تجربة هيثم بهنام بردى الروائية

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(//)

،
- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع 2018
( ) ص.
ر. ا. : (//)
الواصفات: / /
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية آخرى.

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96--

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
www.darghaidaa.com

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com
E-mail: info@darghaidaa.com

تجربة هيثم بهنام بردى الروائية

أ. د. سوسن البياتي

الطبعة الأولى

2019م- 1440هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

((سلوا أنفسكم في كل قصيدة إن كانت تعبر عن تجربة Erlebte، وإن كانت التجربة قد ربتكم))

غوته

الاهـداء

إلى العراق دوما...

عهدتك شامخا لن تنكسر وستبقى...

إلى: أمي (رحمك الله):

لم أكن أعلم أن رحيلك سيترك فراغا لن يملؤه أحد...

اليك:

ألا يكفيك أن تحتل القلب كلَّه وتكون الدم الذي يمدني بالحياة؟!

الفهرس

المقدمة.....11

التمهيد

في المفاهيم والسيرة والابدّاع

مفهوم التجربة- التجربة السردية.....15

لماذا نكتب؟.....24

مفهوم الكتابة عند هيثم بهنام بردى.....31

تجربة هيثم بهنام بردى في عيون الآخرين.....35

في السيرة والابداع.....40

الفصل الأول

عناصر التجربة الروائية

المبحث الأول: الشخصية الروائية واشكاليات وجودها السردي.....51

المبحث الثاني: المكان الروائي بين الواقع والخيال.....74

المبحث الثالث: آلية اشتغال الزمان الروائي.....108

الفصل الثاني

وسائل التعبير عن التجربة الروائية

المبحث الأول: السرد وخصوصية التلاعب الضميري.....141

المبحث الثاني: الحوار ومنطق التواصل السردي.....185

المبحث الثالث: الوصف وآلية تشكيل الصورة الكلية والجزئية.....212

المصادر والمراجع.....241

المقدمة

إذا كنا ننظر إلى النصِّ الأدبي عموماً، والروائي منه على وجه التحديد بأنه إبداع من طراز خاص يعتمد اللغة والذائقة الأدبية واشتراطات أخرى في بناء معالم هذا الابدَّاع، فإنه في الوقت ذاته ننظر إليه على أنه مغامرة – بكل ما تنطوي عليه هذه اللفظة من دلالات وإيحاءات وأفكار ورموز وتجليات- والروائي الحق هو مغامر كبير ذلك أنه لا يفتتح مشهده الروائي إلاّ بمغامرة تثيره وتثير الآخر/ المتلقي من بعده، وعليه أن يخرج من هذه المغامرة بنجاح وبتجارب أكثر عمقاً ودلالة وفكراً وابداعاً وانجازاً وسروراً.

وإذا كان قدر الأديب أن يقتات من تجربته ليصوغ – في ضوئها- مادته الإبداعية، فأن قدر الروائي أن يجعل من هذه التجربة فضلاً عن تجارب الآخرين أثرت فيه أيما تأثير المادة الثرة التي يمكن أن تصاغ على وفقها نصَّه الروائي.

هيثم بهنام بردى ليس باسم جديد على الساحة الثقافية عموماً، والروائية على وجه التحديد، فمشواره الأدبي– وإن برز واضحاً في القصة القصيرة والقصيرة جداً- فإن له ملامح وسمات تشكلت من خلاله تجربته الروائية وميزته عن غيره من روائيي عصره.

لقد بدت قضية العقيدة والدين والتحول التدريجي في حياة الانسان أبرز مسلمات المادة الحكائية في روايات بردى، ومن هنا انطلقت شرعية هذه الدراسة وهي تخوض في معترك الرواية، هذا النص الذي أغفله القراء والنقاد والدراسون ولم نقف عند أسباب هذا الإغفال منهم تحديداً على الرغم من أن نصوصه الروائية تعد مادة خصبة لدراسات نقدية عدة، باستثناءات قليلة في دراسات يمكن أن تعد على أصابع اليد الواحدة.

وقد آثرنا في هذه الدراسة أن نقف عند تجربة هيثم بهنام بردى الروائية وأن نحيط بتفاصيل هذه الروايات والخطوط الأساسية التي لا يمكن لأي نصٍّ روائي الاستغناء عنها.

فجاءت الدراسة وهي تخوض في تجربة هيثم الروائية لتكون المحور الذي سلط عليه التمهيد الأضواء وأن يقف– في الوقت ذاته- عند أبرز التجارب– بأشكالها وأصنافها المختلفة وللأدباء المختلفين- وأن يرسم خطوات هذه التجربة من خلال مفهوم التجربة عموماً، والتجربة السردية على وجه التحديد، ويشرع في معرفة كنه الكتابة عند هيثم من خلال مجموعة من التساؤلات تمت الإجابة عنها مع الأخذ بنظر الاعتبار رأي النقاد والدارسين في تجربته السردية عموماً، وقد مهدنا لذلك في الوقوف عند بعض التجارب الأدبية التي تشكلت عند الأدباء شعراء ورائيين ونقاداً والإجابة عن السؤال المحوري والأهم عن الأسباب التي تدفع الأديب إلى الكتابة؟.

ركز الفصل الأول على العناصر التي يتكون منها النص الروائي: فالشخصية التي تعد عنصراً مهماً من عناصر أيِّ نصٍّ روائي شكلت مادة خصبة تم التعرف عليها ودراستها في المبحث الأول، فيما ركز المبحث الثاني على دراسة المكان الروائي إيماناً منا بأن الأحداث الروائية لا يمكن لها أن تتم إلاّ في مكان روائي محدد وزمان روائي متعين الذي شكل المحور الأهم لدراسة المبحث الثالث من الفصل ذاته.

وكان لابدَّ من دراسة الوسائل والأساليب التي اعتمد عليها هيثم في الفصل الثاني، ليكون السرد الروائي محور الدراسة في المبحث الأول، يليه في المبحث الثاني دراسة الحوار، والوصف في المبحث الثالث.

لننهي الدراسة بقائمة للمصادر والمراجع من دون أن تكون هناك خاتمة نستوضح فيها أهم النتائج التي توصلنا اليها إيماناً منا، بأن منجز هيثم بهنام بردى لم يكتمل بعد وما زال في جعبته الكثير مما يريد قوله، وأن الدراسة مفتوحة على تأويلات ودراسات أخرى قد تكتمل معها أو تبقى نهايتها مفتوحة على عوالم أخرى.

إن هذه الدراسة تدين بالشكر والامتنان إلى الروائي والقاص هيثم بهنام بردى وهو يخطو بخطواته مسرعاً لتوفير الروايات واهدائها بطيبة نفس للمؤلفة لاسيما وأن الحصول عليها فيه نوع من الصعوبة من جهة، ومن جهة أخرى يجيب على العديد من

التساؤلات التي حرضت دراستنا على استنطاقها بدءاً، فله منا جزيـل الشـكر والامتنـان وجزاه الله عنا خير الجزاء...

إن هذا الجهد ما هو إلاّ جهد شخصي يبحث عن مكملات له في جهـود أخـرى، فإن أصبنا فيه فذلك فضل الله يؤتيه من يشاء من عبـاده، وإن أخطأنـا فحسـبنا أننـا بشـر نخطئ ونصيب، والكمال لله وحده تعالى ومنه التوفيق...

المؤلفة

التمهيد

في المفاهيم والسيرة والإبداع

مفهوم التجربة - التجربة السردية

انشغل الانسان منذ القدم بكل ما يحيط به من مظاهر وتغييرات وتحولات حاول أن يسايرها ويخضع لمتطلباتها، فكان أول ما فكر فيه آنذاك هو نظام الكون ومظاهر الطبيعة وما تحدث فيه من انقلابات وتحولات فجائية، فبدأت أولى تجاربه مع هذه الحياة بالاكتشافات المثيرة التي كانت تذهله لا سيما وأنه كان يعيش مع كائنات تثير فزعه ورعبه، وكانت الرسوم والرموز التي كان يرسمها على جدران الكهوف أول تعبير رمزي لترجمة التجربة التي يعيشها إلى تعبير فني، من هنا- من وجهة نظرنا الخاصة- انطلقت علاقة الانسان بتجاربه وأثرت هذه التجارب في سلوكه فيما بعد، فتحولت تلك التجارب إلى حكايات يقصها في ليالي الشتاء وفي كل مكان وزمان، فقد ((صنع الانسان الحكاية، منذ عصور ما قبل التاريخ إلى اليوم، فحاكى او ابتكر وأبدع: فدّون على الكهوف مطاردات صيده ورسم على جدران المعابد طقوس عبادته وجمع فتات الصخر وشكل لوحات فسيفسائية تعرض حروبه أو أبدع فصاغ من الكلمة أسطورة تعرض نشأة الكون او خرافة تقص عجيب أحداثه.))[1].

ومع التطور الحاصل في الفكر الإنساني وتحوله من إنسان عادي إلى مبدع كان لا بدَّ من مصادر يقتات منها لإبداعه، ووجد في الطبيعة وحوادثها ما يغني هذا الابدَّاع، فالأديب ((يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي، سواء كانت تعبيراً عن حالة

(1) جمالية الحكي بين الصياغة اللغوية والمعالجة السينمائية، أحمد القاسمي، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2011، 23

من حالات نفسه هو، أم عن موقف إنساني عام تمثله، ولذا كان في طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يحمل الجمهور على تتبعها...)) [1].

يشير جون ديوي إلى أن ((المرء لا يعيش لنفسه أو يموت مستقلا بذاته، فكذلك ليست هناك خبرة تبدأ وتنتهي مستقلة بذاتها، فكل تجربة، وان كانت مستقلة كل الاستقلال عن رغبة الفرد وقصده تخلد بأثرها في غيرها من الخبرات.)) [2].

وإذا كان لابدَّ من فهم محدد لمفهوم التجربة فلا بدَّ أن يخضع هذا الفهم إلى برمجة آلية تستكشف مصادر التجربة أولاً، وتحديد عناصرها ثانياً، وبعد ذلك يتم إخضاع هذه التجربة إلى عملية قيصرية قسرية لاكتشاف ما تخبؤه في داخلها من معان ودلالات ((فعندما نحاول فهم التجربة، يتعين علينا أن نحللها. ومعنى ذلك أن من الواجب عرض سمات التجربة مجزأة، كلمة كلمة وجملة جملة، وهي السمات التي تكون كلها متجمعة سوياً عندما تُمارَس التجربة بالفعل.))[3]، وقد أشار شيلر إلى أن ثمة بنيتين أساسيتان تمارسان التجربة– بشتى أصنافها لاسيما التجربة الجمالية– وهما: ((الطبيعة الحساسة أو الأنا الظاهرية، والطبيعة العاقلة أو الأنا المطلق، الأنا الظاهرة هي الانسان الذي يحيا في نسبية المكان والزمان يحددها تتابع إحساساتها، وادراكاتها الحسية وحالاتها الانفعالية، الأنا المطلق، هي الانسان الذي يتجاوز النسبية، أنها الشخصية الحرة المفكرة والعاقلة التي لا ترتبط بالزمان ولا تقوم إلاّ على ذاتها التي تشهد في ثباتها وتغيرات وجودها الظاهر وتشكلها، فهي ترتقي من الادراكات الحسية إلى التجربة بصوغ أحكام وبإنجاز أعمال صادقة بشكل كلي.))[4].

---

(1) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ط3، دار الثقافة– دار العودة، بيروت، 1973، 383.

(2) الخبرة والتربية، جون ديوي، تر: محمد رفعت رمضان– نجيب اسكندر، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1954، 20.

(3) النقد الجمالي– دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ت، 92.

(4) رسائل في التجربة الجمالية للإنسان، 5.

إن البحث عن مفهوم محدد للتجربة لابدَّ أن يتم من خلال قنوات عدة، أولها الممرات اللغوية أو لنقل: قناة اللغة التي تفسر المفردة اعتماداً على مصادرها اللغوية – أي المعاجم- وبعد ذلك يمرُّ هذا البحث عبر قناة أخرى تعتمد المعاجم أيضاً لكنها تبحث عن الدلالات الاصطلاحية لها، ومفهوم الدارسين والباحثين والنقاد وتصوراتهم عن مفهوم التجربة، وهي عملية ليست بتلك الصعوبة إلاّ أن الدارس سيقف عند كمٍّ هائل من التفسيرات والتأويلات المتعددة والمتنوعة، فلكلِّ واحد وجهة نظر- قد تتقاطع أو تتآلف- مع وجهة نظر الآخر، ومن ثمَّ ستكون وجهات النظر هذه خاصة يمكن قبولها أو رفضها أو تعديلها وإعادة صياغتها، ويجب الأخذ بنظر الاعتبار أن ((النقد الحديث هو الذي أبرز مفهوم التجربة وحدد صورتها ووضع لها إطاراً خاصاً تدور فيه بحوثها ثم استعار لها هذا الاسم.)) [1].

فالتجربة في اللسان مأخوذة من الجذر الرباعي المضعف (جرَّب) يقول ابن منظور: جرّب الرجل تجربة اختبره [2]

أما اصطلاحاً فهي: ((المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الانسان في مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة.))[3]، وأنها ((مجموع الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنان، أو الشاعر، أو الأديب، وتكون محصلاً لاحتكاكه بمجتمعه، وطرائق اتصاله به، والتفاعل بينهما.)) [4].

لقد تشكلت الآراء حول التجربة انطلاقاً من علاقة التجربة بالوقائع والأحداث المعاشة، وقد كان رينيه ويليك أكثر تحديداً ودقة في صياغة مفهوم التجربة وعلاقتها

---

(1) المرجع – آراء واتجاهات، محمد نايل، 39.

(2) لسان العرب، ابن منظور، تصنيف: يوسف الخياط، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة (جرب)..

(3) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، 88.

(4) المعجم الأدبي، جبور عبد النور،ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، 58.

بالقصيدة الغنائية اعتماداً على منظور الشعراء والأدباء ورأى أن القصيدة الغنائية طالما أنها تعبير ذاتي، فهي تعبير عن تجربة ما[1]، فيما ذهب غادامير إلى ((أن اندماج جميع المعارف العلمية في المعرفة الشخصية للفرد يجب أن نسميه تجربة.))[2]، محدداً بذلك نقطة مهمة وأساسية وهي علاقة المعارف العلمية بالمعرفة الشخصية ومركزاً عليها، فالتجربة عنده هي كل ما تدخل في نطاق المعرفة بشتى أصنافها وأشكالها.

وأشار سارتر إلى علاقة التجربة بما قبلها، فالمبدع يعيش حياته عبر سلسلة من الوقائع والأحداث، البعض منها يبقى عالقاً في الذاكرة، والبعض منها قد يتعرض للنسيان أو الإهمال أو التجاهل وربَّما إلى التحوير، ومن هنا لا يمكن للتجربة أن تكون تجربة- عند استوفر- إن لم تكن لها أهمية للحياة الانسانية فيقول: ((أن التجربة لا يكفي أن تكون عميقة، بل يجب أيضاً أن تكون لها أهمية وقيمة للحياة الانسانية.)) [3].

وإذا ما أردنا توصيفاً دقيقاً لمفهوم التجربة لابدَّ أن نحدد خصائصها اعتمادا على ما جاءت عند الفلاسفة والنقاد وهي كالآتي:

1. إن التجربة ((تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية))[4].
2. إن التجربة هي ((النظر إلى الواقع من زوايا متعددة، وتعريته وفضحه بطرائق مختلفة.)) [5].

---

(1) ينظر: مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (110)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، 328-333.

(2) فلسفة التأويل- الاصول، المبادئ، الاهداف، غادامير، تر: محمد الزين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر، 2006، 92.

(3) الأسس الجمالية في النقد العربي، عزالدين اسماعيل، ط2، دار الفكر العربي، مصر، 1968، 370.

(4) النقد الأدبي- اصوله ومناهجه، سيد قطب، ط6، دار الشروق، القاهرة، 1990، 9.

(5) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان، قادة عقاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، 152.

3. تتميز التجربة ((بخاصية الشمولية، لكونها لا تقول غرضاً واحداً، وإنما تستوعب مرحلة كاملة، وعصراً كاملاً، تندرج في خط تصاعدي تطوري متنام، ذي أبعاد جمالية ذات مرتكز حركي داخلي يكون بمثابة السند القوي للنص.)) [1].

4. أن تكون ((شكلاً إبداعياً يحمل في صلبه رؤية كاملة للعالم وموقفاً محدداً من مفارقاته.)) [2].

5. تتسم بكونها ((وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير والانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها.))[3].

6. من خصائصها المميزة أنها ((تتعلق اصطلاحاً بالمعرفة والإدراك والفكر والفهم، أي بجميع الأنشطة العقلية والذهنية والحسية لإنتاج خبرة يكتسبها الفرد وتشكل له في النهاية سماته المعرفية، وسبل تعامله مع الأشياء، والحالات في عالميه الداخلي والخارجي، وبهذا المعنى فان الذات هي مدار التجربة التي تمر بها وتعيشها.)) [4].

وقد أشار باختين إلى علاقة التجربة بالتعبير، وأهمية كل منهما للآخر، وأنه لا توجد هناك تجربة من دون تعبير إذ يقول: ((خارج مادة التعبير لا توجد تجربة، فالتعبير يسبق التجربة، انه مهدها وموطن نشوئها.)) [5]، مؤكداً على الأهمية الاستثنائية التي يحظى بها مفهوم التعبير.

---

(1) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان، 152.

(2) في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر، تونس، 1985، 147.

(3) مدارس النقد الأدبي الحديث، محمد عبدالمنعم خفاجي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1995، 140.

(4) الأنا في الشعر الصوفي- ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ط2، دار الحوار، اللاذقية، 2009، 20.

(5) باختين والمبدأ الحواري، تزفتيان تودوروف، تر: فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996، 63.

إن الأديب إنسان قبل أن يكون مبدعاً لذا فهو ((لا يكتب بضمير الغير ولا بوحي الغير ولا بمشاعر هاجتها عواطف سواه، إنما يكتب بضميره ووحيه وفي حدود تجربته على أبعادها وغناها وفقرها وخصبها وعمقها، لذا فان الذين وحدهم يعيشون نفس التجربة وبحدود مصيره وبمستوى رؤياه هم الذين يحسون بتعاطف وجداني وتفهم أصيل لما يكتبه ذلك الأديب.)) [1].

ولا يقتصر مفهوم التجربة في الأدب على التجربة الشخصية، فقد حددها الدارسون بالتجارب البشرية أجمع بأنواعها وأشكالها، ومنها:

1. التجربة الشخصية.
2. التجربة التاريخية.
3. التجربة الأسطورية.
4. التجربة الخيالية[2].

ويمكن ان نضيف إلى هذه الأنواع تجارب أخرى ومنها:

1. التجربة الادبية.
2. التجربة الجمالية.
3. التجربة الدينية.
4. التجربة الحكائية.

وإذا كنا قد أطلنا في مفهوم التجربة فإننا بهذه الإطالة نحاول أن نصل إلى صياغة محددة لمفهوم التجربة عموماً والتجربة السردية على وجه التحديد عند الروائي هيثم بهنام بردى وهي محاولة أولية لوضع مفهوم دقيق ومحدد لها عنده.

---

(1) دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1995، 180.

(2) ينظر: الأدب ومذاهبه، محمد مندور، ط2، مكتبة نهضة مصر، الفجالة-مصر، د.ت، 8-15.

- مفهوم التجربة السردية

تشتغل التجربة السردية – بمفهومها العام- في إطار تناول النصوص الروائية والقصصية وإخضاعها لتجارب المبدع نفسه، فالنص الأدبي هو ((ذلك الشئ الذي يتحقق لدى القارئ من تفاعله بالعلامات التي يتألف منها المنطوق الابدَّاعي، ففي أثناء القراءة يقوم الذهن بتخيل الأشياء التي يرمز إليها النص، وتحيل إليها الإشارات فتنبعث من جراء ذلك تصورات يتحقق منها وبها النص.))[1].

فثمة ارتباط بين التجربة التي يترجمها المبدع إلى تجربة إبداعية تستوفي شروط إبداعها من النص نفسه، وطالما أن المبدع هو إنسان فلابدَّ أن يكون وثيق الصلة بالواقع الذي يعيشه، ومنه يأخذ مادته الأدبية ليحولها من تجربة عادية إلى تجربة إبداعية/ سردية وهو ما يقتضي تفاعلا بين الاثنين: المبدع والواقع، فـ((التجربة الإبداعية لديه تنشأ من تفاعل تام غير مشروط بينه، وبين مظاهر الكون من حوله، إذ يقيم بينه، وبينها شروطا للتواصل، أي نظام التواصل بصفته آلية إنسانية نتخيل أحياناً أنها تتوافر في كل مظاهر العالم من حولنا.)) [2].

إن المجال الذي يتحرك خلاله الروائي واسع ومتشعب، وضمن هذا المجال تبرز التجارب– بأشكالها المختلفة- لتتيح للقاص فرصة استثمارها وتحويلها من تجربة عادية إلى تجربة سردية مميزة تؤدي دورها داخل النص السردي، ويحرص الروائي على تمثلها بشكل واعٍ ومثير للاهتمام فـ ((مجال القاص هو عناصر التجربة الإنسانية التي عرفها أو خبرها، ولهذا يستطيع أن يتمثلها تمثلا فنيا صحيحاً.)) [3].

---

(1) النص الأدبي تحليله وبناؤه- مدخل اجرائي، ابراهيم خليل، ط1، عمان، 1995، 13.

(2) القراءة التفاعلية- دراسات لنصوص شعرية حديثة، ادريس بلمليح، ط1، دار توبقال- الدار البيضاء، المغرب، 2000، 67.

(3) فن القصة، محمد يوسف نجم، ط5، دار الثقافة، بيروت، 1966، 67.

لقد أشار كرومبي إلى أن القصة ((تعبير عن تجربة، وهي ما يعرض للإنسان من فكر أو حادث أو إحساس.)) [1]، إن عدم اقتصار القاص على جانب واحد من جوانبها هو الذي يحدد سمة الشمولية التي

تتسم بها التجارب عموماً، والقصصية أو الروائية تحديداً.

إن تحويل التجربة الإنسانية إلى تجربة إبداعية لابدَّ أن يمر بمنافذ وبخطوات عدة أهمها:

1. معرفة عناصر التجربة التي تشتغل في النص، فعناصر التجربة الإنسانية مختلفة ومتنوعة ولا يمكن للمبدع الإفادة من هذه العناصر مجتمعة، لذا فعليه تحديد العناصر الضرورية للتجربة وتشمل الشخصية التي تمثلت التجربة فيها، والمكان الذي حدثت فيه التجربة مع زمان وقوعها، وأخيرا التجربة نفسها وهي ما تشكل في منظورنا السردي الحدث الذي يتم من خلاله تفعيل العناصر السابقة مجتمعة من أجل إيصال رسالة أو شيفرة للقارئ المتمعن أو القارئ الواعي بأسباب حدوث هذه التجربة.
2. الآلية التي تشتغل عليها التجربة الإبداعية، وهي الآلية نفسها التي يتيحها النص السردي للمبدع للاشتغال عليها، اعتماداً على توافر العناصر المكونة للنص الروائي أو القصصي، مرورا بآلية اشتغال الراوي داخل النص ومقابله المروي له وهما يتناوبان على برمجة المروي وتبادله فيما بينهما، ثم الأساليب التي يلجأ إليها الراوي في بناء نصه، إن التجربة طالما أنها تشتغل داخل النص السردي لابدَّ أن تتحول من تجربة عامة إلى سردية بالإفادة من هذه الآليات.
3. النقطة الأهم التي يجب الإشارة إليها هي إفادة المبدع من الخبرات المتراكمة لديه وهذه تعتمد على الذاكرة الحية المتقدة، فلابدَّ للمبدع من مخزون ذاكراتي لتجارب مرَّ بها– عاصرها أو عايشها– يفيد منها في بناء عوالمه السردية، فالذاكرة هي التي

(1) قواعد النقد الأدبي، ابر كرومبي، تر: محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، 26.

تحدد صياغة التجربة الشخصية أولا ويتم في ضوئها تحويل هذه التجربة إلى تجربة سردية، ذلك أنها– التجربة الشخصية- تمثل حصيلة التجارب الحياتية المختلفة فهي ((نتيجة غير مباشرة لتجربة المعرفة وتجربة الخيال وتجربة الوعي وتجربة الخبرة وتجربة الثقافة، لأن تضامن هذه المصادر في الكتابة القصصية يعمل في نسق واحد وتحت سلطة واحدة.))[1].

وقد حدد الجابري أهمية الذاكرة في بناء التجربة الإبداعية وتسريد الوقائع التي يتم استعادتها من خلال الذاكرة بقوله: ((كذب من يدعي أو يعتقد أن ذاكرة الانسان تنسى، أو أن ما بها يتقادم ويتلاشى. كلا ثم كلا، أنها تحتفظ بكل شيء، بما يعيه صاحبها، وبما لا يعيه، تحتفظ بالمشاهد والصور والأصوات... وأكثر من ذلك واهم ما تختزن في حرز حريز كل المشاعر، والانفعالات التي لم تجد سبيلها إلى التعبير عن نفسها تحت ضغط دوامة الحياة اليومية، حياة الغفلة والتيه والعبث، وحياة المهام والمسؤوليات والطموحات والابتعاد عن الذات.)) [2].

4. معرفة الدوافع والكوامن التي تختفي وراء التجارب التي يتم اعتمادها في النص السردي، بمعنى

أن ثمة رمزية تستوقفنا في التجارب الاجتماعية- على سبيل المثال- نحول من خلالها إيصال رسالة أو فكرة أو تحديد مشروع اجتماعي يمكن استثمارها سردياً في النص، ومن ثمَّ فان مؤشرات هذه التجربة- الاجتماعية- لابدَّ أن تكون واضحة وبارزة للعيان، وربما كان أغلب الادباء- بتصنيفاتهم المختلفة- على وعي بهذه النقطة فاستطاعوا أن يمثلوا تجاربهم في نصوصهم تمثلاً واعياً وملتزماً.

(1) التجربة والعلامة القصصية – رؤية جمالية في قصص (اوان الرحيل) لعلي القاسمي، محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، 2011، 19.

(2) حفريات في الذاكرة من بعيد، محمد عابد الجابري، ط1، مطبعة دار النشر المغربية، دار البيضاء، 218.

وقد أشار أحد الروائيين إلى مصادر التجربة الروائية وحددها بـ:

1. حضور الفكر الحكائي بقوة في المحيط الذي نعيشه.
2. البحث عن طريقة خاصة للتعبير عن مواقفنا في الحياة ومن الكون والزمن.
3. الرغبة الملحة في إعادة الحياة من جديد إلى حدث ما أو قيمة إنسانية ملحة يشكل واحد منهما هما أو تساؤلاً أو فضولاً.
4. التجربة الروائية الكونية الواسعة التي تمدنا بالمعرفة التدريجية للأشكال المتباينة والمتعددة للرواية.
5. سطوة العلاقات الكونية الثقافية من مظاهر التحضر والتكنولوجيا[1].

لماذا نكتب؟

سؤال التجربة الأول والأهم الذي يبقى باحثاً عن جواب له في تجارب الأدباء التي يفصحون عنها في حواراتهم أو في شهاداتهم أو قد يقف الدارسون عندها مفصلا في دراساتهم.

فإذا كانت الكتابة نوعاً من التعبير الذاتي عن النفس أو تطهيراً لها فإنها في منظور المعنيين بالأمر مؤسسة اجتماعية لها قوانينها وأصولها ولابدَّ لمن يدخل هذه المؤسسة أن يحيط بعالمها الخارجي والداخلي على حدٍّ سواء وبتعليماتها النافذة، فلا يمكن المساس بهذه المؤسسة.

فالكتابة هي تجربة ذاتية ابداعية يمارسها الكاتب بغضِّ النظر عن نمطها والدوافع وراءها، فالكاتب من خلال الكتابة يمارس نوعاً من السفر الروحي حول الوجود، لذا فقد تم النظر إليها بوصفها تأويلاً، فهي ((تأويل للوجود المادي فيناً، تأويل للوجود المعنوي فيناً، تأويل لأحاسيسنا ومشاعرنا وأهوائنا وآمالنا، تأويل لذاتنا في علاقتها بغيرنا

(1) مدخل إلى التجربة الروائية، ضمن كتاب: ملتقى الروائيين العرب الأول- شهادات ودراسات،ط1، دار الحوار، اللاذقية،1993،26-28.

وعلاقة غيرنا بنا، الكتابة تأويل للمُشترك الـذي يجمعنـا في حيـاة بشـرية واحـدة بفـرادة الإنسان الإنساني الخلاق.))[1].

وطالما أن الكتابة نوع من التعبير الذاتي فان ما يتركه لنا الأدباء من نصوص روائية وقصصية وشعرية تدخل ضمن هذا النمط الكتابي، وتصبح هذه النصـوص- بشـكل أو بآخر- أكثر قدرة على التعـبير عمـا في دواخلـهم، وبغيـة التوصـل إلى مـا يرغبـون فـان الأغلبية منهم يسعون إلى خرق المألوف والانزياح عما هو متداول لاسيما الروائيين الذين ((يكونون أكثر ميلاً، وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتيـة والفكريـة، لخـرق السـياج الـذي يحتمي خلفه الراوي، فتنهار الحواجز بين الروائي والراوي، وتطفو على السطح نبـذ مـن تجارب الروائيين، وشذرات مـن أفكـارهم، وفي حالـة كـون التجربـة شـديدة الحضـور، يواكب السرد مسارها، ويقدمها بكل تشعباتها.))[2].

حينما أصدر جان بول سارتر كتابه (ما الأدب) عام 1946، كان علـى وعـي تـام بأهمية الكتابة، وقد حرص علـى ان يـبرمج فصـول هـذا الكتـاب ويحـددها بمـا يـرتبط بالسؤال الجوهري عن الكتابة ولماذا نكتب ولمن نكتب؟ ليخلص مـن خـلال مقاربتـه أن ((كـل عمـل أدبـي دعـوة، فالكتابـة دعـوة موجهـة إلى القـارئ ليخـرج الى الوجـود (الموضوعي) ما حاولته من اكتشاف مستعيناً باللغة.))[3]، واضعاً بذلك الأسس الأوليـة لفعل الكتابة مع موقف المبدئي من الكاتب والقارئ على حدٍّ سواء.

---

(1) عطر الكتابة السردية- قراءات في المتخيل الابداعي العربي، رسول محمد رسول، ط1ـ دائرة الثقافة، الشارقة، 2018، 10-11.

(2) الرواية العربية – الأبنية السردية والدلالية، عبد الله إبراهيم،ط1، كتـاب الريـاض (151)، مؤسسـة اليمامة، الرياض، 2007، 373.

(3) ما الأدب، جان بول سارتر، تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، 53.

لقد حاول الكثير منهم الإشادة بتجاربهم الكتابية، فكان الحديث عن بدء الكتابة وأسبابها ودوافعها هو الاستثمار الأول الذي يحاول الكاتب ولوج عتباته، فمثل هذا المشروع لابدَّ أن يكون متوجاً بهذه المعرفة.

إن مسألة الوعي بالتجربة الشخصية وأثرها على النص – قصصياً كان أم روائياً– من المسائل الحساسة جداً، ولابدَّ من ارتباط هذا الوعي بمسألة أخرى أكثر أهمية ودقة من انصهار التجربة الشخصية في الكتابة الإبداعية تتعلق بضرورة تحديد الجنس الأدبي أثناء الكتابة وإلاّ تحول النص إلى أشبه ما يكون بمغامرة سردية يجوب في آفاقها الكاتب فيعود إليها من دون أن يستثمر هذه المغامرة استثماراً ناجعاً، وكأن العملية أشبه ما تكون بدائرة مفرغة يدور حولها ليعود إلى النقطة ذاتها، ولعل هذا الأمر كان واضحاً لدى أدوارد الخراط وهو يتمثل تجربته الكتابية بقوله:

((ليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة، وفق المواصفات التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين ولا هو بالشعر أو بالسيرة الذاتية وفق المواصفات. فما هو؟ مغامرة، مغامرة روحية وأدبية في الشكل والمضمون معاً فلا انفصال بينهما بطبيعة الحال، وهي كتابة أريد أن أقترح لها، ما أسميه الكتابة عبر النوعية.))[1].

لقد أشار الكثير من الأدباء إلى تجاربهم وخاضوا فيها، فلقد كان للفاو أثر في تجربة القاص والروائي العراقي الراحل مهدي عيسى الصقر، ظهر واضحاً في روايته الثانية (رياح شرقية، رياح غربية)، كما كان لعمله مترجماً في إحدى الشركات التابعة للبصرة أثر في كتابة العديد من القصص والروايات، وقد أشار إلى تجربته هذه وأثرها في الكتابة الإبداعية بقوله: ((تجربة العمل، في (الفاو)، والعيش في مخيم، بين عدد كبير من الرجال، تتباين ميولهم، وأمزجتهم، وعاداتهم، أفادتني في كتابة عدد من الأقاصيص (منها" القطيع القلق" و" مجرمون طيبون"). كما أن خزين الذكريات، الذي حملته معي، بعد ذلك، عن هذه

(1) القصة القصيرة في الأردن– بحوث وشهادات، مجموعة مؤلفين، ط1، دار ازمنة، عمان، 1994، 293.

المرحلة، من حياتي، ساعدني على كتابة روايتي الثانية (رياح شرقية، رياح غربية) بعد أكثر من خمس وثلاثين سنة.)) [1].

والربيعي– على سبيل المثال– حدد دوافعه من كتابة نصوصه القصصية فقال: ((تساءلت في نفسي سؤالاً بسيطاً: لماذا أكتب القصة القصيرة وكيف يجب أن أكتبها؟ وأي شئ أريد أن أحققه من وراء كتابتها؟ وقد توصلت إلى جملة من القناعات أهمها: إنني أكتب القصة لأطرح من خلالها موقفي السياسي والاجتماعي، أي أنني كاتب ذو قضية ووسيلتي الناجعة في التعبير عنها هي هذا الفن الصاعد– القصة القصيرة.)) [2].

وإبراهيم نصرالله في سياق حواراته المتعددة يكشف بعمق عن دوافع الكتابة الروائية لديه وملابسات تسمية مشروعه الروائي بالملهاة الفلسطينية وفي الآن ذاته يكشف عن تجربته الروائية في هذا المشروع إذ يقول: ((في البداية كنت أفكر بكتابة رواية كبيرة، لكن التقدم في العمل أثبت لي أن قضية غنية وكبيرة كالقضية الفلسطينية لا يمكن أن يحيط بها عمل روائي واحد، وقد استبعدت فكرة الثلاثية الروائية المتصلة، لأنني رأيت أن ذلك لا يتناسب مع هواجسي الروائية والفنية، حيث لم أرد أن أحشر نفسي بشكل روائي محدد لسنوات طويلة، فجاءت فكرة وجود عدد من الأعمال الروائية التي تتناول الحكاية الفلسطينية من زوايا مختلفة، أكثر قرباً إلي أو ربما أفضل للقارئ الذي باستطاعته أن يقرأ الرواية التي يريد أيضاً، لأن لكل رواية الأجواء الخاصة بها والشخصيات الخاصة بها والشكل الفني المختلف... الآن، أظن، بعد كتابة سبع روايات ضمن هذا المشروع، أن هذا الخيار كان الأمثل، فنياً وإنسانياً وربما موضوعياً أيضاً، بحيث تتبع كل رواية لأماكن فلسطينية وعربية مختلفة ولمجموعة أخرى من البشر أن يكونوا بكامل عالمهم فيها. وهنا أشير إلى أن الشتات الفلسطيني خلق تجمعات فلسطينية تتباين ظروفها تماماً فمن يعيش في

(1) وجع الكتابة– مذكرات ويوميات، مهدي عيسى الصقر،ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2001، 30.

(2) أصوات وخطوات– مقالات في القصة العربية، عبد الرحمن مجيد الربيعي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984،35–36.

غزة له ظروفه المختلفة عمن يعيش في الضفة الغربية، من يعيش في الأردن له ظروف تختلف عمن يعيش في سورية ولبنان مثلاً، ومن يعيش في هذه البلدان تختلف ظروفه عمن يعيش في أوروبا أو أمريكا الشمالية او أمريكا الجنوبية. هناك شعب يجمعه الحلم الفلسطيني الكبير لكنه في واقع ظروفه يبدو أنه شعوب فلسطينية.))[1].

وقد كشف القاسمي – هو الآخر- عن مجال تجربته القصصية ومصادر العمل الأدبي فقال: ((المصادر الرئيسة للفن عموماً والعمل الأدبي على وجه الخصوص ثلاثة: المعرفة والتجربة والخيال، فهو خليط من هذه المراجع، ولكن هذه الخلطة تختلف من مبدع إلى آخر من حيث اعتمادها على أحد هذه المصادر الثلاثة أكثر من غيره والكاتب الجيد هو الذي يمتح من هذه المصادر بمقادير تجعل من خلطته خلطة سحرية تأخذ بالقارئ وقلبه... فانا أفضل أن استمد ما أكتب من تجربتي الشخصية وأحاسيسي الداخلية لتحتفظ حروفي بوهج المعاناة وحرارة الصدق.)) [2].

وأفصح القيسي عن خصوصية تجاربه لاسيما في الكتابة الشعرية بقوله: ((أظن أن تجربة كتابة القصيدة، تجربة أكثر تشابكاً وتعقيداً مما قد نراه، لأن الشاعر عالم ملئ بالمغاليق، أن توقف قصيدة التحريض أمر طبيعي، لأن سلسلة الانهيارات في الواقع تؤدي إلى النظر في كل شئ.)) [3].

وكانت للروائي وليد إخلاصي رؤية في تجربته في الكتابة فقال: ((وبالرغم من اعترافي بجهلي في الحصول على جواب شاف، على أقل تقدير لنفسي فإنني أحس بتراكم تجارب الكتابة في داخلي مع مرور الأيام، وبخاصة الروائية أو الحكائية والتي يمكن

(1) رسالة الأردن الثقافية: اضاءات على تجربة وتأملات نصرالله الابدَّاعية في الرواية والشعر، محمد فحماوي، مج: الموقف الأدبي،ع408، لبنان، 2005.

(2) حوار مع القاص علي القاسمي، ابراهيم اولحيان، مج: عمان، الأردن، ع158، 2009، 34.

(3) الموقد واللهب- حياتي في القصيدة، محمد القيسي، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1994، 9.

التحدث عنها بحرية، ودون خوف من أساتذة المدارس النقدية وأتباعها، أن نكتشف خللاً في قاعدة مسبقة أو أصول متبع في فن الرواية التي أكتبها.

ومفهوم التجربة الروائية فيه تراكم زمني ونمو معرفي، وعندما أفكر فيه أجد له عندي جوانب متعددة، لأنه أصلاً مفهوم تجريبي لايخضع لقواعد ثابتة، بل انه يخلق قواعده الذاتية لكل نص على حدة، وان كان هناك (رحم) يحتضن جميع التجارب، وقد ينتظمها في خطوط عامة ويغذيها بعناصر واحدة، إلاّ أنها تأخذ أشكالاً مختلفة عندما تتخلق في صورتها النهائية.))[1].

وللناقد محمد صابر عبيد تفصيلات مهمة عن تجاربه سواء أكانت في كتابة الشعر أم في النقد أم تجاربه الخاصة في مسيرته الأكاديمية، وما يهمنا هنا تجربته في الكتابة وكيف بدأ كاتباً، فهو ناقد محترف، والشعر هواية عنده فيقول: ((عرفت مبكراً أنني سأكون كاتباً ورحت أتغذى على هذا الحلم، وأرعاه بما تيسر لي من الأماني الممكنات، وأرسم ملامحه، وأصور شكله، وأستعين بما تطاله يداي من الأدوات المتاحة كي أسرع بتحقيقه، فقرأت الكثير من الكتب التي سرعان ما اكتشفت أنها لاتسهم عميقاً في اكتشاف منطقة الحلم كما يجب، وكانت البيئة التي أعيش فيها غير معنية البتة بأحلامي، ولم يكن في محيطي من يعلمني كيف يمكن أن أعيش الحلم وأتوغل فيه وأتمكن منه، الكل معنيون بنشيد العيش المر، يتلمسون شمس الواقع بكل ما فيها من حرارة وبلادة وقهر، ولا وقت لديهم للحلم.))[2].

ولا نريد الإطالة في الكشف عن هذه التجارب فالقائمة طويلة وطويلة جداً، والمشهد الثقافي- عربياً ومحلياً فضلاً عن العالمي- مشهد زاخر بأدباء – شعراء وقصاصين وروائيين ونقاداً وأكاديميين ومسرحيين- ولسنا في استقراء شامل لهذه التجارب

(1) مدخل إلى التجربة الروائية، 23.

(2) طائر الفينيق- محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، مجموعة نقاد، اعداد وتقديم: خليل شكري هياس، ط1، دار تموز، دمشق، 2012، 48.

وتداعياتها لذا فسنقف أخيراً عند تجربة هيثم بهنام السردية وكما رواها وأفصح عنها، وهذه التجربة لديه تختلف باختلاف الجنس الكتابي الذي يكتبه، فتجربته الروائية– حتماً– تختلف في أصولها وقوانينها وأسسها الكتابية عن تجربته القصصية، وهذه بدورها تختلف اختلافاً كلياً عن تجربته في كتابة القصة القصيرة جداً التي أفصحت عن مهارة هيثم وقدرته في ممارسة هذا النمط الكتابي على مدى ثلاثة عقود وربما يكون أكثر قصاصي العراق– وإن لم نبالغ قصاصي العرب أيضاً– إنتاجا في هذا المجال، وإذا كانت تجاربه التي أفصح عنها تخضع للمشروع السردي الذي يشتغل عليه، فإنها ظهرت بشكل بارز من خلال ما أفصح عنها في مجال القصة القصيرة جداً إذ يقول: ((وأنا– كقاص– عندما شرعت بكتابة القصة القصيرة جداً لم أكتبها لشيء سوى تلبية لذلك الهاجس الذي يحلق بي عالياً إلى عالم خاص وأخاذ، كومضة برق، أو قصف رعد، أو تكوّن قطرة ماء أسفل حب(بكسر الحاء) وضمن حالة إنسانية أعيشها بكل جوارحي، وتنثال الكلمات عندئذ كقطرات المطر لتتشكل بالتالي قصة قصيرة جداً.)) [1].

لم يكن هيثم مثل غيره من الأدباء ممن تستهويهم لعبة الكتابة السهلة أو – بتعبير آخر– ممن يشرعون حياتهم الأدبية بالأسهل ويدخلون دهاليزها من ثقب صغير، فهيثم دخل هذا المجال ورسم إنعطافة حياته الأدبية ابتداء بالرواية، وحينما اعترض عليه الكثيرون أجابهم بقوله: ((إنني أبدأ من الأصعب))[2]، فالفن الروائي فنٌ صعب المراس، بحاجة إلى أجواء كتابية تفسح المجال للمخيلة الروائية بإنتاج روائي يليق بالمستوى الكتابي الذي يمارسه أي روائي.

وتتأتى صعوبة هذا الفن في انه لا يستجيب بسهولة وطواعية لأجواء مكانية أو زمانية محددة، ولا تدور أحداثه حول شخصية واحدة او متعددة ، وان اللغة الروائية لابدَّ

(1) القصة القصيرة جداً– المجموعات القصصية، هيثم بهنام بردى، ط1، دار تموز، دمشق، 2011، 13.

(2) أسماء في ذاكرة المدينة– هيثم بهنام بردى، حوار: نمرود قاشا، سلسلة اصدارات مجلة إنانا، ط1، مطبعة شفيق، بغداد، 2012، 35.

أن تكون لها قابلية الامتصاص والتحويل والتمطيط وأن تكون مراوغة في الآن ذاته، لغة تسهل على الكثيرين منهم وفي الآن ذاته تتمنع عليهم، ولا يمكن إتيانها ببساطة، على العكس من الفن القصصي الذي تكون فيه اللغة سلسلة، مكثفة، موجزة، لها قابلية الإفصاح عن الحدث القصصي ببساطة تركيبها وجملها ومخارجها.

إن الحديث عن هذه التجارب –الروائية والقصصية والقصيرة جدا- لابدَّ أن يرتبط بالحديث عن أحداثها وشخوصها وأجوائها وبمعنى آخر عن العناصر الفنية التي شكلت هذه التجارب ونمتها، لذا سنرجئ الحديث عنها في فصول هذه الدراسة مع الأخذ بنظر الاعتبار استقلال كل تجربة عن غيرها لاستقلالية كل نمط كتابي عن آخر.

مفهوم الكتابة عند هيثم بهنام بردى:

إذا كنا قد حددنا تجربة هيثم السردية فلابدَّ لنا قبل أن نخرج من هذا المحور أن نشير إلى مفهوم الكتابة الإبداعية لديه عموماً، والروائية على وجه التحديد، فمثل هذا المفهوم كفيل أن يعطينا تصوراً واضحاً عن تجربته السردية ذلك لأن التجربة الإبداعية– برمتها- تنهض على فعل الكتابة، لماذا يكتب القاص وكيف يكتب ولمن يكتب وكيف يحدد تجربته الشخصية والإبداعية من خلال فعل الكتابة؟

إن فعل الكتابة لا يتجسد إلاّ عند من يمتلك موهبة الكتابة، التي تأتي على أشكال وصور عدة، ومانعني بها هنا الكتابة الابداعية التي تحلق بكاتبها إلى عوالم خيالية تفصح أولاً عن كل ما في نفسه، ومن ثم تحاول أن تكون صورة – ان لم تكن طبق الأصل فقريبة الشبه- عن الواقع الذي يعيشه الكاتب؛ لذا كان الكتاب على وعي ودراية بأن ما يكتبونه يستحق أن يُكتب؟

إن الاجابة عن سؤال لماذا أكتب؟ هو جواب عن الحياة نفسها، فلقد وعى الكتّاب هذه الحقيقة، ووجدوا أن ثمة ترابطا بين فعل الكتابة وبين وجودهم، وربما تنبأ الكثير من الكتاب بمستقبلهم الكتابي، أو أنهم وجدوا أنفسهم وسط غمار الكتب والكتابة، ومثل هذه التجارب تشكلت في وعي البعض منذ الطفولة حيث الاجواء كانت مهيئة له بما فيها

تشجيع الاخرين لهم، فروائي مثل جورج اوريل تنبأ بمستقبله الكتابي منذ طفولته ويصرح بذلك بقوله: ((منذ سن مبكرة، ربما في الخامسة أو السادسة، عرفتُ بأن علي أن أكون كاتباً عندما أكبر. بين السابعة عشرة والرابعة والعشرين، حاولتُ أن أتخلى عن الفكرة، ولكنني فعلت ذلك واعياً بكوني أناقض طبيعتي الحقيقية، وأنه يجب علي- عاجلاً أم آجلاً- أن أستقر وأؤلف الكتب.)) [1].

لماذا يكتب؟ ولمن يكتب؟ وماذا يكتب؟ هي مجموعة أسئلة حرضتها قراءتنا السردية لتجربة هيثم بهنام بردى الروائية على اجتراحها ومحاولة البحث عن اجابة لها من الكاتب نفسه.

