّ، ويقدّمها بشكل ملخّص ومختصر، في أثناء زمن الكتابة، وأمّا زمن القراءة، فيُحدّد بالمدّة الّتي تستغرقها قراءتنا للعمل الروائيّ[4]. في حين نجد **(يُمنى العيد)** قد ذهبت مذهب **(تودوروف)**، في الإشارة إلى ازدواجيّة الزمن في القصّ، حيث ترجع الزمن الروائيّ القصصيّ إلى زمن القصة، الّذي يخضع للتابع المنطقيّ للأحداث، وتسلسلها، وزمن السرد الروائيّ، الّذي يعتمد على التلاعب الفنيّ للأديب في تعامله مع الزمن، بحيث يقدّم ويؤخّر في نظام الزمن، ثمّ تمييز الزمن الأوّل إلى زمن القصّ، وهو الّذي يوازي

---

[1] - تقنيّات السرد في النظرية والتطبيق: ٣١.
[2] - بنية الشكل الروائي: ١١٤.
[3] - الزمن في الرواية العربية، مها القصراوي، المؤسسة العربية،ط١، بيروت، ٢٠٠٤م :٤٩.
[4] - يُنظر: بحوث في الرواية الجديدة: ١٠١.

زمن الكتابة أو زمن نهوض السرد، وزمن الوقائع الّذي ينفتح على الماضي، ليروي التاريخ والأصوات الشخصيّة[١].

ويأتي **(جيرار جنيت)** برؤيته للزمن السرديّ، منطلقاً من آراء **(تودوروف)** المبنيّة على أساس المقارنة بين زمن القصة (الأحداث كما وقعت فعلاً)، وزمن الحكاية (الأحداث كما تظهر في السرد)[٢]، حيث يتّفقان في هذا الشأن في العلاقة الزمنيّة، الّتي تربط زمن القصة بزمن الخطاب، ولكنّ **(جنيت)** يستعمل مصطلح زمن القصة وزمن الحكي[٣]، وقد حاول أن يخصّص القسم الأكبر من كتابه (خطاب الحكاية) لمعالجة الزمن الروائيّ في إطار رؤية جديدة من خلال دراسته لرواية (بحثاً عن الزمن الضائع) **(لمارسيل بروست)**، وهي أكثر الروايات نضجاً وتعقيداً في عنصر الزمن، وقد حقق **(جنيت)** من خلال دراسة هذه الرواية قمّة المنجز النقديّ، إذ أصبح رائداً ومبدعاً في دراسة العلاقات الزمنيّة، والمنهل الثرّ لكثير من الدارسين والباحثين في هذا المجال، والأرضيّة الصُلْبة، الّتي تفترشها الدراسات النقديّة لمعالجة عنصر الزمن، فحدّد **(جنيت)** العلاقة بين الزمنين (زمن القصّة – وزمن الحكي)، حين عبّر عن الأخير بأنّه الزمن الزائف، "حسب هذه المحدّدات الأساسيّة الثلاثة:

١- علاقات الترتيب الزمنيّ بين تتابع الأحداث في المادّة الحكائيّة، وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها في الحكي.

٢- علاقات المدّة أو الديمومة المتغيّرة بين هذه الأحداث، أو المقاطع الحكائيّة، والمدّة الزائفة، وعلاقاتها في الحكي: علاقة السرعة، الّتي هي موضوع مدّة الحكي.

٣- علاقات التواتر بين القدرة على التّكرار في القصة والحكي معاً"[٤].

_ تقنيّات بناء الزمن السرديّ:

سنتناول في هذا المبحث معالجة محورين، هما: (محور الترتيب أو المفارقات الزمنيّة، ومحور الديمومة أو الإيقاع الزمنيّ)، اللّذين يلخصان زمن القصة بزمن الخطاب، وأمّا المحور الثالث (التواتر أو

---

[١] - يُنظر: في معرفة النصّ: ٢٣١.
[٢] - يُنظر: خطاب الحكاية:٤٥.
[٣] - يُنظر: م . ن : ٤٥.
[٤] - تحليل الخطاب الروائي:٧٦.

التكرار)، فسيهمل؛ وذلك "لميل بعض النقّاد إلى عدم إدخال التواتر في مقولة زمن القصّ، ويرون أنّ التواتر يخصّ مسألة الأسلوب السرديّ الروائيّ"[١].

١- الترتيب الزمني:

وقد يُسمّي **(جنيت)** تلك المتغيّرات الزمنيّة المترتّبة بالمفارقات الزمنيّة، وهذه المفارقة الزمنيّة "ليست وليدة اليوم، بل أنّها من إحدى المميّزات التقليديّة للسرد الأدبيّ"[٢]، فقد يعود ذلك إلى البلاغة اليونانيّة في أصولها الأولى، إذ تداول مصطلح المفارقة للدلالة على استخدام المراوغة في اللّغة[٣]، فهي تمثّل "مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصّة وترتيب الحكاية"[٤]، وهي من التقنيّات الّتي لها حضورٌ في النصّ السرديّ، والناتجة عن التلاعب الفنيّ في بناء أحداث النصّ الّتي يقوم بها الكاتب، وذلك بعمليّة خروجه عن التسلسل الزمنيّ للأحداث أثناء القصّ، أي بالرجوع إلى الخلف لذكر حدثٍ، أو أحداثٍ جرت في الماضي، وذُكرت في لحظة الحاضر، وهذا ما يعرف (بالاسترجاع)، أو يتنبّأ الراوي لأحداثٍ مستقبلية ستقع في زمنٍ ما، لم يصل وقتها بعد، ويطلق عليها (بالاستباق)، وهذا التلاعب بالترتيب الزمنيّ وارد في أيّ رواية أو قصة، حيث يُعيد الراوي التسلسل الزمنيّ بما يلائم ويناسب النصّ الروائيّ، إذ يتولّد انحراف في زمن السرد، فيتوقّف الراوي في سرده، ويعود للأحداث الماضية، أو يتقدّم إلى الأحداث الّتي يتوقّع حدوثها في المستقبل، وبذلك ينقل المتلقّي من زمنٍ إلى زمنٍ أخر، فتبدو أحداث الرواية أكثر حركة وحيويّة في نظر المتلقّي، وإيهامه بواقعيّة ما يرويه، فيلجأ الراوي لهذه الحركة كوسيلة لدفع الرتابة والملل والسأم عن القارئ، وهي ضرورة سرديّة تضفي بعداً جماليّاً وفنيّاً للنصّ، وهي "إمّا أن تكون استرجاعاً لأحداث ماضية، أو تكون استباقاً لأحداث لاحقة. وترتيب حركة السرديّة في النصّ يعمد إليه الراوي من خلال رصد المتغيّرات الزمنيّة، الّتي تطرأ على الخط السرديّ، من أجل إيجاد ترتيب معيّن، لأحداث تختلف في الغالب عن الترتيب الواقعيّ لها"[٥]؛ لذلك يمثّل الزمن الماضي المتّجه إلى

---

[١] - تقنيات السرد الروائي (في هامش الكتاب): ١١١.
[٢] - تحليل الخطاب الروائي: ٧٧.
[٣] - يُنظر: المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٤، العدد٣، ٤، سبتمبر ١٩٨٧م (بحث) : ١٣١-١٣٢.
[٤] - خطاب الحكاية:٤٧.
[٥] - ثنائية (الاسترجاع والاستباق)في البناء السردي لدى الطيب صالح، في روايتي موسم الهجرة إلى الشمال وعرس الزين انموذجاً، باقر جواد محمد رضا الزجاجي، مجلة كليّة التربية الأساسية، جامعة أهل البيت، العدد ١٨،(د.ت)، (بحث):١٣١.

الخلف، المخزون الفكريّ والاجتماعيّ للشخصيّة والأرضيّة، الّتي تتّكئ عليها، في حين أنّ الزمن الحاضر يمثّل تفاعل الشخصيّة مع عالمها الحالي الّذي تعيشه، وأمّا الزمن المستقبل، فيمثّل الخطّ المستقيم للشخصيّة، نحو طموحها، وأحلامها، وتطلعاتها، ومن خلال هذه الحركة والتلاعب في الأزمنة تبرز لنا المفارقات الزمنيّة المتمثّلة بحركتين سرديّتين؛ حركة الإسترجاع (الاستذكار)، وحركة الاستباق (الاستشراف).

أوّلاً: الاسترجاع (الاستذكار):

يعدّ الاسترجاع من التقنيّات الزمنيّة المستخدمة بكثرة في النصوص السرديّة عامّة، وجاء في النقد العربيّ بعدّة تسمّيات، ونذكر منها المصطلحات الأكثر تداولاً، وهي: الاسترجاع، والإرجاع، الارتجاع، والاستذكار، والارتداد، والاستحضار[١].

وهو أحد حركات السرد، الّذي يحدث عندما يوقف السارد زمن ترتيب الأحداث الواقعة في زمن حاضر السرد[٢]، حيث "يترك الراوي مستوى القصّ الأوّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[٣]، أي يستدعي أحداث وقعت في زمنها الماضي القريب أو البعيد، فهو "كلّ ذِكر لاحق لحدث سابق للنقطة الّتي نحن فيها من القصة"[٤]، ويستخدم السارد هذه المفارقة الزمنيّة، لتوضيح بعض الأحداث الماضية المتعلّقة في العمل الروائيّ، الّتي غفلت عنها في السرد، أو إضاءة بعض الشخصيّات الجديدة، الّتي تظهر في النصّ السرديّ، من خلال سرد حياتهم الماضية وسلوكياتهم الغامضة، ممّا له علاقة في أحداث الرواية، كنوع من التفسير أو التبرير لأفعال الشخصيّات المعروفة أفعالهم السابقة[٥]، فعودة الراوي للماضي يمكن أن يساعد على سدّ الفجوات الّتي يخلّفها السرد الحاضر، الحاضر، وكذلك يساعد على فهم مسار الأحداث وكشف دلالاتها، من خلال تقديم معلومات حدثت في زمنٍ سابق أو حدثت خارج زمن الرواية، ليجلي بها الرؤية المستقبليّة في ظلّ معطيات الحاضر، واسترجاع الماضي، لتصبح الرؤية صريحة وواضحة، وبذلك يكون الاسترجاع "مخالفة لسير السرد، تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق. هذه المخالفة لخطّ الزمن تولّد داخلَ الرواية نوعاً من الحكاية الثانوية بدورها استرجاعاً، أي حكاية ثانوية، ويمكن أن يكون الاسترجاع "موضوعيّاً

[١] - يُنظر: المصطلح السردي في النقد العربي الحديث:٢٥٣.
[٢] - يُنظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق:١٠٣- ١٠٤.
[٣] - بناء الرواية،:٥٨.
[٤] - خطاب الحكاية:٥١.
[٥] - يُنظر: المصطلح السردي:٢٥.

(مؤكداً)، أو "ذاتيّاً (غير مؤكد). أمّا وظيفته فهي غالباً تفسيريّة: تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصيّة في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد"[١].

ولكلّ استرجاع مدًى زمنيّ، واتّساع، أمّا المدى، فيعبّر عنه بأنّه النقطة الّتي توقّف عندها السرد ثمّ عاد إليها، ويُقاس المدى بالوحدات الزمنيّة، كالسنوات، والشهور، والأيام، وأّما الاتساع، فيُقاس بالسطور، والفقرات، والصفحات، الّتي يغطّيها الاسترجاع من زمن السرد[٢].

وقد قُسّم الاسترجاع استناداً للعلاقة الّتي تربط الأحداث السرديّة الماضية والحاضرة، الّتي حُدّد بحسب رؤية **(جنيت)**، إذ قسّمها وفق زمنها الماضي، الّذي "يتميّز بمستويات مختلفة، متفاوتة، من ماضٍ بعيد وقريب. ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع:

١- استرجاع خارجيّ: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.
٢- استرجاع داخليّ: يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخّر تقديمه في النصّ.
٣- استرجاع مزجيّ: وهو ما يجمع بين النوعين.

والاسترجاع بأنواعه الثلاثة يمثّل جزءاً مهمّاً من النصّ الروائيّ، وله تقنياته الخاصّة، ومؤشّراته المميّزة، ووظيفته الّتي تختلف من رواية إلى رواية"[٣].

ونظراً لما وجدناه من استرجاعات كثيرة في روايات **(محمّد الحمرانيّ)**، وسنتناول جزءاً من تطبيقاتها الّتي شملت أنواع الاسترجاع في نصوصه، والّتي وظّفها الروائيّ، كتقنيّة فنيّة وجماليّة، ولها تأثيرها على المتلقّي.

١-الاسترجاع الخارجيّ:

يعالج هذا النوع من الاسترجاع أحداثاً تنتظم في سلسلة سرديّة؛ ليعود فيها الراوي إلى ما قبل الرواية، إذ يبدأ وينتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى؛ لأنّ وظيفته الوحيدة هو إكمال الحكاية الأولى، من خلال إضاءة القارئ بمعلومةٍ، أو حدثٍ، أو شخصيّةٍ جديدةٍ لم يعرف عنها

[١] - معجم المصطلحات نقد الرواية، لطيف: ١٨.
[٢] - يُنظر: بناء الرواية:١٢٥.
[٣] - م . ن : ٥٨.

مسبقاً[1]، أي: العودة إلى ما قبل زمن الراوي، ويمكن أن يُسمّى بـ(سوابق زمن الرواية)، وتكون هذه السوابق بعيدة عن الحكاية المفترضة الأولى، فيكون الرجوع بالحدث إلى زمن ما قبل بداية الحكي، ويعني به "ذلك الاسترجاع الّذي تظلّ سعتُه كلّها خارج سعة الحكاية الأولى"[2].

وَيُعدّ **(جنيت)** أوّل من حدّد مدى الاسترجاع، فالمدى عنده المسافة الزمنيّة الفاصلة بين الحكاية الأولى، الّتي توقّف عندها الحكي، واللحظة الّتي يبدأ منها الاسترجاع، وغالباً تحدّد لنا نقطة الرجوع إلى الماضي أو تقدّر بمدّة بزمن.

ومن خلال قراءتنا المتن الروائيّ لروايات **(محمّد الحمرانيّ)**، يُشكّل الاسترجاع الخارجيّ أكثر أنواع الاسترجاع حضوراً، إذ نجد تفاوتاً بالفترات الزمنيّة، الّتي وظّفها الروائيّ، كاسترجاع خارجيّ، من حيث قياس الأحداث المسترجعة، ومدى قربها أو بعدها عن نقطة انطلاق الحكاية الأولى، وعلى هذا الأساس؛ قسّم النقّاد مدى الاسترجاع على قسمين:

أ-استرجاعات بعيدة المدى:

يُشكل الاسترجاع بعيد المدى في رواية **(حجاب العروس)** مساحة واسعة من الرواية، كالّذي جاء على لسان الراوي المشارك **(مطر)**، حين يسترجع الأحداث في مرحلة الطفولة، وهو بعيد عن الديار والأهل، حيث يتولّد لديه شعور بالحنين والاشتياق إلى موطنه الأوّل (بيت الأهل)، فحينما يقضي وقتاً مع عشيقته بنت **(فرهاد الكردي)** أثناء النهار، فيتذكّرها في اللّيل قبل نومه، وتأخذه مخيّلته لأحضان أمّه، فيقول: "**تنقلني ضحكتها إلى أمّي الّتي كانت تضع فراشها قرب فراشي مع حلول الظلام، لتتحدّث إليّ عن الجنّ، وقصص الحيوانات، الّتي كانت تتكلّم في الأزمنة البعيدة، فيسرح عقلي مع حركة عينيها المتموّجة والمشاهد الّتي تولّدها المخيّلة، كنتُ أبكي في بعض الأحيان من القصص المخيفة، وفي أحيان أخرى أطلق ضحكة مدوّية مع كلّ قصّة مضحكة، أمّي جعلت فراشي قربها بعد وفاة أبي حين كنت صغيراً، وكنتُ أسمعها تقول: أنت من سيرد وحشة الحاجّ خيون...**"[3]، فنجد الراوي المشارك **(مطر)** في هذا النصّ ونصوص أخرى، يتوقّف عن مسار السرد، ويسترجع ذاكرته لأيام طفولته الجميلة وهو يعيش في كنف عائلته وعشيرته، لينقل لنا جزءاً من حياته الماضية، الّتي تعود إلى زمن

[1] - يُنظر: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي: ٦٣.
[2] - خطاب الحكاية:٦٠.
[3] - حجاب العروس: ١٠٣.

قبل نقطة الحكاية الأولى، الّتي بدأت منها أحداث الرواية، فعمليّة كسر الزمن بتقنيّة الاسترجاع بالأحداث الماضية، والقفز بالذاكرة إلى الخلف يعطي طابعاً للمتلقّي وإيهامه بحقيقة ما يرويه، واستخدام الكاتب هذه التقنيّة غايته أن يضفي سمات فنيّة وجماليّة، تهدف إلى تلبية حاجة التشويق لدى المتلقّي، وتكون بمثابة الحافز الّذي يشدّه إلى النصّ الروائيّ[١].

وفي نصّ آخر من الرواية، يعود الراوي العليم إلى الوراء، إلى زمن الماضي البعيد في رواية **(حجاب العروس)** عدّة مرات، ليعطينا معلومات عن بعض الأحداث والشخصيّات، لإضاءة ماضي شخصيّة **(عبود)** السركال، فيقول: "**عبود الاقطاعيّ حين كان في العشرين من عمره كان شابّاً شرساً يصرع الكثير من أبناء عشيرته، فجسده الضخم بإمكانه أن يقاوم ثلاثة رجال في معركة، دون أن يكلّ، أو يملّ، أو يخسر تلك المعركة، وحين كبر لم ترق له مهنة الزراعة، وقام هو وبعض أصدقائه بأخذ الأتاوات من الفلاحين الفقراء ومن الّذين تصادفهم جماعته في الأهوار في أواخر اللّيل. كانت قرى الأهوار تخافه، وروى العديد من سكان القرى حكايات غريبة عن جرائم عبود، فمنهم من قال إنّه يقتل من يعارضه الرأي، ويرميه في الماء لتأكله الأسماك وبعضهم قال إنّه يحبّ النساء وهوايته أن ينام مع الفتيات الصغيرات، وبعد ذلك يجبر والد الفتاة على أن يزوّجها لشخص مخبول، أو أرعن من جماعته، أو عشيرته...**"[٢].

نلحظ أنّ الراوي العليم يقوم باسترجاع الماضي قبل النقطة الّتي بدأت منها سرد الرواية، إذ "يتوقّف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعاً ذكريات الأحداث والشخصيّات الواقعة قبل، أو بعد بداية الرواية"[٣]، فالراوي أضاء لنا فترة ليست بالقليلة عن ماضي الشخصيّة الهامشيّة الإقطاعي **(عبود)** وهو في سن الشيخوخة في حاضر السرد، فعرفنا عن ماضيه، وما ارتكبه من جرائم نكراء وهو في سنّ الشباب، وأيضاً كشف لنا جانباً من جوانب الحياة الاجتماعيّة والفكريّة والنفسيّة في تلك الفترة، وتسليط الضوء على مدى قسوة الحياة الّتي كان الناس يعيشونها، ويستمرّ الراوي في تفسير أحداث الماضي، وفي هذه الشخصيّة الثانويّة، لتزويد المتلقّي بمعلومات رُبَّما لم يحصل عليها في حاضر السرد، أو لم تسنح لها الفرصة بالحديث عنها اثناء زمن السرد، فمن

[١] - يُنظر: الرواية العربية البناء والرُّؤيا:١٠٣.
[٢] حجاب العروس: ٦١- ٦٢.
[٣] - تقنيات السرد في النظرية والتطبيق:١٠٤.

الطبيعي أن يلجأ الكاتب لإضاءتها عبر استرجاع ماضيها، فيعرضها أمام القارئ، ليكون لها دوراً في السرد، لتضفي مزيداً من الصدق الفنيّ والإقناع الكامل للمتلقّي.

ب- استرجاعات قريبة المدى:

يتّسم هذا النوع من الاسترجاع بالمدى الزمنيّ القريب عن نقطة الزمن حاضر السرد، حيث لا يتجاوز الساعات، أو الأيام، أو الأشهر من حدوثه، ومن الاسترجاعات الخارجيّة قريبة المدى نجدها في رواية **(النائم بجوار الباب)** على لسان الراوي المشارك **(ابن خادم القبر الشيخ أحمد)**، عندما بدأ بالحوار المتناوب، ضمن الحاضر السرديّ للرواية مع **(الحلاج المعاصر)**، وهو يعاني من انتكاسة عصريّة وضياع للإنسان، وغرائب إيقاع الحرب وهولها المرعب ترنُّ في مخيلته، فقال الشيخ **(أحمد)**: "**... ساد بيننا صمت للحظات، مدَّ يده إلى جيب المعطف، انتبهتُ إلى شيء ما داخل الجيب قال: (إنّها رسائل من جنود كانوا معي، طلبوا منّي أن أبعثها إلى أهلهم).**

- **وهل فعلت؟**
- **كلا.**
- **لماذا؟**
- **لم تكن لي رغبة في حمل رسائل الموتى.**
- **هل ماتوا؟**

- **عند غروب أحد الأيام، اجتمع بنا أحد الضباط وقال: (احذروا يا رجال الدروع، طائرات العدو هذه الأيام، كثيفة وتسعى لتدمير كل القوى الموجودة على هذه الأرض، أريدكم أن تقتلوا كل من يقع بين أيديكم، فلا خيار لبقائنا إلا بالقتل)**"[1]، فمن الواضح أنّ الراوي خرج من طائلة الحوار المتناوب والخطّ الحكائيّ للسرد، ورجع إلى إضاءة حادثة تتعلّق بمصير رسائل الموتى، لأنّ استرجاعه لتلك الحادثة لا تحمل، إلّا تفجير خيار الموت أو القتل، فأصبحت الإجابة واضحة لدى المتحاور من خلال إضاءة تلك الحادثة، ودمجها في الحاضر الحكائيّ، ويمكن أن نقدّر تحديد المدّة الزمنيّة

[1] - النائم بجوار الباب:٥٠.

بالساعات والأيام والأشهر، لأنّ الراوي يسترجع الحادثة، ويعود زمنها قبيل زمن حكايته السرديّة، حينَ ما زالت رسائل أصدقائه الموتى في جيبه.

٢- الاسترجاع الداخليّ:

جاء الاسترجاع الداخليّ على عدّة مسمّيات في العمل السرديّ، منها: "الاسترجاع الداخليّ، أو بعديّات الداخليّة، أو الإرجاع الداخليّ، والمفضّل المصطلح الأوّل... وهو استرجاع السارد، أو الشخصيّة لحدثٍ قريب وقع في بداية القصّة، وقد تأخّر تقديمه في الخطاب السرديّ"[١]، والاسترجاع الداخليّ "هو الّذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن الحكاية، أي: بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادّة للاسترجاع الخارجيّ"[٢]، فالاسترجاع الداخليّ يتمّ حدوثه داخل زمن الحكاية، "ويحتاجه الروائيّ – عادةً – لكي يعالج به إشكاليّة سرد الأحداث الحكائيّة المتزامنة"[٣] وما يجعله يتحكّم في إحداث ترتيب جديد للعناصر السرديّة من غير أن يكون متأصّلاً فيها "كأن يضيف السارد شخصيّة جديدة، ويضيء حياتها السابقة، عبر إعطاء معلومات متعلّقة بها، أو أن تتمّ العودة إلى شخصيّة غيبت مدّة عن سطح المسار السرديّ، وتقدّم للقارئ ملاحظات بشأنها، أو أن تقوم شخصيّة داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلّق بموقف ما"[٤]، وبذلك يعمل على أنّه وجه من وجوه ترتيب الحكاية، على العكس من الاسترجاع الخارجيّ، الّذي يعمل خارج زمن الحكاية الأولى، وينقل أحداث خارجة عن نطاق الحكاية، فالاسترجاع الداخليّ يمنح النصّ السرديّ آليّة زمنيّة تهدف إلى إعادة ترتيب الأحداث داخل الحكاية، وترابطها زمنيّاً في صورة تخدم استراتيجيّة السارد، والرؤية الّتي ينطلق منها[٥]، فيعود السارد بذاكرته إلى أحداث وقعت ضمن إطار النصّ السرديّ، ليعيد ذكرها، وقد قُسّم هذا النوع من الاسترجاع الداخليّ على نمطين، أطلق عيلهما **(جنيت)**، (استرجاع التكميليّة أو إحالات)، و(استرجاعات التكراريّة أو تذكيرات)[٦]، ويعبّر **(إبراهيم جنداري)** عن هذين النوعين، في قوله: "يتمّ الأوّل من خلال الإرجاعات الّتي تأتي لملء ثغرات سبق القفز عليها زمنيّاً، أو تمّ المرور بجانبها، دون أن يشكّل ذلك حذفاً زمنيّاً، وهو ما يمكن تسميته

[١] - المصطلح السردي في النقد الأدبي: ٢٩٧.
[٢] - معجم المصطلحات نقد الرواية:٢٠.
[٣] - تقنيات السرد في النظرية والتطبيق:١٠٩.
[٤] - في مناهج تحليل الخطاب السردي:١٣١.
[٥] - يُنظر: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي: ٦١.
[٦] - يُنظر: خطاب الحكاية :(٦٢، ٦٤).

بالحذف المؤجّل، بينما في النوع الثاني يعود الحكي بين الفينة والأخرى إلى ماضي الحكي عن طريق التذكّر"[١]، الّذي يُمثل النوع الأوّل ما نجده في رواية **(الهروب إلى اليابسة)**، حين يسترجع الراوي الضمنيّ مشهد الجفاف لنهر قرية **(الكفّاخ)**، أمام أعين رجال القرية، وهم ينظرون كيف ينهزم الماء نحو قاع النهر، إذ يقول: "**ذات يوم ودون سابق إنذار لم يشاهد غضب الماء، الأمواج ليس لها وجود والحوافّ، الّتي كانت تتصارع معها تقف شامخة، تسخر من الماء وهو ينهزم إلى القعر لتختفي بعض ملامح النهر. هكذا وقف رجال كبار السنّ، وتكلّموا وهم يشاهدون نهر الكفّاخ يذبل كغصن لم يمض زمن بعيد على اقتلاعه. أصبح الوقوف على السدّ ومراقبة النهر كمن ينظر بفم عميق ليس له حدود، تنتشر الأسرار في جوفه. بدأ الماء ينخفض أكثر فأكثر، فخرجت جذوع النخيل القديمة والصخور الكبيرة وبعض الأواني الّتي سقطت منذ زمن... الجميع مندهشون لما يجري. يقفون على حافة النهر ويشاهدون الأسماك تصطدم بالطين وتموت**"[٢].

فيسترجع لنا الراوي حالة الجفاف الّذي شهده نهر **(الكفّاخ)**، على مرأى ومسمع من قاطنيه، هذا النهر الّذي يمثّل عصب الحياة، وشريانها، بالنسبة لسكان القرية، وقد شمله التجفيف، كما شمل جميع الأهوار وبرك الماء الكبيرة، وموت آلاف الكائنات الحيّة، الّتي تميّزت بها بيئة الأهوار، وأغدقت عليها طابع السحر والجمال؛ إذ عمد عرّضها النظام السابق لتجفيفها بذريعة إيواء المطلوبين، مخلفاً بذلك العمل قتْل إرثٍ حضاريٍّ مميّزٍ، وهويّة مُجتمع ذي جدور تمتدّ به إلى حضارة بلاد الرافدين، فالراوي وظّف الاسترجاع الداخليّ على امتداد عدّة صفحات، ليسدّ الفجوة الموجودة في السرد، والّتي أطلق عليها **(جيرار جنيت)** (استرجاعات تكميليّة)، وهي "تضمّ المقاطع الاستعاديّة، الّتي تأتي لتسدَّ بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية"[٣]، وتعمل –في نفس الوقت– على تزويد القارئ بإحداث ترتيب جديدة مرتبطة بزمن ليس بعيد عن زمن الحكاية السرديّة، والّتي حدّدها الراوي بقوله: "**ذات يوم ودون سابق إنذار..**"، فزمن الحدث المسترجع في النصّ داخل في نطاق زمن الرواية، لأنّ "الاسترجاعات الداخليّة، الّتي حقلها متضمّن في الحقل الزمني للحكاية الأولى"[٤]، فيستعيد السارد ترتيب الأحداث المسترجعة، وإعادة ربطها ربطها ببعضها، لكي يزوّد القارئ بمعلومات أكثر، ويرفع الستار عن الحقائق المغيّبة عن سكان الأهوار

[١] - الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا:١١٨.
[٢] - الهروب إلى اليابسة : ٨٥.
[٣] - خطاب الحكاية: ٦٢.
[٤] - م . ن : ٦١.

المنعزلة، وعن القارئ الّذي حُجبت عليه تلك الحقائق في المستوى ذاته، إذ نرى الروائيّ عبّر عنها بطريقة السرد الفنيّ، وزجّت لنا ذاكرته بما احتفظت به من هذا الإرث الحضاريّ السومريّ، الّذي مثّلها بحكايات متداخلة تحمل شيئاً من الحكايات الخرافيّة، والأجواء الفنتازيّة، واقام بتنويع طريقة تناولها، لرفد المتلقّي بمعلومات قد خُفيت عنه في هذا العالم السحريّ، كاشفاً –بذلك– حجم معاناة مُجتمع الأهوار بسبب الممارسات السياسيّة للنظام السابق ضد هذا المجتمع، جاعلاً من بيئة الأهوار لساناً ترميزيّاً تُحكي حالها المزري، وهذا ما دفع الروائيّ **(فؤاد التكرلي)**، معبّراً عن رواية **(الهروب إلى اليابسة)**، بقوله: "في هذه الرواية ذات الصوت المتميّز، تتراجع الشخصيّات لصالح بيئتها بشكل لافت للنظر... فتبرز هذه البيئة لتكون هي الشخصيّة المحوريّة لتهيمن بعد ذلك على جوّ الرواية، وأفقها كلّه"[١].

أمّا النمط الثاني من الاسترجاع الداخليّ، فقد أسماه **(جنيت)** بـ"استرجاعات تكراريّة، أو تذكيرات"[٢]، أي: إنّه يرد مكرّراً أكثر من مرّة في النص الروائيّ، "وهو ما يتكرّر بنصّه عدّة مرات، في إشارة إلى تكرار حدث واحد عدّة مرات"[٣]، ونجده يعتمد على أحداث وقع ذكرها سابقاً، أو إدلاء بمعلومات عن ماضي شخصيّة معيّنة ورد ذكرها قبل زمن السرد، ولكن في إطار زمن الرواية[٤]، إذ يتم الرجوع إلى الأحداث، أو ماضي شخصيّة سالفة الذكر، حينما يتقدّم السرد أشواطا في حاضر السردي، إذ "يمكن أن تتّخذ هذه الاسترجاعات صفة تذكارات، وهذا يتمّ عبر التكرار الّذي يهدف إلى التذكير بمواقف، أو أقوال، أو أحداث. وقد تكون من بين أهم هذه الوظائف هذا النوع من الاسترجاع، الوظيفة التأويليّة"[٥]، إذ نجد وفي رواية **(النائم بجوار الباب)** الحدث الأوّل المتمثّل بالمرأة وابنها المجنون، الّذي ورد ذكره قبل زمن السرد في بداية الرواية على لسان الراوي المشارك الشيخ **(أحمد)**، ولكن ضمن النطاق السرديّ للرواية، حين قال: "**في أحد الأيام جاءتني امرأة معها ولدها صغير مربوط بحبل من عنقه، تحدّثتُ لها عن بركات الشيخ، ولكن ولدها كلّما انتهيت من جملة، ينظر إليّ بغرابة وينبح مثل كلب ،... نهض الولد إليَّ ونبح بقوّة، ركض إلى الخارج، الأمّ ركضت خلفه، بعد أيّام عديدة، وجدت نفس المرأة، تبكي وتقرأ القرآن، تجلس في إحدى زوايا القبر، حين سألتها عن ابنها، تردّدت في النظر إلى وجهي،**

---

[١] - رواية الأهوار، جريدة الصباح الجديد، العدد ١٠١٤، الخميس ٢٩ تشرين الثاني، ٢٠٠٧م:٩.
[٢] - خطاب الحكاية: ٦٤.
[٣] - الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي: ٩١.
[٤] - يُنظر: الفن الروائي، ديفيد لودج، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٠٢م : ٨٦.
[٥] - في مناهج تحليل السردي: ١٣٢.

وقالت (ها أنا أصلّي، وأدعو في قبر هذا العبد الصالح، لعلّ الولد يعود"[1]، ويتكرّر حدث المرأة وابنها المجنون في موضع آخر على لسان السارد الشيخ **(أحمد)**، عندما استيقظ من النوم وهو يتصوّر وجه حبيبته **(شفيقة)**، ويراها مرّة بالحلم ومرّة أخرى في الخيال، وهو يمرّر أصابعه بين خصلات شعرها، وصورتها تتجوّل في رأسه وأمام عينيه، وتتّضح صورتها له على الجدران الداخليّة للقبر، وعلى الباب الرئيس، مدّ أصابعه محاولاً ليمسكها فلم يجدها[2]، "**في هذه اللحظة دخلت المرأة العجوز الّتي زارتني قبل أيّام ومعها ابنها الّذي هرب منها، نظرت لي، وقالت: (وجدناه عند باب الدار، يرتدي كفناً وبيده رأس قطّة مذبوحة)، ابتسمت لها امسكته، قرأت بعض الآيات والأدعية، نظر لي باستغراب، كنت أتوقّع أن ينهزم من بين يديّ؛ ولذلك طوّقته جيداً، بعد أن انتهيت أمسكت أمّه نهاية الحبل ، قلت لها: تعالي بعد يومين، أرادتْ أن تقبّل يدي ولكنّني سحبتها**"[3].

ويتكرّر الحدث نفسه، لكنّ هذه المرّة السارد **(الحلاج المعاصر)**، وهو يقرأ مخطوطة (خادم القبر)، إذ سمع أصوات أقدام كثيرة على سلالم القبر تقترب نحوه: "**فتحت الباب ووجدت عن الدرجة الأخيرة للسلّم امرأة ومعها ولد مربوط بحبل من عنقه، الشيخ أحمد يمسك بنهاية الحبل،...، بعد لحظات خرجوا، الشيخ انتزع الحبل ووضعه بين يدي المرأة، فمضى الولد خلفها سائراً ببطء، وكأنّ شيئاً ما يعيقه من الخلف، ثمّة أشياء تشبه الطين على شفتيه، وكذلك على مقدّمة أنفه، قبل أن يصلا السلالم توقّف الشيخ أحمد موجّهاً كلامه للمرأة، المرأة أدخلت يدها في جيبها الأيمن، أخرجت عملاً ورُقية ووضعتها في جيب جبّة الشيخ،...، رجعت إلى داخل الغرفة، أخذت مخطوطة (خادم القبر)، الشيخ أحمد ألقى عليه السلام وجلس، سمعنا صوت اصطدام باب السرداب، نظرت له، قال:**

- **إنّه الولد المجنون وأمّه.**
- **ماذا فعلت لهم؟**
- **أطعمته بعض الطين، الّذي قال عنه أبي معجون بدم الحلّاج.**
- **وهل شفي منه أحد؟**
- **لا أعلم، ولكنّ أغلب من أعطيتهم منه لم يعودوا ثانية.**

---

[1] - النائم بجوار الباب :١٣.
[2] -يُنظر: م ، ن : ٥٩.
[3] - م ، ن : ٥٩-٦٠.

- ربما ماتوا.

- كلّ شيء بيد الله"[1].

تكرّرت المقاطع الاسترجاعيّة لمشهد المرأة وابنها عدّة مرّات في الرواية، وهو حدث بدأ ذكره في مستهلّ الرواية ضمن الفسحة الزمنيّة للزمن الحكي، واسترجع الروائيّ تلك المشاهد على شكل استرجاع تذكيري في ثلاثة مواضع من الرواية، وهي السمة الرئيسة لهذا النمط كما يراها **(جنيت)** "؛ لأنّ الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهاراً... وبالطبع، لا يمكن لهذه الاسترجاعات التذكيريّة أن تبلُغ أبعاداً نصيّة واسعة جداً، إلّا نادراً؛ بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاصّ، أي: ما يسمّيه **(ليمِّرت)** عودات إلى الوراء"[2]، فبهذا يتوقّف السارد في متابعة مساره القصصيّ، ويسترجع الحدث الّذي يكون لإشارة إلى أحد مكوّنات الحكاية، والّتي تبدأ من الماضي الّذي يمثّل أحد مكونات الحاضرة في النصّ –وعلى هذا النحو– يمثّل الاسترجاع التكراريّ في الرواية، أحد الركائز الّذي يقوم عليها النصّ[3]، فالاسترجاع التكراريّ له دلالة يتمحور حولها الحدث، فاسترجاع الحدث نفسه لثلاث مرّات في الرواية يكشف الوضع النفسيّ للكثير من الناس الذين أصابهم الهوس والجنون، وشعورهم بالقلق دائماً أمام أحداث الحياة في فترة الحرب العراقيّة – الإيرانيّة، فلجوء المرأة بابنها المجنون إلى أضرحة الأولياء والعباد الصالحين يعطي طابعاً للأمان والاطمئنان في نفسها، حين كلمتْ الشيخ **(أحمد)**، فـ"**قالت: (ياشيخ هذا ولدي عضّته زوجته في ليلة الزواج من أذنه، وأنا حائرة، أزور مراقد الشيوخ والأولياء لعلهم ينقذونه مما فيه)**"[4]، وهذا انعكس بالتدرّج، من خلال مسك المرأة للحبل المربوط في عنق الولد المجنون في المقاطع الثلاثة: إذ نرى في استرجاع المقطع الأوّل، بأنّ الحبل أكثر تضيّقاً وحرجاً، وهو مربوط حول عنق الولد، ونظراته العدوانيّة للشيخ **(أحمد)**، وكما هو موضح في المقطع الأوّل "**جاءتني امرأة معها ولدها صغير مربوط بحبل من عنقه، تحدّثتُ لها عن بركات الشيخ، ولكن ولدها كلما انتهيت من جملة، ينظر إلي بغرابة وينبح مثل كلب**".

وفي المقطع الثاني تدرّج مسك الحبل من نهايته بدون أن ينهزم الولد من أمّه، إذ قالت: "**(وجدناه عند باب الدار، يرتدي كفناً وبيده رأس قطة مذبوحة)، ابتسمت لها امسكته، قرأت بعض الآيات**

[1] - النائم بجوار الباب: ٨٧- ٨٨.
[2] - خطاب الحكاية : ٦٤.
[3] - يُنظر: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي: ٩١.
[4] - النائم بجوار الباب:١٣.

والأدعية، نظر لي باستغراب، كنت أتوقّع أن ينهزم من بين يدي؛ ولذلك طوّقته جيداً، بعد أن انتهيت أمسكت أمّه نهاية الحبل".

وفي المقطع الثالث تحرّر الولد من الحبل الموضوع على عنقه، وهذا ما نجد موضح في النصّ "**بعد لحظات خرجوا، الشيخ انتزع الحبل ووضعه بين يدي المرأة، فمضى الولد خلفها سائراً ببطء، وكأنّ شيئاً ما يعيقه من الخلف، ثمّة أشياء تشبه الطين على شفتيه وكذلك على مقدّمة أنفه**"، فالاسترجاع التكراريّ الّذي عمد إليه الروائيّ كثيراً في بنية زمن الرواية، لم يكن تكراراً لفظيّاً فحسب، بل لجعل المتلقّي يعيش غمار التجربة بوساطة التكرار، الّذي يفصح عن منتج دلاليّ في النصّ السرديّ، إذ شكّل فيه الرمز الدينيّ جزءاً كبيراً منه، والمتمثّل بقبر **(الحلّاج)**، الّذي حمل المتغيّرات النفسيّة، الّتي حدثت داخل شخصيّتي (الولد وأمه)، فحضور المقدّس الدينيّ كان له الأثر النفسيّ في شفاء الولد من دهاليز الواقع المرير المشحون بالحروب المجنونة، فطبيعة الاسترجاعات هي بمثابة ربط ما بين الماضي والحاضر، والّتي اتّخذ الروائيّ فيها الواقع الفنتازيّ، كحدث أساس في تصوير الأحداث الرواية الّتي تقع خارج لحظتها الزمنيّة، فكان توقّف الزمن، واسترجاع الماضي؛ كي يسود من خلال صنع مسافة لفظيّة بين الحاضر والأحداث الّتي تحدّث عنها، ليخلق لنا طبقات زمنيّة متداخلة، لها فائدة في تكثيف المشاهد والحدث، الّتي يريدها أن تصل إلى القارئ، والّتي اعتمد عليها الروائيّ كثيراً كوسيلة زيادة عنصر التشويق لدى القارئ.

ثانياً: الاستباق (الاستشراف):

يُمثل هذا النوع الشكل الثاني من المفارقة الزمنيّة، الّتي يقفز فيها السرد للأمام عكس حركة الاسترجاع المتّجهة بسردها إلى الخلف، وورد مصطلح الاستباق أو الاستشراف في الدراسات السرديّة والنقديّة أقلّ حضوراً قياساً بمصطلح الاسترجاع، ويمكن أن يعزو السبب كما يراه الناقد **(أحمد حمد النعيمي)** "بأنّ الماضي أكثر وضوحاً من الحاضر والمستقبل، فالماضي والحاضر مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل أو تحدث الآن، أمّا المستقبل فما من شيء يضمن لنا أن يأتي على النحو الّذي نريده أو نتوقّعه"[1]. أو ربّما يعود السبب إلى قلّة تقنيّة الاستباق، الّذي لا ينسجم مع عنصري المفاجأة والتشويق، والّتي يحرص عليها الكاتب بإبقاء القارئ منجذباً ومشدوداً لأحداث العمل الأدبيّ حتّى النهاية، وعلى

[1] - إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، أحمد حمد النعيمي، دار الفارس، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م: ٣٩.

الرغم من قلّة السرد الاستباقيّ، "إلّا أن لا يقلّل من أهميته بوصفه مظهراً سرديّاً ينتزع إلى نبذ الرتابة الخطيّة للمتواليات الحكائيّة، بل أنّه يضفي عليها مسحة من الطابع الجماليّ المرتبط بوظيفته الفنيّة، الّتي تجعل الراوي يستعين بالعديد من الأدوات والأساليب السرديّة، لغرض إكساب بنية قصصه شكلاً أدبيّاً متميّزاً"[١]، وإلى جانب ذلك يعدّ الاستباق سلاحاً ذا حدّين، من جانب يفتقد النصّ السرديّ عنصري المفاجأة والتشويق، ومن جانب آخر يثير الكاتب بتساؤلاته الاستباقيّة، الّتي يطرحها جملة من التأويلات، فيشدُّ القارئ للنصّ السرديّ، ويوجّه انتباهه لمتابعة تطوّر الحدث، ويفجّر الرغبة عنده في مجاراة الأحداث والشعور المفرط بحميميّة ما يقرؤه.

وقد جاء الاستباق على عدّة مسمّيات منها: الاستباق، أو التنبّؤ، او القبليّة، أو البعديّة، أو اللواحق، والمصطلح الأوّل (الاستباق) أكثر تداولاً في النقد الحديث[٢]، وهذا ما فضّله **(جنيت)** على أنّه أكثر حياداً، وبقي متردّداً بشأن مصطلح (الاستشراف) بقوله: "تجنّباً للإيحاءات النفسيّة المرتبطة باستعمال مصطلحات تثير تلقائيّاً ظواهر ذاتيّة، مثل (استشراف)، أو (استعادة)، فإنّنا سنقصيها في أغلب الأحيان لصالح مصطلحات أكثر حياداً، فندل بمصلح استباق على كلّ حركة سرديّة تقوم على أن يُروى حدث لاحق، أو يُذكر مقدمّاً"[٣]، لكن على رغم من تردّد **(جنيت)** في المستوى النظريّ للاستشراف، إذ نجده في المستوى التطبيقيّ يعطي المعنى والانطباع نفسه للقارئ مع مصطلح الاستباق، على أنّهما وجهين لعملة واحدة في زمن المستقبل[٤].

وأمّا مفهومه الفنيّ، فيعني "تقديم الأحداث اللّاحقة والمتحقّقة – حتماً – في امتداد بنية السرد الروائيّ، على العكس من التوقُّع الّذي قد يتحقّق وقد لا يتحقّق، لاحقاً"[٥]، ويعدُّ الاستباق أحد تجليّات المفارقة الزمنيّة على مستوى ترتيب الزمن، إذ يقوم على ذكر أحداث لم تقع بعد، أو يمهّد الراوي مجموعة من الإشارات يقدّمها للمتلقّي سيجري سردها لاحقاً، أو يستشرف ما ستؤول إليه مصائر الشخصيّات، فهو في المحصلة تصوير مستقبليّ لحدث سرديّ، يومئ للقارئ بالتنبّؤ واستشراف ما يمكن

---

[١] - حركة الزمن في قصص أنور عبد العزيز(الاسترجاع والاستباق أنموذجاً)، د. هشام محمد عبد الله، ونفلة حسن العزي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج١٧، العدد٩، تشرين الأول، ٢٠١٠م (بحث):٢٧٠.