تنطلق هذه الأسئلة استجابة لمشروع الكتابة عند القاص والروائي هيثم بهنام بردى، ولا يمكن لمثل هذه الأسئلة أن تجد إجاباتها بسهولة إلاّ لديه، ففعل الكتابة – من منظورنا الخاص- هو تعبير أنوي، ذاتي لا يستقر إلاّ في مخيلة مبدعيه ومن ثمَّ فإن المجال الذي يشتغل عليه ويتحرك خلاله إنما هو مجال المخيلة الذاتية ولا يمكن له أن يظهر خارجه، لذا فإن الإجابات لابدَّ أن تكون موثقة من القاص والروائي نفسه لا أن نبحث عن خيوطها لدى الآخرين وهم يحاولون الغوص والإبحار في تجارب هيثم السردية، فلماذا يكتب وكيف ولمن؟ وتكون إجاباته من خلال تصريح الكاتب نفسه إذ يقول: ((وإيحاءات عن كنه الكتابة، وكيف تتأتى وما ينبغي أن تكون عليه، وكيف يعّن لإنسان تكبله أصفاد الأنوية الدونية أن يصرخ بعلو صوته ليدعو الآخرين بالتحرر من الذات الجوانية الصافدة المريضة، ما لم يحاول مراراً وتكراراً أن يحطم تلك الأصفاد وليعمل لا بلسانه حسب بل بكل خلية تنوجد في هيكل جسده وعقله أن يجعل من تلك الأصفاد لبنة ينبني بها وبأخريات معها هيكل تلك الحرية، وعندئذٍ عندما تتسامى القيم في الذات

(1) لماذا نكتب؟ عشرون من الكتاب الناجحين يجيبون على اسئلة الكتابة، تحرير: ميريدث ماران، تر: مجموعة من المترجمين العرب، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2014، 16-17.

المحررة من الأصفاد يمكن أن نغّير العالم بفعل الكتابة ونسعى إلى إنشاء اليوتوبيا.))[1].

لقد كان لمقولة تولستوي أثر كبير في توجه هيثم الكتابي، ففعل الكتابة هو المسار الذي يفضي إلى التغيير، والتغيير الذي يقصده الكاتب تغيير ايجابي لتحويل العالم – وإن كان بصورته المصغرة في وعي الكاتب- إلى عالم آخر، فإن لم يكن في الواقع ففي الخيال، بعيدا عن التكتل والأنانية والسلبية التي بدأت نارها تستعر في الأطراف.

تتشكل الكتابة من بحثها عن المألوف وتحويل كل ذلك الى عالم غير مألوف ينهض على مستوى التخييل، فالكتابة ((كل كتابة، تنهض على مستوى المتخيل، بمعنى أن الكاتب، حين يكتب، لا يتعامل مباشرة مع الواقعي، بل مع ما يرتسم في ذهنه، أو في مخيلته، من صور تخص هذا الواقع، أو تمثله وتعنيه.)) [2].

إن الكاتب من خلال ما يكتب إنما هو ثوري بقلمه، متمرد، سلطوي وأناني، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن فعل التغيير لا يأتي بين ليلة وضحاها، وربَّما كان لكبار الكتاب أمثال دوستوفسكي وفلوبير وهيجو وموباسان والان بو وشكسبير فضلاً عن كبار الروائيين العرب الفضل في محاولات التغيير التي طالت جسد الأمة وانتشر أثرها في الروح الإنسانية لاسيما وأن الجسد لا يتغير ما لم تتغير الروح من الداخل، فالكتابة أحيانا تأتي تمرداً على الأوضاع وخضوعاً – أحياناً أخرى- لهذه الأوضاع، لقد بدأ الانسان منذ أن اكتشف القراءة والكتابة وتطورت أساليبه مع مرور الزمن ((يقرأ ويستوعب الأفكار وهموم الشخصيات وأحلامها وتطلعاتها وهي صورة مثلى لهذا الإنسان الممزق داخلياً، ومن خلال هذا التعمق أدرك أنه ثمة فعل ثوري لابدَّ من إيقاظه في النفس البشرية، ابتدأت الثورة بالتمرد ومحاولة الإصلاح والتغيير؛ وذلك بالوقوف على مفاصل الخطأ وأركانه، وإن كان هذا التغيير محالاً في جانب منه؛... على الرغم من فشل الإنسان في

---

(1) في رسالة من الكاتب إلى المؤلفة بتاريخ 21/ 1/ 2014 جوابا على الأسئلة التي طرحتها المؤلفة عليه في مكالمة هاتفية بينهما يوم 3/ 1/ 2014.

(2) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ط1، دار الفارابي، بيروت،1990، 16.

تغيير واقعه تغييراً جذرياً وشاملاً، فإن الفن الروائي قد خلق فيه أساس هذا التغيير وكان أثره أكبر من الفنون الأخرى، إذ أخذ على عاتقه فضح هذا الواقع وتحويله إلى أداة تغيير وتفعيل لصالح الإنسان لا ضده.))[1].

وإذا كانت محاولة التغيير التي حاول الكاتب أن يسير عليها من خلال ما يكتب الدافع وراء ما يكتب، فإن رؤيته حول الكيفية التي يتم بها هذا الفعل الكتابي تتجسد في ((أن الكاتب يمكن أن يكتب تحت أي ظرف وفي أي مكان وبأي أداة...))[2]، ومع تعدد الأوضاع التي يتأقلم معها الكاتب أثناء البدء بالكتابة وأقصد بها الأوضاع الجسدية وكما صرح بها الكاتب بقوله: ((فضلاً على أنني أكتب قصصي أين ما كان، فوق المجمدة مثلاً، أو راقداً على بطني رافعاً قدمي إلى أعلى مثلما يفعل تلاميذ الصف الأول والثاني الابتدائي وهم يحّضرون واجب الإملاء... ليست لدي طقوس خاصة بالكتابة، بل أن فعل الكتابة هو الذي يحدد الإطار المكاني لفعل التدوين والإنشاء.))[3].

وإذا كان الكاتب يصرح بعدم وجود طقوس خاصة بالكتابة لديه، فإن ثمة كتّاب يمارسون طقوسا معينة للكتابة ويثابرون عليها.

ويأتي سؤال: لمن نكتب؟ أكثر الأسئلة إلحاحاً على المخيلة الكتابية، ذلك أن هذا السؤال يخضع للعلاقة الجدلية بين الكاتب والمتلقي – بغضِّ النظر عن نوعية هذا المتلقي ونمطه- والمتلقي لدى الكاتب هو متلق معنوي وليس مادي، يقول: ((وكانت تتنازعني في القراءة، ومن ثم في الكتابة، نزعتان، لمن نكتب؟.... من أجل الجمال للجمال، أم نكتب من أجل الجمال للمتلقي؟ ففي رواية (صورة دوريان غراي) لوايلد مثلاً، تحس وتتذوق الجمال الباذخ، ولكنه مأسور ضمن قالب الجمال للجمال، أما عندما تقرأ

(1) دور الرواية العربية في توعية الوعي الانساني، سوسن البياتي، مج: آداب الفراهيدي، كلية الآداب، جامعة تكريت، ع 1 كانون الاول، 2009، 154-155.

(2) رسالة من الكاتب إلى المؤلفة بتاريخ 21/ 1/ 2014

(3) في رسالة من الكاتب إلى المؤلفة بتاريخ 21/ 1/ 2014

(الحرب والسلم) لتولستوي كمثال آخر، تتذوق الجمال الباهر الممهور للقارئ بنوعيه النخبوي والعادي.... فكنت أحتار والسؤال يكبر في حشاياي... أيهما أصح؟، ومع مرور السنين وتقادم التجربة في الكتابة أحسست أن للكاتب فرصة نادرة متاحة له بأن ينهل من كافة المناهل، وبتماهيها وتآصرها يمكن أن ينتج أدباً يبقى لأجيال عديدة، مثلما فعل خوان رولفو وغابرييل غارسيا ماركيز، حين ابتكرا مدرسة جديدة استعارت من كل المدارس وتمهرت بأسلوب الواقعية ليدشنوا "الواقعية السحرية" في رواية (بيدرو بارامو) لرولفو أولاً، وليتمم ماركيز ما بدأه رولفو في روائعه (مائة عام من العزلة) و(خريف البطريرك) و(قصة موت معلن) على سبيل المثال لا الحصر.)) [1].

إن انتاج الأدب يبقى لأجيال عدة هو الهدف الأول من الكتابة لدى هيثم بهنام بردى، ومثل هذا الهدف لا يتأتى بتلك السهولة التي يخالها، فالقراءات المتعددة والمتنوعة التي شكلت وعيه القرائي هي التي رسمت حدود هذا الهدف ووضعته قيد التطبيق، وإن البحث عن ممكنات وجود الآخر/ المتلقي لدى هيثم ما هو إلاّ مشروع انفتاح على كلِّ ما يثير المتلقي، ومن هنا تحديداً كان الجواب على سؤالنا السابق لمن يكتب هيثم هو جواب عن وجود الآخر في حياته والدور الذي يقوم به لكي يستحق أن يكون الطرف المقابل والموازي لهيثم بامتياز.

تجربة هيثم بهنام بردى في عيون الآخرين.

تحدث الكثير من النقاد والكتّاب بمختلف أصنافهم وأشكالهم أكاديميين وأدباء – قصاصين وشعراء– عن تجربة هيثم بهنام بردى السردية، ابتداء من كتابته القصة القصيرة جداً وانتهاء بها وما بينهما تجربته الكتابية في القصة القصيرة والرواية، وإذا كان هيثم بهنام بردى قد عُرف بكتابة الرواية – الغرفة 213 عام 1987– فإنه سرعان ما تحول– مع الاستمرار بكتابة الرواية– إلى فن القصة القصيرة جداً، ومن الطبيعي أن ننطلق في هذا

(1) في رسالة من الكاتب إلى المؤلفة بتاريخ 21/ 1/ 2014

المحور من رؤيته لهذا الفن قبل أن نسترشد بآراء النقاد في تجربته لاسيما القصة القصيرة جداً التي حظيت باهتمام بالغ النظير أولاً، ورؤية هيثم المبثوثة في مقدمات مجاميعه القصصية القصيرة جداً ثانياً، آخذين بنظر الاعتبار تركيز الأدباء والنقاد على تجاربه القصصية أكثر من تركيزهم على تجاربه الروائية، ولعل هذا هو السبب الذي حرض قراءتنا هذه على التركيز على منجزه الروائي.

إن تجربة الكاتب ذاتية بمعنى أو بآخر، فالكاتب يسلط الضوء على تجاربه الذاتية قبل كل شئ ويفيد منها بأي شكل كان، وبدون هذه التجارب قد يفتقر الانموذج القصصي إلى المصداقية لاسيما وأن التجربة الذاتية تنهض على ((تجربة شخصية بعينها... لما تتضمنها من قيمة اعتبارية يمكن أن تضيف الى خبرات القارئ معطيات جديدة تطورها وتثريها.))[1].

يرى هيثم بأن فن القصة القصيرة جداً ((ولادة طبيعية وصحية في أدبنا المعاصر، وأن ولادتها مستقلة بكينونتها الخاصة، مع كونها امتداداً صميمياً لفن القصة والرواية، تشرط علينا أن نرعاها ونحتفل بها، لكي نتخلص من الإشكالات التي تصاحب كتابة القصة القصيرة مثل الاسترسال اللغوي.))[2].

ونظرا لكثرة هذه الآراء وتعددها واختلافها من ناقد لآخر، فسنكتفي بالبعض منها لاسيما تلك الآراء التي دأب فيها النقاد على أن تكون رؤيتهم النقدية لتجارب الآخرين منطلقة من منهج نقدي واضح مسلحين بأدوات نقدية تبرمج العملية النقدية وتحدد رؤاها على وفق تيارات ومذاهب ومناهج نقدية تسعى للخوض في تفاصيل النص بمنهجية ودقة.

---

(1) القصة القصيرة جداً- مقاربة بكر، احمد جاسم حسين، منشورات دار عكرمة للطباعة والنشر، دمشق، 1997، 39-40.

(2) حب مع وقف التنفيذ، 8.

وقبل الدخول في تفاصيل هذه الآراء لابدَّ من الإشارة إلى أن اغلب النقاد الذين كتبوا عن تجربة هيثم هم من المجال السردي نفسه- باستثناءات قليلة-، فأغلبهم قصاصون كتبوا القصة القصيرة والقصيرة جداً، لذا فهم على علم ودراية بأصول هذا الفن وقوانينه ومن ثمَّ على وعي تام باللعبة السردية التي يتبارى فيها هيثم مع الآخرين وربَّما يفوقهم وهي نقطة مهمة لأنهم سينطلقون في آرائهم من أسس نظرية وقوانين محددة من دون الانحياز لشخص الكاتب على حساب فنه، بمعنى أنهم سيركزون على ما جاء به رولان بارت وسايره الكثيرون من مجايليه حول قضية (موت المؤلف) التي تهتم بتفاصيل النص وطرائق تشكله بعيداً عن المؤلف وتحزباته، فضلاً عن أن القصة القصيرة ((فن أدبي يقتضي تكثيفاً كتابياً يقتنص اللحظات الحياتية في التعبير عن أفعال الشخصيات وحواراتها فضلاً عن صياغة الأزمنة ورسم الأمكنة.)) [1].

يرى القاص والناقد أنور عبد العزيز أن هيثم بهنام بردى من القصاصين الذين أعجبوا بفن القصة القصيرة جداً، وأن هذا الإعجاب هو الذي دفعه إلى خوض تجربة هذا الفن والتمكن منه، وقد وقف الناقد على المجاميع القصصية التي أصدرها القاص (حب مع وقف التنفيذ) و(الليلة الثانية بعد الألف) و(عزلة انكيدو) ليصل إلى قناعة تامة بأن هيثم كان مقتصداً جداً في استعمال الكلمات، وأن هذا الاقتصاد يعد ((أول سبب لنجاح قصصه، فهو مبدع حقاً في مسألة التكثيف وثمة مسألة أخرى: قليلاً ما تجد تكرار لفظة في قصصه، ثم هذا الحرص والحذر من ألا تجد لفظته أو كلماته موقعها الطبيعي ضمن السياق فتضيع منها قوة الإيحاء وهو يدرك- عبر كل قصصه- مسالة الشعرية وغير الشعرية في الكلمات.)) [2].

---

(1) تقاطع المستويات وتنازع الثنائيات في مجموعة (أرض من عسل) للقاص هيثم بهنام بردى، نادية هناوي سعدون، ضمن كتاب (دور السريان في الثقافة العراقية- ابحاث ودراسات الحلقة الدراسية الثالثة دورة سليمان الصائغ)، ط1، المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية، عنكاوا، 2013، 286.

(2) حبة الخردل- دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً،27.

إن انطلاق أنور عبد العزيز من مسائل وقضايا تخص القصة القصيرة جداً وتحدد ممكناتها السردية أمر بدهي لناقد ينطلق من رؤية موضوعية من دون الانحياز إلى شخصية القاص التي يكتب عنها لاسيما وأن الإطار الكتابي الذي يشتغل عليه الاثنان واحد، فأنور عبد العزيز قاص شأنه شأن هيثم وهو أعلم بالمسموحات والممنوعات في عالم القصة وما يرتبط به.

حظي القاص هيثم بهنام بردى وفن كتابة القصة القصيرة جداً باهتمام الناقد جاسم عاصي، فعاين هذا الفن من منظور الناقد الذي ينطلق من زوايا متعددة في نقده، فكتب ثلاث دراسات أشاد فيها بخصائص هذا الفن القصصي وسماته، محاولا الركون إلى آليات مختلفة لتناول هذا الفن عند هيثم بهنام بردى.

فهو يرى أن القاص ((يحدث توازناً موضوعياً وفنياً داخل نصه، بمعنى أنه يحافظ على هوية نصه القصصي، وعلى الرغم من استخداماته الكثيرة داخل فعل الكتابة، كاستخدام الأجناس الفنية الأخرى، لتكون رافداً ومحققاً لغرضين، أولهما: قدرة النص القصصي على الاستفادة من الأجناس الأخرى، وثانيا: منح المعنى في النص، بعداً شعرياً، وذلك باستخدام الإشارة أو الإضاءة واللمحة السريعة.)) [1].

وهو لا يقف عند حدود الخصائص والسمات التي تميز بها هذا الفن القصصي فحسب بل أنه يشير إلى العناصر الأساسية في هذا الفن وكيفية تعامل القاص مع هذه العناصر[2] لاسيما وأن الإيجاز والتكثيف من ابرز خصائص هذا الفن فكيف له أن يستوي فناً قصصياً مستوفياً لعناصره مع هاتين السمتين؟!

ولم يكن اهتمام القاص جمال نوري بقصص هيثم بهنام بردى القصيرة جداً اهتماماً يقل عن نظيرته عند الناقد جاسم عاصي، بل كان أكثر القصاصين اهتماماً بهذا الفن لاسيما وأنه يعد من أبرز القصاصين الذين ولجوا عتبة هذا الفن، إذ يرى القاص جمال

(1) حبة الخردل- دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جدا، 38.
(2) ينظر: م.ن، 43-49.

نوري إن القاص هيثم بهنام بردى ((يتمثل تجربة ذات أسس رصينة ويترسم بوعي متقدم ملامح قصة تمتلك مشروعيتها وحداثتها وكشوفاتها.. لغته المتفجرة الطافحة بالحركة والصور تتابع بحذر حركة الأشياء وترصد من زوايا متعددة دبيب الخطوات والرغبات.. ينزع إلى التكثيف والتجريد أحياناً ويرتدي حلة الشعر أحياناً أخرى.. يستهوي اللعب بالشكل فتنسل منه الفكرة.. يقدس اللغة ويستجلي كل إيحاءاتها ودلالاتها وهو يلاحق فكرة تومض أو واقعة تبرق في ذاكرته الثرة.)) [1].

وإذا كانت الدراسات السابقة- مع غيرها من الدراسات- قد أولت اهتماماً استثنائياً لمجاميعه القصصية القصيرة جداً، فإن ثمة دراسات أخرى ركزت على المجال السردي الآخر الذي رأى فيه هيثم بهنام بردى ملاذه السردي- على حد تعبير الناقد محمد صابر عبيد- ونعني به مجال القصة القصيرة، وكان مشواره في هذا المجال قد ابتدأ مع مجموعته القصصية الأولى (الوصية) الصادرة عام 2002، وما زال هذا التوجه لديه مستمراً، فهو إذا كان قد حقق قصب السبق في مجال القصة القصيرة جداً، فإنه في هذا المجال أيضاً استطاع أن يحقق حضوره السردي وينجز فيه ما لم يستطع انجازه عبر مشواره القصصي القصير جداً، فبين الفنين اختلافات- سنحاول أن نرصدها عند الاشتغال على كل منجز سردي على حدة في دراسات أخرى- وإذا كانت مجموعته الأولى (الوصية) لم تحقق ذلك التميز النقدي، فإن مجاميعه الأخرى (تليباثي) و(نهر ذو لحية بيضاء) و(أرض من عسل) استطاعت أن تغرس جذورها في الأعماق بدراسات نقدية جادة، انطلق فيها كل ناقد من وجهة نظر معينة تجاه قصة معينة في إحدى هذه المجاميع أو دراسة قصص مجموعة واحدة برمتها أو دراسة المجاميع جميعها.

كان الاشتغال على الفن الروائي يعد بحدِّ ذاته منجزاً سردياً آخر استطاع هيثم فيه بتمكنه وأدواته الاشتغالية على أصول هذا الفن وقوانينه أن يضيف مكسباً آخر إلى منجزاته السردية، ويسير بخطى ثابتة في هذا الفن كما كان يسير في الفنين السابقين،

(1) م.ن، 62.

فجاءت رواياته الأربع (الغرفة 213) و(مار بهنام وأخته سارة) و(قديسو حدياب) و(أحفاد أورشنابي) لتنضاف الى منجزه السردي وتكشف عن جانب آخر من جوانب اهتمامات هيثم السردية على الرغم من أن رواياته- باستثناء الاخيرة- لم تحظ باهتمام الدارسين والنقاد كما حظي فني القصة القصيرة والقصيرة جداً باستثناء دراسات قليلة لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، لذا فإن أغلب هذه الدراسات استثمرت جانب القصة القصيرة والقصيرة جداً في رؤيتها، ونادرا ما نجد دراسات اهتمت وركزت على الجانب الروائي لدى هيثم، وربما يعود سبب ذلك – من وجهة نظرنا- إلى سببين أساسيين:

يتعلق الأول بصعوبة اللغة التي يكتب بها هيثم رواياته، وهي لغة وصفية يغلب عليها الاستطراد والاطناب والوصف المطول، فيما ينطلق السبب الآخر من المضمون الروائي الذي يشتغل عليه هيثم بهنام، وهذا المضمون يركز على الجانب العقيدي والديني لاسيما المسيحية وتعزيز له ومن ثم فإن اشتغال الدارسين على مثل هذه الروايات قليل لصعوبة تعاملهم مع هذا الجانب أولاً، ولعدم فهم أساسياته ثانياً.

في السيرة والابدّاع:

هيثم بهنان جرجيس بردى، من مواليد أربيل 1953.

- عضو اتحاد الأدباء العراقيين.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو فخري مدى الحياة في دار نعمان للثقافة اللبنانية.
- عضو المجلس المركزي للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق للفترة من نيسان 2010 ولغاية حزيران 2013.
- عضو المكتب التنفيذي للإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق للفترة من نيسان 2010 ولغاية حزيران 2013.

- نائب الأمين العام للإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق عن الثقافة السريانية للفترة من نيسان 2010 ولغاية حزيران 2013.
- رئيس تحرير مجلة إنانا التي تعنى بشأن المرأة.
- له العديد من المشاركات في مهرجانات وملتقيات وحلقات نقاشية عدة.
- حاز على العديد من الجوائز الادبية فضلا عن الشهادات التقديرية.
- ترجمت بعض قصصه الى اللغة الانكليزية والهولندية والفرنسية والايطالية.
- أصدر العديد من المجاميع القصصية وروايات يغلب عليها الطابع التاريخي فضلاً عن قصص للأطفال

وكتب نقدية ومنها:

1. الغرفة 213/ رواية- مطبعة اسعد- بغداد 1987.
2. حب مع وقف التنفيذ/ قصص قصيرة جداً- مطبعة شفيق- بغداد 1989.
3. الليلة الثانية بعد الألف/ قصص قصيرة جداً- منشورات مجلة نون- الموصل 1995.
4. عزلة انكيدو/ قصص قصيرة جداً- مطبعة نينوى- بغداد 2000.
5. الوصية/ قصص قصيرة- دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة- بغداد 2002.
6. الحكيمة والصياد/ مسرحية للفتيان- مطبعة بيريفان- أربيل 2007 [1].
7. الذي رأى الأعماق كلها/ كتاب انثيالات- مطبعة ميديا- أربيل 2007.
8. مار بهنام واخته سارة/ رواية- مركز أكد للطباعة والإعلان- عنكاوا- أربيل 2007.
9. قديسو حدياب/ رواية _ مركز أكد للطباعة والإعلان- عنكاوا- أربيل 2008.

(1) حبة الخردل، دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً، خالص ايشوع بربر، ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2005م :20.

- صدرت باللغة السريانية عن دار (منارة) في أربيل عام 2011 ترجمة الأديب كوركيس نباتي.

10. تليباثي/ قصص قصيرة- دار نعمان للثقافة- بيروت 2008، صدرت طبعتها الثانية عن دار الينابيع بدمشق عام 2010، وطبعتها الثالثة عن دار أمل الجديدة عام 2015.

11. التماهي/ قصص قصيرة جداً- دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة- بغداد 2008.

12. قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية/ إعداد وتقديم/ إصدار المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية/ أربيل 2009.

- صدرت طبعتها الثانية عن دار رند- تموز للطباعة والنشر- دمشق 2010.

13. القصة القصيرة جداً في العراق/ إعداد وتقديم/ المديرية العامة لتربية نينوى/ الموصل 2010.

14. مع الجاحظ على بساط الريح/ سيرة قصصية للفتيان/ دار رند للطباعة والنشر والتوزيع/ دمشق 2010.

15. القصة القصيرة جداً/ الأعمال القصصية/ 1989- 2008/ دار رند للطباعة والنشر والتوزيع/ دمشق 2011.

16. نهر ذو لحية بيضاء/ مجموعة قصصية/ دار رند للطباعة والنشر والتوزيع/ دمشق 2011.

17. سركون بولص عنقاء الشعر العراقي الحديث/ إعداد وتقديم/ إصدار المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية- أربيل 2011.

18. قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية القصيرة جداً/ دار رند/ تموز للطباعة والنشر والتوزيع/ دمشق 2012.

19. روائيون عراقيون سريان في مسيرة الرواية العراقية/ دار رند- تموز للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق 2012.

20. أرض من عسل/ مجموعة قصصية/ دار الحوار للنشر والتوزيع/ اللاذقية/ سوريا 2012[1].

21. أحفاد أورشنابي، رواية، ط1، دار ثقافة للنشر والتوزيع، الامارات، 2015.

22. الطوفان، مجموعة قصصية، ط1، دار امل الجديدة، سورية- دمشق، 2016.

♦ كتب عنه نقاد وباحثون كُثر، فضلاً عن ذلك له مئات البحوث والمقالات والندوات في مجلات ودوريات مختلفة وله مشاركات في مهرجانات فنية عربية ودولية.

(1) تجليات الفضاء السردي (قراءات في سرديات هيثم بهنام بردى): 60- 62. وينظر: أسماء في ذاكرة المدينة (هيثم بهنام بردى): 98- 99.

الفصل الأول

عناصر التجربة الروائية

الفصل الأول

عناصر التجربة الروائية

مدخل:

حظي الفنُ الروائي بأهمية استثنائية من لدن الكثير من النقاد والدارسين والمعنيين بالأمر، وربما كان ميخائيل باختين من أكثرهم اهتماماً بهذا الفن فقد خصَّها بدراسات نظرية وتطبيقية واكب فيها نشأتها حتى تطورها في الآداب المعاصرة[1].

فالرواية نصّ و((النص هو حامل، وفي الوقت ذاته تجربة في الكتابة تحتفل باللغة، ومن أجل اللغة، وهي قبل هذا وذاك لغة.))[2]، والمشتغل على النصوص الروائية لابدَّ أن يدرك هذه الحقيقة ويتعامل معها على هذا الأساس استنادا إلى أن أي نصٍّ- بغض النظر عن جنسه- ينطلق من تجربة عاشها أو اصطدم بها الأديب حرضته على القراءة الواعية لها وتمثلها استجابة لرغبة أنوية أو دافع مارس ضغطه عليه وبما يمتلكه من مؤهلات معرفية وخبرات لغوية وحياتية متراكمة ومخزون ثقافي، إذ ((لم تعد التجربة عملية تقنية بقدر ماهي إنتاج نص لغوي متميز تتدفق فيه اللغة تدفقاً سلساً تلاحق فيه الأفكار وتنتصر عليها.))[3].

لقد حملت الرواية الحديثة ((بين ثناياها سؤالين رئيسيين: سؤال عن إمكانية نقل التجربة الإنسانية وتصويرها سردياً؛ وسؤال عن إمكانية فهم تلك التجربة واستجلاء

---

(1) الملحمة والرواية : مسائل في المنهجية، ميخائيل باختين، تقديم: جمال شحيذ، سلسلة الدراسات اللغوية والأدبية (1)، ط1، معهد الانماء العربي، بيروت، 1982، 9.

(2) أدوات النص- دراسة، محمد تحريشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000 ،5.

(3) أدوات النص، 6.

المعنى الكامن وراءها.)) [1]، ويشتغل هذان السؤالان في منطقة مكشوفة تستوعب تداخلات الروائي وانتقالاتها من تجربة إلى أخرى، فالنصُّ الروائي– من منظورنا الخاص- ما هو إلاّ عملية تفاعل تجارب متعددة يتم في النهاية صبَّها كلها في تجربة واحدة، والروائي الماهر هو الذي يشخص مواطن الجمال في تجربة ما ويضفي عليها من ملامحه ما يؤهلها لأن تكون تجربة أخرى هي مزيج من تجربة وأخرى قد تكون متباعدة زمنياً أو متقاربة، وكل هذا يعتمد على ((أن تعامل الانسان مع النص، مؤلفاً كان أم قارئاً، مماثل رمزياً لمعايشة الانسان للعالم. والخبرة التي تولد النص أو تتولد منه، نتاج عملية موحدة للوعي، فتكون الذات المفكرة موجهة دائماً نحو موضوع، هو مدار التصوير او التصور.))[2].

إن موضوع التجربة النصية هو الانسان بحدِّ ذاته بغرض النظر عن طريقة ظهوره، فالروائي هو الأنا التي تتمظهر وراءه الانسان، وطالما أن الروائي انسان يخوض تجاربه في هذه الحياة مع فارق بسيط هو أن الروائي يتميز بمقدرته الكتابية لصياغة التجربة التي عاشها، عانى من ويلات أغلبها، وذاق مرارتها، وحلق في أجواء البعض الآخر بحلاوته ولذة طعمه، ونقل هذه التجارب من واقعها المادي الملموس إلى نص متخيل يصبح موضوعاً ((بحاجة دائمة إلى (الأنا)، أي الذات التي تخبره، مثلما تحتاج اليه هذه (الانا) التي لا تمارس كينونتها إلاّ في حالة امتزاج تام معه.)) [3].

والشيء الأهم في النص الأدبي أن ((يمتلك نوعاً من البؤرة، بمعنى أن يكون هناك مكان ما تلتقي فيه كل الاشعاعات التي انطلقت منه.)) [4]، فمن خلالها يستطيع الروائي

---

(1) التبئير الفلسفي في الغرفة 213- مقاربة ظاهراتية في تجربة سليم بركات، شاهو سعيد، ط1، دار سردم، السليمانية، 2007، 67.

(2) التبئير الفلسفي في الغرفة 213- مقاربة ظاهراتية في تجربة سليم بركات، 99-100.

(3) التبئير الفلسفي في الرواية- مقاربة ظاهراتية في تجربة سليم بركات، 122.

(4) الرواية وصنعة الرواية، مجموعة كتاب، تر: سامي محمد، دار الجاحظ، بغداد، 1981، 73.

أن ينطلق من أية نقطة يراها مناسبة، ليس هذا فقط، بل سيحاول أن يركز من خلالها على الجوانب الأكثر إثارة واضاءة، ومن ثم عليه أن يمسك بخيوط نصه الروائي منذ الوهلة الأولى، ويصبح الاستهلال الروائي العتبة الأهم التي من خلالها يمكن للقارئ المتمعن والمتذوق والناقد أن يستمر في قراءته النصية أو أن ينهي قراءته من دون أن يكون هناك اي تأثير متبادل بينه وبين ما قرأه، فالنص الروائي على وفق هذا التصور يعد بنية حكائية سردية تنهض على الممارسة الفعلية للحياة على نحو يعتمد التخييل بوصفه شرطاً أساسياً في أي عمل أدبي، فالبنية الحكائية على وفقها ((لا تتحدد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحدد بمدلولها المرتبط عادة بفكرة المتخيل.))[1].

أولت الدراسات السردية اهتماماً واسعاً بالنص الروائي، وقد تمت مقاربته استناداً إلى المنظور الذي تنطلق منه كل دراسة والمستويات التي تعالجها، وروايات هيثم بهنام بردى لا تستثنى من هذه المقاربات السردية إذ يجب معاينتها على وفق ما حددتها النظرية السردية من دراسة عناصرها المكونة لبنيتها الداخلية، ومن حيث التركيز على المرجعيات التي أفادت منها في بناء معمارها الداخلي، ثم الاشادة بدور الوسائل السردية التي لا غنى لأي نص روائي عنها، ومن هذه المقاربات تحديداً ستتم دراسة نصوص هيثم بهنام بردى الروائية، اذ شكلت هذه المقاربات فصول الدراسة ومباحثها.

ان النص الروائي ينبني على مجموعة من العناصر تشكل البؤرة الاساسية التي تحدد معالم الرواية، فلا وجود لنص روائي بدون شخصيات تمارس دورها في الرواية تشبها بدور الانسان في الحياة، وتتحرك في مجال حيوي يشكل الفضاء المكاني المخصص لحركتها ومفاجأتها، في زمن محدد ومتنوع، وكل ذلك في سبيل التركيز على الحدث الذي يمثل جوهر النص الروائي وسبب وجوده.

(1) النص الروائي- تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط، تر: رشيد بنحدو، المطبعة الاميرية، 1999، 6.

وانطلاقا من هذا سيركز الفصل على دراسة عناصر تجربة هيثم بهنام بردى الروائية ابتداء من دراسة الشخصية الروائية في المبحث الأول، والمكان الروائي في المبحث لنختم الفصل بدراسة الزمن الروائي وتنويعاته.

المبحث الاول

الشخصية الروائية واشكاليات وجودها السردي

خضع عنصر الشخصية الروائية إلى جملة من التحولات والتغييرات سواء على المستوى الاصطلاحي أم الدلالي، الشخصية لم تكن سوى مفهوم له علاقة واضحة بالدور الذي تقوم فيه، ذلك ((أن النص الروائي، من حيث كونه حكاية، يفترض تقديم أحداث تُسند إلى شخصيات، وقد تشترك الشخصيات بتقديم حدث واحد، كما قد تقوم شخصية بعدة أحداث. إذ أن هناك علاقة أكيدة بين الشخصية والحدث: فالشخصية لا يبرر وجودها إلاّ الحدث الذي تقوم به أو بجزء منه، والحدث لا يمكن أن يقام به إلاّ ليطور شخصية تتأثر به.)) [1].

وإذا كانت للشخصية علاقة بالحدث فإنها في الوقت ذاته لا يمكن لها أن تظهر وتتطور وتبقى على وتيرة واحدة بمعزل عن العناصر السردية الأخرى: (المكان/ الزمان)، فالمكان هو الذي يحقق درجة حضور الشخصية وتناميها، تتأثر به وتؤثر فيه، والزمان يشكل فلسفة الانسان وتغييرات الأحوال وتقلباتها بين مدارين يتخذ أحدهما صراع الانسان مع الماضي/ الحاضر في ذاكرته- باستثناءات قليلة- ويتخذ الآخر خوفه من المصير المجهول والغيب الذي لا يعرفه في صورته المستقبلية.

وإذا كان قدر الشخصيات الروائية أن تكون دمية يحركها الراوي على النحو الذي يروق له فإنها تسعى – في الوقت ذاته- أن تستقل كلياً عن ديكتاتورية الراوي وتحرث لنفسها أرضية خصبة للتأثير على المتلقي، ومن هنا تبرز براعة الروائي وهو يُخضع الاثنين- الراوي والشخصية- للعبة سردية يحاول كلٌّ منهما أن يثبت نفسها في المشهد

(1) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، 13.

الروائي وأن يتصدر هذا المشهد على حساب الآخر، فقلَّما نجد صلحاً بين الاثنين وذلك حينما يكون الراوي هو نفسه الشخصية نفسها.

تتحرك شخصيات هيثم بهنام بردى الروائية على مستويين: الأول: تنتج دوالها السردية على المستوى الواقعي/ حيث الأجواء المهيمنة هي أجواء الدين والعقيدة والاستشهاد في سبيل قضية معينة من جهة، والأجواء الحربية من جهة أخرى، أما المستوى الآخر فهو المستوى التخييلي الذي برزت فيه الحوادث الروائية بوضوح مدفوعة بحركة الشخصيات المتخيلة. ولنا عودة إليهما.

إذ تتحرك شخصيات هيثم الروائية في أجواء مشحونة بالتوتر، لاسيما وأن الثيمة الأساسية التي ينطلق منها هي الدفاع عن القضية – بأشكالها المتنوعة والمتعددة-، فمن القضية الفلسطينية وهي قضية سياسية/ رواية الغرفة 213 إلى قضية الدين والعقيدة والتحول التدريجي في حياة الانسان من الكفر والإلحاد إلى الإيمان، والبحث عن جوهر التاريخ في المادة الروائية/ روايتي مار بهنام وسارة وقديسو حدياب، والاستشهاد في سبيل القضيتين.

إننا أمام شخصيات روائية تتفاعل مع الأحداث التي تتعرض لها، وترضى بالواقع الذي يتحول عندها إلى واقع مغاير لما عاشه، بل أن التحولات الفعلية تطال الشخصيات عموما- رئيسة كانت أم ثانوية-، والتحولات التي تشهدها الشخصيات هي تحولات ايجابية، ومن ثمَّ فإنها تستجيب وبكل بساطة لهذه التحولات وتخضع لمنطقها الروائي.

تعد رواية الغرفة 213 باكورة أعمال هيثم الروائية، يقول عن ملابسات كتابتها: ((عندما كتبت (الغرفة 213) أحسست أن ثمة وليداً معافى قد تناسل من ذاكرتي، وأنني ولدت أول أولادي، روايتي هذه أعتز بها رغم أنها تدور في بلد ليس بلدي، أحداثها تدور في لبنان وأنا كتبتها تحت تأثير مقالة قرأتها في إحدى المجلات، المقالة هزتني وجعلتني اكتب...))[1].

(1) أسماء في ذاكرة المدينة- هيثم بهنام بردى، 68.

الشخصية الرئيسة في الرواية تستند على شخصية نسائية/ الممرضة هناء، وهي تعيش أجواء الحرب الأهلية في لبنان وسيطرة الإرهابيين على الوضع، وسيطرة القتل والنهب وسفك الدماء بكل بساطة، وتأثير كل ذلك سلباً على الشخصيات لاسيما وأن هذه الأجواء تحرض الدوافع العدائية تجاه الآخر ولا تفلح محاولات الآخرين في الدفاع عن حقوقها واسترجاعها في شئ، طالما أن الطرف الآخر – العدو متعطش لدماء الابرياء وهو ما حصل مع زكريا/ ثائر حينما تبرع بدمه لإنقاذ يوسف الذي كافأه بإصدار أمر لرفاقه بتصفيته ولم تفد معه توسلات هناء أو نادية شقيقته لأنه رأى أن زكريا فلسطيني ويجب عليه ابادتهم حتى وإن كانوا السبب في انقاذ حياته والأغرب في ذلك أن الشخصيات الأخرى – أمام هذه الجرائم العلنية – لم تحرك ساكنة ولم تفعل شيئاً لإنقاذ الوضع على الرغم من استنكارهم له إلاّ أنه كان استنكاراً داخلياً لا يفيد في اسعاف الوضع أو تصحيحه، وربما كان الانسان أمام هذا الوضع غير الانساني مجبولاً على الجبن والرضوخ والاستسلام؟!.

تعيش الشخصيات رعبها الذي يتسلل اليها حتى في أماكن الاستشفاء، فثائر الفدائي- الاسم الحركي لزكريا- الذي أُصيب ورقد في إحدى غرف المستشفى يسرد معاناته من جراء الاحتلال، هو ابن دير ياسين الذي شهد مجزرتها وهو مازال صبياً ورأى بأم عينيه كيف قتل المحتلون الأهالي من دون أن ترف لهم جفن، وكيف حزّت المجندة الإسرائيلية رأس صديقه عماد وكان – هذا الأخير- يستنجد به، وعاش معاناة تهجير أهلها بعد تلك المجزرة الدامية، وها هو الآن يعيش معاناة الحرب الأهلية في لبنان.

لقد كانت حياة ثائر سلسلة معاناة والزمن السردي الذي يتم فيه سرد الأحداث التي تعرض لها ثائر وعاشه هو ليلة واحدة تكشفت فيها الكثير من الأمور والمسارات لنقف أخيراً عند حادثة مقتل سعد – الاسم الحركي لنجيب شقيق هناء- أثناء إحدى العمليات الفدائية التي يقوم بها الاثنان لتفجير سفينة اسرائيلية محملة بالأسلحة ستفرغ حمولاتها في احدى الموانئ وليعيش ثائر بعد ذلك مؤنباً ضميره واحساس حاد بأنه كان السبب في مقتل نجيب كما كان سبباً في مقتل عماد.

تعيش هذه الشخصية بإحساس حاد بالذنب، الـذي يترجمـه الـراوي علـى شـكل أحلام وكوابيس ظلت تلاحقه حتى وهو في المستشفى يتلقى العلاج بعـد اصـابته بطلـق نارية، وهذه الأحلام والكوابيس تتجسد لديه على شكل هذيان ينتابه بـين حـين وآخـر، والمثير أن هناء – هي وحدها- من تقـف علـى لحظـات الهـذيان هـذه دون ان تتكشـف للآخرين، وهي لعبة سردية ماهرة ومتقنة لجأ اليها الراوي وهو يحاول قراءة نفسـية هـذه الشخصية وأثر الأحداث الدامية عليها.

وإذا كان قدر ثائر أن يعيش بهذه المعاناة، فإن هناء لم تكن بأحسن حالا منه، فهـي سليلة الهم والأحزان، يموت الأب وهي في الثالثة من عمرها، بموته تنقلب كيان الأسـرة، فتعمل الأم من أجل إعالة أبنائها، وتتفوق هناء لتدخل إعدادية التمريض وتعين والـدتها بعد ذلك، فيما يتمرد الابن على الحياة التي يعيشها الانسان في ظل الاحـتلال، لتكتشـف الأم وهناء فيما بعد أنه يشتغل بالسياسة، وأنه فدائي، فيتطوع ويستشهد في العمليـة الـتي قام بها مع ثائر لتفجير السفينة المحملة بالأسلحة.

كان الراوي ماهراً وهو يترك لشخصياته حرية التعبير عما تحسـه، ومـن ثـمَّ تـأتي اللعبة السردية التي أداها الراوي متقنة، اذ قسم الرواية على فصول، ليأتي الفصل الثالث ويستجيب لمنطق السرد الروائي حينما يفسح الراوي المجال لشخصيات الرواية بأن تقـدم نفسها وتطرح رؤيتها وفلسفتها في الحياة، فهناك فصل معنون بـ(ثائر) وفيـه يسـرد ثـائر الأحداث التي مرّ بها من وجهة نظره، ويصف هناء من وجهة نظـره فيقـول: ((اتفحـص الوجه....أبيض، شعر أشقر منسدل، عينان زرقاوان وابتسامة حانية...)) [1].

إننا أمام شخصيات تعيش زمنين أحدهما زمن حاضر يعتمد الماضي أساساً له يتم من خلاله استرجاع أحداث تتعلق بشخصيات أخرى، كما هو الحـال مـع زكريـا/ ثـائر وهو يسترجع ذكرياته مع شخصيات أخرى الـبعض منهـا تتعلـق بطفولتـه مثـل: عمـاد وسمير ومحمد وعامر أصدقاء طفولته ممن عرف مصيرهم في حادثة دير ياسين، والـبعض

(1) الغرفة 213، 27.

منهم تتعلق بأبيه وأمه وشقيقته، فيما يتعلق البعض الآخر برفاقه الثوار الذين بدأت مسيرته النضالية لمقاومة المحتل معهم مثل: سعد وأبي منير وأبي زمن وكلهم شخصيات تحركها رؤية الشخصية الرئيسة وتسترجعها فلا موقف واضح لها لأنها غائبة عن السرد الراهن الذي يتم فيه استحضارها من مكمنها وجذورها المنسية، لكنها حاضرة في الذاكرة الروائية لقوة تأثيرها على الشخصية الرئيسة.

وهناك شخصيات تعيش زمنها الحاضر أمثال: زكريا وهناء والطبيب ويوسف وأمه وشقيقته نادية ورفاقه، وإذا كان قدر المرأتين أن تتوقفا إجلالاً لزكريا وموقفه تجاه يوسف بل أنهما يستنكران الجريمة التي يحاول يوسف اقترافها بحق زكريا لكونه فلسطينياً، فان الشخصيات الأخرى تظهر بصورتها العلنية المكشوفة ولا تتوانى عن ارتكاب جرائمها علناً وفي وضح النهار.

وهناك فصل معنون بـ" هناء" وفيه تتحدث عن نفسه بقولها: ((قد تتصورني يا ثائر ابنة أحد الاثرياء، أو أحد الموظفين الكبار، ولكني لست من هؤلاء، ولا من أولئك، بل فتحت عيني وفقهت كل شئ عندما كنا نسكن في غرفة صغيرة محصورة في حيز ضيق تحت سلالم الطابق الارضي لعمارة عتيقة في "كرم زيتون" ذلك الحي الشعبي الضاج بالعتمة التي تنتشر قبل مغيب الشمس في بيروت، فنهرول بعد أن نودع أولادنا المصنوعين من خرق القماش النظيفة والجديدة التي كنت أجمعها من تحت ماكنة الخياطة العائدة لأمي)) [1].

وإذا كان الراوي حريصاً في ابراز الملامح الداخلية والخارجية لشخصياته الروائية الرئيسة، فإننا سنقف ازاء تجاهل متعمد للملامح الداخلية للشخصيات الطارئة على الحدث الروائي والتي كشفت– في جانب منها- على العداء الواضح للشخصيات المسالمة، فيوسف ورفيقاه لم يظهروا في النص الروائي إلاّ من خلال أفعالهم القذرة، فإذا كان يوسف انعزاليا، فان ثائر– على الرغم من معرفته بإنعزاليته- ينظر إليه على أنه

(1) الغرفة 213، 76.

انسان يستحق الحياة، في الوقت الذي يبدأ الآخرون يفكرون بثائر بأنه فلسطيني ومن واجبهم أن يمحوه من الوجود وهو ما سيفعلونه فيما بعد.

إن الشخصيات وأفعالها جاءت مرسومة بدقة متناهية، والراوي حاول قدر الامكان أن يحافظ على كل التوازنات السردية التي يمكن الانطلاق منها من أجل ايجاد شخصيات روائية تتحرك بسلاسة مع الأحداث، وهو بعيد عنها، وهنا تكمن مقدرة الروائي في الامساك بخيوط لعبته السردية حينما يترك كل عنصر من عناصر رواياته يساير واقعه النصي من دون أن ينحاز الراوي إلى شخصية دون أخرى ومن دون أن تفتعل الشخصيات تصرفاته فتأتي ملتبسة وغامضة.

رواية (مار بهنام واخته سارة) فتحكي حياة الأميرين الشقيقين بهنام وسارة الشهيدين وكيف تم التحول من عبادة النار إلى الدين المسيحي ليكون مقتلهما على يد أبيهما الملك الذي أبى أن يتزحزح عن دينه المجوسي أو أن يسمح للدين المسيحي أن ينتشر في مملكته، على الرغم من ظهور الدلائل والقرائن التي اثبتت خطأ معتقده وما اتى به الشيخ متى كان برهانا على صحة معتقد المسيحيين.

وسنجد إلى جانب هاتين الشخصيتين شخصيات أخرى ثانوية ومنهم: الأب والأم وأتباع الشهيدين وغيرهم، وهذه الشخصيات ستقوم على الرغم من أنها ثانوية بدور مميز وفاعل، فالأب/ الملك سيشهد جريمة عناده واصراره وما فعلته يداه بأبنه وابنته، والأم ستكون المساندة لأولادها إلاّ أنها في الوقت ذاته لن تستطيع رد الأذى عنهما، وكل ما ستفعله أنها ستقف إلى جانب زوجها بعد مقتل ولديها وتشهد هدايته وايمانه، فظهور هذه الشخصيات لابدَّ منها بل أنها ضرورية لأن النص الروائي نصٌّ يقوم – في جانب منه- على ثنائية الخير والشر، والصراع الدائم بين هاتين الثنائيتين، طالما أن الرواية – من وجهة نظرنا- مشهد لحياة بأكملها يأتي بصورة متخيلة يستوعب كل الحدود الفاصلة بين الثنائيات على أشكالها المختلفة.

إن هذه الشخصيات تظهر في قطبين مستقلين، إلاّ أننا سنكون ازاء شخصيات تعي حجم الأخطاء التي ارتكبتها بحق الآخرين بعنادها واصرارها على الضلالة مبكراً.

تتكشف رواية (قديسو حدياب) عن مضمون تاريخي، تظهر فيها الشخصيات التاريخية بأسمائها وأفعالها إلاّ أنها تخضع في النص الروائي لمنطق التخييل ((فتصبح شخصية روائية كأي شخصية أخرى وقد سمح الراوي للشخصية التاريخية بالكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى، وبتقديم تاريخها بنفسها، فتظهر الشخصية التاريخية في السرد الروائي، وهي تتحدث بضمير المتكلم.)) [1].

تظهر في الرواية العديد من الشخصيات يتم تقديمها من منظور راو كلي العلم مما يدلل على هيمنة هذا النمط من الرواة على الرواية، فهناك ربن بويا/ ومار عوديشو/ ومار قرداغ/ بربارة/ وغيرها من الشخصيات التي سنجد صداها في الرواية اسماً وفعلاً ووظيفة تقوم بها.