[٢] - يُنظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي:٣٠٢.

[٣] - خطاب الحكاية:٥١.

[٤] - يُنظر: م . ن : ٥٨.

[٥] - تقنيات السرد في النظرية والتطبيق:١١٩.

حدوثه[١]، فعبّر عن ذلك الناقد **(حسن بحراوي)**، بقوله: بأنّ الاستباق هو "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة الّتي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلّع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[٢]، في حين يرى "**توماشفسكي**" أنّ الاستباق "يأتي على شكل حلم منبئ أو نبوءة أو افتراضات صحيحة أو غير صحيحة بصدد المستقبل"[٣]، وممّا يلاحظ على أن النبوءات تحدث أو لا تحدث، فكلّها ترسم حالة من الانتظار أو التوقّع يعيشها القارئ أثناء عملية قراءته للنصّ، أما الاستباق عند "**ديفيد لودج**" وحسب تعبّيره بأنه "الرؤية المتوقّعة لما سيحدث من وقائع في المستقبل"[٤]، وفي المعنى نفسه عرفه "جيرالد برنس"، أن الاستباق هو "المفارقة الزمنية الّتي تتجه صوب المستقبل انطلاقاً من لحظة الحاضر؛ استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر"[٥].

وَأمّا أهم الوظائف الّتي يحقّقها الاستباق – بوصفه أحد فنون القص الّذي له فاعلية مباشرة على حركة الإيقاع الزمنيّ في الرواية –؛ فهي تتلخّص في تمهيد الأحداث الّتي سيجري سردها لاحقاً، وإعداد القارئ وتهيئته لتقبّل ما سيجري من تغيّرات مفاجئة، لأنّ النصّ الاستباقيّ يعدّ "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقّع حادث ما، أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيّات...، كما أنّها قد تأتي على شكل إعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيّات، مثل الإشارة إلى احتمال موت، أو مرض، أو زواج بعض الشخوص..."[٦]، فالاستباق من الحيل الفنيّة الّتي يلجأ اليها الكاتب، ليخلق حالة من الترقّب والانتظار عند المتلقّي، بوصف هذه التقنيّة السرديّة محاولة لإدهاش القارئ، والدخول في غمار بنية النصّ الروائيّ.

ونجد الاستباق يطرح تقسيماته، والإشكاليّات نفسها الّتي يطرحها في "تقسيم **جنيت** للاسترجاع الداخليّ والخارجيّ، مثلي القصة وغيري القصة، المفرد والتكراريّ، حيث إنّ الاستباق هو حركة تماثل الاسترجاع – من الوجهة النظريّة على الأقل – وتخالفها من ناحية الاتجاه، وبالتالي فإنّ أقسام الاستباق يمكنها أن تكون هي ذاتها أقسام الاسترجاع، غير أنّه من الملاحظ أن ندرة استخدام الاستباق ستحدّد

---

[١] - يُنظر: روايات (حنان الشيخ) دراسة في الخطاب الروائي:٢٠٣.
[٢] - بنية الشكل الروائي:١٣٢.
[٣] - نظرية المنهج الشكلي: ١٨٩.
[٤] - الفن الروائي: ٨٦.
[٥] - قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة،ط١، ٢٠٠٣م:١٥٨.
[٦] - بنية الشكل الروائي:١٣٢.

تلك الأقسام، أو على الأقل تصعّب من إمكانيّة وجودها جميعاً"[1]، والاستباق يضم –بدوره– قسمين: "استباقات داخليّة وخارجيّة. وتخضع هذه الأصناف من الاستباقات للتقسيم نفسه الخاصّ بالاسترجاع، فهي استباقات داخليّة تتّصل بالحكاية الأولى، وتكون أمّا استباقات تكميلية تنبئنا بما سيكون عليه مسار الشخصيّة مستقبلاً، أو استباقات تكراريّة تكون وظيفتها عكس وظيفة الاسترجاعات التكراريّة. فإذا كانت وظيفة هذه الأخيرة هي تذكير المتلقّي بالموقف أو الحادثة، فإنّ وظيفة الاستباق الداخليّ التكراريّ هي الإعلان عن موقف، أو الحادثة الّتي ستأتي ذكرها بالتفصيل لاحقاً. ويتصل الإعلان بإثارة التوقّع لدى القارئ والمتلقّي"[2].

وعليه سنكتفي بتقسيم الاستباقات؛ بناءاً على وظائفها في النصّ، والمهمّة المنوطة إليها على قسمين:[3]

١–الاستباق كتمهيد:

يُمثّل الاستباق التمهيديّ عمليّة كشف أحداث السرد المستقبليّة، وقد تكون على شكل إيحاءات، أو إشارات أوليّة، أو استفسارات، أو أحلام استباقيّة تأتي بالمنام، ومنها تأتي باليقظة، ومنها أحلام بمعنى الأمنيات، ليضمّها السارد في نصّه الأدبيّ، وتكون وظيفتها الأساسيّة "التطلّع إلى ما هو متوقّع، أو محتمل الحدوث في العالم المحكيّ"[4]، ويكون هذا النوع من الاستشراف ضمنيّاً غير مصرّح به، ويلتزم الاستشراف وظيفة التمهيد والتوطئة لما سيحدث، فيهيّئ الراوي قارئه، لاستقبال الأحداث والوقائع الّتي يقدّمها لاحقاً.

وأهمّ ما يتميّز به الاستباق التمهيديّ عدم تيقّنه، فيمكن أن يتحقّق هذا الاستباق، أو لا يتحقّق مع توقّعات القارئ في آخر الأحداث، فرصدنا لهذا النوع مجموعة من الأمثلة في روايات **(محمد الحمراني)**؛ ففي رواية **(حجاب العروس)** كان لصوت السردي على لسان الراوي العليم أحلامه وآماله، فالشيخ **(رمضان)**، على الرغم من تتويجه بالعمامة الدينيّة الّتي تُمثّل لحاملها الزهد والتقوى، إلّا أنّه بقي متشبّثاً في الأمور الدنيويّة، وملذّاتها، فأبى أن يتخلّى عن تلك الأمنيات فـ"**حين طلب منه الشيخ مراد اللبنانيّ**

[1] - الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي :١٢٧-١٢٨.
[2] - في مناهج تحليل السردي: ١٣٤.
[3] - بنية الشكل الروائي: ١٣٣.
[4] - يُنظر: م . ن : ١٣٣.

أن يضع عمامة على رأسه، اعتبر هذا اليوم هو يوم فصل بين حياتين، الحياة الأولى الّتي كان فيها رمضان فلّاحاً عاديّاً،...، لقد كان لديه حلم وحيد هو أن يجلب ماكنة لطحن الحبوب، لأنّها ستجعله باشا ويتزوّج العديد من النساء الجميلات في قرية الهدّام، الّتي سكنها أجداده منذ سنوات بعيدة، كان يحلم أن يعيش في مدينة الطويّل القريبة من القرية، وأن يبني له بيتاً من الطين. هذا أغلب ما كان يفكّر فيه رمضان بعد أن ماتت أمّه، وانتقلت إليه هالة أبيه الدينيّة"[1].

فاستبق لنا الراوي بإشارة بما يحلم به **(رمضان)**، كاشفاً عن أحلامه وأماله المستقبليّة المخبّئة بداخله، فيوحي لنا النصّ الاستشرافيّ أعلاه إيحاءات خفيّة تُمهّد لما سيحدث في المستقبل، فخلق عند القارئ أفق انتظار، لمستقبل شخصيّة الشيخ **(رمضان)**، وأيديولوجيّتها المزدوجة، و"قد يتّخذ هذا الاستباق صيغة تطلّعات مجرّدة تقوم بها الشخصيّة لمستقبلها الخاصّ فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال، ومعانقة المجهول، واستشراف آفاقه"[2]، فالراوي يبقى حرّاً في تحقيق لما مهّد له، أو عدم تحقيقه وفقاً لتطوّر الأحداث، فنجد في نهاية الأحداث أَنَّ رغبة الشيخ **(رمضان)**، الّتي كان يحلم بها في المقطع أعلاه، لَم تتحقّق، إنما الّذي تحقّق مشابهاً لما كان يحلم ويفكر به من الأمور الدنيويّة، بامتلاكه مالٍ وبيتٍ وسلطة تحت غطاء زيّه الدينيّ، وتحقّق ذلك بعد عودته من مدينة النجف، إذ قام بتخطيط وبناء مسجد لقرية **(الهدام)**، بعد أن حظي بتأييد من أهالي القرية؛ "**دام بناء المسجد خمسة عشر يوماً، أقام رمضان بجانب المسجد بيتاً جميلاً له، مشابهاً لتلك البيوت الّتي كان يشاهدها في النجف ويتحسّر،..**"[3]. وقد بانت أوّل نبتة أحلامه بامتلاكه بيتاً جميلاً من الطابوق، بخلاف بيت الطين الّذي كان يحلم به، فأصابت أول سهام أحلامه، بتحقيق هدفه الّذي كان يطمح إليه، وجعل من مكانته الدينيّة الأداة المناسبة لتنفيذ باقي أحلامه الدنيويّة.

وفي موضع آخر من نهاية الرواية، يظهر لنا الروائيّ، بسرد الأحداث المتعلّقة به، الّتي عاشها في مدينة (بغداد)، وهي أشبه بالسيرة الذاتيّة له، بعد أحداث سقوط النظام السابق في ٢٠٠٣م، والفوضى العارمة الّتي شهدتها البلاد ومدينة (بغداد) بصورة خاصّة، من قتل وتهجير وطائفيّة، وسيطرة المليشيات على أغلب الأحياء والمباني الحكوميّة، فكان في ظلّ هذه الأحداث يعد حبيبته **(زينب)** بمستقبل مشرق، وهذه الأحداث سرعان ما تنتهي وتتلاشى؛ "**هذه الأخبار المخيفة جعلتني أضطر للبقاء في مدينتي**

[1] - حجاب العروس: ٢٩- ٣٠.
[2] - بنية الشكل الروائي:١٣٣.
[3] - حجاب العروس: ٥٧.

البعيدة (العمارة) أبعث (أيميلات) يوميّة إلى حبيبتي زينب، أجمّل لها الصورة وأقول اصبري فالوضع في البلد سيستقرّ، والمليشيات ستلتحق بالجيش والشرطة.. معارك الشوارع ستنتهي، وقذائف الهاون ستنفد بمرور الأيام، وحينها سأعود لأتزوّجك، الحكومة سوف لن تقف مكتوفة الأيدي إزاء ما يجري في بغداد، وكذلك السيد بوش، لابدَّ أنَّه غير موافق على الفوضى الّتي تعمُّ البلد، ...، لا تحزني يا حبيبتي وكوني حذرة من الموت الّذي يحيطكِ"[١]. والملاحظ في هذا النصّ اندماج شخصيّة السارد مع شخصيّة الروائي، وينتقل الحكي من مستوى إلى مستوى آخر، وعمد الروائيّ إلى إدخالنا في شيء من مديات سيرته الذاتيّة، وهذا الانتقال ربما يختلج وراءه رغبة الروائيّ في إيهام القارئ بواقعيّة الأحداث وحقيقتها، أو أراد بذلك ربط الدلالة والانتقال من حقبة سرديّة ماضية إلى حقبة سرديّة معاصرة، يتجسّد فيها الروائيّ كسارد مشارك في الأحداث، ليعرّفنا من خلال وجود شخصيّته الّتي واكبت الماضي القريب أيام النظام السابق مروراً بسقوط النظام وسنوات الاحتلال الأمريكيّ، فالروائيّ هنا حاول استدعاء ذاته، ليتأمل الحاضر المرير، الّذي مثّله بصورته المأساويّة في دخول العراق في نفق الإرهاب المظلم، والّذي ساد به الدمار والقتل والتهجير، ورائحة الدماء المنتشرة في مدينة بغداد، وهذا ما نقرأه في الرواية على لسان سارده؛ "**أخوتي الصغار توسلوني أن أبقى معهم وقال لي أحدهم: أين أنت ذاهب؟ لقد أصبحت بغداد مقبرة، ونحن نخاف عليك أن تموت**"[٢]. ففي هذا الاستباق التمهيديّ تظهر لنا الأفعال الواردة، الدالة على المستقبل (سيستقر، ستلتحق، ستنتهي، ستنفد، سأعود)، في هذه الأفعال الاستشرافيّة تجد الروائيّ حاضر، وينقل لنا الأحداث كشاهد عليها ومشارك فيها، ومجيء الضمير المتكلم (أنا) الّذي يكثر في أشكال السرد (كالترجمة الذاتية، والراوي المشارك) لأنّ الحكاية بضمير المتكلم "أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات"[٣].

وفي رواية (**الهروب إلى اليابسة**) اتّخذ الاستباق التمهيديّ شكلاً آخر، إذ جاء على شكل افتراضات وتساؤلات مستقبليّة مثيرة، طرحها جمع من حشود رجال قرية (**الكفّاخ**)، في ظلّ مناخ عجائبيّ متخيّل؛ "**اجتمع أغلب رجال قرية الكفّاخ، وطلبوا من خليل بن عويد أن يفسّر لهم ما يجري. منذُ سنوات والفلّاحون ينظرون له باعتباره الابن الأرعن لعويد، واليوم سيقف بين حشود الفلّاحين ويقول لهم ما**

[١] - حجاب العروس: ٩٢- ٩٣.
[٢] - م . ن : ٩٢.
[٣] - خطاب الحكاية:٧٦.

لم يقله عويد للجميع، سيتكلّم بصراحة عن جميع المشاكل الّتي ستواجههم.. خرج من كوخه واصطدم بحشد القرويّين، يحاصرونه بأسئلة تحتشد مع بعضها، كأنّها صوت واحد:

- **ماذا قال لك عويد قبل أن يموت؟**
- **هل سنموت جميعاً؟**
- **هل ستمطر السماء تراباً على أجسادنا؟**
- **كيف لنا أن نزيح الغيوم؟**
- **هل هي غيوم حقيقيّة؟**
- **من أين تأتي هذه الرائحة؟**

مطرقة الأسئلة تحاول أن تخترق أُذُني خليّل بن عويد حتّى وقف في منتصف الجموع ووضع حداً للفوضى الّتي تحيطه.."[1].

تكلل المقطع أعلاه بمشاهد فنتازيّة، إذ جاء الاستباق التمهيديّ على شكل اسئلة واستفسارات وجّهها جموع حشد من قرية **(الكفّاخ)**، الّذين كانوا يؤمنون بمعجزات **(عويد)**، بما يحمله من صفات وأسرار وتنبّؤات خاصّة بمعرفته بمستقبل قريته، والمصير الّذي سينتهي إليه أبناء القرية كما يعتقدون، إذ نجدهم يتوجّهون لابنه **(خليّل)**، ويحاصرونه بالأسئلة عن مصائرهم المستقبليّة، إذ يحتفظ بوصايا أبيه **(عويد)** وليخبرهم بها، فيسخرون منه، ويلقبونه بـ(الأرعن) المجنون، عندما سمعوا منه؛ فـ"**أدار القرويّون ظهورهم له، وساروا يسحلون أقدامهم ببط إلى الأكواخ، أحدهم صاح بصوت مرتفع: (عويّد ترك واحد مخبّل بمكانه). وقال آخر: (يمكن مسودن هذا الولد)** "[2]، فـ**(خليّل)** خازن كلّ أسرار النهر الّتي أسرها له أبيه "**عويّد**" وكبّله في نهاية الأمر بوصايا الرحيل إلى اليابسة، حينما يُشاهد السماء تمطر أطنان من الأتربة ويتغير لونها، فالروائي هنا بثّ رسالة واضحة هيّ أعمق من مستوى الرواية الّتي تحمل في ثنايا هذا النسيج السرديّ الاستباقيّ، فهو يشير في هذا النصّ الروائيّ إلى إرث تأريخيّ سينطفئ ويتلاشى، فلوّح بهذه الأسئلة الّتي تحمل إطاراً أسطوريّاً يستبطن من خلالها الجريمة الكبرى لتجفيف الأهوار، فكلّ

[1] - الهروب إلى اليابسة: ٨٠- ٨١.
[2] - م . ن: ٨٤.

هذه الاستفسارات الاستباقيّة بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث، إذ تخلق بطبيعتها حالة من انتظار وتنبؤ عند القارئ بمستقبل الشخصيّة والحدث الاستشرافي.

٢-الاستباق كإعلان:

وهو النوع الثاني من أنواع الاستباق من حيث الوظيفة، ويكون بخلاف النوع السابق، إذ يخبر بشكل صريح عن "سلسة الأحداث الّتي سيشهدها السرد في وقت لاحق"[١]، بهذا يخلق الاستباق الإعلانيّ حالة من الانتظار في أفق ذهن القارئ، لأنّه سيتحقّق حتماً وبشكل تفصيلي، وتكون نقطة انتظار القارئ مقرونة بالتشويق والمفاجئة ويكثر استخدام الراوي العليم في النصّ[٢]، على العكس من الاستباق التمهيديّ، الّذي يكون ضمنيّاً، فيشكّل بذرة غير دالّة، ولن تصبح ذات معنى، ويظلّ الحدث مجرّد إشارة لم تكتمل زمنيّاً في النصّ، إلّا في وقت لاحق، وبطريقة ارتجاعيّة، وتكون نقطة انتظار القارئ مجرّدة من كلّ التزام، ويكثر استخدام الراوي المشارك، والضمير المتكلّم (أنا) في النصّ السرديّ[٣].

وقد حضر هذا النوع من الاستباق في روايات **(محمد الحمرانيّ)** بشكل محدود، مقارنة بالنوع الأوّل (الاستباق التمهيديّ)، ولكنّ يُلاحظ أنّ تقنيّة الاستباق -بشكل عامّ- في رواياته جاءت بنسبة قليلة، مقارنة بتقنيّة الاسترجاع، ويُعزى السبب في أنّ الروائيّ بصدد مواجهة واقع مرير لا يعلم نهايته، لأنّ الروايات الواقعيّة لا تعتمد هذه التقنيّة غالباً، ومن أمثلة هذا النوع، ما ورد على لسان الراوي العليم في رواية **(حجاب العروس)**، عندما دار الجدل الاستباقيّ على شكل حوار بين شخصيّة **(عبود)** الإقطاعيّ وزوجته الشابّة الجميلة **(جمّارة)**؛ بسبب تأخّر إنجاب زوجته، الّتي عاشت تحت ضغطه النفسيّ والجسديّ، بما يطمح له من زوجة غيرها؛ "**حين مضى على زواج عبّود ثلاث سنوات، ولم تنجب جمّارة له ولداً، بدأ يتخاصم معها، ويحسّسها بضعفها، وكانت تبكي وتندم... فقال لها عبّود، وهو يمسح دموعها:**

- لقد قرّرت أن أتزوّج.

- لماذا، وهل من ستتزوّجها أجمل منّي؟

---

[١] - بنية الشكل الروائي: ١٣٧.
[٢] - ينظر: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية:٢٤١.
[٣] - يُنظر: بنية الشكل الروائي : ١٣٧.

- أريد ولداً يحمل اسمي بعد موتي.

- ولكنّني لا أريدكِ أن تهجريني.

- أنا أريد زوجة من أجل الطفل أمّا أنتِ ففي القلب.

- ومَن سعيدة الحظّ هذه؟

- أنا لم اختر وأريدكِ أنتِ أن تختاري الزوجة.

- إذن أريدُ أن ألعب معكَ لعبة أزوجكَ فيها امرأة في السرّ، امرأة من اختياري إن أنجبت لك ولداً نُعلن زواجك، وإن لم تنجب تُطّلق الفتاة، ولا تخاصمني من أجل الأطفال ثانية.

- أنا موافق، ولكن من هي المرأة الّتي في عقلكِ،

وهي تضحك....

- الخادمة.... فتنة.

- هل أنتِ مجنونة؟

- كلّا، إنّها بنت طيّبة وشابة، ولا يوجد فيها عيب للإنجاب، إذا أنجبت فتنة فسيكون الطفل ابننا وهي ستعيش تحت رحمتنا. اندهش عبود لتفكير الصبيّة.."[1].

فقد استبق الراوي الأحداث وأخبرنا بصراحة بكلّ التفاصيل، وبطريقة تنظيم متسلسلة للحدث الّذي سيشهده السرد في وقت لاحق، بدءاً من تسلّط **(عبود)** وقسوته وشجاره مع زوجته **(جمارة)**، الّذي يرغب بزوجة أُخرى؛ من أجل أن يكون له ولد، لكنّ سرعان ما وافقت زوجته **(جمارة)**؛ إرضاءً له، فنجد الحدث تحقّق بعد صفحات قليلة من إعلان طلب زواجه، بعدما اشترطت **(جمارة)** عليه اختيارها الزوجة، وطريقة الزواج، الّتي أدهشته بها؛ "**وفي يوم كان الشيخ فرحاً لحصوله على أموال كثيرة من الفلّاحي،ن وبينما هو نائم مع جمّارة، قالت له وهي تخفي ضحكة:**

- ما رأيك لو زوّجتكَ اليوم

- هل أنتِ مجنونة!

- لا، ولكنّني أريدكَ أن تنجب ولداً، ولا تبقى ضعيفاً بين العشائر.

- أصيلة والله وبنت أصلاء.

[1] - حجاب العروس: ٦٣- ٦٤.

ونادت على أبي المحابس الّذي كان يختفي في إحدى الغرف، وطلبت من البنت فتنة أن تجلس إلى يمين أبي المحابس، وأجلست عبود إلى شماله، فعقد أبو المحابس قرانهما وبارك لهما"[1].

فنجد الراوي قد هيّأ تسلسل خطوات تكامل الحدث الاستباقيّ سريعاً، ووضع ذهن القارئ في حالة ترقّب وانتظار، وجهاً لوجه مع الحدث النهائيّ، لما سيحصل بعد، فزادت القارئ تعلّقاً وتشويقاً، في متابعة تفاصيل الحدث؛ "**وبعد مرور ستّة أشهر لم تظهر علامات الحمل على الخادمة، وبعد مرور عام كذلك لم تتوحّم، أو تنتفخ بطنها. الإقطاعيّ عبود بدأ يشعر بالضعف ويقارن بين زوجته الجميلة والبنت السمراء القبيحة، الّتي لم تعد تروي ظمأه، ولم تعد لديه رغبة في النوم معها. عبود قال لجمّارة:**

- **لم أعد أرغب في النوم مع البنت العبدة هذه.**
- **والطفل الّذي ننتظره.**
- **يبدو أنّ المشكلة منّي في عدم الإنجاب.**
- **ما عليك، كلّ ما تريده سيتحقّق.**
- **أريد أن أطلّق البنت الخادمة ونعود إلى حياتنا من جديد.**
- **نعم تدلّل.**

بعد طلاق فتنة على يد أبي الخواتم أيضاً، بدأ عبود يشعر بالضعف وقلّة الحيلة"[2].

والمفارقة الزمنيّة –المتمثّلة بحركتي (الاسترجاع، والاستباق)– في روايات **(محمّد الحمراني)** مارست دوراً فاعلاً في خلخلة ترتيب الزمن السرديّ للأحداث، فحركة الزمن السرديّ باتجاه الماضي والمستقبل في النصوص الروائيّة، جاء لكسر رتابة خطيّة مسار السرد، وأضاف للعمل الأدبيّ جمالاً، وحيويّة، فضلاً عن قدرته على شدّ انتباه المتلقّي، وتحفيزه على الربط بين مسافة سرديّة وأخرى.

٢– المدّة:

بعد أن تطرّقنا لعنصري المفارقة السرديّة وتأثيرهما في النصّ الأدبيّ، وإحداث حركتي التلاعب الزمنيّ بتسلسل الأحداث، سنقف على المحور الثاني من تقنيات بناء الزمن في الرواية، ويعني "مقارنة

[1] - حجاب العروس: ٦٥.
[2] - م . ن: ٦٥- ٦٦.

الفترة الزمنيّة الّتي تستغرقها الأحداث في الحكاية، بالمدّة الزمنيّة الّتي تستغرقها في الخطاب"[١]، أي علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، ويسمّيها **(جيرار جنيت)** التقنيّات الأربع، الّتي تربط زمن السرد الروائيّ، وزمن الحكاية المتخيّلة، باسم الأشكال الأساسيّة للحركة السرديّة، والّتي تُحدّد بسرعة السرد وبطئه، ففي حالة السرعة يُختزل زمن القصّة الّتي تستغرق زمناً طويلاً، ويتمّ تقليص سرد أحداثها في أسطر قليلة، أو بضع كلمات، وينشأ عن ذلك ظهور حركتي التسريع (التلخيص، والحذف)، وفي حالة البطء يتمّ تعطيل زمن القصّة، وتأخيره ووقف السرد من خلال توظيف تقنيتين سرديّتين، هما (الوقفة، والمشهد)، وسنتناول دراسة (المدّة أو الإيقاع الزمنيّ)، من خلال التقنيات الأربع – الّتي أشرنا لها – والّتي اقترحها **(جنيت)**، وحدّد سرعة الخطاب فيها، واصطلح عليها بـ(الحركات السرديّة)، لمعرفة سرعة الحكاية، كالآتي[٢]: (التلخيص، الحذف، الوقفة، المشهد).

أ- التلخيص:

التلخيص أحد تقنيّات تسريع السرد، الّتي يقوم الكاتب بالمرور السريع على أزمنة طويلة أو قصيرة، وتكون الإشارة فيها خاطفة، دون الإغراق في تفاصيل أحداثها[٣]، ويكون فيها زمن الخطاب أقلّ من زمن القصة، ويرمز لهذه التقنيّة بالشكل الآتي:

زمن الخطاب **<** زمن القصة، أو "مساحة النصّ **<** زمن الحدث"[٤].

ويسمّي **(جيرار جنيت)** هذه التقنية بـ(المجمل)، ويكون فيها السرد مجمل في بضع صفحات، أو بضع فقرات، لأحداث طويلة تقع في مدّة زمنيّة، تكون أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون ولوج في تفاصيل الأحداث، وتحليلها، واختصار على الأحداث الرئيسة الكبرى[٥]، ومن وظائف المجمل الّتي استعادت استعراضها الناقدة **(آمنة يوسف)**، و"للتلخيص وظائف بنيويّة يؤدّيها للسرد هي – بحسب **(سيزا قاسم)**-:

١- المرور السريع على فترات زمنيّة طويلة.

---

[١] - معجم السرديات : ٣٧٨.
[٢] يُنظر: خطاب الحكاية: ١٠٩.
[٣] - يُنظر: روايات حنان الشيخ دراسة في الخطاب الروائي:٢٤٢.
[٤] - بناء الرواية، سيزا قاسم: ٨١.
[٥] - يُنظر: خطاب الحكاية: ١٠٩.

٢- تقديمٌ عامٌّ للمشاهد والربط بينها.

٣- تقديمٌ عامٌّ لشخصيّة جديدة.

٤- عرض الشخصيّات الثانوية، الّتي لا يتّسع النصّ لمعالجتها معالجة تفصيليّة.

٥- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنيّة، وما وقع فيها من أحداث.

٦- تقديم الاسترجاع"[١].

ويرفدنا التلخيص بأحداث ذات أسلوب مركّز ومكثّف من المعلومات المختزلة، وبدون استطراد، أو ذكر تفاصيل زائدة، بل يقوم بالقفز السريع على الفترات والمعلومات، الّتي لا أهميّة لها في زمن القصّة، ففي رواية **(حجاب العروس)** يختزل الراوي المشارك فترة طويلة بأسطر قليلة، حين قال: "**في وسط هذا الحي اشتريت شقّة صغيرة تطلّ على كنيسة ماري يعقوب أمضيت سنوات التسعينيّات فيها، بعد أن حصلت على وظيفة أمين مكتبة الدورة المركزيّة. وفي المكتبة تعرّفت على الكثير من الناس، ومنهم واليتا بطرس المعلّمة في كنيسة ماري يعقوب**"[٢]، فحدّد الراوي –هنا– الفترة الزمنيّة الّتي سكنها في الشقّة بحيّ الدورة في مدينة بغداد، الّتي تطلّ على كنيسة **(ماري يعقوب)** طوال (سنوات التسعينيّات)، ولخّص تلك الفترة الطويلة على تعرّفه في المكتبة على المعلّمة **(واليتا بطرس)**، مكتفياً بذكرها من دون ذكر الأسماء الكُثر، التي تعرّف عليها أيضاً في المكتبة، فاكتفى بإشارة سريعة إليهم، فقط بعبارة: "**وفي المكتبة تعرّفت على الكثير من الناس..**"، بدون ذكر أي تفاصيل عنهم، فالكاتب عمل على تسريع وتيرة السرد في مواجهة التفاصيل الهامشيّة، من دون لفت نظر القارئ، واستفاضة تأمّله فيها، فاختصر على تقديم شخصيّة جديدة، وزجّها في ميدان مجرى الأحداث.

يستدعي الروائي في روايته **(النائم بجوار الباب)** شخصيّة **(الحلّاج المعاصر)**، وهو يسير في شوارع بغداد، بعد أن يتمّ القاء القبض عليه، من قبل دورية عسكريّة مكوّنة من ثلاثة أشخاص يحملون أسلحة سوداء، وتحقّقت من أنّه لا يحمل هوية شخصيّة، ولا دفتر للخدمة العسكريّة، فيسفّر إلى السجن، ومن ثمّ يُساق الى جبهات القتال؛ "**الرجل الثالث تكلّم بصوت مرتفع (سيدي عثرت على دنانير كثيرة في جيبه)، الرجل الأوّل مسح يديه ببنطال الحلّاج وردّد (نكري....)، دفعوه إلى حوض السيارة، لم ينتبه لنفسه بعد ذلك، إلّا وهو قبالة رجل ضخم له شارب معقوف،...، اخفى ارتباكه وصرخ (لم نعثر**

[١] - تقنيات السرد في النظرية والتطبيق:١٢٢.
[٢] - حجاب العروس: ٨٥.

لك على هويّة، ولا على مستمسكات، اكتشفنا أنّك لم تلتزم بالتعليمات، والضوابط، وليس هناك ما يثبت شرعيّة وجودك)، ثمّ أمر أشخاصاً كانوا بجواره، بأخذه إلى أقرب معسكر، منذُ ذلك اليوم لم يشاهده أحد، وبعد سنوات انتهت الحرب، تسرّح من الجيش، ليكون قد أمضى (١٤) عاماً في الخدمة كسائق ناقلة أشخاص مدرّعةB.M.B.1 روسيّة الصنع، وخاض معارك شرسة على عدّة جبهات"[١].

فالراوي اختزل سنوات الحرب الطويلة الّتي قضاها (**الحلاج المعاصر**) بفقرات قصيرة مكثفة "**تسرح من الجيش، ليكون قد أمضى (١٤) عاماً في الخدمة كسائق ناقلة أشخاص..**" متجاوزاً –بذلك– أحداث الحرب الطويلة، وشراستها وأهوالها ومرائرها ومشاهدها الغريبة، من دون الخوض في تفاصيلها، ليقدّم تلخيصاً سريعاً موجزاً عن السنوات الّتي أمضاها (**الحلّاج المعاصر**)، مقتصراً على عمله كسائق ناقلة أشخاص مدرّعة، ومن دون ذكر الأحداث الّتي رافقته، وفي هذا المقطع نجد الراوي يلفت انتباهنا – بلمحة موجزة– إلى العلاقة الوظيفيّة بين الملخّص والاسترجاع، حيث يتناول أحداثاً ممتدّة في فترة زمنيّة طويلة، فيلخّصها أثناء عمليّة السرد، وبعرض سريع للحقبة الماضية ويقدّمها للمتلقّي[٢]، فالأحداث الطويلة، الّتي عاشها (**الحلّاج المعاصر**) في جبهات القتال اختصرها الراوي في كلمات قليلة، وأضفى عليها طابع التسريع السرديّ، وهي "أشبه ما يكون بالكتابة الاختزاليّة، الّتي تكتفي بالإشارة السريعة إلى الأحداث الماضية محقّقة بذلك سرعة قياسيّة..."[٣]، وبذلك يكون الراوي قد قدم لنا معظم وظائف التلخيص، الّتي ذكرتها الناقدة (**سيزا قاسم**).

ب– الحذف:

الحذف تقنية زمنيّة تعمل على تسريع حركة السرد، إلى جانب التلخيص، إلّا أنّ الحذف يكون أعلى درجات تسريع في النصّ السرديّ[٤]، وقد ورد الحذف بعدّة مسميات منها: (الحذف، والثغرة، والقطع، والأكتفاء، الأضمار، والقفز)، لكنّ المصطلح الأوّل (الحذف) أكثر تداولاً في النقد الحديث[٥]، ويلجأ الراوي في هذه التقنيّة إلى إسقاط مرحلة زمنيّة؛ طويلة أو قصيرة، وعدم ذكرها من زمن القصّة من دون أن يتطرّق إلى الأحداث الّتي جرت فيها، وينتج عن ذلك أنْ يكون زمن الخطاب أقلّ بكثير من

[١] - حجاب العروس: ١٠- ١١.
[٢] - يُنظر: بنية الشكل الروائي: ١٤٦.
[٣] - بنية الشكل الروائيّ:١٤٧.
[٤] - يُنظر: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي: ١٧٦.
[٥] - يُنظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث: ٣٠٨.

زمن القصّة[1]، بمعنى الإغفال عن فترات طويلة من زمن القصّة، مقابل مساحة نصيّة ضيّقة، محدثاً فجوات وثغرات في البنية السرديّة للنصّ، وتبقى هذه التقنيّة وسيلة مثلى لتسريع السرد، والقفز على الأحداث، وإسقاط فترات من زمن القصّة، فتقنيّة الحذف لا يمكن الاستغناء عنه في سائر المتون الروائيّة، "وتقنيّة الحذف أصبحت من الوسائل الشائعة في الفنّ القصصيّ يعمد إليها الروائيّون؛ لإسقاط فترات تقتصر، أو تطول من أحداث الحكاية، وهدفهم في ذلك تسريع وتيرة السرد، والابتعاد – ولو قليلاً – عن نسق البناء المتتابع للأحداث"[2].

وقد ميّز **(جنيت)** ثلاثة أشكال للحذف، وهي (الحذف الصريح المتكون من قسمين: المحدد وغيّر محدد، والحذف الضمني، والحذف الافتراضي) [3]. فالنوع الأوّل يسهل دراسته لدى الباحث، ولا يسبّب له أيّ أشكال؛ لأنّه يشير إلى المدّة المحذوفة من السرد، أمّا النوعين الآخرين يصعب على الباحث دراستهما، لكونهما يخلوان من أيّ إشارة، أو تحديد للمدّة المحذوفة، ويعتمد الباحث في دراسته على نباهته في تتبّع سياق الكلام المحذوف.

١- الحذف الصريح:

يستثمر الكثير من الروائيّين هذه التقنيّة بشكل فعّال، ويشير فيها الراوي بعبارات مقتضبة إلى زمن الحذف، من دون أن يذكر شيء من الفترة المحذوفة، ويوفّر هذا النوع للقارئ سهولة تحديد ما حذف زمنيّاً من النصّ السرديّ، وجاء هذا الحذف في روايات **(محمد الحمراني)** على نوعين:

أ- الحذف المحدّد أو (المعلن):

وهو الّذي يحدّد فيه الراوي الفترة الزمنيّة المحذوفة، صراحة، في أثناء النصّ، بإشارة محدّدة، أو غير محدّدة، كأن يقول: (بعد أسبوعين، أو مضت عشر سنوات، أو بعد مرور أشهر،...)، ونجد هذا النوع من الحذف في رواية **(أنفي يطلق الفراشات)**، على لسان الراوي العليم بضمير الـ(هو)، بعد أن اسقط فترة زمنيّة طويلة من المتجبّر **(غانم بن لعيبي)**، وهو يعِد بتجنيد جمع من الحيوانات المفترسة؛

[1] - يُنظر: بنية الشكل الروائي: ١٥٦.
[2] - جماليات البناء الروائي عند غادة السمان (دراسة في الزمن السردي)، فيصل غازي النعيمي: ١١٥.
[3] - يُنظر: خطاب الحكاية:١١٧- ١١٩.

"**بعد مرور (٤٠) عاماً أصبح لديه حشد من الحيوانات المفترسة؛ ولأنّ أهل الريف أُناس بسطاء لا يبحثون عن الشرور، فقد قرّروا فيما بينهم أن يلبوا رغباته، من باب الإبتعاد عن المشاكل، لكنّ غانم بن لعيبي المجنون المهووس بإيذاء الناس شنَّ حروباً خطيرة على سكان القُرى. كان هو المنتصر فيها دائماً. عندما يتكلّم بغضب يسعل طويلاً فتنهض وحوش كبيرة تضع رؤوسها على الأرض وتنتظر أوامره**"[١]. فقد جاء الحذف هنا محدّداً بفترة زمنيّة (بعد مرور ٤٠عاماً) ، فتراهُ يصرّح بذكر المدّة الزمنيّة المحذوفة، لكنّه لم يذكر ماذا جرى فيها من أحداث، فقد أسقطها، وسكت عنها؛ ممّا سرع من وتيرة السرد، لأنّ "الحذف هو أعلى درجات تسريع النصّ السرديّ، من حيث هو إغفال لفترات من زمن الأحداث"[٢]، وجاء إهمال الراوي لتلك الفترة؛ لعدم أهميّتها في سياق الحكي، إذ قد تعيق سير السرد، أو فترة لا تتضمّن أحداثاً مهمّةً، سوى الإشارة لإعداد تلك الكائنات المتوحّشة، وتجنيدها؛ فارتأى الراوي أن يسقطها من زمن القصّة، ويشرع بالحدث الجديد، عندما اكتمل لديه حشد من الحيوانات المفترسة. ومن أمثلة الحذف المحدّد، ما ورد في رواية **(حجاب العروس)**، على لسان الراوي العليم: "**بعد مرور أربعين يوماً على وجود رمضان في القرية، أتى المركب (الزاتوت)، وهو مركب كبير يسمّونه (البركش) متخصّص بجمع جثث الموتى من أبناء القرى كلّ عام، ونقلها إلى مقبرة وادي السلام في النجف الأشرف**"[٣]. فأقصى الراوي فترة محدّدة من مكوث **(رمضان)**، أثناء تواجده في القرية، بدون ذكر تفاصيل عن الفترة المسكوت عنها قبل إعلان التحديد، لكونها فترة ميتة لا تضيف شيئاً جديداً إلى زمن السرد، وليس لها دورٌ في نمو الأحداث، فبدأ الراوي بسرد جديد عن أحداث **(رمضان)**، وهو ينتهز الفرصة، ليذهب مع المركب (الزاتوت) المتوجّه إلى مدينة النجف، لتحقيق ما كان يرغب به.

ب- الحذف غير المحدّد أو (غير المعلن):

ويصعب في هذا النوع، تحديد الفترة الزمنيّة المحذوفة بصورة دقيقة؛ لذلك تعتمد على استنتاج الباحث وتركيزه بأنّ هناك فترة مسقطة من زمن السرد، ولكنّها تستدل أحياناً من بعض العبارات مثل: (تمضي الأيام، أو منذُ الطفولة،...)، ومن أمثلة هذا النوع ما نجده في رواية **(حجاب العروس)**، حينما تمضي ليالٍ و**(مطر)** يتأمّل في عيون معشوقته **(جوهرة)**، فقال: "**أمضيتُ لياليَ أفكر بعيون جوهرة بنت**

[١] - أنفي يطلق الفراشات: ٣٣- ٣٤.
[٢] - الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي:١٧٦.
[٣] - حجاب العروس: ٤٠.

فرهاد، كأنّني رأيتها سابقاً"[1]، الراوي فلم يصرح بتحديد الفترة المحذوفة، واكتفاء بعبارة "**أمضيتُ لياليَ أفكر**"، فهي فترة غامضة، تفتقر إلى التحديد الصريح والدقيق، فأصبح القارئ أمام تأويل مفتوح، لا يدرك ولم يعرف عن كم الفترة الّتي كان يفكّر بها **(مطر)** بحبيبته **(جوهرة)**، وهذا النوع من الحذف ينهض بوظيفة تسريع وتيرة السرد نحو الأمام، وأصبح القارئ يقتحم شفرات النصّ الروائيّ، ويستنتج المحذوف منه بتأويل ومعرفة ما قفز عنه الكاتب.

٢- الحذف الضمنيّ:

يوجد هذا النوع من الحذف في جميع النصوص الروائيّة، إذ لا يمكن أن تستغني الرواية عنه، أو لا تكاد تخلو منه، ويعرّف الحذف الضمنيّ بأنّه "ذاك الّذي لا يعلن النصّ عن وجوده صراحه، ولكنّ القارئ يستنتجه من بعض النواقص والانقطاعات"[2]، فالراوي – غالباً- لا يلتزم بالتتابع الزمنيّ الطبيعيّ للأحداث، ويصبح عاجزاً ومملاً، من جريان الزمن وفق السرد التتابعيّ، إذ نراه بين الحين والآخر يخلق فجوات في بنية النصّ، ويكون على القارئ أن يشخّصها، باقتفائه أثر الثغرات في التسلسل الزمنيّ للأحداث[3]، فهذا النوع لا تظهر فيه أيّ إشارة تدلّ على الزمن؛ لذا يصعب على الباحث تحديد الحذف الضمنيّ، وهذا ما يتجلّى لنا في رواية **(الهروب إلى اليابسة)**، على لسان الراوي عندما خرج **(عبّود)** من السجن، –وهو شخصيّة هامشية–: "**بعد أن خرج عبّود من السجن زاره أغلب أهالي مدينة الطويّل وجلبوا له السمك والطحين والدهن (وحلانات التمر)، فهو الأخ الوحيد لـ(وسيلة) أمّ الدكان**"[4]، فخروج **(عبّود)** من السجن لم تظهر أيّة إشارة إلى مدّة السجن الّتي قضاها، ولا إلى زمن خروجه؛ إذ سكت الراوي عن تلك الفترة، وبقيت بدون مؤشّر، يكتنفها التعقيد والغموض، ألقت بكاهلها على سلطة القارئ في الغوص في تحديد الفترة المضمرة من زمن الرواية، وخلق الراوي بذلك فراغاً حكائيّاً عمد إليه؛ لاختصار ذكر الأحداث، دون أن يتطرّق إلى الفترة المحذوفة، فالراوي أخفى فترة زمنيّة من مكوث **(عبّود)** وهو داخل السجن؛ لأنَّ الراوي لا يريد أن يسرد كلّ التفاصيل المتعلّقة بالحدث، إنّما يسرد في الغالب ما يخدم سير القصّة.

---

[1] - حجاب العروس :١٠٣.
[2] - معجم مصطلحات نقد الرواية: ٧٥.
[3] -يُنظر: خطاب الحكاية: ١١٩.
[4] - الهروب إلى اليابسة: ١٣٣.

٣- **الحذف الافتراضي:**

يشترك هذا النمط من الحذف مع الحذف الضمنيّ، في غياب القرائن، ويمكن وضعهما في نفس الخانة من التعقيد والاستعصاء في التحديد؛ وذلك لخلوّ النصّ السرديّ من أيّة قرائن زمنيّة واضحة تُعيننا وتُسعفنا على معرفته[١]، وقد علّق **(جيرار جنيت)** على صعوبة هذا النوع بقوله: "إنّ أكثر أشكال الحذف ضمنيّةً، هو الحذف الافتراضيّ تماماً، والّذي تستحيل موقَعَتُه، بل يستحيل وضعه في أيّ موضع كان"[٢]، فهو واضح تماماً في غياب المؤشرات الزمنيّة، "فليس هناك من طريقه مؤكّدة لمعرفته، سوى افتراض حصوله بالإسناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمنيّ للقصّة، مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أنّ الرواية تشملها... أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصيّة ما...إلخ"[٣]، ونجد هذا النوع من الحذف في روايات **(محمّد الحمرانيّ)** بنسب ضئيلة، ونثبتها من خلال المقاطع والحوارات المحكيّة في النصوص السرديّة، وتقوم على شكل نقط محذوفة، ويرمز لها عادة (..) أو (...) في نقطتين، أو ثلاث نقط، أو أكثر؛ "للتعبير عن أشياء محذوفة، أو مسكوت عنها داخل الأسطر. وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل، نقطٌ متتابعة قد تنحصر في نقطتين. وقد تصبح ثلاث نقطٍ أو أكثر"[٤]، وتَمَثَّلَ هذا النوع من الحذف بوضوح في رواية **(حجاب العروس)**، عندما دار أول حوار عن قرب بين **(مطر)** وحبيبته **(جوهرة)**، وحينها سألته:

- **هل أنت ابن العجوز جنزيل؟**
- **لا أعلم، ولكنّني أريد أن أراكِ.. هذا ما أعلمه**

ابتسمنا كانت تنظر إلى عينيّ بدهشة امرأة لأوّل مرّة تشاهد رجلاً. دخل فرهاد، فابتعدتُ عن الفتاة، أعطاني صرّة الرزّ. وعُدتُ فرحاً أجذف في الزورق بقوّة وأقول: أنا في حقيقة أم حلم؟... إذن هي جوهرة"[٥].

---

[١] - يُنظر: بنية الشكل الروائي:١٦٤.
[٢] -خطاب الحكاية: ١١٩.
[٣] بنية الشكل الروائي: ١٦٤.
[٤] - تقنيات السرد في النظرية والتطبيق:١٢٩.
[٥] - حجاب العروس: ٥٤.

يتبيّن لنا من خلال ما نلتمّسه في الحوار، سكوت الراوي المشارك **(مطر)** عن الإجابة، وكتمها، وترك فراغات في السياق بلا إجابة، والّتي عُبّر عنها بالحذف المنقوط الّذي يكثر استخدامه في الحوار، ربّما أراد الكاتب بذلك أن يخلق جوّاً واقعيّاً من وجهة العالم الحقيقيّ للرواية، وليوهم قارئه بحقيقة ما يجري "إلى أنّ الحوار غالباً ما يحمل خصائص القول المنطوق، فالشخصيّات تتبادل الحوار، كما نتبادله نحن في الحياة، فكما نصمت بعض الوقت ونفكّر بعض الوقت"[1]، أو عمد الكاتب إلى تشويق القارئ وفتح باب التأويل أمامه، ليجعل القارئ شريكاً فيما يحذفه من النصّ، ليشغل ذهنه في متابعة سير الحدث، حتّى يصل إلى ذروته.

وفي رواية **(الهروب إلى اليابسة)** يتكرّر الحذف الافتراضيّ، من خلال النقط المتخلّلة في الحوارات، الّتي نستدل عليها بأنّ ثمة شيء ما تمّ حذفه، وهذا ما نلتمّسه من سكوت **(خليل بن عويد)**، من خلال المحادثة الحواريّة بينه وبين **(مارسيل)**، حول النعل المثبّت بالمسامير على خشب الزورق، أمام جمع من رجال القرية "

– ما الّذي يفعله هذا النعل هنا؟

– لقد أخبرني أبي ...

– أين هو أبوك؟

إنّه ..

–هل تريد أن يذهب الرجال

فنجد الكاتب يترك بياضات فارغة بين الجمل أو سطر وآخر، تهدف إلى السكوت عن بعض الأحداث وكتمانها، إذ يراها الكاتب أبلغ وأفصح من التصريح للقارئ، وتبقى مسألة التكهّن، وفسح المجال الذهنيّ عند القارئ مبنيّة على الافتراض، ولا ننسى بأنّ الوظيفة الرئيسة لهذه التقنيّة هو تسريع وتيرة السرد.

[1] - بنية السرد في القصة القصيرة (سلمان فياض نموذجاً)، نبيل حمدي الشاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (د.ط) ٢٠١٦م: ٤٢٢- ٤٢٣.

والحاصل أنّ تقنيّة الحذف –بأشكالها الثلاثة– الّتي وظّفها الكاتب أتاحت فرصة لتخطّي الأحداث الهامشيّة والثانويّة، وصولاً إلى الأحداث المركزيّة، وتجاوز الأزمنة غير المهمّة في النصّ، وكذلك فسح مجال أمام القارئ للكشف عن الفترات الزمنيّة المحذوفة ويشارك في تفسيرها.

ج– **المشهد:**

يُمثّل المشهد والوقفة طرفا تقنيّة إبطاء سير السرد، وتعطيله، وهو مضادّ لتقنيّة التسريع، فيقوم المشهد بخلق حالة من التوافق الزمنيّ، بين زمن الحكاية مع زمن السرد، على عكس من تقنيّة التسريع، إذ يقوم المشهد "على ذكر الأحدث بكلّ تفصيلاتها، وفيه تتمّ المساواة بين السرد والحكاية، أو القصة المتخيّلة، الأمر الّذي يجعل السرد في أشدّ حالة من البطء"[١]، وتتجلّى هذه التقنيّة الحواريّة في توقّف السرد، وغياب صوت الراوي ، وإسناد الكلام للشخصيّات المتحاورة فيما بينها مباشرة، دون تدخّل الراوي أو وساطته، ويسمى السرد في هذه الحالة بـ(السرد المشهديّ) [٢]، وينقل المشهد تدخّلات الشخصيّات في النصّ السرديّ كما قيلت، سواء أكانت واقعيّة، أم خياليّة، بدون إضافة أيّ شيء، للمحافظة على صيغتها الأصليّة[٣].

وعلى هذا، فإنَّ تقنية المشهد تفسح مجالاً أمام الشخصيّات للتعبير عن رؤيتها وأفكارها بلغتها المباشرة، من خلال "أسلوب العرض الّتي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيّات في حوار مباشر... في المشهد يحتجب الراوي فتتكلّم الشخصيّات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها"[٤]، فتعكس الشخصيّات وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين أو مع ذاتها.

وينقسم المشهد الحواري في روايات **(محمّد الحمرانيّ)** إلى قسمين:

١– الحوار الخارجيّ (ديالوج):

وهو الحوار "الّذي يدور بين شخصيتين، أو أكثر في إطار المشهد، داخل العمل القصصيّ بطريقة مباشرة، وأطلق عليه تسمية (الحوار التناوبيّ)، أي الّذي تناوب فيه شخصيّتان، أو أكثر بطريقة

[١] - البناء الفني في الرواية العربية في العراق:٦٥.
[٢] - يُنظر: تحليل النصّ الروائي: ٩٥.
[٣] - يُنظر: بنية الشكل الروائي: ١٦٥.
[٤] - معجم مصطلحات نقد الرواية: ١٥٤- ١٥٥.

مباشرة"[1]، ويشغل هذا النوع من الحوار مساحة كبيرة في الكتابة الروائيّة، ويسهم في الكشف عن الأبعاد الفكريّة والنفسيّة والاجتماعيّة للشخصيّات الروائيّة، من خلال طرحها الحُرّ، لتعبّر عن آرائها، وثقافتها بصورة مباشرة، وقد عمد الروائيّ **(محمّد الحمرانيّ)**، لتوظيف هذه التقنيّة بشكلٍ واسع في رواياته، بأسلوب مشهديّ حواريّ، متخفّياً وراء السارد والشخصيّات، من أجل إيصال أفكار وإيديولوجيّات، عبر خطاب حُرّ مباشر، يتّسع لكلّ أبعاد ومضامين النصّ، وتفصيلاته الّتي يطمح بإيصالها للمتلقّي، وربّما يصعب على الراوي التقليديّ نقلها، وإغناء مضمونها، وقد تناولها الروائيّ بطرق وأشكال متعدّدة منها: أسطوريّة، وفنتازيّة، وتاريخيّة، واجتماعيّة، وسياسيّة، ويسندها على شكل مشاهد دراميّة للشخصيّات، وبلغتها ولهجتها الحرّة المباشرة، ومنها المشهد الحواريّ المتمثّل في رواية (الهروب إلى اليابسة)، الّذي دار بين الشخصيّتين (عويد)، وابنه (خليل)، وبشكل أسطوريّ، عندما كان (خليل) يتأمّل السماء وهي تنزف غيومها وتمطر تراباً، وهو يترقّب خائفاً، إذ "**يسمع صوتاً يناديه من بين الأضلاع:**

- **لا تبكِ في مواجهة الكوارث.**
- **لماذا وأنا الّذي تعلّم باكراً أن يكون مثل كلّ الرجال.**
- **إنّك لا تشبههم.**
- **بماذا اختلف إذن ؟**
- **أنت الوحيد الّذي تخافه العواصف.**
- **كيف لي أن أصل إلى هذا الحدّ؟**
- **إنّها قوّة الشمس والماء والطين.**
- **قوّة ... مَن؟**
- **قوّتي ...**
- **هل ...؟**

[1] - جماليات البناء الروائي عند غادة السمان:١٣٣. نقلاً عن : الحوار في القصة العراقية القصيرة، فاتح عبد السلام، جامعة الموصل ، كليّة الآداب،١٩٩٥م (دكتوراه):١٠٦- ١٠٧.

– امضِ ياخليل .. حيث لا يوجد الإنسان، أنت الّذي تملك جسدي وجسد أجدادي وعطري وعطر القرى الآمنة. صرختك تصل إلى أبواب السماء، تخترق أحشاء الموت وتنهض، اصغِ دائماً لكلماتي وامضِ خلف أقدامي الّتي تسكن جسدك... "[1].

فالرواية –هنا– تستدعي الزمن الأسطوريّ والصراع بين الإنسان والطبيعة، فيظهر الحوار الأسطوريّ بشكل بارز، دون تدخّلٍ من الراوي، من خلال فسح المجال أمام الشخصيّتين بالحوار المشهديّ المثير، حين يترقّب (خليل) بتعجّب، ويشاهد بَدْأَ اندلاع الكوارث المسلّطة على قرية **(الكفّاخ)**، من دمدمة للعواصف والمطر الغزير، الّذي يحمل رائحة تشبه عفونة الموت، في وسط أجواء مخيفة عجائبيّة، إذ يسمع صوتاً منقذاً يتسلّل إليه من بين أضلاعه، وهو صوت أبيه **(عويّد)**، الّذي يناديه: **(أنت الوحيد الّذي تخافه العواصف)**، بما تمتلكه من قوّة أسطوريّة، قوّة جسدي وجسد أجدادي، الّتي أورثناها لك، وهي قوّة الشمس، والماء، والطين، ويأمره بالمقاومة والصراع.

لقد سعى الروائيّ من خلال هذا المشهد التراجيديّ ببراعة عالية، أن يجسّد الواقع المتأزم لحضارة الأهوار، حين سُلّط عليها أبشع الكوارث الفتاكة لمحو وجودها، فالمشهد الحواريّ، مثّل الانتقال من العام إلى الخاصّ من خلال تصويره للحدث بنوع من التفصيل، والّتي جسدها ضمن المسار الأسطوريّ، وهذا ما يعمل على تهدئة حركة السرد إلى حدٍّ المساواة بين زمن السرد وزمن الحكاية

٢– الحوار الداخليّ (المونولوج):

المونولوج هو الحوار الداخليّ المستقلّ عن إشراك الآخرين، الّذي تُقيّمه الشخصيّة مع ذاتها، وأوّل من استعمل المونولوج الداخليّ، هو **(أدوارد دوجاردان)**، إذ قال: "المونولوج الداخليّ هو صنو الشعر، هو كلام غير المسموع، وغير الملفوظ، الّذي تعبّر به الشخصيّة عن أفكارها الباطنيّة الّتي تكون أقرب ما تكون إلى اللّاوعي أو هي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقيّ؛ لأنّها سابقة لهذه المرحلة، ويتمّ التعبير عن هذه الأفكار بعبارات تخضع لأقلّ ما يمكن من قواعد اللّغة، والغرض من هذا الإيحاء للقارئ بأنّ هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن"[2]، فالمونولوج هو عمليّة تعبير الشخصيّة عن أفكارها الباطنيّة بمفردها، والّتي يعتريها التدرّج المنطقيّ لسلسلة من الذكريات،

[1] الهروب إلى اليابسة: ٩١- ٩٣.
[2] - القصة السايكولوجية، ليون أيدل، ترجمة، محمود السحرة، المكتبة الأهلية ، بيروت، ١٩٥٩م: ١١٦- ١١٧.

من دون أن يؤثّر عليها تسلّط الأفكار الخارجيّة، ويلجأ الكاتب إلى رسم شخصيّة من هذا النوع، من وجهها الداخليّ، حيث يتغلغل في أعماقها؛ محاولة منه للكشف عمَّ تختلجه من مشاعر وأحاسيس لواقعها الداخليّ، والوصول إلى أسرارها وتفكيرها الباطنيّ، وفي هذه الحالة يتوقّف السرد، ليعود البطل للخلف متخطّياً رتابة السرد الزمنيّ، وإلغاء تسلسل الأحداث وزمن روايتها، من خلال ما تدفّق عنده من ذكريات دفينة، ليعبّر عنها بصورة عفويّة، بما كان يجول في ذهنه ولم يستطع أن يبوح به للملأ.

وكثُر هذا النوع في روايات **(محمّد الحمرانيّ)**، وهو يصوّر حياة الإنسان في واقعها الشائك واللاشعوريّ، كما يراه، حين يتوغّل داخل شخصيّاته ويبوح بأسرارها، كاشفاً عن عوالمها الداخليّة، من خلال إظهار صراعها الداخليّ، عن طريق الحوار، ليضخَّ –بذلك– المزيد من المعلومات حول عوالم شخصيّاته.

وفي رواية (الهروب إلى اليابسة) يتأمّل (خليل بن عويّد)، وهو جالس على حافّة النهر المحتضر، ويفكّر في مصير قريته وبيئته، الّتي يرتبط معها بعلاقة أبديّة، وما سيحلّ بها بقادم الأيّام:

- **كيف لي أن أتنفّس من دون الماء؟**
- **ما الفائدة من وجود السدّ؟**
- **كيف لي أن أموت من دون أن تصل جثتي إلى أبناء القرى البعيدة؟**
- **ما الفائدة منّي بعد اليوم؟**

فيكشف الراوي لنا عمّا يدور من الصراع الداخليّ لدى **(خليل بن عويّد)**، وهو يتحدّث مع نفسه لمواجهة الكابوس الحقيقيّ القادم، وهو جفاف النهر؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى تربطه علاقة مصير أبديّ مع الماء وبيئته، واضعاً مجموعة من الأسئلة الّتي تدور في ذهنه، باحثاً عن إجابات لها إزاء لما سيحصل، فالحوار الداخليّ يتخلى فيه الراوي عن السرد تماماً، وفتح المجال للشخصيّة بحديثها الداخليّ، الّذي يعمل على تكسير رتابة السرد ويوقفه، وتدلو فيه الشخصيّة أمام القارئ مباشرة على كشف عن طبائعها النفسيّة والاجتماعيّة، وهي "تبوح بنفسها عمّا تريد قوله، دون تدخّل منه بالتقديم أو الواسطة، وهذا الأسلوب يشبه الأسلوب المسرحيّ"[1].

د– الوقفة:

[1] - الراوي والنصّ القصصيّ، عبد الرحيم الكردي: ١٦٣.

وتعني تعليق الزمن، وتعرف بـ(الوقفة الوصفيّة)، وهي الطرف الثاني من التقنيّات، الّتي تعمل على إبطاء الزمن السرديّ، فيتوقّف الزمن السرديّ، وينصرف الراوي إلى عمليّة الوصف، لدرجة الإفراط في إيقاف مسار الأحداث، وتقديم الكثير من التفاصيل الجزئيّة، بوصف المكان، أو الشخصيّات الروائيّة تصل إلى عدّة صفحات[١]؛ لذا "تشترك الوقفة الوصفيّة مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الّذي تستغرقه الأحداث.. أي في تعطيل زمنيّة السرد، وتعليق مجرى القصّة لفترة قد تطول أو تقصر"[٢]، إذنْ هذه التقنيّة تسهم في إيقاف أو تعطيل "السرد ليحلّ محلّه مقطع طويل توصف فيه مدينة من أعلى هضبة بانوراميّة. فيوقف القارئ قراءته (أو يقفز على هذه الصفحة)"[٣].

وهذا ما أشار إليه **(جنيت)**، في تمديد الوصف وفسح المجال له، ليكون زمن الخطاب > من زمن القصة في هذه الحركة السرديّة[٤]، وقد ميّز الناقد **(حسن بحراوي)** بين نوعين من الوقفات الوصفيّة؛ "الوقفة الّتي ترتبط بلحظة معيّنة من القصّة، حيث يكون الوصف توقفاً أمام الشيء، **أو** عرضاً يتوافق مع توقف تأمليّ للبطل نفسه، وبيّن الوقفة الوصفيّة الخارجة عن زمن القصّة، والّتي تشبه إلى حدّ ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه"[٥]، وللوقفة الوصفيّة وظائف عدّة منها: أنّها تُضفي على النصّ مسحة جماليّة، حيث تزخرف الخطاب بنوع من الأسلوب التزيينيّ، الّذي يحمل كلمات وعبارات وصفيّة جميلة، أو يأتي الوصف ليفسّر لنا حياة الشخصيّة، ليرفدنا بمزيد من المعلومات حولها، ضمن بنائها في السياق السرديّ؛ لأنَّ الوقفة هي جزء من نسيج السرد، وكذلك يوهم القارئ من خلال التفاصيل الوصفية الخارجية للنصّ بواقعيّة الرواية، وخروجه من عالمها التخييليّ[٦].

وتحفل روايات **(محمّد الحمرانيّ)** بالكثير من الوقفات الوصفيّة، الّتي وظّفها في النصّ الروائيّ، ليصوّر بها العالم المحكي بأمكنته وشخصيّاته. ومن الوقفات الوصفيّة ما ورد في رواية **(النائم بجوار الباب)**، ونذكر منها وصف الراوي المشارك لمجموعة من الجنود وهم يهرولون حول

---

[١] - يُنظر: مستويات دراسة النصّ الروائي (مقارنة نظرية)، عبد العالي بوطيّب، مطبعة الأمنية، ط١،المغرب، ١٩٩٠م: ١٧٠.
[٢] - بنية الشكل الروائي:١٧٥.
[٣] - النصّ الروائي تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدّو، المشروع القومي للترجمة، ط١، ١٩٩٢م:١١٢.
[٤] - يُنظر: خطاب الحكاية: ١٠٩.
[٥] - م . ن : ١٧٥.
[٦] يُنظر: الزمن في الرواية العربية: ٢٤٨.

القبر، في كامل انضباطهم العسكريّ، حيث ركز الراوي في وصفه على المظهر الخارجيّ لهم، دون الغوص في بواطنهم وأعماقهم الداخليّة، حيث يقول: "**حشد من الجنود يهرولون حولي، يحملون على اكتافهم جثثاً، والدماء تسيل خلفهم من الجدار ويملؤون الزقاق، يرتدون خوذاً، ويحملون أسلحة مختلفة، يحفرون الأرض ويتسلّقون المنازل المجاورة، لهم روائح موتى، عيونهم مغلقة وأفواههم مفتوحة، تخرج منها أبخرة، تصعد إلى السماء، التصق بالجدار كأنّني أعانقه، أقدامي لا مكان لها في هذا الزقاق، الّذي أصبح مكتظّاً بالجنود والغيوم، رائحة الأبخرة تتسلّل مثل لصوص، تدخل من النوافذ والأبواب ومن أنابيب المجاري تغزو المنازل المحيطة والقبر**"[1].

وقد شكّلت الوقفة الوصفيّة حضوراً بارزاً في رواية **(النائم بجوار الباب)**، فالراوي ينقل لنا صورة وصفيّة متداخلة ومروّعة، تُثير الدهشة والاستغراب في وصفه لحشد من الجنود يطوفون حول قبر **(الحلّاج)**، لكنّهم في الوقت نفسه يحملون جثثاً أخرى على أكتافهم وما زالت دمائهم تسيل خلفهم، وهي صورة غرائبيّة مركّبة لموتى يحملون أمواتهم، وهذه الصورة الوصفيّة تحمل دلالة رمزيّة وإيحائيّة، تنمُّ عن بيان صدمة المشهد، وبشاعة الحرب القائمة، كأنّما أراد الكاتب أن يوصل في هذه الوقفة الوصفيّة صورة الموت المتكرّرة، الّتي قد تكون أكثر بشاعة من الميتات القديمة، كميتة الصلب وتقطيع الأوصال الّتي تعرض لها **(الحّلاج)**، وهذه الآليات الوصفيّة عمل الكاتب عليها كثيراً في رواياته، ونجده في موضع آخر، واصفاً الأشياء في القبر على لسان الراوي المشارك : "**شاهدتُ بعضاً ممّا في داخل القبر وخاصّة الإناء الفخاريّ المكسور، الموضوع إلى جهة اليسار من القبّة،... الّذي يقف مكاني يشاهد جهة اليسار بوضوح أكثر من جهة اليمين، نزلتْ قطرات قليلة من المطر، شبّاك القبر يتحرك ببطء إلى الخلف ثم يعود إلى الأمام مولداً صوتاً يشبه الصفير، البناء الذي على جهة اليمين، تظهر منه المراحيض والحمام، كتب على الأبواب الحديديّة أسماءهن للاستدلال**"[2]. فارتكز هذا المقطع على الوصف المفصّل للمكان والأشياء، داخل قبر **(الحلّاج)**، فالراوي في هذه الوقفة الوصفية كشف لنا هيئة المكان وأبعاده الهندسيّة، ليوهم القارئ بحقيقة ما يوصفه، ويمكّنه أكثر من التعرّف على طبيعة هذا المكان، حتّى يجعله متعايشاً معه في أوصافه، وهذه وظيفة من وظائف الوصف المهمّة، في تزويد القارئ بالمعرفة اللازمة لدقائق الأشياء،

[1] - النائم بجوار الباب :٢٣.
[2] - م . ن:٢٤.

وجزئيّاتها، وبهذا يؤدّي الوصف دوراً حيويّاً بالغ الأهميّة، ليسهم في "عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث (المجرّدة من الغاية والقصد)، في وجودها المكانيّ، عوضاً عن الزمنيّ، وأرضيّتها بدلاً من وظيفتها الزمنيّة"[١]. فالوصف يتعلّق فيه تسلسل الأحداث بشكل وقتيّ، لانشغال الراوي بوصف المكان، وهذا ما ينتج عن توقّف السرد توقّفاً تامّاً؛ لأنَّ الصراع قائم بين الوصف والسرد في النصّ السرديّ، كلما ظهرت المقاطع الوصفيّة، قلّت سرعة السرد وتقلّص الزمن، ليصل إلى حدّ التوقّف تماماً، وتصبح العلاقة بين السرد والوصف علاقة عكسيّة[٢].

وقد رصدنا في رواية **(حجاب العروس)** وقفات كثيرة في وصف المكان والشخصيّة، ومنها على سبيل المثال أوقف الراوي العليم سرده، ليصف لنا شخصيّة هامشية **(جمّارة)**، على خلفيّة زواجها الأعمى من الإقطاعيّ **(عبّود)**، حيث قال: "**فبدأت الشائعات تتحدّث عن الحبّ الأعمى الّذي يكنّه عبّود الشرس لحبيبته، وأصبحت قصّته حديث الجميع.. خاصّة وأنّ جمّارة هذه لم تكن قد بلغت السادسة عشرة من عمرها، لها عينان دائريتان صفراوان، وفم صغير، ووجه ناصع البياض كأنّه الزجاج.. أما ضفيرتها الشقراء فكان يضرب بها المثل بين نساء الأهوار، ولجمالها يسمّونها الجنيّة**"[٣]ويأتي الوصف في هذا المقطع لتسليط الضوء على التفاصيل الدقيقة، والمزيد من المعلومات عن الشخصيّات الهامشيّة، ويقدّم الراوي وصفاً فيزيولوجيّاً لشخصيّته، من خلال وصفه لمظهرها الخارجيّ، عبر انتقاءه أفضل الحروف والكلمات والأوصاف، ليجعل من الوصف استراحةً يُزيّن بها النصّ السرديّ بمسحة جماليّة، وإثارةً، وتشويقا لفضول القارئ، وهي أحدى وظائفه المهمّة؛ وعليه فالوصف مرآة القارئ الّتي يرى بها ما هو جديد عن شخصيّة، أو مكان في مظهرهما الخارجيّ.

[١] - المصطلح السردي: ٥٨.
[٢] - يُنظر: الزمن في الرواية العربية: ٢٤٩- ٢٥٠.
[٣] - حجاب العروس: ٦٣.

الفصـــل الثـــالـــث

بنية الشخصية السردية في روايات محمد الحمراني

المبحث الأوّل: مفهوم الشخصيّة في الدرس النقديّ الحديث
المبحث الثانيّ: أنواع الشخصيّة الروائيّة في روايات محمد الحمرانيّ
المبحث الثالث: أساليب تقديم الشخصيّة في روايات محمد الحمرانيّ

المبحث الأوّل
مفهوم الشخصية في الدرس النقديّ الحديث

تشغل الشخصية الروائية مكاناً مُميزاً بيّن عناصر العمل السرديّ؛ لأنها المحور والأساس الّتي تدور حوله الأحداث الروائية، لذلك عُد "التشخيص هو محور التجربة الروائية، وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هي أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم"[١]، فالشخصية أداة الكاتب ووسيلته الّتي يعبر بها عن رؤيته، فالكثير من أفكاره ومقاصده وقضاياه المتعددة تُصوّرها الشخصيات، فهي عنصرٌ أساس ومسؤول في عرض القسم الأكبر من الأفكار والرؤى في بنية الرواية، لأنّ لا يمكن تصوّر رواية أو قصة من غير أحداث، ولا يمكن تصوّر أحداث من غير شخصيات[٢]، لذا عبر عنها بأنها "كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية"[٣]، إذ تنهض الشخصية بأدوار عدّة تُميّزها عن بقية العناصر الروائية، الّتي لا يمكن أن تقوم العناصر الأخرى بالدور نفسه، إذ تقود سير الأحداث وتنظم الأفعال، وإعطاء القصة بُعدها الحكائي، فمن الضروري أن تكون الشخصية عماد البناء الروائي وأساسه، فهي البؤرة المركزية الّتي تتقاطع عندها العناصر السردية الأخرى، ويُدرك من خلالها تجسيد المكان والزمان وتمثل مركز تتصارع فيه الأفكار والأيديولوجيات الضرورية لنمو الخطاب الروائي، وهذا ما دفع النقّاد أن تعد الرواية "تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بالقدر نفسه الّذي تفصح فيه عن مدى فهمه لجماليات الشكل الروائي، والرواية تقول هذا وأكثر من خلال أداة فنية مميزة هي(الشخصية) وهذا ما جعلهم يعرفونها بقولهم إنها فن الشخصية"[٤]، فالشخصية النقطة الأساس والعمود الفقري للرواية، فهي الذات الفاعلة الّتي يتحقق بها الحدث بكلِّ تجلياته.

- مفهوم الشخصية

أ- لغةً:

---

[١] - قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، روجر ب. هينكل، ترجمة: صلاح رزق، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م: ٢٣١.

[٢] - يُنظر: تحليل النصّ السردي (تقنيات ومفاهيم):٩.

[٣] - المصطلح السردي: ٤٢.

[٤] - دراسات في نقد الرواية، طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م: ١٢٢- ١٢٣. نقلاً عن (البنية السردية في روايات "أحمد عمر شاهين")، ولاء ماهر زقوت، جامعة الإسلامية بغزة، كلية الآداب،٢٠١٩م (ماجستير): ١٣٠- ١٣١.

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة (شَخَصَ) في مفهومها اللغوي على النحو التالي: "شخص: الشخصُ: جماعة شخص الإنسان وغيره، والجمع أشخاصٌ وشُخُوصٌ وشِخَاصٌ، والشَّخصُ سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد. وكل شيء رأيت جُسمانه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمرادُ به: إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشَّخصُ"[١].

وتعني لفظة (شخص) في معجم **القاموس المحيط** : "ارتفع عن الهدف، وشخَّص بصوته لا يقدر على خفضه، وشخَّص به أتاه أمرا أقلقه"[٢]، وردت في **المعجم الوسيط:** في مادة (شخص) بمعنى" "شخص الشيء عينه وميزه مما سواه والشخصية: الصفات الّتي تميز الشخص من غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية أي ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل"[٣]، فالمعاجم اللغوية بمختلف أنواعها تشترك في المفهوم نفسه، وتدل على أن الشخص سواء كان الإنسان أم غيره، يمتاز بسمات وصفات تميز عن غيره.

ب- الشخصية اصطلاحاً:

تعددت التعريفات الاصطلاحية للشخصية في الدراسات الحديثة، نظراً لأهميتها الكبيرة في ميدان التطورات الّتي شهدتها الساحة الأدبية من إبداع فنيّ متقدم، ولا سيما في مجال الرواية، لكونها ارتكزت على النظرة الجديدة للشخصية في وصف وظائفها ضمن بنية النصّ، انطلاقاً من التسوية بينها وبيّن قواعد اللّغة، إذ "عدت الشخصية مجرد كائن من ورق؛ وأنها، أولاً وقبل كل شيء مشكلة لسانياتية؛ بحيث لا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللّغة"[٤]، متجاوزةً بذلك الوصف التقليديّ لصفات الشخصية الّتي تعاملت بها على "أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها وصوتها وملابسها، وشحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وأمالها وآلامها، وسعادتها، وشقوتها"[١]، أي يلحقون ملامح الشخصية بملامح الشخص، فأصبحت الدراسات الحديثة تفرق بينهما وتنظر إلى الشخصية غير الشخص الّذي كان سائداً في الدراسات القديمة، والّذي وقعوا بعض النقاد في خلط بيّن مفهوم (الشخصية) و(الشخص) في استعمالهما، إذ نرى بعض النقاد المعاصرين "يصطنعون مصطلح شخص وهم يريدون به إلى الشخصية ويجمعونه على شخوص... فنلاحظ أن النقاد "، **وشوقي ضيف، لويس عوض، محسن**

[١] - لسان العرب، ابن منظور: ٣٦.
[٢] - القاموس المحيط ، مجد الدين أبي طاهر محمد الفيروز آبادي، دار الكتب العلمية ، الأردن، ط١،: ٢٤٣.
[٣] - المعجم الوسيط ، إبراهيم أنيس ورفقائه، مطبعة القاهرة – مصر، ج١، مادة (شخص)، ١٩٧٢م:٤٧٥.
[٤] - في نظرية الرواية، ٨٢.

جاسم الموسوي، ومصطفى التواتي ، وفاطمة الزهراء سعيد ... لا يميزون، تمييزاً واضحاً بيّن الشخصية والشخص والبطل فيعدونها شيئاً واحداً"[٢]؛ لذا تراهم يقولون (الشخصيات) تارة، وتارة أخرى يقولون (الأشخاص) وكأن أحدهما مرادف للآخر، دون التمييز بين الجمع القياسيّ (للشخصية) الّتي جمعها(الشخصيات) و(الشخص) جمعه(الشخوص أو الأشخاص)، وأن كانت هناك قواسم وإشارات تجمع بينهما، لكنّ (الشخصية) تُطلق على الذات الإنسانية بصفة خاصة، وتعدها كائن حركي ينهض في العمل الروائي بوظيفة الشخص دون أن يكون الشخص نفسه، فالشخص كائن حي حقيقي من دمٍ ولحم، ينتمي لما هو واقعي حياتي، لا من عالم المتخيّل الأدبي، الّذي له تاريخه وماضيه في الواقع المعيش، أما الشخصية فهي بلا ماضٍ ولا مستقبل شخصية يبتدعها الروائي لغاية فنية محددة، وليست لها وجود حقيقي في الواقع المعاش[٣]، ويظهر وجودها في الرواية والقصة القصيرة والمسرح فهي "الكائن البشري، المجسد بمعايير مختلفة في إطار ما، يسمى الشخصية"[٤]، إذنْ الشخصية في المفهوم الاصطلاحي تشير إلى عدّة تعريفات، فهي ضمن مجال النقد القصصي بأنها "كل مُشارك في أحداث الحكاية سلباً أو إيجاباً، أما من لا يشارك في الحدث، فهو لا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءاً من الوصف.

إنّ الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككلّ عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الّذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"[٥]، بينما يذهب "**فليب هامون**" إلى "حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليست مفهوماً أدبياً محضاً، وإنما هو مرتبط أساساً بالوظيفة النحويّة الّتي تقوم بها الشخصية داخل النصّ، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يتحكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية"[٦].

أما تعريف الشخصية ضمن مجالها الفني فهي "الشخص المتخيل الّذي يقوم بدور في تطور الحدث القصصي. فالبطل في القصة هو ذلك العنصر الّذي تستند إليه المغامرة الّتي يتم سرد أحداثها"[٧]، وفي

---

[١] - في نظرية الرواية:٧٦.
[٢] - م . ن : ٧٥.
[٣] - يُنظر: الشخصية الروائية بيّن الأمس واليوم، عبد العالي بوطيّب، مجلة علامات في النقد الأدبي، المملكة العربية السعودية ،مج١٤، ج٥٤، ٢٠٠٤م (بحث):٣٦٣-٣٧٨.
[٤] - الشخصية في القصة، جميلة قيسمون، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة - الجزائر، العدد١٣، ٢٠٠٠م:١٩٦.
[٥] - معجم مصطلحات نقد الرواية: ١١٣- ١١٤.
[٦] - بنية الشكل الروائيّ:٢١٣.
[٧] - الشخصيّة في القصة:١٩٦.

المفهوم نفسه عرفتها: **(يُمنى العيد)** بأن الشخصية "تركيب أبدعته المخيلة الروائية وجسدته اللغة (...) أي أن الشخصية وحدة دلالية ذات دال ومدلول كأي علامة لغوية"[1].

لقيت الشخصية اهتمام النقاد والباحثين فعرفوها وأقاموا لها مصطلحات وأدوار تؤهلها أن تكون لها دور مميز في سير أحداث الرواية، وتأخذ على عاتقها نجاح أو فشل الروية، وعليه فالشخصية عنصر رائد في بنية الرواية الّتي يخلقها الروائي، ليعبر بها عن فكرة في ذهنه أو أفكار سائدة في مجتمعه، ويكسيها مجموعة من السمات والعوامل الجسمية والنفسية والاجتماعية، لتصبح نظام متكامل ومتفاعل مع تطور أحداث الرواية، في حين نجد بعض النقاد قلل من أهميتها وحدد أهميتها في النصّ السردي.

- **الشخصيّة من المنظور النقديّ الغربيّ:**

اهتمت الدراسات الغربية بمفهوم الشخصيّة، وبدأت الرؤى إلى الشخصية تتغير منذُ مطلع القرن العشرين، إذ تضاربت آراء النقاد والباحثين بشأنها، نظراً لغموض مقولة الشخصية ومدى تغيّرها وتعقيّدها، فكل باحث يدرسها ويعرفها حسب منطلقاته الفكرية والمعرفية، لذلك لم يستطع النقاد من الخروج بمفهوم تعريفيّ دقيق ومحدد، وهذا ما قاد النقاد والباحثين أن يختلفوا في نظرتهم للشخصيّة، فمنهم من أولاها اهتماماً بالغاً في بناء الرواية وتطورها، وبوؤها مكانه متميزة في النصّ الأدبي، ومنهم من قلل سلطتها في العمل الروائي وجعلها مجرد كائن ورقي بسيط، تحمل الوظائف والأعمال الّتي تُحدد دورها وأهميتها في السرد، وسنتناول بعض الآراء المختلفة الّتي تناولت الشخصية لعدد من النقاد الغرب في الرواية الحديثة.

ومن أهم الذين نظّروا للشخصيّة **(الشكلانيون الروس)**، الّذي أحدثوا توجهاً نقدياً حديثاً من خلال تجديد حقيقي بجعل الشخصية مشكلة لسانية تقع داخل ألفاظ اللّغة[2]، فركّزوا على وظائف الشخصية، واهتموا بالشكل الأكبر عندما فصلوا بين الشخصية ووظيفتها، فالشخصية عندهم خاضعة لمفهوم الفعل الّذي تؤديه، فنجد **(فلاديمير بروب)** هو أحد رواد الشكلّانية الروس، ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، في دراسته القصص الخرافية العجيبة لعنصر الشخصيّة في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، من خلال تركّيزه على الأفعال الّتي تقوم بها الشخصيات، حيث مكّنته من ابتكار تحليل جديد "ما سمّاه بالمثال الوظائفي وهو البنية الشكلية الواحدة الّتي تولّد هذا العدد غير المحدد من الحكايات

[1] - الرواية العربية والمتخيل وبنيته الفنية، يُمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١م:٤٤.
[2] - في نظرية الرواية:٨٢.

ذات التركيب والاشكال المختلفة"[١]، فيعدُّ الوظيفة عنصراً أساسياً في السرد "... ونعني بالوظيفة: عَمَلَ شخصيةٍ ما، وهو عَمَلٌ محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة"[٢]، في حيّن أهمل الشخصية وصفاتها وهويتها واعتبرها عنصراً مستقلاً في ذاته، إذ يرى أن الحكاية تحتوي على عناصر متغيرة وأخرى ثابتة، فالذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو الأفعال الّتي تقوم بها[٣]، حيث تعامل **(بروب)** مع الشخصية من خلال وظائفها الّتي تقوم بها، حيث عدَّ "الأفعال الّتي تقوم بها الشخصيات في وسط القصة تكون مدفوعةً – في معظمها – بشكل طبيعي – بسير الحبكة نفسه"[٤]. قد توصل **(بروب)** في حصر الوظائف الّتي تقوم بها الشخصيات إلى (٣١) وظيفة، وأقام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية الشعبية، ورأى أن الشخصية "تنحصر في سبع شخصيات:

١- المعتدي أو الشرير

٢- الواهب

٣- المساعد

٤- الأميرة

٥- الباعث

٦- البطل

٧- البطل الزائف، كما لاحظ أن كل شخصية من هذه، تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة ضمن (٣١) وظيفة[٥]، فهنا ركّز **(بروب)** على الدور الوظيفيّ الّتي تقوم به الشخصيات لا على أوصافها وهويتها، فكل ما توصل إليه هو زرعه للوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية، وهي بالأساس المنهج الّذي اعتمده **(غريماس)** وعدّه بمثابة العوامل فيما بعد، الّتي مهدت إلى النموذج العاملي عنده[٦].

---

[١] - مدخل إلى نظرية القصة (تحيلاً وتطبيقاً)،سمير المرزوقي، جميل شاكر، مشروع النشر المشترك، صفحة السرد العراقي مقالات ورؤى ونصوص في موقع فيسبوك، (د.ط)، (د.ت) :٢٠.

[٢] - بنية النصّ السردي: ٢٤.

[٣] - يُنظر: بنية النصّ السردي: ٢٤.

[٤] - مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، ترجمة، عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٦م: ٩٣.

[٥] - بنية النصّ السردي:٢٥.

[٦] - م . ن : ٣٣.

أما **(تزفيتان تودروف)** فيرى أن الشخصية الروائية ما هي إلّا "مسألة لسانية قبل كل شيء ولا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق"[١]، نلاحظ أن **(تودوروف)** في تعريفه ينسجم مع المفهوم اللساني للشخصية، وهذا لا يحيلنا بأنه يقلل من أهمية الشخصية أو ينكر دورها في العمل الروائي، بل أفرغ الشخصية من محتوها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحويّة، فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية، لتسهيل عملية المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشخصية[٢]، أي يجرّدها من محتواها الدلالي، ويظهر وظيفتها النحوية، بكونها تشغل دور (الفاعل) في النصّ السردي، على خلاف التحليل البنيوي الّذي عدَّ الشخصية (دليلاً) في السرد ذي وجهين: أحدهما (الدال)، والآخر (مدلول)؛ لأنّ التحليل البنيوي يعتمد على وظيفة الشخصية وأفعالها أكثر من اهتمامه بأوصافها الخارجية ومظاهرها السطحية[٣]، ويرى **(تودوروف)** أن دور الشخصية أساس في العمل الروائي، لذا يقول في هذا المعنى: "إن الشخصية تشغل في الرواية بوصفها حكاية دوراً حاسماً، وأساسياً بحكم أنها المكون الّذي تنتظم انطلاقاً من مختلف عناصر الرواية"[٤]؛ لأنّ إلغاء الشخصية الروائية ضرب من العبث، فأغلب الروايات هي عبارة عن أحداث وأقوال تقوم بها الشخصيات، وتحدد الشخصية من خلال أقوالها وأفعالها معتمدة على نوع القرّاء ومستويات قراءتهم واختلاف تحليلاتهم[٥]؛ لذلك نجده ممن أنصف الشخصية وذكر دورها في النصّ الروائي دون أن يُحدد جنسها، كونها إنساناً حياً أو شيء آخر، وقد تبنت آرائه بأن الشخصية تكون غير مستقرة في سياق النصّ على مدار الحكي، وقابلها بالشخصية المتغيرة الحركة، وحسب الدور الّذي يناط إليها في فهم طبيعتها، فقسمها إلى أساسية (الأبطال أو الممثلون)، أو ثانوية مكتفية بوظيفة عريضة[٦].

وقد صنف **(تودوروف)** الشخصيات حسب الوظيفة الّتي تؤديها كل شخصية وهي:

أ- **الشخصية العميقة:** "الّتي تتوفر على أوصاف متناقضة وفي هذه الحالة تصبح شبيهة بالشخصيات الديناميكية"[٧].

---

[١] - تقنيات بناء الشخصية في رواية (ثرثرة فوق النيل)، علي عبد الرحمن فتاح، مجلة كلية الآداب، قسم اللغة والأدب، جامعة صلاح الدين،العدد١٠٢، ٢٠١٢ م (بحث): ٣٢

[٢] - يُنظر: بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي: ٢١٣.

[٣] - يُنظر: فضاء النصّ الروائي (مقاربات بنيوية تكوينية في أدب نبيل سلمان): ٨٥.

[٤] - في السرد (دراسات تطبيقية)، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي الحامي ، طفاقس، تونس، ط١، ١٩٩٨م: ١١٤.

[٥] - يُنظر: في السرد (دراسات تطبيقية): ٨٥.

[٦] - يُنظر: مفاهيم سردية، تزفيتان تودوروف، ترجمة ، عبد الرحمان مزيان، منشورات الأختلاف،ط١، ٢٠٠٥م: ٧٥-٧٦.

[٧] - بنية الشكل الروائي:٢١٥.

ب- **الشخصية المسطحة:** الّتي تقتصر على سمات محدودة، وتقوم بأدوار حاسمة في بعض الأحيان، وتكون ثابتة لا تتغير، أما الشخصية العميقة فتكون متطورة وحركية[١].

أما **(ألجرداس جوليان غريماس)** فالشخصية عنده قد شهدت تطوراً ملحوظاً، من خلال تطوير نموذجه العاملي، حين استثمر الدراسات والأبحاث عند **الشكلانيين الروس** الّتي تناولت الحكايات الشعبية، وخاصة إسهامات **(فلاديمير بروب)**، حتّى قيل "أن مشروع **(غريماس)** ما كان له أن يرى النور لولا وجود هذا العمل الجبّار الّذي قام به بروب"[٢]، والّتي تناول فيه مفهوم (العوامل) دون أن يضع مصطلح نفسه، فقد رأى **(غريماس)** في أرائه حول الشخصية على استخدام مصطلحين، هما: **(العامل) و(الممثل)**، حيث يكون (العامل) أشمل وأعم من الشخصية الّتي كانت يلتبس مفهومها في قضية الجنس (إنسان، حيوان)، بينما مصطلح (العامل) يتعدى ذلك ليشمل مختلف الأشياء والتصورات، الّتي يوكل إليها مهمة القيام بالفعل داخل السياق السردي[٣]، فقد حاول **(غريماس)** تحديد هوية الشخصية من خلال مفهومها الشمولي الشمولي المجرد الّذي يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها، وسماها ب(الشخصية المجرّدة) وهي قريبة من مدلول (الشخصية المعنوية) في القانون، أي يهتم بدورها الّذي تقوم به كفكرة التاريخ أو الموت أو الدهر، قد يكون جماداً أو حيواناً...إلخ، وبذلك ينظر إلى الأدوار المختلفة الّتي تقوم بها الشخصيات لتكون موضوعاً لها، بغضّ النظر عمن يؤديه، أي ليس من الضروري أن يكون (العامل) شخصاً ممثلاً[٤].

أما "كلمة **(الممثل)** فقد كانت في الأصل تسمّي شخصيّة مسرحيّة، ثم الفنان الّذي يقوم في المسرح أو السينما بدور شخصية، وانتهى بها الأمر إلى اكتساب معنى أوسع فسُمّي بها كل شخص يساهم مساهمة نشيطة في نشاط ما"[٥]، فالمستوى (الممثل) عند **(غريماس)** اتخذت فيه الشخصية دوراً عاملياً أو عدّت أدواراً عامليّة في العمل الروائي، ويمكن القبض عليه من خلال شخصية (فاعل)، وعليه "فأن (الممثل)

---

[١] - يُنظر: بنية الشكل الروائي: : ٢١٥- ٢١٦.
[٢] - السيميائية السردية (مدخل نظري) ، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، (د.ط)، ٢٠٠١م:٣٤.
[٣] - يُنظر: الشخصية في السيميائيات السردية، وردة معلم، الملتقى الوطني الرابع (السيمياء والنصّ الأدبي)، كليّة الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة 8 ماي 1945 قالمة (بحث): ٣١٦.
[٤] -يُنظر: شعرية الخطاب السردي: ١٧.
[٥] - يُنظر: معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو- دومينيك منغنو، ترجمة عبد القادر المهيري- حمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس،٢٠٠٨م:٢٤.