يمثل ربن بويا المحور الأهم في الرواية، فعليه تقوم أحداث الرواية وعلى نقطة التحول في حياته، وربما كان الراوي متعمداً في إبراز هذه النقطة تحديداً، فنراه يرسم صورة هذه الشخصية بدقة ويركز من خلالها على الجوانب المهمة في حياته، هذه الجوانب التي ستساعده فيما بعد – وستساعد القارئ أيضاً- في معرفة نقاط الضعف في حياته، وتأثير كل ذلك عليه، بحيث نجد أنفسنا- نحن القراء- أمام شخصية كانت مهيئة بالفعل للتحول الجذري في حياتها، يقول أحد الدارسين عن التحولات الحاصلة في حياة شخصيات هذه الرواية إنها: ((بمثابة التدليل على المراحل التي تمر بها النفس الإنسانية من تحولات خلال مراحل حياتها.)) [2].

فالاستهلال الروائي يكشف عن شخصية هذا الشاب، إلى جانب الشخصيات الأخرى التي ستكون مفتاحا للعبور إلى الحدث الروائي بتلقائية ومن دون تكلف، يقول

---

(1) البعد التاريخي للشخصية في رواية" قديسو حدياب" لهيثم بهنام بردى، علي أحمد العبيدي، ضمن كتاب (تجليات الفضاء السردي- قراءات في سرديات هيثم بهنام بردى، مجموعة باحثين، اعداد وتقديم: محمد صابر عبيد، ط1، دار تموز، دمشق، 2012، 72.

(2) البعد التاريخي للشخصية في رواية "قديسو حدياب" لهيثم بهنام بردى، 77.

الراوي: ((وعلى مائدة الطعام العامرة بكل اطايب الدنيا، ومدى الاهتمام الذي أولوه به جميعاً بلا استثناء، فالأب الذي يماثله في العمر دائم التألق، فكل شئ فيه يبرق بدءاً من عينيه مرورا بشفتيه وانتهاء بجبينه المضئ، وفيه الشئ الكثير من البساطة التي تجعل الآخر منجذباً اليه ويتوق إلى مجالسته ومسامرته، والأم التي هي عبارة عن ضوء بارق يضئ جنبات البيت بالنور والمرح بتنقلاتها التي لا تستكين وعباراتها البسيطة الأليفة وطريقة تعاملها مع خدم البيت التي تتصف بالأخوة والطيبة،))[1].

فالنص على طوله يكشف لنا الواقع الاجتماعي الذي يعيشه روبن بويا، فالراوي لم يحدده بالطبقات الدنيا التي تعاني شظف العيش ومأساته، وليس ممن استبد بهم الألم بفعل الفقدان أو غياب أحد والديه، أو يعاني نبذاً من الآخرين وعزوفا منهم عنه، بل أننا أمام شخصيات حباها الراوي وهيأ لها من نعيم العيش وهنائه ما يجعلنا نقف ازاءها حائرين عن سبب التمرد- وهو تمرد داخلي وثورة في النفس – وعدم رضاه مما هو فيه، إلاّ أن هذه الحيرة ستزول حينما يضعنا الراوي أمام اللحظة الفاصلة والحرجة في حياة هذه الشخصية ورغبتها الدفينة في المعرفة، وأغلب الظن أن المعرفة التي يتوق إليها ليست بمعرفة العلوم والآداب، فهو يمتلك قدراً كافياً منها، بل أنها المعرفة بالذات الانسانية وبأسرار الكون وما يحيط به من ظواهر وتجارب يقف ازاءها- أحياناً- عاجزاً عن ايجاد تفسير معقول لها، والحوار الذي جرى بينه وبين الكهل الذي التقى به يكشف عن هذه الرغبة وما يعتمل في ذاته، وسيكون الكهل أول من يفهم ما في ذاته من نزاع وخصومات واختلافات فنجده يرشده إلى ما يريد بقوله: ((اجتهد وستصل..))[2].

وسيجد روبن بويا في هذه الشخصية ضالته التي كان يبحث عنها، فتبدأ البداية الحقيقية له ولشقيقته أيضاً من خلالها، وتبدأ نقطة التحول على يديه اذ يتعمدان

(1) قديسو حدياب، 22-23.

(2) قديسو حدياب، 21.

ويعتكفان وينعزلان عن حياتهما السابقة مع الأخذ بنظر الاعتبار أن نقطة التحـول هـذه ستكون محفوفة بالكثير من المخاطر والمشاكل والمصاعب التي سيواجهانها فيما بعد.

إن الشخصيات في صراع دائم وبحث مستمر عن هوية مميزة يخصها، وسنجد أنهـا تحاول من خلال التحولات الطارئة في حياتها أن تجد ما تبحث عنه، لذا فان شخصـيات الرواية تقف في قطبين متقابلين ومتعاكسين في الآن ذاته، القطب الأول الذي يعترف بأن ثمة أخطاء في حياتها لابدَّ من تصحيحها وتحديـد مسـارها في الاتجـاه الآخـر، والقطـب المعاكس يبقى – بإصرار وعناد- على ما هو عليه من ضلال ولا تهتدي إلاّ حينمـا يـبرز حدث يحولها من شخصيات معاندة متكبرة ضالة إلى شخصيات مسالمة ذليلة أمام الأقدار التي وضعت هذه الشخصيات في موضع المساومة لاسيما وأن أغلـب هـذه الشخصـيات من الذين هيأت لهم الحياة حياة النعيم والرفاهيـة، وسـنجد شخصـيات هـذين القطـبين تتمثل في:

1. القطب المؤمن المسالم الباحث عن الحقيقة الـتي تهتـدي إليهـا، وأغلـبهم في مطلـع الشباب، وهم: روبن بويا/ مارعوديشو/ مارقرداغ/ الكهل.
2. القطب المعاند الضال، وهم من الذين تجاوزوا مرحلـة الشـباب وعاشـوا حيـاتهم على النحو الذي رغبوا بها وأغلـبهم مـن الملـوك والحكـام الـذين وجـدوا في أن التحول العقيدي للشباب سيقوض مجدهم ويزعزع أركـان عرشـهم، لـذا فهـم لا يتوانون عن فعل أي شئ، وهم: كوشناي/ هرمز/ واتباعهما.
3. وبين هذين القطبين يتحرك قطب ثالث يتم التحول في عقيدته تدريجياً، إذ أنه يبقى مصراً ليتم التحول فيما بعد، بعد ظهور القرائن والدلائل التي تشـير إلى ذلـك، أو منهم من يضمر عقيدته خوفاً من الآتي واصرار الآخر على ابادتهم.

ويبقى الشئ الأهم في شخصـيات هـاتين الـروايتين انهـا تتكـئ علـى مـا يسـمى بالمخلص، ففكرة المخلص فكرة عقيدية ليست بجديدة في أدبنا، بـل أن نقطـة التحـول في حياة شخصيات هاتين الروايتين لا تبدأ إلاّ معه، وغالباً ما يبرز هذا المخلص في دور كهل

أو شيخ يطوف ويجوب البلاد لنشر ما يؤمن به وسيجد ضالته في الشباب أكثر مما في الكبار أمثاله وربما يعود هذا إلى أن الشباب لم تشب حياتهم مغريات الحياة بعد وأنهم ما زالوا على نقاوتهم وطراوة حياتهم وأن الكفر والالحاد ما زال في بداية جذوته ويمكن اطفاء هذه الجذوة بسرعة على العكس من الكبار الذين تمكن منهم الالحاد إلى الحدِّ الذي هم بحاجة إلى أضعاف مضاعفة مما يحتاجه الشباب من الوقت لإدراك خطأ معتقدهم، ومن ثم فان التغيير في حياة الشباب سيكون أيسر وأسهل من سواهم من جهة، ومن جهة أخرى نحن أمام شخصيات تشربت حياتهم بالمحبة والطيبة ومساعدة الآخرين فضلاً عن توقهم وبحثهم عن المعرفة وبمجرد ما اقتنعوا أنهم وجدوا ما يبحثون عنه فانهم سرعان ما استجابوا لهذا التغيير، وآمنوا بالفكرة والمعتقد الذي كانوا يبحثون عنه خفية ومن دون أن يكون هناك تفكير مسبق أو شعور بحاجتهم الفعلية إلى التغيير والتحول الجذري.

أما شخصيات رواية (أحفاد أورشنابي) فينقسمون على قسمين، يمثل الأول رجال المقلوب وأهالي قرية (ب) الخيرة بما فيهم الحفيد الذي يحاول أن يزيح اللثام عن الأسرار التي كانت مخبئة من خلال كتابة رواية يسردها الحكواتي/ الجد، فيما يمثل القسم الآخر الشخصيات التي تقف بالضد من القسم الأول يمارسون أفعالهم الشريرة ، محاولين اذلال أهل القرية واخضاعهم لمنطق الحقد والجشع الذي يملأ كيانهم متكئين على الأطماع الخارجية الممثلة أولاً بالأتراك، ومن ثم الانكليز.

تترك هذه الشخصيات لاسيما رجال المقلوب الأربعة بصماتها السردية في نصٍّ حكائي يفيد من الموروث الحكائي بأشكاله وتنويعاته لنقف أخيراً عند الوصية التي يستلمها الحفيد عند موت الجد ولنقف فيها على تاريخ هؤلاء الرجال العظماء.

وسنركز في هذا المبحث على ثلاثة محورين أساسيين هما:

1. الاسم الشخصي.
2. طرائق تقديم الشخصية.

وسنقف عند هذه المحاور ليتم من خلاله الكشف عن طريقة تعامل الروائي مع كل محور من جهة وارتباطه بالشخصيات من جهة أخرى.

1. الاسم الشخصي.

النصُّ الروائي نصٌّ يعتمد مبدأ تعدد الشخصيات وتنوعها وكثرتها- في الأغلب-، والسمة الأساسية التي تغلب عليها أن تكون لكل شخصية هوية سردية تميزها من غيرها، ويتم التعامل معها على أساس هذه الهوية المميزة، والاسم هو ما يحدد هذه الهوية ويميز شخصية عن أخرى، فالاسم الشخصي مفهوم استراتيجي يخضع لتحولات الفعل الحكائي ليحدد من خلاله الدور الذي تقوم به كل شخصية وتميزه من غيره، وعلى هذا فان الاسم هو ما يكسب الشخصية سماتها وملامحها، وغالبا ما تكون هذه السمات والملامح مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالاسم.

وتكمن أهمية الاسم الشخصي في أنه ((ينصب فراغاً دلالياً، لا يلبث أن يمتلئ تدريجياً لما يشرع الكاتب في تصوير شخصياته واعطاء الصفات التي يفترض من أنها تتوفر عليها في الواقع، سواء أتم هذا التصوير بصورة مباشرة لما يقوم هو نفسه بذلك، أم بطريقة غير مباشرة، لما تقوم الشخصيات بالتعليق على بعضها بعضاً.)) [1].

في روايات هيثم بهنام بردى العديد من الشخصيات، تتحرك بحرية واسعة فيها، وهذا التنوع يستدعي تمييز شخصية عن الأخرى، والاسم أهم ما يميزها، ففي رواية (الغرفة 213) نجد أسماء شخصيات مثل: هناء/ ثائر/ عامر/ يوسف/ محمد/ كمال ابو زمن/ منير/ سعد/ نجيب/ زكريا/ نادية، فيما نجد شخصيات أخرى تحمل هويتها التعريفية اتكاء على ما تمارسه من مهنة على سبيل المثال: الطبيب/ المجندة الإسرائيلية/ الممرض/ أو اتكاء على صلتها العائلية: الأم/ الأب/ الرفاق.

(1) تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقية، ابراهيم صحراوي، دار الافاق، الجزائر، 1999، 165.

وإذا كانت هذه الاسماء تمر مروراً عابراً في ذاكرة الراوي والشخصيات فان اسم هناء وثائر وسعد نال حظه من الاهتمام والتوضيح وربما يعود ذلك إلى أن هذه الشخصيات تمثل محوراً مهماً لأحداث الرواية وعليها تقوم بعض الأحداث التي تزيح جوانب من الغموض التي تتعلق بالشخصيات، يقول الراوي:

((- ما اسمك؟

لم أجد جواباً، أسبلت جفني وفكرت...هل أقول لهما عن اسمي، اقول لهم ثائر من فلسطين، جرح قبل ساعات، أيام لا أدري... إستيقظ ليجد نفسه في ردهة ووجه فتاة يبتسم دوماً، هل يترتب عن ذلك أشياء ورد فعل مفاجئ؟ هل أبوح بالاسم المجرد فحسب؟،...))[1].

فاذا كان الاسم الشخصي يمثل هوية بارزة لها، فانه – في الوقت ذاته- سيمثل عائقاً أمام الشخصيات للكشف عن هويتها وشخصيتها، وثائر من الشخصيات التي وجدت نفسها في احدى غرف المستشفى ولا يمكن له أن يبوح باسمه، ذلك أن هذا الاسم سيشكل خطراً حقيقياً على حياته، وسيعيش صراعاً داخلياً عليه التخلص منه، وربما كانت هناء على وعي ودراية بخطورة هذا الاسم الحقيقي والحركي في هذا الوقت بالذات لذا نجدها تخفي هويته الشخصية ومن ثم تحرقها لكي لا يبقى أي دليل على شخصيته.

واسم (ثائر) في دلالته اللغوية يشير إلى ((القائم بالثورة، المناضل، الطالب للثأر))[2]، وهو في النص الروائي لا يعدو أن يكون سوى هذه الأوصاف الثلاثة، فهو من الذين قاموا بالثورة المسلحة على العدو الإسرائيلي، ومناضل يشهد له الجميع، وفي الوقت ذاته حرص على أن يطالب بالثأر لكل من قُتل على أيدي العدو لاسيما أصدقائه أطفالاً كانوا أم شباباً، وهو على الرغم من الحرص والحذر في اظهار شخصيته إلاّ أنه

(1) الغرفة 213، 36.

(2) الاسماء ومعانيها، 45.

سيموت على أيدي أعدائه مثل من مات قبله، اذ سيكتشف ميشال وحكمت شخصيته من خلال الحوار الذي دار بينه وبين هناء، وبتصميم حاد لإبادة كل فلسطيني مهما كان سيقتلونه من دون أن يأخذوا بنظر الاعتبار انه السبب في انقاذ حياة صديقهم يوسف واعتراض نادية شقيقة يوسف على قتله.

إلى جانب ثائر يظهر اسم هناء ليحمل في دلالته تضادا مع الواقع الذي تعيشه، هذا الاسم الذي سيحرك مشاعر ثائر وليكشف عن العلاقة التي بينه وبين شقيقها سعد الاسم الحركي لنجيب، وسيقص عليها التفاصيل المتعلقة باستشهاده وكيف أنه لم يستطع انقاذه، يقول الراوي:

((- هناء... ما اسمك الكامل؟

- هناء بطرس حنا.

ارتعش وجهه كمن مسه تيار صاعق تمتم بارتباك وحرارة..

-هناء...

-ثائر.. ما بك؟

سألني وهو يرتجف..

-أتعرفين اسمه الحركي؟

-كان اسمه سعد)) [1].

فوجود الأسماء في النص الروائي لا يأتي اعتباطاً فبقدر العلاقة التي تربط بين الاسم والمسمى/ الدال والمدلول ونجاح الروائي في اقامة هذه العلاقة هي التي ستحدد مهارة الروائي وبراعته في ربط الأسباب بالمسببات، ونظرة فاحصة للأسماء ستكشف عن البراعة التي يمتلكها الراوي وهو يحاول تحديد دلالة الأسماء من خلال واقعها المعيش أولاً، ومن خلال دورها في النص الروائي ثانياً، فالحدث الروائي يقوم على الحرب

(1) الغرفة 213، 81.

الأهلية في بيروت، وهذه الحرب أتت على كل ما هو جميل هناك، وكان الواقع مشحوناً بالتوتر والصراع المستمر بين قطبين متضادين يسعى كل واحد منهما إلى أبادة الآخر، والدور الذي قام به كل من ثائر وسعد وهناء كان دوراً فعالاً والحدث الروائي كان بحاجة إلى ثوار يقاومون الأعداء ويصارعون من أجل الحياة، وفي الوقت ذاته كانت لاسم هناء دلالة متضادة، فالواقع الذي عاشته منذ طفولتها لم يكتب لها أن تعيش حياة هانئة، بل أنها تعلمت منذ طفولتها على تحمل المسؤولية وتجرع الألم وهو ما يناقض واسمها.

في رواية (قديسو حدياب) يظهر اسم قرداغ بدلالات مختلفة، يقول الراوي: ((هذا الشاب المنذور للبطولة والفروسية الذي يتطابق اسمه، مع ما نذر نفسه له، فقرداغ اسم على مسمى، فهو محبٌّ، حد الخرافة، للنار، كمعنى اسمه تماماً، وهو فعلا مثل نار مشتعلة، حين تشب لا تترك خلفها سوى الرماد..

ولا غرابة ان تحمل الريح والشمس والقمر، اسمه))[1].

اذ يشير الراوي إلى دلالة اسم قرداغ وإلى الصفات التي يتصف بها، وارتباط الاسم مع صفاته انما يأتي من باب اقامة العلاقة بين الدال ومدلوله.

واسم قرداغ جاء من الصفات التي اتصف بها منذ ولادته، وربما كانت حادثة ولادته العجيبة سبباً في هذه التسمية التي أصرَّ الأب على ان يسميه بها:

((وتصاعدت أسنة النار في الفم القصي للوادي، وصارت الأشجار قرباناً للنارين، نار اشتعلت من السماء، ونار اشتعلت من جسد انثى، وصارت النارات تلتهمان كل شئ ليتحول أثرها إلى بريق ولمعان يغشيان الأبصار، فصاح كوشناوي..

-قرداغ.

وأكمل كمن يصلي في حضرة النار المقدسة..

-سأسميه قرداغ.))[2].

---

(1) قديسو حدياب، 92.

(2) قديسو حدياب، 69.

ويستمر الراوي في لعبة الأسماء وربطها بدلالتها، فنجد عنايته الكبيرة باسم قرداغ وكيف أن هذا الاسم يشكل صعوبة كبيرة بالنسبة لطفل لم يتجاوز العاشرة من عمره فيضطر إلى أن يلفظ الاسم (كرداك) بدلا من (قرداغ) يقول الراوي:

((فها هو، وهو بالكاد صار يتلفظ اسمه بحيث يجعل أبويه يغرقان في الضحك وهما يقرصانه ويشبعانه تقبيلاً وضماً وشماً وشفتاه تتلعثمان عند بعض الأحرف وخاصة القاف فيسمي اسمه" كرداك" لصعوبة الحرفين الأول والأخير من اسمه. فصاروا يدللونه بهذا الاسم.))[1].

والراوي لا يكتفي بهذا الاسم بل أنه يتجاوز إلى اطلاق اسم على الحصان الذي وهبه ملك الملوك هرمز إلى قرداغ فيسميه هذا الأخير بالأصيلة استنادا إلى المعلومات المتوافرة عنه[2].

وتأتي رواية (أحفاد أورشنابي) لتستكمل مشوار الاسم ومدلولاته، وتأثيره على الشخصية تأثيراً ايجابياً من ناحية وسلبياً من ناحية أخرى، ففي الرواية العديد من الشخصيات لاسيما تلك التي ترتبط بعلاقة صداقة قوية، تتكشف آثارها على مدار الحدث الروائي من حيث البطولات التي يقوم بها كلٌّ واحد على حدة من ناحية، ومجتمعة من ناحية أخرى، وتتكشف في الفضاء الروائي الذي يحدد مصيرهم سواء أكان في حياتهم أم بعد مماتهم، حينما يتم دفن الجميع- على مراحل متباعدة- في بقعة أرضية واحدة تستظل بظل شجرة الزيتون التي لها – هي الأخرى- حكاية مع بطولاتهم.

وإذا كان أورشنابي في ملحمة كلكامش هو ملاح أوتانبشتم الذي ساعد كلكامش في عبور مياه الموت بحثاً عن عشبة الخلود، فإن أحفاده هم الآخرون عبروا مياه الموت بحثاً عن الخلود المجاني الذي تمثل في مقارعة الظلم والاستبداد المتمثل بشخصية الآغا والمختار

(1) قديسو حدياب، 70.

(2) ينظر: قديسو حدياب، 123.

ومن والاهما فيما بعد، فكانوا بحق هم أحفاد أورشنابي كما أراد لهم أن يسموا باسمه في الرواية والبارز في العنوان.

إن فاضل ويونس والخضر ويوسف هم المحرك الأساس لأحداث الرواية، وكان من الطبيعي أن يحمل كل واحد منهم الصفات التي يدل عليها اسمه، يقول الراوي: ((وبعد، يا سادة يا كرام، سأحدثكم عن الرجال... فخضر ولدته أم تقية ورعة في ليلة ربيعية صقيعية ولا غرابة ان يسميه والده بالخضر، ولم تأت تسميته صدفة أو اعتباطاً، ولكن عن دراية وتصميم تيمناً بذلك التقي الصالح الذي أحبَّ الماء حتى أنه اتخذه مأوى له يقضي فيه حياته الرخية الورعة... فالخضر لا يزال يتذكر كلمات أمه...

فجر ولادتك هطل المطر كالأنهار وارتوت الارض حتى الثمالة وسالت المياه في الوديان، في هذا الجو البديع من احتفال السماء والأرض أطللت فجر ذلك اليوم وصاحت الجدة التي أولدتك مذهولة:

-رباه... إنه يضحك!

وفعلا، سمعتك تكركر بصوت ناعم ملائكي، فطرب أبوك وتعتعه الفرح وهتف:

-إنه الخضر... الخضر.

ومع الأيام، وكأن الارادة الربانية تحاول أن تخلق من الصالحين أشباها فقد نموت دمث الطبع، تميل إلى الهدوء، لا تهاب الليل والعفاريت، وفوق ذلك محب- حد الجنون- للماء، حيث تخوض في ساقية القرية صباحاً ومساء، صيفاً وشتاءً.)) [1]، ويقول عن يونس: ((ويونس هذا العفريت الصغير الذي لو تسنى لحوتٍ بائس أن يبتلعه فلن يبقى في أحشائه ثلاثة أيام فقط، فهو لم يبق في رحم أمه سوى سبعة شهور، وتسميته بهذا الاسم كانت تلبية لرغبة جده في إحياء اسم والد يونس، الذي قتله عصمت آغا...)) [2].

(1) أحفاد أورشنابي، 15.

(2) أحفاد أورشنابي ، 15-16.

أما عن فاضل وسبب تسميته بهذا الاسم فيذكر الراوي/ الحكواتي: ((... وإن كان ثمة ما يميز فاضل عنا كلنا فهو فضيلته وعفافه، وكأن القدر هو الذي ألصق به هذا الاسم، فهو فاضل حقا وشاء أبوه أن يسميه فاضلاً...))[1]، ويقول عن الصلوغان:

((- ولكن لِمَ يسمى الصلوغان، ومن أين جاءت تسميته؟

قال خميس:

-لا أدري، ربما لكونه على تلك الصورة من البشاعة.

...

لقد طردت من داخلي انسانا كان يخاف من وهم اسمه الصلوغان.))[2]

طرائق تقديم الشخصية.

من الأساليب المميزة التي يلجأ اليها الروائي وهو بصدد كتابة نصه تلك التي تستند إلى اختيار الشخصية الروائية وكيفية ظهورها – المبرمج- في الفضاء الروائي، فالنصُّ الروائي تمثيل حيوي لأدوار شخصيات مختلفة ومتنوعة تنهض بأداء أدوراها التي رسمت لها بدقة، فإذا كانت مقولة جينيت تشير إلى أنه لا وجود لنص دور سارد، فإن هذه المقولة قد تنطبق على رؤية الروائي الذي سينتج نصاً يوجه شروط تحرك شخصياته وأدوارها وكيفية التعامل والتحرك في النص من مكان إلى آخر، وفي فضاء زماني إلى فضاء آخر استناداً إلى الذات الثانية له، وهذه الذات هي التي يختفي وراءها الروائي/ المؤلف، فيضع على لسانه كل ما يريد قوله، وعلى وفق هذا التصور فان روايات هيثم بهنام بردى – شأنها شأن الروايات الأخرى- ستخضع خضوعاً تاماً وقسرياً لمتطلبات أداء الأدوار الذي يمثل جانباً مهماً من جوانب ظهور الشخصيات في النص الروائي.

---

(1) أحفاد أورشنابي، 17.

(2) أحفاد أورشنابي، 57-58.

إن طريقة تقديم الشخصيات من الطرائق المهمة التي استولت على عناية النقاد، إذ وجدوا إن الشخصية لا تظهر بصورتها الاعتباطية بل ثمة قوانين وخطوط يرسمها الراوي/ الذات الثانية للمؤلف هي التي تحدد مسار الشخصيات وتحركاتها، وقد أشار مؤلفا (عالم الرواية) إلى طرائق تقديم الشخصية وحددوها بأربع طرائق هي:

1. أن يتم تقديم الشخصية من قبل الراوي.
2. أن يتم تقديم الشخصية من قبل شخصية أخرى مشاركة في الحدث.
3. أن يتم تقديم الشخصية من خلال الشخصية نفسها.
4. أن تشترك هذه الأقطاب الثلاثة (الراوي والشخصية المشاركة والشخصية ذاتها) في تقديم شخصية معينة في النص[1].

ففي رواية (الغرفة 213)، يتم تقديم شخصية نجيب من خلال وجهة نظر هناء، اذ تقول: ((هل تعرف نجيب؟ نجيب حنا..؟ أتريد التفصيل، نجيب ابن حنا ميخائيل، أمه سارة، لبناني ابن لبناني أبا عن جد عن سلف، يتيم، لم ير أباه، له أخت تسمى هناء، وأم طوتها الذاكرة في أديم النسيان، فدائي منذ نعومة أظفاره، ألم تعرفه أيها الجسد المسجى بصمت على الرصيف الضاج بالرصاص والموت؟ إنه من حي (كرم الزيتون)، ألم تعرفه لحد الآن؟ ها..؟ ماذا تقول. تقول تعرفه...أين هو؟ هل هو حي؟ قل له، لماذا لا تزور هناء، انها جد قلقة عليك...أمست جمرة من حطب تنتظر الماء، وأنت يا نجيب هو الماء، هو الخلاص..))[2].

كما يتم تقديم هناء من منظور ثائر إذ يقول: ((هناء اسمها هناء، إن هناء يذكرني بشيء ما، بالتأكيد أن هذا الاسم مرَّ في خاطري، أو سمعته... ولكن أين... ومتى؟))[3].

---

(1) ينظر: عالم الرواية، ريال اوئيليله- رولان بورونوف، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999، 158.

(2) الغرفة 213، 18.

(3) الغرفة 213، 37.

وفي رواية (ماربهنام وأخته سارة) سيتم تقديم وارينة/ خادمة الأميرة سارة من وجهة نظر شخصية أخرى مشاركة في الحدث، أي الأميرة سارة إذ تقول: ((كانت وارينة، الفتاة التي تماثل فتاة الكرسي الهزاز عمراً وتضاهيها سحراً وجمالاً، تتملى هذه البشرة الرقيقة الشفافة، والتي تهجس من خلال نعومتها حتى الدم القاني الجاري في عروقها، تتملى القد الأهيف من القدمين وحتى البدر، وتجفل، هي لم تخطئ، فوجه الفتاة النائمة بدر وشمس وشفق، هو عالم ساحر ومدهش، ومرسوم بدقة، فالفم دقيق صغير، والأنف مستقيم، والغمازتان ورديتان بلون التفاح، والعينان المغمضتان المسورتان بأهداب سود رفيعة كإبر من حرير، وجبين وضاء كميدان تصول فيه ساحرات الهيولي، وأخيراً شعر فاحم ناعم كغابة تعزف فيه أية نسمة سيمفونية الجمال الساحر الفاتن.))[1].

في حين يتم تقديم سارة من منظورها الذاتي، اذ تقول: ((هل أنا آثمة يا أمي، لا أتذكر أني اخطأت بحق أحد، ثم كيف أفعل هذا وأنا لا أخالط أحداً، فأنا منذ نعومة اظفاري لم تمتع بصحبة الأطفال مثلما يفعل البنون والبنات، بل كنت سجينة القصر، لا أرى سوى دمى من خشب جميل، ومن حجر صقيل ملون، أولاد وبنات وبيوت ومدن، ولكنها من خشب وحجر....))[2].

في حين يتم تقديم ربن بويا في رواية (قديسو حدياب) من وجهة نظر الراوي، فيقول: ((... في تلك النقطة عاينت عيناه وجهاً وخط الشيب فوديه وشاربه ولحيته، وحززت السنون اثارها الدامية على الرقبة والجبين، واستولى التعب المضني على صدره فبات يلاحق أنفاسه المتعاقبة المتسارعة، فما كان من الشاب سوى أن يؤجل المحاولة ويرمق قرص الشمس البرتقالي المتهاوي إلى غياهب الأفق الدموي، بنظرة دقيقة وفاحصة ويلقي الفأس جانباً. مسح العرق المتفصد من جبينه بكفه ثم نظر إلى الكهل وكأنه يكتشف طوايا نفسه، فارتاح الشاب حين انتهت مجساته من تشذيب رحلة الغور في

(1) مار بهنام وأخته سارة، 27-28.

(2) مار بهنام وأخته سارة، 45.

أعماق الكهل، فهش في وجهه وهيأ له مقعداً من جذع شجرة لم يعالجه بعد، وهمس.))[1].

فهو لم يقف عند التفاصيل أو الأبعاد الخارجية للشخصية بل إنه يحاول أن يكشف عن بعض مما يعتمل في نفسه اتجاه الكهل الذي يلتقيه صدفة، محاولاً الجمع بين البعدين الخارجي والداخلي ليقدم صورة واضحة ومسبقة عن نقطة التحول التي ستنطلق بدايتها من هذه اللحظة في حياة الشاب، والفعل ذاته سيتكرر حينما يحاول الراوي أن يقدم شخصية قرداغ محاولاً التوفيق بين المشهد الروائي والأحداث الروائية فيما بعد، ولكي يقدم لنا صورة مفصلة عن هذه الشخصية التي ملأت شهرتها الآفاق بفعل القوة الجسدية الخارقة التي يتصف بها، فضلاً عن السمات الداخلية التي تميزه عن غيره، فيقول: ((قرداغ ابن حدياب الشجاع الذي وصلت أخبار شجاعته وغيرته على ديانته ومهارته في الصولات، وفي رمي السهام ولعب الكرة والصولجان، قرداغ ابن الخمسة وعشرين ربيعاً، بجسد متوثب دوماً كرهوان لا تتعبه الجبال والسهوب، الصحارى والغابات، قرداغ الفارس الطموح، يقف الآن مذهولاً وبصيرته تحاول أن تلم شتات نفسه المبهورة وتجلي حقيقة موقفه وموقعه وهو ينتظر خلف البوابة يتأمل الفارسين المتسربلين بالتروس والدروع،...))[2].

ويتم تقديم الشخصيات في رواية (أحفاد أورشنابي) من زوايا نظر متعددة، فالرواية أساساً تنهض على رواية الحكواتي الذي يستغل ذاكرته أبشع استغلال في الكشف عن أحداث وقعت بالفعل ابان الحرب العالمية الأولى في شمال العراق، إذ يقوم بتقديم بعض الشخصيات وابراز أوصافها كما هو الحال مع عصمت آغا، فيتم تقديمه من منظور الروائي/ الحكّاء، إذ يقول: ((ولكن قبل أن أسرد عليك الحكاية، ربما تتساءل، من يكون عصمت آغا هذا..؟ وما علاقته بقريتنا وما أصله؟.. الخ، لم يكن الاغا من (ب)

(1) قديسو حدياب، 15.

(2) قديسو حدياب، 111.

بل من ضيعة لا تبعد عنها أكثر من ثلاث ساعات ونيف، وكانت لديه حظوة كبيرة عند والي الموصل التركي، لذا فقد كان يفعل ما يحلو له من آثام وجرائم دون وازع من ضمير أو خوف من سلطة، كان له اتباع مدججون بالسيوف والبنادق ويسكن مع نسائه الأربع في قصر منيف مبني من الحجر والجص في (ك) وكانت له كلبة بيضاء كأنها الذئب، وكان يفضلها كثيراً ويحبها بجنون، حتى أشيع عنه بأنه كان يحبها أكثر من اولاده، لم يسلم رجال (ب) من أذيته حيث قتل يونس مع أربعة من قرية (س) المجاورة حين اتهمهم الاغا زورا وبهتانا أن شياههم قد دخلت مراعيه وعاثت فسادا في الزرع، لذا فانه صادر الشياه وقتل الرجال...)) [1].

إن هذه التفاصيل التي يكشف عنها الحكواتي/ الجد وهو يقدم احدى الشخصيات الطاغية والمستبدة في الرواية/ عصمت اغا، لكي يعطي انطباعاً أولياً عن هذه الشخصية ومن اين تستمد قوتها وجبروتها في قتل الآخرين ومصادرة أملاكهم من دون خوف أو وجل، لقد جاءت هذه التفاصيل وهي مستوفية للكثير من أوصاف هذه الشخصية المادية والمعنوية وجرائمها، وهي استباق للأحداث التي ستأتي فيما بعد والتي ستكون جزءا لا يتجزأ من عملية الانتقام التي سيقوم بها رجال القرية الأربعة وقتله.

فهذه التفاصيل تم كشفها من خلال شخصية مشاركة وفاعلة ومؤثرة في السرد الروائي، فهذه الشخصية كونها الأقرب لشخصية الآغا كونها عاصرتها من جهة وعانت من ويلاتها وجرائمها من جهة أخرى؛ لذا فإن تقديمها من منظورها يفسح المجال لحشد المفردات والدلالات كلها والتي يمكن لهذه الشخصية/ الحكواتي أن تستوفيها وهي تقدم شخصية عصمت اغا.

إن أغلب الشخصيات الروائية يتم تقديمها من منظور شخصية أخرى مشاركة في الحدث الراوي/ الحكواتي، وربَّما يعود مرد ذلك إلى أن الرواية بأكملها ما هي إلاّ سياق حكائي يتم سرد تفاصيله من خلال هذه الشخصية، ومن ثم فإنها الأقدر على كشف

(1) أحفاد أورشنابي، 23.

الملامح السردية للشخصيات المحكي عنها وما يتعلق بها، سواء كانت شخصية يوسف أم يونس أو فاضل، أم شخصيات أخرى تدخل الحيز الروائي كما هو الحال مع المختار الذي يكشف عن تفاصيل حضوره السردي والمسوغات التي دفعته ليتحكم بمصائر الناس ومن ثم انتقام أهل القرية منه واخراجه منها.

إننا أمام شخصيات تظهر من خلال وجهات نظر مختلفة ومتنوعة، ففي الوقت الذي يأخذ الراوي زمام الأمور، ويتحكم بمصائر الشخصيات، ويكشف عن الأحداث وكيفية وقوعها وأماكنها وازمنتها المختلفة، نجد أنه يتخلى – أحياناً- عن هذا الدور فيترك للشخصيات الحرية لتقدم نفسها، كما هو الحال مع هناء حين تقدم نفسها أو مع سارة، أو أن تقدم شخصيات أخرى تكون مشاركة في الحدث، كما هو الحال حين يتم تقديم نجيب من وجهة نظر هناء، أو هناء من وجهة نظر ثائر، أو وارينة من خلال وجهة نظر سارة، ولكن يبقى الراوي هو المتحكم الفعلي لأغلب الاحيان، فالعديد من الشخصيات الروائية يتم تقديمها من وجهة نظره كما هو الحال مع قرداغ أو شوشان أو القديس متى وغيرها من الشخصيات التي لها حضورها السردي.

على أننا نجد تدخلاً واضحاً – نادراً- في تقديم إحدى الشخصيات الروائية من وجهة نظر مختلفة حين يتم تقديمها من وجهة نظر الراوي والشخصية نفسها واحدى الشخصيات المشاركة لها كما هو الحال مع تقديم شخصية قرداغ إذ يتم تقديمه من وجهة نظر الراوي العليم ومن وجهة نظر الأم وهي تدافع عنه ومن وجهة الأب وهناك شخصيات أخرى كانت تنظر إليه نظرة اجلال واحترام وتقديس قبل ايمانه فتتحول هذه النظرة إلى رؤية قاتمة تحاول النيل منه كما هو الحال مع الملك شابور وأعوانه، على الرغم من أنه يقدم هذه الآراء كلا على حدة، وهو ما يكشف لنا عن الأساليب المتنوعة التي أرادها الروائي وهو يحدد الأدوار الروائية للشخصيات جميعها دون استثناء، فكلما كانت الطرق مختلفة ومتنوعة أمكن ذلك الراوي أن يعطي تفاصيل أكثر عنها وأن يغطي مساحة واسعة للرواية لكي تستفرد بالشخصية الروائية لاسيما إذا كانت هي المعنية بنقطة التحول الايجابية في حياتها وتسعى إلى تغيير معالمها وطرق معيشتها على نحو مغاير لما

كان مألوفاً، ومن ثم فإننا سنقف ازاء شخصيات نامية لم ترض لنفسها أن تسير على وتيرة واحدة على مدار الحدث الروائي بل كانت تسعى دوماً للتغيير والتجديد والخلاص من عالمها المزيف الذي كانت تعيشه إلى عالم اكثر نقاء وصفاء وبراءة على الرغم من أن أغلب هذه الشخصيات- وربَّما كلها- ستدفع حياتها ثمناً لهذا التغيير كما هو الحال مع ثائر في الغرفة 213، وبهنام وسارة في (ماربهنام وأخته سارة) وقرداغ في (قديسو حدياب)، ورجال المقلوب في (أحفاد أورشنابي)، وسيكون الموت النتيجة الحتمية التي ستصل اليها في النهاية، وهي رسالة يحاول الراوي ايصالها إلى المتلقي في أن الموت هو النتيجة الحتمية لخلاص الانسان من شروره وآثامه، وهذا الخلاص لا يكون إلاّ بالتطهر الذاتي أولاً، وبالسعي لتحقيق الرغبة الذاتية في تطهير الآخر ثانياً، وستكتسب هذه الشخصيات خلودها من تحولها الايجابي في الحياة وما قدمتها للآخرين.

المبحث الثاني

المكان الروائي بين الواقع والخيال

يوحي مفهوم المكان ((إلى البعد الجغرافي أو الحيز المحدود، والذي يشكل ديكوراً أو إطاراً للأفعال والأحداث.)) [1]، فهو ((ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل أنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله.)) [2].

تم النظر إليه على أنه مدلول ((لفظي تصنعه اللغة لحاجات التخيل وأهدافه الفنية، ويستطيع المتلقي إدراكه ومعرفة أبعاده إذا أجاد الروائي تشخيصه وإيهام المتلقي بحقيقته وصدقه...))[3]، فالملفوظات والاشارات اللغوية هي التي تحدد المكان الروائي وتصنعه، وبدون اللغة لا يتفاعل المكان ولا تظهر كينونته إلى الوجود الروائي كونه يشكل جزءاً من نصٍّ هو مزيج من نسيج لغوي، فهو على وفق هذا المفهوم صياغات أو إشارات أو علامات لغوية تنهض في سياق لغوي مترابط، ويحمل دلالاته ضمن هذا السياق اللغوي ولا ينفصل عن العناصر السردية الأخرى طالما أنه يتمتع بهذه الحصانة اللغوية، فهو ((يتشكل باللغة وفي فضاء اللغة، فلا كينونة للمكان الروائي بعيداً عن علامات اللغة، إذ إن المكان كائن صامت يلج اللغة بفراغه، وأشيائه ليتحدث من خلالها. فالكائن الإنساني يكمن للمكان بشباك اللغة، وهو بذلك يمنحه لساناً ولغة...))[4].

---

(1) قال الراوي، سعيد يقطين، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، 240.

(2) بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن-الشخصية)، حسن بحراوي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 1990،33.

(3) الفضاء المضاد، سمر روحي الفيصل، مج: الموقف الأدبي، ع406، شباط، 2005، 34.

(4) شعرية المكان في الرواية الجديدة- الخطاب الروائي لإدوارد الخراط أنموذجاً، خالد حسين حسين، كتاب الرياض (83)، مؤسسة اليمامة، الرياض، د.ت، 78.

وتتجلى أهميته في كونه يشكل المدار الأهم في بناء العلاقات الإنسانية المختلفة فيه، إذ تنهض هذه الأهمية على مبدأي ((الاختلاف والمباينة، فعلاقة الانسان بالمكان تختلف من فضاء إلى آخر: إذ تتجلى في الفضاء المديني بممارسة مطبوعة بطابع المدينة، حيث النداء الخفيض على مستوى الصوت، وحب الأمكنة المغلقة على عكس تجليات هذه العلاقة في الريف، فالأمداء الواسعة، المفتوحة تفترض النداء العالي وممارسة سلوكيات مميزة في الجلوس والطعام، الأمر الذي يبرز لنا ثقافة المكان وسطوته عند أصحابه.)) [1]، ومن ثمَّ يشكل المكان الحاضنة الأهم في بناء شخصية الانسان وتحديد سلوكه وتقييده إذ إنه ((يمسك بشخصياته وأحداثه ولا يدع لها إلاّ هامشاً محدوداً من الحركة.)) [2].

إن الروائي كائن انساني يدرك ماهية الأشياء وأهميتها في حياة الانسان، والانسان منذ أن وعى حقيقة هذا الكون وهو يجول ويصول فيه على النحو الذي يروق له، ولا يمكن له أن يلغي هذا الفضاء الذي يتحرك خلاله، وما مقولة اللا مكان- التي ظهرت عند بعض الفلاسفة والمفكرين والأدباء- إلاّ اشارات لا تملك مقوماتها إلاّ في الاطار النفسي، فاللا مكان تعبير رمزي لا صحة له لكنه يتعلق باشتراطات نفسية ودلالية، فتوظيف المكان لا يكون إلاّ ((لغايات جمالية لا تجعل وجوده في النص نفعياً أو عرضياً فقط، بل هو وجود متقصد كمكون من مكونات الرواية، له بنيته المؤثرة في البنى الأخرى داخل الرواية والمتأثرة بها...)) [3].

شخصيات هيثم بهنام بردى الروائية تتأثر بما حولها من الأماكن وتتفاعل معها، بل أننا نجد تأثير المكان واضحاً عليها، وهو ما سيدفعنا إلى البحث عن العلاقة الجدلية بين

---

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة- الخطاب الروائي لإدوارد الخراط أنموذجا، 65-66.

(2) المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، ط1، دار ابن هانئ، دمشق، 1989، 12.

(3) خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، رفقة دوديـن، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2007، 299.

المكان والشخصيات، وهي علاقة مهمة وشائكة في الوقت ذاته ((إذ دخلت العلاقة بين المكان والشخصية مرحلة جديدة، إذ أصبح المكان شرطاً للوجود ذاته، وعاملاً من عوامل تحديد الشخصية واستجاباتها.)) [1].

يمثل المكان الحاضنة الرئيسة للشخصيات، ففيه تتحرك بحرية وتتأثر به، فكلما كان المكان أكثر بساطة، وإحساس الشخصية بالانتماء والأمان والاطمئنان فيها وأكثر استقراراً كانت العلاقة بينهما قوية ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، والعكس صحيح حينما يحسُّ الانسان بالنفور من مكان ما، يتولد نوع من العدائية والكراهية بينهما، ولا يمكن للشخصية أن تتجاوب معه وتستقر فيه، فثمة خيوط تربط الاثنين معاً، قد تكون قوية، وقد تكون واهية، فعلاقتهما ((ليست طارئة وهامشية، وانما هي في الصميم، حيث المكان مؤهل للكشف عن لاوعي الشخصية وحيواتها النفسية والاجتماعية، لأنه ببساطة لا معنى ولا دلالة للمكان بعيداً عن الانسان الذي يقوم بتنظيمه واجراء عمليات التقطيع والمفصلة في بنيته وفقا لآليات ثقافية محددة.)) [2].

الروائي الماهر هو الذي يحدد الطريقة التي يمكن من خلالها اثبات هوية الشخصيات من خلال المكان، وتحديد السمات الأساسية للمكان من خلال حركة الشخصيات وتفاعلها، فيتسع المكان باتساع العلاقات التي تربطه والشخصيات لذا ((لا يكون المكان ممثلاً للاطار الذي تجري فيه الأحداث وتتصارع فيه الشخصيات فحسب، وانما نظاماً من العلاقات الوثيقة فضلاً عما يوصله من الإحساس بمغزى الحياة من خلال وظيفته كونه مركزاً للحدث وعنونا للشخصية يبرز سماتها وانتمائها الاجتماعي، فضلاً

(1) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، 26.

(2) شعرية المكان في الرواية الجديدة، 118.

عن تحميله للأفكار والمشاعر والحدس لذا يتداخل مع عناصر العمل الروائي متأثراً بها ومؤثراً عليها.)) [1].

وتتحدد هذه الأماكن في الروايات – قيد الدراسة- في:

1. المدينة/ القرية.
2. المكان المفتوح/ المكان المغلق.
3. المكان الأليف/ المكان المعادي.

وقبل أن نتوقف عند فكرة هذه الأماكن وآلية استظهارها واستثمارها النصي لابدَّ من الاشارة إلى أن هيثم بهنام بردى كان على وعي تام بالدور الذي يقوم به المكان في تحديد سلوك الشخصيات ودوافعها، ومن ثمَّ فأن أي تصرف أو سلوك مغاير للشخصية ضمن البيئة التي كانت تعيش فيها لابدَّ أن تعود أسبابه إلى المكان وأنها نتيجة حتمية عنه من جهة، ومن جهة أخرى فإن هيثم بهنام بردى عمل على أنسنة المكان وتشخيصه، بمعنى أنه أضفى على أماكنه بعداً انسانياً، فالمكان يتحرك كما الانسان، والأوصاف التي ينطلق منها في تحديد المكان غالبا ما تتشكل من دوال وإشارات لفظية تشتغل في اطار صورة بيانية تضفي مزيداً من الحيوية والجمال عليه، وعلى الرغم من هذا البعد الانساني فإن المكان يبقى متخيلاً بصياغاته ودلالاته، فالمكان المتخيل هو ((جغرافيا الوهم، وهو إما أن يحتوي النص على موضع لا وجود له، أو يحتوي النص على رؤية وهمية لموضع موجود فعلاً، أو يحتوي النص على أحداث وهمية في موضع موجود عملياً.)) [2].

شغلت المدينة أهمية استثنائية في منجز هيثم الروائي، فالروايات ترسم مخططها المكاني في مدن مختلفة محلية وعربية، والراوي يحاول استظهار سلوك الشخصية وأفعالها

---

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975، 20.

(2) جدلية المكان والزمان والانسان في الرواية الخليجية، عبدالحميد المحادين، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، 29.

من خلالها، فانفتاحها وانغلاقها، وألفتها وعدائيتها مرهونة بالمدينة التي يقع فيها الحدث الروائي لاسيما وأن المدن تعيش حالة من التناقض بين هدوء وسكينة أحياناً وثورة وغضب أحياناً أخرى، فتلقي الشخصيات حتفها فيها كما تجد فيها راحتها وهدوءها لكنها– في أغلب الأحيان– تظل عالقة بها، متمسكة، ومنتمية إليها، تعيش تفاصيلها وأركانها وأجزائها كلّها بمحبة وانتماء على الرغم من أنها تظهر أحيانا جارحة، لكن هذا الجرح ليس بفعلها بل بفعل ساكنيها، لذا سنحاول قبل الانتقال إلى هذه الثنائيات المتضادة أن نقف عند دلالة المدينة/ القرية وكيفية ظهورها في النصوص الروائية.

أولا: المدينة/ القرية:

شكلت الرواية العربية ((الوثيقة النفسية والاجتماعية والسياسية عن واقع وتاريخ المدينة العربية المعاصرة، وما عاشته من تطورات وتناقضات سياسية واجتماعية.))[1].