يتخذ صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، يمكن لعامل واحد أن يكون ممثلاً في الحكي بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلاً واحداً يمكن أن يقوم بأدوار عامليّة متعددة"[١].

وقد حصر **(غريماس)** النموذج العاملي في ستة عوامل، "هي:

١- العامل الذات

٢- العامل الموضوع

٣- العامل المرسل

٤- العامل المرسل إلية

٥- العامل المساعد

٦- العامل المعاكس(المعارض).

قد أثبت هذا المفهوم قابليته للتطبيق في كل المجالات الحياة. وهو يشكل البنية الأساسية لعالم المعنى، مهما تنوّعت هذه البنية وتعددت من مجتمع إلى آخر"[٢]، وهذه العوامل الستة هي الّتي تقوم بالفعل، وتشكل البنية الأساسية في كل خطاب، وهذه العوامل تأتلف في ثلاث علاقات:

١-**علاقة الرغبة:** وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات أو الفاعل) وما هو مرغوب فيه (الموضوع).

٢-**علاقة التواصل:** وهذه العلاقة تمر عبر علاقة الرغبة، لأن لابد أن يكون وراءها محرّك أو دافع يسمّيه **(غريماس)** مرسلاً، كما أن تحقيق الرغبة يكون موجهاً أيضاً إلى عامل آخر يسمى (مرسلاً إليه).

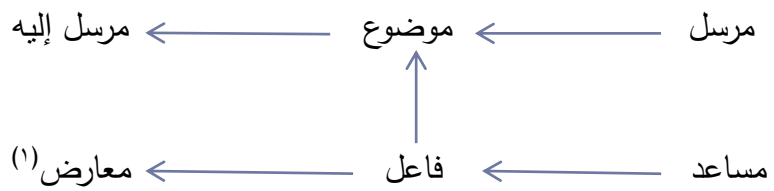
٣-**علاقة الصراع:** وفي هذه العلاقة يتعارض عاملان: المساعد والمعارض، الأول يقف إلى جانب

الفاعل، والثاني يعمل دائماً على عرقلة جهوده في الحصول على موضوع[٣]، كما في المخطط الآتي الّذي يختزل حركة (العوامل) لدى **(غريماس)**:

[١] - الأدوار العامليّة في الرواية العراقية (دراسة وتطبيق في منهج غريماس)، عالية خليل إبراهيم، مجلة كليّة التربية، جامعة واسط، العدد ٢٠، ٢٠١٥م:١٥١.

[٢] - شعرية الخطاب السردي: ١٧.

[٣] - يُنظر: دلالات الفضاء الروائي في ظلّ معالم السيميائية (رواية الآن... هنا شرق المتوسط مرة أخرى "لعبد الرحمن منيف أنموذجاً")، أطروحة ، عبد الله توام، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة- وهران1، ٢٠١٦م (دكتوراه): ٢١٨.



أما **(فليب هامون)**، فقد استفاد من الدراسات السيميائيات السابقة في إرساء نظرته حول الشخصية، إذ يرى أن مفهوم الشخصية مرتبط أساساً بالوظيفة اللّغوية الّتي تقوم بها داخل النصّ، أي يتبنى التصور اللساني الّذي ينظر إلى الشخصية على أنها عبارة عن ملفوظ لغوي، فالشخصية في نظر **(هامون)** تشبه العلامة اللسانية: "إنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد"[٢]، أي بمعنى أن الشخصية علامة فارغة داخل النصّ، وتمتلئ تدريجياً بالدلالة أثر انتهائنا من قراءة النصّ كاملاً، وتتخذ الشخصية مع باقي الشخصيات الأخرى داخل العمل الروائي لتشكل المعنى أو قيمة الشخصية، وتتحدد من خلال مجموع أقوالها وأفعالها وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، فتكون علامة أو (مورفيم) متقطع لا يفهم ولا يشكل دلالته إلا بعلاقة الدال والمدلول، والشخصية الحكاية حسب التحليل البنيوي هي "بمثابة (دليل) له وجهان: أحدهما (دال) والآخر (مدلول) فتكون الشخصية بمثابة (دال) عندما تتخذ عدّة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية (كمدلول) فهي مجموع ما يُقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النصّ أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النصّ الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يُقال"[٣] وعليه فإن مفهوم الشخصية عند **(هامون)** هي مفهوم سيميولوجي يتقاطع مع العديد من المفاهيم اللسانية الّتي وضعها الدارسون وخاصة عند **(دوسوسير)**، وتكون قابلة للوصف والتحليل تبعاً لتغير الأوصاف والأسماء من شخصية لأخرى، فالشخصية تحيل إلى بُعد لغوي تختلف عن **(بارت، وغريماس)**، فهو يدرسها "من منظور لساني نحوي قائم على ثنائية العلامة السوسيرية (الدال والمدلول)، وذلك على غرار البنيويين **(كرولان بارت، وغريماس، وتزفيتان تودوروف، وكلود بريمون)**. ويعني هذا أن **(فليب هامون)** يتوقف

[١] - دلالات الفضاء الروائي في ظلّ معالم السيميائية (رواية الآن... هنا شرق المتوسط مرة أخرى "لعبد الرحمن منيف أنموذجاً") :٢١٨.
[٢] - سيمولوجيا الشخصيات الروائية :٨.
[٣] - شعرية الخطاب السردي: ١١.

عند وظيفة الشخصية من الناحية النحويّة، فيجعلها بمثابة الفاعل والاسم الشخصي (للشخصية)[١]، لتكون وظيفتها النحويّة بمثابة الفاعل أو العامل في العبارة السردية.

واعتمد **(فليب هامون)** على ثلاث فئات في تصنيف الشخصيات الروائية، وهي كالآتي:

١- فئة الشخصيات المرجعية:

وهي شخصيات تحيل إلى عوالم خارجية مألوفة، وتدخل ضمن هذه الفئة الشخصيات التاريخية مثل **(نابليون في رواية دوماس)**، والشخصيات الاجتماعية (كالعامل أو الفارس أو المحتال) والشخصيات الأسطورية **(كفينوس أو زيوس)**، والشخصيات المجازية (كالحب والكراهية، والظلم والاستبداد)، وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز وثابت، وأن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافات[٢]، وهذا يتطلب من القارئ العودة إلى الشخصية الخارجية أو الشخصية الّتي حددها المفهوم الثقافي وبلورها بشكل ثابت "مجمَّد بواسطة ثقافة في أدوار وبرامج واستخدامات مقولبة، وقابليتها للقراءة تتعلّق مباشرة بدرجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة (يجب أن تكون مُتعلَّمة ومُتعرَّف إليها). وعندما تُدمج في ملفوظ تخدم بصورة أساسية "كإرساء" مرجعي يُحيل إلى النصّ الكبير الإيديولوجي، أو إلى قوالب أو إلى ثقافة"[٣].

٢- فئة الشخصيات الواصلة (الإشارية):

وهي الشخصيات الناطقة باسم المؤلف[٤]، وتقوم هذه الشخصيات بعملية الوصل بين المؤلف والقارئ، وعن طريقهما يستطيع الكاتب تمرير رسالته وإيضاح أفكاره للقارئ، وتكون هذه الشخصيات بمثابة علامة على حضور المؤلف أو القارئ أو ما ينوب عنهما في النصّ الروائي، إنها الشخصيات الناطقة بلسانها.

٣- فئة الشخصيات المتكررة (الاستذكارية):

وهي الشخصيات الّتي تحتاج لإدراك وفهم مرجعيات العمل الأدبي بصفة عامة "لتنسج هذه الشخصيات في الملفوظ شبكةً من النداءات والتذكيرات لمقاطع من ملفوظات منفصلة وذات طول

[١] - مستجدات النقد الروائي، جميل حمداوي، ط١، ٢٠١١م:٢٢١- ٢٢٢.
[٢] - يُنظر: بنية الشكل الروائي: ٢١٦- ٢١٧.
[٣] - شعرية المسرود، رولان بارت، فليب هامون وآخرون، ترجمة، عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة- دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠م:١٠٢.
[٤] - شعرية الخطاب السردي: ١٣.

متغيّر(تركيب، كلمة، شرح)؛ عناصر ذات وظيفة تنظيمية وجمعية بصورة خاصة، وهي بمعنى معين مقويات لذاكرة القارئ شخصيات الخطباء، وشخصيات مزوّدة بذاكرة، وشخصيات تنثر المؤشرات أو تفسرها"[١].

أن التصنيف الثلاثي الّذي أشار إليه **(فليب هامون)** رأى فيه بإمكان الشخصية أن تنتمي في وقت واحد أو بالتناوب لأكثر من وحدة من هذه الفئات الثلاث، فجميع الشخصيات في هذا التصنيف تعتمد على عامل مشاركة القارئ، وكل الفئات تستدعي حضوره، ففئة الشخصيات المرجعية تحيل مشاركة القارئ من خلال معنى ناجز وثابت، وفئة الشخصيات الإشارية هي أيضاً تجسد مشاركة القارئ وتكون بمثابة علامة على حضور المؤلف أو القارئ، وكذلك فئة الشخصيات الاستذكارية تنسج الشخصيات داخل الملفوظات شبكة من النداءات والتذكيرات، وعليه أن عملية إدراك وفهم هذه الشخصيات مرتبط بمدى وعي القارئ، وهذا ما يجسده **(هامون)** بقوله "بأن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النصّ"[٢].

- **مفهوم الشخصية من المنظور النقديّ العربيّ الحديث:**

أولت الدراسات العربية أهمية قصوى لمصطلح الشخصية، لما يتمتع به هذا المصطلح من مقام ومكانة مميّزة في عملية السرد الروائي، فهو عنصر أساس في الرواية؛ إذ يمثل قطب الرحى الّذي تدور حوله باقي عناصر السرد، لأن لا رواية من غير شخصية، فالشخصية تدفع بالحدث وتثري العمل السردي وتبعث فيه النشاط والحيوية عبر حركيتها وتفاعلها مع غيرها من المكونات السردية، من غير أن تمثل الواقع بذاته لأنّ طابعها الفنيّ هو الّذي يكسبها هذا التميّز لتشكيل الخطاب الروائي، لذلك فقد تناول العديد من الباحثين والنقاد العرب هذا المصطلح من خلال الوقوف على جزئياته، ولعّل من أبرز هؤلاء النقاد **(عبد المالك مرتاض)** الّذي أعطاها أهمية كبيرة وموقعاً مركزياً، إذ يرى أن الشخصية "هي الّتي تصطنع اللّغة وهي الّتي تبث أو تستقبل الحوار، وهي الّتي تصطنع المناجاة،... وهي الّتي تنجز الحدث، والشخصية تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال أهوائها وعواطفها وهي الّتي تقع عليها المصائب، أو تشتار النتائج؛ وهي الّتي تتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد واللؤم فتنوء بها، ولا تشكو منها، وهي الّتي تعمر المكان، وهي الّتي تملأ الوجود صياحاً وضجيجاً، وحركة وعجيجاً"[٣]، فالشخصية

[١] - شعرية الخطاب السردي:١٠٢.
[٢]- بنية النصّ السردي: ٥٠.
[٣]- في نظرية الرواية: ٩١.

هنا يعدّها الناقد عنصراً مهماً في بناء الرواية، إذ تقوم بتنمية وتطوير الأحداث، وهذا ما جعلها تكتسب أهميتها في الرواية، فقد أضحت عنده بؤرة لها هيمنتها الخاصة، ومركزاً لعقدة الأحداث أو الحل لجميع المشكلات السردية الأخرى، فلا تنطلق على أرضية المنجز السردي إلّا بوجودها "فلا الزمن زمن إلا بها ومعها، ولا الحيّز حيّز إلا بها، حيث هي تحويه وتقدره لغاياتها، على حين أن اللّغة تكون خدماً لها وطوع أمرها"[١].

على الرغم من الاختلافات بين النقّاد عن أهمية الشخصيّة في العمل السردي، غير أنهم "زعموا أنها لم تكن إلّا كائناً ورقياً، وأنها يجب أن تكون نسيّاً منسيّاً؛ وأنها لم تعدُ، قط، كونها مجردَ عنصر لسانياتي لا يساوي أكثر مما تساوي العناصر السردية الأخرى مثل اللّغة، والحيز، والزمان والحدث..."[٢]، فالشخصية في نظر الناقد **(عبد الملك مرتاض)** تمثل أهميةً بالغة، وعنصراً محورياً في كلِّ السرد ولا يمكن الاستغناء عنها في الرواية؛ لأنها تستند إليها أهم وظائف العمل السردي، فاللغة مثلاً تشترك في جميع الأجناس الأدبية، أما الشخصية فلو غابت عن العمل السردي لصنف إلى مقال، وفقدت جنسها الروائيّ أو القصصيّ، فالعمل السردي لا تميّزه اللغة ولا الحيّز ولا الزمان ولا الحدث، ولكن تميّزه الشخصية الّتي تُحدد جنسه الأدبي؛ لأن وجود الشخصية هو الّذي تستمر به سردية العمل الروائي[٣]، لأنّ الشخصيّة أتت أن تصطنع اللغة وكذلك تستقبل أو تنتج الحوار، وهذا ما وجدنا في رؤيته الّتي يدعم من خلالها تثبيت إلى قاعدة السرديّة مفادها أن انعدام الشخصية يستلزم بعدم الإقرار بالرواية، إذ يقول: "لا أحد من المكونات السرديّة الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية، فاللّغة وحدها تستحيّل إلى سمات خرساء فِجة لا تكاد تحمل شيئاً من الحياة والجمال. والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصيّة، يستحيل أن يوجد في معزل عنها؛ لأن هذه الشخصيّة هي الّتي توجد، وتنهض به نهوضاً عجيباً. والحيّز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة: الشخصيّات"[٤]، أي أن وجود الشخصيّة أو إنعدامها هو الّذي يُحدد جنسها الأدبي، وقد حاول **(عبد المالك مرتاض)** تحديد هوية الشخصية الفنية أكثر من خلال تعريفه، الّذي يقول فيه: "إنّ الشخصيّة أداة فنيّة يبدعها المؤلف لوظيفة هو مشرئب إلى رسمها؛ فهي إذن شخصيّة ألسنية قبل كل شيء، بحيث لا توجد خارج الألفاظ بأي وجه، اذ لا تغدو أن

[١] - تحليل الخطاب السردي:١٢٧.
[٢] - في نظرية الرواية:٩٠.
[٣] - في نظرية الرواية : ٩٠- ٩١.
[٤] - م . ن: ٩١.

تكون كائناً من ورق"[١]، فالشخصيّة يبتكرها المؤلف وهي من صنع خياله من أجل أداء وظيفة معينّة لإيصالها إلى القارئ، وهذا ما تتفق معه الناقدة **(يمنى العيد)** وتذهب إلى أنّ "الشخصيّة الروائيّة ليست مجرد نسيج من الكلمات بلا أحشاء؛ لذا يبدو اعتماد التأمل في تحليل الخطاب الروائي اختياراً يُعيد للشخصيّة الروائيّة طابع الحياة كما يحافظ عليها ككائن حيّ"[٢]، وهذا ما تراه أن في الشخصية الروائيّة كائناً حيّاً توكل إليها مهمة إحيائها للقارئ عبر تأويلاته المتعددة، نافية عن ذلك صفة ورقية الشخصية، فنجاح عمل الروائي يتوقف على مدى اقتناع القارئ بالشخصيّة الفاعلة وتأثره بها.

أمّا الباحث المغربي **(حميد لحميداني)** فيرى أن القارئ هو المحور الّذي يُكوّنُ عبر قراءته التدريجية عن كشف هيئة الشخصيّة من خلال التعرف عليها "بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة:

- ما يُخبِرُ به الراوي
- ما تُخبِرُ به الشخصيات ذِاتُها
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيّات.

ويترتب عن هذا التصور أن تكون الشخصيّة الحكائيّة الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد القرّاء، واختلاف تحليلاتهم"[٣]، فهو لا ينظر للشخصيّة من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر المتمثل ب(الدال والمدلول)، ولا من خلال الدليل اللّغوي، إنّما ينظر إليها عند اكتمال القارئ من قراءة النصّ الروائي، والوصول إلى نهايته، كاشفاً عن هوية الشخصيّة الحكائيّة بمختلف أبعادها الثقافيّة والنفسيّة والاجتماعيّة بما يخبره المحتوى الكلي للنصّ.

أمّا الناقد **(سعيد بنكَراد)** فقد يقترب بقراءته النقدية تجاه واقع الشخصيّة من آراء **(فليب هامون)** وأطروحاته بشأن الشخصيّة، وخاصّةً تشابه نظرتهما حول مفهومها، فهو الّذي ترجم كتابه (سيميولوجية الشخصيّات الروائية) وفي ما بعد ألف كتاباً على غراره ، وأسمّاه (سيميولوجية الشخصيّات السرديّة)، فكلاهما يرى أن مفهوم الشخصية مرتبط أساساً بالوظيفة اللّغوية الّتي تقوم بها داخل النصّ، وليس لها أي تجسيد خارج النصّ، والشخصيّة لا بدّ أن تعامل "كوحدة نصيّة لا امتداد لها خارج بنية النصّ الّذي يحتويها، معناه استبعاد كلّ التصورات الّتي تجعل من هذه الشخصيّة مرادفاً لكائن حيّ يمكن التأكد من

[١] - القصة الجزائرية المعاصرة، عبد المالك مرتاض، المؤسسة الوطنيّة للكتّاب، الجزائر، (د. ط)، ١٩٩٠م: ٦٧- ٦٨.
[٢] - دلالات النمط السردي في خطاب الروائيّ تحليل رواية (رحلة غاندي الصغير لإلياس النحويّ)، يمنى العيد، ملتقى السيميائية والنصّ الأدبي، الجزائر- عنابة، ط١، ١٩٩٥م:٢٣٨.
[٣] - بنية النصّ السردي، حميد لحميداني: ٥١.

وجوده في بنية أخرى غير بنية النصّ"[١] أي أن الشخصيّة الروائية في نظر(**سعيد بنكَراد**) هي كائن ورقي لا وجود لها تمثيل خارج النصّ، ولا تُفهم دلالاتها إلا مع انتهاء زمن الكتابة الفنيّة للروائي وزمن تأويل القارئ للنصّ.

نجد من جهة أخرى أن الشخصيّة لاقت تضارباً وخلطاً في استخدامها في العمل الروائي، فالكثير من النقاد الرواية التقليديين كانوا يساوون بينهما، بل حتّى النقاد العرب المعاصرين يخلطون بين المصطلحين (الشخصيّة) و (الشخص) ، ويعاملونهما على أساس كائن حيّ له وجود فيزيقي، وتطلق عبارة (الشخص أو الشخصية) على بطل المغامرة الّذي يسرد أحداث الرواية، ونعكس أمر الالتباس حتّى طال فئة القرّاء فلا يفرقون بين المصطلحين في السرد الروائيّ؛ بسبب تقارب المصطلحين، لكنّ الدراسات الحديثّة أزالت اللبس والغموض عنهما، فالشخصية لا تعني الشخص بحدِّ ذاته، فميّزت بين الشخص ككائن حقيقي حي من دمٍ ولحمٍ وبين الشخصيّة ككائن ورقي يسير فقط بين السطور ومجريات الرواية، وهذا ما أوضحه الناقد (**عبد المالك مرتاض**) إذ يقول في هذا الأمر: "إنّ المصطلح الّذي نستعمله نحن مقابلاً للمصطلح الغربي هو (الشخصيّة) وذلك على أساس أن المنطلق الدلالي للّغة العربيّة الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون (الشخص) هو الفرد المسجّل في البلدية، والّذي له حالة مدنية، والّذي يولد فعلا ويموت حقاً"[٢]، فلا ينظر إلى الشخصيّة على أنها: "الكائن الحركي الّذي ينهض في العمل السرديّ، بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وتجمع الشخصيّة جمعاً قياسيّاً على الشخصيّات لا على الشخوص الّذي هو جمع لشخص، ويختلف الشخص عن الشخصيّة بأنّه إنسان له صورته الّتي تمثلها الشخصيّة في الأعمال السرديّة"[٣]، أي أنه لا يصح من الناحية الصرفية أن جمع الشخصيّة (أشخاص أو شخوص)، ولا أن نجمع الشخص (شخصيّات).

فيما يرى الناقد (**محمد عزّام**) في المضمار نفسه الفرّق بينهما من زاوية أخرى، إذ يعدُّ "الشخصيّة في مفهومها العام لها قوانينها الّتي تقننها، أمّا الشخص فلا يعني شخصاً معيناً في رواية معينة، له خصائصه، الجسمانيّة والنفسيّة، وصفاته المحددة، ويحمل اسم يثبت كينونته، ومع ذلك فهما يتلامسان تلامس الخاص ضمن العام"[٤]، وهذا يقودنا إلى أن الشخصية أقرب ما تكون إلى التمثيل المعنوي

[١] - سيميولوجية الشخصيات السرديّة (رواية الشراع والعاصفة، لحنّا ميتة)، سعيد بنكراد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، ط١، ٢٠٠٣م:١٠٣.
[٢] - في نظرية الرواية: ٧٥.
[٣] - تحليل الخطاب السرديّ: ١٢.
[٤] - معجم السرديات: ٢١٥.

للشخص، بينما الشخص يمثل الكائن الحقيقي البشري أو أي جنس أخر كمخلوق يمتلك صفات جسميّة ونفسيّة. ومن النقاد الذين لم يفرقوا بين الشخص والشخصيّة وسقطوا في هذا الخطأ، ومنهم الناقد **(محسن جاسم الموسوي)**؛ إذ يرى ترادفاً ما بين الشخصيات والشخوص على إنهما مصطلح واحد، فالشخص "كلمة تطلق على المنتسب إلى عالم الناس، أي على إنسان حقيقي من لحمٍ ودمٍ، ويكون ذا هويّة فعلية ويعيش في واقع محدد زماناً ومكاناً، فهو إذن من الواقع الحياتي لا من عالم الخيال الأدبي والفنيّ"[١]، وهذا يتضح جليّاً أن الناقد وقع في الخلط ولم يفرق بين المصطلحين، وأطلق عليهما عبارة (شخص) وهو يريد به الإنسان الحقيقي من عالم الأحياء يحمل صفات عضوية، لا كائن من نسيج الخيال، فضلاً عن الخلط الصرفيّ الّذي وقع فيه "فهو يراوح بين الشخصيّة إفراداً والشخوص جمعاً، ولا يستعمل إلا الشخوص في حالة الجمع"[٢]، فيما تذهب في هذا المنحى الناقدة **(فاطمة الزهراء محمد سعيد)** وأتبعاها **(لويس عوض)**، وأسقطت بعدم التفريق ما بين المصطلحين، واستعملتهما على أساس المراوحة بين الشخصيّة والشخوص إفراداً وجمعاً[٣].

ويمكن القول أن (الشخصيّة) كائن معنوي يحمل معايير مختلفة وهي من صنع خيال الروائيّ، وهي ركيزة أساس في تطوير وتنمية العمل السردي وبدونها لا يقوم السرد الروائي، لأنّ غيابها غياب للنصّ ككل، فهي أداة تعبر عن أيديولوجية الروائي وتكشف لنا عن ما كان يدور في ذهنه وذهن مجتمعه من خلال بناء شخصياته الروائيّة، في حين تختلف عن مصطلح (الشخص) الّذي يمثل الإنسان في الواقع ويحمل سماته الّتي تميّزه كمخلوق له صفات عضويّة بيولوجيّة عن غيره من المخلوقات.

لقد حُظيت الشخصيّة بأهمية بالغة لدى النقاد والدارسين، نظراً لأهميتها الفاعلة في العمل السردي وعلى المستويين الغربي والعربي من خلال ما قدموه من جهود حثيثة في هذا المجال، على الرغم من اختلاف نظراتهم وفلسفاتهم في إيجاد تعريف محدد ودقيق لمصطلح (الشخصيّة) إلا أنهم توصلوا إلى مفهوم شامل وموحد للشخصيّة يفي الوقوف عنده.

---

[١] - بناء الشخصيّة في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى قاسي (مقاربة في السرديات)، جويدة عماش، منشورات الاوراس، الجزائر، (د.ط)،٢٠٠٧م:٧٩.
[٢] - معجم السرديات:٢١٤.
[٣] - يُنظر: معجم السرديّات : ٢١٤.

المبحث الثاني

أنواع الشخصيّة الروائيّة في روايات محمد الحمرانيّ

تختلف أنواع الشخصيّات في العمل الروائيّ من كاتب لآخر بحسب ثقافته وطبيعة تركيب نصوصه من حيث مقدار عمقها وتعقيدها والدور الّذي تقوم به شخصيّاتها، فلا يمكن أن تنشأ حكاية من غير شخصيّات تمثل فواعل الأحداث، فتكون "هي المحركة للحدث، والخالقة للأسباب في الزمان والمكان المحددين"[١]، فهي وسيلة الروائي وأداته الّتي يبني عليها رؤيته السرديّة؛ إذ يتحول عن طريقها الحدث من بنيته الخبرية إلى نصوص مجسدة سردياً، وتكمن أهمية أدوار الشخصيات في النص الروائي
من خلال "الأدوار الّتي تقوم بها الشخصيّات، فعن طريق هذه الأدوار ينشأ المعنى الكُلّي للنصّ"[٢]، فالشخصيّات لها حضور ومكانة متميزة بحركة الأحداث عن طريق أفعالها، الّتي تُعدُّ المحور الرئيس في تحريك عجلة سردها، لأنها تمثل قطب الرحى الّتي تدور حولها جميع العناصر السرديّة الأخرى، لذلك عدّت "الكائن البشري الذيّ يحرك مختلف عناصر العمل السرديّ، وتتشابك به جميع المكونات السرديّة، وتتقاطع لينهض بعدها عملاً فنياً مكتمل الأبعاد، فالشخصيّة تمثل قطب الرحى الّذي يدور حوله كافة العناصر السرديّة الأخرى، كالأحداث، والزمان والمكان، واللّغة، والحوار"[٣]، فالكاتب يبث الحياة في شخصيّاته من خلال حركة أفعالها وتطوير أحداثها، لتمثل نماذج إنسانية معقدة، وهذا التعقيد يمنحها القدرة على جذب القارئ، فيجعله متفاعلاً ومتعاطفاً مع أدوار كل شخصيّة.

قُسمت الشخصيّات إلى عدّة تقسيمات، تبعاً لأدوارها الّتي تقوم بها داخل الرواية، وهذه التقسيمات تختلف فيما بينها بحسب رؤى النقاد ومرجعياتهم، وفي دراستنا لروايات **(محمد الحمراني)**، يمكن أن نجمل تقسيم الشخصيّات فيها إلى شخصيّات رئيسة، وشخصيّات ثانويّة، وشخصيّات هامشيّة، حسب مشاركتها وارتباطها بأحداث الرواية.

---

[١] - المصطلحات الأساسية في لسانيات الخطاب وتحليل النصّ(دراسة معجمية)، نعمان بوقرة، جدارا للكتاب العالمي، ط١، عمان- الأردن، ٢٠٠٩م: ١١٧.
[٢] - بنية النصّ السردي: ٥٢.
[٣] - الفن الروائيّ، ديفيد لودج، ترجمة، ماهر البطولي، المجلس العلميّ للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م: ٧٨.

أ- الشخصيّات الروائيّة الرئيسة:

يشترك مصطلح الشخصيّة الرئيسة مع مصطلحات الأخرى متشابهة وقريبة منها، وتحمل بشكل كبير مهامها في تأدية الأدوار الّتي تقوم بها إلى حدٍّ ما، وهذه المصطلحات، هي (المحورية، والمعقدة، والكثيفة، والمتحركة، والمتعددة الأبعاد، والمتغيرة)[١]، وتخضع هذه المصطلحات لعدد من الانطباعات واختلاف الرؤى النقديّة لبعض وجهات النظر المختلفة والمتفاوتة لدى النقّاد والدارسين[٢]، إلا أنّ الشخصيّات الرئيسة لها حضور دلالي أكثر من المصطلحات الأخرى، فهي تأخذ الدور المحوريّ الأكبر في تطوّر الحدث، نظراً للمكانة الّتي تشغلها ما بين الشخصيّات الأخرى، فهي المسؤولة عن سير الأحداث الروائية الملقاة على عاتقها، لتنهض بمهمتها الرئيسة الّتي أوكلها المؤلف، لتكون عنصراً فاعلاً في تطوّر الحكي ولا تخلو أي رواية من هذا الدور، إذ "يوجد في كل عمل روائي شخصيات تقوم بعمل رئيسيّ إلى جانب شخصيّات تقوم بأدوار ثانويّة، فالشخصيّة الرئيسة هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصيّة الرئيسة بطل العمل دائماً، ولكنّها هي شخصيّة محورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصيّة"[٣]، ونجد مصطلحاً آخر وهو (البطل) الّذي يُرادف (الشخصيّة الرئيسة) والّذي تدور حوله أحداث الرواية ويهيمن عليها "إذ تُسند للبطل وظائف وأدوار لا تُسند إلى الشخصيّات الأخرى، وغالباً ما تكون هذه الأدوار مثمنة (مفضلة) داخل الثقافة والمجتمع"[٤]، فالبطل في الرواية ليس المقصود الجانب البطولي أو الشجاعة، كما كان معروفاً في الروايات القديمة، إنّما يتركز عمل البطل في الروايات الحديثة على جانب البحث عن ذاته عبر ماضيه، وتكون الشخصيّة بطلة في معانيها السلبية أو الإيجابية، لذلك نجد مصطلح (البطل) عُدَّ مصطلحاً رديفاً للشخصيّة الرئيسة عند بعض النقاد، وأضافوا له صفات لفظية (كالبطل الإيجابيّ والسلبيّ).

تستحوذ الشخصيّات الرئيسة على اهتمام القارئ، وإقناعه بأنها شخصيّات حيّة وحقيقية من خلال ردود أفعالها المفاجئة والمعقدة الّتي تؤديها، سواء أكانت أفعال سلبية أم إيجابية، فهي شخصيّات يجعلها الكاتب في مركز عناية الشخصيّات الأخرى في العمل الروائيّ، فتكون "هي الغرض الّذي ينشده الروائيّ،

---

[١] - يُنظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث:٣٣٩.

[٢] - يُنظر: الشخصيّة في المنجز الروائي لمدينة الناصريّة، رسالة ، محمد كاظم كتوب، جامعة ذي قار، كليّة التربيّة للعلوم الإنسانيّة، ٢٠١٤م، (ماجستير): ١٦.

[٣]- جماليات السرد في الخطاب الروائي(غسان كنفاني)، صبيحة عودة زعرب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، (د.ط)، ٢٠٠٦م.: ١٣١- ١٣٢.

[٤] - تحليل النصّ السرديّ:٥٣.

فهي هنا ذاتٌ وموضوع، ومحور عناية الكاتب الروائيّ على السواء، وقد تكون أيضاً محور انتباه القارئ"[١]، فهذا النوع من الشخصيّات تحظى باهتمام كبير من الكاتب والقارئ، فالكاتب يصطفيها لتمثل ما أراد من تعبيرٍ وتصويرٍ بما يدور في ذهنه من أفكار وأحاسيس، أو ما يدور في ذهن مجتمعه، فيمنحها حضوراً مميّزاً، ليخصّها دون غيرها من الشخصيّات الأخرى[٢].

وقد حدد (هينكل) ثلاث خصائص تميّز الشخصيّة الرئيسة، "هي:

- مدى تعقيد التشخيص
- ومدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات
- ومدى العمق الشخصيّ الّذي يبدو أن أحدى الشخصيّات تجسده"[٣].

ونستهل دراستنا التطبيقية لروايات **(محمد الحمراني)** الّتي حظيت بعدد من الشخصيّات الرئيسة، ونبدأ برواية (حجاب العروس)، إذ يُقدّم الكاتب ثلاث شخصيّات رئيسة ارتكزت عليها الرواية منها: شخصيتان (مطر، وأخو رمضان) الّتي تدور أحداثهما الروائية في جنوب العراق وتحديداً في مدينة العمارة في نهاية العهد العثماني وبداية دخول البريطانيين، والشخصيّة الثالثة شخصية الراوي، الّذي كان راوياً مشاركاً في رواية الأحداث، وهو يجمع ما بين مشروع السيرة الذاتية ومشروع الرواية، وتدور أحداثه الروائيّة في زمن بداية القرن الحادي والعشرين في نهاية النظام السابق القريب وبداية دخول القوات الأمريكية للعراق في ٢٠٠٣م، والسنوات الّتي تلت سقوط النظام[٤]، والشخصيّات الرئيسة في الرواية هي:

١- **مطر/ نور:** تميزت هذه الشخصيّة الرئيسة بعدّة أدوار:

- **الشخصيّة محور الاهتمام:**

تعد شخصيّة **(مطر)** شخصيّة بطلة وساردة في الوقت نفسه في الرواية (حجاب العروس)، وهو صاحب الحضور السردي الأول في الرواية مقارنةً بالشخصيّات الأخرى، إذ استهل الكاتب روايته بهذه الشخصيّة الساردة حينما أُصيب بعيار ناري عن طريق الخطأ في قريته (الهدام)، حين قال "**كنتُ أسير**

[١]- بنية النصّ الروائي: ١١٩.
[٢] - يُنظر: تحليل النصّ السرديّ:٥٦.
[٣] - قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير):٢١٨.
[٤] - يُنظر: المضمر والظاهر في رواية حجاب العروس للروائي محمد الحمراني (مقاربة في التاريخانية الجديدة)، (بحث): ٢٣٢.

ليلاً بين الأكواخ، حين أخطأ جارنا زاير فرطوس ووجه بندقيته نحوي..."[1]، استطاع الكاتب بهذا المشهد الدرامي المميّز أن يفتتح نقطة صراع الرواية، من خلال شخصيّة **(مطر)** بوصفها شخصيّةً محوريّة تدور حولها الأحداث، وتتفاعل معها الشخصيّات الأخرى؛ لذلك حرص الكاتب منذُ البدء على جرجرة عاطفة القارئ وتشويقه لمعرفة لما ستؤول إلية الأحداث والمواقف بعد أصابته النارية المميتة، والتي مرَّ على أثرها بغيبوبة، حين قال: "**حين سقطتُ على الأرض، كنتُ أعلم أنني لم أمت ولكنّهم اعتقدوا أن حياتي انتهت. شاهدتُ أمي تلطم وتمزق ثيابها وتقول: (أريد وليدي ربي). كنت أريد الصراخ في وجه أمي وأن أقول لها إني ما زلتُ على قيد الحياة ولكنّها رمت بجسدها في نهر من الوحل وكادت أن تموت لولا أولاد الحلال**"[2].

- **شخصيّة بطلة إيجابية:**

مثلت شخصيةّ **(مطر)** الجانب البطوليّ والإيجابي في التعايش السلمي ما بين الطوائف والقوميات والأديان الّتي كانت تعيش في العراق أيام العهد العثماني، وتحديداً في قريته الصغيرة (الهدام) الّتي كانت نموذجاً إيجابياً مصغراً لذلك التعايش السلميّ، فنرى العيش مع الآخر المختلف لا تمنعه الفروقات المذهبية والقومية ما دام هنالك بعد إنساني شامل يدرك التعايش والمحبة مع الآخر، فالّذي مثله الجنوبي **(مطر)**، وهو شيعي الأصل، والّذي تحوّل إلى صابئي على يد شيخ الصابئة **(جنزيل)** بعد إنقاذ حياته من الموت، وفي أثناء غيبوبته وهو يسمع الأصوات ويميزها، ويتحسس الأشياء القريبة منه، فتحسس أنّ "**يد رجل مشعر تمسك بيدي اليسرى. طلب من المجتمعين ترك المكان، كنتُ في منتصف كوخنا، الرجل قلّب يديّ أكثر من مرّة ثم قال بصوت مرتفع : (هذا الوليد ما ميّت) ثم أضاف: (أنا من سيعيده إلى الحياة). لم اعرف من يكون هذا الرجل ولكنني سمعت صوت أمي يتوسله وتحسستُ بعد ذلك أنها قبلت يده. ثم قالت: (هذا الوليد إذا عاش نذر عليه أنطيكياه)، الرجل العجوز وضع فمه قرب أذني وبدأ يردد كلمات لم افهم منها شيئاً ولكنّها زادت من حركة الدم في جسدي وبدأت اشعر أن عضلة لساني عادت إليها الحياة**"[3]، فأخذه شيخ الصابئة كمكافأة له مقابل إعادة حياته، ليتربى **(مطر)** في قصره ويكون خليفته من بعده، بعد أن طبق جملة من المراسيم الدينية والعملية الخاصة بالعهد الصابئي، حيث قال: "**ثم أعطيته العهد من جديد، نهض الشيخ إلى كوخ القصب وقدم لي الخبز المقدس وبعدها سقاني من**

---

[1] - حجاب العروس:٧.
[2] - م . ن :٧.
[3] - م . ن :٨.

الماء المقدس ثم أخذ العهد ولقنني شهادة التعميد ثم أعطاني العهد الأخير، وقال لي مبارك لك يا ولدي لقد أسميتك (نور) وأصبحت منذُ اليوم صابئياً"[1]، فالتحق **(مطر)** بالديانة الصابئية حين ألزمه الكاهن **(جنزيل)** لحضور أيام الآحاد، وهو يوم خاص للعبادة وأداء الصلاة وتلقي تعاليم الديانة الصابئيّة، ليرسخ بذلك مكانته بين أبناء الصابئة، ويعزز قدره حينما حول اسمه إلى **(نور)** ليكون خليفته من بعده فشخصيّة **(مطر)** رسمت الصورة الإيجابية المتسامحة، بعيداً عن الحدود الدينية والقومية، بعدما هُجّر من قريته إلى مدينة **(العمارة)** برفقة عائلة **(فرهاد الكردي)** وصديقه المعمار اليهودي **(اسطنبوليّ)** الّذي قرّبه وبنى له كوخاً في القرية بقرب (المندي) بعد موت العجوز**(جنزيل)**، إذ نراه يعشق (جوهرة بنت فرهاد الكردي) ثم يتقدّم ليتزوجها، حيث نشاهد جمعاً من رجال الطوائف والأديان المختلفة يحضرون لخطوبته "**طلبتُ من أصدقائي في المعمل (حسقيل) أن يأتوا إلى منزلنا من أجل إجراء مراسيم الخطوبة... وأنا في انتظارهم في مساء يوم الخطوبة سمعتُ صوت مزمار يعزف ثم ارتفع صوت دف في مقطوعة موسيقية راقصة، وحين نظرتُ من الباب وجدتُ اسطنبوليّ يرقص وحوله العديد من الشباب يرددون أهازيج ويصفقون وهم في طريقهم إلى بيتنا، دخل حسقيل ومعه رجال معمل الصابون إلى غرفة الضيوف حيث كان يجلس فرهاد وقبل أن تبدأ مراسيم الخطوبة سمعت اطلاقات رصاص من منزل الجيران وهوسات ترتفع في الشارع وزغاريد. فازدادت سعادتي واختفت كلماتي وتخيلتُ إنني احلم**"[2]، إذ تخطّى بذلك كل المعوقات والتقاليد المتطرفة الّتي تزعزع أبناء الوطن الواحد، فشخصيّة **(مطر)** السارد صورة مضيئة تعالج التعايش السلمي في زمن غياب العدالة الاجتماعية، وتفشي أمراض الظلم والتعصب والجهل والتعسف في ظل سلطة مهمتها نهب الخيرات وتسليط القوي على الضعيف، ولكنّ هذا "لا يمنع من وجود التسامح ما دامت هنالك شخصيّات تدرك أهمية التعايش والمحبة مثل الجنوبي **(مطر)** وهو شيعيّ الأصل، صابئي التربية، إنسانيّ الثقافة، أحبَّ وتزوج كرديّة وتآخى قلبياً مع صديقه اليهوديّ"[3].

- **إظهار الجانب النفسي المتأزم للشخصيّة:**

ترك أثر الفراق والاغتراب لشخصيّة **(مطر)** حالة من القلق النفسي والشعور البائس له، نتيجة لابتعاده وإقصاءه عن أهله وهو في مقتبل العمر، وهذا ما أظهر عليه جليّاً آثار الخوف في الليلة الأولى لمنامه في قصر **(جنزيل)** وهو يعيش وحيداً "**كان قصر العجوز جنزيل يطل على برك كبيرة، هي منتصف**

[1] - حجاب العروس: ٢٠.
[2] - م . ن:١١٤.
[3] - الشخصيّة الجنوبيّة في الروايّة العراقيّة، عالية خليل إبراهيم، (د.ط)،٢٠١٧م: ٢١٤.

الأهوار... ولكنّ ما أخافني، في الليلة الأولى هو صوت الأمواج والظلام الّذي يحيط بالقصر"[١]، فتعاني شخصيّة (مطر) لوعة ألم الفراق والحزن والحنين من جهة والخوف والقلق من جهة أخرى، فنراه يربو بعينيه الشاخصتين من أعلى القصر نحو القرية وتحديداً إلى بيت أهله **(الحاج خيون)** الّذي أصبح بعيد المنال للعودة إليه "**صعدتُ على السلم الرئيسي للقصر حتى وصلت إلى سطحه. نظرتُ إلى أكواخ القرية الّتي بدت لي مثل حشرات صغيرة، شاهدت أشخاصاً كثيرين يتجولون بزوارقهم ولكنّ لم استطع تمييزهم، تمكنت فقط من تحديد مكان كوخ العائلة. تذكرتُ أخوتي، الّذين قالوا لي أثناء الوداع: (تذكرنا وتذكر عشيرتك).. قلت في سري ولكن ما فائدة الذكريات وروحي بيد العجوز جنزيل**"[٢]، كان العامل النفسي لشخصيّة **(مطر)** حاضراً ومثقلاً بالهموم والأحزان منذُ طفولته، إذ نرى شخصيّته مضطربة عانت الأمرّين، حيث أن ذاكرته مشتتة بين الحاضر المرير الّذي يعيشه وهو وحيدٌ وبعيد عن موطن أهله، وبين هاجس الماضي الّذي يصارعه ويلاحقه بذكرياته الدفينة والأليمة، وتسرق من كل اللحظات الّتي كان يعيشها في الحاضر، وهذا الصراع النفسي انعكس كثيراً على حالته النفسيّة، لأن الجانب النفسي للشخصيّة في طبيعته يحمل جملة من الانفعالات المعقدة والمتناقضة في سلوكها، وهذا ما يجعلها في أغلب الاحيان مضطربة غير مستقرة في مزاجها النفسي، حيث "تتميّز الشخصيّة الروائيّة على وجه العموم بكونها ذات محتوى سيكولوجي خصب ومعقد معاً، فهي تحبل بالتوترات والانفعالات النفسيّة الّتي تغذيها دوافع داخليّة نلمس أثرها فيما تمارسه من سلوك وما تقوم به من أفعال"[٣]، وهذه الميزة السيكولوجية لها انطباع إيجابي فتبدو الشخصيّة الرئيسة في حالتها النفسيّة أقرب للقارئ، لأنها تكشف له ما يجول في أعماقها الداخليّة من صراعات والبوح بكل ما اعتراها من مشاعر وخفايا لتظهرها للقارئ، وتجعله "ملزماً بارتياد مجاهل عالمها الداخليّ واستبطانه وإخراج ما فيه من مشاعر وانفعالات وأفكار، فحين تبوح الشخصيّة للقارئ بمكنونات نفسها وتكشف الغطاء عن طبيعتها، أمطمئنة هي أم قلقة؟ أمستقرة أم طموحة؟ أمتفائلة أم متشائمة؟ تكون قد اجتذبت القارئ وشدته، وبنت جسراً من الثقة بينها وبينه، مما يجعلها محببة إليه وخالدة في ذاكرته"[٤]، وهذا ما يجعلها قريبة ومحببة للقارئ للكشف والتأمل في نوازعها النفسيّة وطبائع سلوكياتها وموقفها من القضايا الّتي تحيط بها.

---

[١] - حجاب العروس:١١.
[٢] - م . ن:١٢.
[٣] - بنية الشكل الروائي: ٣٠٢.
[٤]- فيزيولوجية القصّة، نيللي كورمو، مجلة الآداب، العدد ١، بيروت، ١٩٥٤م (مقال):٧٨.

٢- شخصيّة رمضان:

تعد الشخصيّة الثانية في الرواية، ولا تقل أهمية ومكانة عن الشخصيّة الأولى **(مطر)**، فهما يتقاسمان بطولة الرواية، وإنمازت بكونها:

- **شخصيّة معقدة مزدوجة:**

تتمتع شخصيّة **(رمضان)** بحضورها النسبي في الرواية، والّتي انمازت بكونها أكثر عمقاً ودلالة وفاعلية في تحريك أحداث الروائية، لأنّ الشخصيّات الرئيسة في الغالب تمتلك جملة من الأفكار المزدوجة والمعقدة المليئة بالتناقضات الّتي تمثل بؤرة الصراع مع الشخصيّات الأخرى، وتتصدر قائمة الشخصيّات الموجودة في الرواية وتتربع على عرشها، حيث "تمتلك الشخصيّات الرئيسة أساليب مميّزة للتعبيّر عن نفسها، إنّها تمتلك اسماً، بينما أي شخص آخر ليس كذلك، إنّها الشخصيّة الوحيدة الّتي تكون متصلة بمواقف أخلاقيّة معينة"[١]، وهذا ما يمنحها القدرة من تمكنها من إحداث التحولات في أساليبها بصورة معقدة تختلف عن باقي الشخصيّات غير الرئيسة بقدر من التميّز، فشخصيّة **(رمضان)** الرئيسة جسدت أساليب التميّز، كون الشخصيّة الرئيسة تؤدي وظائف متعددة فنيّا؛ إذ من خلالها يبث الروائي أفكاره ورؤاه، فهي عنصر مهمته تسير أحداث العمل الروائي، وعن طريقها نحاول أن نفهم العمل الروائيّ، وهذا ما نراه في شخصيّة **(رمضان)** الّتي مثّلت أدوار مختلفة في الرواية، فبدئها الكاتب بحياة تُمثل البساطة الفطرية الجنوبية، ثم تتسلسل إلى مراحل معقدة ومزدوجة تمثل بؤرة الصراع السلبي.

تمثل شخصيّة **(رمضان)** في وجهها الأوّل صفة القُدسيّة، إذ ينحدر من بيت عريق له منزلة دينية في قرية **(الهدام)**، وهذا ما جاء على لسان أخوه **(مطر)** حين قال: "... **وعندما عاد أبي كان أول رجل في القرية يذهب إلى بيت الله الحرام، من هنا تولدت منزلته الدينية وأصبح الجميع يكن له الاحترام في القرية، وبدأ سكان القرية يسألونه عن الكثير من المشاكل الشرعيّة، حتى انه في أواخر حياته أراد أن يبني جامعاً، ولكنّه أصيّب بمرض البلهارزيا ومات وبقيت عائلتنا محاطة بهالة الحاج خيون. لم أشهد دفن أبي، لأنني كنتُ لحظتها في بطن أمي**"[١]، فالحياة الاجتماعية الّتي اتسمت ببساطتها تغور في أعماق الشخصيّة، إذ أن أسرته عُرفت بالتدين والجاه والقبول من أهل القرية، وهذا ما شجعه إلى الذهاب

[١] - علم السرد والشكل والوظيفة في السرد، جيرالد برنس، ترجمة، باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١٢م:١٠٠.

لمدينة (**النجف**) ليتزود بتعاليم الدين، وليعلمها لأبناء القرية "**قرر رمضان الشاب الثلاثيني أن لا يتزوج بعد وفاة أمه، وأن يذهب إلى مدينة النجف الأشرف، ليبدأ دراسته الدينية هناك، كان يريد أن يحقق حلم أبية، ليذهب بعد ذلك إلى الحج، وليضع رسمه قرب رسم الأب**"[٢]، فتلقى بعض الدروس الدينيّة في مدينة (**النجف الأشرف**) لأشهر معدودات في أحدى مدارسها المختصّة بتعليم الصبية المبتدئين على يد الشيخ (**مراد اللبناني**)، وتعلم فيها بعض العلوم الدينية وبعض الأمور البسيطة الخاصة بالحلال والحرام والمفاهيم الإرشادية المعروفة للجميع، ثم عاد إلى قريته وهو بحالة من الزهو بارتدائه الزي الديني من جبة وعمامة الّتي البسها له شيخه (**مراد اللبناني**) "**حين طلب منه الشيخ مراد اللبناني أن يضع عمامة على رأسه، اعتبر هذا اليوم هو يوم الفصل بين حياتين، الحياة الأولى الّتي كان فيها رمضان فلاحاً عادياً، يزرع أرض أبيه وكل ما يشغله هو الحصول على المال،...، أما الحياة الثانية لرمضان فهي حياة ما بعد ارتداء العمامة، حيث بدأ يستمتع بأصوات أصدقائه وهم ينادونه: (شيخ.. يا شيخ.. يا مولانا). في أول يوم لارتدائه العمامة وقف لساعات طويلة يتأمل هيئته الجديدة أمام المرآة، وأضاف إليها الوقار بلحية سوداء قصيرة، ومسبحة تحتوي على مئة خرزة وخرزة**"[٣]، فوطد (**رمضان**) قدميه كرجل دين في قريته، وسرعان ما بانت عليه شهوة التسلط والتزعم على أبناء جلدته "**حين وصل رمضان إلى القرية، استقبلته جموع من الفلاحين وارتفعت الزغاريد ووزعت الهدايا على الفقراء،...، نزل رمضان بعمامته البيضاء الكبيرة ومداسه النجفي وعباءته السوداء، بينما المسبحة تتنقل بين يديه. في لحظة نزوله أمسك عصا صغيرة ورسم دائرة كبيرة على الأرض كبيرة على ووجه كلامه للرجال الملتفين حوله: (هنا سنبني المسجد)، ارتفعت الأصوات الّتي تؤيد هذا الطلب. رمضان اعتاد على حياة متميزة في النجف: أسرّة حديثه، غرف واسعة، ولائم ليلية، التعرف على الوجهاء. لم تعد تروق له حياة الفقر والبعوض الّتي تطوق القرية...اقام رمضان بجانب المسجد بيتاً جميلاً له مشابهاً لتلك البيوت الّتي كان يشاهدها في النجف ويتحسر، حتى يحافظ على منزلته الخاصة، وكذلك حتّى لا ينسى تلك الأيام الجميلة، الّتي أمضاها في النجف**"[٤]، فأصبح المسجد مركز تجمع أهالي القرية لأداء الصلاة، واستماع للمجالس الإرشادية الّتي يعقدها الشيخ (**رمضان**) وإفتائه ببعض المسائل الدينية بغير علم مستغلاً بها سذاجة أهل

---

[١] - حجاب العروس: ٢٢.
[٢] - م . ن : ٢٤.
[٣] - م . ن:٢٩- ٣٠.
[٤] - م . ن:٥٦- ٥٧.

القرية، بعد ذلك قام بتحريض الفلاحين على عدم دفع الحبوب إلى السلطة العثمانية، وتخزينها قرب المسجد بحجة أن الحرب العالمية على الأبواب "**بعد اليوم السابع تحدث الشيخ عن الحرب الّتي سمع عنها في النجف، الحرب الّتي ستتوسع لتشمل العالم بأكمله. قال لهم ربما تصل إلينا هذه الحرب لذا أريدكم أن تحتفظوا بحبوبكم، وأن تمتنعوا عن دفع الجباية إلى العثمانيين، فأنهم لا يعرفون الله ويأخذون محاصيل الأرض إلى منافعهم**"[1]، وبعد هذا التحريض على عدم دفع الضرائب، يثور **(رمضان)** على الإقطاعي **(عبود)** بعدّة مواجهات قتالية، فينّكل برجال عبود خسائر متلاحقة، وسرعان ما تبارك له السلطة العثمانية هذه الانتصارات وترضخ لمطالبه وتآزره ليكون رجلها القوي في جميع القرى الّتي كان تصرفها تحت يد **(عبود)**، فتعزل السلطة العثمانية **(عبود)** بحجج واهية وترغمه على الخضوع والتنازل عن سلطته الإقطاعيّة، وتسلمها للشيخ **(رمضان)**، ويتحول من رجل دين وداعية إلى رجل مؤتمر لدى السلطة العثمانية، سعياً منه لصعود سلم السلطة "**وقبل أن يحل موعد النوم تطرّق الوالي إلى رغبته بأن يعزل الاقطاعي عبود، لأنه أصبح كبيراً في السن، ولم يعد بإمكانه أن يسيطر على أراضي القرى الّتي ضمنها من العثمانيين، فقد ضعفت قوته ولم يعد حوله رجال شجعان. وقال: هذا الموضوع هو الّذي جعلني أبعث إليك، أريدك أن تكون حامي تلك الديار، وعينها الّتي لا تنام، فلقد ذاع صيت شجاعتك وحكمتك، وليس هناك غيرك ليعيد لهؤلاء الفقراء كرامتهم بعد أن اغتصبها عبود الاقطاعي**"[2]، ما أن تسلم **(رمضان)** مقاليد السلطة حتّى أفصح عن شخصيّته الحقيقية الّتي كان يحلم بها، وأصبح الدين له كوسيلة للوصول في تحقيق مطامحه الدنيوية، بغض النظر عن الطرق الّتي سلكها سواء أكانت هذه الطرق سليمة أم غير ذلك، فيفرض **(رمضان)** سيطرته السلطوية بأسلوب أكثر عنفاً وتنكيلاً وفتكاً بكل مَنْ يقصر في دفع الضرائب، ومنح رجاله صلاحيات واسعة بالتصرف والعقوبة على كل من يتخلف أو يتأخر في دفع الضرائب "**بعد ستين يوماً من مغادرة رمضان للقصر التركي جرى أحداث غريبة في منطقة الأهوار، رجال رمضان اهانوا أغلب ملاكي الأراضي وأخذوا أراضيهم رغماً عنهم واجبروا من عصى على دفع الضرائب وبدأ السكان يتداولون قصصاً عن ظلم الشيخ رمضان، لقد رمى جاسم الأخرس في النهر في فصل الشتاء لأنه تكلم بكلمات غير مفهومة وقال ربما شتمنا ثم ترددتْ حكاية خزعل الميسور الّذي رفض أن يعطي أرضه فربطه رمضان إلى ثور كبير سحله في قرية الهدام... فرح عاصم باشا للأخبار**

[1] - حجاب العروس: ٥٩.
[2] - م . ن: ٧٢- ٧٣.

والأموال الّتي بدأت تصله من شيخ رمضان"[1]، وما زاد من صلاحياته السلطوية علاقته غير الشرعية من بنت الوالي، وانتهت بزواجه منها درءاً للفضيحة، وأصبح **(رمضان)** هو الآمر والناهي لدى الوالي العثماني "**وفي أحد الأيام مرضت شيرين بنت عاصم باشا، وحين كشف طبيب العائلة عليها أخبر الباشا أن ابنته حامل وفي شهرها الثالث، وقبل أن يضربها أبيها بالسوط اعترفت له بأن الشيخ رمضان شيخ الأهوار هو الّذي فعل بها هكذا، الباشا طلب من الطبيب أن يحتفظ بالسر، وغضب على رمضان، وبعث له رسالة أن يأتي بأسرع وقت إلى القصر. لم يخطر ببال رمضان أن الموضوع متعلق بابنة عاصم باشا إلى أن فاتحه الباشا بهذا الخبر، وقال له صراحة أمامك خيار واحد هو أن تتزوج ابنتي أو اقتلك قبل أن تنتشر الفضيحة... رمضان كان سعيداً بهذا الخبر فهو سيكون جزءاً من الحكومة، بل سيكون ابن العثمانيين وسيكون ابنه القادم قائداً للعسكر، أو والياً بدلاً من جده،...**"[2]، فشخصيّة **(رمضان)** مثلت دور سلوك الشخصيّة المرهوبة الجانب المعادية في تعاملها مع الآخر، إلا إذا كان متفقاً معها وتابعاً وخاضعاً لأيديولوجيتها المبنية على حبّ السلطة والتسلط، فأصبح حبُّ التسلط والتعالي سمة واضحة في شخصيّته حتّى لو كانت تحت أمر المحتل "... **وهذا هو حال الكثير من الشخصيّات الإزدواجية، حين تأخذها المطامع إلى الدروب المخيفة والقريبة من الأخطار، المستعمر دائماً يرمي بنا إلى الموت**"[1]، فمارس **(رمضان)** سلطة القتل وأعمال تصفية الخصم والصديق على حدٍّ سواء، في ظل إغواء السلطة، وسط مجتمع قائم على علاقات مترابطة وأعراف وتقاليد الّتي تتقاطع مع هذا السلوك المنحرف الّذي مثّل به خيانة لنفسه وعائلته وعشيرته ووطنه، فالكاتب استطاع من جهة أخرى أن يخلق عنصر الصراع والدراما من خلال تجسيده لهذا النوع من الشخصيّات الفنية الّتي تحمل سلوكيات مزدوجة، ويبدو أن هذا النوع مُحبباً ومرغوباً في العمل الروائي أكثر غيره، وهو ركيزة مهمة في جذب وتشويق القارئ.

٣- شخصيّة المؤلف:

تعد الشخصيّة الرئيسة الثالثة في الرواية، ويمكن إبراز دورها السردي على وفق صورتين:

- **إبراز صورة الواقع الاجتماعي الإيجابي:**

[1] - حجاب العروس: ٧٩.
[2] - م . ن : ٨٣.

اصطنع الروائيّ **(محمد الحمراني)** لنفسه شخصيّة مشاركة في أحداث رواية (حجاب العروس) والّتي أظهرها في ثلثها الأخير، على غير عادة في الكثير من الروايات الّتي اعتادت بأن الروائي يكون فيها طرفاً محايداً مهمته أن يقف خلف السارد سواء أكان السارد اسماً بارزاً أم ضميراً مستتراً، ويروي الأحداث المتعلقة بالشخصيّات الرواية، وبدأ **(الحمراني)** سرد أحداثه الّتي كانت أشبه بالسيرة الذاتية، التي ربط فيها شخصيّته الحقيقية والشخصيّات الأخرى بروابط دلالية من خلال تحديده طبيعة وقوع الأحداث الزمكانية، ومدى تأثيرها المباشر على طبيعة المجتمع العراقيّ، فصور الحياة الاجتماعية قبل أحداث ٢٠٠٣م، في مدينة **(بغداد)**، الّتي كان يغمرها روح التآلف والتعايش على اختلاف القوميات والديانات وانتماءات، وحين يصفها الراوي بقوله: "**قبل سقوط الدكتاتور صدام كنت اعيش وحيداً في بغداد ولكنني كنت.. أجول في الطرقات ليلاً، اجلس في الحدائق العامة أذهب إلى المسرح وأشاهد عروضاً سينمائية، سكنتُ في حيّ الدورة شمال بغداد واحد من أكبر الأحياء وأغربها، يوجد فيه مجتمع متشابك، مسلمون من الشيعة والسنة وكلدانيون وأشوريون وأرمن وأكراد وصباح كل يوم يستمع أهالي الحي إلى اجراس الكنائس وأصوات مؤذني الحسينيات والمساجد، ويذهبون إلى الأسواق من دون أن يختلف أحدهم مع الآخر**"[٢]، يُبيّن الروائي لنا صورة الواقع الاجتماعي المتآلف لسكان مدينة **(بغداد)** وتحديداً في حيّ **(الدورة)** الّذي كان العيش فيه جنباً إلى جنب من دون اختلاف يحصل بينهم، وبوصفه كشخصيّة حاضرة ومتعايشة في المدينة نفسها قبل أحداث ٢٠٠٣م وبعدها "**في أحد الأيام أراد صاحب عمارة الجنائن المعلقة الّتي أسكن فيها أن يطردني من الشقة بحجة إنني الأعزب الوحيد في العمارة. فخرجت له أم نيران المسيحية السمينة الّتي تعمل في مصرف البياع ويشاع عنها بأنها لا تنام قبل أن تحتسي نصف بطل ويسكي وقالت له: (هذا الولد أشرف من نسوان العمارة)، أبو تيسير المحامي المتقاعد والّذي كان يجلس بباب العمارة على كرسي خشبي وكنت امده بالكتب يومياً قال: (عمي هذا الولد متزوج الكتب.. شلون ما عنده مره) ... صاحب العمارة تراجع عن قراره حين عرف بمحبة سكان العمارة**"[٣]، فالروائي ينقل الأحداث بكل جزئياتها في حيّ **(الدورة)** ويقحمها في النصّ الروائي، وأحداث تخصه بطريقة السرد الذاتي عبر استخدامه الضمير المتكلم (أنا)، ووجوده في النصّ وجوداً طبيعياً بل أضاف للرواية فاعلية وحيوية، وجعلها أكثر حميمية وألفة، لتمكن القارئ من رسم صورة واقعية ودلالية في ربط الأحداث داخل

[١] - حجاب العروس:: ٨٤.
[٢] - م . ن :٨٤.
[٣] - م . ن: ٩١.

العمل الروائي، وهي أحداث أقرب أن تكون حقيقية، ليجمع بذلك ما بين مشروع الرواية وسيرته الذاتية من دون أن يعد سرده الذاتي بعيداً في بنية العمل الروائي، إذ يقول: "**كانت حياتي في حي الدورة بعد أن قدمت من مدينتي الصغيرة (العمارة) وزورت دفتر الخدمة العسكرية وجعلت تولدي في عام (١٩٦٦) بدلاً من عام (١٩٧٥) خوفاً من ملاحقات الانضباط العسكري، وحتّى لا يكشف أمري أطلقت لحيتي لأبدو أكبر من عمري الحقيقي. في صباح كل جمعة كنا نذهب أنا وزينب إلى مكان سياحي في بغداد. هذه الجمعة المتحف البغدادي في ميدان باب المعظم، الجمعة الأخرى إلى طاق كسرى قرب مرقد سلمان الفارسي، وفي جمعة أخرى إلى ملوية سامراء، وفي إحدى الجمع زرنا المراقد المقدسة في النجف وكربلاء. زينب كانت تغير ملابسها بما يتلائم مع المكان الّذي نصل إليه**"[١].

-إبراز صورة الواقع الاجتماعي السلبي:

رسم الروائي من جهة أخرى صورة مغايرة للمجتمع العراقي بعد أحداث (٢٠٠٣م)، وبشكل مختلف عما كان يعيشه قبل هذا التحديد، فدخل العراق نفق الارهاب المظلم ودوامة الاقتتال الطائفي، وتمزق النسيج الاجتماعي وشرع الاقتتال والتهجير بشكل مُعلن بين أبناء الوطن الواحد، وأصبحت الهجرة على أساس الانتماءات الطائفية والقومية بين المناطق المختلطة، كما هو حال سكان حيّ **(الدورة)** "**أما أخر أخبار حي الدورة فعمارة الجنائن المعلقة أخذتها إحدى الحركات السياسية بحجة أن صاحبها كان ضابطاً في الحرس الجمهوري، والمعارك انتشرت في شوارع الدورة، بين الشيعة الذين يسكنون في جانب ابو دشير، والسنة من منطقة الطعمة، ونظم الطرفان مليشيات، ووزعت أسلحة بين الصبيان، بين حين وآخر تغيّر المليشيات على بعضها، الكثير من الكلدان ولأرمن والأشوريين تركوا الحي، وذهبوا إلى كردستان بعد أن شنت عليهم المليشيات من الطرفين هجومات ليلية تطالبهم بالدخول في الإسلام أو قتلهم، وأخذ منازلهم بما فيها، بعض الفتيات المسيحيات يرغمن على ارتداء الحجاب حين يخرجن إلى الأسواق، وقُتلت أكثر من فتاة مسيحية بحجة إنّها غير محتشمة. والمليشيات السنية طردت كل الشيعة خارج حدودها، والمليشيات الشيعية طردت السنة أيضاً**"[٢]، في هذا النصّ كشف الراوي صورة الصراعات والظروف المنقلبة السيئة والتناحر الطائفي الّذي حلَّ بالمجتمع العراقي، إذ تسلّطت مجموعات

[١] - حجاب العروس:٨٩- ٩٠.
[٢] - م . ن : ٩٢.

متجبرة باسم الطائفة أو القومية على أساس مبدأ الأغلبية السكانيّة، واجبرت الأقليات الضعيفة على الهجرة القسرية إلى مناطق أخرى أو خارج البلد، تاركين بيوتهم وكل ما يملكون حفاظاً على أنفسهم من القتل، فالراوي يبرز صورتين مختلفتين لنفس سكان الحيّ **(الدورة)** الّذي أفصح عنهما النصّ، لأنّ "النصّ يخالف ما يفصح عنه الخطاب الظاهر، الّذي يبيّن تعايش مختلف الطوائف في منطقة واحدة، فضلاً عن ذلك تضمنت الرواية نصاً آخر يدعم النسق الدلالي الّذي يفضح علاقة الأديان والطوائف فيما بينها"[١]، فيستدعي بها ذاته لينظر إلى الحاضر المرير، وحاول نبش الماضي وكشف حقيقة التعايش السلبي الّذي مثّله الشيخ **(رمضان)**، برؤيته الّتي يصدم فيها الواقع الاجتماعي ما بين الماضي والحاضر وفي الظروف نفسها، ليكون الحاضر صورة متطابقة ومعادة للماضي في ظل غياب أو لا مبالاة سلّطتيّ الاحتلال العثماني والامريكي.

أما في رواية (النائم بجوار الباب)، فقد ارتكزت إدارة سرد أحداث الرواية بشكل متناوب بين شخصيّتين رئيسيتين هما **[الحلاج المعاصر (حسين)، والشيخ أحمد (ابن خادم القبر)]**، من خلال اعتماد الروائي على وضع طريقة مونتاج في تقسيم الرواية على شكل فقرات، وبتوزيع عادل ومتناوب ما بين الشخصيتين الرئيستين:

١-شخصيّة الحلاج المعاصر:

تمظهرت هذه الشخصيّة الساردة بدورها الفنتازي الّذي يقع خارج لحظتها الزمنية، وإنمازت بكونها:

- **شخصيّة ذات مرجعية تاريخية:**

بنى **(الحمراني)** روايته على أساس استراتيجية الوثيقة التاريخية، الّتي تكون لها أصل في التاريخ، فهو "يستعيد شخصيّة شهيرة في تاريخ بغداد والعالم الاسلامي هي شخصيّة **(الحسين بن منصور الحلّاج)** الّذي يستيقظ من قبره في بغداد إبان ثمانينيات القرن الماضي، في تطورات المسار الفنطازي للحكاية، يتم القاء القبض على الحلّاج (الجديد) وهو يسير في شوارع بغداد، وبعد التحقق من عدم وجود دفتر للخدمة العسكرية معه، يساق إلى السجن من هناك يتم ترحيله إلى إحدى جبهات القتال"[٢]، ليعيش زمن الحاضر زمن الحرب العراقية- الإيرانية، الّتي عاشها الكثير من العراقيين من دون أن يعرفوا لماذا يتواجدون في وسط نيرانها؟ مستعيراً له زمناً سردياً ليتحرك في فضاءه الفنتازي ويكشف رعبه وهوله ازاء

[١] - المضمر والظاهر في رواية حجاب العروس للروائي محمد الحمراني (مقاربة في التاريخانية الجديدة)، (بحث):٢٣٥.
[٢] - محمد الحمراني الّذي يصغي، محمد مزيد، صحيفة المدى الثقافية، العدد ١٠٩٩، الأربعاء في ٢٠٠٧/١١/٢٨م.

الحرب؛ وبذلك يربط بين الشخصيّة المتخيلة (**الحلّاج المعاصر**) وشخصيّة (**الحلّاج**) التاريخية الّتي تمتلك موقفاً أيديولوجيّاً مناهضاً للقمع والخوف، وهي شخصيّة مقاومة في الحقيقة، إذ نرى الكاتب قد دمجها مع الشخصيّات الشهيرة الّتي لها عنوان مميّز في التاريخ المقاوم، فضلاً عن مقامها الدينيّ، كشخصيّة (**السيد المسيح (ع)، والأمام الحسين (ع)**)، لكونها شخصيّات ذات معانٍ ممتلئة ومتبلورة في ذهن القارئ، فهذه الشخصيّات اللامعة حصرها الروائي داخل السرداب أو المتحف المصغر، وهذا المتحف ينفتح على شخصيّات مرجعية مقاومة "... **له قوة حجر بجوار برميل نظرت إلى داخله وجدت كتلة طينية أخرى وبجوار البرميل، تمثال رجل مصلوب، هبط رأسه على مقدمة صدره مكتوب أسفله (السيد المسيح) وبجواره تمثال أخر لرجل يرتدي عمامة، مقطع الأيدي والأقدام مكتوب أسفله (الشيخ الحلاج) بعد ذلك شاهدت رأساً موضوعاً على مصطبة، نظرات الرأس مرتفعة وشعره يصل إلى بداية عنقه، المتضحة عليها آثار حزة سيف مكتوب على المصطبة (هذا رأس الحسين شهيد كربلاء)، نظرت بجوار تمثال صغير لرجل جسده صغير ولكن رأسه له حجم جسده، يرتدي عمامة وجبة ومداس كتب أسفله (الشهيد النوراني)، نظرت أكثر من مرة إلى هذه التماثيل، حاولت أن أجد مسوغاً لوجودها معاً هنا، أو اعرف الغاية من وضعها متسلسلة هكذا، لكن الأسئلة الكثيرة الأخرى شوشتني**"[1]، فالروائي استدعى هذه الشخصيّات بوصفها رموزاً تاريخية، وتمتلك موقفاً ثورياً، كون (**السيد المسيح**) ضحية الظلم من أجل السلام والعدالة و(**الأمام الحسين**) كرمز ديني ثائر ضد الظلم والجور، والحلاج الّذي تعرض للتشهير الإعلامي وتقطيع الأوصال بدون ذنب حقيقي يُذكر، فالروائي هنا وظّف شخصيّة (**الحلّاج**)، لما تمثله من حضور التاريخية يتناسب مع ما ترمي إليه الرواية، أي لم يكن توظيفها بطريقة اعتباطية إنّما كان لذلك دلالات كثيرة منها: أن الروائي أراد أن يقرب بين الزمنين بأن السلطة في مدينة بغداد قائمة على الظلم والقتل والعبث بأرواح الناس منذُ ذلك الزمن إلى اليوم، وتظليل الرأي العام وخداعة بتوجيه تُهم جاهزة للمقاوم مهما كانت مكانته وضياع صوت الحق مهما علا شأنه، وأيضاً تستخدم الشخصيّات التاريخية كوسيلة تلجأ اليها شخصيّة ما في الرواية أما اللاختباء ورائها أو للمقارنة معها.

ويمكن القول أن مقصديات الرواية تنطلق من اختلاط الرؤية عند الشخصيّتين الرئيسيتين (**الحلاج المعاصر، والشيخ أحمد**) وما ظهور (**الحلّاج**) في مفتتح الرواية إلا للإشارة إلى اختلاط القيم المناهضة والظلم المتصل منذُ العصر العباسيّ متمثلاً ب(**الحلّاج**) وهو الأمر الّذي ظهر عند (**الحمراني**) في شيوع

[1] - النائم بجوار الباب:٦٢- ٦٣.

الحادثة وتمددها إلى مسافة هائلة تشمل حيوات الفتيان الجنود الّذين تتقطع أوصالهم في الحرب من دون معنى مثلما تقطع جسد **(الحلّاج)** من دون مبررات حقيقية سوى وجود سلطة متزمتة بربرية تعبث في الحياة.

- **شخصيّة متأزمة يغلب عليها القلق والخوف:**

تمثّل شخصيّة **(الحلّاج المعاصر)** حالة من التوترات النفسية والتغيرات السيكولوجية، فالروائي عدّها بأنها الشخصيّة الوريثة لهذه الأحداث ومزامنتها للعصرين، حيث استثمرها كأيقونة تربط الماضي بالحاضر، وفي كلتا الحالتين فهي تعيش صراعاً بين ماضٍ مؤلم بعبثيه متسلطة في العصر العباسيّ، وحاضر بواقعه المرير الّذي يحمل من كوارث الخراب والقتل والرعب في ظل حرب باهظة تهرس الإنسان الّذي لا يعرف أي معنى لها سوى أنها حرب مصالح واوهام.

فيتخذ **(الحلّاج المعاصر)** من مونولوجه الداخليّ وسيلة لتفريغ ما في جوفه من آلامه وقلقه وما يخالجه من عواطف وأحاسيس أثناء تحدثه مع جدار القبر الّذي يفتح له أسراره العميقة وما يعتريه من قلق وخوف "**لي رغبة أن ادخل إليك أيها الضريح، أنت نوري ودنيتي، أنت قلمي وسنواتي،...، ليس لي رغبة اليوم في النظر إلى ما وجدته مكتوباً سابقاً، ولكن لي رغبة في معانقة القبر، لأفجر صمته، أو صمتي، أبحث عني/عنه/ عن جراحي ودمي، عن أيام الاحلام المتدحرجة أسفل اقدام المارة. امد أصابعي على امتداد جسد الجدار الخارجي، اهمس بجواره: لا شيء أنا بدونك، قبلني، خذني إلى أحضانك الّتي اتحسسها تتنفس، أنها جسدي ولكنه لا يتكلم، أضع يدي كأنه يريد أن يعانقني، أو يلمس الألم، يتعطر برائحة عرق جسدي الّذي تبلته السنوات، رائحة لا تعرف الخوف ولكنها تنفجر لتعلن الحقائق وتسافر معها في الدروب المظلمة، في أعماق الاسرار المخنوقة بالدوائر والشرور**"[1]، ف**(الحلاج المعاصر)** يعاني من نفسيّة متأزمة واضحة طغى عليها العامل النفسيّ المضطرب، وكأنه مصاب بالهوس من خلال كثرة حديث النفس وحديثه مع الأشياء الجامدة، ومن خلال هذا المقطع الّذي كشف لنا حجم العذاب والألم الّذي يكابده، مجسداً بها صورة الواقع المستلب وما آلت إليه فوضى الحرب وجراحاتها مشكّلة له حضور لحد الموت، كاشفاً عن وضعه النفسيّ المتأزم ووضع الكثير من الجنود الّذين شاركوا في الحرب.

[1] - النائم بجوار الباب:١٥-١٦.

ومقاطع أُخرى يصف فيها أطياف الحزن والبوح بكل ما اعتراه من المشاعر وانفعالاته النفسيّة، يتضح ذلك من خلال قوله: "**سأروي لك عن سنوات المجارف الّتي تحاول أن تهز لغتي بقذائفها والجنون، مشطيني أيتها الحقائق وأبقي بجواري فأنا الوحيد الّذي لا تعني له السنوات شيئاً ولا يغتم لضياعها، فالرحيق الّذي توزعه لا رغبة لي به، أنه صديق السلاطين والمأجورين وبائعي الكلام على أبواب الملوك، أيها الجدار، أنك مفرغ من الدم ، ما هذه الحفر الّتي تدخل فيها أصابعي، أنها تشبه جروح الجنود الّذين تركوا أحلامهم على السواتر، أنّك حزين مثل ثيابهم ومرتفع كصراخ آخر اللّيل، ربما لا تعلم، لماذا تقف هنا، مثل الجنود، أنني أشاهدهم الآن، ينبثقون منك، أشاهد رؤوسهم تخرج من احشائك،...**"[1]، تكشف شخصيّة **(الحلّاج المعاصر)** عن أعماق نفسها والبوح بما يساورها من بواطن وخفايا مؤلمة عن طريق عالمها الداخليّ، وعبر وصفها الوجداني الّذي عكس حالتها النفسيّة وملامحها القلقة في ذهنية القارئ، ولهذا فأن القارئ من خلال مونولوجها الداخلي يكشف بأن هذه الشخصيّة تعيش صراعاً نفسيّاً بين الماضي والحاضر.

٢- شخصيّة الشيخ أحمد (ابن خادم القبر):

وهي الشخصيّة الرئيسة الثانية في رواية (النائم بجوار الباب) الّتي سردت لنا أحداث الرواية بشكل متناوب مع **(الحلّاج المعاصر)** داخل القبر، الّذي كان وجوده بجوار قبر أبيه ليكمل مشواره في خدمة قبر **(الحلّاج)** بناءاً على وصية أبيه **(الشيخ جوهر)** الّتي أخبره بها "**أتذكر ما قلته لي (لقد أتاني الشيخ الحلّاج في عالم الرؤيا، وطلب مني أن أكون خادماً للقبر، وطلبت منه أن مت أن أدفن بجواره) وهذا ما وجدته في وصيتك يا أبي**"[2]، وتتماز شخصيّة **(الشيخ أحمد)** بدورها السرديّ الواسع:

- **شخصيّة سرديّة محوريّة :**

أعطى الروائيّ مساحة سردية فاعلة لشخصيّة **(الشيخ أحمد)** بكونها شخصيّة رئيسة محوريّة، ليعبر عن ذاته وآلامه في حالة كبيرة من التوتر والرعب إلى درجة أنه لا يستطيع النوم لكثرة الاحلام والكوابيس، فأصبح النوم له ليس مكاناً لراحته، بل مكاناً للعذاب، كاشفاً عن شعوره النفسي المبطن، يتضح عبر هذا النصّ الروائي "**أثناء صعودي السلم تذكرت حلم ليلة البارحة، كأنني أهرول في حقل ألغام ممتلئ بالحمير المقطعة الاجساد، أهرول إلى مكان مجهول ، لا توجد فيه أشجار ولا ماء، ولكنّ هناك جنود،**

[1] - النائم بجوار الباب:١٧.
[2] - م . ن :١٩.

يهبطون بمظلات على امتداد الأفق عندما يقترب أحدهم من الأرض، يختفي ولا أشاهده بعد ذلك. استمعت إلى صرخة بعيدة، حتّى شاهدت مصباحاً كبيراً له اقداماً يهبط على الأرض، اجهدت نفسيّ في الوصول إليه، وقبل أن أصله شاهدت شفيقة تجلس فوق ظهر مدرعة، وجهها يكشف لي الطريق جيداً، قررت الوصول إليها ولكني قبل أن أصل بلحظات انفجرت المدرعة واحترقت الارض وتوزعت أشلاء شفيقة عليها، ووسط كثبان الدخان المندفعة احتجبت عني الرؤية ولم يكن هنالك أمامي سوى المصباح وهو يبعث صراخه باتجاه فمي"[١]، وكذلك قام بسرد مساحة واسعة عن ذات **(الحلّاج المعاصر)** وهمومه الداخليّة وحركاته غير الطبيعية أشبه بالجنون "**ثمة كلمات وأحداث لا يعرفها إلا حسين ولكن كيف أكلمه وأنا متيقن، أنه خارج من كارثة أخذت كل من يحبهم وتركته يعيش بلا كل شيء، يتصرف بطريقة غير طبيعية مثل بقائه تحت المطر لليلة كاملة، أداء صلاة المغرب فقط، قوله بأنه صلى لأبي صلاة خمسمئة عام واصراره على الدخول إلى غرفة أبي المهملة**"[٢]، نلاحظ أنّ شخصيّة **(الشيخ أحمد)** قد وظّفها الروائي من أجل فهم شخصيّة **(الحلّاج المعاصر)**؛ إذ جعلها تقدم سروداً مختلفة بشكل غير مباشر يصف بها حركات وملامح شخصيّة **(الحلاج المعاصر)** وجعلها تظهر بصورة حيّة في مسرح الأحداث في كثير من المقاطع السرديّة "**المخطوطة موضوعة أسفل السرير، أنه نائم وجهه يشبه الثلج وجسده جسد قتيل، ثمة أجساد تحيطه تشبه تلك الّتي ساعدتني على رفع جثة أبي، وجهه مثل اسفنجة ممتلئة بالصمت والأسرار**" [٣].

وفي رواية (الهروب إلى اليابسة) تظهر الشخصيّة الرئيسة الساردة على شكل راوٍ ضمني **(محمد)** في الرواية واحلالها في أجساد جميع الأصوات الساردة لتنمية الأحداث.

١- **الراوي الضمنيّ (محمد):** وإنمازت بدورها السرديّ بكونها:

- **شخصيّة تشعر بالإغتراب النفسيّ:**

تعاني الشخصيّة الرئيسة المتمثلة بالراوي الضمني من الاغتراب منذُ بداية الأسطر الأولى من الرواية، بوصفها شخصيّة مغتربة، وشكّل الهاجس النفسيّ في مجيئها لهذا العالم نوعاً من صراع وجدلية مع الطبيعة، وجعل منها شخصيّة مضطربة "**أتيت إلى هذا العالم على خشبة متهرئة مع أمواج مجنونة.**

[١] - النائم بجوار الباب : ٥٨- ٥٩.
[٢] - م . ن: ٦٩.
[٣] - م . ن:٥٨.

صارعت جسدي حتّى أنهكه الخوف ومنظر الجثث المنتشرة.."[١]، يحتجُّ الراوي الضمني **(محمد)** على ولادته ويشك في طريقة نشأته عن طريق ابويه، كأنه مولود قبل أن يولد ويدرك الأشياء الّتي حوله[٢]، ويتّضح من قوله: "**المرأة الّتي هي في نظر الجميع أمي، ربما هي كذلك، ولكنني غير متأكد حتّى هذه اللحظة... لقد أمضيت أياماً طويلة في الماء قبل أن تسحبني أصابع هذه المرأة**"[٣]، ويُجادل أيضاً على اختيار تسميته منذُ اليوم الأول لولادته ويؤكد إن له اسماً وزمناً آخر غير هذا الاسم الّذي سمعه من المرأة أثناء ولادته، وهذ شكل من أشكال صراع الإنسان مع طبيعته "**سمعتها تقول بصوت عالٍ (سوف أطلق على هذا المولود اسم). أردت أن اصرخ (أن هذا ليس اسمي، لقد كان لي اسم آخر). رفعتني إلى صدرها. ثم شرعت تلف جسدي بقطعة قماش بيضاء. أردت أن ابصق عليها وهي تقول: (لا تتحرك.. حمودي.. وكيح من هسه).. هذا ليس اسمي الحقيقي ولا رغبة لي بأن يطلق عليَّ**"[٤]، لقد انمازت النصوص الأولى من الرواية بطابعها الإغترابيّ، إذ مثّلت عقدة نزاعات الراوي الضمني وصراعه الروحيّ مع عالمه المحيط، الّذي لم يقترب منه روحاً، وافصح عن عدم رغبته في الدخول إلى عالمه الجديد، ونرى تشتت هواجسه الذهنية الّتي خلقت له نوعاً من الصراع والنزاع الإغترابيّ، ف**(الحمرانيّ)** رُبّما حاول أن يربط طبيعة تنامي المعتقدات الخرافية لمجتمع الأهوار المائيّ، ورفض دخولها غير عالمها الأول؛ لأن طبيعة الإنسان ابن بيئته الّتي عاش ضمنها باعتماده على الفنيّة الخيالية وربطها بسلوكيات تلك المجتمعات، وهذا ما أكّده الروائيّ **(فؤاد التكرلي)** في قراءته النقدية لهذه الرواية بقوله: "في هذه الرواية ذات الصوت المتميّز تتراجع الشخصيات لصالح بيئتها بشكل لافت للنظر... فتبرز هذه البيئة لتكون هي الشخصية المحورية لتهيمن بعد ذلك على جوّ الرواية وأفقها كله"[٥].

- **شخصيّة متعددة الأدوار:**

يقوم الراوي الضمنيّ **(محمد)** بدور رئيس ومحوريّ في جميع فصول الرواية، ويتحول دوره إلى حضور هلاميّ ليشمل جميع الشخصيّات الساردة ويحلُّ فيها، وهذا ما يجعل من الرواية متعددة

[١] - الهروب إلى اليابسة: ١١.
[٢] - الهروب من شارع المتنبي، محمد الحمراني، صحيفة المدى الثقافية، العدد ١٠٩٩، الأربعاء ٢٠٠٧/١١/٢٨م، (مقال).
[٣] - الهروب إلى اليابسة :١٤.
[٤] - م . ن: ١٢.
[٥] - رواية الأهوار، جريدة الصباح الجديد، العدد ١٠١٤، (صفحة ٩، ثقافة)،الخميس ٢٩ تشرين الثاني ٢٠٠٧م.

الأصوات، حيث يتنقل سرد الأحداث على ألسن الشخصيّات **(عويد، وخليل بن عويد، وشمخي، ودمغي)** وتعمل على تنامي الحدث السرديّ، وأخيراً تنتهي هذه الأسماء باسم **(محمد)** الراويّ الضمنيّ في ظل مناخ عجائبي متخيل يمنح معتقداتها الخرافية وقوتها الخارقة أبعاداً أسطورية، وهذا ما حصل **ل(خليل)** في نهاية المشهد عند وصوله إلى اليابسة وسماعه أغنية السومرية (أيها العريس...) وهي نفسها الّتي سمعها (محمّد) قبل لحظات ولادته "**شاهد الأصابع باتجاه اليابسة والصوت يخرج من الأضلاع: امض باتجاه العشب، سحب جسده بصعوبة ونظر إلى الأمام...، بعد ذلك سمع صوتاً ضعيفاً يتنامى في اذنيه:**

أيها العريس غزيز أنت على قلبي

لذيذ. وصالك، حلو كالشهد

أيها الأسد، عزيز أنت على قلبي...

نظر إلى الأصابع وجدها تشير باتجاه الصوت صاح بشدة:

الحاد .. حاد ..حاد .. حو ..حِي

الحاد .. حاد ..حاد .. حو ..حِي

فجأة همّدت الريح، وبدت الأمطار تنهمر بتعب وكأنها تشارف على انجاز مهمتها الخفية، حملت الأمواج النعل الصغير المنزوع على جسد القارب لتصدمه بجذع خليّل، أمسك خليّل النعل بيده اليمنى وتفحصه فغزت أنفه رائحة شواء سمك وصراخ النسوة. تقدم تاركاً قدمية تمضيان في حقول تفوح منها رائحة رز ممزوج بتلك الأغنية الّتي سمعها تطوقه كأذرع تحاول سحبه إلى مكان مجهول...، سحب قدمه اليمنى وبدأ يسير باتجاه الصوت:

عزيز على قلبي..

أيها الأسد..."[1]

كان الروائي على درجة عالية في بناء الشخصيّة الرئيسة عبر الثيمة العجائبية، من خلال توظيفه السرد الفانتاستيكيّ الّذي عمل بطريقة فنية على كسر الرتابة الّتي تهيمن على ذائقة القارئ، إذ جعل من الشخصيّة الرئيسة – الراويّ الضمنيّ – قابلية التحول الجسماني في شخصيّاته مشكّلاً بها مجموعة من الأصوات الساردة.

[1] - الهروب إلى اليابسة:١٥١-١٥٢.

ب- الشخصيّات الثانويّة:

أخذت الشخصيّة الثانوية في الرواية دوراً ثانويّاً مهماً لإكمال الحدث، وعن طريق مساندتها للشخصيّة الرئيسة ومساعدتها في أداء مهمتها الحيوية في العمل الروائيّ، وعملت على تنمية الأحداث في العوالم المجهولة في الشخصيّة الرئيسة وإيصالها إلى ذروتها المنشودة "فهي تضيء الجوانب الخفيّة أو المجهولة للشخصيّة الرئيسة أو تكون أمينة سرّها فتبيح لها الأسرار الّتي يطلع عليها القارئ"[1]، وتتماز بالوضوح والبساطة فهي تؤدّي أدواراً محدّدة مقارنةً بالأدوار الّتي تقوم بها الشخصيات الرئيسة، إذ "قد تكون صديق الشخصيّة الرئيسية أو إحدى الشخصيّات الّتي تظهر في المشهد بين حين وآخر. وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له. وغالباً ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي. وهي بصفة عامة أقل تعقيداً وعمقاً من الشخصيّات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردي، وغالباً ما تقدم جانباً واحداً من التجربة الإنسانيّة"[2]، وعلى الرغم من أن اهتمام الكاتب ينصبُّ على الشخصيّات الرئيسة وعنايته ببطله فإنّ في الوقت نفسه أيضاً يهتم بشخصيّاته الثانويّة لضمان جودة عمله الروائيّ، لأنّ لا ينبغي التقليل من شأن الشخصيّة الثانويّة في العمل الروائيّ، لما لها دور فاعل في تقوية حبكة الرواية وأن كانت أقل أثراً من الشخصيّة الرئيسة، لذا لا يمكن فصل الشخصيّة الرئيسة عن الثانوية، وهذا يظهر جليّاً عند الناقد **(عبد المالك مرتاض)** بقوله: "لا يمكن أن تكون الشخصيّة المركزيّة في العمل الروائي إلا بفضل الشخصيّات الثانوية، الّتي ما كان لها لتكون، هي أيضاً، لولا الشخصيّات العديمة الاعتبار. فكما أن الفقراء هم الّذين يصنعون مجد الأغنياء؛ فكأن الأمر كذلك هاهنا"[3]، فلا تقل الشخصيّات الثانويّة أهميّة عن الشخصيّة الرئيسة وأن كانت تؤدّي دوراً أقل منها.