لقد بدأت العلاقة بين الرواية والمدينة شائكة، فقد ذهب أغلب النقاد إلى أن الرواية فن مديني، وأنها ارتبطت بالمدينة ارتباطاً كبيراً، نشأت معها وتطورت بتطورها وشهدت عمرانها وتدهورها، وبدأت هذه العلاقة تظهر على أنها ((علاقة تبادل وجود وتواصل مختلط، وهي علاقة متناقضة ومتشعبة، تتجاوز طرفيها لتضم اليها طرفا ثالثاً هم القراء سكان المدينة.))[2]، ووفقا لهذه العلاقة المتبادلة فقد احتلت المدينة حيزاً كبيراً من عناية الروائيين وتركيزهم عليها، إذ ((لا توجد رواية بلا مدينة... والرواية أفضل من يغازل المدينة ويكشف أوراقها ويعري ما كان مدفونا تحت ترابها وخلف مراياها المخادعة، الرواية خارطة المدن.))[3].

---

(1) المدينة في القصة العراقية المعاصرة، رزاق ابراهيم حسن، الموسوعة الصغيرة(143)، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1984، 14.

(2) هل الرواية ابنة شرعية للمدينة، فؤاد التكرلي، جريدة الثورة، 24/ 12/ 2002.

(3) المدينة هي التي تسكن فينا، عبدالستار ناصر، جريدة الزمان، ع1354 في 2/ 11/ 2002.

لقد كانت علاقة الانسان بالمدينة سلبية على الدوام ذلك أن حياته فيها ((تخلو من الصلات الانسانية الحميمة، مما يؤدي الى شعور الفرد بالعزلة والوحدة))[1]، وربَّما تعود أسباب هذه السلبية إلى أن المدينة عملت على تقييد حرية الانسان وقطع الأواصر والصلات الحميمة بينه وبين الآخرين، فلم يعد للعلاقات الاجتماعية أي دور وأهمية في حياة الانسان، وأصبحت المصالح الشخصية واللهاث وراء المال والشهرة والبحث عن المناصب الشغل الشاغل للإنسان، مما جعل ((الحياة في المدينة أقل عاطفية وأكثر عقلانية عن الحياة في أي مكان آخر، مفسراً انهيار الروابط التقليدية في المدينة إلى ظهور روابط اجتماعية جديدة معتمدة على جماعات المصلحة والعلاقات الثانوية.))[2]، على العكس من القرية التي وجد الانسان فيها ضالته في الحرية وعمق الروابط الاجتماعية التي تربط أفراد القرية الواحدة، فالحياة في القرية تختلف اختلافاً كلياً عنها في المدينة.

لابدَّ من الاشارة إلى أن المدينة ((كتجربة وكمكان حضاري يحمل قيمة معينة يعد نقطة ضوء فعالة، لدراسة الذات الانسانية وحساسيتها الحياتية؛ اذ بها، وفيها، تنكشف الصراعات الاجتماعية، والسياسية، والحضارية، وبالتالي صيرورة المجتمع وحركيته، وفيها يمهد للمستقبل، ويتأسس كيان الامة وفردانيتها وثوابتها، وكذا تطورها الذي تعكسه أحداثها الموّارة...))[3]، وقد أدرك الأدباء أن ((المنطق الذي يحكم العلاقات الانسانية والاجتماعية في المدينة هو منطق القوة الغابية، والقهر الاجتماعي المبني على التنافس الحاد والمنطق التجاري، والقمع والاستبعاد السياسي))[4].

---

(1) الردود السلبية للمدينة المعاصرة، طارق ابراهيم حمدي، سلسلة الموسوعة الصغيرة (200)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، 82.

(2) علم الاجتماع الحضري، فؤاد بن غضبان، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، د.م، 2014، 37.

(3) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان، قادة عقاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، 170-171.

(4) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان، 179.

وظفت المدينة في الرواية لتحمل تناقضاتها الحياتية جميعاً، فالروائي انسان ينتمي- قبل كل شيء- إلى مكان ما، وغالباً ما يكون ممن يغوصون في متاهات المدينة ودروبها وتشعباتها، فهو أعلم بها وبتشكلاتها، وأدرى بعاداتها وقوانينها ومبادئها وتقاليدها وأصولها وطبقاتها وطرائق تعامل ساكنيها بعضهم مع البعض الآخر.

وربَّما كانت المدينة أشد تعرضاً للعدوان من القرى والأرياف، وأكثرها حروباً ودماراً وتهتكاً وسلباً وقتلاً، لاسيما إذا كانت الحروب التي تتعرض لها بين طرفين متضادين لا يمكن لهما الالتقاء أو عقد هدنة أو التصالح كما هو الحال مع العدو الاسرائيلي والحرب اللبنانية التي استنزفت طاقة البشر وجرفت كل ما هو جميل أمامها، وقد كانت موضوعاً أثيرا لدى الكثير من الأدباء لاسيما الروائيين ومادة خامة للعديد من الروايات فـ((الحرب اللبنانية كانت وما تزال موضوعاً لعدد من القصاصين العراقيين الذين حاولوا أن تكون المدن اللبنانية ذاتها مسرحاً لمجريات قصصهم.))[1].

تجري أحداث رواية (الغرفة 213) في لبنان بشوارعها ومبانيها وملاجئها وتحديداً في إحدى المستشفيات التي تشكل عصب الحياة في ذلك الوقت المحرج من حياة اللبنانيين، مع الإشارة إلى العديد من الأماكن الأخرى التي يظهر وجودها أثناء الاسترجاعات للأحداث الدامية التي تعرض لها الفلسطينيون والوحشية التي يمارسها العدو الإسرائيلي معهم لإبادتهم جميعا بمن فيهم الأطفال والنساء في سبيل اقامة دولة مستقلة لهم.

يبدأ الراوي في اعطاء انطباع سلبي عن المكان/ بيروت فيقول: ((- العيش في بيروت أشبه بالعيش في آتون الجحيم، لم أجد ما أجيبه بشيء... واصلت التحديق في السماء.. حقا أنها تشبه التابوت، وغدوت أصوغ معادلة افتراضية غريبة.. فلتكن السماء تابوتاً، من هو الميت؟ بل الموتى اذن...؟ وألقيت نظرة إلى الأسفل، الشوارع جرداء، خالية، ومهجورة كأنها ديار دارسة هجرها الناس منذ قرون، والسيارات واقفة في فوضى عجيبة، بعضها صعدت فوق الرصيف واستظلت بحائط نصف متصدع، وبعضها الآخر لم

(1) المدينة في القصة العراقية المعاصرة، 134-135.

يجد سائقها الفرصة لكي يوصلها إلى بر الأمان فآثر أن ينجو بجلده تاركا السيارة لمصيرها المجهول...))[1].

فالوصف المتحقق في النص لا يأتي اعتباطاً بل أنه يحقق حضوره الفعلي من خلال ارتباطه بالحدث الروائي أولاً، وبالأجواء التي تعيشها الشخصية الروائية وتؤثر عليها سلباً ثانياً، فالدوال الوصفية التي تبرز في الكثير من مفاصل الحدث الروائي تشي بالتأثير الكبير للموصوف/ بيروت وتشبيه العيش فيها بالعيش في آتون الجحيم وبأن بيروت تشبه التابوت؛ فالشوارع فيها مهجورة وخالية، والسيارات واقفة في فوضى عجيبة، لقد أصبحت بيروت في نظر ساكنيها جثة تذروا الرياح رائحتها النتنة لنصل في النهاية إلى معادلة سلبية بكل تفاصيلها في أن السماء ماهي إلاّ نعش وبيروت الجثة؟!

إن مثل هذه الأوصاف لم تكن لتتحقق في هذا النص لو لم يكن الحدث الروائي بتلك السلبية والرؤية القاتمة والمؤلمة التي تنعكس آثاره وبشكل سلبي أيضاً على الآخرين، وهو ما يدفعنا إلى الحديث عن دقة الراوي في ربط الصفة بالموصوف من جهة، وفي انتاج آصرة سردية على مستوى عال من التركيز على الجوانب المعتمة في الحدث الروائي من جهة أخرى.

والراوي لا يكتفي بمثل هذه الإشارات بل أنه يحاول أن يعقد موازنة بين بيروت الماضية وبيروت الحاضرة وما بينهما من اختلاف شاسع فيقول: ((... ورحت أفكر في مقارنة الزمن... من كان يصدق أن بيروت التي كانت شوارعها الصاخبة تضج بالسيارات، سيارات أنيقة، حمراء، صفراء، بيضاء وسوداء،... كاديلاك، مرسيدس، بيوك، فالفو، وفورد... بيروت التي كانت أرصفتها تمور بالأجساد المشدودة المتدافعة تحت أضواء النيون، بيروت الليل الفردوسي، ملاذ الذين لم يألفوا النوم مبكرين، بيروت شارع الحمراء، والجبل والشاليه، تصبح ثكلى حزينة تبكي شوارعها وأرصفتها ولياليها وناسها،

(1) الغرفة 213، 11.

ان بيروت أمست جثة تذروا الرياح العاصفة رائحتها النتنة، فالسماء إذن كانت النعش وبيروت هي الجثة...))[1].

إن أبرز ما يشكل الملامح المدينية هو البيوت والسيارات والشوارع المضيئة الصاخبة التي لا تخلو من حركة، فضلا عن الأجساد المشدودة المتدافعة، والحرب قضت على كل هذه الملامح بحيث غدت بيروت جثة هامدة والسماء نعشها.

أدرك الراوي حجم الكارثة التي أصابت جسد بيروت، والمعاناة التي تعانيها، فتحققت المقارنة بين بيروت الماضية وبيروت الحاضرة اعتماداً على آلية الزمن لتي أخفقت- هي الأخرى- في أن تنحو ببيروت منحى آخر، وما قول الراوي على لسان البطلة (هناء): ورحت أفكر في مقارنة الزمن، إلا تلاعب صريح بآلية الزمن واستدراجها للكشف عن حقيقة بيروت بين الزمنين، إذ تشكل بيروت الماضية الوجه الناصع، المتألق، الحاوي على ممكنات الجمال والسعادة كلها بحيث أن أولادها لم يألفوا النوم باكرين لئلا تغمض عيونهم عن هذا الجمال الباذخ، فيما تشكل بيروت الحاضرة الوجه السلبي الذي يتفاعل مع الأحداث، حيث القتل على الهوية من دون استثناء والدمار والدماء التي أصبحت لازمة من لوازم شوارعها اليومي، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن يكون الملجأ هو المعادل الموضوعي للتشبث بالحياة بصورته البسيطة والمقرفة في أحيان كثيرة؛ لذا ليس غريباً أن يصل الراوي إلى حكم نهائي مفاده: إن السماء كانت النعش وبيروت هي الجثة، وهو حكم فيه الكثير من الحقيقة إذا ما قارناه بحجم الدمار الذي شمل الانسان وبيروت على حدٍّ سواء، وبحجم القتل والموت والدمار واستباحة دم الانسان من دون الأخذ بنظر الاعتبار حقه في حياة كريمة توفر له أبسط مقومات الحياة.

في رواية (مار بهنام وأخته سارة) يصف الراوي مدينة آثور[*] بقوله: ((الخطى الزائرة الى مدينة اثور، انى ما جاءت، تجد- بدون أي ريب- كل شئ فيها مرتباً ومنظماً

(1) الغرفة 213، 12.

وفق ذوق فني رهيف، تتميز بها هذه المدينة عن سائر المدن المجاورة، القصية منها واللصيقة، فقصورها الملكية التي تتوسط المدينة، فوق ربوة زرعت اسفحها بأشجار البرتقال والزيتون بأعمدتها الرخامية المحززة بنحت بارز لرؤوس اسود مفتوحة الأشداق، وحول القبة العالية المدورة تتوزع على محيطها تماثيل من برونز لنسور مفردة الاجنحة، اما الشوارع المحيطة بها والتي تتفرع إلى أذرع تقطع المدينة حتى الأسوار وكأنها اوراق أزهار البيبون فهي مبلطة بالحجر..)) [1].

ينهض السرد الروائي ابتداء على لعبة الوصف، فالراوي من خلاله وصفه الدقيق والتفصيلي لأدق التفاصيل الموجودة والمتعلقة بالمكان الروائي يحاول أن يكشف لنا عن درجة تركيزه وعنايته الفائقة بالمكان، لاسيما وأن المكان هنا يشكل الحاضنة الأهم التي ستحتضن الأحداث الروائية برمتها فضلاً عن احتضانها لشخصياتها، وله أهميته ولا يمكن الاستغناء عنه، فهو ضرورة من ضرورات السرد الروائي و((يحتاج إلى تركيز وصفيّ عالٍ يأتي على كلّ جزئياته ومكوناته وقضاياه وتشكيلاته)) [2]، وهو ما يسعى إليه هيثم بهنام بردى في نصوصه الروائية دوماً.

يقوم الحدث الروائي في مدينة (آثور)، والراوي في استهلاله يحاول أن يعطينا وصفاً دقيقاً لهذه المدينة، على الرغم من أن الوصف الذي يركز عليه الراوي طويل ويستمر على مدار الحدث الروائي، فهو يعمد إلى قطع وتيرة السرد والتركيز على وصف المدينة التي يتجسد فيها الحدث وينمو ليصل ذروته عند مقتل الشقيقين بهنام وسارة من

(*) آثور: اسم أطلق على مدينة في الجنوب الشرقي من مدينة الموصل شمال العراق، اسمها الحقيقي (اشور) نسبة الى الاشوريين القدماء الذين سكنوها، ولم يعد لها وجود حقيقي في الوقت الحاضر. ينظر: دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، 42.

(1) مار بهنام وأخته سارة، 8.

(2) مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، محمد صابر عبيد- سوسن البياتي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2008: 68.

قبل الأب، ومرضه المستعصي الذي لم يشفَ منه إلاّ على يد الشيخ متى، ليترك بعد ذلك دين آبائه وأجداده.

وإذا كان الراوي بدأ روايته بوصف مدينة آثور فإنه أنهى روايته بالوصف ذاته وإن دلَّ هذا على شئ إنما يدل على الأهمية الاستثنائية التي تحظي بها هذه المدينة ودورها في تأصيل الذات الانسانية بما تحملها من طبيعة خلابة حباها الله بها، من جهة، ويدل على النسق الدائري الذي اشتغل عليه الروائي في روايته هذه مما يمنحه هذا النسق مجالاً تعبيرياً أوسع في التركيز على الحدث الروائي وعلاقته بالمكان وتأثيرهما على الشخصية الروائي، لاسيما وأن الشخصيات تتأثر تأثرا كبيرا بالمكان مما ينعكس على الحدث الذي تقوم به.

في رواية (قديسو حدياب) يصف الآثار السلبية التي تركها العدوان على مدينة اربل فيقول: ((إنه أقرب إلى طلل منها إلى مدينة، فكل شارع من شوارعها وحي من أحيائها، وسوق من أسواقها مدمر أو شبه مدمر، كانت نياط قلبه تتقطع وهو يتجول فيها ويرى ما عم فيها من تدمير، ويزداد غضبه على اعدائه الهمج الذين ما تركوا شيئاً إلاّ ومرروا مخالبهم النجسة المدمرة عليه، وارتقى صحبة فرسانه تل ملقى الى حصنه، فوجد قصراً يتجول فيه الهوام وأسوار مخرّبة تتلاعب فيها الريح، وحدائق مقوضة وأشجاراً مقتلعة، فكأن بالمغيرين كانوا عازمين على استئصال شأفة الحياة حتى من الجماد الذي روح فيه، وكان الحزن يخيم على قلبه الجسور وهو يتأمل قاعة العرش المنهوبة، وكتبه المبعثرة على بلاط مكتبته وهي مبقورة ومنتوفة بالرياح والسيوف، وجناحه المخصص للنوم تتطاير فيه الستائر الممزقة تلبية للريح الداخلة من النوافذ المحطمة تبكي بدموع تتمازج مع عويل الريح...))[1].

فالراوي يقف على مسافة واضحة وقريبة وهو يترصد المشهد الروائي ويحاول وصف المكان بمحتوياته كافة، فهو يتحرك بحرية كبيرة في وصف المكان، والوصف الذي نقرأه هنا ما هو إلاّ وصف تفصيلي يقوم على((استقصاء الموصوف على تناول اكبر قدر

(1) قديسو حدياب، 247-248.

ممكن من تفاصيله...)) [1]، يسعى إلى الاحاطة الشاملة بالتفاصيل الدقيقة للمكان من دون أن يترك أية ثغرة في وصفه، على الرغم من أنه أعطانا مشاهد وتفاصيل أكثر جمالاً وحيوية ورونقاً عن هذه المدينة قبل العدوان، وهو ما يؤكد على أن الحروب تدمر كلَّ ما هو جميل وتحيله خراباً ودماراً وقتلاً.

إن الراوي ينطلق من الكلي إلى الجزئي، فهو يستهل وصفه بوصف المدينة كونها المحيط الكلي الذي يدور حوله الحدث الروائي، لينتقل بعدها إلى الجزئيات بما في المدينة من شوارع وأسواق ليركز أخيراً على وصف القصر والدمار الذي أحاطه وهو دمار شامل لم يترك العدو فيه شبراً لم يدمره، وإذا كانت المدينة في نظر الراوي أقرب إلى الطلل وأسواقها مدمرة أو شبه مدمرة، فمثل هذا الوصف لا يرتبط بالقصر لأنه أصبح طللاً ومدمرا بالكامل: الأسوار مخربة، الحدائق مقوضة وأشجارها مقتلعة، قاعة العرش منهوبة، الكتب مبعثرة، الستائر ممزقة النوافذ محطمة والاثاث مبعثرة.

وإذا كانت المدينة قد حظيت بهذه الأهمية في روايات هيثم جميعها- من دون استثناء- فإن القرية شكلت المكان الأساسي الذي تنطلق منه الأحداث وتنمو، ففي رواية (قديسو حدياب) تبرز القرية المتمثلة في شقلاوة إحدى الأماكن الأساسية التي تتشكل منها الأحداث وتبرز وتتفاعل، ولها آثار ايجابية على الشخصية بما حباها الله من طبيعة خلابة وفضاء مفتوح على العلاقات الانسانية، يقول الراوي:

((ثم نظر الى القرية ببيوتها المتناثرة المتواضعة، وسأل:

-وهذه قريتك..؟

-أجل..

-ما اسمها؟

-شقلاوا..

(1) جماليات النص وتشكيل الخطاب- قراءات في سرديات فارس سعدالدين السردار، نبهان حسون السعدون، ط1، مطبعة الديار، الموصل، 2013، 66.

-أتعرف معناها..؟

-أجل.. أنها المكان الزاخر بالماء والشجر..

تملاها الشيخ، فوجد الشمس الآفلة، والنسمة القابلة، وثغاء الحملان، وشدو البلابل، وزقزقة العصافير، مع بيوتها الصغيرة المسيجة بأشجار الجوز والكستناء والرمان والزان والصنوبر وترادفها وتكاتفها في الوديان التي تتسلق سفوح الجبال التي تحيط بها من كل جانب، تبدو فعلاً ضيعة رائعة الجمال وساحرة العيون، فهمس...

-اسم على مسمى..)) [1].

تشير الدلالة اللغوية لمفردة (شقلاوة) إلى أنها المكان الزاخر بالماء والشجر، وبهذه الدلالة رسم الراوي صورة مطابقة للأصل لقرية شقلاوة، مما دفع الشخصية الروائية إلى أن تصرح بأنها: اسم على مسمى في محاولة من الاثنين: الراوي والشخصية في اضفاء سمة الواقعية على المكان الروائي، وقد أشارت الدراسات إلى أن شقلاوة ((لم يتفق المؤرخون على أصل تسمية شقلاوة، فكل منهم يورد استنتاجاً خاصاً به، لكن الشي المتفق عليه أنه لا أثر مكتوب لأسم شقلاوة قبل القرن الثاني عشر، وقد أورد ياقوت الحموي في كتابه (معجم البلدان) اسم شقلاوة تحت اسم (شقلاباد) بينما وردت في كتب طقوس الكنيسة المحفوظة باسم كنيسة (شقلاباد).

وفي كتاب تاريخ حيراني سوران لمؤلفه حسين حزني موكرياني ورد اسم شقلاوة (شقاباد) أما كتاب تاريخ الكرد وكردستان فقد جاء اسمها ب (شاقلي اوا).

واستناداً لما ورد يصعب تفسير الاسم لتعدد الألفاظ الذي ورد بها لدى المؤرخين.

(شقلاباد)، (شقلابند)، (شقلاوا)، (شفاآباد) و(شتلقى) وتعني اللفظتين الأخيرتين مكان الشفاء أو الجميل جداً.)) [2].

---

(1) قديسو حدياب، 18-19.

(2) مدن مسيحية بين الماضي والحاضر- شقلاوة، برنامج اذاعي، قُدم من خلال اذاعة- صوت السلام- في قره قوش (بغديدا) عام 2008 من اعداد: نمرود قاشا.

وشقلاوة إحدى القرى التابعة لأربيل، ارتبط اسمها بـ(ربن بويا)، وهو إحدى الشخصيات الرئيسة التي تدور حوله أحداث هذه الرواية، نلتقيه شاباً متحمساً للعمل، شغوفاً بالحياة، متواضعاً، محباً للآخرين، ينظر إليهم نظرة حب واحترام، وينظرون اليه بمحبة واحترام على الرغم من الفارق الطبقي بينهم، يلتقيه الشيخ وهو يحتطب، فتتوطد العلاقة بينهما، ويصبح هذا الشيخ المخلص الذي يوصله إلى المعرفة المطلقة التي يبحث عنها، فإذا به يترك دين آبائه وأجداده ويترك حياة الرخاء والعز ليعيش في الجبل ويصبح انسانا زاهداً، عابداً، يقضي حياته في التعبد والتنسك.

وبردى وظف حياة هذه الشخصية، وتأثيرات المكان عليها، لتصبح شقلاوة نقطة الابتداء والانتهاء في حياة هذه الشخصية.

في رواية (أحفاد اورشنابي)، والقرية المذكورة هنا مجهولة التسمية، أو لنقل إنها سميت على غرار شخصيات (كافكا) التي أطلق عليها أرقاماً وحروفاً لتؤكد هويتها وجردها من هويتها المدنية من اسم، ولقب، وطول ، وقصر، وعرض، ولون[1]، اذ سماها الراوي قرية أو ضيعة(ب)، يقول الراوي:

((كان يا ما كان، وليس أحسن مما كان، وعلى الله عز وجل التكلان، كان هناك ضيعة اسمها (ب) على قدر كبير من الأبهة والجمال، ترتكن كبدر البدور بكل جلال، وبهدوء واتزان على كتف تل عال، وتشرف بكل سرور على غدير ذي ماء قراح... وذات حول من الأحوال، وليس أبهى وأطيب من تلك الأيام حيث تنعقد سنابل الحنطة والشعير وتثمر الغلال، وتكتسي الأرض بكل الألوان، في تلك الأيام من تلك الأعوام ولدت اربع نساء هن: سعدية، شمسة، بهية، ومريم، أربعة اولاد هم: يوسف، خضر، فاضل ويونس... وكأنهم فُرُخ النعام، او اشبال صغار، وعاش هؤلاء الاطفال طفولة

(1) ينظر: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، عبدالملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، 70.

ومراهقة، الى أن كتب الله لهم تلك الحياة الضاجة وعدم الخذلان، واقتحام المصاعب والانام.)) [1].

وهناك قرية (ك) وهي التي يتزعمها عصمت آغا، ويتسلط على رقاب أهلها ويستبد بهم، تبعد عن الأولى ثلاث ساعات ونيف، وهناك قرية (س) المجاورة لها التي لا نعلم عنها شيئا سوى أن الآغا اتهم رجال القرية الذين قتلهم مع والد يونس زوراً وبهتاناً بأن شياههم قد دخلت مراعيه وعاثت فساداً في الزرع فصادر الشياه وقتل الرجال[2].

إن الثنائيات المكانية التي سنركز عليها هي الأخرى حظيت بما حظيت بها سابقتها من تركيز واهتمام؛ لذا سنحاول أن نسلط الأضواء على:

1. المكان الأليف/ المكان المعادي.

من الثنائيات المكانية التي حددها يوري لوتمان في تناوله لمشكلة المكان الفني[3]، وترتبط هذه الثنائية بركنين اساسيين:

أولاً: إنهما ينطلقان من طبيعة المكان ذاته.

ثانياً: إنهما ينطلقان من الحالة النفسية لساكنيه التي يتركها كل مكان عليه.

ومن ثم فإن هذه الثنائية تأتيان استجابة للشرط النفسي ومدى تأقلم الآخر أو انصرافه عنه، فضلاً عن ((الوعي والوجود.)) [4]، اللذين يحددان علاقة الانسان بالمكان، والتأقلم معناه انسجام الشخصية الروائية مع المكان الذي تتحرك ضمنه فإذا ((حدث نوع من الانسجام فإنها تحيا فيه وتعيش في الفة، واذا لم يحدث فستكون الشخصية كارهة

(1) أحفاد أورشنابي، 13-14.

(2) ينظر: أحفاد أورشنابي، 23.

(3) ينظر: مشكلة المكان الفني، ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة باحثين، 69.

(4) المكان الروائي، عبدالحميد محادين، مج: البحرين الثقافية، ع30، 2001، 26.

للمكان، ويخلق نوعا من التناقض.)) [1]، وهذا التأقلم يرتكز على مفهوم الانتماء المكاني، فالانتماء شرط أساس من شروط انسجام الشخصية وتأقلمها مع المكان.

وربما كان باشلار أكثر اللذين اهتموا بصياغة المكان وتحديداته إذ أشار إلى أن ((ثمة أمكنة لا يشعر الانسان بألفة ما نحوها، بل يشعر بالعداء او الكراهية، وهي أماكن يقيم فيها تحت ظرف اجباري كالمنافي والسجون والمعتقلات، أو الأماكن التي توحي بأنها مكامن للموت والطبيعة الخالية من البشر وأماكن القرية.))[2]، وربط كل ذلك بمدى تقبل الآخر للمكان أو رفضه، انتمائه اليه أو اغترابه عنه، ومن الطبيعي أن يكون لهذا التحديد علاقة بالجوانب النفسية، ذلك أن القبول أو الرفض هي حالة شعورية تولد عند الانسان نتيجة ارهاصات خارجية تؤثر عليه وتحدد دوافعه وسلوكه ازاء شئ ما، والمكان من أكثر الأشياء استجابة لهذه الحالة، فالمكان يكتسب ((سماته وطبائعه، إذن، عبر وعي الشخصية به، وما تحمله من اسقاطات نفسية وسيكولوجية.)) [3].

رواية (الغرفة 213) تستجيب لهذه الثنائية استجابة كبيرة، ويركز الراوي على علاقة الشخصيات بهذه الأماكن لاسيما وأنها تظهر في جانبها العدائي، وربما كان هذا طبيعيا إذا ما علمنا إن الرواية كتبت عن الحرب الأهلية في لبنان أولاً، ثم إنها تعيش معاناة الانسان – على مرِّ الأزمنة- لدفاعه عن حقه في الأرض التي نُهبت وسُلبت منه، فبيروت– الفضاء الأصلي للرواية في السرد الراهن، ودير ياسين الرمز المعلن لفلسطين في السرد الماضي وبينهما تظهر أماكن أخرى يرى الانسان موته فيها بكل بساطة، تشكل العمود الفقري للحدث الروائي.

---

(1) شخصيات قصة يوسف (عليه السلام) في القرآن الكريم، نبهان حسون السعدون، اطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، 2003، 249.

(2) جماليات المكان، جاستون باشلار، تر: غالب هلسا، دار الحرية، بغداد، 1988، 45.

(3) الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث-دراسة في البنية السردية، حسن سالم هندي، ط1، دار الحامد، عمان، 2014، 201.

وإذا كان المكان الأليف هو الذي يتشكل من ((مكان المعيشة المقترنة بالدفء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ويمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتذكر.)) [1]، فإن المكان المعادي هو الذي يناقض هذا المكان ويولِّد حالة شعورية منافية لسابقه وعداء واضحاً ورفضاً شديداً لتأقلم الشخصية فيه، فأي مكان يمكن أن ((يكتسب سمات العداء تبعاً للظروف التي تحيط به أو المواقف التي يمر بها الانسان في جميع المجالات.)) [2]، ويكتسب المكان الأليف شرعيته من خلال التوافق النفسي والشعوري لدى الشخصيات واندماجها بالمكان بحيث تصبح الشخصية والمكان كائناً جسدياً واحداً لا يمكن الفصل بينهما.

فبيروت والملجأ ودير ياسين والمستشفى هي أماكن متحولة من الألفة إلى العداء أحياناً، ومن العداء الى الألفة أحياناً أخرى، وربّما يكون هذا التحول ناجماً من وجود الآخر/ العدو الذي بدأ يهيمن على مفاصل هذه الحياة وأماكنها ويقضُّ مضجع الآخرين بالممارسات العدائية اللاإنسانية، فتصبح مفردات القتل والسلب والنهب والموت والدمار والخراب المعجم اللغوي اليومي المتداول على ألسنة هذه الشخصيات، ومن ثم فإنها تعكس هذا المعجم على ما حولها من الأماكن لاسيما تلك الأماكن التي يستقل فيها الانسان العربي المسلم.

وإذا ما أردنا قراءة هذه الثنائية فلا يمكننا قراءته بمعزل عن الشخصيات، ذلك لأن الشخصيات الروائية هي التي تحدد ألفة هذا المكان وعدائيته، ومن ثم فإن أثر المكان يبرز واضحاً وجلياً من خلال تصرفات الشخصية وسلوكها فيه، ومن حيث انتمائها إليه من نفورها، وتمسكها به من هروبها منه، يقول الراوي:

---

(1) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ابراهيم جنداري،ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000، 237.

(2) المدينة في قصص جليل القيسي- دراسة سايكو- سوسيولوجية، نوزاد احمد اسود، ط1، دار تموز، دمشق، 2011، 126.

((ولكنها وجدت نفسها- لا تدري كيف- في الملجأ، دخلت العالم الصغير- الكبير، الذي أصبح، مع الايام، ملاذاً لكل من يود معانقة الحياة بإصرار، نظرت الى إلوجود... جامدة، صافنة، راعبة، الخوف فيها ديكتاتور، والصمت فيها ملك جليل يجلس على عرشه بكسل وبلادة،... الملجأ يعج بالأجساد، كل الزوايا مملوءة، انزوت الفتاة لصق الحائط، فوقها تماماً ثمة نافذة متكسرة الزجاج يأتي منها الهواء بارداً يصفع الوجوه فيشيع فيها يقظة حذرة وتوجس خائف.

شعرت الفتاة بغثيان مفاجئ، وخرجت من الملجأ نحو الليل والرصاص والموت لتتجول في شوارع المدينة وازقتها.)) [1].

فالراوي يحاول من خلال الوصف أن يقف عند نقطتين مهمتين تتحدد الأولى بوصف المكان الذي يجري فيه الحدث، وهو مكان يوحي بالرعب والخوف وعدم الاستقرار، فالملجأ هو الملاذ الذي يحتمي به الآخرون من الموت المؤقت الذي يتربص بهم على حين غفلة بفعل بشري يحاول أن يدمر كلَّ ما هو جميل، وسمي الملجأ ملجأ للجوء الناس اليه والاحتماء به، وتتحدد الأخرى بالحالة النفسية للفتاة/ هناء لاجئة الملجأ، فعلى الرغم من لجوئها- شأنها شأن الآخرين- إلى الملجأ إلاّ أن إحساسها في ذلك الوقت لم يكن قائماً على الطمأنينة والإحساس بالأمان، مما دفعها إلى ترك المكان والخروج إلى الشوارع وأزقة المدينة حيث الليل والرصاص والموت، ويرتبط الوصفان في تصوير مشهد روائي يحاول الراوي أن يرسمه بدقة حيث المكان والناس وأحاسيسهم ومشاعرهم في ذلك الوقت يختلف عما هو مألوف في الأوقات الأخرى.

وعلى الرغم مما يمثله الملجأ من مكان آمن للناس، فهو المكان الذي يلجأ اليه الانسان عند الخطر لاسيما أثناء الحروب، فإنه يمثل في الوقت ذاته مكان مغلقا بامتياز، يرتبط بمشاعر العدائية والكراهية والنفور وعدم الإحساس بالانتماء اليه بوصفه مكان مؤقتا للأمان، يقول الراوي: ((لأستغل هذا الصمت النادر وأعبر الشارع نحو الملجأ، نحو

(1) الغرفة 213، 6-8.

الحيطان الأربعة التي تسوّر عالماً قاتماً، الظلمة فيه حيوان أسطوري نائم ببلادة في مصباح معطوب أكله الصدأ والإهمال، قذيفة ومضت في الفضاء تحمل في طياتها الموت المجاني المباح.)) [1].

وينتقل الراوي من الوصف الكلي/ بيروت الى الوصف الجزئي/ بيت هناء فيقول: ((بل فتحت عينيّ وفقهت كل شئ عندما كنا نسكن في غرفة صغيرة محصورة في حيز ضيق تحت سلالم الطابق الأرضي لعمارة عتيقة في "كرم الزيتون"، ذلك الحي الشعبي الضاج بالعتمة التي تنتشر قبل مغيب الشمس في بيروت... هكذا كنا نقضي أوقاتنا بعد رجوعنا من المدرسة حتى يلفنا الأصيل ثم تتلقفنا الجدران المتقشرة لغرف بيوتنا المظلمة.)) [2].

فانتقال الراوي من الكلي/ بيروت إلى الجزئي/ البيوت ما هو إلاّ انتقال مقصود ومرهون بالحدث الروائي أولاً، ذلك أننا أمام ذاكرة أنثوية/ هناء تحاول أن تعرِّف بنفسها وتقدم نفسها للآخر/ ثائر، وهذا التعريف يستدعي الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، حيث الطفولة وأماكنها بمعالمها البائسة تُظهر خيوطها لتكشف عن شخصية أخرى مغايرة لما نجدها في السرد الراهن، فطفولة هناء لم تكن سوى طفولة شقية- شأنها شأن الأطفال الآخرين ممن ولدوا في أحياء بائسة وغاب عنهم المعيل الذي يعيلهم/ موت الاب، وبهذه الذاكرة المتوقدة تستحضر هناء المكان وكأنه شاهد على ما عانته ومازالت تعانيه، فهناء في السرد الراهن ليست سوى هناء في الماضي مع فارق بسيط في السن وتحمل المسؤولية وإحساس بالفقدان، ويتجسد هذا الإحساس بغياب الأخ/ نجيب أو سعد في الواقع الروائي لكنه حاضر بتفاصيله وكيانه كله في ذاكرة الاثنين/ هناء وثائر، أحدهما يبحث عنه، والآخر يداوي ألمه بغيابه الذي يشكل مأساة له بوصفه السبب الأساس الذي دفعه الى هذا الغياب الأبدي باستشهاده، الحقيقة التي يعلمها الثاني ويجهلها الأول.

---

(1) الغرفة 213، 5.

(2) الغرفة 213، 76.

وإذا كان الراوي قد سلط الأضواء على هذه الأماكن استنادا الى إحساس الشخصية/ هناء ورؤيتها الشخصية لها، فإننا في هذه الرواية سنركز على المكان الأهم الذي يشكل البؤرة الأساسية والمركزية للحدث الروائي، ونعني به الغرفة 213، وهي الغرفة التي سيجد ثائر نفسه فيها، وستكتشف فيها هناء شخصيته منذ الوهلة الأولى من خلال هويته الشخصية التي يحملها والتي ستضطر إلى حرقها لطمس معالم شخصيته واكتشاف هويته من قبل الآخرين لاسيما وأن المستشفى مكان مراقب من قبل العدو يترصد أخبار الثوريين والمقاومة، يقول الراوي:

((أمدُّ يدي محاولاً تحسس موضعه، الغرفة صامتة تبحر في ضوء بلون الجرح وثمة أصوات مبهمة آتية من ظلفة النافذة المفتوحة..))[1].

فإحساس الشخصية بالنفور وعدم الانتماء إلى هذا المكان هو الذي حوّل المكان من مكان مفتوح إلى مغلق لاسيما وأنه معرض للخوف وعدم الاطمئنان، بمعنى ثمة تناقض يغلف المكان، فالمستشفى يفترض أن يكون مكاناً آمناً للمرضى والجرحى، ولكن الإحساس الطاغي على الشخصية حوّل هذا الأمان الى نوع من الخوف، وسيتجسد هذا الخوف حقيقة أمام ناظري الشخصية حينما يلتقي ثائر بعدوه، ولن تستطيع هناء أن تفعل شيئاً حيال ذلك وسيلقى مصيره المحتوم على يد قاتليه، وبدلاً من أن يكون المستشفى مكاناً آمناً يصبح مرعباً، مفتوحاً للإنسان العربي على الموت والقتل والقهر والدمار، ومغلقاً على حياته، في الوقت الذي يجد فيه العدو أنه مكان مفتوح على الحياة طالما أنه يجد ضالته في قتل الفلسطينيين وابادتهم.

ولا تختلف دير ياسين عن هذه الأماكن، فهي الأخرى قد تحولت بفعل الحرب إلى مكان مغلق، تفوح منه رائحة الموت والقتل والدمار ومن دون استثناء، يقول الراوي:

((ونحن نحمل موتانا نحو دير ياسين بغية غسلها ودفنها في المقبرة فوجئنا بهم في أحيائها وازقتها... أُستقبلنا بالرصاص وتساقطت الاجساد كحبات التين، ما كانوا جنوداً

(1) الغرفة 213، 39.

فحسب بل مجندات أيضاً، وحين جرجرتني امي راكضة نحو البيت رأيت عماد مستلقيا تحت قدمي مجندة "هل يمكن للمرأة، هذا الانسان الرقيق ان يتحول الى حيوان شرس دموي"...))[1].

إذا كنا لحدٍّ الآن قد ركزنا على المكان المغلق استناداً إلى الحالة النفسية للشخصيات، فإن المكان المفتوح لا يقلُّ أهمية عن سابقه/ المغلق وهو أيضاً يرتبط ارتباطاً كليا بالحالة النفسية والشعورية للشخصيات، فالمكان المفتوح هو المكان الذي لا تحده الحدود فهو مفتوح على الأماكن الأخرى أولاً، وعلى العلاقات الانسانية ثانياً، ويشترك فيه الجميع ثالثاً، وهو ما يشي بوجود علاقة ديناميكية بين الشخصية والمكان، علاقة تأثر وتأثير، علاقة انتماء واحتواء، فالإنسان هو الذي يحدد طبيعة المكان ونوعه وأهميته ويؤثثه، فهو ((قادر على منح الأمكنة والأشياء قيمتها وأبعادها الذهنية والما ورائية، وقادر على تغيير ملامحها وتشكيلها وفق أنماط مختلفة، وقادر أيضاً على ابتداع بعض أنواعها.))[2]، فيلقي بظلاله على المكان، يمنحه هويته ووجوده، وليس العكس، أي أن المكان يتحدد ويتعين بوجود الانسان فيه، لذا نجد أن الأماكن التي تخلو من الوجود الانساني مكان موحش، مقفر، لا حياة ولا روح فيه، ويصبح مكانا مغلقا، منبوذا.

وحيوية الانسان وتحركاته ضمن مكان ما، مع وجود انتماء وإحساس طاغ بعدم القدرة على الانفصال عن مكان ما، مع تلاشي الحدود والقيود يجعل من المكان مكانا مفتوحا، فالانتماء إلى المكان يفرز لنا نوعاً من العشق المتبادل بين الاثنين، إذ يظل الانتماء ((واحداً من أهم وأول الروابط التي تصل الشخصية بفضائها.)) [3].

فالشارع مكان عام غير مرتبط بشخص معين، وفيه يتم اللقاء والانفصال، وعلى حدوده تتقاطع الأماكن الأخرى ويصبح نقطة وصل بين مكان وآخر، فهو مكان مجاز

---

(1) الغرفة 213، 71-72.

(2) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، 135.

(3) قال الراوي -، سعيد يقطين،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1997، 237.

اي المكان العتبة، فأبرز ما يميز الشوارع أنها تكون مكانا مفتوحا في الأعم الأغلب، مفتوحا على العلاقات الانسانية، على الطبيعة، وعلى الكثير من الأحداث، فهي تشكل نقطة التقاء بين الآخرين، وفي الوقت ذاته نقطة انفصال، لذا فهي تعد ((مساراً أو شرياناً للمدينة في الوقت نفسه، الذي يصب فيه الليل والنهار أشغالهما وتجلياتهما فهو المسار والمصب في آن واحد)) [1]، فالبنية الدلالية للشارع تتجسد في أنه مكان مكتظ دوماً، مما يضفي جمالية من نوع خاص، فعلى الرغم من أنه مكان عام، مفتوح، مثير للكثير من الأحداث، فأنه يحمل جمالية خاصة في الليل، حيث الهدوء والصمت والأضواء، مقابل الضجة والضوضاء والعشوائية نهارا[2].

فالشارع في رواية (الغرفة 213) يشي بنوع من السلبية وجفاف العلاقات، فهو مكان لاشتعال الحروب والصراعات ومكان لجمع أشلاء الموتى وجثثهم، يقول الراوي:

((وألقيت نظرة إلى الأسفل... الشوارع جرداء، خالية، مهجورة كأنها ديار دراسة هجرها الناس منذ قرون، والسيارات واقفة في فوضى عجيبة، بعضها صعدت فوق الرصيف واستظلت بحائط نصف متصدع، وبعضها الآخر لم يجد سائقها الفرصة لكي يوصلها إلى بر الامان، فآثر ان ينجو بجلده تاركاً السيارة لمصيرها المجهول وسط الشارع...)) [3].

فالوصف هنا مرتبط بالحالة النفسية التي تعيشها الشخصية، قلقة، خائفة، مضطربة ترى الموت وقد انتشر في كل مكان وظهر أثره واضحاً على شوارع المدينة التي غدت قفراً، تعاني الوحشة والوحدة والخوف والفوضى العارمة بفعل الحرب.

---

(1) جماليات المكان في الرواية العربية المعاصرة، شاكر النابلسي، ط1، دار الفارس، عمان، 1994، 66.

(2) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة- الخطاب الروائي لأدوارد الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، كتاب الرياض (83)، مؤسسة اليمامة، الرياض، د.ت، 160.

(3) الغرفة 213، 12.

إلاّ أنه يمثل مكاناً مفتوحاً بكل المقاييس في رواية (مار بهنام وأخته سارة)، يقول الراوي: ((وأما الشوارع المحيطة به والتي تتفرع إلى أذرع تقطع المدينة حتى الأسوار وكأنها أوراق أزهار البيبون فهي مبلطة بالحجر، ومظللة من الجانبين بشجيرات الدفلى والآس، على يمين القصر الملوكي، ثمة بناء جميل على شكل جب، يهبط إلى المدينة عبر طريق مبلط من رخام جبلي تحف به اشجار الزيتون يمتد لولبيا، يعج دوما بالناس الساعين من المدينة والضياع والمدن القريبة والبعيدة...))[1].

ويظهر الشارع في رواية (مار بهنام وأخته سارة)- كما هو الحال في رواية الغرفة 213- مكاناً مفتوحاً، إلاّ أنه يختلف عن سابقته في أنه يبعث على الراحة والطمأنينة لدى المارة، فالشارع ضمن التحديد الجغرافي له يمثل مكاناً مفتوحاً غير مقيد بقيود، وتختلف دلالاته باختلاف ما يبعثه من مشاعر متناقضة ومختلفة لدى العابرين، وما يخلفه من أثر ايجابياً كان أم سلبياً.

فالشوارع هنا تختلف عن سابقتها، والراوي يعطينا انطباعاً ايجابياً على المكان الذي تمثله الشوارع بالانفتاح والسعة والجمال، ومن ثم يمثل مكاناً انتقالياً وعابراً للشخصيات تنعدم فيه الحدود والقيود، ويصبح مزاراً وملاذاً للجميع من دون استثناء.

فالشارع في هذه الرواية مكان استثنائي لم يتجاهله الراوي، بل أنه حاول أن يصور لنا مشهداً فيه الكثير من الجمال والاثارة، فأزهار البيبون، وشجيرات الآس والدفلى المحيطة بجانبي الشارع الذي يقطع المدينة ما هو إلاّ تصوير حي للمكان الذي سيشهد حدثاً مهماً طالما أنه يحوي القصر الملكي، مع الأخذ بنظر الاعتبار الطابع الحضاري الذي يتسم به فهو مبلط، محدد بأسوار عالية، تغطيه الأشجار.

في رواية (قديسو حدياب) يطغى المكان على مفاصل الرواية كلها، حتى يمكننا عدُّها رواية مكان بامتياز، والراوي من خلال وصف المكان يحاول أن يعطينا صورة واضحة عن الزمن الذي يتم فيه سرد الأحداث الروائية، وهو زمن يمتد إلى ما قبل الميلاد

(1) الغرفة 213، 12.

وبداية الدعوة إلى الدين المسيحي حيث أعوان الناصري يتلقون العذاب والموت بغض النظر عمن يكون، ومن ثم فإننا ازاء مكان تطغى عليه الرؤية المشهدية أولاً، وتسعى إلى أسطرته ثانياً، على الرغم من أن الراوي يستطرد في كثير من الأحيان في وصف المكان بلغة صعبة نوعاً ماً، لكنها لغة ذلك العصر الذي يكشف عن جوهر التحول في حياة الانسان، وهو تغيير يتعلق بالمعتقد الديني، ومن ثم فهو تغيير يحقق ايجابيته من خلال انتقال الشخوص من مرحلة إلى أخرى، لكن هذا الوصف المكاني على الرغم من دوره في الحدث الروائي فأنه يشكل– في الوقت ذاته– خللاً كان بإمكان الروائي تلافيه لو أنه اقتصد في الوصف اقتصاداً غير مخلٍّ بالبناء السردي للحدث الروائي، لاسيما وأن المقاطع الوصفية المتعلقة بمكان ما كبيرة نسبية إلى درجة قد تتجاوز صفحات عدة، وهو ما يذكرنا بروايات نجيب محفوظ لاسيما ثلاثيته والوصف المبالغ فيه لكل تفصيلة من تفاصيل الرواية سواء كانت متعلقة بالمكان ام بالشخصيات، ومن قبله كان لمحمد حسنين هيكل في روايته (زينب) هذا النفس الوصفي الطويل وهو ما عاب عليه النقاد كثيراً.

وسننطلق في تحديد المكان في هذه الرواية من خلال ثنائية المغلق/ المفتوح، لأننا ازاء مكانين متضادين يختلفان كلياً عن الأجواء المكانية في الرواية السابقة، ففي الوقت الذي نعيش مع الشخصيات التفاصيل الدقيقة من حياتها في القصور فإننا ننتقل– وبشكل تلقائي– إلى الحدائق والغابات، وفي الوقت الذي تظهر الشخصيات وهي تتحرك في الأجواء المفتوحة حيث الماء والأشجار والبلابل، فإننا نعيش أجواء أخرى مليئة بالزهد والتعبد في الجبال والكهوف، وهذه الثنائية ستسحبنا إلى أماكن أخرى مغلقة كالمعابد والسجون والغرف وأخرى مفتوحة كالمدن والوديان والشلالات.

وفي الوقت الذي يحتفي فيه الراوي بالأماكن المفتوحة، فأنه لا يستغني عن الأماكن المغلقة التي تشكل متمماً للأولى ونقيضاً لها، واذا ما احتكمنا إلى آراء النقاد والدارسين والباحثين وإلى الواقع فإننا سنجد في السجون والزنزانات والمعتقلات أماكن مغلقة ينفر منها الانسان، لكننا في رواية (قديسو حدياب) سنقف عند هذه الأماكن ومايمثلها مكاناً

مفتوحاً- بكل المقاييس- لاسيما إذا ما ارتبط هذا المكان بالانفتاح على العبادات والطقوس التي تجرى في سبيل اثبات العقيدة، يقول الراوي:

((فقال الحارس..

- يا مولاي، بعد منتصف الليل وقبل الهزيع الاخير حدث شئ عجيب في الزنزانة، اذ أضيئت الأنوار فجأة متموسقة مع صوت تراتيل غاية في الرقة، تسيدها اثنان، فالسجين يرتل وآخرون موجودون في الغرفة يجيبون، وبقي الشدو ساعة وبعض ساعة ثم صمت كل شئ، وحين انبلج الصبح فتحنا الباب وجدنا الرجل قد اختفى، ولم يترك في اثره سوى رائحة البخور الزكية هذه.)) [1].