ومن خلال استقرائنا لروايات **(محمد الحمرانيّ)**، نجدها تحفل بعدد غير قليل من الشخصيّات الثانوية الّتي جاءت على أشكال متنوعة من حيث العمر والجنس والهيأة والدور وغير ذلك، وهذا التنوع أضفى عليها عامل التشويق والتجانس في بنية العمل الروائي، وهذا ما انعكس بشكل إيجابيّ على عمله السردي، سنكتفي بتناول الشخصيّات الثانويّة ذات الأدوار البارزة في التطوير والتأثير على الشخصيّة الرئيسة،

[1] - مدخل إلى تحليل النصّ الأدبيّ، عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، دار الفكر، عمان- الأردن، ط٤، ٢٠٠٨م:١٣٥.
[2] - تحليل النصّ السرديّ:٥٧.
[3] - في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد):٨٩- ٩٠.

فنرى في رواية (حجاب العروس)، إن الروائي منح لشخصياته الثانوية تأدية أدوار متنوعة اضاءت جوانب لامعة في حركة أحداث الرواية، وهي كالآتي:

١- جنزيل:

هو زعيم الطائفة الصابئية المندائيّة في قرية **(الهدّام)**، وكان يسكن وحيداً في القصر الكبير **(المندي)** المشيّد من الطابوق، في حين كان بناء بيوت القرية كلُّها من الطين والقصب، وكان **(المندي)** مكاناً للعبادة ومركزاً لتجمع صابئة الأهوار والقرى القريبة لأداء طقوسهم الدينيّة، ويظهر ذلك من سؤال **(مطر)** للعجوز **(جنزيّل)** "**قلت لجنزيّل: مَن الّذي بنى هذا القصر الكبير الّذي تسمونه المندي؟ فأجاب: الكثير من أبناء الصابئة المندائيين لا يستطيعون الذهاب إلى مندى العمارة الكبير، بسبب بعد المسافة، ولأنّ أغلب الصابئة يعملون بحرف مثل: صناعة وتصليح الزوارق والصياغة وصناعة المناجل والمساحي والمحاريث وهذا ما جعلهم يبتعدون عن الدين ومن أجل إصلاح شأن المندائيين أتيت إلى هذه القرية وانفقت ما لدي من اموال من أجل بناء هذا المندي. ثم سكت قليلاً واسترسل في كلامه: جلبت الطابوق بسفن كبيرة من العمارة وبنى هذا المعبد معمار صابئيّ من أهل الأحواز**"[١].

ويتمتع **(جنزيّل)** بشهرة ومعجزات خارقة قام بها يعجز عنها البشر العاديون في اعتقاد سكان قريّة **(الهدّام)**، واشهرها إعادة **(مطر)** للحياة في أثناء أصابته بطلق ناري، بعدما ظنّ الجميع من أهله وأبناء القرية أنّه مات، من خلال اطلاقهم عيارات نارية في الهواء وهو إعلان عن موته، فبادر العجوز **(جنزيّل)** واقترب منه وأطلق في أذنه بضع كلمات ليستفيق من حالة الأغماء الّتي هو فيها "**الرجل العجوز وضع فمه قرب أذني وبدأ يردد كلمات لم أفهم منها شيئاً ولكنها زادت متحركة الدم في جسدي وبدأت أشعر أن عضلة لساني عادت إليها الحياة...، في تلك الحظة لم أتمكن من التكلم ولكن أخوتي صرخوا بأصوات متوازية: (مطر عدل يمه)...(روحه رجعت يمه)**"[٢]، أسهمت شخصيّة **(جنزيّل)** في انماء وتطوير أحداث الرواية منذُ بدايتها وحتّى وفاته، وشغلت في حضورها مساحة متناثرة على متن الرواية لمساندة الشخصيّة الساردة **(مطر)**، والّتي اضاءة جانب مهماً من جوانب شخصيّة بطل الرواية.

---

[١] - حجاب العروس:١١- ١٢.
[٢] - م . ن:٨.

٢- الشيخ مراد اللبنانيّ:

وهو رجل ديّن يسكن مدينة (**النجف الأشرف**) تتلمذ على يده الشيخ (**رمضان**)، وانمازت شخصيّته الثانوية بطيبتها وأبدت تعاطفها مع الشخصيّة الرئيسة (**رمضان**) ومرافقتها له في فترة دراسته، في أول لقائه عندما سأله الشيخ (**رمضان**) مجموعة من الأسئلة كلُّها تدور حول مدينة (**النجف**) "**رمضان لديه أسئلة عديدة ولا يعرف لمن يوجهها فه لا يعرف شيئاً عن المدينة، الّتي تجول فيها قبل قليل فجمع كل ما لديه من شجاعة وقال للشيخ:**

- **يا مولانا كيف كانت النجف في غابر الأزمنة؟**
- **يروي يا ولدي أن النجف كانت جبلاً عظيماً وهي الّتي قال عنها ابن نوح (سآوي إلى جبل يعصمني من الماء) ثم بإرادة الله تحول الجبل إلى بحر من الماء والرمال وقبل الإسلام كانت النجف مركزاً للأديرة المسيحيّة، ولكن في عهد المناذرة أصبحت مصيفاً لملوك الحيرة...**
- **ولكن يا شيخ لقد سحرتني المكتبات ودكاكين النساخ والوراقين. فكيف أصبحت النجف مدينة للكتب والفقهاء؟**
- **يقال أن العالم والفقيه الشيخ أبو جعفر محمد بن الحسن الطوسيّ في عام (٤٤٨) هجرية، أراد البعض قتله في بغداد، فهاجر منها إلى النجف، وسكن قرب قبر الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام، وأسس مدرسة للعلوم الدينيّة، فتقاطر عليه المريدون، وشكل ما يعرف الآن بالحوزة العلمية النجفية،...**"[١].

كان يجيب الشيخ (**مراد**) عن أسئلته بكل رحابة صدر وإظهار ثيمة التعاون والتعاطف معه، الّذي كان يظهر من خلال حواره شيئاً فشيئاً الّذي أسهم بإنماء الحدث وأفصح عن المستوى الثقافيّ والاجتماعيّ للشخصيّة الرئيسة من جهة، وأضفت المحاورة قيمة جمالية تجذب مشاعر القارئ وتحفزه من جهة أخرى ليتعرف القارئ على مزيد من المعلومات حول مدينة (**النجف**)، فترك اللقاء أثراً طيباً بينهما فانفتح أحدهم على الآخر، ف"**انبهر رمضان لهذه الأحاديث الشيقة،[كذا] والشيخ وجد نفسه مع شاب لا يعرف الكثير عن أمور الحياة، فعطف عليه وقرر أن يرعاه، خاصة حين عرف أنه قادم من قرية نائية في ولاية العمارة، ويريد أن يدرس معارف الدين، ولكن الفضول كان يملأ رأس رمضان...**"[٢]، فوجود شخصيّة

[١] - حجاب العروس:٢٥- ٢٦.
[٢] - م . ن : ٢٦.

(مراد اللبناني) اظهر تعالقاً مهماً مع الشخصيّة الرئيسة **(رمضان)** في مدينة **(النجف)**، ودفع بمسار الحدث الروائي نحو الإثارة والحيوية ليساند ويكمل به مسار الشخصيّة الرئيسة، فظهور الشخصيّة الثانوية "من حين لآخر لتؤدي أدواراً تدفع بالقصة إلى مسار معين"[1]، وكان حضور شخصيّة الشيخ **(مراد اللبناني)** ليس حضوراً عابراً في الرواية بل كان حضورها فعّالاً ومتميّزاً في تأدية دورها الثانوي في أثارة الحدث واستقطاب القارئ ليعيش لحظات مؤثرة وفاعلة في بناء الحدث الروائيّ من خلال حوارها مع الشخصيّة الرئيسة.

٣- عبّود الإقطاعيّ:

شخصيّة ثانويّة معاديّة جسدت الصورة السلبية والسلطوية في تعاملها مع سكان قرية **(الهدّام)**، وقدمها الروائي على وفق نمط مغاير عن انماط الشخصيّات الثانوية في الرواية؛ إذ عامل أهل القرية بأبشع أنواع الأذلال والاحتقار، ولا يتردد في استغلالهم واستعبادهم؛ لأنه ينفذ سياسات الأقطاع وإرادة السلطة العثمانية في استغلال جهود الفلاحين ومحصولهم لصالحها، إذ يُمثّل أداة القمع ضد أبناء جلدته من أجل التسيّد والتسلّط عليهم، فهو رجلٌ قويٌ ومخيفُ وغليظ التعامل مع الفلاحين، لذا نجده قاسياً وشديد الانتقام ويظهر فيما يلي "**عبود الاقطاعي حين كان في العشرين من عمره كان شاباً شرساً يصرع الكثير من أبناء عشيرته فجسده الضخم بإمكانه أن يقاوم ثلاثة رجال في معركة من دون أن يكل أو يمل أو يخسر تلك المعركة، وحين كبر لم ترق له مهنة الزراعة وقام هو وبعض أصدقائه بأخذ الأتاوات من الفلاحين الفقراء... كانت قرى الأهوار تخافه، وروى العديد من سكان القرى حكايات غريبة عن جرائم عبود، فمنهم من قال إنه يقتل من يعارضه الرأي ويرميه في الماء لتأكله الأسماك وبعضهم قال...، بنى عبود مضيفاً كبيراً، ودعا كل وجهاء القرى، وبدأ الناس يبايعونه كوجيه لهم، يحترمون كلمته ويخافون رجاله، فالفلاح الّذي يتصرف بطريقة لا تليق لعبود يطرد من القرية، وإذا عطف عليه يأخذ أرضه فقط. العثمانيون حين دخلوا العراق كانوا يبحثون عن رجال من نوع عبود، وحالما عرفوا بنفوذه وقوته وماضيه القاسي بعثوا له رسالة ليحضر إلى قصر الوالي في العمارة وجعلوه شيخاً على قرى الأهوار**"[2]، فالروائي شحن شخصيّته الثانوية **(عبّود)** بمجموعة من الصفات السلبية الّتي انمازت

[1] - الشخصيّة في القصّة:١٩٦.
[2] - حجاب العروس: ٦١-٦٢.

بتغطرسها على حقوق الفلاحين وإخضاعهم تحت سطوة الخوف والعنف والتنكيل بهم، لدواعي تحقيق رغبات أسياده المستعمرين الّذين يرومون أن يصبح رجلهم شديداً و"يسلب الأرض ويستعبد الإنسان ويمارس جميع الوسائط للضغط على الناس وحملهم على القبول بالأمر الواقع المعيش تحت نير الاستعمار"[١]، وسرعان ما اصطدمت شخصيّة **(عبّود)** الثانوية المعادية بالشخصيّة الرئيسة **(رمضان)** وهي الأخرى الّتي تبحث عن السيّادة والتسلّط على رقاب وخيرات سكان قُرى الأهوار، فقام **(رمضان)** بتحريض الفلاحين إلى عدم دفع الضرائب بعد اغرائهم بوعوده الواهية، وبدأ يشحذ بهم إلى القيام بانتفاضة بوجه **(عبود)** وحاشيته من أجل استرجاع حقوقهم المسلوبة طوال العقود المنصرمة "**في أحد الأيام أتى جباة الضرائب مع رجال الاقطاعي عبود ومعهم بعض العاملين لدى العثمانيين، جابوا انحاء متفرقة من القرى، واخذوا ضرائب على الإنسان والحيوان والأرض، حين وصلوا إلى قرية الهدّام خاضوا معركة لسانيّة مع أول رجل طلبوا منه أن يدفع الجباية، ولكنه رفض، وكان اسم الفلاح كَاطع، ثم تحول الشجار إلى معركة بالأيدي، وهذا ما جعل رجال الاقطاعي عبود المسلحين يطلقون عيارات نارية، لتخويف كَاطع الفلاح. وحين انتشر هذا الخبر أمر الشيخ رمضان أهل القرية أن يذهبوا وينصروا كَاطع، فركض الفلاحون هم ونساؤهم وأولادهم... فبعث عبود رسالة إلى سراي العمارة، أخبرهم عن عصيان جرى في أحدى القرى وسرعان ما شاع هذا الخبر بين قُرى الأهوار**"[٢]، نلاحظ أن شخصيّة **(عبود)** المعادية الّتي جاء بها الروائي لغرض فنيّ وهو مسايرة الأحداث إلى الأمام لتضيء جانباً من جوانب شخصيّة البطل، بغض النظر عن دور الشخصيّة أكان إيجابياً أم سلبياً، فلا يؤثر ذلك على مسار العمل الروائيّ سوى إنّها تعطي حافزاً تكميليّاً يدفع عجلة أحداث الشخصيّة الرئيسة لتحقيق أهدافها الفنيّة المرسوم، إلّا أنّ الكاتب يمنح أحياناً الشخصيّة الثانوية أدوار وصفات أخرى، ك(الشخصيّة المضادة) الّتي تحمل وظيفة الشخصيّة المؤتمرة أو المخادعة أو المعيقة للشخصيّة الرئيسة وتعمل على تغيّر مسار الحدث الروائي مجاراة الشخصيّة الرئيسة وإبطال عملها من خلال المكائد والحيل الّتي يرسمها لها الروائي، أو يستخدمها أحياناً لتدبّر بعض الأمور السريّة كالتصنت أو حافظة أسرار الشخصيّة الرئيسة، بحسب الوظيفة الّتي تُمنح لها[٣].

---

[١] - بنية الشكل الروائي:٢٩٥.
[٢] - حجاب العروس:٥٩- ٦٠.
[٣] - يُنظر: سيميولوجية الشخصيّات، فليب هامون :٤٦- ٤٧.

وفي رواية (أنفي يُطلق الفراشات) يعرض لنا الروائي مجموعة من الشخصيّات الثانوية المتنوعة والموزعة على شكل أحداث منفصلة وبعنوانات مستقلة، ترد بها الشخصيّة الثانويّة مرّة واحدة في الرواية، وكلُّها تقوم بدور مساعد أو معيق للشخصيّة الرئيسة، والروائي يستخدم طريقة (السرد الذاتي) وهو الأسلوب المهيمن على مجمل متن روايته، ومستخدماً السرد بضمير (الأنا) وليس غريباً أن تطغى على سرده (ياء) المتكلم كون السرد الذاتي يحيل مباشرة على قصر المسافة الفاصلة بين شخصية السرد الرئيسة الّتي هي الذات وبين السارد[١]، كون الضمير المتكلم في السرد الذاتي يجعل قارئه أقرب إلى العمل السردي وأكثر التصاقاً به موهماً بذلك أن الروائي هو إحدى الشخصيّات الّتي ينهض عليها السرد الروائي، سنقتصر في هذه الرواية على شخصيتين هما:

١- شخصيّة غانم بن لعيبي:

شخصيّة ثانويّة ذات طابع سلبي وتقوم بأعمال التسلّط والاستبداد ترهب الجميع وتُثير مشاعرهم، فالروائي اتخذها سبيلاً لنقد الوضع السياسيّ من غير الوقوع في فخ الرقيب، وعرض من خلالها ما خلّفته من حروب وخراب وآثار نفسيّة في المجتمع؛ لذلك يلجأ الراوي في مثل هذه المواضيع الّتي تحمل عوالم داخلية مبطّنة أن يغوص بلغة سردية يغلب عليها الوصف لإظهار مكنونات النفس المكبوتة، ليقدم بها "حدثاً أو مجموعة من الأحداث – الواقعيّة أو المتخيّلة– بواسطة اللغة المكتوبة، فإن الرواية لا بدَّ لها، أثناء عملية تشكلها، من استثمار محوري السرد والوصف، لأنّ كلا منهما يقدم وظيفة، تتضافر مع الأخرى، لتشكلان في النهاية العالم الممكن للرواية"[٢]، فيصف الراوي شخصيّته الثانويّة **(غانم بن لعيبي)** بأبشع الأوصاف السلبية لأن الوصف بالنسبة للسرد "حتمية لا مناص منها له، إذ يمكن، كما هو معروف، أن نصف دون أن نسرد؛ ولكن لا يمكن أن نسرد دون أن نصف"[٣]، لكن إذا طغى الوصف على السرد في النصّ الروائي يشكل له ازعاج، ويوقف حركة الحدث وتصبح بينهما العلاقة متنافرة؛ لأنّ "علاقة الوصف بالسرد كثيرا ما تكون مزعجة له، ثانية من مساره، معرقلة لنمائه، بل مفسدة، أطوارا، لبنائه، إذ كلما تدخل الوصف، توقف السرد، وتوارى الحدث إلى الوراء. من أجل ذلك لا ينبغي أن يطغى

[١]- يُنظر: بعد طول تأمُّل، بول ريكور، ترجمة: فؤاد مليت، منشورات الاختلاف، المركز الثقافيّ العربيّ،ط١، ٢٠٠٦م:٢٣.

[٢] - وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٩م:٤٢- ٤٣.

[٣] - تحليل الخطاب السردي:٢٦٤.

الوصف على السرد، وإلا أساء إلى بنائه، وربما أفقده بعض خصائصه فَيُضَيِّعهُ تَضْيِيعًا"[1]، وجاء في وصف شخصيّته:

"**من أهم مميزاته ما يليّ:**

١- أصلع وسمين ويشبه أنثى القرود.

٢- في أوقات الراحة يرتدي ثياباً عسكريّة مثل ثياب الكهنة ولهذا يُطلق الأطفال عليه تسميّة الكاهن.

٣- له قدرات خارقة على السرقة والزنا والإساءة للناس والتشهير حتى بعائلته.

٤- في أوقات الطعام يضع الطعام بأكمله أمامه، وعندما ينتهي يرمي الفضلات إلى أطفاله الّذين أصبحت حياتهم قنبلة بين يديه المرتجفتين.

٥- ليس له أصدقاء ولا جيران ولا أقارب، يسئُ لمن يشاء في أية لحظة، لا يحترم الدين ولا العلاقات الإنسانيّة.

٦- يحتفظ في غرفته بصورة كبيرة لجميع القادة السفلة الذين شاركوا بحروب جبانة.

ولهذا فمنذ الطفولة يرسم يومياً صوراً لحيوان مفترس على جدران غرفته الطينية. بعد مرور (٤٠) عاماً أصبح لديه حشد من الحيوانات المفترسة"[2]، فالروائي يرسم شخصيّته الثانوية المعادية الّتي تحمل اللّغة الشعرية ذات الترميز والتشفير الّذي لا يمكن إغفال ضرورة استخدامها في المجتمعات الّتي تخضع تحت سطوة السلطة الحاكمة بدلاً من إظهارها للواقع المستلب، إذ نرى ذلك أن "**غانم بن لعيبي – بعد أن ضمن الريف – أقام احتفالات كبيرة ليتجه إلى احتلال المدن، تحرسه وحوش كبيرة ... ولأنني متشرد أجوب الطرقات ليلاً، أرسم أحزاني على التماثيل لتتساقط أشعة الشمس من ثقوب حذائي المعتمة تقودني إلى اللاوعي؛ أفكّر بالانتحار وأسير في الشوارع من دون أن أعرف لمن أتجه ومَن يسرق سعادتي الأخيرة... بينما كنتُ أفكّر اصطدمت قدماي بأول حيوان داخل المدينة. أخذني إلى السجن خارج المدينة ورماني هناك**"[3]، تقود الشخصيّة الرئيسة معارك نفسيّة خياليّة مع الشخصيّة الثانويّة الّتي تحمل الدور المستبد، فيرصد سلوكها بكل وحشيّة وشذوذ وغرابة، يستكشف نواياها الوحشيّة والمتطرفة من خلال أوصافه الداخلية المبطّنة الّتي أفصح عنها النصّ، إذ يمثّل الوصف "الحامل الحقيقي لعمق إدراك

[1] - تحليل الخطاب السردي :٢٦٥.
[2] - أنفي يُطلق الفراشات: ٣٣.
[3] - م . ن: ٣٤- ٣٥.

الكاتب لعالمه الخاص وللعالم بصفة عامة، وضمنياً أصبح معياراً لقياس درجة سمك وعمق إدراك الشخصيّات لعالمه سواء على المستوى المعرفي أم الإيديولوجي"[1]، وبهذا يصبح المتلقي على معرفة تامة بسلوك الشخصيّة الثانويّة.

٢- حسن القصّاب:

هو صديق لشخصيّة الراوي الرئيسة، حيث اتسمت صداقتهما بالود والقرابة منذُ الطفولة، وكانت علاقتهما تسودها هالة من القدسية والاحترام بينهما، إذ "**كان حسن القصاب وديعاً ومنضبط الأخلاق، لم يحاول يوماً كسر زجاج النوافذ ولا إزعاج الجيران عند الظهيرة، دائماً يكون الأول بين أصدقائه، وحتى عندما يخرمشون وجهه ويمزقون دفاتره كان يبتسم لهم. حسن القصاب صديق طفولتي. لم يعلم بأن الأيام سوف تجرجرنا سوياً إلى الثكنات. نحن الّذينِ أثبتنا فيما بعد؛ إننا فاشلان دراسيّاً ولا نستحق أحلاماً كبيرة كأحلام الطفولة. في المواضع الأمامية كنا سوية، تحملنا الجوع والشتائم والخوف من سرايا الإعدامات، تحملنا الخفارات الليلية، أمزجة الضباط الّذين كانوا يحسسوننا بعدم انتمائنا للحياة**"[2]، وهكذا اتسمت الصداقة بينهما مدّة تواجدهما معاً، وأصبحت أواصر الثقة وتبادل الأسرار على درجة عالية وخاصّةً العائلية منها، وتعاهدا على ذلك، فأن **(حسن القصاب)** هو الوحيد والقريب منه حتّى في علاقته بحبيبته **(زينب)**، الّذي كان على مسمع ومرأى من مشاكساتهما وأحلامهما، وبذلك يكون **(حسن)** على علم ويقين بالعلاقة العاطفية بينهما، وفي أثناء تواجده في الخدمة العسكريّة يحمّل **(حسن)** بريد رسائله الّتي تحمل مشاعر الحُبّ والاشتياق لها، إلا أن سرعان ما انقطعت أخبار حبيبته **(زينب)** وصديقه **(حسن)** معاً، وفيما بعد اكتشف بأن **(حسن القصاب)** هو مَن قتل أحلامه وآماله، وتحوّل من صديق قريب ومودع أسراره إلى ماكرٍ خائنٍ مستغلٍ ثقة صديقه به "**رسائلي المحمّلة بتراب المعركة تصلها من خطوط النار محملة بعواطف لا إرادية. كان حسن مندهشاً وهو يتحدث لي عنها. كان يتحدث عن أشياء سحرية تخرج من فمها. تمضي الأيام ونحن كمجانين نؤدي الخدمة الإلزاميّة. أما بعد خروجي من الجيش فلم أعثر على حسن، والّذي كان يرعبني أكثر هو أن زينب لم تكن تتواجد في أماكنها أيضاً. خيوط كثيرة نقلتني إلى زنزانات الضياع وآلام عائلية شتّت تفكيري... أم زينب هي الّتي**

[1] - وظيفة الوصف في الرواية:١٣
[2] - أنفي يُطلق الفراشات :٢٥.

وأوصلتني للخيوط الّتي أبحث عنها عندما وجدتها تتبضع في السوق، ثم قالت بصوت عالٍ لرفيقة لها: أنا ذاهبة لحسن القصاب... هذه التسمية لم أكن أعرفها؛ أي (القصاب) أُطلقت عليه مؤخراً ولهذا اضطررت أن أبدأ حديثي بجوار محل تملؤه أفخاذ حيوانات ضخمة. كان حسن يقف بهيئة جديدة، متكرش صعدت صلعته حد اليافوخ. حسن الّذي لم يقرأ كتاب سلوك الحيوان.. من أجله تركتني زينب، من أجل اللحم الطازج، من أجل رُزم الدنانير الّتي لم أكن قد وضعتها في أحلامي"[١]، فالشخصيّة الثانوية مثلت دوراً بسيطاً وغير معقد وهو مكمل ومساعد لشخصية الرئيسة، وهي لا تحمل سوى حافزٍ تقوم في تنمية سير الأحداث من خلال صداقتها المخادعة والماكرة، الّتي قادت أحداث ومجريات النص نحو العناية والاهتمام، وهذا النوع من الشخصيّات الثانويّة "ذات المستوى الواحد هي الشخصيّة البسيطة في صراعها، غير المعقدة، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة، وتظل سادة بها مبدأ القصة حتى نهايتها، يعوزها عنصر المفاجأة، إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيّات الأخرى... وهذا النوع من الشخصيّات أيسر تصويراً وأضعف فنّاً، لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط..."[٢]، وكما يقدم الراوي نفسه في هذا المقطع على أنّه شخصيّة سرديّة تندرج في إطار (السرد الذاتي) ويجعل من الذات موضوعاً للتصوير ومقصداً رئيساً من مقاصد التخييل[٣].

يتبين مما تقدّم أن الشخصيّة الثانوية في روايات **(محمد الحمراني)** تنوعت أدوارها منها ما كان لحضورها دوراً فعالاً في تصدع الصراع وانماء حركة السرد ومساندة الشخصيّة الرئيسة، ومنها ما كان دورها طفيفاً أنماز بالبساطة والوضوح، والشخصيّة الثانويّة بشكل عام كان حضورها أقل عمقاً وتعقيداً من الشخصيّات الرئيسة.

٣- الشخصيّات الهامشيّة:

توجد هذه الشخصيّات في كل رواية ولا يمكن الاستغناء عنها إلى حين تتلاشى أو تُهمش، فهي شخصيّات قليلة الظهور ذات أدوار صغيرة في العمل السرديّ، ويكون ظهورها هامشياً على مسرح الأحداث، وفي الغالب يكون دورها مكمل لشكل الرواية ويمكن في أي لحظة تغيب دون أن ينتبه لها

[١] - أنفي يُطلق الفراشات:٢٦- ٢٧.
[٢] - النقد الأدبيّ الحديث:٥٢٩.
[٣] - يُنظر: الذات في السرد الروائي، هشام في السرد الروائي، مجلة الكلمة، العدد ٨٢، فبراير ٢٠١٤م.(بحث).

القارئ، وقد عُرفت في قاموس السرديات، بأنها "كائن ليس فعالاً في المواقف والأحداث المروية"[1]، فهي تأتي لسد فراغ ما أو أداء دور الموصل الفنيّ بين عناصر الرواية، ومن بين الشخصيّات الهامشيّة الّتي وظّفها **(محمد الحمرانيّ)** في رواياته توظّيفاً واضحاً، وارتبطت بالأحداث روايته (حجاب العروس):

١- مدحت اسطنبولي:

وهو بنّاء تركي من أصول يهودية انطوت علها رواية (حجاب العروس)، على لسان الراوي العليم، إذ جاء لقُرى الأهوار من أجل ممارسة مهنته المعمارية طلباً للعيش، وكان يجيد بناء الطابوق وفنَّ الزخرفة الهندسيّة الجميلة، فقام ببناء مسجد القرية الّذي قرر بناءه الشيخ **(رمضان)** بعد عودته من مدينة **(النجف)** "**بعد أيام قليلة من عودته ببعث ببعض الأشخاص إلى كورة طابوق العمارة، وجلبوا مركبين من الطابوق، وبنّاء تركي اسمه مدحت اسطنبولي،...، كان البنّاء اسطنبولي يضع بين طابوقة وأخرى القليل من الطين الحري الّذي يستخرجونه من حفر كبيرة في الأرض ولا أحد يعرف مواصفاته غير الرجل التركي ذي الشوارب الطويلة، دام بناء المسجد خمسة عشر يوماً،...، البنّاء مدحت اسطنبولي كان خفيف الظل، ويكثر من ترديد النكات، كان يحصل على هدايا كثيرة من الفلاحين لأنه من وجهة نظرهم أبو المسجد أي صانعه وهو في النهاية لابدَّ وأن يحمل هالة من التقديس عن باقي البشر**"[2].

٢- شيرين:

وهي فتاة تركية بنت **(عاصم باشا)** الوالي العثماني في مدينة **(العمارة)**، قام الشيخ **(رمضان)** معها علاقة غير شرعيّة، عندما دعاه الوالي للمجيء إلى قصره على خلّفيّة معارضته لدفع الضرائب وتمرده على السركال **(عبّود)** ورجاله في قرية **(الهدّام)**، لكي يقلّده شؤون العمل في قُرى الأهوار؛ لأنّ المصالح العثمانية تقتضي أن يكون رجالها أقوياء أشداء، وبعد تجول الشيخ **(رمضان)** وحده في حديقة القصر ليلاً لأرق اصابه "**لكن في إحدى زوايا الحديقة تحسس حركة غريبة وصوتاً كأنه بكاء.. في البدء تردد بالذهاب إلى الصوت ولكنّ فضوله أجبره فانحرف إلى جهة مظلمة محاطة بالأشجار، يسير بحذر، ولكن**

[1] - قاموس السرديات:١٥٩.
[2] - حجاب العروس:٥٧.

قدمه اصطدمت بجسد ممدد على الأرض وحين أراد أن يدوس عليه اتاه صوت نسائيّ: (أنت منو لا تسحكَني). اكتشف بأنها فتاة تنام على العشب، اعتقد في البداية إنها مريضة، أو سقطت من شجرة، وحين جلس قربها كانت هي قد فتحت عينيها، لتجد شاباً يقف قرب رأسها...في نهاية المطاف اخذته إلى غرفة الخدم وفي سرير خشبي في أحدى زوايا الغرفة بدأت تقبل رمضان بشوق"[1].

٣- السيد عبد المهدي النجفيّ:

وهو إمام المسجد العمارة الكبير، الّذي التقى به الشيخ **(رمضان)** في المسجد بعد صلاة الفجر في فترة دعوة الوالي العثماني له، اتسم السيد عبد المهدي بالوقار والاحترام الّذي حظي به من أبناء مدينة (العمارة)، وكثرت عدد المصلين خلفه، والتفاف مجموعة من المصلين حوله بعد انتهاء الصلاة يسألونه بعض مسائل الشرعية، ويجيبهم بوقار بهي وبكلام مختصر، وهذا ما ابهر الشيخ **(رمضان) "تأخر رمضان في جلسته يراقب ما يقوم به إمام المسجد، وحين شاهد أنّه بقى وحيداً تقدم إليه وعرّفه بنفسه، إمام المسجد قال له وأنا السيد عبد المهدي النجفي وأخذهما الحديث:**

- **أين تسكن يا شيخ؟**
- **في الأهوار ولكنّ تعلمت في النجف الأشرف**
- **وفي أي حوزة درست؟**
- **مراد اللبناني ليست لديه حوزة، أنها مدرسة لتعليم الصبيان يثقف الشباب ليتأهلوا إلى الحوزة وفي الحوزة مراتب متعددة.**
- ...
- **إنني أريد أن أقول لك شيئاً، أن ما تقوم به مخالف للتعاليم وأنك تتصرف وفق اجتهادك وأنت لست بعالم ولا مجتهد وأنا مستغرب كيف سمح لك مراد اللبناني بارتداء العمامة وأنت لا تحمل من العلم الكثير"**[2].

٤- واليتا بطرس:

وهي معلمة مسيحية في كنيسة **(ماري يعقوب)** الّتي تطل عليها شقة شخصيّة (المؤلف) في حي الدورة، فتعرّف عليها في المكتبة المركزية الّتي كان يعمل فيها أميناً، فهي مثقفة ومحبّه جيدة في عالم

[1] - حجاب العروس:٧٤-٧٥.
[2] - م . ن :٧٧.

الأدب "**وفي المكتبة تعرفت على الكثير من الناس ومنهم واليتا بطرس المعلمة في كنيسة ماري يعقوب، وهي الّتي بدأت الحديث معي حين كنت أقرأ في كتاب (الثابت والمتحول) لأدونيس، خاضت معي حواراً طويلاً حول الكتاب وقالت لي في النهاية أدونيس منظر كبير ومثقف، ولكنه غير موهوب وشعره بارد ومحمد الماغوط أكثر أهميّة منه وشعرية، وعرفت من حوارها أنها تمتلك ثقافة جيدة**"[١].

٥- مسعد السعد:

هو فلّاح في قرية (**الهدّام**) تعرض إلى الظلم ومصادرة أمواله وحرق أكواخه، من قبل الشيخ (**رمضان**) ورجاله؛ بسبب امتناعه من دفع الجباية وعدم زراعته الأرض، وهذا ما أثار ثائرة (**رمضان**) عليه وقام بهجوم على منزله لينال منه بحجة أخرى انه بصق علية وأهانه، إلا ان الفلاح استطاع الهرب من بطشه "**الفلاح مسعد السعد هرب هو وعائلته إلى قرية أخرى، وروى للصيادين كيف أن الشيخ أحرق كوخ الجواميس وهي نائمة في الداخل، وكيف أراد أن يخطف إحدى بناته، ولكنها رمت بنفسها في النهر، لتخرج من الضفة الأخرى، مسعد السعد أصبح قاطع طريق مشهوراً بعد أن اشترى بندقية، وقيل إنه يعتاش من سلب الوجهاء وشيوخ العشائر وبعض الأغنياء والغرباء من السياح الّذين يأتون إلى الأهوار**"[٢].

ومن بين الشخصيّات الهامشيّة الكثيرة الّتي حفلت بها رواية (الهروب إلى اليابسة)، هي:

١- سليمة أم النفط:

شخصيّة هامشيّة تجوب مدنية (**الطويّل**) وقُرى الأهوار بمركبها الصغير لبيعها النفط في قدوم كل شتاء إلا انّ ما اشاع عنها في وسط مجتمع قُرى الأهوار أنّها تخرج من المقبرة القديمة ولا أحد يعرف عن مكان سكناها "**أبناء هذه المدينة لا أحد منهم يعلم مَن هي سليمة أم النفط، كانت مع قدوم كل شتاء تجلب مركبها الّذي يشبه السفينة، وتجوب الأهوار والقرى، متّى المدن المحاذية لها، تبيع النفط بأسعار منخفضة، وتحلم أن تلتقي بمن ليس له علاقة بالنفط لعله يأخذها إلى أرض اليابسة وينهي حياة التجول في الماء**"[٣].

٢- زهرون:

---

[١] - حجاب العروس:٨٥.
٣- الهروب إلى اليابسة:٨٠.
[٣] - م . ن :٢٨.

هو رجل صابئيّ يسكن قرب نهر **(الطويّل)** يجيد تصليح عيوب الزوارق، ويمتلك على جرف النهر مكاناً ويسمّى (شريعة زهرون) يقع قريباً من مدرسة الطويّل الابتدائية، وأنماز **(زهرون)** بطول قامته وضخامة يديه وأصابعه، وكان يعمل عارياً يرتدي سروالاً فقط، ولا تفارقه الفكاهة في صنع المقالب والنكات مع الّذين يعملون معه، إذ جاء على لسان الراوي الضمني **(محمد)** "**عندما يوزع الشاي كان يجلب لي كوباً ويضعه قبالتي وقبل أن نحرك الملاعق الصغيرة في الشاي. يكون قد شرب أكثر من رشفتين، كلما انتهى من واحدة يقول (خوش جاي مال صبه)، نشرب الشاي ضاحكين**"[1] فكان (الراوي الضمنيّ) جالساً ثلاثة أيام بقرب (شريعة زهرون) ينتظر اصلاح زورقه الّذي حصل عليه من أحد أقربائه وكان مهملاً لديهم "**بعد أيام انتهى زهرون من اصلاح زورقي وطلائه بلون أسود قاتم، رفع زهرون الزورق بمفرده وأنزله إلى الماء، ثم نظر إلي وقال: (بلباكيت وين تريد روح ما عليه أي شيء)**"[2].

٣- سعدية أم الخواتم:

من الشخصيّات الهامشيّة الّتي انطوت عليها الرواية **(سعدية أم الخواتم)** الّتي تجيد تجميّل وتجهيز العرائس، فذكرها الراوي الضمني في تجهيز زوجة أبيه **(شمخي)** "**تقدمت سعدية أم الخواتم، لتلاحظ الورم الّذي سببه رسمها الوشم على أصابع العروس قبل خمسة أيام جلبت رماد التنور ووضعته فوق الأصابع ثم قامت بوخز المكان بإبرة كبيرة فاختلط الدم بالرماد، ثم طلبت من الفتيات أن يمسكن العروس ثم مررت الإبرة في أحد جوانب الأنف أكثر من مرة أرتفع الصراخ ثم البسوها (الشعاعة). سعدية بعد أن أطمأنت على الشعاعة والوشم ألبست العروس ثياب الزفاف وحجولها وكحلت عينيها**"[3].

٤- حسين بن محيسن:

فلّاح يسكن قرية **(الكفّاخ)** تعرض إلى الضرب المبرح من قبل رجال الشيوخ لهروبه من قريته إلى مدينة **(الطويّل)** خفيّة، لأنّ "**إذا هرب أحد الفلاحين من قرية الكفّاخ من دون أن يصله رجال الشيوخ والسراكيل ويقتلوه سيصل بعد يومين إلى سوق الطويّل، مشيّاً على الأقدام، لأنّ ركوب الزوارق يفضحه،...، خشية مشاهدته من قبل بعض المنافقين،... مثلما حصل لرجل يدعى حسين بن محيسن، حين لحقوا به وضربوه بلا رحمة، حتّى أن إحدى ضربات السوط، مرت على خصيتيه فانفتح كيسهما،**

[1] - الهروب إلى اليابسة:٣٧.
[2] - م . ن :٣٧.
[3] - م . ن:١١٩.

وأرجعوه محمولاً على بساط إلى القرية"[1]، وهذه الشخصيّة الهامشيّة ليس لها دور مهم سوى إنها جاءت كدليل على قسوة رجال الشيوخ واستغلال الفلاحين الفقراء.

ومن الشخصيّات الهامشيّة الّتي جسدتها رواية (أنفي يُطلق الفراشات):

١- صبيح بن راضي:

رجلٌ مثقفٌ ومشرّدٌ ليس له مكان وزمان محددين، يجوب شوارع المدينة ويقف قرابة أهدافه المرسومة ليسمع خصومه محاضراته الهوائية، ليطلق عليهم جملة من الهتافات التهجمية وكلمات بذيئة الّتي تُندد بالنظام الحاكم وسوء إدارته للحكم، كاشفاً جرائم وحقائق لم يعرفها أغلب الناس، فتبدو أذانهم صاغية لما يقول، فهو يختلف عن الشخصيّات الأخرى لأنه ينسجم مع أفق الراوي وبالأحرى مع فحوى الرواية، إذ يقول: "**عند الغروب أذهب إلى الجانب الآخر من المدينة حيث الشارع الترابي المقابل للسوق. أستمع بفرح لصراخ صبيح بن راضي هذا الرجل الّذي يحمل شهادة من بلد ما، وهو اليوم يجوب المدينة منذُ طلوع الشمس حتّى غروبها يردد صراخاً تهتز له العيون وتطلق دُخاناً باتجاه العقول يكشف حقائق يقشعر لها الإنسان. أدهم الوجه ذو عينين بارقتين، يرفع بنطالة قريباً من ملابسه الداخليّة ويمسك عصا صغيرة هي كل ما يملك من أسلحة. هو صديقي الّذي ليس بإمكاني أن أكلمه**"[2].

٢- أمّ كاظم الشرطيّ:

شخصيّة هامشيّة كان دورها عابراً ومعبّراً عن الواقع المرير الّذي عاشه الشعب العراقيّ أثناء فترة الحصار الاقتصاديّ، وزجَّ الراوي هذه الشخصيّة الهامشيّة في النصّ نموذجاً على بشاعة الجوع والعوز الّذي لحق بالمجتمع العراقيّ؛ "**أمّ كاظم الشرطيّ ركض خلفها جميع الصبيان؛ لأنّها سرقت الطحين لتشتري ملابس داخليّة لبناتها اللّواتي تمزقت ألبستهن منذُ سنتين... أعمل على الرصيف وأشاهد صوراً كثيرة، صوراً لا يمكن أن تلتقط حتّى في أحشاء الموت**"[3].

ومن خلال ما سبق نجد أن الشخصيّات الهامشيّة الّتي وظّفها (**الحمرانيّ**) تؤدّي أدواراً مكمّلة للعمل السرديّ، وتمرّر من بوساطتها أفكاراً معبّرة تستثمر داخل الرواية.

---

[1] - الهروب الى اليابسة : ١٢٨.
[2] - أنفي يُطلق الفراشات :١٤.
[3] - م . ن:٢٩.

المبحث الثالث

أساليب تقديم الشخصيّة في روايات محمد الحمراني

تتعدّد أساليب تقديم الشخصيّة في السرد الروائيّ، إلى أكثر من طريقة وأسلوب، فكلّ كاتب له طريقته الخاصّة في تقديم شخصيّاته، وهذا يعتمد على خياله ورغبته في رسم شخصيّاته،؛ لأنّ الشخصيّة في النصّ تمثّل جزأ لا يتجزّأ من فكر الكاتب، ورؤيته، فهو الّذي "يمنحها الصفات المعنويّة والجسميّة للشخص الذّي تجسده"[١]، فالكاتب الّذي يتّبع الأسلوب التقليديّ في رسم تفاصيل شخصيّته الجسمانيّة، والمعنويّة بدقّة ووضوح، عن طريق تدخّله المباشر في سرد كلّ الأحداث، فتُصبح روايته غير مشوّقة، ومملّة، فلا يجد القارئ شيئاً جديداً ليكتشفه بنفسه، وتسمّى هذه الطريقة المباشرة أو طريقة الإخبار[٢].

أمّا إذا عرض شخصيّته بأقلّ تفاصيل، ونوّع في رسم أساليبها، وتركها تكشف نفسها بنفسها، عن طريق الأفعال والأقوال؛ فسيكون ذلك مشوّقاً وممتعاً للقارئ، وهذا الأسلوب هو الأنجح، والأجمل فنيّاً في تقديم الشخصيّة. وقد أشار لهذا المعنى الناقد **(إبراهيم خليل)** بقوله: "إنّ الطريقة الّتي يتّبعها المحدثون في تقديم شخصيّاتهم السرديّة، وتحليلها، ورسم ملامحها، وطباعها النفسيّة، تختلف اختلافاً واضحاً، بيّناً، عن طرائق المتقدّمين. فقد كان ناظمو الملاحم البطوليّة، ومنشدو السير الشعريّة الغنائيّة، يقدّمون شخصيّاتهم عن طريق الراوي، الّذي تحدّث عنها، ويذكر لنا أفعالها البطوليّة الخارقة. وقد ظلّ هذا ديْدَنُ الكتّاب في عصر الرواية، ولم تتغيّر هذه الطرائق إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن الّذي تلاه. إذ اتّجه الكتاب إلى طرائق تبدو فيها الشخصيّات مستقلّة عن هيمنة السارد، وذلك باتباعهم طريقة المونولوج الداخليّ، وما يُعرف باسم تيار الوعي"[٣].

فالكاتب الفذ، هو الّذي يترك للقارئ البوح والاعتراف عن أسرار شخصيّته، ونوع تفكيرها؛ عن طريق حوارها مع الآخرين، أو مع نفسها (طريقة غير المباشرة)، وتُسمى هذه الطريقة الإظهار[٤]، ومن خلال

---

[١] - الشخصيّة في القصة: ١٨٦.
[٢] - يُنظر: تقديم الشخصيّة في الرواية العراقية (دراسة فنية)، أثير عادل شواي، جامعة بغداد، كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، ٢٠٠٥م ،(ماجستير):١٣.
[٣] - بنية النصّ الروائي: ١٧٧.
[٤] - يُنظر: تقديم الشخصيّة في الرواية العراقية (دراسة فنية)، (ماجستير): ١٣.

هذه الطريقة، والأساليب المتعدّدة، الّتي يتبعها الكاتب في صنع عالمه التخيّلي، يمكن الحكم على عمله الروائيّ، وفق المتطلّبات الفنيّة للسرد.

ويتبيّن لنا في روايات الحمرانيّ، اتّباعه للأساليب الثلاثة، في تقديم شخصيّاته، على النحو الآتي:

١- الأسلوب التصويريّ:

هو الأسلوب الّذي يتّبعه الروائيّ، في تقديمه للشخصيّة، "من خلال حركتها، وفعلها، وحوارها وهي تخوض صراعاً مع ذاتها، أو مع غيرها، أو مع ما يحيط بها من قوى اجتماعيّة أو طبيعيّة، راصداً نمو الشخصيّة، عِبْر نمو الوقائع وتطوّرها، الّذي ينتج عن تفاعل تلك الشخصيّة معها، بحيث لا ينفصم التلازم بين الشخصيّة والحدث، فيتضمّن كلّ تغيير في الحدث، تغييراً في الشخصيّة، ويتبع كلّ نمو في الشخصيّة تغير في الحدث وتنامي في الصراع"[١]، ونجد في كلّ رواية مجموعة من الشخصيّات مختلفة الأدوار تؤدّي دورها حسب أهميّة الحدث وتناميه وتفاعله، أو تأزّمه، وبالتالي ينعكس تغيير واضحاً على الشخصيّة في صفاتها وأفعالها، وينتج عن هذا الأسلوب معرفة دور الشخصيّة؛ كونها رئيسة، أو ثانوية، أو هامشيّة.