يتحول السجن في المنظور الروائي إلى مكان مفتوح، حينما تقام الطقوس والشعائر الدينية التي يقوم بها الرجل المسجون، وإذا كان السجن مكاناً مغلقاً تحدّه الحدود والقيود ولا يترك للسجين حرية الحركة والانتقال، فإنه هنا يتحول إلى مكان مفتوح يجد فيه السجين حريته في إقامة طقوسه الليلية التي يقيمها كل ليل، ويبقى مغلقاً بالنسبة للآخرين الذين حاولوا تقييد الرجل والحد من حريته، مما تطغى العجائبية على هذا المكان.

تدور أحداث رواية (الغرفة 213) في إحدى مستشفيات بيروت، شخوص الرواية هم من منتسبي هذه المستشفى مع المرضى، لكن الشخصية الأهم هي شخصية ثائر/ زكريا الفدائي الذي أصيب في إحدى العمليات التي نفذها ضد الجيش الاسرائيلي في لبنان، فيصاب ويفقد وعيه ليجد نفسه في إحدى غرف هذه المستشفى، وعلى الرغم مما يحيط وجوده من سرية تامة يجعل دلالة هذا المكان انغلاقية أكثر فضلاً عن تعمد الراوي عدم تحديد اسم للمستشفى وهو ما يجعلها تفقد هويتها الانتمائية أكثر، كون الاسم هو ما يميز المكان في تحديده كما يميز الشخصيات، يقول الراوي:

((- في أي مستشفى أنا..؟

(1) قديسو حدياب، 185.

صمت الوجه وكسته مسحة حزن شفيفة واختفى ومض العيون تحت غلالة داكنة من الاهداب، وهمست

-في مستشفى (...).

صدق حدسي، يا للمهزلة يا زكريا، في نفس المستشفى الذي خمنت، اردت أن اناشدها بأن تخرجني منه وتطلق حال سبيلي لأواجه قدري حسبما اريد.)) [1]

يظهر المعبد في رواية (مار بهنام وأخته سارة) مكانا مغلقا، يقول الراوي:

((على يمين القصر الملكي، وفي تلة تماثل تلة قصر الملك، يجثم معبد المدينة الرئيس بقاعته المضلعة الوسيعة التي تنتهي في نهاية كل ذراع بصومعة تنام في صمت الاسر، تماثيل وأصنام الآلهة، أما في وسط القبة وعلى قاعدة من رخام أخضر قدّ من جبل ونحت على يد أمهر النحاتين، فيجلس باسترخاء الإله المعظم (كيوان) ونظرته الحجرية الجامدة، مصوبة الى الأفق المعرّش فوق الأسوار على اللا شيء... والخطى الزائرة لا تنسى مطلقاً وهي جاثية ورؤوسها تلامس أرضية المعبد حذاء قاعدة الإله كيوان، أن تحاول ارضاء الكهنة الذين يصلبونهم بعيونهم التي تنافس برودة القرميد والرخام،...)) [2].

فانغلاق المعبد يتأتى من الطقوس والشعائر الدينية التي تقام فيه، ومن خصوصية ساكنيه المتمثلين بالكهنة، فباستثناء الخاصة من الناس لا يسمح بدخول الانسان العادي إلى هذا المكان، فهو مكان مقدس خاص بالإله كيوان، لذا نجد أن هذا المكان يبنى دائماً على شكل مغلق بأبوابه ونوافذه وغالبا ما يكون بناء عالياً، ووسطه عبارة عن قاعة مفتوحة تضمُّ في ثنايا الكثير من التماثيل والأصنام يتوسطهم الإله الأكبر- من وجهة نظرهم- ويكون مرتبطاً بالقصر الملكي ارتباطاً كبيراً من حيث البناء.

وقد شهد هذا المكان في الرواية الكثير من الجرائم الانسانية لاسيما بحق الذين يجحدون بدين الآباء والأجداد، ويتبعون الدين الجديد، وأنه شهد الكثير من الاتفاقيات

---

(1) الغرفة 213، 40-41.

(2) مار بهنام وأخته سارة، 8-11.

والمؤامرات والدسائس التي كانت تحاك ضد الآخرين وللكهنة دور كبير في ذلك حفاظا على مكانتهم وهيبتهم.

وفي رواية (أحفاد أورشنابي) سنقف عند العديد من الأماكن المغلقة فهناك: قصر الآغا، والنفق، وبيوت القرية، كهوف الجبل التي شغلها شباب القرية مخبأ لهم للتعرض للجندرمة وكل من يوالي الانكليز، وهناك المخفر الذي كان في الأساس بيت شاكر، وهناك السرداب أو النفق الذي حفره جمعة في بيت للوصول إلى مخازن المختار، والجدار وبيت المختار، والشجرة التي زرعها الجد ليكون المكان الذي يضمُّ رفات رجال القرية الأربعة، وهناك بيت الجد الذي يتم فيه سرد أحداث الرواية وينطوي على الكثير من الأسرار، وتكشف القرية عن نمط معيشي مختلف عما هو مألوف في المدينة، فإذا كان النمط المعيشي في المدينة قائماً على نوع من التعقيد وانقطاع الصلة بينها وبين ساكنيها، فإن القرية بمجتمعها ترتبط ((بتجربة بدائية العيش القائمة على البساطة، بيد أن هذه البساطة راسخة الجذور وعميقة المعاني، نجد فيها اندماجاً كبيراً بين الكائن والمكان وبشكل يوحي بالكثير من الالفة، والطيبة، والتسامح، والقرية مكان يتأسس جمالياً من كونه مصدراً للخصب، ومبعثا لخيال رحب.))[1]، وفي القرية تتكشف البيوت ببساطتها فضلاً عن العلاقات الاجتماعية التي تربط بين أفراد القرية جميعاً، ولابدَّ من الإشارة إلى نقطة مهمة تتميز بها القرية عن المدينة، تتعلق بالذاكرة الشعبية التي تتجسد في ارتباط القرية بكائنات خرافية تشكل المحور الأهم لها مثل الجان والسعلاة[2] وغيرها من الكائنات الخرافية، وقد أشار الراوي إلى ذلك في فصل من الرواية بعنوان (جدي يقول: رقصنا معهم حتى الفجر)[3]، ففيه يستوقفنا المكان بكل حمولاته ودلالاته الشعبية على

(1) القصيدة السيرذاتية- بنية النص وتشكيل الخطاب، خليل شكري هياس، ط1، عالم الكتب الحديث، الاردن، 2010، 281.

(2) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة- الخطاب الروائي لأدوارد الخراط نموذجا، 312.

(3) ينظر: أحفاد أورشنابي، 30-39.

الرغم من أنه يشي– في بدايته- بأن كل شيء طبيعي فيه، إلاّ أن الذاكرة الشعبية التي تحيل هذه الكائنات على أنماط وسلوك مختلفة يجعل من الشخصيات الروائية تتفطن إلى الاختلاف وأن ثمة شيئا غير معقول أو صحيح في الأمر، مما يجعلها تتراجع وتلوذ بنفسها للنجاة منها، وما يهمنا هنا هو البيت/ الكوخ الذي كان يسكنه الجد ففيه الكثير من الأسرار التي يحاول الراوي الكشف عنها، يقول الراوي:

((هذا هو بيت جدي، اقترب منه بخطى مرتبكة، أتحسس جيبي لأتأكد من وجود المفتاح ها هو الموعد يا جدي، الموعد مع الأسرار، مع الكلمة التي تحدد مكان مثواك، مع الوصية. أدخل المفتاح في شق الباب الخشبي، يصرّ الباب كصراخ امراة تطلق متهيئة للولادة، يتسلل ضوء الشمس الصباحية الى احشاء الكوخ، تبدأ الأشياء تتوضح تدريجياً أمامي، سرير خشبي متهرئ يقعد بهدوء تحت حائط طيني والتراب الاحمر يمتطيه حتى غيّب أطراف الحصيرة النائمة فوقه، اتجه نحو النافذة الخشبية الوحيدة للكوخ واعالجها، تنفتح بعد لأي وتدل الشمس لتضئ الأشياء حدّ الالق، في زاوية الكوخ ثمة دلال قهوة التهمها الصدأ والتراب يحفها، وثمة في الزاوية المقابلة تماماً منضدة تحمل فوقها فانوس إلتحفه التراب حتى غطى لونه، وتحت المنضدة ثمة مصيدة فئران لما تزل منصوبة تنتظر، نفضت التراب عن الحصيرة وجلست، شملت أجزاء الكوخ بنظرة حب وهمست:

- ايه ايها الكوخ، يا بقايا الرجال، ترى أين اجتمعوا...؟ وأين جلس فاضل؟ أين غسلتم جسد يوسف؟ أين...))[1].

تكمن القيمة الجمالية والفنية للأكواخ في ((بعدها الفني أولاً، باعتبارها وعاء شعبيا احتوى تراكيب اجتماعية اعطت لجزيئاتها قيماً جمالية خاصة بها لوحدها)) [2]، فضلاً عن أنها المكان الذي ((يستطيع الانسان أن يطلق لنفسه العنان، فيبوح بأسراره، ويتخذ قراراته. ويصبح أكثر قدرة على العمل والتفرد، وعندما يرحل عنها لا يهدها، بل

(1) أحفاد أورشنابي، 115-116.

(2) الرواية والمكان، ياسين النصير، ط2، دار نينوى للدراسات والنشر، 2010، 55.

يترك أحداً من أفراد العائلة بها، ثم يعود اليها بعد انتهاء موسم العمل ليصلح ما فسد. في مثل هذه البيوت يصبح الكائن أكثر تماسكاً مع النفس، وأقدر من سواه، على التفكير بجزئيات حياته الراكدة.)) [1].

تدور أحداث الرواية في قرية (ب) وهناك أحداث تتقاطع وتحدث في قرية أخرى هي (ك) ولكنها ليست بالمستوى الذي تدور فيه الأحداث في القرية الأولى، فضلا عن قرية (س) الذي لانعرف عنها شيئاً ووروودها في الرواية يأتي عرضاً حينما يقوم عصمت آغا بقتل رجال من هذه القرية فيعلن الراوي انتماءهم إليها من دون ذكر تفاصيل عنها.

المكان الرئيس في قرية (ب) هو بيت الجد، ففيه تتكشف الكثير من الأسرار، وهذه الأسرار لا نقف عليها إلاّ بعد موت الجد وقراءة الوصية قبل دفنه، فيقف الراوي على بعد مسافة سردية تتيح للقارئ رؤية ما في البيت/ الكوخ من وجهة نظر أسعد/ الحفيد الذي يأخذ على عاتقه تنفيذ وصية الجد، فتتحرك الكاميرا بغية الاطلاع على محتويات الكوخ، فالنافذة الوحيدة الموجودة فيه تفتح بعد لأي، ودلال القهوة صدئة وما زالت في مكانها والتراب يعلوها، وهناك منضدة تحمل فوقها فانوساً، فضلا عن مصيدة الفئران ما زالت منصوبة تنتظر فريستها، إن الكشف عن هذه التفاصيل ربَّما لا تكون مهمة بقدر ما تمنح الكوخ طابعها المعنوي، فطالما أنه المكان الذي كان يجتمع فيه رجال القرية الأربعة: الخضر ويوسف ويونس وفاضل وهم يضعون الخطط للإيقاع بالآخر/ المحتل، وفيه تم غسل فاضل ويوسف بعد موتهما، فهذا الكوخ له أهميته المعنوية للجد كونه مكاناً التقط فيه التفاصيل الدقيقة لهذه العلاقة الحميمة بين هؤلاء الأربعة وعاش تفاصيلها، إلى جانب نقطة مهمة لابدَّ من الإشارة إليها تتعلق بكون الكوخ هو بيت الأسرار فنجد فيه الوصية التي كتبها الجد لحفيده، فضلا عن السلاح الذي استخدمه في مقارعة الأعداء، ففيه الصندوق الخشبي الذي يكتنز الكنز الذي يبحث عنه أسعد في هذا الكوخ وهو وصية الجد، وهو المكان المغلق الآخر الذي يحوي الأسرار كلها.

---

(1) م.ن، 60.

لقد جاء هذا المكان/ الكوخ مغلقاً على الاحتمالات والدلالات كلها، كونه ينطوي على أسرار لم يكن هناك من هو أجدر بكشفها سوى الحفيد.

ثالثاً: المكان المتحول...

لا تبقى الأماكن على وتيرة واحدة، فثمة تحول حاصل فيه يرتكز على الأحداث التي تجري فيها أولاً، وعلى الآثار المترتبة من وراء هذه الأحداث ثانية، ومن ثم فان هذا التحول يشير الى نقطة خطيرة يعتمد على الشخصية ومدى تأثرها بهذا التحول.

فالمكان المتحول مصطلح يشير إلى انتقال حاصل في مفهوم المكان من حيث ألفته أو عدائيته، انغلاقه وانفتاحه، إذ يتحول المكان من مكان مفتوح إلى مغلق نتيجة عوامل عدة أو أسباب مختلفة تتعلق بالشخصية ذاتها وليس بالمكان، معنى هذا أن المكان المتحول هو مكان نفسي وليس جغرافي، فعلى سبيل المثال قد يتحول البيت من ألفته إلى مكان معاد للشخصيات الساكنة فيه، ويؤدي عامل الانتماء والإحساس بالمكان دوراً كبيراً في هذا التحول، فعندما تحسُّ الشخصيات فجأة بوجود شرخ بينها وبين المكان/ البيت الذي كانت تسكنه وقضت سنوات من عمرها فيه، ويكبر هذا الشرخ مع مرور الأيام بحيث تحس الشخصية باغترابها وعدم إحساسها بالأمان فيه، يتحول البيت من منظوره الأليف إلى منظور آخر عدائي يسبب فجوة ومن ثم ضيقا وكرها للمكان.

إن التحول الحاصل في المكان وانتقاله من الانفتاح إلى الانغلاق إنما يتم بفعل عوامل خارجية تسهم في تدمير الذات البشرية قبل المكان، وهذا التدمير سيؤثر على علاقة الشخصية بالمكان، وهي علاقة سلبية على الدوام بفعل الدمار والحروب، مما يؤدي ذلك إلى أن يتحول المكان من ألفته إلى مكان عدائي، وأغلب الأماكن يمكن أن تنتمي الى هذا النمط المكاني، كما هو الحال مع دير ياسين في قول الراوي:

((- هذه هي قصتي يا هناء... في دير ياسين كان الابتداء، وفي دير ياسين سيكون الامتداد والانتهاء، دير ياسين لم تدخل قلبي فقط بل توحدت بي، أصبحت جزءاً مني

وأصبحت جزءاً منها، نعم يا هناء في هذه المدينة جئت وعانقت النور محطماً، جسداً بلا قلب، مطراً بدون ماء في سماء بلا غيوم، غناء بدون عاطفة، دير ياسين..)) [1].

مع هذا الإحساس العميق بالمكان/ دير ياسين، إلاّ أن هذا المكان سبب جرحاً كبيراً ودماراً شاملاً للشخصيات حينما تم ذبح الناس وقتلهم دون رحمة من قبل المحتل، ولم تكن تسمية مجزرة دير ياسين بهذا الاسم اعتباطاً، وهو ما نلاحظه في السرد الاسترجاعي الذي يقوم به ثائر وهو يتحدث لهناء قصته وقصة حياته مذ كان طفلاً حتى غدا فدائياً يقاوم الاحتلال، وكان يمكن لهذا المكان أن يبقى مكاناً أليفاً، مفتوحاً لولا هذه المجزرة التي حولته إلى مكان آخر.

وفي المكان الذي تم فيه قتل الأميرين مار بهنام وسارة وأحرقت جثثيهما في رواية (مار بهنام وأخته سارة)، يصبح المكان ذاته مكاناً لشفاء الملك ورجوع العافية إليه بعد المرض الذي ألمَّ به عقب قتله للأميرين وعجز الكهنة عن مداواته، يقول الراوي:

((أمام الفتحة الصغيرة التي نجمت عن انطباق شدقي الجلد على أجساد بهنام وسارة والجنود، خيمت الملكة، وأضجعت الملك الغائب عن الدنيا في عالمه الخاص الذي شيّده بجماجم من قتلهم، وانتبذ زاوية معتمة فيها يسوط روحه ويعذب ذاته... ولكن الشرخ الذي اصاب الأرض واحتوت بحنانها الدافق ولديها ورفاقهما، أصابه من الداخل وسكنته الروح التي انطلقت من قمقم الجحيم وصارت تقضقض داخله، تماما مثلماً تفعل فئران البيوت بالأجبان، وصحت من تأملاتها على صوت أنة توجع يصدر عن ذلك الرجل الذي كان قبل أيام سندها الذي كانت تحس في فيئه وتماسكه بالأمان والدعة...))[2].

إن الارتباط بين الانسان والأرض ما هو إلاّ ارتباط حميمي، إذ تمثل الأرض الأم التي تحضن أولادها عند الخطر، ويمثل الانسان ذلك الابن الذي يرجع الى أمه دوماً،

---

(1) الغرفة 213، 75.

(2) مار بهنام وأخته سارة، 176-177.

فحينما انشقت الأرض واحتضنت جثتي بهنام وسارة قبل أن يحترقا، فإن ذلك فعل طبيعي لعودة الأبناء إلى الحضن الطبيعي/ الأم، ولم يكن الراوي ببعيد عن فكرة عودة الانسان إلى الطبيعة عند موته، إذ احتضنت الأرض جثتي القديسين الأميرين، وأبعدت عنهما الخطر الذي كان سيحيق بهما بعد موتهما، وهنا كان الانشقاق ردة فعل طبيعي لغضب الأرض.

وإذا كانت الأرض بالنسبة للأميرين مثلَّت مكاناً أليفاً، مفتوحا على المحبة والعطاء، فهو يمثل في الوقت ذاته الحاضنة التي احتضنت الملك بعد اصابته بالمرض وعجز الأطباء والكهنة عن مداواته، ولم تكن الرؤيا التي رأتها الملكة أثناء منامها وفيها يشير الأميران بضرورة أخذ الملك إلى ذلك المكان الذي تم حرق جثتيهما فيه، إلاّ إشارة واضحة إلى أن شفاء الملك سيكون هناك، لذا كان إصرار الملكة على أخذه إلى هناك ومن ثم ارسالها في طلب الشيخ متى واستقدامه هو بداية الايمان الذي سيدخل إلى قلب الملكة أولاً، والملك فيما بعد.

في رواية (قديسو حدياب) يظهر الجبل مكاناً مفتوحاً للشخصيات لاسيما المتعبدين منهم ممن تركوا دين آبائهم واجدادهم واتخذوا من الجبال مستقراً آمناً لهم على الرغم من أنه مكان مغلق ضمن الحدود الجغرافية، يقول الراوي:

((قرر الشاب بويا أن يتخذ من كهوف جبل ليس ببعيد مسكناً دائماً له، انقطع فيها تماماً عن المباهج الدنيوية الزائلة باحثاً ومتقصياً عن الأبدية، وزوادته الكتاب المقدس، وعصا طويلة تعينه في عبور الموانع والمطبات الصخرية الشاخصة إلى أودية عميقة مظلمة، وهناك في أقاصي الشواهق كان يمضي أشهرا وسنين مترعة بالتأمل والصلاة.))[1].

وإذا كنا قد نظرنا إلى أربل على أنها مكان مفتوح، أليف في الصفحات السابقة كونها المدينة التي شهدت مفاصل عدة من حياة قرداغ، فإنها تتحول فيما بعد إلى مكان

(1) قديسو حدياب، 34.

مغلق، معاد للشخصية ذاتها، يقول الراوي: ((لو جرى ما جرى لآخر غير قرداغ، وهو يدخلها الآن مكللاً بالعار بعدما دخلها قبل أشهر خمسة مكللاً بالغار، لفقد عقله من سخرية القدر ونوائب الازمان، ولكن عند هذا الرجل المجبول بالرجولة والساعي الى القداسة، فان الامر لا يغدو سوى مرور طيف حسب، ... فلا عجب أن يبصر الآن أربل الماثلة أمام عينيه والتل وحصنه وقصره، فقط في عينيه دون أن تكبله وتجعله أسير ذكرى فقده للملك والجاه والشهرة والمجد، ولكن ما أشجنه حقا مآل الكنائس والأديرة والمؤمنين بعد أن ينتقل من الحياة الأرضية والتي يهجسها وشيكة لاريب فيها، فقد تملكه الشجن وهو يتصور، مجرد يتصور طوابير الناس المساقة الى المسلخ، والمعاول وهي تنهش هدماً بالكنائس والأديرة، أو هي تزال من مذابحها لتنتصب محلها آتون النار من جديد، فصعد القهر الى وجهه وصعدت تنهيدة كاوية من صدره وانفجرت أمام صدره لافحة مستعرة، أحس بها الفارس المكلف بحراسته فنظر اليه ليجد دمعة لؤلؤية تنساب من موقيه لتستقر عند قمة شاربه، فأخذته حمية الفرسان وترك له عنان السلسلة الحديدية فبرك قرداغ على الأرض ووجهته الشرق، وشعر بثقل الأصفاد التي تكبل معصميه وساقيه، وبألم حاد في خاصرته تحت الحزام الحديدي الذي يهصر أسفل صرته وجنبيه، فشدّ ذاته نحو السماء وقال بابتهال حار..

-يا رب..)) [1].

فالراوي يحاول أن يلجّ إلى أعماق الشخصية الروائية قرداغ ويعقد مقارنة بين حالتين لا يتجاوز زمنهما الماضي سوى خمسة أشهر، فيصور الوضع المزري الذي ستجد الشخصيات أنفسها فيه بعد مقتله، إننا أمام مشهد تقترب الكاميرا فيه من الأوضاع المختلفة للشخصية الروائية، بين حزن وقهر وشجن وألم يعتصر كيانه، إذ لن تجد الشخصيات فيما بعد القوة للوقوف أمام أعداء الرب وهم يحاولون ثني الناس عن الديانة التي تدينوا بها، ولن يجدوا أثراً للكنائس والأديرة، وربما كانت العقيدة والدفاع عنها هي

(1) قديسو حدياب، 300-301.

كل ما كان يشغل باله في ذلك الوقت بعيداً عن القيود والأصفاد التي تكبله، وبعيداً عن الجاه والسلطة التي كان يوماً ما جزءاً منها.

إن كل ما تعانيه الشخصية في ذلك الوقت إنما هو نتاج المكان الذي مرَّت به فيما مضى وكان مكرماً ومقدساً فيه آنذاك، ليضعنا الراوي بين صورتين مختلفتين لشخصية واحدة ولمكان واحد مع اختلاف الأثر والمؤثر والأوضاع السردية.

إن القارئ المتمعن في روايات هيثم بهنام بردى سيجد هذا الكم الهائل من الأماكن، سواء أكانت أماكن طبيعية أم اصطناعية، وسواء كانت واقعية أم متخيلة، عامة أم خاصة، أليفة مفتوحة، أم عدائية مغلقة، وقد حاولنا القاء النظرة على البعض منها، إلاّ أن هذا لا يعني أهمية هذه الأمكنة دون غيرها، فهناك الجبال والتلال والبحار والكهوف والبساتين وهناك البيوت والقاعات والأكواخ وغيرها الكثير ولكل مكان من هذه الأمكنة دلالاته وعلاقته بالعناصر السردية الأخرى لاسيما الشخصيات، فالشخصيات تتأثر تأثراً واضحاً وملموساً بالمكان الذي تعيش فيه، وأنها هي الأخرى تؤثر على المكان الذي تعيش فيه سلباً أم ايجاباً، إذ إن الشخصيات تحاول- على الأغلب- أن تغير معالم المكان وترضخه لرغباتها وهو ما يجعلها تؤسس لنفسها مكاناً خاصاً بها، كما هو الحال مع الجبال التي أصبحت ملاذاً وملجأ للمتعبدين، وقد نجد تأثير هذا المكان واضحاً على الشيخ متى على الرغم من أنه تجاوز العقد السابع من عمره، وأن المكان الذي تُعمد فيه الشخصيات هو الآخر يؤثر عليها تأثيراً ايجابياً ويحولها إلى شخصيات ايجابية كما حصل مع بهنام وسارة في رواية (مار بهنام وأخته سارة) وكما حدث مع روبن بويا وأخته في رواية (قديسو حدياب)، وقد يشكل المكان خزينا ثريا للأسرار كما هو الحال مع رواية (أحفاد اورشنابي).

المبحث الثالث

آلية اشتغال الزمن الروائي

وسِم الأدب الروائي بأنه أدب زماني، فالرواية ((خطاب الزمان بامتياز))[1]، فشكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً وحيوياً ومهماً بمعالجة الزمن[2]، فيما يرتبط الزمن ارتباطاً مباشراً بالوجود الانساني ((إن وجود الزمن مرتبط بنا وذاتيته تنبع من وجودنا، فالشعور بالزمن مصدره نحن، وبدوننا يموت الزمن وتتلاشى الحياة.))[3].

وقد قسم الدارسون الزمن الروائي إلى أزمنة عدة، فهناك أزمنة خارجية وتتحدد بزمن القراءة وزمن الكتابة، وأزمنة داخلية تتحدد بالشكل الذي يظهر عليه الزمن الروائي داخل النص وهو ما أُطلق عليه بالزمن التخييلي[4]، الذي يمكن حسابه ((من لحظة سرد الحدث على لسان الراوي وحتى نهاية شريط السرد)) [5].

تشتغل حركة الزمن في الواقع عموماً، وفي النص الروائي تحديداً- كونه يستمد أحداثه من الواقع- على ثلاث حالات، إما أنه ينصرف إلى الحاضر انصرافاً تاماً، أو يلتفت إلى الماضي من خلال الذاكرة، أو يتوق إلى المستقبل، وهذه الحالات مترابطة في الواقع فيما بينها فالحاضر جزء من الماضي وحافل بالمستقبل[6]، وعلى هذه الأزمنة الثلاثة يحتفي الروائي وهو يصوغ أزمنته الروائية استناداً إليها ويتلاعب بها، إن التلاعب الزمني

---

(1) أسئلة الرواية- أسئلة النقد، محمد برادة، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1996، 61.

(2) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، 26.

(3) الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، ط1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 2004، 22.

(4) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، 26.

(5) البنى السردية –دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، عبدالله رضوان، دروب للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2009، 344.

(6) ينظر: الزمان، جان بوسيل، تر: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الانماء الحضاري، د.م، 2005، 17.

يشكل محوراً مهماً يستقطب الروائيين جميعاً، فالانتقال من الحاضر إلى الماضي أو القفز على مستوى زمني يحيلنا على المستقبل ما هو إلاّ لعبة يمارسها الروائيون جميعاً، الهدف منها هو حثُّ المتلقي على التركيز على الحدث الروائي، فهذه اللعبة تعطي ((الأحداث حركة وحيوية، ويثير خيال القاريء في انتقال الأحداث من الحاضر إلى الماضي، ثم العودة من الماضي إلى الحاضر أو إلى المستقبل، وكل هذا حسب وجهة نظر الروائي التي يريد توجيه القاريء اليها.)) [1].

إن عملية الانتقال بين الأزمنة تشكل في المنظور السردي ترتيباً زمنياً فهو ((انحراف عن التتابع الميقاتي الصارم في القصة والنمطان الأساسيان هنا هما اللقطات الاسترجاعية flashbacks واللقطات الاستباقية flashforwards.)) [2]، أي أنه ((المسار الزمني في سياق الرواية من حيث الاستحضار- أي استحضار الماضي في زمن الحضور- والاستباق- أي تداعي المستقبل في زمن الحضور.)) [3]، تشتغل روايات هيثم بهنام بردى على مستويين زمنين مختلفين لفظاً لكنهما مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بالأحداث التي يقوم عليها السرد الروائي، المستوى الأول ينهض على الاشتغال الزمني المرتبط باسترجاع الأحداث الماضية في ثنايا السرد الراهن، والآخر يحاول أن يستقدم الآتي فيشتغل المستقبل فيه اشتغالاً واضحاً وبارزاً، ويعتمد المستويان كلاهما على محددات وإشارات لغوية واضحة الدلالة على الزمن المعني.

---

(1) الزمن في الرواية الليبية (ثلاثية أحمد ابراهيم الفقيه نموذجاً)، فاطمة الحاجي، ط1، الدار الجماهيرية، ليبيا، 2000، 43.

(2) علم السرد- مدخل الى نظرية السرد، يان مانفريد، تر: اماني ابو رحمة، ط1، دار نينوى، سورية، 2011، 116.

(3) بناء الزمن في الرواية المعاصرة- رواية تيار الوعي نموذجا(1967-1994)، مراد عبدالرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، 23.

وثمة نقطة مهمة لابدَّ من التأكيد عليها قبل الاشتغال على النصوص الروائية تتعلق بالعلاقة الوثقى التي تربط الزمن بالمكان، إذ ((لا يمكننا التعامل مع الزمان منفصلاً عن المكان)) [1]، فعلى الرغم من الإشارات السردية التي تؤكد ارتباطهما ارتباطاً وثيقاً، وأن فصلهما إنما يأتي لدواعي الدراسة فقط، فإن اشتغال روايات هيثم بهنام بردى على هذين العنصرين السرديين هو اشتغال واع لأهميتهما ولارتباطهما ارتباطاً قسرياً لكنه مع ذلك يؤمن بأن لكل عنصر منهما خصوصية تبرزه عن الآخر ((فاذا رجعنا إلى الروايات المختارة لبردى نجد ان عنصر الزمان له أهمية كبيرة وخاصة. فهو الهيكل الذي يبني عوالم الروايات ويجمع عناصرها ويشدها بعضها ببعض، فتتداخل في الروايات الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، وتحدث مفارقات زمنية تختلف من نص روائي إلى اخر.))[2]، لكننا يجب أن نأخذ بنظر الاعتبار أن الروائي المبدع هو الذي يتصرف ويختار أزمنته على النحو الذي يروق له وتبرز موهبته في تشكيلها فهو ((يتحرك بحرية في زمنه: بإمكانه ان يبدأ قصته من النهاية او الوسط ومن اي لحظة من لحظات الأحداث موضوع التصوير دون أن يخلّ مع هذا بالمجرى الموضوعي للزمن في الحدث المصوَّر.))[3].

لذا سنركز في دراستنا هذه على المفارقات الزمنية من خلال تقانيتي الاسترجاع والاستباق.

أولا: الاسترجاع:

من الحيل السردية التي يلجأ اليها الروائيون جميعاً دون استثناء هو قطع وتيرة الزمن السردي الآني للعودة إلى الوراء والإفادة من مخزونه الذاكراتي لاستقدام أحداث وقعت قبل زمن السرد ضمن التشكيل الروائي وربطها بالحدث الآني، وهو ما أطلق

(1) الزمان، 51.

(2) دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، 77.

(3) اشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، 236.

عليها المنظرون السرديون بتقانة الاسترجاع التي تعد ((من التقنيات الزمنية السردية الأكثر حضوراً وتجلياً في النص الروائي، اذ يلجأ فيها الراوي إلى احداث ماضية تخيل له، بحيث نجد الحاضر فيه قد استدعى الماضي...)) [1].

إن عملية استرجاع الزمن إلى الوراء ليس بالأمر الهين الذي يسعى إليه الروائي، فثمة مسارات يحددها السرد الروائي لابدَّ للزمن من خرقها لكي يصل إلى مبتغاه في إثارة المتلقي وتفاعله مع النص المستعاد، وإلاّ فسيغدو النص هنا مجرد ذاكرة مثقوبة يحاول الروائي من خلالها استذكار حدث ما، لذا لابدَّ للحدثين: الحاضر والماضي أن يرتبطا ارتباطاً وثيقاً بحيث يقوي أحدهما الآخر حين يضطر الراوي إلى مثل هذا الموقف، بمعنى آخر، أن استذكار حدث ماضٍ مرهون بالموقف الذي حدده السرد الراهن، وبمعنى آخر أيضاً، أن يكون هناك جسر رابط بين الحدثين، يجمعهما سياق واحد وإلاّ فسيغدو حشواً يسيء للسرد أكثر مما يقويه، وهو ما يستدعي بقاء الذاكرة متوقدة وبقاء الماضي حاضراً في التفاصيل كلها، وإلى هذه النقطة تحديدا أشار أرسطو بقوله: ((كل شيء يسير وفق التداعيات، فكل ذكرى تستدعي الأخرى، وصورة شيء تجذب اليها صورة أخرى، عندما تقوم بين الطرفين علاقة تشابه وتعارض وتجاور.)) [2]، فاستعادة الماضي والذكريات المرتبطة به ((سواء كانت ارادية أو غير ارادية، فهي تستدعي آليات نشيطة وتستخدم مؤشرات الترميز. ولكي تستعمل المعلومة، يتم نسخها مؤقتاً من الذاكرة ذات المدى الطويل ونقلها إلى ذاكرة الاشتغال.))[3]، لذا تؤدي الذاكرة في السرد الاسترجاعي/ الاستذكاري البؤرة الاساسية التي ينطلق منها السرد، فبدونها لا يمكن

(1) الفضاء في روايات ابراهيم سلامة، فاطمة خنفوسي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، اشراف: أ.د مصطفى الغماري، 2012، 147.

(2) الذاكرة أسرارها.. وآلياتها، لورون بوتي، تر: عزالدين الخطابي، ط1، هيئة ابو ظبي للسياحة والثقافة، ابو ظبي، 2012، 14.

(3) م.ن، 38.

للأحداث الماضية أن تؤدي دورها في السرد وتحدد الحكاية المسترجعة من طي الماضي، إذ إن الذاكرة تمثل المخزون الثقافي الذي يفيد منه الراوي في ربط الحاضر بالماضي، ولولا اشتغال الذاكرة على النحو الذي يريده الراوي لما كان للماضي وجود، فهو يظهر في ثنايا السرد وهو ما يستدعي توقفاً للسرد الحاضر لكي يأخذ الماضي شكله الحكائي، على الرغم من أن استدعاء الماضي من مكمنه لا يقتضي بالضرورة أن تكون الذاكرة مطابقة له، إذ تتضح ملامحها في أنها ((ليست مطابقة مع الواقع أو معادلة للماضي أو الحياة ككل، بقدر ما هي وعيٌ بهذه المرجعيات، وادراك منظم لتشابكاتها وتعقداتها، وخبرة حول معطياتها وقوانينها تحتكم إلى كفايات الحواس في نسبيتها وجزئيتها. وبالتالي فإنها تمثل معبراً لازماً وضرورياً بين الواقعي والتخييلي، إن لم نقل إنها المرجع الوحيد الذي تحيل عليه الكتابة.)) [1].

اعتمد الراوي في سرد الأحداث على ((اللغة، واستدعائها من خلال الذاكرة؛ لتكون حاضرة في ذهن المتلقي الذي بدا يدخل في لعبة الزمن وفقاً لمؤشرات الزمن التي يبثها الراوي، فيجري اسقاطاته للزمن الماضي على الزمن الحاضر؛ ليدفع المتلقي إلى المشاركة في اللعبة الزمنية.)) [2].

تنهض الروايات جميعها- قيد الدراسة- على محاولة الراوي الإفادة من الذاكرة الحية، المتقدة لديه والعودة بالأحداث إلى الماضي، وغالبا ما يكون هذا الماضي معلماً من معالم الطفولة، إذ إننا أمام شخصيات عاشت حياتها وعاصرت أحداثاً أخذت منها كل مأخذ، ومن الطبيعي أن تعود بذاكرتها إلى الطفولة حيث النقاء والبراءة وكل ما هو جميل.

---

(1) تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية- مدخل نظري، هشام العلوي، ضمن كتاب: النص الادبي بين الواقعي والمتخيل، مجموعة باحثين، ط1، مطبعة انفو – برانت، 2003، 65.

(2) البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الابراهيم، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، 228.

رواية (الغرفة 213) رواية تجسد مأساة الحرب الأهلية في لبنان بكل آلامها وآثامها وشرورها، ويصبح الانسان النقطة المركزية التي توجه نحوه قنبلة الموت بغضِّ النظر عن انسانيته وديانته وسلميته وحريته وبحثه الدائم عن الأمان لاسيما إذا ما كان فلسطينياً والآخر إسرائيلياً.

ففي هذه الرواية سنجد أن ((الزمن الذي يتحدث عنه الراوي هو زمن استرجاعي، يعود إلى ما قبل الرواية، فالاسترجاع يعود بنا إلى حادث في الماضي.)) [1]، ومن خلال هذا الزمن الاسترجاعي سنقف عند صوتين يبرزان بشكل واضح وهما يحاولان استقدام الماضي- الجميل نوعاً ما- في ثنايا الراهن- المؤلم بتفاصيله كلِّها-، يشكل صوت ثائر/ المريض الصوت السردي الأول فيما يشكل صوت هناء/ الممرضة الصوت السردي الثاني وهما يسردان الأحداث الماضية إلى جانب صوت الراوي، فتقول: ((عندما كنا نسكن في غرفة صغيرة محصورة في حيز ضيق تحت سلالم الطابق الارضي لعمارة عتيقة في (كرم الزيتون) ذلك الحي الشعبي الضاج بالعتمة التي تنتشر قبل مغيب الشمس في بيروت، فنهرول بعد أن نودع أولادنا المصنوعين من خرق القماش النظيفة والجديدة التي كنت أجمعها من تحت ماكنة الخياطة العائدة لأمي وأذهب بها فرحة لصويحباتي لنصنع منها دمى نسميها على أهوائنا.. هكذا كنا نقضي أوقاتنا بعد رجوعنا من المدرسة حتى يلفنا الأصيل ثم تتلقفنا الجدران المتقشرة لغرف بيوتنا المظلمة.)) [2].

فانتشار الألفاظ ذات حمولات ماضوية تحيل السرد على الماضي لاسيما وأن الفعل (كنا) باشتقاقاته المتعددة يحيل على الماضي بكل صراحة وصرامة: كنا/ كنت/ كنا، فالفعل كان من الأفعال الماضية تستند في دلالتها الفعلية على حدوث الفعل في زمن مضى، وهذا الفعل يرتبط بفعل آخر يشكل موجها آخر لإحالة الزمن على ماضيه يرتبط بطفولة الشخصية الروائية/ هناء الممرضة عندما كانت تسكن وأهلها في غرفة صغيرة

(1) دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، 77.

(2) الغرفة 213، 64.

تحت سلالم الطابق الأرضي لعمارة عتيقة في (كرم الزيتون) في بيروت، وهي تهرول مع صويحباتها بعد العودة من المدرسة لقضاء ما تبقى من الوقت قبل مغيب الشمس.

فعودة هناء إلى الماضي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً باللحظة الراهنة التي تمَّ فيها السرد، فلقاء هناء بثائر/ زكريا هو لقاء الماضي بالماضي والحاضر بالحاضر، فكلاهما عاشا اللحظة نفسها وعانا ما عاناه من الآم بفعل الأحداث الدامية التي عصفت بحياة الفلسطينيين واللبنانيين على أثر الاجتياح الاسرائيلي، وثمة نقطة مهمة هي التي حولت مجرى السرد الروائي الراهن إلى الماضي، تتعلق بثائر وعلاقته بنجيب/ شقيق هناء الذي أُستشهد في إحدى العمليات التي قام بها مع ثائر، وهنا ننتقل إلى النقطة الفاصلة في حياة ثائر، فاستشهاد نجيب سيذكِّر ثائراً بالماضي البعيد/ الحي في ذاكرته المتعلق بطفولته وكيف حزَّت المجندة الإسرائيلية عنق صديقه عماد وهو يستنجد به دون سواه من أصدقائه فهو شيطان دير ياسين، فيبرز الصوت السردي الثاني/ ثائر قوياً، مؤلماً، حزيناً إذ يقول:

((عندما بدأت أعي الأشياء بدءاً من وجه أمي المدور الحنطي ومروراً بوجه أبي الصارم بعينيه السوداوين اللتين تبعثان بريقاً خاطفاً عندما يدلهم الليل، وشاربيه المفتولين الكثين وصايته البيضاء التي يفصل الجزء العلوي المفتوح الصدر منها عن الجزء السفلي حزام جلدي عريض يزينه خنجر عربي مرصع بقطع فضية وانتهاء بشعر أختي المفروش على راحة كفي وأنا اسحلها بتشف صبياني نزق، وميمون ينبح بفرح حيواني لا محدود، والحقول، والجبال، والناس، ورؤوس السنابل، عرفت باسم.

-شيطان دير ياسين.

كنت شقياً حد أن سمير ومحمد وعماد وعامر وباقي أقراني الذين لا تحضرني أسماؤهم الآن جعلوني رئيسا لهم لا يتصرف أحدهم إلاّ بمشورتي ولا يفعلون شيئاً إلاّ بإمرتي...))[1].

(1) الغرفة 213، 67-68.

إن اشتغال الذاكرة في هذه الرواية لم يأت اعتباطاً، فذاكرة الشخصيتين الروائيتين مرتبطة بالماضي أكثر من ارتباطها بالحاضر، وحضور الماضي في ثنايا الحاضر يكشف عن العلاقة الجدلية القائمة بين الاثنين التي تكشف وبقوة عن أن الماضي ليس منفصلاً عن الحاضر، بل أنه ينطلق منه ليعود إليه[1]، وفعل التذكر جاء متوازناً مع السرد الروائي، فإذا كنا نعيش الأحداث في سردها الراهن/ الحاضر حيث يشغل ثائر جزءاً مهماً من السرد الروائي، فإننا سنعيش الأحداث أيضاً في النهاية التي وصل إليها وهو في مشفاه، فعلى الرغم من محاولات هناء لطمس شخصية ثائر من خلال حرق هويته الشخصية- في إشارة ذكية من الراوي لطمس الشخصية الفلسطينية والهوية الفلسطينية- فإننا سنقف عند محاولات يوسف وأصدقائه للتخلص من هذه الشخصية – وهي إشارة ذكية أخرى تقصدها الراوي في محاولات العدو للنيل من الفلسطينيين واللبنانيين أينما كانوا- لتبقى الذاكرة الروائية تشتغل في منطقة سردية حساسة لها حمولاتها الفكرية والدينية المرتبطة بسدوم وعمورية اللتين تشيران إشارة واضحة إلى ما يحدث في لبنان الآن، وأن المجزرة الحاصلة فيها والإبادة الجماعية من الجرائم البشعة التي لم يفطن اليها هتلر في زمنه، يقول الراوي:

((- أخرج من سدوم وعمورية غداً فجراً، فإن غضب الرب قد حلّ.

لا أعلم لم تذكرت هذه الحكاية الدينية الموروثة وأنا واقفة أمام النافذة أديم النظر- من علٍ- في بيروت المشتعلة، وافكر من نفس... يا ترى أيها الرجل الصالح، هل عاينت سدوم وعمورية ونفسك راضية من أن كل هذا الذي حدث بأمر من الرب عقابا عن آثام أهلها، ولكن هل يا ترى أيها الصالح أن ما يحدث في بيروت الآن هو من فعل الرب، أناشدك بالرب أن تفصح وأن لا تشيح بوجهك.)) [2].

(1) ينظر: الكون الروائي- قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصرالله، محمد صابر عبيد - سوسن البياتي،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، 116.

(2) الغرفة 213، 11.

فنحن أمام أحداث خالية تماماً من ذكر للزمن بمحدداته العددية والرقمية، فالذاكرة لا تشير إلى الزمن التاريخي الذي حدثت فيه الحكاية الدينية الموروثة: سدوم وعمورية، والغاية من توظيفهما هي محاولة الراوي الربط بين حادثتين لهما الدلالة نفسها، فما حدث هناك في الزمن الغابر، هو عينه الذي يحدث الآن في بيروت.

من أبرز خصائص الأحداث التاريخية أن تسير على وفق تسلسل زمني منطقي، إلاّ أن ظهور هذه الأحداث في السرد الروائي سيلغي هذه الخاصية ((فلا تخضع للتسلسل المنطقي الذي يحكمها بالعالم الخارجي، بل تخضع لمنطق السرد الروائي الذي يتلاعب بالزمن فيقدم ويؤخر...)) [1]، فالطبيعة المركبة للرواية التاريخية كونها تجمع بين نمطين مختلفين الرواية والتاريخ[2]، يجعل من أحدهما/ الرواية يخضع لتسلسل زمني يتلاعب بالزمن من دون الأخذ بنظر الاعتبار منطق التتابع والتسلسل في الأحداث، فيما يخضع الآخر/ التاريخ للمنطق الخارجي للأحداث، فيكون الزمن فيه متسلسلاً مرتباً، الحدث لا يتقدم ولا يتأخر بل يظهر على النحو الذي يتشكل فيه، فالتاريخ ((بوصفه حكاية أو قصة أو سرداً أدبياً، ما يقصه الأدب ويصوره النص، ويقيمه مادة تشكيل أدبي، تملك بعدها التاريخي، بسبب اندراجها في سياق زمني. ويختلف التاريخ بمادته الحكائية في الأدب عن التاريخ عند المؤرخين. فهؤلاء يعطون صورة موجهة وغائية للأحداث التي يعرضونها. الأدب لا يكتب التاريخ بل ينشيء منه عالماً مكوناً من الجذور والشرائح الداخلية والسمات الدالة.))[3]، وأن الرواية تخضع لمنطق التخييل، بوصفه ((خاصية

(1) البعد التاريخي للشخصية في رواية قديسو حدياب لهيثم بهنام بردى، علي أحمد محمد العبيدي، ضمن كتاب: تجليات الفضاء السردي –قراءات في سرديات هيثم بهنام بردى، اعداد وتقديم: محمد صابر عبيد، ط1، دار تموز، دمشق، 2012، 71.

(2) الروائي التاريخي بين الحقيقة والخيال، حسين يوسف، مج: آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، ع4، 1992، 174.

(3) الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث- دراسة في البنية السردية، حسن سالم هندي، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2014، 18.

محورية أيضاً، ولو افتقدت الرواية بناءها التخييلي لاستحالت تأريخاً.))[1]، وهذه كلها مسلمات لابدّ للروائي أن يأخذها بنظر الاعتبار حين يستند في روايته على الأحداث التاريخية، وعلى وفقها تسير أحداث روايتي (مار بهنام وأخته سارة) و(قديسو حدياب) وهما يغوصان في الأحداث التاريخية غوصاً برؤية سردية مع الاحتفاظ بخصوصية كل منهما.

يقدم هيثم بهنام بردى في رواية (مار بهنام وأخته سارة) متناً حكائياً يستند على الأحداث التاريخية المتعلقة بحياة هذين الأميرين وكيف دفعا حياتهما ثمناً للدفاع عن عقيدتهما، والرواية تقوم على جملة من الأحداث المستعادة بدءاً من طفولة مار بهنام وصولاً إلى استشهاده وأخته سارة، يقول الراوي:

((منذ الضحى وحتى هذه الساعة، والليل يتسربل عبر خصائص النوافذ، لم يبارح والده الملك، فكلما استأذنه أبى أن يفعل ذلك، بل يصر الوالد أن يبقيه جالسا جنبه، تغذيا سوية، ولوحدهما، من سفرة عامرة بكل ما لذ وطاب، وأسهب الملك بالحديث، كما لم يفعل من قبل قط، عن طفولة بهنام وسارة، وسرد له بالتفصيل وكأنها تحدث الساعة، بعض حوادث الطفولة، وربما للمرة العاشرة، ثم لعبا الشطرنج...))[2].

على الرغم من ان الراوي هنا لم يحدد الأحداث التي مرَّ بها الأمير بهنام في طفولته، ولم يوضح لنا كيف كانت طفولته، لكنه أشار إلى ذلك اشارات سردية توحي بعودة الزمن إلى الوراء، وإن هذه الإشارة الطفيفة – على الرغم من أنها لم تقدم شيئاً للسرد الاسترجاعي- إلاّ أنها تشتغل في منطقة لابدَّ من الاحاطة بها إحاطة شاملة والوقوف عند دوافعها التي سنقف عندها فيما بعد، بعد أن يكون الملك قد أنهى سرده الاسترجاعي هذا والمتعلق بطفولة الأمير ابتغاء منه بتذكيره بالعلاقة القائمة بينهما، وأنها

(1) في مشكلات السرد الروائي- قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة، جهاد عطا نعيسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، 20.