ويرتكز الكاتب في تمثيل شخصيّاته على العناصر التالية:

أ- الحدث:

هو عنصر رئيس يتّكأ عليه الكاتب في السرد الروائيّ، وله الدور البارز في الكشف عن سلوك الشخصيّة، وملامحها، وتقديمها بطريقة فنّية موحية، تمكّن المتلقّي من إدراكها والتفاعل معها؛ لأنّ الحدث أساساً هو من صنع الشخصيّة الروائيّة، فارتباط الشخصيّة بالحدث ارتباط عضويّ، وهذا ما أشار إليه الدكتور **(طه وادي)**، إذ يقول: "يرتبط الحدث بالشخصيّة في الأعمال القصصيّة ارتباط العلّة بالمعلول، وعلى هذا فإنّ الرواية = فعل (حدث) + فاعل (شخصيّة). الحدث إذن شيء هلاميّ إلى أن تشكّله الشخصيّة – بحسب حركتها – نحو مسار محدّد يهدف إليه الكاتب. ومعنى ذلك أنّ الحدث هو "الفعل القصصيّ" أو هو: الحادثة الّتي تشكّلها حركة الشخصيّات، لتقدّم في النهاية تجربة إنسانيّة ذات دلالة

[١] - رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينه، فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، ط١، الأردن،١٩٩٩م:٣٤.

معيّنة"[1]، فالحدث هو مجموعة من الأفعال الّتي تقوم بها الشخصيّة داخل العمل الروائيّ، فلا يمكن أن نتصوّر وجود شخصيّة في الرواية من غير حدث، ولا حدث من غير شخصيّة.

فسلوك الشخصيّة وتصرّفاتها يسهم في بناء الحدث وفاعلته داخل العمل الروائيّ، فالروائي يتلاعب برسم شخصياته بصورة فاعلة ومنفعلة مع الأحداث، ليعطي شكلاً مقنعاً تجعل القارئ أن يسير معها تدريجياً ليتعرّف على طبائعها وملامحها، "فالروائيّون المحدثون يفضّلون أن يتركوا الحقائق الخاصّة بالشخصيّة تظهر تدريجيّاً، وتتنوّع، أو تنتقل مباشرة عن طريق حدث الكلام"[2]، وعلى الروائيّ أن لا يظهر البوح العاطفيّ المباشر في سرد الأحداث، وإنّما يفسح مجالاً أمام شخصيّاته أن تسرد بطريقة تلقائيّة من غير تكلّف، ويكون مصدر المعلومات، هو السارد، أو إحدى شخصيّات الرواية، لتعرّف عن نفسها، أو عن الشخصيّات الأخرى، وهذا ما أشار إليه الناقد **(محمّد غنيمي هلال)**، بقوله: "يجب على الروائيّ أن لا يظهر ظهوراً مباشراً، فعليه أن يذكر هذه الحقائق والتأويلات من غير طابع وجدانيّ، بحيث كأنّها صادرة عن قاصّ محايد للشخصيّات الأخرى، ولا يتحمّس، ولا يغضب، ولا يثور على الحقائق"[3]، وفي رواية (حجاب العروس)، نرى الشخصيّة المحوريّة **(رمضان)** كُشف عن واقعها وطبائعها وفعلها، من خلال الحدث، وعن طريق مصدر المعلومات (السارد العليم)، إذ يقول: "**وفي الأغلب حين يمرّ رمضان على الأراضي الزراعيّة، يسأل عن صاحب الأرض، ثمّ يقوم بتخمين طولها، وعرضها، وبعد ذلك يأمر رجاله بجلب الفلّاح، ليطلب منه أن يجلب كلّ ما حصل عليه من حبوب خلال عام، وبعد أن يأخذ المحصول يقول له: عندما نبيع الناتج سأبعث لك حصّتك. فلّاح اسمه جّبار أبو اللّيل طلب من رمضان أن يعطيه حصّته، قبل أن يأخذ الزرع ليبيعه إلى تجّار بغداد والبصرة، فضحك رمضان وقال له: سأجعلك مثلاً للفلّاحين، وعبرة لكلّ من يخالف أوامري، رجال رمضان أمسكوه، ثم طلب رمضان منهم أن يمزّقوا ثيابه، ويطوفوا به قرى الأهوار كما خلقه ربّه، وكان جبّار أبو اللّيل يصرخ من سياط رجال رمضان، ومن عصيهم، ويقول: (دخيل الشيخ، وأنا بخدمته ليوم القيامة)، تناقل الناس قصّة أبو اللّيل، وقال البعض: إنّه يستحقّ؛ لأنّه عصى أوامر شيخنا. والبعض الآخر وصف رمضان بالإقطاعيّ الجديد، الفلّاحون الفقراء أحسّوا أنّ شيخ رمضان تغيّر كثيراً... وأصبح أكثر سخطاً، وأقلّ رحمة، وكان في**

[1]- دراسات في نقد الرواية: ٢٨.
[2] - الفن الروائي:٧٩.
[3] - النقد الأدبي الحديث:٥٥٠.

بعض الأحيان ينزع عمامته، ويمسك بيده سوطاً"[1]، فالحدث كشف عن سلوك الشخصيّة المحوريّة **(رمضان)** بتصرفاتها، وأفعالها الحيّة، من خلال تجسّيده الصفات الجسميّة والمعنويّة؛ لأنّ الحدث يمثّل انعكاساً حيّاً لواقع الشخصيّة الروائيّة، فالراوي بدأ بتعيين أفعال بطله **(رمضان)**، وملامحه الجسمانيّة، الّتي تمثّلت باستخدامه القوّة والعنف المفرط اتجاه شريحة الفلّاحين الفقراء، مستغلاً ضعفهم، وقوّة رجاله الّذين يضربون ويقتلون كلّ من يخالف ويقف ضد شيخهم، فاتّضحت لبعض الفلّاحين أهدافه السلطويّة، الّتي مارسها عليهم من دون رحمة؛ لأجل جمع المال، والتسلط، ولبس العمامة، وتستّره بالدين ليس، إلّا ذريعة اتخذها للوصول لما يطمح له.

إذن فالحدث أهمّ عنصر في الرواية، وهو الركيزة الأساسيّة لمجمل العناصر الفنّية؛ لأنّه لا وجود لأيّ عملٍ فنّي، إلّا بوجود هذا العنصر الجوهريّ، وهو العمود الفقريّ للعمل الأدبيّ.

ب – الحوار المباشر:

هو أحد تقنيات السرد الأساس، وركن من أركان الأسلوب التصويريّ للشخصيّة، وهو "الّذي يتناوب فيه شخصيّتان، أو أكثر، الحديثَ في إطار المشهد، داخل العمل القصصيّ بطريقة مباشرة"[2]، وقد أطلق عليه بعض النقّاد مصطلح (الحوار التناوبيّ)[3]، وبذلك يُمثّل الحوار انتقال، وتبادل الكلام، بين الشخصيّة الأولى (المرسِل)، والشخصيّة الثانية (المرسَل إليه) وبالعكس، ويُعدُّ الحوار ركيزة فنيّة، في أيّ عمل أدبيّ نثريّ، وأنّ الحوار يتيح فرصة للكاتب استخدام مستويات عدّة للّغة الواحدة، فيفسح لكلّ شخصيّة أن تتكلّم بمستواها اللّغويّ،؛ لأنّ "الحوار هو تمثيل للتبادل الشفهيّ، وهذا التمثيل يفرض عرضَ كلام الشخصيّات بحرفيّته؛ سواء كان موضوعاً بين قوسين، أو غير موضوع. ولتبادل الكلام بين الشخصيّات أشكال عديدة، كالاتصال، والمحادثة، والمناظرة، والحوار المسرحيّ..."[4]، فالحوار يتّخذ موقفاً وسطاً في الكشف عن إظهار طبيعة الشخصيّة، لأنّهُ يعمل على تحقيق التوازن بين السرد والوصف، فالسرد في طبيعته يجعل الأحداث تنمو باستمرار، وتتوالى وتتعاقب، أمّا الوصف، فيعطّل نمو الأحداث، ويُوقف سيرورة الزمن؛ لذا

[1] - حجاب العروس: ٨٠-٨١.
[2] - الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية)، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ساقية الجنزير، ١٩٩٩م:٤١.
[3] - يُنظر: تطور لغة الحوار في القصة التونسيّة، عمر بن سالم، (ضمن كتاب) قضايا الأدب العربي، مجموعة مؤلفين، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس،١٩٧٨م :١٠٦- ١٠٧.
[4] - مُعجم مُصطلحات نقد الرواية: ٧٩.

فالحوار في موقعه الفنّي، يعدّ عاملاً مهمّاً في دفع الأحداث السرديّة إلى الأمام، ويضفي عليها موقفاً فعّالاً يتّسم بالتماسك، والمرونة، والاستمراريّة، فهو الأكثر تداولاً وانتشاراً في تغطيته للمساحة السرديّة[١]، وبثّ الروح والحيويّة في العمل السرديّ؛ لأنّهُ "صورة من صور الأسلوب القصصيّ، بل إنّه أحياناً يكون أكثر حيويّة من الأسلوب السرديّ أو الوصفيّ، ولذلك كان من أهمّ الوسائل، الّتي يعتمد عليها الكاتب في رسم شخصيّاته. فضلاً عن أنّه كثيراً ما يكون الحوار السلس المتقن مصدراً من أهمّ مصادر المتعة في القصّة، إذ بواسطته تتّصل شخصيّات القصّة بعضها ببعض، اتّصالاً مباشراً"[٢].

وبذلك يكون الحوار أسلوباً يلجأ إليه الروائيّ، للتخفيف من رتابة السرد، الّذي يكون موضعاً للملل والسأم عند القارئ، ويعمل هذا الأسلوب على كسر الحاجز، والكشف عن الملامح الفكريّة للشخصيّات الروائيّة، من خلال رفع الحجب عن عواطفها ومشاعرها، لتتحدّث بصوتها المباشر، وتدلّي بأفكارها عمّا يدور بينها من حوارات.

وقد زخرت روايات **(محمّد الحمرانيّ)** بالحوار المباشر بين شخصيّاتها بشكل واضح، إذ نرصد الحوار المباشر في رواية (حجاب العروس) بحضور كبير، إذ وردت نماذج لهذا الأسلوب – كما أسلفنا – بعدد غير قليل في بحثنا هذا، ومن أمثلة هذا النوع من الحوار، ما دار بين الشخصيّة المحوريّة **(رمضان)**، وشخصيّة الوالي العثمانيّ **(عاصم باشا)** عقب ذهابه إلى المسجد الّذي تُقام به صلاة الجماعة خلف السيد **(عبد المهدي النجفيّ)**، إذ أمتعض **(عاصم باشا)** من ذلك الذهاب؛ "**انتفض الباشا وقال:**

- **لقد بحثتُ عنك، أين كنتَ يا رجل ؟**
- **لقد ذهبتُ للصّلاة، وتعرّفتُ على السيّد عبد المهدي النجفيّ**
- **هل لك معه معرفة سابقة؟**
- **نعم.. نعم منذُ أيّام الدراسة في النجف**
- **كم أتمنّى أن يأتي إلى القصر، لقد دعوته ثلاث مرّات ورفض**
- **لماذا رفض؟**
- **يقول أنّه رجل دين، ولا يريد أن يجلس مع رجال السياسة، وفي أكثر من مرّة في خطبه يقول: إنّ العثمانيّين محتلّون، ويجب أن نطردهم من البلاد.**

[١] - الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية):٢٢.
[٢] - دراسات في القصّة العربية الحديثة (اصُولها، إتجاهاتها، أعلامها)، محمد زغلول سلام، نشأة المعارف، الاسكندرية، الناشر: جلال حزي وشركاه، (د. ط)، (د. ت):٣٥.

- **هذا الموضوع اتركه لي أنا سأتفاهم مع السيّد النجفيّ**[1].

يعبّر هذا الحوار، الّذي دار بين الشخصيّة المحوريّة، وشخصيّة **(عاصم باشا)** عن أسئلة استفزازيّة لافتة، من خلال شكل أسئلة **(عاصم باشا)** الاستفهاميّة المكرّرة، وهي أشبه بأسئلة المحقّق، الّذي يبعث عن أمر، لحلّ لغز ما، أو أمر ذو حساسيّة يقترب منه، ودار الحوار بشكل بسيط لا يتعدّى كونه محادثة بين متحاورين، تبدأ الأولى بسؤال، وسرعان ما تجيب الثانية عنه، واتّسم الحوار على أساس التجريد من الوصف والترميز والتحليل.

وفي رواية (النائم بجوار الباب)، نجد الحوار الّذي دار بين شخصيتين رئيستين، على شكل أسئلة سريعة، يبدأها **(الحلّاج المعاصر)**، ليستفهم بها عن طرق مكان القبر، الّذي ليس له بها معرفة وعن أمور تخصّ الشيخ **(أحمد)** أيضاً، لا يعرف بها، فيجيبه بشكل مباشر:

- **إلى أين يؤدّي الباب الموجود بجوار الباب؟**
- **يصل النصف الأيمن من السرداب بالأيسر.**
- **ماذا يوجد هناك؟**
- **غرفة أبي وممرّات.**
- **متى دخلتها أخر مرّة؟**
- **أبي أغلقها، وأقام في هذه الغرفة، الّتي نسكنها الآن عندما عرف باقتراب الأجل، وكذلك أغلق الممرّ المؤدّي إليها، ولكنّ مفاتيحها موجودة مع سلسلة المفاتيح الكبيرة.**
- **هل لديك أخوة؟**
- **نعم لديّ الكثير من الأخوة والأخوات، أغلبهم يعملون في وظائف مختلفة، أنا الوحيد سرت على طريق أبي، على الرغم من إنّني في بداية العمر، وهناك أشياء لم أتوصّل إليها لحدّ هذه اللحظة، ومع ذلك عندما زرته في أحد الأيّام، وهو هنا بجوار هذا القبر، قال لي: ((أنت الوحيد الّذي سيكون من بعدي هنا))**
- **ماذا كنت تريد من أبيك قبل أن يموت؟**
- **كنت أتمنّى أن يزوّجني من شفيقة.**
- **مَن هي شفيقة؟**

[1] - حجاب العروس: ٧٧- ٧٨.

- **إنّها جارتنا،...**"[1]

فالمقطع الحواريّ الاستفهاميّ جاء بطريقة بسيطة، من حيث الألفاظ، والتراكيب ما بين سائلٍ ومجيبٍ، لذا جاءت الإجابة مباشرة وسريعة، تثير القارئ، وتشوّقه وتزوده عن معلومات سرديّة إضافيّة لم يجد لها الكاتب مجال في الحدث السرديّ، وقد يستثمر الكاتب الحوار المباشر في تطوير أحداث الرواية، واستحضار الحلقات المفقودة منها؛ لأنّ الحوار هو جزء من السرد، وتقنياته تُسهم في تنمية أحداث السرد، لكنّ الراوي في الحوار لا يتحدّث بالنيابة عن شخصيّاته، إنّما الشخصيّة تقوم بالدور الأساس بدل الراوي، وينشط حوار الشخصيّات كلّما يتنحّى الراوي، ويبتعد عن النصّ، ولكن لا يسمح الكاتب لشخصيّاته أن تخرج عن صلب الرواية، بل يجب أن تتحدث في حوارها ضمن إطار الرواية، و"يعتمد الحوار لنجاحه على اندماجه في صلب القصّة، حتّى لا يبيّن القارئ عنصراً دخيلاً مقحماً عليها، أو متطفّلاً على شخصيّاتها، كذلك ينبغي أن يكون الحوار طبيعيّاً سلساً رشيقاً مناسباً للشخصيّات، الّتي تتحدّث به، وللمواقف الّتي يقال فيها، كما ينبغي أن يحتوي على طاقات تمثيليّة. ولا يسرف في الهذر، والثرثرة، والإطالة، دون حاجة"[2].

ج – الراوي أو السارد:

يتدخّل الراوي أحياناً في رسم إحدى شخصيّاته عن طريق الوصف أو التفسير، ولا يكتفي بتقديم الشخصيّة عن طريق الحدث أو الحوار، إنّما يقوم بدور فعّال في رسمها من حدود ضيقة، واصفاً إيّاها، وقد تكون نُسيت أو تُركت من غير وصف دقيق من قبل الكاتب، بغض النظر عَنْ كون هذه الشخصيّة رئيسة أو ثانويّة، أو هامشيّة؛ حتّى يطلعنا على صفاتها، أو أفعالها، من خلال رسم صورتها في مخيّلته، أو بالصورة الّتي أرادنا أن نعرفها بها.

ومن أمثلة ذلك ما نجده في رواية (حجاب العروس)، عن طريق السارد **(مطر)**، في وصفه لشخصيّة **(جمّارة)**، عقب حديثه عن الإقطاعيّ **(عبّود)**، وتسلّطه على أهل القرية، إذ يفاجئنا السارد بزواجه من **(جمّارة)**، فيصفها بملاحمها الدقيقة؛ ليمكّن القارئ من تخيّل صورتها؛ "**خاصّة وأنّ جمّارة هذه لم تكن قد بلغت السادس عشرة من عمرها، لها عينان دائريّتان صفراوان، وفم صغير، ووجه ناصع البياض كأنّه**

[1] - النائم بجوار الباب:٤٦-٤٧.
[2] - دراسات في القصّة العربية الحديثة (اصُولها، إتجاهاتها، أعلامها): ٣٥-٣٦.

زجاجة.. أمّا ضفيرتها الشقراء فكان يضرب بها المثل بين نساء الأهوار، ولجمالها يسمّونها الجنيّة. الإشاعات قالت إنّ عبّود المخيف يقبل أقدام البنت الجنيّة يوميّاً"[١]، فالوصف المذكور يتيح للقارئ التعرّفَ في مخيّلته على الصورة الدقيقة لملامح شخصيّة **(جمّارة)**.

نجد في رواية (الهروب إلى اليابسة) وصف السارد الضمنيّ لأحد الأشخاص الأجانب، الّذين هبطوا بمروحيّتهم في قرية **(الكفّاخ)**، ويدعى **(مارسيل مود)**؛ "**عندما توقفت المروحيّة نزل رجل أشقر متوسّط الطول، يرتدي بنطالاً أسود، وسترة رماديّة، ويمسك بيده دفاتر غليظة، تقدّم باتجاه الرجال كبار السنّ. عندما اقترب منهم مدَّ يده باتّجاه أحدهم، وتكلّم بلغة غير مفهومة. أحد الرجال عندما سمع كلماته رجع إلى الخلف، واختلط مع الأولاد... نزل خلفه رجل آخر، تقدّم الطيّار بخطوات سريعة، وقف بجوار الرجل الأشقر موجّهاً نظره إلى الرجال كبار السنّ قال: هذا هو مارسيل مود وينوي تأليف كتاب عن حياتكم**"[٢]، يصف السارد في هذا المقطع المنظر الخارجيّ للرجل الّذي شاهده، ويكون السارد أشبه بعدسة (الكاميرا)، الّتي تلتقط حركات الشخصيّة، وترسم ملامحها، وترصد صفاتها، من دون أن يظهر فيها السارد ظهوراً مباشراً، بل يتّسم ظهوره بالموضوعيّة والحياد.

٢-الأسلوب الاستبطانيّ:

ويُقصد به الأسلوب الّذي "يلجُ فيه الروائيّ العالم الداخليّ للشخصيّة الروائيّة، كما في روايات (تيار الوعي)، الّتي تعود جذورها إلى كشوفات علم النفس الحديث، حيث تعتمد هذه الروايات على تقنيّة الاستبطان والمناجاة، والمونولوج الداخليّ للشخصيّة"[٣]، ويكشف لنا ما يدور في ذهن الشخصيّة من أفكار وما تختلج فيها من عواطف وانفعالات، وما يراودها من ذكريات وأحلام ورؤى، لتجعل القارئ صديقاً لها لتبوح له بأسرارها، ومكنونات نفسها بكلّ عفويّة وتلقائيّة[٤]، لأنّ هذا الأسلوب يعمل على تعميق وتقويّة الصلة بين القارئ والشخصيّة؛ لذا يغوص القارئ في عوالم الشخصيّة ومكنوناتها الداخليّة، بما تنطوي عليه من آلام وأفراح، من دون أن يدرك العالم الخارجيّ كنه هذا الحوار.

وقد استند **(الحمرانيّ)** في هذا الأسلوب على طرائق عدّة، أهمّها:

---

[١] - حجاب العروس:٦٣.
[٢] - الهروب إلى اليابسة:١٣٨-١٣٩.
[٣] - شعرية الخطاب السرديّ: ٢٠.
[٤] - رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينة: ٤١-٤٢.

أ – الحوار الداخليّ (المونولوج):

وهو الحوار الّذي يعبّر عن الشعور والإدراك للمكنونات الداخليّة، والنفسيّة، الّتي تعيشها الشخصيّة، فهو حديث النفس للشخصيّة الروائيّة، الرئيسة أو الثانويّة، وهو "تعبير يُفترض فيه النقل الأمين، لنشاط واقع الوعي"[١]، وعبّر عن هذا المعنى **(روبرت همفوي)**، على أنّه "تكنيك يقوم بتقديم المحتوى النفسيّ والعمليات النفسيّة في المستويات المختلفة للانضباط الواعي للشخصيّة"[٢]، ويصبح فيه نمط الحوار فرديّاً صادراً عن المشاعر الداخليّة للشخصيّة، من دون أيّ تدخّل في شؤونها، فهي الّتي تُكلّم نفسها، وتخاطبها في آنٍ واحد، أي يكون الحوار ساكناً غير منطوق، وغير موجّه لأحدٍ، ولا تحتاج شخصيّات أخرى للتحاور، فيكون حوارها "أحاديّ الإرسال تُعبّر فيه شخصيّة واحدة عن حركة وعيها الداخليّ، في حضور متلقٍ واحد متعدّد، حقيقيّ أو وهميّ، صامت غير مشارك في الإجابة"[٣]، والمونولوج الداخليّ هو حديث بدون سامع؛ لأنّه كلام صامت في ذهنيّة الشخصيّة، أي منطوق داخليّاً غير مسموع خارجيّاً، وهذ النوع من الحوار هو الأكثر كشفاً للشخصيّة، لأنّه لا يمكن للإنسان أن يخفي شيئاً عن ذاته، ولا يكذب عليها في أيّ حال من الأحوال؛ لأنّ الكلام صادر من كوامن أعماقها وأفكارها، وقد حضر هذا الحوار في روايات **(محمّد الحمرانيّ)**، ليجسّد مكنونات شخصيّاته ومحتوها النفسيّ والعاطفيّ، لذا نرى في رواية (أنفي يُطلق الفراشات) حديث السارد مع ذاته عقب تعرّض أقرب صديقٍ له **(هبن)** للغرق في مرحلة الطفولة، فبدأ حديثه مع نفسه؛ "**لا أعلم ماذا جرى لي بعد ذلك؛ لم ألتقِ بأيّ من الأطفال. سحبتني مجارف غريبة لطرق أكثر التواءً من طُرق مدينتي. حاربتني أسئلتي وأنا أنظر إلى سماءٍ لا تتنفس غير الصراعات.**

أبواب مغلقة لا تمسها أجنحة العصافير.

أبواب تنزف دماً ينبض خوفاً من الآتي.."[٤].

فجاء حديث السارد بوصفه حواراً داخليّاً يعبّر عن تجربته الشخصيّة نفسها، فهو حديث ذاتيّ داخليّ، لا يوجد من يسمعه أو يتلقّاه، فقط هو بمفرده مَن يرسِل ويستقبل في الوقت نفسه، كاشفاً عن حالته

[١]- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٢٠٦.
[٢] - الشخصيّة في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي، فاطمة بدر، من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافية العربية٢٠١٣، ط١، بغداد، ٢٠١٢م: ١٨٣.
[٣] - الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد ١٠، ١٩٩٧م: ص٥٢.
[٤] - أنفي يُطلق الفراشات: ١٠.

الشعوريّة الخانقة والقلقة، الّتي رسمت صورة شخصيّته المأزومة، وهي تعيش حالة كبيرة من التوتّر، وترقّب لقادم هو أعظم، حيث شكّل عنده الهاجس الأكبر من الصراع النفسيّ، الّذي تمثّل بينه وبين ذاته.

وفي رواية (النائم بجوار الباب)، الّتي اعتمدت في قسمٍ كبيرٍ من تشكيلها السرديّ على التناوب بين الشخصيّتين الرئيستين – كما اسلفنا –، إلّا أن تتّخذ أحدهما في جوانب أخرى من المتن الروائيّ حواراً مونولوجيّاً، لتعبّر عن مشاعرها وهواجسها، وتسلك حديثها، الّذي يختلج في نفسها، كما جرى في حديث **(الحلّاج المعاصر)**، وهو يخوض صراعاً نفسيّاً دفيناً مع عالمه المحيط به، ويلتفّ عليه، ويهاجمه، ليزرع في أعماقه الخوف والقلق، إذ قال: "**وحدي أجلس على السرير، بعد أن ذهب الشيخ أحمد إلى القبّة، لم يبق معي غير صدى عالم يحاول أن يلتفّ على كلّ الأشياء، في أحشائي، ليترك جثّتي في سكون المقابر، تلتهمها أيّام يرفرف الخوف من بين ساعاتها، ويمضي إلى كلّ ما هو يقينيّ، في زمن لا يمكن أن يميّز فيه القتلة عن المجانين، ليست كلمة واحدة أو بعض الكلمات، إنّها حروف لا نهاية لها، مختبئة فيّ، وأنا مختبئ فيها، كلّما أحاول الوصول إليها، أصل إليّ، فلا ينهض خوفي، ولكن تنهض دهشتي تنهض أسئلتي وتمضي إلى الأرض البعيدة، أو إلى الغربة وأسئلتها، إلى ما تخبّئ لي اللّيالي من عالم أكثر حماقة من عالمي، من خوف يحاول أن يرعب من هم حولي، ويسعى لإيصالهم إلى اللّازمن، أنا الصرخة وصداها، فكيف لي أن أصمت، والموت يبني أرضه حول الأشياء؟**"[1].

رصد الحوار في هذا النصّ –من خلال المونولوج– إبراز المخاوف، الّتي شكّلت مصدر قلق واضطراب للشخصيّة الساردة، وهي مخاوف ما زالت ترافقها، وتسمع صداها مولّدة في داخلها حالة كبيرة من الرعب، تصل إلى درجة الصراخ، ولكونها تمتلك موقفاً إيديولوجيّاً مناهضاً للقمع والخوف؛ عبّرت عنها بقولها: "**أنا الصرخة وصداها**"، فالشخصيّة تكشف عن موقفها وحالتها النفسيّة المتأزّمة عبر مونولوجها، لتبوح للقارئ –بشكل مباشر– بما تُعانيه من تشوّهات تلك الحرب، الّتي ما زالت ترنّ أصداها، لتثير فيها حالة من الذعر في كلّ لحظة من لحظاتها، فالشخصيّة في نهاية المقطع –وعبر المونولوج– تطرح سؤالاً: "**فكيف لي أن أصمت والموت يبني أرضه حول الأشياء؟**" من غير إجابة عنه؛ لأنّ طبيعة السؤال تكشف عمّا هو مجهول لدى السائل، كأنّما أراد في ذلك أن يبقى الهاجس الخوف والموت قائماً؛ لأنّ الرواية في طبيعتها هي محاولة توثيق أزمة الفرد العراقيّ، وهو يخوض حروبه المتواصلة، حروب الطغاة العابثة، تستعير من المقابر مكاناً وملاذاً ليطمئنّ فيه.

[1] - النائم بجوار الباب:٨٥.

ولجوء الكاتب لتجسيد هذا النوع من الحوار، يعود لأسباب، منها: إفلات الراوي من القيود الصارمة، الّتي تكون أحياناً عقبات أمام صيرورة نصّه السرديّ وانسيابيّته[١]، فيلجأ إلى الاستبطان الداخليّ للشخصيّة، ليكون حوار النفس حواراً جادّاً، يصل إلى المتلقّي من أعماق الذات والوجدان بكلّ إيجابيّاته، أو سلبيّاته، فـ"يستخدم البطل المنولوج الداخليّ؛ لكشف خبايا نفسه والتحدّث عنها بصراحة دون مواربة، أو تغطية، ولذلك يعتبر من الوسائل الفنيّة الهامّة في كشف البطل حقيقته، فهو يسكب ما بداخله من أفكار ومشاعر بحريّة، ويعرضها بصدق تامّ، كاشفاً كلّ البواعث والخواطر والمحفّزات، الّتي تكمن وراءها. ولمّا كان المنولوج يمتاز عن الحديث، أو الكلام العادي، بالصدق والأمانة، فقد أصبح أداة حيويّة في استبطان العالم الداخليّ للإنسان"[٢]، أو رفض الكاتب للواقع المحيط (الاستلاب الفكريّ)، الّذي يعانيه سياسيّاً، أو اجتماعيّاً، أو ثقافيّاً، فيجعل شخصيّته تحاور نفسها، على وفق عالمها الداخليّ (المونولوج)، بوصفها تقنيّة مهمّة في ترجمة الأفكار، الّتي تدور في ذهن الكاتب؛ لأنّ المونولوج أداة استنطاق للشخصيّة في بعض المواقف، الّتي تبعث الخوف والقلق في نفسها، فتدفعها إلى محادثة نفسها، والابتعاد عن المباشرة وأسلوب التقرير في النصّ السرديّ.

ب – مناجاة النفس:

هو مصطلح وتقنيّة يلجأ إليها الكاتب، تاركاً الشخصيّة تناجي الخالق سبحانه وتعالى، أو تناجي روح أخرى تطمئنّ إليها، وترتاح بالتكلّم معها، وكان لهذا المصطلح ظهوراً واسعاً، وأهميّة كبيرة في المسرحيّات في العصور الوسطى في الأدب الغربيّ، ويسمّى بـ(مناجاة الذات)[٣]، وفيما بعد تراجع حضوره في المسرح، ونشط حضوره في النصوص السرديّة، ولا سيّما الرواية، فهو "مصطلح مَسرحيّ، كان سائداً في النصوص المسرحيّة ذات الطابع الأخلاقيّ، في القرون الوسطى. ومؤدّاه كلام الشخصيّة المسرحيّة كلاماً منفرداً، مرتفع الصوت، تتوجّه به إلى ذاتها، وهي أمام الجمهور"[٤]، فهو خطاب فرديّ، ونمط من أنماط الحوار الداخليّ، الّذي تتّخذ فيه الشخصيّة حواراً مع ذاتها، ويكون على شكل "تقديم المحتوى الذهنيّ، والعمليّة الذهنيّة للشخصيّة مباشرة من الشخصيّة إلى القارئ، دون حضور المؤلّف، ولكن مع

[١] - يُنظر: جماليات التشكيل الروائيّ: ٢٥٧.
[٢] - تولستوي فناناً، حياة شرارة، دار المدى للثقافة والنشر، ط٢، ٢٠١١م:٨٥.
[٣] - يُنظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفوي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٥م:٥٦.
[٤] - معجم السرديّات:٤٢٣.

افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً"[١]، لذا يمكن أن نفرق بين المناجاة والمونولوج الداخليّ في علاقتهما بنوع حوار الشخصيّة، فالشخصيّة في المونولوج تفكّر منفردة، من دون أن يسمعها أحد، في حين نجد المناجاة على العكس، إذ تفكّر بصوت عالٍ ومسموع[٢]، وما يميّز المناجاة هو وجود سامع مفترض حاضر، ومحدّد لتقوية الترابط في إيصال المشاعر والأفكار المتّصلة بالحبكة الفنّية، أمّا في المونولوج الداخليّ، فيكون الغرض هو توصيل الهويّة الذهنيّة[٣]، ويستخدم في هذا النمط الحواريّ المناجاتيّ أنواعاً مختلفة من الضمائر، كالمخاطب والغائب والمتكلّم، وقد استخدم هذا الحوار الداخليّ في روايات **(محمّد الحمرانيّ)** بشكل قليل، إذ لم يجعل شخصيّاته تلتجأ إلى مناجاة الله سبحانه وتعالى، بشكل مباشر، ولعلّ السبب يعود إلى اعتماد الكاتب في رواياته على بيئته الواقعيّة، لأنّها في الغالب تحاكي الواقع المعيش بطريقة فنطازيّة تعتمد على خلخلة الزمن، الّذي يتحكّم به السارد، إلّا أنّ رواياته لا تخلو من المناجاة في بعض المواقع.

نجد في رواية (النائم بجوار الباب) هذا النمط الحواريّ المناجاتيّ في شخصيّة **(الحلّاج المعاصر)**، الّذي وجّه مناجاته في محتواها الذهنيّ، نحو جدار الضريح، الّذي يرغب بكشف عن أعماقه الدفينة، الّتي تبحث عن ملاذٍ يأمنه، وضماد يداوي به جروحه، ومدركاً لواقعه المرعب ليحلّ أزمته، لأنّ من وظائف المناجاة الكشف عن "أعماق الشخصيّة وطرائق نظرها، وهي بصدد التفكير، ولا سيّما تلك الّتي تكون مأزومة، وتبحث عن مخرج من أزمتها"[٤]، إذ يقول: "**لي رغبة أن أدخل إليك، أيّها الضريح، أنت نوري ودنيتي، أنت قلمي وسنواتي،... أيّها الجدار اقترب، أنا مسجون بغداد وشهيدها، صعد دمي إلى الربّ، والأحلام**

تركتها بجوارك، إنّها تتضخّم ولكنّها لم تشخ بعد، تبحث عن الّذي يرميها بالكلمات والماء، تبحث عن المتعصّبين والخونة، عن الجواسيس والسرّاق المأجورين، عن الزنادقة ودعاة التصوّف، عن الشرطة والمرتدّين عن السيّافة وأمرائهم، عن النخيل والنهر والصرخة الأخيرة، هذه الأصابع لك أيّها الجدار، احرقها إذا رميت لي كلمة نجاة من موتي، وصورة من جنوني وأبوابه الكبيرة، الّتي لم يتحمّلها الأفق، منذُ سنوات، انتظر أن أكلّمك، لي رغبة أن أمضي بالكلمات إلى آخر الحروف،... أيّها الجدار، إنّك

[١] - تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٥٦.
[٢] - يُنظر: معجم المصطلحات الأدبية:٢٠٩.
[٣] - يُنظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة،: ٥٦.
[٤] - معجم السرديّات: ٤٢٣.

مفرّغ من الدم، ما هذه الحفر الّتي تدخل فيها أصابعي، إنّها تشبه جروح الجنود، الّذين تركوا أحلامهم على السواتر، إنّك حزين مثل ثيابهم ومرتفع كصراخ آخر اللّيل"[١].

لقد تضمّنت المناجاة في هذا المقطع معاني مباشرة بتقديم المحتوى الذهنيّ لشخصيّة **(الحلّاج المعاصر)** بصورتها المكتملة، وعملت على كشف حالة الخوف، والتوتّر، والارتباك، الّذي خلق حالة من القلق في نفسها، وكشفت هذه المناجاة حالة الشخصيّة النفسيّة المستلبة، وهي تبحث عن مخرج لأزمتها، مشكّلة لها حضور في الزمن المعاصر، ومتجاوزة بذلك عقدة صلبها وموتتها القديمة، فيجد **(الحلّاج)** أنّ موته مصلوباً يتكرّر في ميتات أشدّ رعباً[٢]، ونلاحظ في هذا النصّ الحواريّ اتكاءها على الجمل القصيرة المتتالية، لنقل عمليّة التفكير إلى السامع المفترض، لتطرح عليه الشخصيّة، أفكارها وهواجسها ومقاصدها بشكل مترابط ومنتظم، وتكون ملائمة لحالة النفسيّة، الّتي تعيشها الشخصيّة، وكثير ما تكرّر المعنى في هذه المناجاة ربّما جاء لترسيخ فكرة استمراريّة الظلم، وتدهور وضعه النفسيّ، والتأكيد على مسألة الخوف والحيرة، كهاجس يرافقه، وقد تنوّعت الضمائر في هذا النصّ المناجاتيّ بين الضمائر (المخاطب، والغائب، والمتكلّم)، الّتي عبّرت بها الشخصيّة عن أفكارها ومشاعرها، بحواريّة تبدو أكثر وضوحاً، وتحيل إلى التقاء الشخصيّة بالذات الّتي تناجيها.

ج – الارتجاع الفنّي (التذكر):

وهي إحدى تقنيّات الحوار الداخليّ، الّتي يعتمدها السارد لاسترجاع أحداث وقعت في الماضي، ويستحدثها عن طريق التذكّر، أو هي "عمليّة نفسيّة تقوم بها ذاكرة الشخصيّة القصصيّة ليتمّ، من خلالها استدعاء أحداث الماضي، وجعلها تنشط في نطق الزمن الحاضر وأحداثه"[٣]. ويصطلح عليه **(سعيد علوش)** بـ"(الارتجاع الفنّي)، أو (الخطف خلفاً)، أو (الفلاش باك)، أيّ أنّه قطع أثناء التسلسل الزمنيّ المنطقيّ، للعمل الأدبيّ، ويستهدف استطراداً، يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، بقصد توضيح ملابسات موقف ما"[٤]، وتبدو أن مرجعيّة هذا المصطلح مأخوذة من السينما، كما يراه الناقد **(فاتح عبد السلام)**؛ لأنّه "يُعين المخرج على تسليط ضوء على حدث سابق، بما يوفّر عليه تكوين فكرة للمتلقّي، عن زمن

[١] - النائم بجوار الباب: ١٥- ١٦.
[٢] - يُنظر: محمد الحمراني... وكتابة النائم بجوار موته، علي حسن الفواز، منبر الكاتب العراقي، في ٢٠٠٨/٥/١٨م،(مقال)، www.iraqiwriters. com
[٣] - الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية):١٣٥.
[٤] - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش:٩٧.

مضى، وجزء من أحداث لم تظهر كليّاً في سياق زمن الفلم"[١]، ويطلق **(جيرار جنيت)** على تقنيّة الارتجاع مصطلح (المفارقة السرديّة)، الّتي تشتمل على مفارقة سرديّة تسمّى (المدى والاتّساع)[٢]، ولهذا يمكن الإيفاد من تشغيل آليات الذاكرة في حوارها الداخليّ، بعض الأمور الّتي كانت خافية علينا فيما له علاقة في ماضي الشخصيّة وأسرارها، فالشخصيّة الساردة تسترجع أحداثاً ماضية عبر التذكّر، ودمجها في نظام جديد من الزمن، ليعتمدها السارد حدثاً جديداً، أو وجهة نظر يُقدّمها للمتلقّي[٣]، وبذلك يلتقي الارتجاع الفنّي مع المونولوج والمناجاة في سمة الحوار الداخليّ للشخصيّة الساردة، إذ يكون حديثها موجّه إلى ذاتها، غير أنّ الاختلاف في الارتجاع يكمن أساساً في صيغة الزمن، لأنّها تبدأ بحديثها من الحاضر وتسير نحو الماضي. أمّا في المونولوج والمناجاة، فيكون حديثها إلى ذاتها في وقت إنجاز الحدث[٤]، ومن أمثلة الارتجاع الفنيّ، ما جاء في رواية (أنفي يُطلق الفراشات)، حينما يتذكّر السارد موت صديق طفولته المقرّب **(هبن)** غرقاً، حين استفزازه الأطفال، فقالوا له : أنت (جبان) ليس بإمكانك أن تعبر النهر أنت تخاف..، فيتذكّر السارد صراخ أمّه وهي تقف بمحاذاة النهر[٥]:

"**لا زالتْ صرخة المرأة السمينة الزنجيّة ترنّ في أحشائي:**

اخرجْ ..

اخرجْ ..

إنّكَ بطل؛ لقد قتلت النهر.

اخرجْ

اخرجْ

إنّكَ بطل؛ لقد عبرت النهر"[٦].

فيسترجع السارد أيّام طفولته، وموقف موت صديقه؛ لأنّ الطفولة بحدّ ذاتها تعبّر عن البراءة، والطهر والاستمتاع، بيد أنّ طفولته شكّلت له آلام وحزنٍ، فهو يتذكّر مشهد بكاء أمّ صديقه الغريق، الّتي ما زالت ترنّ أصداء صوتها في ذاكرته، لتعصر قلبه. فيخوض في ذاكرته هو يتحدّث إلى ذاته، عن حدث حزين

---

[١]- الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية):١٣٥.
[٢] - يُنظر: بنية النصّ السردي:٧٤- ٧٥.
[٣] - يُنظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٩٧-٩٨.
[٤] - يُنظر: الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية): ١٣٦.
[٥] - يُنظر: أنفي يُطلق الفراشات:١٠.
[٦] - م . ن : ١١.

وقع في زمنٍ ماضٍ، ليرفده للمتلقّي، كحدث سرديّ جديد عبر تذكّره للحادثة، وندب المرأة السمينة لابنها الغريق.

وفي رواية (النائم بجوار الباب) تسترجع الشخصيّة الشيّخ **(أحمد)** الساردة ماضيها في مرحلة الطفولة، وماضي مدينة أهله، والجو الأسريّ، الّذي يعيش فيه، بشكل خاطف وسريع، إذ يقول: "**لم ألتقِ بأحد من الجيران، ولا تربطني علاقات قويّة مع أحد، كلّ ما أحبّه هو القبر، الّذي أحبّه أبي، وأمضى أيّام شبابه مفتوناً به، لم أخرج من تلك المدينة الصغيرة، الّتي تسكنها العائلة منذُ طفولتي، إلّا لأغراض ضروريّة، كأيّام الزيارات والمناسبات الاجتماعيّة والدينيّة، وهذا ما جعلني ابتعد عن كثير من المشاكل**"[١]. وقد جاء في هذا المقطع حوار السارد الاسترجاعيّ لفترة طويلة عاشها في كنف العائلة في مرحلة طفولته، ودمجها بالواقع، الّذي اعتمده في تقديم سرده، ليجعل حديثه الذاتيّ عن سيرته حدثاً جديداً، يربط به ما بين ماضيه وحاضره، ليكشف للمتلقي معرفة بعض الأسرار الخافية عنه، والمتعلّقة بماضي السارد، ويستحدثها عن طريق الذاكرة "إذ إنّ الشخصيّة تسترجع عبر التذكّر، أحداثاً، فتدخله في نظام جديد من الزمن، حين تقوم هذه الشخصيّة بالحديث عن ذاتها وإليها"[٢].

٣- الأسلوب التقريريّ:

وهو"الأسلوب الّذي يقوم فيه المؤلّف بتقديم الشخصيّة الروائيّة، من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدّد ملامحها العامّة منذُ البداية، ويقدّم أفعالها بأسلوب الحكاية، أي في أسلوب الماضي على شكل ملخّصات"[٣]، فالروائيّ يفرض سلطانه في تقديمه لشخصيّاته تقديماً مباشراً، ولا يترك مجالاً للشخصيّة أن تقدّم ذاتها، فتبدو الشخصيّة جامدة، باهتة الملامح، ثابتة، لا يمكنها التأثر بحركة الأحداث من حولها، وتكون محدّدة الأطر، وتحمل معلومات ثابتة عن الشخصيّة ولا تتغيّر، أشبه بالهويّة التعريفيّة، الّتي يحملها كلّ منّا، فهي عبارة عن معلومات وصفات جاهزة يحملها الشخص[٤]، لذلك لا يستطيع القارئ أن تكون له مساحة لبناء الشخصيّة في ذهنه؛ لأنّ الكاتب هيّئها وجعلها كمعلومة جاهزة، وركنها

---

[١] - النائم بجوار الباب:٢٧.
[٢] - الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية): ١٣٦.
[٣] - رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينة:٤٩.
[٤] - يُنظر: رسم الشخصيّة في روايات غالب هلسا، ريم خميس الزير، كليّة الدراسات العليا – الجامعة الأردنيّة،٢٠٠٣م (ماجستير):١٢٣.

في خانة الجمود، فهي باهتة، ولا تحظى بإعجاب القارئ، ولا تضفي أيّ أثر جماليّ على سياق العمل الأدبيّ، وهذا الأسلوب يخدم الأساليب (التصويريّ والاستبطانيّ)، الّتي تحثنا عنها، على أنّه أسلوب مكمّل، يضيء العديد من الأمور، الّتي تعتري القارئ في أثناء قراءته، كمادّة جاهزة، لا تحتاج إلى تحليل، أو تفكير لتقديمها، وهذا أسلوب يشغل قسماً كبيراً من متن الرواية، كاشفاً عن جوانب غير معروفة للقارئ، لكن هذا الأسلوب يُعدُّ عيباً عند النقاد؛ لأنّه يتيح للكاتب أن يتدخّل تدخّلاً سافراً بالشرح والتعليل[1]؛ لأنّه يؤدّي إلى جمود الشخصيّة وبُهوتها، وتقيّد فضاءها، والابتعاد بها عن سياق الإقناع الفنّي، ونلحظ أنّ **(الحمرانيّ)** اتّكأ على هذا الأسلوب في رسم الكثير من شخصيّاته، ففي رواية (حجاب العروس) يقدّم السارد في هذا الأسلوب عرضاً لشخصيّاته، عن طريق الراوي العليم، فنراه يعرض معلومات شخصيّة جاهزة عن الشيخ مراد اللبنانيّ، إذ يقول "**خلال أيّام دراسته في النجف، عرف رمضان أنّ شيخه لقّب باللبنانيّ، لأنّه من عائلة كانت تسكن في جنوب لبنان، وأتى وهو شاب يافع، ليدرس في النجف الأشرف، واستقر فيها بعد أن تزوج بامرأة نجفيّة، أنجبت له العديد من الصبيان والبنات**"[2]، فالروائيّ قدّم عرضاً ملخّصاً عن شخصيّة الشيخ **(مراد اللبنانيّ)**، وعن حياته الأسريّة، دون تدخّل الشخصيّة في تقديم ذاتها، فالقارئ اكتسب التصوّر الكامل عن حياة الشيخ الأسريّة، كمعلومات جاهزة لا تحتاج إلى تحليل أو تفسيّر.

وفي رواية (الهروب إلى اليابسة) يقدّم السارد الضمنيّ معلومات كافية عن الشخصيّتين **(عبّود، والسيد حميد)**، من خلال سرد حدثهما في أثناء حادثة سجن **(عبّود)**، من غير ازعاج القارئ في التحليل، أو البحث عنهما، بل رفع اللّبس والغموض عن القارئ، فيقول: "**بعد أن دخل عبّود السجن زاره أغلب أهالي مدينة الطويّل، وجلبوا له السمك والطحين والدهن (وحلّانات التّمر)، فهو الأخ الوحيد لـ(وسيلة) أمّ الدكّان. وكان قد دخل السجن بعد سرقته لبيت أحد وجهاء المدينة،... عندما دخل السيد حميّد في مقدمة الرجال لتهنئة عبّود، تراجع قليلاً عندما شاهده، فهو لم يشاهده سابقاً، ولكنّ (عبّود) بدأ ينظر إليه بطريقة أثارت انتباه الحاضرين، بدأ عبّود يتكلّم عن مغامراته في السجن، والطرق الجديدة في (النكر والتقفيص)،... قال عبّود إنّه سبق أن شاهد السيد حميّد، ولكنّ السيّد أصرَّ على عدم المعرفة، فانفعل عبّود وهو يقول له: (مو جنت مسجون ويّانه؟)، ارتجف السيّد حميّد واعتبرها تلك إهانة له،**

[1] - يُنظر: النقد الأدبي الحديث:٥٥٠.
[2] - حجاب العروس:٣٢.

وخرج من البيت. في اليوم التالي ، تردّدت إشاعه مفادها، أنّ السيّد حميّد كان مسجوناً مع عبّود بتهمة (القجق)، حيث كان يُهرّب بعض السلع إلى الأحواز والكويت، ويجلب أشياء أخرى وإنّه كان يسكن في قرية (الصحين)، وله هناك أولاد كثيرون من ثلاث نساء، لهم شوارب كثّة، يعملون في صيد الأسماك، وفي الأيّام الّتي يقلّ بها الصيد يمسكون بنادقهم، ويسلّبون القادمين من أبناء المدن والأجانب لمشاهدة جمال الهور"[1].

شغل الأسلوب التقريريّ في هذا الرواية مساحة كبيرة من متنها، في تعريفه لمعظم شخصيّاتها، فنجد السارد الضمنيّ يكشف فيها ملامح وأحوال، وعواطف شخصيّاته، من خلال حدث السجن، فيحدّد المعلومات التعريفيّة لشخصيّاته بالإخبار عنها، عن طريق صيغة الفعل الماضي، الّذي يعمل على جمود الشخصيّة وانعدام حيويّتها عِبْر الكشف عن شخصيّاته بطريقة مباشرة، التي مكّنت القارئ من البلوغ إلى ملامحها، من دون الولوج في عالمها، ومن غير أن يخوض القارئ في التحرّي، والتحليل في قراءته.

[1] - الهروب إلى اليابسة: ١٣٣- ١٣٥.

الخاتمة

- **الخاتمة:**

وفي ختام هذه الرحلة البحثيّة الطويلة، الّتي تجاذبها أمران متغايران؛ المشقّةُ، والمتعةُ، لَا بدّ من الوقوف على ثِمَارِ البحثِ، الّتي تمثّلت بنتائج أوجزتها في نقاط محددّة، هي:

١- تتشكّل البنية السردية في النتاج السرديّ نتيجة تفاعل جميع العناصر البنائية في بوتقة التشكيل على اعتبار أن البنية نسق أو مجموعة من القوانين الّتي تحكم نظام النصّ.

٢- تتنوع بنية السرد في الأعمال الأدبية بحسب طبيعة الجنس الأدبيّ الّذي تتشكل منه تلك الأبنية.

٣- إنَّ الراوي بنية فنيّة يستخدمها الروائيّ، في تقديمه لأحداث رواياته؛ سواء أكانت تلك الشخصيّة حقيقيّة، أم متخيلة.

٤- وظّف الحمرانيّ –في تقديم سرده– آليات خطابه السرديّ بشكل متنوّع من الرواة، موزّعاً إيّاها ما بين الراوي المشارك، وبين الراوي العليم، وبين الراوي المتعدّد، مع هيمنة صيغ الخطابات السرديّة (المعروضة، والمسرودة، والمنقولة) في جميع رواياته.

٥- أنّ المرويّ له بنية فاعلة ومساهمة في بناء الرواية، ولها صلة وثيقة مع الراوي سواء أكان ممسرحاً، أم غير ممسرح، فالراوي لا بدّ أن يوجّه كلامه إلى متلقٍ داخل السرد، ويرتكز على هذه الإرساليّة، إذ إنّ وجود المرويّ له مرتبط بوجود الراوي، واختفاء الراوي يحتّم اختفاء المرويّ له.

٦- حاول الحمرانيّ في بعض رواياته أن يداخل بين الأحداث، عن طريق الراوي الضمنيّ، الّذي جعله –في تلك الروايات– صوتاً لمجموعة من الشخصيّات داخل الرواية.

٧- طغيان (الأنا) في أغلب روايات الحمرانيّ، دليل على الإحساس الفرديّ، والمعاناة الذاتيّة، الّتي تجسّدها ذات الراوي، لتعبّر عن ذات الجماعة.

٨- جعل الحمرانيّ رمز الحلّاج قناعاً يتوارى خلفه؛ من أجل التعبير عن مأساة المجتمع وأحزانه، وما يعانيه ذلك المجتمع من حالات وأزمات نفسيّة، فرمز الحلّاج له وقع تاريخّي مؤثّر في نفوس أغلب المجتمعات، الّتي تعاني من قسوة الحياة، وسطوتها من جرّاء الحروب العبثيّة.

٩- شغل الفضاء في البنية السرديّة حيّزاً واسعاً، في بناء الرواية وتكوينها، فهو أوسع وأشمل من المكان، إذ يتضمّن (المكان والزمان) في الرواية، لأنّه يجسّد الأحداث والموضوعات المتراكمة في مخيّلة الكاتب وذهنه، على اعتبار أنّ المكان مكوّن من مكوّنات الفضاء.

١٠- إنَّ الخلط بين مصطلح الفضاء والمكان في الدراسات النقديّة الحديثة، جاء نتيجة الترجمة الّتي عرفت الفضاء بالمكان، فضلاً عن تداخل هذين المصطلحين في الدراسات التطبيقيّة؛ لذلك ظلَّ مصطلح الفضاء مصطلحاً عائماً في الدرس النقديّ؛ الغربيّ، والعربي.

١١- حاول (محمّد الحمرانيّ) جاهداً، ربط المكان بالشخصيّات في رواياته، إذ نجده في أغلب رواياته يعقد صلة وثيقة بين المكان وبين الشخصيّة.

١٢- أن الحمراني من الروائيين الّذين عالجوا واقعهم البيئيّ والاجتماعي بطريقة واعية متجددة ضمن خطوات الراوي الّذي يجمع بين العفويّة وتقاليد السرد بأفكارها وواقعها وأحداثها المدهشة.

١٣- يميل الحمرانيّ في رواياته إلى المكان الواقعيّ، إذ يكثر من الأمكنّة والواقعيّة، كونه نشأ وترعرع في بيئة جنوبيّة، فقد شكّل المكان بالنسبة له هاجساً قويّاً، بينما يبتعد في أغلب رواياته عن الأمكنّة المتخيّلة.

١٤- حاول الحمرانيّ أن يرصد الأمكنة الواقعيّة بدقّة، ويصفها بواقعيّتها الطبيعيّة، في أغلب رواياته، حتّى يضفي على هذه الأمكنّة شيئاً من التوثيق التاريخيّ لمدينته، ويسجّل أحداثها بدقّة.

١٥- يلجأ الحمرانيّ في بعض رواياته، ولا سيّما روايته (النائم بجوار الباب)، إلى خلق علاقة تواصليّة بين الأماكن التاريخيّة، وبين الأماكن الجديدة؛ ليُثير القارئ، ويفتح أمامه فضاءات واسعة لهذه التعالقات.

١٦- جاء المكان العجائبيّ في روايات الحمرانيّ نتيجة تأثّره، وقراءته للحكايات والأساطير القديمة، إذ نجده –في هذا المجال– يستدعي بعض الأساطير والخرافات، الّتي جسّدها القُدامى، لكنّ بسمات وأبعاد تتحكّم فيها رؤية الحمرانيّ، وتصوّراته العجائبيّة.

١٧- يميل الحمرانيّ في رواياته إلى تجسيد النسق الاجتماعيّ بكلّ تفاصيله، باحثاً عن القضايا المهمّة، الّتي تلامس حياة أبناء جلدته.

١٨- انماز الحمرانيّ في معظم رواياته، بالتصوير الدقيق للأحداث، فضلاً عن استخدامه الصور المؤثّرة، الّتي لها دلالات موحية في نفس القارئ.

١٩- يميل الروائيّ في رواياته إلى الوصف، إذ شكّلت تقنيّة الوصف ظاهرة طاغية في نصوصه الروائيّة، وهذه التقنيّة عادة ما تكسر من رتابة السرد، داخل العمل الروائيّ.

٢٠- تنوّعت الشخصيّات وأدوارها في روايات الحمرانيّ، بشكل ينسجم مع طبيعة الحدث، دون أن تكون تلك الشخصيّاتُ شخصيّاتٍ عديمة الأثر في بنية الرواية؛ إذ هي شخصيّات تؤدي وظائف متعدّدة من الناحيّة الفنيّة، وتوزّعت ما بين رئيسة، وثانويّة، وهامشيّة.

٢١- شكّل الحوار بنوعية؛ الداخليّ، والخارجيّ مساحة شاسعة في روايات الحمرانيّ، فقد تمكن -من خلالهما- من بناء الأحداث، وتحقيق التواصل والتفاهم، ليتعرّف القارئ على المستوى الثقافيّ والاجتماعيّ للشخصيّات.

٢٢- وظّف الحمرانيّ كثيراً من الشخصيّات الثانويّة في رواياته، قاصداً من وراء ذلك كسر رتابة السرد المتمثّل بسيطرة الشخصيّات الرئيسة، فضلاً عن سرده للأحداث، وتطويرها بشكل تفصيّلي ودقيق.

٢٣- ارتكز الحوار في بعض روايات الحمرانيّ على مجموعة من الاستفهامات المجرّدة من الوصف، الّتي انمازت بألفاظ ومفردات بسيطة وواضحة.

٢٤- اختلفت أساليب تقديم الشخصيّات في تشكيلها السرديّ، فقدّم بعضها عن طريق الأسلوب الاستبطانيّ، وبعضها قُدّم من خلال الأسلوب التصويريّ، وبعضها قُدّم بواسطة الحدث، على شكل أسلوب تقريريّ.

والحمد لله ربِّ العالمين

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

أوّلاً: المراجع باللّغة العربيّة

١. إدام الفن – دراسات في الأدب العربي الحديث، د. فليح كريم الركابي، المركز العلمي العراقي– بغداد، دار مكتبة البصائر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١م.

٢. إشكالية المكان في النصّ الروائي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية) للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٦م.

٣. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، أحمد حمد النعيمي، دار الفارس، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م.

٤. الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفن السرد العربي، كمال أبو ديب، دار الساقي، بيروت ،لبنان، ط١، ٢٠٠٧م.

٥. انتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل ، القاهرة مركز الحضارة العربية، ط٢ ،٢٠٠٠م.

٦. انفتاح النصّ الروائي (النصّ والسياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠١م.

٧. بلاغة الخطاب وعلم النصّ، صلاح فضل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت،(د.ط)، ١٩٩٢م:

٨. بناء الرواية (دراسة مقارنة نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، (د.ط)، ٢٠٠٤م.

٩. بناء الرواية العربية السورية (١٩٨٠–١٩٩٠م): دراسة نقدية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) ١٩٩٥م.

١٠. بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان، مكتبة هاني، (د.ط)،(د. ت).

١١. بناء الشخصيّة في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى قاسي (مقاربة في السرديات)، جويدة عماش، منشورات الاوراس، الجزائر، (د.ط)،٢٠٠٧م.

١٢. البناء الفني في الرواية السعودية، دراسة نقدية تطبيقية، حسن بن حجاب الحازمي، مكتبة الملك فهد الوطنية ، ط١، ٢٠٠٦م.

١٣. البناء الفني في الرواية العربية في العراق(الوصف وبناء المكان)، شجاع مسلم العاني، الجزء الثاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٠م.

١٤. بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث ، أربد–عمان ، ط١، ٢٠١٠م.

١٥. بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، حفيظة أحمد، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة، ط١، ٢٠٠٧م.

١٦. بنية السرد في القصة القصيرة (سلمان فياض نموذجاً)، نبيل حمدي الشاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (د.ط) ٢٠١٦م.

١٧. البنية السر بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات) دراسة، ناهضة ستار، دية في الرواية، (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)،عبد المنعم زكريا القاضي، عين الدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ط١، ٢٠٠٩م.

١٨. البنية السردية للقصّة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، ط٣، ٢٠٠٥م.

١٩. بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

٢٠. بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠م.

٢١. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي – الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.

٢٢. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.

٢٣. التجربة القصصية النسائية في الجزائر، باديس فوغالي، دار هومه، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٤. تجليات المكان في السرد الحكائي العباسي، محمد إبراهيم الخوجة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٩م .

٢٥. تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقديّة الحديثة (دراسة في نقد النقد)، محمد عزّام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) ٢٠٠٣م.

٢٦. تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م.

٢٧. تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، ١٩٩١م.

٢٨. تحليل النص السردي، محمد ابو عزة، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠١٠م .

٢٩. تحولات السرد_ دراسات في الرواية العربية، إبراهيم السعافين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، (د.ط)، ١٩٩٦م.

٣٠. تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، يُمنى العيد، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٠م.

٣١. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ٢٠١٥م.

٣٢. تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، نفلة حسن أحمد العزّي، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، ٢٠١١م.

٣٣. تقويل النص تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، د. سمير الخليل ، دار غيداء للنشر والتوزيع –عمان، ط١، ٢٠١٦م.

٣٤. تطور لغة الحوار في القصة التونسيّة، عمر بن سالم، (ضمن كتاب) قضايا الأدب العربي، مجموعة مؤلفين، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس،١٩٧٨م. –

٣٥. تلقي السرديات في النقد المغربي، سليمة لوكام، دار سحر للنشر، تونس، (د. ط)، (د. ت).

٣٦. تولستوي فناناً، حياة شرارة، دار المدى للثقافة والنشر، ط٢، ٢٠١١م.

٣٧. الجبايش دراسة انثروبولوجية لقرية في أهوار العراق، شاكر مصطفى سليم، مطبعة العاني– بغداد، ط٢، ١٩٧٠م.

٣٨. جماليات البناء الروائي عند غادة السمان (دراسة في الزمن السردي)، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

٣٩. جماليات التشكيل الروائي، محمد صابر عبيد، ووسن البياتي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد – الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

٤٠. جماليات السرد في الخطاب الروائي(غسان كنفاني)، صبيحة عودة زعرب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، (د.ط)، ٢٠٠٦م.

٤١. جماليات المكان ،جماعة من الباحثين، عيون المقالات، دار قرطبة،ط٢، ١٩٨٨م.

٤٢. جمالية المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م.

٤٣. جيبوبوليتكا النصّ الأدبي ، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً مراد عبد الرحمن مبروك، دار الوفاء، مصر، ط١، ٢٠٠٢م.

٤٤. الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية)، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ساقية الجنزير، ط١ ، ١٩٩٩م.

٤٥. الخطاب القصصي في الرواية العربية، محمد الخبو، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط١، ٢٠٠٣ م.

٤٦. الخيال والتخيل في الحكي القصصيّ، خالد اليعبودي، دار الخلدونية للنشر والتوزيع الجزائر،(د ط)، ٢٠١١م .

٤٧. دراسات في القصّة العربية الحديثة (اصُولها، إتجاهاتها، أعلامها)، محمد زغلول سلام، نشأة المعارف، الاسكندرية، الناشر: جلال حزي وشركاه، (د. ط)، (د. ت).

٤٨. دراسات في نقد الرواية، طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.

٤٩. دلالات النمط السردي في خطاب الروائيّ (تحليل رواية رحلة غاندي الصغير لإلياس النحويّ)، يمنى العيد، ملتقى السيميائية والنصّ الأدبي، الجزائر– عنابة، ١٩٩٥م.

٥٠. دلالة المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة(رواية عابر سرير نموذجاً)، سعدية بن يحي، دار الضحى للنشر والإشهار، ط١، الجزائر، ٢٠١٤م.

٥١. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي – بيروت،ط٢، ٢٠٠٠م.

٥٢. الراوي والموقع والشكل(بحث في السرد الروائي)، يُمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٦م.

٥٣. الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، القاهرة، دار النشر للجامعات، ١٩٩٦م .

٥٤. رحلة الضوء، عبد الرحمن مُنيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١م.

٥٥. رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينه، فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، ط١، الأردن،١٩٩٩م.

٥٦. روايات حنان الشيخ دراسة في الخطاب الروائي، د. بشرى ياسين محمد، دار الشؤون العامة بغداد، ط١، ٢٠١١م.

٥٧. الرواية الأردنية في ربع قرن، ابراهيم خليل، دار الكرمل للنشر بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٤م .

٥٨. الرواية الخليجية قراءة في الأنساق الثقافية، فارس توفيق البيل، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٦م.

٥٩. الرواية السياسية، طه وادي، دار النشر للجامعات المصرية ، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٦٠. الرواية العربية (البناء والرُّؤيا) مقاربات نقدية، سمر روحي الفيصل، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.

٦١. الرواية العربية والمتخيل وبنيته الفنية، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١م.

٦٢. الرواية العربية، محمد صالح الشنطي، دار الأندلس، ط١، حائل، ٢٠٠٤م.

٦٣. زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، فريدة إبراهيم بن موسى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٢م.

٦٤. الزمن النوعي وإشكاليات النوع السرديّ، هيثم الحاج علي، الانتشار العربي، (د.ط)، (د.ت).

٦٥. الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، بيروت، ٢٠٠٤م .

٦٦. الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، محمد أيوب، دار سندباد للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠٠١م.

٦٧. السرد المؤطر في رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف (البنية والدلالة)، محمد علي الشوابكة، منشورات عمان الكبرى، (د.ط)، ٢٠٠٦م.

٦٨. السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، ط١ ،٢٠٠٦م.

٦٩. السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، د. عبد الله إبراهيم ،ط١، ١٩٩٢م.

٧٠. السيرة والمتخيل (قراءة في نماذج عربية معاصرة)، خليل الشيخ، أزمنه للنشر والتوزيع – عمان،٢٠٠٥م.

٧١. سيمياء العنوان، بسام موسى قطّوس، دار الثقافة، عمان– الأردن، ط١، ٢٠٠١م.

٧٢. السيميائيات والتأويل، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي المعاصر، الانتشار العربي، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨م.

٧٣. السيميائية السردية (مدخل نظري) ، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، (د.ط)، ٢٠٠١م.

٧٤. سيميولوجية الشخصيات السرديّة (رواية الشراع والعاصفة، لحنّا ميتة)، سعيد بنكراد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان– الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.

٧٥. الشخصيّة الجنوبيّة في الروايّة العراقيّة، عالية خليل إبراهيم، (د.ط)،٢٠١٧م.

٧٦. الشخصيّة في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي، فاطمة بدر، من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافية العربية٢٠١٣، ط١، بغداد، ٢٠١٢م.

٧٧. شعرية الخطاب السردي، محمد عزّام، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، (د. ط)، ٢٠٠٥م.

٧٨. شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، عزوز علي إسماعيل، دار العين، الإسكندرية ،(د.ط)، ٢٠١٠م.

٧٩. شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي ، (د.ط)، ٢٠٠٠م.

٨٠. شعرية المحكيّ (دراسات في المتخيّل السّرديّ العربيّ)، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ٢٠١٣م.

٨١. الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.

٨٢. الصحاح – تاج اللّغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهريّ، ج٦، مادة فضا، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.

٨٣. الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب (سلسلة: نقد)، فاضل ثامر، الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ٢٠١٦م.

٨٤. طرائق تحليل السرد الأدبي، مقالة تزيفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي منشورات اتحاد المغرب، ط١، الرباط،١٩٩٢م.

٨٥. طرائق تحليل القصة، الصادق قسومة، دار الجنوب، (د.ط)،(د.ت).

٨٦. العجائبي في الأدب، حسين علام، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، الجزائر، ٢٠٠٩م .

٨٧. العجائبي في الرواية العربية، نورة بنت إبراهيم العنزي. المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي الرياضي، ط١، ٢٠١١م.

٨٨. الفضاء الروائيّ في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ٢٠١٣م.

٨٩. فضاء النصّ الروائي (مقاربات بنيوية تكوينية في أدب نبيل سلمان)، محمد عزّام، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٩٦م.

٩٠. فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٥م.

٩١. في السرد (دراسات تطبيقية)، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي الحامي ، طفاقس، تونس، ط١، ١٩٩٨م.

٩٢. في معرفة النص، يمنى العيد، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

٩٣. في مناهج تحليل الخطاب السردي، عمر عيلان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٨م.

٩٤. في نظرية الرواية _ بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.

٩٥. قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧م.

٩٦. القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، دار الحديث، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٨م.

٩٧. القصة الجزائرية المعاصرة، عبد المالك مرتاض، المؤسسة الوطنيّة للكتّاب، الجزائر، (د. ط)، ١٩٩٠م.

٩٨. القصة العربية عصر الإبداع: دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، ناصر عبد الرزاق الموافي، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، المنصورة، مصر، ط٢، ١٩٩٥م.

٩٩. الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، سعيد يقطين، المركز الثقافيّ العربي، دار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م.

١٠٠. لسان العرب، ابو الفضل جمال الدين بن منظور، مج١١، دار صادر، لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م.

١٠١. اللّغة المقنعة المواجهات الرمزية بيّن النصّ والسلطة، ناظم عودة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ٢٠١٨م.

١٠٢. المتخيل السردي (مقاربات نقديّة في التناص والرؤى والدلالة)، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠م.

١٠٣. مدخل إلى تحليل النصّ الأدبيّ، عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، دار الفكر، عمان– الأردن، ط٤، ٢٠٠٨م.

١٠٤. مرايا السرد، ربيع عبد العزيز، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.

١٠٥. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٩٨م.

١٠٦. مستجدات النقد الروائي، جميل حمداوي، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١١م.

١٠٧. مستويات دراسة النصّ الروائي (مقارنة نظرية)، عبد العالي بوطيّب، مطبعة الأمنية، ط١،المغرب، ١٩٩٠م.

١٠٨. المصطلحات الأساسية في لسانيات الخطاب وتحليل النصّ(دراسة معجمية)، نعمان بوقرة، جدارا للكتاب العالمي، ط١، عمان– الأردن، ٢٠٠٩م.

١٠٩. المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

١١٠. مشكلة البنية أو اضواء على البنيوية، زكريّا إبراهيم، مكتبة مصر، (د.ط)، ١٩٩٠م.

١١١. معجم السرديات، فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، الجزائر، ٢٠١٠م.

١١٢. معجم السرديّات، القاضي محمد وآخرون، دار محمد علي للنشر والمعلومات، تونس، ط١. ١٠١٠م.

١١٣. معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط١، (د ت) .

١١٤. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني– بيروت، شوشبرس– الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م.

١١٥. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطفي زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت. ط١، ٢٠٠٢م.

١١٦. المعجم الوسيط ، إبراهيم أنيس ورفقائه، مطبعة القاهرة – مصر، ج١، مادة (شخص)، ١٩٧٢م.

١١٧. المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، دار ابن هانئ، ١٩٨٩م.

١١٨. المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، أوريدة عبود، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩م.

١١٩. المكان في النصّ المسرحي، منصور نعمان نجم الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ١٩٩٩م.

١٢٠. المكان والزمان في النص الأدبي (الجماليات والرؤيا)، وليد شاكر نعاس، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٤م.

١٢١. من التفكيك إلى التأويل، عبد المنعم عجب الفيا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٧م.

١٢٢. موسوعة السرد العربي، إبراهيم عبد الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط١، ٢٠٠٨م.

١٢٣. الميثولوجيا والمعتقدات الدينية، جواد مطر الموسوي، رند للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق، ط١، ٢٠١٠م.

١٢٤. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق ، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

١٢٥. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ٢٠٠٤م.

١٢٦. النقد الثقافي في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٥، ٢٠١٢م.

١٢٧. وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٩م.

ثانيّاً: المراجع المترجمة

١. الأدب والدلالة، تودوروف، ترجمة: محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سوريا،١٩٩٦م.

٢. أركان القصّة، إ. م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٠م.

٣. بحوث في الرواية الجديدة، ميشيل بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط٣، بيروت- باريس،١٩٨٦م.

٤. بعد طول تأمُّل، بول ريكور، ترجمة: فؤاد مليت، منشورات الاختلاف، المركز الثقافيّ العربيّ،ط١، ٢٠٠٦م.

٥. بلاغة الفن القصصي، وين بوث، ترجمة: أ. د. أحمد خليل، د. علي أحمد، مطابع جامعة الملك سعود، ط١ ،١٩٩٤م.

٦. البنيوية، جان بياجيه، ترجمة: عارف متيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط٤، ١٩٨٥م.

٧. التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة، مطبعة النجاح- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م.

٨. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفوي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٥م.

٩. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

١٠.حدود السرد، جيرار جنيت، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، المغرب، ط١، ١٩٩٢م.

١١. خطاب الحكاية(بحث في المهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م.

١٢.سيمياء الكون، يوري لوتمان، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠١١م.

١٣.سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٥م.

١٤. شعرية المسرود، رولان بارت، فليب هامون وآخرون، ترجمة، عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة– دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠م.

١٥.شعرية دوستوفيسكي، ميخائل باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، دار البيضاء المغرب، بغداد،ط١، ١٩٨٦م.

١٦. الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠م.

١٧.صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: د. عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٠م .

١٨.طرائق تحليل السرد الأدبي، مجموعة مؤلفين، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م.

١٩. علم السرد والشكل والوظيفة في السرد، جيرالد برنس، ترجمة، باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.

٢٠. علم النصّ، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، دار البيضاء، ط٢، المغرب١٩٩٧م.

٢١. عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٢. الفن الروائي، ديفيد لودج، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٣. الفضاء الروائي، مجموعة مؤلفين، ترجمة: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٤. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات – القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

٢٥. قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، روجر ب. هينكل، ترجمة: صلاح رزق، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٢٦. القصة السايكولوجية، ليون أيدل، ترجمة، محمود السحرة، المكتبة الأهلية ، بيروت، ١٩٥٩م.

٢٧. قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ميخائيل باختين، تر: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة،ط١، بغداد، ١٩٨٦م.

٢٨. القصّة القصيرة النظرية والتقنية، إنركي أندرسون إمبرت، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،٢٠٠٠ م.

٢٩. مدخل إلى الأدب العجائبيّ، تزفتان تودوروف، ترجمة: الصديق بوعلام ، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٣م .

٣٠. مشكلة المكان الفنيّ (المكان ودلالاته)، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، عيون المقالات، ط٢، ١٩٨٨م .

٣١. المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، العدد ٣٦٨، ط١، ٢٠٠٣م.

٣٢. معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو- دومينيك منغنو، ترجمة: عبد القادر المهيري- حمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس،٢٠٠٨م.

٣٣. مفاهيم سردية، تزفيتان تودوروف، ترجمة ، عبد الرحمان مزيان، منشورات الأختلاف،ط١، ٢٠٠٥م.

٣٤. مقولات السرد الأدبيّ، تزفيتان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، الرباط،١٩٩٢م.

٣٥. مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، ترجمة، عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.

٣٦. النص الروائي (تقنيات ومناهج)، برنارد فاليط، ترجمة: رشيد بنحدو، المجاس الأعلى للثقافة – القاهرة ، ١٩٩٩م.

٣٧. النصّ الروائي تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدّو، المشروع القومي للترجمة، ط١، ١٩٩٢م.

٣٨. نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، تر: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ١٩٩٨م.

٣٩. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جنيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، ١٩٨٩م.

٤٠. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.

ثالثاً: الرسائل والأطاريح

١. إشتغال صيغ الخطاب في رواية (فرسان الأحلام القتيلة)، رسالة ماجستير، لبنى بن يخلف، جامعة 8 ماي ١٩٤٥قالمة، كلية الآداب واللّغات، جزائر، ٢٠١٧م.

٢. الأهوار في رواية العراقية (دراسة في ضوء النقد الثقافي)، رسالة ماجستير، عروبة جبار أصواب الله، جامعة البصرة – كليّة التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية، ٢٠١٣م.

٣. البنية السردية في روايات "أحمد عمر شاهين")، ولاء ماهر زقوت، جامعة الإسلامية بغزة، كلية الآداب،٢٠١٩م (ماجستير).

٤. البنية السرديّة في رواية (خطوات في الاتجاه الآخر)، ربيعة بدوي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، الجزائر،٢٠١٥م.

٥. تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي، الثلاثية انموذجا، ماجدة هاتو هاشم المالكي، رسالة ماجستير، كلية التربية – ابن رشد، جامعة بغداد، ٢٠٠٢م.

٦. تقديم الشخصيّة في الرواية العراقية (دراسة فنية)، رسالة الماجستير، أثير عادل شواي، جامعة بغداد، كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، ٢٠٠٥م.

٧. جماليات الفضاء في رواية (حارسة الظلال) لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، إبراهيم رخّوم وإبراهيم خالدي، جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي، الجزائر، ٢٠١٩م.

٨. الحوار في القصّة العراقية القصيرة، فاتح عبد السلام، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب ، ١٩٩٥م.

٩. دلالات الفضاء الروائي في ظلّ معالم السيميائية (رواية الآن... هنا شرق المتوسط مرة أخرى "لعبد الرحمن منيف أنموذجاً")، أطروحة دكتوراه ، عبد الله توام، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة– وهران1، ٢٠١٦م.

١٠.دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد ١٩٧٠، جمال مجناح، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر– باتنة. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، ٢٠٠٨م.

١١.رسم الشخصيّة في روايات غالب هلسا، رسالة ماجستير، ريم خميس الزير، كليّة الدراسات العليا – الجامعة الأردنيّة،٢٠٠٣م.

١٢. السرد النفسي في الرواية العراقية الحديثة (٢٠٠٣– ٢٠١٥)، أطروحة دكتوراه، شيماء حسن جبر الساعدي، جامعة المستنصرية/ كليّة الآداب – قسم اللّغة العربيّة، ٢٠١٨م.

١٣.السرد في رواية السيرة الذاتية العربية (أطروحة دكتوراه)، فايز صلاح قاسم عثامنة، جامعة اليرموك –إربد، الأردن، ٢٠١٠م.

١٤. سيميائية الفضاء في رواية (خرائط لشهوة اللّيل)، سهيلة حركاتي، رسالة ماجستير، إشراف حسان راشدي، جامعة سطيف٢، كلية الآداب واللّغات ،الجزائر، ٢٠١٤م.

١٥. الشخصية في القصة، جميلة قيسمون، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة – الجزائر، العدد١٣، ٢٠٠٠م.

١٦.الشخصيّة في المنجز الروائي لمدينة الناصريّة، رسالة ماجستير، محمد كاظم كتوب، جامعة ذي قار، كليّة التربيّة للعلوم الإنسانيّة، ٢٠١٤م.

١٧.شعرية السرد (في روايات ليلى العثمان)، وليد حامد محمد الجعل، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية – غزة ٢٠١٥م.

١٨. العجائبي في المخيال السّردي في ألف ليلة وليلة، سميرة بن جامع، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر –باتنة– الجزائر، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللّغة العربية وآدابها،٢٠١٠م.

١٩. المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم الخفاجي، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية التربية،٢٠٠٣م.

٢٠.المكان في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي، رسالة ماجستير: حسن سالم هندي، كلية التربية– جامعة المستنصرية، ١٩٩٩م.

٢١. المكان في شعر ابن زيدون ،رسالة ماجستير، ساهرة عليوي حسن العامري، إشراف، هناء جواد عبد السادة، جامعة بابل– كلية التربية، قسم اللّغة العربية.٢٠٠٨م.

رابعاً: البحوث والدراسات

١. آلية تصوير الفضاء وتمظهره في الفن الروائي، مودع سليمان، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر– بسكرة، العدد ١٩، ٢٠١٠.

٢. إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، نصيرة زوزو، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر– بسكرة (الجزائر)، العدد ٦، ٢٠١٠م.

٣. الأدوار العامليّة في الرواية العراقية (دراسة وتطبيق في منهج غريماس)، عالية خليل إبراهيم، مجلة كليّة التربية، جامعة واسط، العدد ٢٠، ٢٠١٥م.

٤. الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير مباشر، آن بانفليد، ترجمة بشير القمري، مجلة آفاق المغربية العدد(٨–٩)، ١٩٨٨م، المغرب: ٩٤.

٥. اغتراب المصطلح– أزمة مفهوم وتغريب هوية–، لحسن دحو، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد١، ٢٠١١م.

٦. ألان روب غريبة وثوابت المكان (رؤية تحليلية لرواية غيرة)، محسن حسين عناد، جريدة العراق، السبت، ٢٢، أيلول، ٢٠٠١م .(مقال)

٧. الأنماط العليا في رواية الهروب إلى اليابسة، حسن الكعبي ، ومؤسسة النور للثقافة والاعلام، في ٩/ ٤/٢٠١٠م، (مقال).

٨. البُعد العجائبي في رواية سيدات زحل ل(لطيفة الديلمي)، بهاء بن نور ، الجزائر، جامعة سوق أهراس ، العدد١٣، ٢٠١١م.

٩. بنية الخطاب السردي في قصص أنور عبد العزيز (دراسة في المروي له)، د. علي أحمد محمد العبيدي دراسات موصلية، جامعة الموصل ،العدد(٢٥)، ٢٠١٢م.

١٠. البنية السرديّة والخطاب السردي في الرواية، سحر شبيب، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، العدد ١٤، ٢٠١٣م، (بحث).

١١. تقنيات بناء الشخصية في رواية (ثرثرة فوق النيل)، علي عبد الرحمن فتاح، مجلة كلية الآداب، قسم اللغة والأدب، جامعة صلاح الدين،العدد١٠٢، ٢٠١٢م.

١٢. ثنائية (الاسترجاع والاستباق)في البناء السردي لدى الطيب صالح، في روايتي موسم الهجرة إلى الشمال وعرس الزين انموذجاً، باقر جواد محمد رضا الزجاجي، مجلة كليّة التربية الأساسية، جامعة أهل البيت، العدد ١٨،(د.ت).

١٣.حركة الزمن في قصص أنور عبد العزيز(الاسترجاع والاستباق أنموذجاً)، د. هشام محمد عبد الله، ونفلة حسن العزي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج١٧، العدد٩، تشرين الأول، ٢٠١٠م.

١٤.الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد ١٠، ١٩٩٧م.

١٥.الخطاب الروائي في روايات البساطي، عبد المجيد محمد شحات، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية تصدر عن فلسطين، العدد: ٦٤، ٢٠٠٠م .

١٦.الخطاب السردي بين المؤلف والراوي، محمد محيي الدين مينو، مجلة آفاق المعرفة، العدد٥٦٢،(مقال)،٢٠١٠م.

١٧. دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد الشوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب اللّغويات، مج٩،العدد٢، ١٩٩١م .

١٨. دور المسجد في تحقيق الاندماج السياسي في المجتمع العراقي المعاصر(دراسة تحليلية من منظور اجتماعي)، د. حمدان رمضان محمد، مجلة كليّة العلوم الإسلامية، مج٧، العدد ١٣، ٢٠١٣م.

١٩. الذات في السرد الروائي، هشام في السرد الروائي، مجلة الكلمة، العدد ٨٢، فبراير ٢٠١٤م.

٢٠.الرجع البعيد والفن الروائي، موسى كريدي ، مجلة الأقلام ، العدد ٦، ١٩٨١م.

٢١. رواية الأهوار، جريدة الصباح الجديد، العدد ١٠١٤، (صفحة ٩، ثقافة)، الخميس ٢٩ تشرين الثاني، ٢٠٠٧م.

٢٢.الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، د. جميل حمداوي، شبكة الألوكة للإصدارات والمسابقات، مسابقة الألوكة الثانية، قسم الدراسات والأبحاث ، دراسات أدبية نقدية في ٢٠١٢/٣/٨م.(مقال).

٢٣.الزمكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، إيمان عبد دخيل، عدنان حسين العوادي، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، المجلد ١٨،العدد٤، ٢٠١٤م .

٢٤.زمن الرواية، عبد العالي ابو طيب، مجلة مداد الآداب، العدد السابع.

٢٥.سيمياء الكون (ليوري لوتمان) نحو تقديم رؤية نقدية حول الفضاء، أ: غوغة محمد أمين. مجلة تنوير، المركز الجامعي لبريكة، العدد٧، سبتمبر ٢٠١٨م.

٢٦.الشخصية الروائية بيّن الأمس واليوم، عبد العالي بوطيّب، مجلة علامات في النقد الأدبي، المملكة العربية السعودية ،مج١٤، ج٥٤، ٢٠٠٤م.

٢٧. الشخصية في السيميائيات السردية، وردة معلم، الملتقى الوطني الرابع (السيمياء والنصّ الأدبي)، كليّة الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، (بحث).

٢٨.فاعليّة المتخيّل العجائبيّ في رواية (أبناء السيدة حياة)، محمد حميد بلال، مجلة آداب الرافدين، تصدر عن جامعة الموصل،العدد٨٤، ١١/ ٣/ ٢٠٢١م.

٢٩.الفضاء الروائي. الجانب الفقير في النقد الأدبي، المشكاة . المجلد ٨، وجدة المغرب، العدد٢٩، ١٩٩٨م.

٣٠.الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد (المواصفات، المكونات. الوظائف)، محمد علي البنداق، المجلة الجامعة، كلية الآداب – الزاوية العدد١٥، مج ٣، ٢٠١٣م.

٣١.فيزيولوجية القصّة، نيللي كورمو، مجلة الآداب، العدد ١، بيروت، ١٩٥٤م :٧٨.

٣٢.كوادر من قريتي، على صفحة القاص إبراهيم دكس الغراوي في موقع الفيسبوك، في ٢٠٢١/١٠/١٦م. (مقال)

٣٣. لعبة التخفي، د. ثائر العذاري، الحوار المتمدّن، في ٢٠٠٩/٧/٢٦م.

٣٤.المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، ناهضة ستار جواد، ومحمد حليم حسن، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل (بحث)،٢٠١٤م.

٣٥.محمد الحمراني الّذي يصغي، محمد مزيد، صحيفة المدى الثقافية، العدد ١٠٩٩، الأربعاء في ٢٠٠٧/١١/٢٨م.

٣٦.مدخل إلى نظرية القصة (تحيلاً وتطبيقاً)،سمير المرزوقي، جميل شاكر، مشروع النشر المشترك، صفحة السرد العراقي مقالات ورؤى ونصوص في موقع فيسبوك، (د.ط)، (د.ت).

٣٧.مرتكزات السرد في رواية (الهروب إلى اليابسة)، علي حسين عبيد، صحيفة المدى الثقافية، العدد(١١١٩)السبت (٢٩) كانون الثاني ٢٠٠٧م.

٣٨. المضمر والظاهر في رواية (حجاب العروس) للروائي محمد الحمراني- مقاربة في التاريخانية الجديدة، م. د. أحمد عبد الرزاق ناصر الحسني، مجلة الأستاذ، العدد٢٢٢- مج الأول ، ٢٠١٧م.

٣٩.المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٤، العدد٣، ٤، سبتمبر ١٩٨٧م.

٤٠.مكونات السرد الفانتاستيكي، شعيب حليفي، مجلة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة مج ١١، ع ٤ ، ١٩٩٣م.

٤١.نظرية السرد الحديثة ، محمد ساري، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد١٠، ٢٠٠٤م، (بحث).

٤٢. هاجس العودة إلى التاريخ في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، حسن سرحان، صحيفة القدس.

٤٣.الهروب إلى اليابسة، أحمد الفارس، صحيفة الصباح الجديد (قراءة نقديّة)، العدد ١٠١٤، في ٢٩/ ١١/ ٢٠٠٧م.

٤٤.الهروب من شارع المتنبي، محمد الحمراني، صحيفة المدى الثقافية، العدد ١٠٩٩، الأربعاء ٢٠٠٧/١١/٢٨م، (مقال).

خامساً: المراجع الأجنبية

1. Wayne ,Booth the Rytoric of fiction , the University of Chicago press, I st ed, (1973).P.

سادساً: المواقع الإلكترونية

١. البنية السردية في روايات سلام إبراهيم حيدر حسن جابر، موقع الناقد العراقي (رسالة دكتوراه)، www.alnaked- aliraqi.net .

١. محمد الحمراني... وكتابة النائم بجوار موته، علي حسن الفواز، منبر الكاتب العراقي، في ٢٠٠٨/٥/١٨م،(مقال)، www.iraqiwriters. com

٢. الهيمنة الشخصية للراوي همشتْ المروي له لفترة طويلة، أحمد سماحة، محاضرة نظمها الملتقى السردي بنادي المنطقة الشرقية ، الدمام- اليوم ، الاثنين ٢٠٠٣/١٢/٢٩م، الساعة: ٣:٠٠ www.alyaum.com

University of Missan

College of education

Department of Arabic

Narrative structure of Mohammed Al-Humrani's Novels

By

Mohammed Nawam Jabbar

A thesis submitted to

The council of the college of education /University of Missan

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the degree of Master in

Arabic Language and Literature

Supervised by

Dr.Maulood Mohammed Zaied

2022 AD **1443 HD**

Abstract

This study expresses the contains of the narrative structure in the narrative experience . of Mohammed Al - Humrani , that I elected him as a subject of my humble research. The modern critical studies interested with the analysis of the narrative letter and its contents for identifying the context literature , as its sure effect and activity in the structure and form , as we know that the narrative structure and its contents are the important executive keys to understand the meaning of the narrative text and its internal and external reacts that melt in the narrative text as a prominent sign of the structure and form . This different narrative structures have an extensive presentation in forming the narrative experience for the novelist Mohammed Al - Humrani . Its effects reflected of all What he produced of literature works that we can recognize the strength of the relation that contact the novelist Al - Humrani with his homeland Iraq and all memories lived in his heart and emotion , so he could invest all the meanings and senses of narrative technologies with a mindful way that expresses his life style in his narrative works from one side and the human society life changes from the other side . The novelist invested that through some rich characters in producing various meanings over the intellect , expression and the ambition . Also he tried through this narrative structures to find various temporal locative spaces for himself . in addition to that he introduced the history and the heritage in his narrative experience across the present , but with a simple language comes from his personal mindful and his social relationship .