(2) مار بهنام وأخته سارة، 72.

ليست اعتباطية أو مجرد علاقة، فثمة مكامن سردية يحاول الملك التلميح إليها قبل أن يتخذ قرارات مهمة تتعلق بما سمعه الملك عن الأمير والغرض الأساس من سفرته.

وإذا كان السرد الروائي قد أحاط بطفولة الأمير احاطة غير واضحة في محاولة مقصودة لتجاهل هذه المرحلة من عمر الأمير ربَّما لعدم أهميتها أو لأنها قد لا تقدم شيئاً يذكر للسرد الروائي، فأنه كان على وعي تام ودراية بأهمية استرجاع الأحداث التي مرَّ بها عوديشو وعائلته بعد اعتناقهم للدين المسيحي، ومحاولة اتباع الديانة الوثنية في ارجاعهم إلى صفوفهم او قتلهم، يقول الراوي:

((كانت الوالدة تحلب النعاج بعد أن عزلوا الحملان عن أمهاتهم تمهيداً لإرضاعها ومن ثم يقود والد عوديشو وعوديشو بأعوامه الست عشرة نعاجهم نحو سفح الجبل المعطاء والغني بالكلأ، فيما كانت مرتا الصغيرة بأعوامها العشرة تنقل الأواني المليئة بالحليب نحو احدى الحجرات تمهيداً لبيعها إلى أحد الرجال الذي يهبط الجبل ببغاله المحملة بالبضائع، فيقايضون أواني الحليب بما يحتاجه البيت ليقود الوالد والصبي النعاج إلى المرعى، كاد الأمر اليومي المعتاد الرتيب يحدث بآليته المعتادة لولا أن أحد الرجال سبق البغال والحمير والرجال بشعره الاشعث وملابسه غير المرتبة، حافي القدمين وهو يصرخ..

-أبا عوديشو، إنهم قادمون..

جفل الرجل وصاح..

-من هم..

...

لقد وصلت الوشاية، الوشاية بوجود مسيحيين في قرية حزة وما يجاورها.. وانهم الآن في قرية ارموتا، يخيرون المؤمنين فيها، إما الموت او اعتناق ديانتهم..))[1].

(1) قديسو حدياب، 48.

لقد جاء قول الراوي: ((وحين انتهى من الصلاة صفت روحه وشملتها راحة عميمة وتتابعت مراحل حياته أمام بصيرته جلية، وكأنها تحدث الآن.)) [1] ، مؤكدا على أن ما سيتم سرده ما هو إلاّ استرجاع لمراحل حياة عوديشو وعائلته، على أن السرد الروائي لم يسر على ما سارت عليها نصوص روائية أخرى في تقانة الاسترجاع واللوازم السردية التي تشي بذلك، فقوله: تتابعت مراحل حياته، هي إشارة سردية ذكية من الراوي على أن الذي يسرده هو الماضي الذي يظهر وكأنه يتابع مشاهد تلفازية تتعلق بمراحل حياته، ولن نجد تفاصيل هذه المراحل من خلال: تذكر أو عاد بذاكرته إلى الوراء، بل أن الأحداث كلها التي يتم سردها لاحقاً ما هي إلاّ تفاصيل حياة ماضية، ففعل التتابع يستوجب العودة بالأحداث إلى الوراء للوصول إلى النقطة التي انطلق منها السرد الروائي.

إن الرواية في أساسها تنهض على التحديد الزمني، وهو الزمن التاريخي الذي يحاول العودة بالسرد إلى الماضي السحيق، وربما كانت الضربة الماهرة في هذا التحديد هي اتكاء الراوي على التحديد العمري لشخصية الشاب روبن بويا في ربيعه الثمانية عشر، ليركز فيما بعد على كل ما يتعلق بهذه الشخصية قبل هذه الإشارة العمرية، محددا بذلك البعد الزمني بنحو عام 284 ق.م وفيه إشارات تاريخية لأحداث مهمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشاب ونقطة التحول الحاسمة في حياته وهو يلتقي بالشيخ.

تنهض رواية (أحفاد أورشنابي) على استرجاع حكايات ماضية وأحداث وشخصيات كان لها دورها الفعال في بناء محكي الرواية، إذ إننا نقف عند الكثير من الاسترجاعات بمدياتها القريبة والبعيدة، لاسيما وأن الرواية في أساسها تفعِّل منطق الراوي/ الحكواتي الذي يستثمر ثقافته السردية كونه يشتغل على مفهوم الكتابة الروائية وهو بحاجة إلى مايوثق ويقوي رؤيته من ناحية، وكونه اشترك في الأحداث التي يسردها اشتراكاً فعلياً وكان إحدى الشخصيات الفاعلة التي غيّرت مسار الحدث الروائي من

(1) قديسو حدياب، 47.

ناحية أخرى، فهي شخصية منتجة للسرد ومستمرة بفعل الحكي، والاسترجاعات التي يتم بثّها في ثنايا الرواية تتعلق بالأحداث التي شارك فيها آنذاك مع شخصيات روائية بنَت خلودها على فعل المقاومة ومقارعة الظلم والاستبداد ولم يبق منها سوى الراوي/ الحكواتي الذي يروي محكيه لحفيده أسعد والذي بدوره ينقل ما وصل اليه إلى جدّه جرجيس وهو في الأساس جد المؤلف مما يسمح للمرجعية السيرية أن تتحرك بحرية في المشهد الروائي، هذه المرجعية القائمة أساساً على فعل التذكر، فمنذ الوهلة الأولى ونحن نقف عند ميثاق سردي يشي بالعلاقة الفاعلة التي يظهر أثرها في فعل الكتابة/ كتابة الرواية تحديداً، وفي فعل تبادل الأدوار بين الراوي/ الحكواتي والمروي له/ السامع[1]، فالرواية ما هي إلاّ استرجاع لما حدث في الماضي، بل أنها تشكل (ذاكرة زمن، لما يزل حياً في وجدان شعب حي) على حدِّ قول المؤلف نفسه الذي يكشف بكل صراحة عن ذلك في الغلاف الخلفي للرواية، وهذه الذاكرة يتم اشتغالها من خلال ذاكرة شيخ في حوله الثمانين والذي يتراءى لحفيده وهو بصدد كتابة الرواية، ليكون محكيه اللبنة الأولى التي سيعتمدها الحفيد في روايته، فالحكواتي يسرد تفاصيل الأيام المليئة بالحزن والفجيعة والموت لقرية هاجعة في شمال العراق والتي ابتليت- شأنها شأن القرى الأخرى – بالاحتلالين العثماني والبريطاني.

فمن جملة الاسترجاعات التي نقف عندها: منها ما يتعلق بوصف المكان/ القرية[2]، ومنها ما يتعلق بمقتل يونس والد الشخصية الروائية يونس إذ يتم سردها من قبل الجد/ الحكواتي[3]، ومنها ما يتعلق بتحدي يوسف لشاكر بعدما نبت له شاربان إذ قام بالمستحيل، والمستحيل– من وجهة نظر الراوي وأبناء القرية- هو تحدي شاكر[4]،

(1) ينظر: أحفاد أورشنابي، 13.

(2) ينظر: الرواية، 13 / 76.

(3) ينظر: الرواية، 16-17.

(4) ينظر: الرواية، 17.

وتعد حادثة قتل والد يونس من أبرز الحكايات التي يتم استرجاعها والتي تعد سبباً في إثارة الضغينة والحقد والإصرار على الثأر من قاتله/ عصمت آغا[1]، وهناك استرجاعات تتعلق بظهور بعض الشخصيات وتنفذها كما هو الحال مع عصمت آغا[2] ومن بعده المختار[3]، ومنها مايتعلق بحادثة مقتل الكلبة العائدة لعصمت آغا، والتي تكون سبباً في قتل الآغا للعديد من رجالات القرية[4]، أو موت يوسف والهالة الأسطورية التي أحاطت به منذ أن كان صغيراً حتى مقتله بوشاية من توفيق[5]، يقول الراوي:

((المختار: لا يعرف له اصل، فمنهم من يقول انه يهودي مرابٍ مطلوب، ومنهم من يقول انه تركي، آثر لغاية في نفسه أن يخفي انتماءه ومنهم من يقول غير ذلك، ولكن شيوخ القرية الأفاضل يقولون إنه جاء وطلب الينا السكن في الجوار فآذنوا له بروح الاخوة والجيرة... في البداية تصرف بكل تعقل، خالط الناس، حرث الارض وزرع كأي أحد منا، ثم كثر ثراؤه رغم أنه لم يكن يتميز عنا بالحاصل السنوي واخذ يشتري الأراضي ويضمن المحاصيل ومثل حلم أو سكرة نوم أو موت، صحونا أخيرا لنجده قد أصبح المالك الأوحد لجل الاراضي والغني الأوفر في (ب)، ثم أخذ يتزلف إلى الآغوات الأتراك ويولم لهم الولائم والسُفَر إلى البساتين، حتى بلغ وطره وفاز بمبتغاه وعينوه مختاراً على القرية.))[6].

فالنص يقوم على استرجاع ماضي المختار، والتفاصيل المتعلقة بوجوده في القرية وأصله الذي لا يُعرف عنه شيئا، ثم سكنه في الجوار وزراعته الأراضي ليصبح فيما بعد الغني الأوفر في القرية وليفوز برضا الأتراك ليعين مختارا للقرية.

---

(1) ينظر: الرواية، 60-61.

(2) ينظر: الرواية، 23.

(3) ينظر: الرواية، 77.

(4) ينظر: الرواية، 49-50.

(5) ينظر: الرواية، 105-108.

(6) أحفاد أورشنابي، 77-78.

إن هذه التفاصيل تأتي في سياق سردي استرجاعي يحاول أن يكشف عن هذه الشخصية التي جاءت غريبة إلى القرية ليصبح أحد الانتهازيين الموالين للأتراك والذي يلعبون بمقدرات أهالي القرية ويستعبدهم ويقتل منهم من يقف بوجهه، وجاءت هذه التفاصيل مهمة في سياق سردي يتعلق بالجوع الذي ألمَّ بأهل القرية ومخازن المختار مملوءة، ليأتي هذا السرد الاسترجاعي يعطينا تفاصيل مهمة عن هذه الشخصية لاسيما وأنه كان السبب في موت جمعة بل كان قاتله حين تم اكتشاف النفق وسرقة المؤونة من مخازنه.

في السرد الاسترجاعي يطغى الفعل الماضي على سرد الحدث، إذ إن الراوي يحاول أن يحافظ على مسافة سردية واضحة بين السرد الراهن/ الحاضر حيث يتم سرد الأحداث في لحظته الآنية وبين السرد الماضي الذي يتعلق باسترجاع الأحداث من خلال الذاكرة، إذ الراوي يروي أحداثاً جرت في الزمن السابق على حكايته، ولكنها أعيدت في سياق ما يروي بمعنى أنه يحاول تشكيل تلك الأحداث من جديد ويعطي لها صبغة خاصة وطابعاً خاصاً مع الاحتفاظ بخصوصيتها الزمنية من جهة، وموقعها السردي من الأحداث من جهة أخرى.

ثانياً: الاستباق

يشكل الاستباق نقيضاً للاسترجاع، فهما على الرغم من كونهما يشكلان مفارقة زمنية سردية، فإنهما يختلفان من حيث الدلالة إذ يتجه أحدهما/ الاسترجاع نحو الماضي، والآخر/ الاستباق نحو المستقبل، فالاستباق هو تصوير مستقبلي لحدث آت، يقوم الراوي بسرد حدث أو ذكر له قبل حدوثه، الهدف منه هو التمهيد لما سيقع فيما بعد، من خلال التنبؤ بالأحداث أو استشرافها.

يدل الاستباق على ((كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق او يُذكر

مقدما...))[1]، ويعده لطيف زيتوني ((مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد.))[2]، فهو ((تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلاً فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيس في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد.))[3].

فالاستباق يشير إلى الزمن الذي يتم قبل سرد الحكاية، فهو ((زمن تنبؤي، يشكل تنويها لما سيحدث في المستقبل، لأن الكاتب عبره يحاول أن يسبق الأحداث فيتوقع منها في الوقت القادم. لهذا فانه يشكل نوعاً من التمهيد لتلك الأحداث حتى لا تصبح مفاجئة، وبالتالي يصبح وسيلة لربط الأحداث ربطا منطقياً وعضوياً، أي ربط السبب بالمسببات.))[4].

إن كل ما يفعله الراوي هو ((اللجوء إلى عبارة تدل على الاستشراف، بحيث تهيء هذه العبارة القارئ لتلقي حادثة ستقع في السرد اللاحق.))[5]، وتعد التطلعات والاستشرافات الزمنية العصب الرئيس الذي يحدد السرد الاستشرافي ووسيلته إلى أداء وظيفته في النسق الزمني للرواية برمتها[6]، فضلاً عن الأحلام والرؤى التي تشكل في

(1) خطاب الحكاية- بحث في المنهج، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم واخرون، ط2، المجلس الاعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، الرباط، 1997،51.

(2) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، 15.

(3) الزمن في الرواية العربية، 211.

(4) ثلاثية الراووق- الرؤية والبناء (دراسة في الادب الروائي عند عبدالخالق الركابي)، قيس كاظم الجنابي، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000، 120-121.

(5) الرواية العربية البناء والرؤيا- مقاربات نقدية-، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، 121.

(6) ينظر: بنية الشكل الروائي، 132.

جانب منها تمهيداً لأحداث ستقع فيما بعد، تتم الإشارة إليها في سياق حلمي يحاول أن يوجه رسالة ما إلى الحالم/ الرائي.

لابدَّ من الأخذ بنظر الاعتبار أن الحادثة التي يتم ذكرها مسبقاً إما أنها ستقع أو لا، وقد تقوم به الشخصيات أو لا، وحين تجري سيكون ذلك بشكل نهائي[1]، فيكون الاستشراف –على وفق هذه الرؤية- على نوعين منه ما يأتي على شكل تمهيد ومنه ما يأتي على شكل اعلان، ويتحدد ذلك من خلال ذكر الراوي للأحداث التي تمت الإشارة إليها مسبقاً، مما يجعل من السرد الاستشرافي واقعاً في النص الروائي، وتجسيد ((العبارة الاستشرافية يدل على أن ذاكرة الرواية جزء من تقنيتها الزمنية؛ لأن الراوي لا ينسى شيئاً وعد بتنفيذه، وهذا ما يضفي على النص المصداقية الداخلية، ويجعل المتلقي أكثر انتباهاً للعبارات الاستشرافية، وأكثر دقة في تتبعها، ومن ثم يربط حاضر الحوادث بالسابق واللاحق منها.)) [2]، وهو ما يستدعي ذاكرة قوية من الراوي أولاً، ويحتاج إلى براعة نصية في ربط الأحداث بالمسبب لاسيما إذا ما مضى على ذكر الحادثة الاستباقية زمناً طويلاً نوعاً ما، وقدرة على ابتكار الحدث الملائم لما تم ذكره سابقا.

إن الاستباقات غالباً ما تأتي قليلة قياساً بالاسترجاعات، ولعل مرد ذلك أن السرد عموما ((فعالية استرجاع لأحداث سابقة على لحظة الكتابة، وأن هذه الفعالية غالباً ما تتكيء على عمل الذاكرة في صوغها للمكتوب، سواء أكان هذا المكتوب واقعياً أم متخيلاً...))[3]، وهو ما يتعارض مع فكرة الاستباقات التي تعتمد على التنبؤ بالأحداث التي ستقع بمعنى أنها فعالية تحيل وقوع الأحداث لحظة الكتابة وليس ما قبلها، ففي الاستباقات التي تشكل تمهيداً مايحتم وضع الاستباق موضع التنفيذ، بمعنى أن ما تم ذكره

(1) ينظر: الزمان، 91

(2) الرواية العربية البناء والرؤيا، 122.

(3) معراج النص- دراسات في السرد الروائي، نضال الصالح، ط1، منشورات دار البلد، دمشق، 2003، 39.

مسبقاً لابدَّ له من الخضوع لمنطق حتمية الحدوث، فيصبح الاستباق الزمني تمهيداً لهذا الحدث، وهو بذلك سيحقق الغاية الرئيسة التي من خلاله تم ذكر الاستباق، فهو ((يتمثل في أحداث أو اشارات او ايحاءات أولية، يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سياتي لاحقاً، وبالتالي يعد الحدث أو الإشارة الاولية هي بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السرد. وتعد الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب في الاستباقات التمهيدية كونها تتيح للراوي الفرصة بالتلميح إلى الآتي وهو يعلم ما وقع قبل وبعد.)) [1]، ومثل هذا النوع من الاستباق كثير في روايات هيثم بهنام بردى، فأغلب الأحداث التي تمت الإشارة اليها في سياق استباقي تم ذكرها فيما بعد، يقول الراوي:

((- هيا، ماذا تنتظرون، ستقتل أخاها، أخرجوها من هنا...

...

-نجيب.. سيقتلونك يا نجيب..

-لن يقتلوني يا هناء، لن اموت، سأسافر.)) [2].

وكذلك:

((- سوف تموت.

أجاوبه بثقة..

-سوف أسافر..)) [3].

وقوله أيضاً:

((- والآن أيها الفدائي، سنكافئك.

وبرز جنان بأسنانه المتفرقة ووجهه المتغضن واطلق صوتا كفحيح الأفعوان.

---

(1) الزمن في الرواية العربية، 209.

(2) الغرفة 213، 102-103.

(3) الغرفة 213، 105.

-الآن سنرسلك إلى الجحيم.))[1].

فالإشارات الاستباقية الواردة في النصوص السابقة انما جاءت تمهيداً للمصير الذي ينتظر ثائراً/ زكريا على يد يوسف وأصدقائه والواضحة في الأفعال المقترنة بالسين دلالة الاستقبال: (ستقتل اخاها/ سيقتلونك يا نجيب/ لن يقتلوني/ لن اموت/ سأسافر/ سوف تموت/ سوف أسافر/ سنكافئك/ سنرسلك إلى الجحيم) وكلها اشارات تحدد مصير نجيب واليقين الذي يمارسه نجيب في أنه لن يموت وإنما سيسافر، يقول الراوي:

((وفتحت عيني بتثاقل، كان جنان يحفر أسفل الرقبة المنحورة حتى غدت كحفرة صغيرة ثم عمد إلى احدى قوائم السرير وثبت راسي في طرفه العلوي السائب، كانت عيناي - في رأسي- مغمضتين بوداعه، وثغري مسدود او نصف مسدود وكانه يريد أن يتفوه بكلمة ما، وجسدي شرائح دموية، والورود المشبعة بالدم تشكل في استكانتها البلهاء لوحة تجريدية رائعة...

تقدم حكمت من يوسف وهتف به.

-لقد قتلناه يا يوسف..

...

ثم وضعني على السجادة هرع عماد اليّ وافترش حضني ثم قبلني، احسست- بغتة- باني اسبح في الفضاء، نظرت بدهشة، كنت احدق في سماء الغرفة ونجيب وامي وابي ومريم يمسكون اطراف السجادة الأربعة وهم يطيرون...))[2].

لقد حاول الراوي أن يضع استباقاته موضع التنفيذ، فالقتل عند العدو هو قتل، فيما بشكل عند الفلسطينيين واللبنانيين سفراً، وهو ما تم بالفعل حين رأى ثائر نفسه وهو على السجادة يطير في الفضاء بمعية الآخرين الذين سبقوه إلى الشهادة: والديه/ مريم/ اصدقاء الطفولة/ نجيب وغيرهم.

---

(1) الغرفة 213، 107.

(2) الغرفة 213، 110-111.

ويأتي الاستباق في رواية (مار بهنام وأخته سارة) في مواضع عدة لاسيما تلك التي تتعلق بهاتين الشخصيتين واستشهادهما في سبيل العقيدة، ومحاولة كل طرف التمسك بما آمن به، يقول الراوي:

((قال الملك جملة حيّرت العقول.

-كان سيحدث هذا ولكن..

استنتج أغلبهم، أن أمراً جللاً سيحدث عما قريب، ولكنهم لم يستشفوا معناه الحقيقي غير المنطقي.))[1].

وبعد صفحتين من ذكر هذا الاستباق لاسيما فيما يتعلق بالأمر الجلل الذي سيحدث، سيستبق الملك حدثا آخر يرتبط بهذا الحدث، ويتعلق به إذ يقول:

((- سأذيقهما الموت الزؤام ان لم يتركا هذه الهرطقة ويعودا إلى الطريق الصحيح...))[2].

لنقف بعد ذلك وبعد صفحات عدة وأحداث متوالية، تحقق الوعد الذي قطعه الأب/ الملك على نفسه في أن يذيق ولديه الموت الزؤام لا سيما بعد أن رفضا الخضوع لأوامره والعودة إلى الطريق الصحيح في نظره وهو السجود للإله كيوان الذي يعبده الملك ويؤمن به، فيقتلهما ويحرق جثتهما بعد ذلك لتصيبه لعنة موتهما بعد ذلك ، يقول الراوي:

((وبعد صمت..

- وحين تدركوهم اقتلوهم، وأبيدوهم عن بكرة أبيهم.

- مولاي..

- ستقول انهما ولداك؟.

- الرأفة..

---

(1) مار بهنام وأخته سارة، 108 وينظر: 116/ 118/ 122-123/ .

(2) مار بهنام وأخته سارة، 111.

- كان الأجدر به أن يرأف هو بي، لا أن يعلن العصيان ويجحد بالآلهة..

- إنه شاب يا مولاي، وفورة الشباب تفتقد دوماً إلى العقل الراجح..

وفي سورة غضب حقيقية، قال الملك..

- إن لم تنفذ الأمر سأعتبرك متهاوناً او متعاوناً معهم، وسيكون مصيرك مثل مصيرهم.. انحنى قائد الجيش ونبر بأدب.

-أمر مولاي..)) [1].

إذ يمكن عد هذا المقطع جواباً على تساؤل تم طرحه في الاستباق عن الأمر الجلل الذي سيحدث، في الأمر الملكي الذي صدر بحق الأميرين الخارجين عن قوانين المملكة، بإيمانهما وكفرهما بالإله كيوان الالهة التي يعبدها الملك وحاشيته، وصدور هذا الأمر الملكي هو تحقيق للوعد الذي قطعه الملك على نفسه أمام حاشيته بأنه سيذيقهما الموت الزؤام إن لم يعودا عما هما عليه، فيأتي الاستباق الزمني وقد حقق غايته الذي أُعلن عنه في الاستباق التمهيدي، لاسيما وأننا أمام استباقات مرتبطة بعضها بالبعض الآخر، فالنهاية التي تحققت بمقتل الأميرين وحرق جثتيهما ما هي إلاّ استجابة لسلسلة من التوقعات المصيرية التي تنبأ بها العديد من الشخصيات الروائية، وهي إن دلت على شيء إنما تدل على المعركة المصيرية بين الحق والباطل، لينتصر الحق في النهاية.

ومن الاستباقات التي ظهرت بين الاستباق التمهيدي الأول وصولاً إلى نهاية الاميرين منها قول الراوي: ((شعر للحظة، أن الخطر المحدق بالولدين سيدور عليه أيضاً، ان لم يستدع كل الحكمة التي عجنها في سنوات تعبه على نفسه وهو يتسقط اخبار الحكمة والحكماء.

-وستسجل يا مولاي موقفاً سيحسدك عليه سائر الملوك حين تتخذ من الحكمة ترساً وسلاحاً.)) [2].

---

(1) مار بهنام وأخته سارة، 143.

(2) مار بهنام وأخته سارة، 133-134.

وفي قوله: ((وفجأة توهج وجه بهنام وسارة حين سمعا صوتا يقول: ((وصلت صلاتكما، وانكما هذا اليوم ستكونان مع رفاقكما في الجنة".))[1].

و: ((وبعد أن التقط أنفاسه..

-وسيكون مصير كل من يلعنك مثل مصير المارقين..)) [2].

لنقف عند استباقات أخرى مرتبطة بسابقتها إلاّ أنها تأتي في سياق سردي آخر يرتبط بالملك والملكة بعد موت الأميرين، لاسيما بعدما أصاب الملك وعجز الأطباء عن شفائه ليدخل الاستباق في حيز سردي يحدد اشتغالاته عبر التطلع والتنبؤ بما هو آت وما سيحدث بعد ذلك على أثر الوعد الذي سيتحقق فعله في الاستباق، يقول الراوي:

((أثر الزلزال على الأرض يخلف دماراً شاملاً، إلاّ انه حتماً سيزول مع تقادم الحقب، ويصير مألوفاً أو نسياً منسياً مع تعود رؤيته، ولكن الزلزال الذي خلخل كيانها وجعلها مجرد هيكل يتشرب بالحزن والفجيعة مدى الحياة، لن ولن يزول أثره على قلب الأم الثكلى...)) [3].

وستطول الاستباقات في هذه الرواية لنصل إلى الخاتمة التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما قبلها، وتكون اجابات عن أسئلة تطرحها الاستباقات التمهيدية التي لجأ اليها الراوي تمهيدا للقارئ في استقبال أحداث وشيكة ستقع فيما بعد، مع الأخذ بنظر الاعتبار تحقق الاستباقات جميعها ووقوعها، فنحن أمام رواية تحقق ما تمَّ الافصاح عنه مسبقا.

تؤدي الشخصيات دورها في الافصاح عن تطلعاتها وأحلامها وتنبؤاتها المستقبلية في رواية (قديسو حدياب)، لاسيما وأن الراوي يحاول أن يضع جلَّ أفكاره عند شخصيات فاعلة، مؤثرة، لها دلالاتها، فالشخصيات ((ليست كائنات من لحم ودم بل

(1) مار بهنام وأخته سارة، 150.

(2) مار بهنام وأخته سارة، 153.

(3) مار بهنام وأخته سارة، 163.

تشكيلة من الدلالات)) [1]، تحمل العديد من الأفكار وسط مجموعة من القيم الانسانية التي يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلاً مع الوعي العام[2].

ففي هذه الرواية تأتي استشرافات الشخصية نابعة عن قلقها إزاء المستقبل، وعن مصيرها العقائدي تحديداً، فالرواية في مسارها السردي حكاية الدفاع عن العقيدة الدينية في صورتها الأولى وتصميمها على التمسك بمبادئها وايمانها بمصيرها المحتوم، فنجد أن الشخصيات الروائية ((تعايش مصيرها الشخصي في عموميته وفي ارتباطه بالعالم.)) [3].

ولابدَّ من الأخذ بنظر الاعتبار أن الشخصيات المستشرفة يجب أن تتوافر فيها شروط عدة منها: ((أن تكون الشخصية حاملة لقيم جوهرية تسعى إلى تحقيقها، مميزة عن غيرها برؤيتها التي تتعدى المستوى الخاص الذي تصبو اليه كل شخصية من الشخصيات إلى المستوى العام الجمعي، هذا اضافة إلى اشتراط توفرها على باع معرفي ومدّ استشرافي يمكن الركون اليه عند ربط رؤاها بالخارج النصي.)) [4]، يقول الراوي:

((- أبي سيفرح بك كثيراً، فهو يماثلك في العمر..

- سأثقل عليكم..

- خبزة هنيئة تكفي مئة..

- صدقت..)) [5].

---

(1) مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، عبدالصمد زايد، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، 21.

(2) ينظر: م.ن، 526.

(3) دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، تر: نايف بلوز، ط4، مؤسسة مجد الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، 2006، 31.

(4) الاستشراف في الروايات العربية- مقاربة سردية في نماذج نصية، عبدالله بن صفية، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، اشراف: د. اسماعيل زردومي، 2013، 38.

(5) قديسو حدياب، 20.

ويقول كذلك: ((غداً فجراً سأتسلق الجبل وأسكن مغارة الناسك صديقي.))[1].

وكذلك: ((يعرف أن في الأفق ثمة مفارقة ستغير حياته، كما توقع قبل شهرين ونيف، وما فكر به إبان خلوته في جناحه في كل ما يجري مذ غادر برحبتون صحبة رسول ملك الملوك مشيعاً من قبل أهل مدينته بمشاعر الود والمحبة والامنية بمستقبل وضاء.))[2].

وقول الراوي: ((- دعه وشأنه، ربما سيعود إلى دينه ان وجد إلى ذلك سبيلاً استناداً إلى قناعة ثابتة، وان اصرّ على خلاف ذلك فكل قلاع وحصون الدنيا لن تثنيه عن عزمه، إنه ولدي وأنا خبيرة بطبعه وسلوكه.

ثم وهو يغيب وراء سور قصره.

سأكتب إلى هذا المجنون موبخاً، عسى أن يرتد اليه عقله.))[3].

وتؤدي تقانة الحلم دورها في النص الروائي كونه يعد استباقاً لأحداث سيتم وقوعها لاحقاً، ويشترط الدارسون ارتباط لغة الحلم بالمضمون العام للنص الروائي لكي يتحقق فعل الاستباق للأحداث التي يتنبأ بها الحلم مسبقا فـ((لقد ارتبطت لغة هذا الحلم ارتباطاً مباشراً بالمعنى العام للنص الروائي، فلم تزد الرموز اللغوية على أن إشارت إلى ما سيحدث مستقبلاً بطريقة تأخذ المستوى الأول من مستويات الترميز إذا افترضنا أن لايهام الرمز ودلالاته العميقة مستويات تبدأ من المستوى الأول نحو المستويات الأخرى، التي كلما غصنا في طبقاتها زادت كثافة المدلول وطاقة الايحاء، فالقاريء الحصيف لا يجد أي صعوبة في فك شفرة هذا الحلم الذي يفسره السياق العام للنص، وما سيساعده على ذلك بساطة نظام الترميز المكون منه))[4].

---

(1) قديسو حدياب، 56.

(2) قديسو حدياب، 127.

(3) قديسو حدياب، 239.

(4) الاستشراف في الروايات، 165

كما هو الحال مع الرؤيا التي يراها بهنام في رواية (مار بهنام وأخته سارة) قبل أن يلتقي الشيخ متى والتي تشير إلى أنها رسالة مسبقة للقاء بهنام بالشيخ فيما بعد، والرؤيا التي تراه أمه والتي تنبئ بشفاء الملك على يد الشيخ متى، والرؤيا التي يراها قرداغ في (قديسو حدياب)، وفيما بعد زوجته شوشان التي تعد رسالة مسبقة تنبئ بمصير قرداغ والمكانة التي سيحظى بها بعد موته، فكلها إشارات مسبقة للمصير الذي ستؤول إليه الشخصيات فيما بعد.

ففي رواية (مار بهنام وأخته سارة) يتجسد الحلم الذي يراه الأمير بهنام في لقائه بالشيخ الذي سيكون شفاء سارة على يديه، ويتحقق الحلم بمجرد استيقاظه من النوم ليكون الحلم دليلاً على أن ما رآه كان بمثابة اشارة بدئية لما سيؤول اليه الحدث فيما بعد، يقول الراوي: ((عالم نوراني بديع وجد نفسه يسبح فيه، يحاول ان يتلمس الأرض تحته، يجدها جلداً من طبقات نورانية، ينظر إلى السماء فيغشاه الألق البارق، يحاول أن يلتفت إلى الجانبين، نور على نور،... تبدو الحيرة على سيماء الامير، فيكمل الاخر.

-سيكون شفاءها على يد ناسك مقيم في قمة هذا الجبل الذي تنام على سفحه.

ترتسم الدهشة على وجه الأمير، فيتمم الآخر.

-اصعد الجبل، وتجده في انتظارك.

وانطفأ بغتة هذا العالم الأخاذ، وجد نفسه في فراشه غارقاً في عرقه وسط الخيمة، والارتعاص لا يفارق جسده، تفرس عبر باب الخيمة، وجد الليل يغادر نحو النوم، والشفق يطلع بفتوته وابتسامته من قمة الجبل...))[1].

ومن الاستشرافات التي اعتمدت الحلم في صياغتها في رواية (قديسو حدياب) تلك التي تحققت للشاب عوديشو في رؤياه[2] التي تجسدت له مرتين أو ثلاث مرات في الشهر، وقد جاء هذا الحلم من دون إشارة مسبقة لذلك لكننا نقف عند بعض اللوازم أو

(1) مار بهنام وأخته سارة، 56-57.

(2) ينظر تفاصيل الرؤيا : قديسو حدياب، 43-44.

الاشارات السردية التي بثَّها الراوي والتي تؤكد كون ما يراه كان حلماً، فقول الراوي: ((يستوي الشاب الثلاثيني في انتفاضة عارمة في فراشه، يفتح عينيه ليجد نفسه على تخته الخشبي والليل لا يزال يلامس النافذة على استحياء والقمر يشعشع في السماء متباهيا بنوره الفضي..)) [1] وقول الراوي في حوار داخلي لعوديشو مع نفسه عن سرِّ هذه الرؤيا التي باتت تأتيه مرتين أو ثلاث هذا الشهر إنما يؤكد أن ما مضى كان حلماً، وفيه إشارات إلى نقطة التحول التي ستحصل في حياته، لاسيما وأننا نجد اشارات مبثوثة في الحلم نفسه يؤكد على أن الشخصية المعنية هو عوديشو ومنها: الشاب الثلاثيني/ رجل شيخ له هيئته الحالية وهو في عقده الثالث/ خرج أبيض يحتوي على الكتاب المقدس.

على النقيض من الروايات الأخرى، تشتغل رواية (أحفاد أورشنابي) على تقانة الاستباق على نحو مكثف، شأنه شأن الاسترجاع، فالرواية مليئة بالاستباقات المحددة وغير المحددة، ومنذ الوهلة الأولى نقف عند استباق الأحداث حين يتم الاتفاق بين الجد وحفيده أسعد وهو بصدد كتابة رواية ما، ليكون الجد هنا الفاعل الاساس الذي سيحرك احداث الرواية – كونه حكواتياً- نحو الوجهة التي ارادها الاثنان، فكان الجد يحكي، والحفيد يسمع ليروي فيما بعد كل ما سمعه من جده، يقول الراوي:

((... إنك نسيت حكايا كثيرة من الحكايات التي سبق أن سردتها عليك.

-والعمل...؟

-ركز تفكيرك وستتذكر... وقد اساعدك.

-حسناً، انا مستعد..

قال بحزم:

-سأحاول أن أعطيك المفتاح، ثم تتولى أنت نفسك نسج كيان الأحداث ولكن لا ضير في المشاورة في شأن عصي، او حادث لا تذكر تفاصيله بدقة.

---

(1) قديسو حدياب، 44.

- اتفقنا... ولكن كيف ستشكل نسيج القصة، أقصد بأية طريقة ستكتب أبالسرد، أم بضمير المتكلم أم الغائب، أم بتيار الوعي...
- هذه التسميات لا تهمني، سأسرد على طريقتنا القديمة، سأصبح انا الحكواتي، وانا السامع... هل ترفض..؟
- بل اوافق..)) [1].

إذ تأتي الاستباقات في الرواية لتكون مكملاً ومحدداً البنية الزمنية التي يلعب على أوتارها الجد وهو يقصُّ حكاية القرية (ب) ورجال المقلوب في ثورتهم على الظلم والاستعباد ومحاولة الانتقام لمن قتل ظلماً على يد عصمت الآغا أو المختار أو الأتراك ومن بعدهم الانكليز الذين تناوبوا على احتلال القرية ومحاولة اذلال أهلها، ولعلنا نقف عند أول استباق سردي حين يشترط الجد على حفيده ألاّ يقاطعه في حكيه، والطريقة التي سيتم بها رواية الأحداث.

إذ تبرز الاستباقات في قول الراوي: كيف ستشكل نسيج القصة/ بأية طريقة ستكتب/ سأسرد على طريقتنا القديمة/ سأصبح انا الحكواتي وكلها تأتي في سياق استباقي للحدث لا سيما وأنها تجسدت من خلال حرف الاستقبال السين الدالة على وقوع الأحداث في زمن قريب وهو ما تم بالفعل إذ إن هذه الإشارات جاءت بعدها مباشرة الحكاية التي بدأ الجد بسردها.

إن أغلب الاستباقات تنتمي إلى ما يسمى الاستباق الاعلان، إذ إن أغلبها تنهض على استرجاع أحداث وحكايات ماضوية، كما هو الحال مع الاستباق الذي يعلن فيه حميد نيته في سرد بعض الحكايا المتعلقة بشاكر[2]، وإشارته السردية التي يبثها في قوله: سأقص هي اشارة استباقية لحدث آت لم يحدث بعد، إذ أدت السين هنا دورها في التأكيد على استقبال ما هو آت لاسيما وأن الحدث الذي سيتم الاعلان عنه تم بعد مدة زمنية

(1) أحفاد أورشنابي، 12-13.

(2) أحفاد أورشنابي، 18.

قصيرة لم تتجاوز حدود السكوت أو الصمت أو فاصلة سردية مدتها قول أو جملة قصيرة للبدء بالسرد، فالسين تفيد الاستقبال للزمن القريب على العكس من سوف التي تفيد الاستقبال للزمن البعيد أي بعد ساعات أو أيام أو شهور وربما سنوات، وهذه الحكاية بالذات تحمل في طياتها العديد من الاستباقات التي تبرز بصورة واضحة في الحوار الدائر بين شاكر وحميد [1].

وفي حادثة مقتل الاغا نقف عند العديد من الاستباقات التي تشير إلى اتفاق شباب القرية (ب) على الأخذ بثأر جميع من قتلهم الآغا لاسيما والد يونس والأُناس الأبرياء الذين قتلهم الآغا بسبب كلبته ومنها: بل أسرع من الصاعقة، وسترى../ ابشر يا يونس، سنلبي صوت الدم../ ولكن ثق بأن أهل (ك) لا يعلمون عما سيحصل بعد قليل لسيدك./ ستموت ياأفاق، ستموت.

وفي الرواية الكثير من الاستباقات على الرغم من أن الرواية بحدِّ ذاتها تشكل حكاية لقرية عانت ما عانت في الماضي، وقاست شخصياتها من الويلات ما قاسته، بمعنى آخر أن الرواية تشكل حكياً ماضوياً لذاكرة ما زالت متقدة وشخصياتها كتبت لنفسها الخلود من خلال ما قامت به من بطولات ومنها:

سأقص عليكم احدى حكايات شاكر/ ماذا ستفعل/ سترى/ وهذه الحاثة سأرويها لك حدثت لبعض من فلاحي قرية (ك) التي يسكنها/ سأعد لحد مئة/ أما إذا نظرت مباشرة فسينقلب الكنز إلى تراب/ لا تخف يا عم سنقتله بحيث لا يعلم بنا أحد/ نحن لن نقتلك، لا... ولكن ستخرج منها غريباً، مثلما وطئتها/ هل سيسكت.. بالتأكيد لن يسكت، سيؤلب علينا جماعته/ سنصدهم يا جدي/ سوف ترون/ سأفعل، ولكن ليس الآن/ سأشاغلهم وحدي/ سينطوي على نفسه إن لم أتدارك الموقف/ سوف تلقون مصيركم بعد قليل/ ستموت الآن يا توفيق/ سيموت لمرة واحدة/ سأخوضها/ سأقتله/

(1) ينظر على سبيل المثال: أحفاد أورشنابي، 19/ 20.

سأنتصر/ سأصبح ظله/ سيبرز إليك الرجل وتكون الواقعة/ ستهرب الظلال/ سألبسه ذليلا/ فسألبسه مزهواً.

إن مايميز الاستباق التمهيدي عن الاستباق الاعلاني في أن الأخير ينهض على اعلان الحدث باستخدام تقنية الاسترجاع[1]، إذ ((يخلق الاستباق بشكل عام حالة توقع وانتظار لدى القاريء، ويعد الاستباق التمهيدي بمثابة توطئة وبذرة بدائية قابلة للتحقق أو عدمه. أما الاستباق الاعلاني فهو حتمي الحدوث لاحقاً، اذ يعلن الراوي الحدث النهائي بعد اتمامه وانتهائه، ويضع القاريء وجهاً لوجه معه، ليبدأ التساؤل "لماذا حدث وكيف حدث".)) [2].

فالحدث الذي تم ذكره مسبقاً، سيتم الاعلان عنه صراحة بالعودة إلى الأحداث الماضية التي كانت سبباً في وصول الراوي إلى ما تم ذكره في الاستباق، فكل استباق اعلاني ما هو إلاّ نتيجة حتمية للأحداث الماضية.

(1) ينظر: م.ن، 214.

(2) الزمن في الرواية العربية، 214.

الفصل الثاني

وسائل التعبير عن التجربة الروائية

الفصل الثاني

وسائل التعبير عن التجربة الروائية

مدخل:

من الأمور المسلم بها أن النصوص الإبداعية عامة، والروائية تحديداً ما هي إلاّ تعبيرات لغوية تكون اللغة أداتها الأولى في صقلها وإخراجها الى المتلقي، لذا فإن الروائي وهو يمارس تجربة كتابته الروائية يلجأ إلى أساليب ووسائل عدة لإيصال نصه إلى القارئ الذي يتعامل هو الآخر مع اللغة لفك شفرات الرسالة التي وصلت اليه.

فالرواية في المنظور الباختيني تمثل ((ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية. يقع الباحث فيها على عدة وحدات اسلوبية غير متجانسة، توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة، وتخضع لقوانين اسلوبية مختلفة.)) [1]، فمثل هذا القول يحيلنا على أن الرواية لا يتحقق وجودها الكتابي إلاّ من خلال الاساليب اللغوية التي يتمثلها الروائي فيها، وتتنوع هذه الأساليب وتختلف بتنوع النص الروائي واختلاف مضمونه.

إن الروائي لكي يوصل صوته إلى القارئ لابد من أن يستوعب أن نصه قائم على الأنماط السردية المختلفة، وأنه يبنى على وسية اتصالية بين الشخصيات تمثل الحوار المتبادل بينها للتفاهم والتشارك واقامة الصراع والجدل فيه، فيما يأتي الوصف كونه وسيلة أو أسلوباً لتعطيل السرد يعمل على توصيف البنية الحكائية بمحددات لغوية حينما يتوقف السرد ليعطي الراوي مجالاً حيوياً يحقق إلى جانب الأساليب الأخرى بنية روائية تختزل أوصاف الشخصيات والأماكن ليرسم بذلك لوحة قائمة على الوصف.

لذا سيتناول هذا الفصل ثلاثة مباحث تنهض على دراسة هذه الأساليب وأنماطها المختلفة، ليكون السرد وبأنماطه الثلاثة: الموضوعي والذاتي والمتحول محور القراءة في

(1) الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، 9.

المبحث الأول، ويشكل الحوار بنمطيه الداخلي والخارجي محور القراءة في المبحث الثاني، فيما سيركز المبحث الثالث على آلية اشتغال الوصف في الروايات –قيد الدراسة– لنقف فيه عند وصف الشخصيات والأماكن.

المبحث الاول

السرد وخصوصية التلاعب الضميري

يشير مفهوم السرد إلى كل ما ينطوي تحت الأعمال الإبداعية المكتوبة منها أم الشفهية، فهو بهذا المنظور مصطلح شامل لكل النصوص التي اختزنتها الذاكرة من الماضي أو تم ابداعها في الحاضر، بغض النظر عن جنسها ونوعها؛ ذلك أن النصوص الإبداعية لا تقف عند نوع معين، شعراً كان أم نثراً، فهناك الحكايات والسِيَر وأدب الرحلات والروايات والقصص والرسائل والمذكرات والأساطير والخرافات والأمثال وغيرها الكثير منها ما تنطوي تحت المرويات السردية الشفاهية التي تتميز ببروز مكوناتها السردية بروزاً واضحاً، ومنها ما تندرج تحت المرويات السردية المكتوبة التي تتميز بتغييب مكوناتها السردية أو وجود مسافة سردية تفصل مكوناً عن آخر.

وقد اختلف الدارسون والنقاد في تحديد مفهوم السرد على الرغم من اتفاقهم في الأنواع السردية، فالسرد هو ((المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواءً أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال.))[1]، فهو بهذا المفهوم ((نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلاً للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعياً أو تخمينياً، سواء تم التداول شفاهاً أو كتابة.)) [2].

لقد تم النظر إلى السرد على أنه ((جملة كبيرة، وهو يكون بطريقة ما مثل كل جملة تقريرية... مشروع سرد صغير.)) [3] وأنه ((عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث

---

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، 198.

(2) السرد العربي- مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، 72.

(3) التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، تر: حسن بحراوي واخرون، مج: افاق المغربية، ع8-9، 1988، 9.

حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة وبصفة خاصة لغة مكتوبة، ضمن تسلسل زمني معين.))[1].

فيغدو السرد بذلك ((الجنس الذي توظف فيه صيغة السرد، وتهيمن على باقي الصيغ في الخطاب، ويحتل فيه الراوي موقعاً هاماً في تقديم المادة الحكائية.))[2].

إن المتمعن في النصوص الروائية والقارئ لها سيجد أنها كتبت بطريقة تستثمر فيها الأحداث والشخصيات وتُفعّل منطق الزمان والمكان وبطريقة سردية تفيد من المعطيات السردية كلها وترتهن إليها، ففيها ((لا نواجه أحداثاً وأموراً في شكلها الخام وانما نواجه أحداثاً معروضة بطريقة ما.))[3]؛ ذلك أن السرد بمعنى أو آخر هو خطاب قائم على حكاية خيالية أو واقعية، أُعيد انتاجها بطابع خيالي أو واقعي في نموذج لفظي[4].

لقد نتج عن اهتمام الدارسين بالسرد ظهور علم يسمى علم السرد، والنظرية التي تركز على الخطاب السردي هي النظرية السردية، وهي جزء من الشعرية التي تبحث- بوجه عام- في مكونات البنية السردية من راو ومروي ومروي له[5]، أما علم السرد فيمكن وصفه بأنه ((دراسة النص، واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بدال من نظم تحكم انتاجه وتلقيه،... ويهدف علم السرد إلى استخراج القوانين والبنى الكلية التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات.))[6].

---

(1) حدود السرد، جيرار جينيت، تر: بنعس بو حمالة، مج: افاق المغربية، ع8، 1988.

(2) السرد العربي- مفاهيم وتجليات، 87.

(3) الانشائية الهيكلية، تودوروف، تر: مصطفى النواتي، مج: الثقافة الاجنبية، ع3، 1982، 12.

(4) البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الابراهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب- وزارة الثقافة، دمشق، 2011 ،18.

(5) موسوعة السرد العربي، عبدالله ابراهيم، ط1،المركز العربي للدراسات والنشر، بيروت، 2008، 8.

(6) مدخل في قراءة البنيوية، عبدالملك مرتاض، مج: علامات، النادي الادبي بجدة، ع29، 1998، 17.

أشار توماشفسكي إلى أنماط السرد وقد حددها في نمطين أساسيين هما: السرد الذاتي والسرد الموضوعي[1]، وقد أضفنا إليهما نوعا آخر من السرد وهو السرد المتحول أو المختلط[2]، وسيتم التركيز على هذه الأنماط الثلاثة مستندين في ذلك بما لدينا من نصوص روائية – قيد الدراسة- ومحددين طريقة اشتغال كلٍّ نمط على حدة.

تتشكل روايات هيثم بهنام بردى- قيد الدراسة- من مزيج من أنماط السرد، فنحن أمام نصوص تتجسس على الأنماط كلها وتفيد منها بشكل أو بآخر، ففي الوقت الذي يكون الراوي العليم هو المهيمن والمتسلط على ادارة السرد، ويصبح ضمير الغائب هو الضمير المتحكم في النص، فأننا نجد ظهوراً واضحاً لضمير المتكلم ، فيكون الراوي المشارك أو الشاهد هو المتكلم وهو الراوي، لنجد انتقالاً واضحاً بينهما في نمط سردي ثالث يشي بعلاقة واضحة من النمطين السابقين، مفيداً في كل ذلك من تقانات سردية مختلفة ومتنوعة والإفادة من السرد الرسائلي والحلمي، لذا سيتم التركيز في هذا المبحث على دراسة هذه الأنماط السردية وكيفية توظيفها في الروايات –قيد الدراسة-.

أولاً: السرد الموضوعي وسلطة الراوي:

من أنماط السرد التقليدية التي غلبت قرونا عدة وما زالت إلى الآن المهيمنة على النصوص الروائية، إذ يشكل هذا النمط السردي النمط الأكثر شيوعاً واستخداماً، ينطلق فيه الراوي من رؤية سردية برانية غالباً، وبوجهة نظر تفيد من ضمير الغائب في عرض الأحداث ووصف الشخصية وطريقة بنائها، فضلاً عن بناء الفضاء الروائي مكاناً وزماناً، من خلال رؤية الراوي العليم الذي يقيد حرية الشخصيات ليكشف عنها ما يود أن يكشفه هو ويخفي ما يريد اخفاءه، فثمة مسافة سردية بين الراوي والشخصية تتحدد

(1) ينظر: نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، مشترك، جمع: تزفتيان تودوروف، تر: ابراهيم الخطيب، ط1، المغرب، 1982، 189.

(2) تم ذلك في كتابنا: جماليات التشكيل الروائي-، مع الدكتور محمد صابر عبيد، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2007، 236.

بهيمنة الراوي عليها من دون أن يكون لها دور في الكشف والمصارحة، حتى أن الراوي قد يدخل أحياناً إلى جمجمة الشخصيات ليعرف ما يود معرفته، أي أنه يتدخل حتى في الأفكار السرية للشخصيات، فيكون الراوي ((في هذا النوع من السرد مطلق الحرية في التحكم بمصائر الشخصيات وصياغة الأحداث والوقائع الحاصلة.))[1]، ويكون ضمير الغائب فيه بارزاً وواضحاً ومهيمناً، فهو الضمير الأنسب لمثل هذا النمط السردي، ذلك أننا أمام ضمائر مختلفة ومتنوعة تبرز في النص الروائي، وتختلف من حيث دلالاتها بين ضمير الغائب والمتكلم والمخاطب بغض النظر عن بروزها أو استتارها، فالنص الروائي يتعامل مع نوعية الضمير وليس مع حضورها أو غيابها ((فالضميران (أنا- نحن) وتوابعهما، يقودان النص إلى منطقة (الشعرية) حيناً، وإلى منطقة (السيرة) حيناً آخر، وربما لا يكون هذا ولا ذاك، وانما يكون حضورهما علامة واضحة على توحد المؤلف بالراوي الداخلي.

أما ضمير المخاطب (انت) وتوابعه، فانه يقود النص إلى دائرة (الحوار) المسرحي على وجه العموم، والملاحظ أن هذا الضمير له صلة حميمة بمناطق التوتر والصدام، سواء أكان صدام مواقف، أم صدام شخوص.

معنى هذا ان ضمائر (التكلم والخطاب) ليست من الابنية الأثيرة في السرد، إذ أن الضمير الأثير لديه، هو (ضمير الغياب) هذا الضمير الذي أسماه البلاغيون القدامى (ضمير الحكاية).)) [2].

إن الأهمية التي نالها هذا النمط السردي طغت على الأنماط الأخرى، وما زالت النصوص الروائية إلى الآن تفيد من معطياته، فيبرز الراوي العليم مهيمناً ومتسلطاً على

(1) أساطير العراق القديم البابلية والسومرية- دراسة في تشكلها السردي، سوسن البياتي، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2010،162.

(2) أسئلة السرد الجديد، أعمال مؤتمر أدباء مصر، الدورة الثالثة والعشرون، محافظة مطروح، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008، 88-89.

الحدث الروائي ليفسح فيما بعد -إن شاء- المجال للشخصيات في التعبير عن أفكارها ومشاعرها وإلاّ فإن إدارة دفة السرد تبقى بيد الراوي العليم بسرد موضوعي يقف فيه ((خلف الأحداث يزيد وينقص ويتحدث عن الشخصية أكثر مما تعرفه عن نفسها، فهو راو عليم، وأحياناً كلي العلم يعرف بكل صغيرة وكبيرة، أي أنه راو أكبر من الشخصية.)) [1]، وهذه المعرفة الكلية والمطلقة لكل ما يدور من أحداث في الرواية يحدد وظيفة السرد الموضوعي بكونها ((وظيفة واسعة لرؤيته ومطابقتها لواقع الحال، أي انه يظهر كل ما يعرفه عن الشخصية ويدخل في بواطنها ويصفها خارجياً ويقدم كل ذلك بموضوعية خارجية بسبب تركيزه على جانب من جوانبها وتركه للجوانب الأخرى...))[2].

روايات هيثم بهنام بردى لا تختلف في توصيفها السردي عن الروايات الأخرى، فالسرد الموضوعي هو الغالب على رواياته جميعاً من دون استثناء، وغالبا ما يأتي الاستهلال الروائي ليكشف عن شيوع هذا النمط وغلبة الراوي العليم عليها برؤية برانية ووجهة نظر من الخلف حسب تصنيفات جان بويون.

ففي رواية (الغرفة 213) يقدم الراوي العليم من وجهة نظره كاشفاً عن الشخصيات الروائية والأحداث التي تدور حولها الرواية، فنحن نقرأ تحركات الشخصية ونرصدها من خلال عيني الراوي إذ يقول:

((قفزت من الفراش وهرعت نحو باب الغرفة في غلالة النوم، حافية متلصصة وقدماها تقودانها غريزياً نحو الملجأ، وقفت جنب حائط متصدع وحدقت من خلل الظلمة المتفشية... ها هو فم الملجأ، كأنه مدخل مغارة منسية في جبل جبار، والصفائح المليئة بالرمل تغطي بابه حتى موضع السرّة، والصمت يلفه، الصمت يلف بيروت لهنيهة

(1) الرواية العراقية المعاصرة- أنماط ومقاربات، قيس كاظم الجنابي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات(6)، 2012، 19.

(2) غائب طعمة فرمان، فاطمة عيسى جاسم، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2004، 32.

وامضة، ليت هذا الصمت يمتد ويتكاسح حتى آخر الحياة، إنه صمت من نوع خاص، صمت مقدس، صمت عاهر، صمت رخيص، لأستغل هذا الصمت النادر وأعبر الشارع نحو الملجأ، نحو الحيطان الأربعة التي تسوّر عالماً قاتماً، الظلمة فيه حيوان أسطوري نائم ببلادة في مصباح معطوب أكله الصدأ والإهمال، قذيفة ومضت في الفضاء تحمل في طياتها الموت المجاني المباح، فتشابكت الأقدام المتسارعة بارتباك وكادت الفتاة تقع على الرصيف، ولكنها وجدت نفسها –لا تدري كيف– في الملجأ، دخلت العالم الصغير/ الكبير، الذي أصبح، مع الأيام، ملاذاً لكل من يود معانقة الحياة بإصرار، نظرت إلى الوجوه... جامدة، صافنة، راعبة، الخوف فيها دكتاتور، والصمت فيها ملك جليل يجلس على عرشه بكسل وبلادة،... الملجأ يعج بالأجساد، كل الزوايا مملوءة، إنزوت الفتاة لصق الحائط، فوقها تماماً ثمة نافذة متكسرة الزجاج يأتي منها الهواء بارداً يصفع الوجوه فيشيع فيها يقظة حذرة وتوجس خائف، نظرت الفتاة إلى الوجوه تستقرئ دواخلها، وجدتها تنظر نحو عماد، وعماد بوجهه الصغير ينظر نحو الجميع ويستطرد مواصلاً.)) [1].

ينهض النص هنا على جملة من الأفعال والأوصاف على الرغم من غلبة الأفعال على الاوصاف، مما ينتج لنا سرداً موضوعياً قائماً على بنية ضمير الغائب وهيمنته، فالراوي هنا يحاول أن يترصد افعال الشخصية الروائية بمجموع من الملفوظات ذي حمولات ودلالات على زمن السرد منها: قفزت/ هرعت/ وقدماها تقودانها/ قفت/ حدقت/ وكادت الفتاة تقع/ لكنها وجدت نفسها...

إن تعدد هذه الأفعال وتنوعها في النص يمنح الراوي الفرصة بتحريك الشخصيات على النحو الذي يخدمه، فوجوده على مسافة سردية قريبة منها يترصدها ويتعقب أفعالها دلالة على حضوره القوي وفعاليته في الحدث، لاسيما وأننا أمام وجهة نظر خاصة به على الرغم من وجود حوار داخلي داخل السرد لا يمكن الوقوف عليه إلاّ من خلال قرائن تثبت ذلك يبرز ذلك في قول الشخصية : (لأستغل هذا الصمت النادر وأعبر

(1) الغرفة 213، 5.

الشارع نحو الملجأ، نحو الحيطان الأربعة التي تسوّر عالماً قاتماً،) فهو يعد اقحاماً من الراوي لأفكار الشخصية، وهذا إن دل على شئ إنما يدلل على هيمنة الراوي العليم وسلطته المطلقة من جهة، واثباته معرفته المطلقة حتى الأفكار السرية للشخصية من جهة أخرى، وهذا واضح من دخول الشخصية إلى قلب الحدث والتعبير عن رغباته من خلال ضمير المتكلم.

إن غلبة ضمير الغائب تضعنا أمام راو غائب هو الآخر عن الحدث غير مشارك فيه، لكنه يقف على مسافة سردية تتيح له امكانية التقاط الأحداث وادراكها، فهو يستعلي على الأحداث وينقلها إلى المتلقي كما وقعت بالفعل، وسلطته السردية الممنوحة له تخوله الصلاحيات كافة بإدارة الحدث وتقديم الشخصيات وبناء الفضاء المكاني والزماني، وهذه السلطة تقيد الشخصية المشاركة في الحدث؛ لأن الراوي العليم لا يكتفي ببنائها وتقديمها من الخارج كما هي، بل أنه يسعى إلى الداخل فيقف عند مخاوفها وشكوكها ويستقرئ أفكارها ومشاعرها.

وفي مقطع آخر يقول الراوي: ((وأسر الغرفة صمت نادر كانت الوجوه فيها ضاجة بالانفعالات المصطرعة، فوجه الدكتور كسته دهشة ممزوجة بتأمل طارىء عميق، فيما اصطبغ وجه هناء بذهول مكتسح بنظرة معتذرة خجلى، بينما إلتحف وجه الأم تعابير لا تراها إلاّ في الرضيع الذي يظفر– بغته– بثدي أمه، فيما جمدت الفتاة كمن مسها– للتو– تيار كهربائي صاعق، واستوطن فضاء الغرفة صمت متطاول تتخلله دقات رقاص الساعة الجدارية.

وكان أول من رجع إلى وعيه أم يوسف التي ما لبثت أن قفزت إلى سريري وأنشأت تلثم يدي وعبارات الشكر تنثال من فمها كمزنة مطر ربيعية، كان وقع القبل في قلبي كصدى أغنية حالمة فاحتضنتها بحب صميمي وساحت الدموع تمسح خديّ، ثم شعرت بشفاه الفتاة وهي... تقبّل قدميّ، فذبت خجلاً وتكومت في فراشي في طريقة مني

لإيجاد مخرج، ولكن الدكتور جعلنا نصرخ نحن الثلاثة بانكسار حين دوى صوته في أرجاء الغرفة.)) [1].

يستند النص على سرد موضوعي يهيمن فيه الراوي العليم برؤية برانية وبوجهة نظر من الخلف، يحتشد فيه ضمير الغائب حشدا ذا دلالة، فهيمنة الراوي وهو يقدم الشخصيات وأفعالها وتصرفاتها هيمنة واضحة، فهو يقف على مسافة سردية تكاد تكون شبه معدومة؛ ذلك لأنه يحيط بكل ما يتعلق بالمشهد بدءا من الغرفة التي يخيم عليها صمت نادر، وصولا إلى طريقة حديث الدكتور وكيف دوى صوته في أرجاء الغرفة مما جعل الشخصيات الثلاثة : زكريا وهناء وأم يوسف يصرخون بانكسار، أن هذه الأفعال بجملتها يتم سردها من قبل الراوي العليم مع بعض الخروقات من قبل الشخصية وهي تحاول أن تدخل المشهد بعنوة، وربَّما يكون هذا الاقحام من قبل الشخصية محط قبول ورضا من قبل الراوي الذي يتيح للشخصية مجالاً ضيقاً للاستمتاع بحريتها والتخلص من سلطة الراوي وهي تحاول التعبير عن أفكارها ومشاعر لاسيما فيما يتعلق بمحاولات أم يوسف من شكرها والثناء عليها، على أن هذا لا يعني ابعاد الراوي العليم ابعاداً قسرياً فهو وأن فسح المجال للشخصية إلاّ أنه ما زال ممسكاً بزمام الأمور لا سيما وأنه يحاول أن ينقل لنا تصرفات الشخصية وأفكارها بنفسه.

أما في رواية (مار بهنام وأخته سارة) فأننا نجد تجليات الراوي العليم وحضوره واضحاً وبارزاً من خلال سرد الأحداث المتعلقة بهذين الأميرين وحكاية تحولهما العقيدي من عقيدتهم الوثنية إلى عقيدة أخرى، وهذا التحول سيكون سبباً في موتهما، يقول الراوي: ((يتوقف نفسه، يجثم على صدره غم ثقيل، يمد أنامله ويفك أزار قميصه الملوكي، يجلس على كرسي العرش، يركن رأسه على صدره، ثم يذهب في نشيج صامت يفشل في إخفاءه عن عينيَ زوجته، تلتقي عيناه الدامعتان بعينيَ زوجته الغارقتين بلجة من

(1) الغرفة 213، 94.

إعصار كبحر سكنته العواصف، تخرج الكلمات من أعماقه صدى لصرخة بحار يوشك على الغرق.)) [1].

اذ يأتي المقطع متعلقاً بالملك وهو يرى ابنته الحبيبة سارة وقد عجز الأطباء عن شفائها، فنجد غلبة الأفعال السردية على المقطع كما في: يتوقف نفسه/ يجثم على صدره/ يمد أنامله ويفك أزار قميصه الملوكي/ يجلس/ يركن رأسه على صدره/ يذهب في نشيج صامت يفشل في إخفاءه عن عينيَ زوجته/ تلتقي عيناه الدامعتان بعينيَ زوجته الغارقتين، تخرج الكلمات من أعماقه.

فهذه الأفعال بصيغتها المضارعة تدلل على حدوثها في الوقت الراهن/ زمن السرد، مما يمنح السرد حيوية وتدفقاً، ونجد غلبة الضمير الغائب/ الهاء المتصل بالأفعال والأسماء على حدٍّ سواء في دلالة سردية على غياب الحضور الشخصي ، فالراوي هنا غيَّب شخصية الملك وحاول أن يترصد أفعاله بعد لقائه بسارة والحديث الذي دار بينه وبين زوجته فيما يتعلق بسارة، فالإشارة إلى الملك وإلى أفعاله إنما تأتي من منظور الراوي العليم وليس من منظور الملك مما يعني أن السلطة المطلقة هي سلطة الراوي العليم.

ويقول أيضاً: ((الحق يقال، لو تهيأت للآلهة ان تنظر من عليائها حيث تسكن ففي عقول كهنة الهيكل المقدس، وفي وجدان الملك وحاشيته، وفي ذاكرات الناس، العوام منهم والخواص.. لكانت تقاطرت، فوق السياج المطل على الخميلة المغتسلة بكرنفال شمسي منبثق كالشلال من قرص شمس الضحى السامقة

...

كانت وارينة، الفتاة التي تماثل فتاة كرسي الهزاز عمراً وتضاهيها سحراً وجمالاً، تتملى هذه البشرة الرقيقة الشفافة،))[2].

(1) مار بهنام وأخته سارة، 21.

(2) مار بهنام وأخته سارة، 27-28.

ففي النص نجد أنفسنا أمام راو عليم يحاول رصد كل الممكنات السردية والعناصر المهمة فيها، فهو لا يترك شاردة ولا واردة إلاّ وقد ترصدها بمعرفته المطلقة بها، إذ إنه يلتقط المشاهد المثيرة والتفاصيل الدقيقة ليصفها ويقدمها للمتلقي برؤية محايدة وبوجهة نظر من الخلف، مع غلبة ضمير الغائب على سرده، وإذا كان الراوي قدم الفضاء المكاني ووصفه فانه حاول أن يقدم لنا شخصية وارينة الفتاة التي تعمل في رعاية سارة، فهي على الرغم من أنها خادمتها إلاّ أن سارة تعدها الصديقة المقربة إليها لأنها الوحيدة التي تلتقي بها في مرضها المعدي، وتقديمه لهذه الفتاة مرتبط بتقديمه لسارة، فالراوي لا يقدمها إلاّ معها، وذلك أثناء مرضها، أما بعد شفائها من مرضها فإننا لا نلتقيها إلا مع أخيها مار بهنام، ليؤمنا سوية ويموتا سوية.

ومثل هذه السلطة للراوي العليم نجدها أيضا في المقطع الآتي بعد ايمان الأميرين بهنام وسارة بالناصري وعودتهما إلى المملكة، فيقول: ((لم تحس بالضنك الذي يقضقض أوصالها وهي متهالكة على صهوة الفرس تطوي الغابات والسهول والتلال بمعية أخيها بهنام وجنده، قدر ما كان يمور في داخلها ذلك الإحساس الوهاج بما يعتروها عند مشاهدتها للشيخ متى، الذي لم تسمع به من قبل، ولكنها لاحظته متجسداً وكبرق خاطف في عيني أخيها وهو ينظر إليها بعمق في جناح الملكة الأم مساء أمس، فتبادر أو قل تلبّسها يقين، أن ثمة غلاف كقشرة بصل انقشع عن بصرها فصارت بصيرتها تتقصى أبعاد الكلام الذي سمعته ممثلاً في هيئة رجل مسن بوجه يختلف عن سائر البشر، بعينين نفاذتين، وبدن أتعبت كينونته السنون وعتّقت روحه سمات تستعير من الشمس قمة ألقها، فأيقنت في داخلها أنها الآن تطأ عالماً كل ما فيه شفيف وخرافي في نظافته، كقطعة حصى بيضاء تتوهج في قاع نبع محصب، وان هذا العالم النقي يسلمها إلى عالم أكثر نورانية... وصحت، بل جفلت على صهيل فرسها الصهباء التي حرنت مجفلة من أرنب قفز أمامها فجأة، فتماسكت بعد أن سيطرت على ميلان جسدها، وخطفت نظرة خاطفة إلى الأمير بهنام فوجدته يحلق في فضاءٍ مترامٍ، كله بياض في بياض، تطوّق جسده هالة

منسوجة من خيوط البرق أو الشمس، ووجدانه منقاد نحو انحدار التلة نحو السهل حيث شخصت خيم وسط المرج.)) [1].

رواية (قديسو حدياب) يطغى عليها السرد الموضوعي طغياناً واضحاً شأنها شأن الرواية السابقة (مار بهنام وأخته سارة)، ففي الاستهلال الروائي يلتقي الشاب ربن بويا بالشيخ فيستضيفه عنده في البيت، وعلى مائدة الطعام يترصد الراوي العليم المشهد فيقول: ((وعلى مائدة الطعام العامرة بكل أطايب الدُنيا، ومدى الاهتمام الذي أولوه به جميعاً بلا استثناء، فالأب الذي يماثله في العمر دائم التألق، فكل شيء فيه يبرق بدءاً من عينيه مروراً بشفتيه وانتهاءًا بجبينه المضيء، وفيه الشيء الكثير من البساطة التي تجعل الآخر منجذباً اليه ويتوق إلى مجالسته ومسامرته، والأم التي هي عبارة عن ضوء بارق يضيء جنبات البيت بالنور والمرح بتنقلاتها التي لا تستكين وعباراتها البسيطة الأليفة وطريقة تعاملها مع خدم البيت التي تتصف بالاخوة والطيبة، والأربعة الآخرين الملتفين المتحلقين حوله على المائدة العامرة، فإضافة إلى الشاب صديقه، ثمة شابان آخران، الأول يبدو الكبير لكونه يجلس على يمين الأب وآخر يبدو أصغر كونه يجلس عن يسار الشاب صديقه الذي اتخذ مكانه على يسار الأب. أمّا عن يمين المنضدة، وبشكل متقابل، فتجلس الأم الباسمة بوجه فتاة تبدو في مقتبل الشباب بوجه جميل يحاكي التفاح بنظارته ونداوته، وعينين دائبتي التحرك وكأنهما نجمتان تبحثان عن المستقر والموئل، وهو، على مقعده في الطرف القصي المقابل للأب وأمامه صحن مليء باللحم ومرق حار، ينتظر الرجل صاحب البيت، وبعد ان عزّم رب البيت على الطريقة المجوسية رسمَ الكهل علامة الصليب، ممّا ولّد رعشة خفيفة في صدر الأب الذي أعاد إلى وجهه بشاشته بعد عناء.. ثم همس..)) [2].

(1) مار بهنام وأخته سارة، 82.

(2) قديسو حدياب، 22-23.

فالراوي العليم يقف على مسافة سردية قريبة من المشهد الروائي الذي يرويه بتفاصيله الدقيقة، وتنال سلوك الشخصيات وتصرفاتها وأفعالها أهمية استثنائية ومميزة من قبل الراوي، فهو يترصد أولاً الشخصيات ويصفها وصفاً دقيقاً تارة، وتارة أخرى يصفها وصفاً عابراً كما هو الحال مع وصفه لشابين يجلس أحدهما يمين الأب والآخر يساره، ويصف المائدة العامرة بأصناف الأكل، وأماكن جلوس كل واحد من أفراد العائلة، على أن النقطة الأهم التي ركز عليها الراوي العليم، المحايد، هي تلك تتعلق بطريقة رسم الكهل علامة الصليب التي أثارت رعشة خفيفة في صدر الأب الذي عزم على الطريقة المجوسية، وربَّما كانت هذه النقطة أولى نقاط التحول التي ستطرأ على هذه العائلة لا سيما فيما يتعلق بالشاب ربن بويا وأخته بربارة اللذين سيتعنقان الدين المسيحي ويتركان دين آبائهما وأجدادهما، وربما كان هذا هو البحث عن المعرفة المطلقة التي أفصح عنها الشاب للشيخ في أول لقائهما، وحرضه الأخير على الاجتهاد ليصل إلى مبتغاه.

إن وقوف الراوي على هذه المسافة أمكن له أن ينقل المشهد برؤية برانية وبوجهة نظر تفيد من ضمير الغائب إفادة قصوى، وهذا الضمير واضح الوضوح كله في الملفوظات السردية التي وظفها الراوي وتحديدا الأفعال ذي الدلالة على السرد الراهن.

وفي مقطع آخر يقول الراوي: ((وفي صالة الطعام لم يمس الطعام بل بقي ساهماً، وسط تساؤل شوشان زوجته ووالدته، يفكر في الحوار العاصف الذي دار بينه وبين هذا الرجل الذي دخل حياته فجأة والتصق بدقائق وتفاصيل يوميه الماضيين، تماماً كما يفعل القراد بكفل الخيل، فهي تبقى لصيقة به لا يمكن فصلها إلاّ عند موت الأثنين، فهذا الرجل منذ صباح أمس جعل حياته وقناعاته وإيمانه تتأرجح بين اليقين والشك مع ميل كفة الشك أغلب الأحيان، والذي دخل في مخه كألم وصداع خفيف، ثم ينتشر في انحاء الرأس بحيث يحيل توازنه إلى قلق وألم كاويين، فما حدث صباح أمس كان عجيباً، وقد عزاه إلى سحر يقوم به هذا الكائن وهو على مقربة من الميدان، أما أن يحدث نفس الأمر مع رحلة الصيد هذا الصباح وهو ملقى في زنزانة عفنة فهذا لا يمكن ان يكون سحراً اعتيادياً مما نراه من حيل وخدع، بل هو سحر آخر له سطوة وهيمنة نابعة من جوهر

آخر، جوهر ومنطق أسره وكبله خلال الساعات التي تحاجج بها معه في قاعة العرش وجعل أسانيد وأعمدة عرش ايمانه وقناعاته تتهاوى وتصير أثراً بعد عين، وبدلاً ان ينعب في جنباتها البوم، أشرقت فوق أنقاضها شمس يحملها هذا الرجل على منكبيه وهو يحث الخطى آتياً من الشرق. وصحا على صوت أمه وهي تحثه.)) [1].

فبعد لقاء قرداغ بمار عوديشو والسجال الذي حصل بينهما، مما دفع قرداغ إلى سجن الأخير، يرصد الراوي الوضع المغاير لما قبله الذي طرأ على شخصية قرداغ، فالتحول الذي حصل جعل قرداغ شخصية أخرى مختلفة أثارت تساؤلات زوجته وأمه، والأفكار التي بدأت تلح عليه جعلت حياته تتأرجح بين اليقين والشك، أننا أمام شخصية أخرى لاتشبه- بدءا- تلك الشخصية القاسية التي لا ترحم الآخرين لا سيما ممن يتعرضون للنار المقدسة التي نذر قرداغ حياته في سبيلها، والراوي يتعقب هذه الشخصية من منظورين، الأول يتعلق بمنظور التمسك بما هو مؤمن به، والآخر يتعلق بالشك الذي بدأ يداخله فيما يتعلق بما هو مؤمن به، وكل ذلك يسرده الراوي عبر منظور خاص به بسرد موضوعي يفيد من ضمير الغائب افادة قصوى، وبوجهة نظر من الخلف، مما يجعله راوياً مستعلياً على الأحداث، شاهداً وراصداً لكنه غير مشارك فيها.

ويستمر الراوي العليم في سرد الأحداث من وجهة نظره من دون أن يترك أي فسحة أو مجال للشخصية الروائية أن تتدخل أو تفصح عما في داخلها، فيقول: ((ومع الفجر أمر المرزبان قرداغ ملك حدياب أن يُنفخ في البوق ثلاث، وحين تم ذلك استعرض جنوده وهو على صهوة فرسه وتأكد من كل شيء واستكنه دواخلهم المتقدة برغبة جامحة بالنصر على الاعداء، تقدّم جيشه واستقبل بصدره قرص الشمس الذهبي الطالع من الشرق، ونخس الأصيلة فتقدم الجيش الذي يقود قلبه المؤلف من مائة فارس المرزبان نفسه وميمنته يقودها كبير وزرائه بينما عهد الميسرة الذي يتناصف عدده بالضبط مع الميمنة قائد الجند يوسف، وجعل نينوس ويوحنا دليلاه نحو معاقل الاعداء، وبعد مسيرة

(1) قديسو حدياب، 172.

نصف نهار، وعند مفترق وملتقى طرق فوق تل يقود إلى جبلين اختلط الأمر على الدليلين واختلفا في الاتجاه،...)) [1].

أما رواية (أحفاد أورشنابي) فأن بناءها السردي القائم على استعادة الموروث الحكائي القديم إذ الحكواتي هو العقل المدبر والمخطط والسارد للأحداث، يجعلها في وضع مختلف عن سابقاتها، فالرواية تحوي شذرات من السرد الموضوعي، وهذا يستدعي منا القول بغلبة السرد الذاتي على الموضوعي، ولعل مرد ذلك يعود إلى أن الحكواتي نمط عُرف في ظل المرويات السردية القديمة التي كانت تستند إلى المشافهة، وهذه السرديات تحتم وجود الخواص المميزة للبنى السردية ومنها بروز الراوي والمروي والمتلقي[2]، أي أننا سنكون أمام مكونات السرد وجهاً لوجه، وهذا سيقودنا إلى التعامل مع هذه المكونات وتحديداً مع الراوي/ الحكواتي بطريقة مغايرة لما هو مألوف في السرديات الحديثة، فالحكواتي سيستثمر هذه الخاصية ليبرز قواه السردية ومنطقه الحكائي من خلال الحضور والهيمنة، فيسعى إلى أن يتجسد لفظياً من خلال الإشارات الأنوية لشخصيته، وهو ما ينافي بالطبع النمط السردي الموضوعي الذي يتجسد في غياب الأنوية وبروز الهوَ بروزاً واضحاً، يقول الراوي: ((كان يا ما كان، وليس أحسن مما كان، وعلى الله عز وجل التكلان، كان هناك ضيعة اسمها (ب) على قدر كبير من الأبهة والجمال، ترتكن – كبدر البدور– بكل جلال، وبهدوء واتزان على كتف تلٍ عالٍ، وتشرف بكل سرور على غدير ذات ماء قراح... وذات حول من الأحوال، وليس أبهى وأطيب من تلك الأيام حيث تنعقد سنابل الحنطة والشعير وتثمر الغلال، وتكتسي الأرض بكل الألوان، في تلك الأيام من تلك الأعوام ولدت أربع نساء هن: سعدية، شمسة، بهية، ومريم أربعة أولاد هم: يوسف، خضر، فاضل ويونس... وكأنهم فرخ النعام، أو أشبال صغار، وعاش

(1) قديسو حدياب، 258.

(2) ينظر: موسوعة السرد العربي، عبدالله ابراهيم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008، 7.

هؤلاء الأطفال طفولة ومراهقة، إلى أن كتب الله لهم تلك الحياة الضاجة وعدم الخذلان، واقتحام المصاعب والأنام.)) [1].

إن وجود الفعل (كان) في النص يمنح غواية للسرد لا سيما مع وجود ضمير الغائب الذي يشكل معه ثنائيا مثيراً لاستقدام الماضي من مكمنه فـ((غواية السرد مع ضمير الغائب، توازيها غوايته مع فعل الكينونة (كان) الذي يكاد يكون صاحب الحضور الأول في السرديات عموماً، ولا يرجع ذلك إلى كونه فعلاً مساعداً، بل إلى طاقته التي اكتسبها من مواضعته الأولى، ومن هوامش الاستعمال الممتدة في الزمن، فهو قادر على فتح أبواب (الحدث) الماضي البعيد والقريب، وهي مشحون بطاقة تراثية اكتسبها من وظيفته في المرويات والحكايات، وهو قبل ذلك وبعده، له قدرة انتاج (الحدوث والوجود والصيرورة والثبوت والوقوع.)) [2].

فتوظيف اللازمة السردية (كان يا ما كان) التي يستخدمه الحكواتي إنما يعيدنا إلى ما اصطبغت بها المرويات السردية القديمة لا سيما الحكايات الخرافية منها من دلالات، فالرواية في جانب منها تسعى إلى استعادة الموروث الحكائي القديم وتوظيفه عبر خاصية الحكواتي الذي هيمن عقوداً من الزمن على هذه المرويات، وإذا كانت بعض السرود القديمة أمثال: كليلة ودمنة وحي بن يقظان قد أفادت من معطيات الحكواتي من خلال لوازم سردية خاصة بكل مروية مثل (زعم أن...) فأن النص الروائي يعيدنا إلى حكايات شهرزاد ولازمتها السردية (كان يا ما كان...) مما يشكل عودة طبيعية إلى ماضي الحكايات، والنصُّ الروائي هو الآخر يحيلنا على حكايات ماضية تتعلق بالأحداث التي وقعت في قرية (ب) ورجالها الأربع الشجعان الذين انبروا للدفاع عنها، وكان الشاهد على هذه الأحداث والمشارك فيها هو الحكواتي/ الجد، لذا فاستقدام الراوي للحكواتي لم يكن اعتباطاً بل هو ادراك لأهمية هذه الشخصية ودورها في الأحداث آنذاك.

---

(1) أحفاد أورشنابي، 13-14.

(2) أسئلة السرد الجديد، 88-89.

ويقول كذلك وهو يقدم شخصية المختار: ((المختار: لا يُعرف له أصل، فمنهم من يقول إنه يهودي مرابي مطلوب، ومنهم من يقول إنه تركي، آثر لغاية في نفسه أن يخفي انتماءه ومنهم من يقول غير ذلك، ولكن شيوخ القرية الأفاضل يقولون بأنه جاء وطلب إلينا السكن في الجوار فآذنوا له بروح الأخوة والجيرة... في البداية تصرف بكل تعقل، خالط الناس، حرث الأرض، وزرع كأي أحد منا، ثم كثر ثراؤه رغم أنه لم يكن يتميز عنّا بالحاصل السنوي وأخذ يشتري الأراضي ويضمن المحاصيل ومثل حلم أو سكرة نوم أو الموت، صحونا أخيراً لنجده قد أصبح المالك الأوحد لجّل الأراضي والغني الأوفر في (ب)، ثم أخذ يتزلف إلى الأغوات الأتراك ويولم لهم الولائم والسفرات إلى البساتين، حتى بلغ وطره وفاز بمبتغاه وعينوه مختاراً على القرية.))[1].

فالراوي العليم يقدم شخصية المختار من منظوره الروائي الخاص، إذ إن المختار وهو إحدى الشخصيات الروائية التي استغلت منصبها وتقربها من الأتراك وأصحاب النفوذ في ايذاء أهل القرية ومحاول النيل منهم، لذا فإن الراوي وهو يحاول أن يسلط الأضواء على هذه المرحلة بالذات فأنه يقدم صورة واضحة عنه من دون أن يكون له دخل في هذا التقديم الذي جاء بصيغة ضمير الغائب وبسرد موضوعي ينهض على رؤية برانية.

ثانياً: السرد الذاتي واشتغال الأنا:

يؤكد تاريخ الرواية- بغضِّ النظر عن انتمائها- أن ((الأصل في تاريخ السرد الروائي أن يستأثر بالسرد راو عليم بكل شيء، يعرف ما وقع وما سوف يقع، يعرف الشخوص ويعرف عنهم وعن دواخلهم أكثر مما يعرفون.))[2]، فقد كان الراوي العليم هو الذي يحدد طريقة سرد الحدث وتقديم الشخوص، وكلَّ ما يتعلق بالنصِّ الروائي،

(1) أحفاد أورشنابي، 77-78.

(2) جماليات الكتابة الروائية- دراسة تاويلية تفكيكية، حياة لصحف، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة ابي بكر بلقايد- تلمسان، اشراف: أ.د محمد بلقاسم، 2015-2016، 84.

وقلَّما يعطي الفرصة للشخوص للتعبير عن ذاتها ومشاعرها وأفكارها لا سيما فيما يتعلق بمصائرها، فكانت النقلة النوعية مع الرواية الجديدة وهي تسلط الأضواء على داخل الشخوص من خلال التعبير الذاتي، واقصاء دور الراوي العليم لتكون إحدى الشخوص المشاركة في الحدث أو الشاهد عليها راويا للأحداث، مفيداً بذلك من معطيات ضمير التكلم ومستنداً إليها.

فالسرد الذاتي يتمثل في ((اقصاء دور الراوي العليم ومحاولة تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة وهي في الغالب شخصية ممسرحة ومتضمنة في المتن الحكائي.))[1]، وتُقيد سلطة الراوي الذي كان مهيمناً على السرد ومستغلاً حاجة الشخصيات للظهور في الحدث الروائي ليكون بذلك ((راوياً مشاركاً في الحدث أو شاهداً عليه ولديه معرفة محدودة بعالمه، فهو يصف ما هو منظور ومحسوس عنده له، ولهذا فهو يتحرك ضمن نطاق ضيق، إن الوقائع تروى بمقدار علاقتها بهذا الراوي.)) [2].

وإذا كان الراوي هو المتكلم وهو السارد فإنه والحالة هذه يلجأ إلى ضمير المتكلم بوصفه الضمير المعبر عن ذاتية المتكلم، ويعد استخدامه ((في السرد مصدر راحة للكاتب في مجال التأليف، لأنه أسلوب يتكون على هواه، ولأن البطل يمنح للقصة وحدة غير قابلة للانفصال بمجرد عملية سردها.))[3].

روايات هيثم بهنام بردى تمنح الحرية الكاملة للشخصيات بأن تعبر عما في داخلها، لا سيما في وقت الأزمات.

---

(1) الصوت الآخر، فاضل ثامر،ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992، 183.

(2) البناء الفني لرواية الحرب العربية في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، عبدالله ابراهيم، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، 177.

(3) صنعة الرواية، 125.

فرواية (الغرفة 213) من الروايات التي ركزت على قضية الصراع العربي/ الاسرائيلي في ثمانينات القرن الماضي، فكان من الطبيعي أن تتعرض شخوص الرواية وتعيش مأساتها ومعاناتها على الأصعدة كافة، فكان لجوء الشخوص إلى الملجأ ليلاً بحثاً عن ملاذها الآمن، ومن ثم محاولة البعض من اللعب بمصائر الاخرين من أبرز ما يحدد أزمة الرواية عموماً، والشخوص الروائية تحديداً، يقول الراوي:

((صمت صلد يلبسني ويشد خلاياي بضراوة، وتيار يسري في عروقي، ترتد اليّ حواسي، أتحسس المكان بعينين لا تبصران، عيناي أحس بهما مكبلتين، مربوطتين بخيط فولاذي وأصوات مبهمة تدخل فتحة آذاني المهجورة الدارسة... العتمة كل عالمي، عتمة غامضة وذهني لم يستطع لحد الآن أن يصفى ويجد تفسيراً مقنعاً للأسئلة الحائرة... لم أنا هكذا؟ ماذا حدث؟ ولم أنا هنا؟ وأين أنا..؟ هل انتقلت إلى عالم آخر...؟ ضبابي، سرابي لا يكتنفه سوى ظلام محلولك، أم...؟ ووخزة من النار لدغتني في صدري تماوجت وشملت كل أجزائي المشلولة، صرخت بألم قاتل.))[1].

فالإشارات السردية الدالة على الذاتية والأنوية واضحة وبارزة من خلال صيغ الأفعال والأسماء وحتى الحروف، ذلك أننا نجد طغيانا للأنا تشتغل اشتغالاً واضحاً في منطقة سردية مكشوفة على الاحتمالات كافة، فنحن أمام شخصية روائية متمردة على سلطة الراوي العليم المتعصب لدوره الروائي، وهذا التمرد شكَّل نوعاً من كسر الطوق الذي حاول الراوي العليم أن يُلبسه لشخوصه وهو يقيد حرياتهم في التعبير عن ذواتهم، أن ظهور (الأنا) كمحدد سردي ذاتي يشكل أحد أوجه التمرد، لا سيما وأننا نقرأ تدفقاً سردياً لهذه الأنا كما في الأسماء: خلاياي/ عروقي/ حواسي/ عيناي/ أذني/ عالمي/ ضبابي/ سرابي/ صدري /اجزائي، وفي الأفعال: يلبسني/ يسري/ اتحسس/ أحس/ صرخت، وفي ضمير أنا، الضمير المعبر عن أنوية الشخصية الروائية وذاتيتها.

(1) الغرفة 213، 25.

فالأزمة التي تعانيها الشخصية/ الراوية هنا هي أزمة متعلقة بها، وهي أولى من الآخرين للتعبير عنها، ذلك أن الراوي الإطاري والراوي العليم ينقلان المشهد الروائي من دون الاحساس بمعاناة الشخوص، فهما عبارة عن عين كاميرا تترصد أدق التفاصيل من المكان والزمان والأحداث وما يتعلق بالشخصيات من الخارج، لكن التعبير عن معاناة الشخصية ومأساتها فأن الراوي المشارك أو الشاهد على الأحداث هو أكثر الرواة احساساً بالألم، لذا فأن الراوي الإطار وهو يتخلى عن دوره الرئيس في ادارة الحدث إلى الشخصيات إنما كانت غايته أن تأتي درجة التعبير عن الأزمة التي تعيشها الشخصية على قدر كبير المصداقية.

وفي نصٍّ آخر يقول الراوي: ((عندما بدأت أعي الأشياء بدءاً من وجه أمي المدور الحنطي ومروراً بوجه أبي الصارم بعينيه السوداوين اللتين تبعثان بريقاً خاطفاً عندما يدلهم الليل، وشاربيه المفتولين الكثين، وصايته البيضاء التي يفصل الجزء العلوي المفتوح الصدر منها عن الجزء السفلي حزام جلدي عريض يزينه خنجر عربي مرصع بقطع فضية، وانتهاءاً بشعر أختي مريم المفروش على راحة كفي وأنا أسحلها بتشف صبياني نزق، وميمون ينبح بفرح حيواني لامحدود، والحقول، والجبال، والناس، ورؤوس السنابل، عُرفت بإسم.

-شيطان دير ياسين.

كنت شقياً حد أن سمير ومحمد وعماد وعامر وباقي أقراني الذين لا تحضرني أسماؤهم الأن جعلوني رئيساً لهم، لا يتصرف أحدهم إلاّ بمشورتي ولا يفعلون شيئاً إلاّ بإمرتي، كنا نقضي أغلب أوقاتنا في اللعب داخل البساتين وبملاحقة الدجاج والحمام والطيور والخراف الصغيرة البيضاء والبنية، وبين ساعة وأخرى كنا نتسلق السياج الطيني لبستان العم ((حسان)) الكهل الأعرج ونتسلق أشجاره ونبدأ بقطف ثمار البرتقال، وذات يوم بينما كنا فوق الأشجار أبصرناه يأتي مهرولاً بصورة تبعث على الضحك،

فقد كان جسده يرتفع وينخفض باتساق خاص مع كل ارتفاعة وانخفاضة لساقه المعيوبة، وقبل أن نفكر بالنزول والهرب كان تحت شجرتنا يلوح بعصاه هاتفاً.))[1].

يتم السرد هنا على لسان زكريا/ ثائر وهو يحاول أن يغطي حقبة زمنية من حياته تلك التي تتعلق بطفولته في دير ياسين وتفاصيل حياته الماضية ويسردها لهناء، على الرغم من أن ما يسرده هو استذكار للماضي في صورة الطفولة التي عاشها زكريا مع أقرانه الصغار، لذا يأتي النصُّ محملاً بدلالات أنوية للتعبير عن ذاتية الشخصية الساردة، ومشحونة بطاقة تعبيرية دالة على الأنا، بدءاً من التسمية التي أطلقها الأطفال على شخصية الراوي: شيطان دير ياسين، مروراً بالسيادة الطفولية على الآخرين حينما جعلوه رئيسا لهم، أننا أمام جملة من الإشارات السردية المتعلقة بالشخصية الساردة ومنها: كنت شقيا/ اقراني/ جعلوني رئيساً لهم/ بمشورتي/ بإمرتي/ نقضي/ نتسلق/ ونتسلق/ ونبدأ/ كنا/ اصرناه/ نفكر/ شجرتنا.

إن الانتقال من أنا الساردة إلى نحن إنما هو انتقال حتمي للدلالة على روح الجماعة التي كانت تسيطر على علاقة الراوي/ الشخصية بأقرانه الصغار، هذه الروح الجماعية التي نمت وكبرت معه لتصبح الجماعة هي الحقل الدلالي الأوسع التي تتحرك خلاله الشخصية واللسان المعبر عنهم، فزكريا/ الفرد إنما هو زكريا/ الجماعة التي حاول الآخر إبادته من خلال إبادة الجماعة بدءاً من سمير وعماد والآخرين الذين لم تحضره أسماؤهم في ذلك الوقت دلالة على أن الإبادة تمت- بدءاً- من الذاكرة لتنتهي بإبادتهم جسدياً كما حدث مع عماد حينما نحرت المجندة الإسرائيلية رقبته لتبق الحادثة حية، متوقدة في ذاكرته فيما تفنى الشخوص.

وإذا كان الراوي قد فسح المجال لزكريا/ ثائر أن يسرد التفاصيل المتعلقة بحياته منذ الطفولة وصولاً إلى اللحظة التي تمَّ فيها نقله إلى المستشفى وهو مجروح ومن ثم مقتله على

(1) الغرفة 213، 67-68.

يد العدو أو سفره الأبدي كما عبر عن ذلك بنفسه، فأنه لم ينس أن يفسح المجال لشخصية أخرى/ موازية للأولى بأن تسرد التفاصيل المتعلقة بها ونعني بها هناء، يقول الراوي:

((قد تتصورني يا ثائر إبنة أحد الأثرياء، أو أحد الموظفين الكبار، ولكني لست من هؤلاء، ولا من أولئك، بل فتحت عينيّ وفقهت كل شيء عندما كنا نسكن في غرفة صغيرة محصورة في حيز ضيق تحت سلالم الطابق الأرضي لعمارة عتيقة في (كرم الزيتون)، ذلك الحي الشعبي الضاج بالعتمة التي تنتشر قبل مغيب الشمس في بيروت، فنهرول بعد أن نودع أولادنا المصنوعين من خرق القماش النظيفة والجديدة التي كنت أجمعها من تحت ماكنة الخياطة العائدة لأمي وأذهب بها فرحة لصويحباتي لنصنع منها دمى نسميها على أهوائنا... هكذا كنا نقضي أوقاتنا بعد رجوعنا من المدرسة حتى يلّفنا الأصيل ثم تتلقفنا الجدران المتقشرة لغرف بيوتنا المظلمة.

كنت أجلس بعد رجوعي أمام أمي وهي تخيط بهمة ونشاط مرددة مقطعاً صغيراً من أغنية شائعة وأفكر بأبي الذي لم تعاينه عيناي منذ نعومة أضفاري، سألتها.)) [1].

النصُّ هنا يتم سرده على لسان هناء وهي إحدى الشخصيات الرئيسة التي تقف بموازاة شخصية زكريا/ ثائر والتي يدور الحدث الروائي حولهما، إن الإشارات السردية الدالة على شخصية هناء بوصفها الراوية لتفاصيل متعلقة بحياتها جاءت واضحة وبارزة من خلال ضمير الأنا الدال على ذات المتكلم، سواء أكان هذا الضمير منفصلاً أم متصلاً، بارزا أم مستتراً، إلاّ أنه يشتغل اشتغالاً واضحاً وفي منطقة سردية بحساسية عالية تتناوب بين الانفراد والجمع، ومن هذه الإشارات قولها: تتصورني/ لكني/ لست/ فتحت عيني/ وفقهت/ كنا/ فنهرول/ نودع أولادنا/ كنت أجمعها/ لأمي/ وأذهب.. لصويحباتي/ لنصنع.. نسميها على أهوائنا/ كنا نقضي أوقاتنا.. رجوعنا/ يلفنا/ تتلقفنا/ كنت أجلس بعد رجوعي أمام امي/ أفكر بأبي/ عيناي/ أضفاري/ سألتها.

(1) الغرفة 213، 76-77.

فهذا الكم الهائل من الإشارات الذاتية تمنح الفرصة للمتكلم بالبروز من جهة، وتواري الراوي الإطاري خلف هذه الشخصية المشاركة في الحدث من جهة أخرى، فالراوي الإطاري فسح المجال للشخصية الروائية/ هناء وترك لها الحرية في اختيار الطريقة السردية لرواية تفاصيل حياتها والأحداث المهمة فيها، لذا نجد ضمير المتكلم بصيغته المتصلة بالأسماء والأفعال والحروف هو الضمير الأنسب لمثل هذا النمط السردي، فنحن أمام راو مشارك في الحدث الروائي بسرد ذاتي وبرؤية جوانية على حد تعبير سعيد يقطين، هذه الرؤية التي تعطي مجالاً رحباً لتحول الضمير من الغياب إلى الحضور، ومن الغائب إلى المتكلم.

وتستمر الرواية في سرد الأحداث عن طريق الشخصيات وبالتناوب بين زكريا/ ثائر وبين هناء ليتخذ كل واحد منهما دور الشخصية/ الراوي المشارك في الحدث كون ما يتم سرده يتعلق بهما، لذا فالتعبير الأنوي هو التعبير الأنسب للإحاطة بكل تلك التفاصيل لا سيما وأنها تفاصيل مستدعاة من الماضي وأن الشخصية الراوية هي الأقدر على التعبير عنها. ومنها:

((فراش!، لم انا نائم؟ لم ايتها الذاكرة وما هو هذا الألم القاتل في صدري؟ فراش، انه يصحو، جو صامت، صوت ارتطام زجاج بعيد، أصوات غامضة متفجرة... ما معنى كل هذا...؟ وفي لحظة كالمستحيل انفتحت مقلتا عيناي، سورني جو ضبابي وألقاني في بيداء يلفها سراب غائم ورويداً رويداً تداعت الأشياء في حدقتي وتحددت المعالم ببطء...))[1].

وكذلك: ((لقد اصبحت وحدي الآن متقرفصاً وراء متراسي، أرقب من خلال الفتحة أشياء الشارع، خال تماماً، والسماء تمطر ناراً ودخاناً، والرصاص معتوه يتجول بين الطرقات في حالة هستيرية قاتلة، وحدي الآن ومنير غاب في الموضع وطالت غيبته، يتحتم علي أن أكون يقظاً، أرمق الشارع ثانية، الانفجارات لغة الوجود والرصاص

(1) الغرفة 213، 27.

وسيلة التندر وأنا متكئ على كيس من الرمل وسبابتي على الزناد... لم تأخرت يا منير؟، هل حدث خطب ما؟...)) [1].

ويأتي السرد الذاتي في رواية (مار بهنام وأخته سارة) قليلاً قياساً بسابقتها، ولعلَّ مرد ذلك أن القضية المطروحة في الرواية تتعلق بالدين والدفاع عن العقيدة أمام اصرار الآخر على محو آثار هذه العقيدة وطمسها، مما يجعل منها قضية عامة، ومن ثم فإن الحديث عن مثل هذه القضايا غالباً ما تأتي بصيغة الغياب أكثر منها بصيغة الحضور من جهة، ثم أن الرواية تسرد تفاصيل حياة أميرين قضيا نحبهما على يد والديهما، ومن ثم فأن سمة الغياب هي السمة الطاغية عليها جسدياً فيما ظلت عقيدتهما وفكرهما وايمانهما باقياً، والرواية ركزت على حضورهما وغيابهما جسدياً فكان من الطبيعي أن يأتي السرد موضوعياً أكثر منه ذاتياً، على أن هذا لا يعني خلو الرواية من السرد الذاتي، وأغلب الاشارات السردية الدالة على الأنا تتعلق بالأميرين بهنام وسارة ، يقول الراوي:

((حالما وطئت قدماي حافة الساقية، وأنا ألقي نظرة أخيرة إلى تاجي المرصع بالزمرد واللؤلؤ الملقى كشلوٍ لا قيمة له على الحشيش، وتحرر شعري من ربقته وانسدل كالشلال يغطي جبيني وجيدي وبثوري المتكاثرة والمتكالبة في الجبين وتحت العينين وفي الغمازتين، والرقبة والذراعين والساقين والقدمين، تقدمت بخطى وجلة ولكن واثقة نحو الماء الذي غمر كعبي ثم تصاعد كلما تقدّمت إلى عمقه، كنت أسيرة عينين نفّاذتين كعيني صقر في ليل ساجٍ يبحث عن قمره، فأخفضت طرفي تهيباً من النار التي انتشرت في روحي حارقة كل الزوان المعشش هناك، في أعماق الأعماق، وتقدّدت البثور فتساقطت من جسدي كأوراق الأشجار في الخريف، ثم ظهر محلها، وأنا أنقل نظراتي الولهى المعجونة بالذهول والفرح، فأرى احمراراً قانياً كحبات الرمان مكانها، فرفعت رأسي أنظر إلى هذا الباشق الذي يطلّ عليّ من عل وفي يده طاسة التقطها من ناسك يجاوره، يملأها

(1) الغرفة 213، 32.

بماء الساقية ثم وقف على رأسي غيمة من محبة أبوية باذخة، وصبّ الماء على هامتي، وهو يقول بخشوع..))[1].

يتم السرد هنا على لسان سارة وهي تسرد حالتها النفسية للمتلقي وهي تقف بين يدي الشيخ متى لعلاجها من آثار الجدري التي أصابتها وعجز أطباء المملكة من علاجها، لذا فأننا أمام شخصية مهيئة لنقطة التحول الحاصلة في حياتها، فهي في مفترق الطريق بين عقيدة تؤمن بها وربٌّ تؤمن به من دون أن يكون له حضور، وبين عقيدة تفتحت لها قريحتها وآمنت بها وربٌّ يملك الوجود والكون كله وله حضوره المتجسد في كل شئ.

لقد جاءت التعابير اللفظية الدالة على الأنا في: قدماي/ وأنا ألقي/ تاجي/ شعري/ جبيني وجيدي وبثوري/ تقدمت/ كعبي/ كنت/ فأخفضت طرفي/ روحي/ جسدي/ وأنا أنقل خطواتي/ راسي/ هامتي، هذه التعابير تتوضح الدلالة الأنوية فيها لا سيما وأن أغلبها تشير إلى الجسد الانثوي الذي يحدد مكامن الضعف والقوة في الشخصية الراوية.

وفي رواية (قديسو حدياب) تشتغل الأنا في منطقة بالغة الحساسية وتبرز في منطقة سردية أخرى تبسط رؤيتها بكل واضحة لا سيما إذا كان الراوي يلجأ إلى الاسلوب الكتابي بدلاً من التعبيري، لقد لجأ الراوي إلى توظيف تقانة الرسائل بوصفها تقانة سردية ذاتية أكثر من كونها موضوعية، فكاتب الرسائل يوظف الأنا توظيفاً مكثفاً، محدداً شخصيته المرسلة لا سيما إذا ما تعلق الأمر به، ففي رسالة وجهها قرداغ إلى المرزبان بعد سقوط أربل وأخذ أهلها أسرى ومن بينهم والدي قرداغ وزوجه شوشان، يقول الراوي:

((أعلم، أيها الغزاة أن الحرب هي لعبة الأذكياء، وان المباغتة هي أحدى ركائزها، وانتم اغتنمتم هذه الفرصة وعثتم بالبلاد فساداً وتدميراَ، وهذه ليست من شيم القادة المتحضرين، وان كان في بالكم باني ابدلت شجاعتي وبسالتي وغيرتي على مملكتي واناسها بخنوع وضعف تتصورون به من ينضوي تحت عبادة الإله الواحد، فأنتم

(1) مار بهنام و أخته سارة، 91-92.

واهمون، فاني الآن أتمترس بقوة تضاهي قوتي السابقة كثيراً، وانطلاقاً من هذا المبدأ ادعوكم إلى إعادة السبايا من النساء والأسرى من الرجال والشيوخ، أما ما اخذتموه من أموال فنحن لسنا بحاجة إليها، واياكم أن تفكروا بإعادة الكرّة في المستقبل.

أن يدي ممدودة للسلام، أتمنى أن تكون أياديكم كذلك والسلام.

قرداغ بن كوشناوي مرزبان مملكة حدياب)).))[1].

يختلف السرد الرسائلي الذي يوظفه أغلب الروائيين في نصوصهم الروائية عن السرد الروائي في أنه سرد خاص، فثمة شروط ومميزات لابدَّ لها من توافرها في النص الرسائلي، ولعل أولها وأهمها بروز شخصية المرسل والمرسل اليه بروزاً واضحاً، ولكي تبرز شخصية المرسل فأنه يلجأ إلى الأنا بكل دلالاتها وحمولاتها المعرفية وإشاراتها الصريحة في مقابل أنت الذي يشير إلى المرسل اليه، لذا فأننا نجد تفاوتاً كبيراً بين الضميرين لا سيما إذا ما اشتغلتا في منطقة سردية واحدة يكون أحدهما باثاً والآخر متلقياً.

المرسل هنا هو قرداغ لذا نجده يكتب من باب القوة والسلطة من جهة ومن باب الضعف من جهة أخرى، وبينهما يقف قرداغ بشخصية متعقلة تدرك أثر الكلمة على المقابل وما يمكن أن تثيره في نفس الآخر من أمن وأمان أو ذعر وخوف، وملفوظ الأنا وما يتصل بها من ألفاظ ذات دلالة واضحة على شخصية قرداغ: بأني أبدلت شجاعتي وبسالتي وغيرتي على مملكتي/ فاني الآن أتمترس بقوة تضاهي قوتي السابقة كثيراً/ أدعوكم/ فنحن لسنا/ أن يدي/ أتمنى.

في رواية (أحفاد أورشنابي) سنقف عند طريقة كتابية أخرى يحاول الروائي هيثم بهنام بردى استعارتها وتوظيفها، تعتمد على الاسلوب الحكائي ومن معطيات اسلوب الحكواتي كونه أسلوباً حكائياً يعتمد النمط الشفاهي في سرد الأحداث، فالجد/ الحكواتي يسرد لحفيده أسعد تاريخ قرية (ب) ورجال المقلوب بغية كتابة رواية من قبل

(1) قديسو حدياب، 251.

الأخير/ الحفيد، والمادة الحكائية التي يتم سردها شفهياً تشكل المحور الأهم والقضية المركزية لهذه الرواية، وإذا كان الراوي/ الحفيد قد استعان بالحكواتي/ الجد في سرد الأحداث، فإنه في الوقت ذاته لم ينس أن يغطي على هذا التوظيف بالإشارات السردية الدالة على هيمنته وسلطته كراو مشارك في الحدث، يقول الراوي:

((لم لا أكتب رواية؟ أية رواية، رديئة أو جيدة، قبيحة أو جميلة، سوداء أم بيضاء... المهم أن أكتب، أن أطرد حنادس الخمول والخواء اللذين يقرضان رأسي كجرذ لا يستكين، إنه لرأي حسن، أن أكتب... ولكن كيف أبدأ. ما أصعب البدايات، إنها كالولادات العسيرة، مخاض طويل وصعب، طلق موجع مترقب، ثم الألم، ألم قاتل ولكن لذيذ كالشهد، فيه ترقب ولهفة واستعداد متأهب للفرح، كيف أبدأ؟ كيف...؟

يقال أن مفتاح الإبداع، أي إبداع إنساني يتوقف قياس نجاحه الباهر من المفتاح، أو بمعنى آخر من البداية، من أول كلمة، من أول فعل... لأجد إذن بداية متماسكة لهذه الرواية لكي توصف بعد ذلك بالرائعة، أو المتميزة أو البديعة... الخ، وشملت غرفتي المؤتلقة بالضياء الحليبي بنظرة فاحصة وقلت لنفسي..)) [1].

فالراوي هنا هو الحفيد/ أسعد وهو بصدد كتابة رواية، أية رواية كانت من وجهة نظره، وهو من خلال هذه الرغبة يعرف جيداً أصول كتابة الرواية وطريقتها بما فيها بداياتها الصعبة كالولادات العسرة، أن الراوي يقحم نفسه في الحدث الروائي اقحاماً له مبرراته، والملفوظات السردية الدالة على شخصيته بارزة وواضحة بحيث تكسبها حضوراً قوياً، وسيتأكد كلامنا هذا من خلال استمراره كشخصية روائية في الحدث، بوصفه حفيداً للحكواتي الذي سيأخذ على عاتقه حكاية قرية (ب) ورجالها الشجعان.

فالملفوظات السردية: أكتب/ أطرد/ راسي/ أبدأ/ لأجد/ غرفتي/ وقلت لنفسي، هي دوال تفعل منطق الأنا بقوة وتحرضها على البقاء والاستمرار، فالمتكلم هنا يستخدم

(1) أحفاد أورشنابي،9.

ضمير أنا المتصل- البارز والمستتر- وهذا الضمير يحيل على شخصية المتكلم ودوره وحضوره، وهو ضمير يدل على تمسرح الشخصية.

وإذا كان الحفيد قد استهل الحدث الروائي بشخصيته وهيمنته وختمه بحضوره، فإن للحكواتي/ الجد حضور قوي بمنطقه الأنوي وهو يتقصى حكاية قرية (ب) ورجالها الأربع الشجعان الذي كان واحداً منهم، والشاهد القوي على تلك الحكاية، فنحن سنواجه هذا الحكواتي بحضوره وهيبته منذ اللحظة الأولى التي يشرع فيها الحفيد كتابة روايته، ليكون كلام الجد وما سيرويه على لسانه هو محور أحداث الرواية التي ستكتب.

لقد استهل الحكواتي حكايته بذكر القرية (ب) ورجالها لا سيما يوسف ويونس وفاضل ليشكلوا معه العين الحارسة التي تدافع عن القرية وأهلها ضد الظلم والاستبداد في الجبهات كافة، فهناك جبهة الأتراك وهم في أيامهم الأخيرة قبل مجئ الانكليز، وجبهة الانكليز وهم يحاولون شراء ذمة أهل القرية بحجة تخلصهم من الأتراك، وهناك جبهة المتنفذين من ذوي النفوس الضعيفة الذين ارتضوا أن يكونوا تابعين للمحتل وبدأوا يساومون أهل القرية ويستبدون بهم ومنهم عصمت آغا والمختار، إذ اتحدت هذه الجبهات على ظلم أهل القرية واذلال رجالاتها، فما كان من هؤلاء إلاّ أن يقفوا بوجه الظلم وينالون من كل من تسوَّل له نفسه ايذاءهم، يضاف اليهم شاكر أحد أبرز رجالات القرية وأشجعهم.

بدأ الحكواتي سرده –شأنه شأن أي راو وهو يسرد أحداث روايته- بذكر المكان والشخصيات وأوصافهم وسبب تسمية كل واحد منهم بالاسم الذي تسمى به، ثم يذكر البطولات التي قاموا بها مجتمعين أم منفردين، وحينما يصل إلى حكاية مقتل يوسف على يد الانكليز بوشاية من توفيق وهو في الجبل، نجد تلكك الهيمنة الواضحة لدور الحكواتي بوصفه مشاركاً في الحدث وشاهدا عليه، فيقول:

((قُتل يوسف ونحن في مهمة في قرية (ك) المجاورة كانت مهمتنا ناجحة حيث أقنعنا أناس القرية بالتعرض لمؤونة الانكليز من الموصل وتدميرها وعقدنا اتفاقاً بالدفاع عن القريتين في حالة تعرض أي منهما لاعتداء الإنكليز، وبعد أن وصلنا سفح الجبل

لاحظنا أن المصباح الذي ينيره عادة سليمان في الليل كعلامة متفق عليها، كان مطفئاً، توقفنا والحيرة والتساؤل والتوجس تعقد ألسنتنا، كان القمر يبحث عن الانعتاق والمطر يهمي مدراراً يصفح وجوهنا، احتمينا تحت صخرة عملاقة والصمت يصفد حواسنا إلى أن همس يونس.)) [1].

إن ضمير الجمع (نحن) ببروزه واستتاره يطغى طغياناً واضحاً في النص: نحن/ مهمتنا/ أقنعنا/ وعقدنا/ وصلنا/ لاحظنا/ توقفنا/ ألسنتنا/ وجوهنا/ حواسنا. فقد كان الحكواتي هو وأصدقاؤه في مهمة في إحدى القرى المجاورة لهم والتي كانت هي الأخرى تعاني ما تعاني من الاحتلال، وحين أتموا اتفاقاً وعادوا إلى المكان/ الجبل الذي انعزلوا فيه حيث ينتظرهم يوسف وسليمان فإذا بالوضع غير مطمئن، ليكتشفوا فيما بعد أن من وثقوا به/ توفيق قد وشى بأصدقائهم: يوسف وسليمان، فجرح سليمان وقتل يوسف، والجد حين يسرد هذه الحكاية فأنه يسرده بكثير من الألم.

وسنجد في الرواية الكثير من المقاطع السردية التي توظف ضمير المتكلم ويكون الراوي مشاركاً في الحدث وشاهداً عليه، ليكون السرد ذاتياً برؤية جوانية وبوجهة نظر متعلقة بالشخصية الراوية ومنها:

((ها هو بيت جدي، أقترب منه بخطى مرتبكة، أتحسس جيبي لأتأكد من وجود المفتاح ها هو الموعد يا جدي، الموعد مع الأسرار، مع الكلمة التي تحدد مكان مثواك، مع الوصية، أدخل المفتاح في شق الباب الخشبي، يصرّ الباب كصراخ امرأة تطلق متهيئة للولادة، يتسلل ضوء الشمس الصباحية إلى أحشاء الكوخ، تبدأ الأشياء تتوضح تدريجياً أمامي، سرير خشبي متهرئ يقعد بهدوء تحت حائط طيني والتراب الأحمر الرطب يمتطيه حتى غيّب أطراف الحصيرة النائمة فوقه، أتجه نحو النافذة الخشبية الوحيدة للكوخ وأعالجها، تنفتح بعد لأي وتدخل الشمس لتضيء الأشياء حد الألق، في زاوية الكوخ ثمة دلال قهوة التهمها الصدأ والتراب يحفها، وثمة في الزاوية المقابلة تماماً منضدة تحمل

(1) أحفاد أورشنابي، 101-102.

فوقها فانوس التحفه التراب حتى غطى لونه، وتحت المنضدة ثمة مصيدة فئران لما تزل منصوبة تنتظر، نفضت التراب عن الحصيرة وجلست، شملت أجزاء الكوخ بنظرة حب وهمست.))[1].

وكذلك: ((إزاء الصندوق الخشبي المستلقي تحت السرير الخشبي تقرفصت أتأمله ساهماً، صندوق طويل نسبياً يبتدئ من الرجل الخشبية اليسرى للسرير ويتطاول حتى منتصف السرير، أسحبه ببطء بكلتي يدي، يطاوعني كطفل يكركر، أنفض عنه التراب فيتطاير الغبار منصهراً في حزمة شعاع الشمس الهابطة من كوة صغيرة تعلو النافذة، أستنشق رائحة زكية تشبه رائحة الهيل، أزيح القفل الضخم يعاندني وهو ينضي عنه قطعاً صغيرة من الصدأ وتنشر ممتزجة مع التراب الرطب، أولج المفتاح في القفل، أشعر بمقاومة، أدفع المفتاح بقوة ولكن بمهارة وأديره بحذر، وبعد لأي يستدير المفتاح دورة كاملة حول نفسه وينفتح القفل، أرفع غطاء الصندوق وأنظر في أحشاءه، فكرت... وأخيراً مع أسرار المقلوب، أقلب عيني في محتوياته، كان الصندوق مقسماً من وسطه إلى قسمين متساويين يقاطع أحدهما قسم ثالث طولي رفيع يمتد من طرفه القصي إلى الطرف الجاثم أمامي. كان أول شيء رأيته بندقية قديمة جداً أكل الصدأ ماسورتها الحديدية، احتويتها براحتي يدي وأخرجتها بلطف وعندما أصبحت خارج الصندوق لاحظت أن ثمة خيطاً رفيعاً يتدلى من حلقة الزناد وقد عقد في طرفه الآخر ورقة مطوية، قطعت الخيط بعد أن وضعتها على الأرض وعمدت إلى الورقة وفضضتها، كانت تخصني...))[2].

(1) أحفاد أورشنابي، 115.

(2) أحفاد أورشنابي، 120.

ثالثاً: السرد المتحول:

هو مزيج من السردين الذاتي والموضوعي، إذ إن الراوي ((ينتقل من ضمير إلى آخر، من المتكلم إلى الغائب إلى المتكلم هكذا، حتى يتم تبئير نقطة سردية تعتمد التنوع والاختلاف.)) [1]، ومثل هذه الانتقالة السردية بين الضمائر لها جذورها في المرويات السردية القديمة، بمعنى أنها ليست بجديدة ولا طارئة على الفن الحكائي، فهي مصطلح بلاغي يفيد من معطيات العلوم البلاغية، حدده البلاغيون وأشاروا إليه في مؤلفاتهم، إلاّ أنه تحول من الجانب البلاغي إلى الجانب النقدي على يد عبدالله ابن المعتز الذي حدد دلالاته ومفهومه بأنه ((الانتقال من إحدى الصيغ الثلاث: الغيبة أو التخاطب أو التكلم، إلى واحدة منها في التعبير عن مفهوم أو معنى واحد.)) [2]، وهذا هو المفهوم الذي تشتغل عليه النظرية السردية، فالتنوع والتعدد الحاصلين في الشخصيات الروائية فضلاً عن اختلاف المخاطبين وسلوكهم وأفعالهم يدفع بالراوي إلى الانتقال من شخصية إلى أخرى، ومن ثم الاختلاف والانتقال من ضمير إلى آخر بحسب مقام المتكلمين والمخاطبين، مما يشكل نوعاً من التناوب الذي يحيل على أن يتخلى أحدهم عن دوره ليبرز الآخر، أو أن ينصرف من معنى إلى آخر، أو من موضوع إلى آخر، وهذا الانتقال يحتم انتقالاً في الضمائر المعنية بكل شخص، ففي الوقت الذي يسرد فيه الراوي بصيغة ضمير الغائب عن شخصية مشاركة في الحدث فإذا به ينتقل إلى ضمير التخاطب مما يجعل الشخصية في وضع سردي آخر يغاير ذلك الذي كان عليه قبل الانتقال، وقد يعود إليه وربَّما يستمر في انتقالاته السردية.

---

(1) البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح- تعدد الدلالات وتكامل البنيات، محمد صابر عبيد- سوسن البياتي، ط1، دار وائل، الأردن، 2011، 84.

(2) الايضاح في علوم البلاغة، القزويني، شرح وتعليق وتنقيح: عبدالمنعم محمد خفاجي، ط3، دار الجيل، بيروت-لبنان، د.ت، 2: 86.

على أن هذا الانتقال لا يقتصر على الانتقال بين الضمائر، فربَّما يكون هناك انتقال بين زمن أو آخر، كما هو الحال في الاسترجاع حينما ينتقل الراوي من الزمن الحاضر/ زمن السرد إلى الماضي في تقانة الاسترجاع أو الانتقال من الحاضر إلى المستقبل حينما يتعلق الأمر بتقانة الاستباق، ليعود بعد ذلك إلى الزمن الحاضر حيث زمن السرد.

لذا فإننا نسعى في قراءتنا السردية هذه التعامل مع هذا النمط السردي بإحالته ((على مستوى سردي يعتمد التناوب السردي في مواطن انتقالات الراوي والشخصية وتناوبهما المستمر، فثمة تعامل أو اتفاق سردي بين الاثنين على تخلي أحدهما عن مكانه للآخر والرجوع إليه متى ما اقتضى الأمر ذلك...))[1].

في روايات هيثم بهنام بردى سنجد هذا النمط من السرد واضحاً، فنحن أمام تواطئ سردي مسبق بين الراوي والشخصية في روايات بردى على اتباع هذا النمط السردي، فغالباً ما يبتدئ السرد الروائي بسرد موضوعي يقدم الشخصيات والأحداث والفضاء المكاني والزماني لينتقل بعد ذلك انتقالة مفاجئة إلى سرد ذاتي تدخل فيه الشخصية حيز السرد بضمير المتكلم، ليعود الراوي بعد ذلك إلى بسط هيمنته ونفوذه على السرد لئلا يترك للشخصية الحرية المطلقة في إدارة الحدث.

والنقطة الأهم بهذا الصدد التي لا يمكن اغفالها في أن الانتقالات الحاصلة في الضمائر تأتي مفاجئة ومن دون وجود ما يحدد ذلك مسبقاً، مما يجعل النمطين السرديين: الذاتي والموضوعي متداخلين، ففي رواية (الغرفة 213) يقول الراوي:

((لا أعلم لم تذكرت هذه الحكاية الدينية الموروثة وأنا واقفة أمام النافذة أديم النظر- من علٍّ- في بيروت المشتعلة، وأفكر مع نفسي... يا ترى أيها الرجل الصالح، هل عاينت سدوم وعمورية ونفسك راضية من أن كل هذا الذي حدث بأمر من الرب عقاباً عن آثام أهلها، ولكن هل يا ترى أيها الصالح أن ما يحدث في بيروت الآن هو من فعل الرب، أناشدك بالرب أن تفصح وأن لا تشيح بوجهك.

(1) البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح، 85.

ورفعت رأسي –بحزن– أزحت خصلة نافرة من شعري إلى وراء كتفي، كدت أنسى سيكارتي فرشقت نفساً طويلاً عميقاً ثم نفثته بقهر، فراح الدخان يتحلق عابراً أسياخ النافذة مخترقاً الجو الدافئ للغرفة، أنشأت أراقبه وهو يلوب ويتلاشى في زرقة السماء.))[1].

ويقول كذلك: ((الملجأ... الأزقة المظلمة، الشوارع الخلفية، البيوت المسوّرة بالعتمة والعفونة، هل كنت تفكر بهذا ايها الطبيب الناعس أبدا في الأيام الخوالي، ايام كانت الشمس تشرق على اجسادكم المخملية على امتداد الساحل،... انا شخصيا لا زلت اتذكر ان هذه الكلمة (الملجأ) كانت أشبه بمسألة حسابية تحتاج إلى حل... لم اكن افقه معنى هذه الكلمة المكتوبة بخط ردئ على رقعة معدنية أكل جسدها الصدأ، ولم أفكر يوما في فك اللثام عن المعنى التفصيلي لهذه الكلمة)) [2].

لقد بدا الانتقال واضحاً، فالسرد الروائي بدأ بذكر الملجأ والأزقة المظلمة والشوارع الخلفية والبيوت المسورة بالعتمة والعفونة، وكلها أوصاف ذكرت على لسان الراوي العليم غير المحدد، لذا فأن الضمير الذي وظفه هنا يتعلق بهذه الموصوفات وهو الضمير الغائب هو أو هي، ليتم الانتقال مباشرة إلى ضمير التخاطب: (هل كنت تفكر بهذا ايها الطبيب الناعس أبدا في الايام الخوالي)، انتقالة أخرى فيما بعد إلى ضمير المتكلم: (أنا شخصياً لا زلت اتذكر ان هذه الكلمة (الملجأ) كانت أشبه بمسألة حسابية تحتاج إلى حل... لم اكن افقه معنى هذه الكلمة المكتوبة بخط ردئ على رقعة معدنية أكل جسدها الصدأ، ولم أفكر يوما في فك اللثام عن المعنى التفصيلي لهذه الكلمة)، ليتم السرد هنا مزيجاً من الضمائر الثلاثة: الغائب والمخاطب والمتكلم، للتعبير عن الوضع الآني للشخصيات الروائية في ظل أجواء متوترة ومشحونة بالصراع، وقد جاء هذا الانتقال بين الضمائر غير مشروط بزمن محدد، فالزمن السردي الذي يتم فيه السرد هو

(1) الغرفة 213، 9–10.

(2) الغرفة 213، 13.

الزمن الحاضر، واختلاف الشخصيات بين الطبيب والممرضة استوجب أن يقدم الراوي العليم سرده ليفسح المجال بعد ذلك للشخصيات للتعبير عن أفكارها، والافصاح عنها، وكل ذلك يتم عبر شخصية الممرضة/ هناء، لأننا أمام شخصيتين هما الطبيب والممرضة، وقد جاء الطبيب هنا محدداً بضمير المخاطب مع ذكر شخصيته وهويته الوظيفية: هل كنت تفكر بهذا ايها الطبيب، مما يعني أن ثمة شخصية أخرى في السرد تخاطب الطبيب، وليس أدل من ذلك على وجود سرد بضمير المتكلم الذي تشير فيه الشخصية إلى نفسها، فهذا الضمير يسمح للشخصية أن تتحرك قدر الامكان بحرية وأن تفصح عن أفكارها ومشاعرها، على العكس من ضمير المخاطب الذي يعمل على تقييد حرية الشخصية لأنها ستكون شخصية قابلة لتنفيذ ما يُطلب منها فقط إلاّ إذا كان هذا الضمير موجهاً إلى الشخصية نفسها حينما يستدعي الأمر أن يكون السرد لغاية تأنيبية أو توبيخية أو توجيهية، ولكن الأمر مختلف هنا؛ لأن الخطاب موجه إلى شخصية أخرى/ الطبيب غير شخصية المتكلم/ الممرضة.

في رواية (مار بهنام وأخته سارة) تتم مثل هذه الانتقالات السردية بوضوح تام، ويمكن الوقوف عليها من خلال انتقال السرد على لسان الشخصية إلى المخاطب إلى الغائب او بالعكس، إذ غالباً ما يكون الراوي العليم الذي يستغل ضمير الغائب استغلالاً بشعا لمصلحته، كونه راوياً متعالياً على سرده، محباً للظهور والهيمنة والتسلط على الآخرين، هو المبتدئ بالسرد ليتم التحول من هذا الضمير إلى ضمير آخر في المقطع نفسه، يقول الراوي:

((يا أماه، لقد سمعت هذا الكلام مراراً وتكراراً، دون جدوى، فالمرض اللعين يتغلغل ليس في جسمي حسب، بل في روحي أيضاً، فأنا مجذومة يا أم، في الروح والجسد، أعرف انك تحاولين المستحيل، من أجل شفائي... ذهبت إلى المعبد وقدمت النذور والذبائح، قبّلت قدمي الإله كيوان، وذرفت الدموع السخينة السخية فوق المرمر الذي يقف عليه الإلهان المحترمان بيل وبيلوني، ولكن لم يطرأ عليَ أي تحسن، فقد ذهبت

عطاياك أدراج الرياح، الذهب والمجوهرات إلى الأهراء والمخابئ التي لا يعلم مكانها إلاّ عينا رئيس الكهنة،... والذبائح إلى البطون المتخمة والكروش الفارهة لكهنة المعبد".

وينتفض جسدها مثل من مسته صاعقة، وتمضي في تهجداتها ونغمات والدتها الحبلى بالطيبة، مثل ناقوس معلق برقبة كبش يقود قطيعاً يدق في بطن وادٍ عميق.

"هل أنا آثمة يا أمي، لا أتذكر إني أخطأت بحق أحد، ثم كيف افعل هذا وأنا لا أخالط أحداً، فأنا منذ نعومة أظفاري لم أتمتع بصحبة الأطفال مثلما يفعل البنون والبنات، بل كنت سجينة هذا القصر، لا أرى سوى دمى من خشب جميل، ومن حجر صقيل ملون، أولاد وبنات وبيوت ومدن، ولكنها من خشب وحجر".)) [1].

المقطع على طوله يفسح المجال للقارئ للوقوف على التنقلات السردية التي تحدث في الضمائر ومن ثم في الأنماط السردية، ففي الوقت الذي يغلب فيه ضمير المتكلم على لسان سارة وهي تروي مأساتها مع المرض الذي ألمَّ بها، فأنها توجه سردها إلى الأم بصيغة المخاطب من دون أن يكون هناك تدخلاً سردياً طارئاً على لسان الأم، هذا السرد الذي يتم بوضوح في قول سارة لأمها: أعرف انك تحاولين المستحيل، من أجل شفائي... ذهبت إلى المعبد وقدمت النذور والذبائح، قبّلت قدمي الإله كيوان، وذرفت الدموع، هذا السرد الذي يتم من خلال ضمير المخاطب/ أنت البارز في: انك تحاولين/ ذهبت/ قدمت/ قبلت/ ذرفت... الدال على شخصية الأم، لتتم انتقالة سردية أخرى حينما يدخل الراوي العليم المجال السردي ويقدم سرده بقوله: وينتفض جسدها مثل من مسته صاعقة، وتمضي في تهجداتها ونغمات والدتها الحبلى بالطيبة، مثل ناقوس معلق برقبة كبش يقود قطيعاً يدق في بطن وادٍ عميق.، لتعود سارة ثانية إلى الامساك بزمام السرد بعد التدخل القسري من قبل الراوي، وتوظف ضمير المتكلم/ أنا ببروزه واستتاره تعبيراً عن حالتها ووضعها المأزوم.

(1) مار بهنام وأخته سارة، 45.

إن هذا التداخل الضميري والتحول السردي لايتيح المجال للراوي الافصاح عن شخصية المتكلمين لذا فإن هذا النمط السردي يعد ضرورياً لمثل هذه الانتقالات المفاجئة لا سيما حين يكون السرد مرتبطاً بشخصيات عدة توجه إحداها سردها للأخرى، ويلتزم الراوي العليم بالاتفاق السردي في التخلي عن دوره للشخصية لكي تبرز سردياً فيما يتعلق بها.

وفي مقطع سردي آخر يقول الراوي: ((أثر الزلزال على الأرض يخلف دماراً شاملاً، إلاّ أنه حتماً سيزول مع تقادم الحقب، ويصير مألوفاً أو نسياً منسياً مع تعود رؤيته، ولكن الزلزال الذي خلخل كيانها وجعلها مجرد هيكل يتشرب بالحزن والفجيعة مدى الحياة، لن ولن يزول أثره على قلب الأم الثكلى، التي صارت مجرد عظام على لحم، مذ تسربلت بالخبر الفاجع وانفتحت في داخلها العيون، عيون تبث الفجيعة والألم، وانهارت السدود وفاض داخلها بالمأساة، وعافت نفسها الدنيا ومباهجها، وما طعم الدنيا دون الشهد، وشهد حياتها اغتالته يد زوجها الآثمة، وما قيمة حياتها دون شمسيها، بهنام وسارة، أي قلب جبّار، وأي باس أهوج، وأية قسوة ما بعدها قسوة، يتكون منها ذلك الرجل القاسي الذي كان يوماً ما زوجاً مجبولاً بالطيبة، وأباً يفيض بالمحبة، أين كل ذلك الحب الجارف؟ لماذا يا حبيب، لماذا حكمت علينا جميعاً بالزوال؟ أما كان بالإمكان أن تتأنى وتحتكم إلى الحكمة، وتتصرف بتعقل، بدل أن تمحي، وبلحظة جنون، العمودين اللذين كانا يسندان عالمي الذي كان يسبح في غمر من السعادة، وبيدك الجبارة، غمرتني في بحر من العتمة والظلام والضياع والحزن..))[1].

ففيه يتم التلاعب بضمير الغائب والمخاطب والانتقال الحاصل بينهما، وهو انتقال سردي يتم بين الراوي والشخصية/ الأم بعد فجيعتها بمقتل ولديها بهنام وسارة بأمر من والديهما، إذ يدخل الراوي إلى المشهد السردي بوصفه راوياً مستعلياً على الأحداث، وماسكاً لزمام السرد الذي بدا واضحاً من خلال ضمير الغائب/ هو في قوله: ولكن

(1) مار بهنام وأخته سارة، 163.

الزلزال الذي خلخل كيانها وجعلها مجرد هيكل يتشرب بالحزن والفجيعة مدى الحياة، لن ولن يزول أثره على قلب الأم الثكلى، التي صارت مجرد عظام على لحم، مذ تسربلت بالخبر الفاجع وانفتحت في داخلها العيون، عيون تبث الفجيعة والألم، وانهارت السدود وفاض داخلها بالمأساة.

أما السرد الذي تم على لسان الام، فجاء بصيغة ضمير الغائب في إشارة سردية إلى شخصية المتكلم، فنحن هنا أمام سرد ذاتي يستخدم ضمير الغائب، فالأم توجه سردها إلى ذاتها وكأننا أمام شخصية واقفة أمام مرآة وتحاور ذاتها، وربما تأتي اشارة الراوي واضحة إلى ذلك بقوله: وما طعم الدنيا دون الشهد، وشهد حياتها اغتالته يد زوجها الآثمة، وما قيمة حياتها دون شمسيها، بهنام وسارة، مثل هذه الاشارة تحدد أن الأم هي التي تسرد وتوجه سردها بصيغة الغائب، ليتم بعد ذلك الانتقال إلى صيغة الخطاب الموجه إلى الزوج/ الوالد الذي قتل ولديه بأمر منه، مفيدا من صيغة السؤال والجواب كآلية سردية توضح شخصية المتكلم، لماذا يا حبيب، لماذا حكمت علينا جميعاً بالزوال؟ أما كان بالإمكان أن تتأنى وتحتكم إلى الحكمة، وتتصرف بتعقل، وتوجه بعد ذلك سردها بصيغة ضمير الغائب وهي تتحدث عن الأميرين بوصفهما العمودين اللذين كانا يسندان عالمي الذي كان يسبح في غمر من السعادة، ليعود السرد بعد ذلك إلى شخصية المخاطب: وبيدك الجبارة، غمرتني في بحر من العتمة والظلام والضياع والحزن..

ونجد ملامح هذا النمط السردي في رواية (قديسو حدياب) في قول الراوي: ((في اليوم الثالث أسرّ الراهب بأذن بويا عن رغبته بمواصلة مشواره لهدفه الذي كرّسَ نفسه من أجله ألا وهو نشر الايمان أينما حلّ وعليه يجب أن يغادر هذا اليوم لا محالة، لأنه مكثَ أكثر مما كان مقرَّراً فهو عادةً لا يمكث طويلاً في مكان ما، ولأني، وهذا سر يمنحه للشاب، أرى فيك وفي بربارة شعلة وقادة ستهدي الأفواج الراسخة في العتمة إلى النور، النور الايماني الذي لا يؤمن إلا بإله واحد خالق الكون، اضافة إلى ما كنت اشرحه لكم،

فإني صرت مطمئناً إلى ان حصادي في طابيثة كان وفيراً، وأن ثمة خميلة ستنمو ليتفيأ ظلالها الضالون، فقال الشاب))[1].

يتم السرد على لسان الراوي العليم الذي بدا واضحاً من خلال الإشارات السردية إلى الشخصيات المتحدثة التي تقرر مصيرها، فضمير هو عائد – في بداية السرد- إلى الراهب الذي أسرّ في أذن بويا عن رغبته بمواصلة طريقه، سرعان ما يتحول السرد من هو إلى أنا من خلال دخول الراهب المشهد السردي بوصفه متكلما في قوله: ولأني/ ارى/ ماكنت اشرحه/ فاني صرت/ حصادي، الموجه إلى بويا، بمعنى أن السرد هنا مختلط بين الاثنين الغائب والمتكلم، مما يجعل الانتقالات السردية بينهما واضحاً وبسيطاً، ليعود ضمير الغائب بعد ذلك ليهيمن على النص على الرغم من أننا نجد شذرات من هيمنته بارزاً في كلام الراهب الموجه إلى بويا بصيغة الغائب، مع تدخلات الراوي العليم أثناء كلام الراهب في قوله: وهذا سر يمنحه للشاب.

ويظهر هذا النمط السردي واضحاً في الرسائل التي ترسلها إحدى الشخصيات الروائية إلى شخصية أخرى، وكان المفترض أن يكون السرد الذاتي هو الغالب عليها، إلاّ أننا في هذه الرسائل نجد انتقالات وتحولات بارزة في استخدام الضمائر المتعددة؛ ذلك أن السرد يتم من خلال شخصية مشاركة في الحدث تكتب الرسالة من خلال استخدامها ضمير المتكلم، إذ الأنا هي الغالبة على السرد، إلاّ أن المتن الرسائلي يوحي إلى أن الشخصية المشاركة في الحدث إنما توجه اهتمامها إلى شخصية أخرى مشاركة معها، بمعنى أن الرسالة تتعلق بشخصية أخرى تتم الاشارة إليها بضمير الغائب، مع وجود شذرات من ضمير المخاطب، فالرسالة وهي ((من التقانات السردية المهمة التي ينطلق منها الكاتب ليطور امكاناته الكتابية ويسعى إلى خلق اسلوبية جديدة ومغايرة في نصه- روائياً كان أم قصصياً أم شعرياً- لا سيما ذلك الذي أوتي من أسلوبية الكتابة المغايرة حظا

(1) قديسو حدياب، 32-33.

وافرا.))[1]، ففيها ((أمور يرتبها الكاتب: من حكاية حال من عدو أو صديق، أو مدح أو تقريظ، أو مفاخرة بين شيئين، أو غير ذلك مما يجري هذا المجرى، وسميت رسائل إذ إن الأديب المنشئ لها ربما كتب بها إلى غيره مخبراً فيها صورة الحال...)) [2]، فالمتن الرسائلي تحوي أموراً لا تتعلق بالشخصية المرسلة على الرغم من أن السرد يتم بضمير المتكلم.

ففي رسالة ترسلها شوشان زوجة قرداغ إلى ابيها الشهارخواست شابور، توضح فيها ما وصل اليه قرداغ في الآونة الأخيرة والتغيير الذي طرأ عليه، حولت مسار حياته الى شخصية أخرى مختلفة، لا سيما تقريبه للعامة، وتحويله بيوت العبادة الوثنية إلى كنائس وأديرة واطفائه النار المقدسة فيها التي كان منذوراً لها، يقول الراوي:

((الشهارخواست شابور نيكوركان البالغ الاحترام.

بعد تقبيل ايادیكم الأبوية.

لا أدري كيف أبدأ رسالتي هذه، وانا لا أود أن أثقل عليكم أعباءاً فوق الاعباء الثقيلة التي تنوؤن بحملها ضمن منصبكم في خدمة تاج ملك الملوك شابور بن هرمز، ولكن ما أود اخباركم به لهو شيءٌ جدُ خطير يمسّ مملكة حدياب ممثلة بشخص المرزبان.

إن قرداغ زوجي المهيوب مرزبان مملكة حدياب الزاهرة مسّته لوثة في رأسه، فهو ترك دين الآباء والأجداد وآمن ببدعة الناصري وأتباعه المجانين المنتشرين في قيعان المدن وخبايا الأزقة المعتمة وفوق الجبال يبحثون عن إله لا يمكن أن يروه أو يلمسوه، بل هو، كما لا يخفى عليكم ادعاؤهم، موجود في كل مكان وفي كل الازمان، وان قرداغ آمن بما يؤمنون وغادر عند بعض مجانينهم في الجبل وعاد ملوثاً بأفكارهم السقيمة. ففتح ابواب الحصن للصوص والعجزة والفقراء، يجالسهم كواحدٍ منهم ويأكل معهم ويتبسط معهم

(1) عتبات الكتابة، بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، سوسن البياتي، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، الاردن، 2013، 99.

(2) صبح الأعشى في صناعة الانشا، القلقشندي، ط1، دار الفكر، دمشق، 1987، 5: 243.

باحاديث وديّة باحترام وتقدير لا يليق الا للنبلاء والموسورين فكيف بأناس أقل ما يمكن ان يقال عنهم، انهم سقط متاع.

والطامة الكبيرة التي أتت على ما تبقى من عقله أنه اخذ يطرد رجال المعابد ويحيلها كنائس وأديرة وصار يقرّب النّساك والمشعوذين والدّجالين من اتباع يسوع، بحيث ان الحال ما عادت تطاق وتحتاج إلى حل حاسم وجذري من قبلكم وقبل عمي النبيل كوشناوي ودمتم يا ابتي تكللكم النار الازلية التي لا تنطفيء بنعمتها الأبدية ابنتكم شوشان))))[1].

ففي الرسالة نحن أمام ضميرين أحدهما: غائب وهو الغالب على الرسالة، المعني به هو قرداغ، والهدف الأساسي الذي جعل الآخر يكتب هذه الرسالة، والآخر متكلم يرتبط بشخصية المرسل/ شوشان وهي توضح امورا تتعلق بقرداغ.

تبدأ الرسالة بذكر شخصية المرسل اليه مع الركن الأساسي الذي يجب اعتماده في أية رسالة، أي التحية، بعد ذلك تدخل شوشان المتن الرسائلي بالإشارة إلى نفسها كونها المرسلة بصيغة اعتذار في قولها: لا أدري كيف أبدأ رسالتي هذه، وانا لا أود أن أثقل عليكم/ ما أود اخباركم به/ إن قرداغ زوجي المهيوب مرزبان مملكة حدياب الزاهرة/ عمي النبيل كوشناوي ودمتم يا ابتي، يتم تفعيل ضمير المتكلم مع الغائب في الرسالة كونهما يشكلان المحور الأهم والدافع لكتابة الرسالة، ذلك أن الأنا والآخر في المفهوم السردي يثيران اشكالية سردية ترتبط باختلاف وجهات نظر التي ينطلق منها الراوي[2]، إن الأنا هنا محددة بشخصية شوشان، بعد أن تكون قد ظهرت بالصورة التي تريدها في المتن الرسائلي، تتحول إلى الآخر/ الغائب وهو قرداغ لتنقل الصورة الكاملة عن حالته، وكل ذلك يتم من خلال التحول من ضمير المتكلم إلى الغائب ثم العودة إلى ضمير

(1) قديسو حدياب، 228.

(2) ينظر: جماليات التشكيل الروائي- دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق)، 63.

المتكلم لغرض انهاء الرسالة، وهو ما يدرج هذه الرسالة ضمن السرد المتحول أو المختلط الذي نجد أثره واضحاً في الكثير من مواطن هذه الرواية.

أما في رواية (أحفاد أورشنابي)، فمثل هذا التحول السردي يتم في مواطن كثيرة منها، ومنها قول الراوي:

((الومض البارق المنبث من الحالق الموغل في البعد، يشمل الكون بطوقه الساطع للحظة قصيرة ليضيء القرية والبساتين والجبل والصمت المطبق يكللهم وكأنهم جوقة من الملائكة، أو تماثيل صاغرة صافنة، والمطر ينث ناعماً يبلل وجهي ويشيع فيه انتعاشة لذيذة، أحث خطواتي مجتازاً الزقاق المفضي إلى الساحة التي تنتهي بسياج المقبرة، لقد طارت الشجاعة من رأسي تماماً، وإستجليت في ذهني أبعاد المطب الذي وقعت فيه، فكرت.. ملعون حاتم، لقد عرفت مكمن الضعف فيّ فحاولتَ أن تختصر المسافة لنيل المبتغى وضرب عصفورين بحجر واحد: الرهان، وإثبات خوفي من المقبرة و... الصلوغات، وتناهى إلى ذهني كلمات خميس وهو يقول باهتمام...)) [1].

إذ يمكن تقسيم النص من خلال الضمير الموظف فيه إلى ثلاثة أقسام، يتحدد الأول بالراوي العليم الذي يصوغ سرده من خلال ضمير الغائب، الواضح في سرده للمشهد الروائي: يشمل الكون بطوقه/ ليضئ القرية/ والصمت المطبق يكللهم/ والمطر ينث/ يبلل/ ويشيع فيه، لينتقل السرد بعد ذلك من الغائب إلى المتكلم في قول الراوي/ الشخصية: أحث خطواتي/ من راسي/ واستجليت في ذهني/ وقعت فيه/ فكرت، بعد هذه الانتقالة ثمة انتقالة أخرى تحدد ضمير المخاطب محورا لها: عرفت/ فحاولت ، ليعود السرد بعد ذلك إلى ضمير المتكلم.

إن مثل هذه الانتقالات تكشف عن مهارة الروائي وقدرته على إدارة الحدث الروائي والافادة من معطيات النظريات السردية الحديثة التي تفسح المجال لوجهة نظر الراوي العليم والراوي/ الشخصية أن تلتقي في مقطع واحد مع الاحتفاظ بخصوصية كل

(1) أحفاد أورشنابي، 56.

واحد منهما من خلال إشاراته السردية إلى ذاته كراو لـه الأحقيـة في التلاعـب السـردي على النحو الذي يرضيه، يقول الراوي:

((الصوات الممطوط يغسل القرية الصافنة ويتسلل إلى أذني كأسـطوانة مشـروخة، نزلت من غرفتي، كانت ملامح الفجر الأولى تنساب مـن الشـفق الشـرقي كطفـل يحبـو، والديكة تتناوب بالصياح، والرجال والنساء يتوافدون مع الخطوط الفضـية الأولى لفجـر تشريني جديد، ألقيت نظرة مؤسية نحو الحجرة التي يستلقي في أحشائها ذلك الرجل الذي أحببته منذ نعومة أظفاري حد الهوس، استحضرت في ذهني تلك القامة المديدة المسـتقيمة العملاقة، العينان السوداوان الغلسة، اللحية البيضـاء، وتلـك العنـق العـتلاء،... دفعـني هاجس مفاجيء وحميم لاقتحام الغرفة والاستلقاء بجانبه، أوقظه -كالأيام السالفة- لكي يقص حكايا رجال المقلوب والانكليز والخائن حتـى يحلقـني إلى عـالمهم المنـدثر الحـي في رأسه، والجميل حد الخيال ويجعلـني أعـيش دقـائق تلـك الحيـاة العصـيبة والرائعـة أيـام انسحاب الأتراك ودخول الانكليز، والبيادر، والجبل، ثـم ينتـابني النعـاس فـأغفو تحـت قدميه بينما يتابع الحديث بذياك الحماس المتدفق حتى ينتبه فيهز رأسه أسفا وحباً فيدثرني ويخرج إلى الليل والقمر والنجوم ولف السكائر،... صوت ما أيقظـني، أرهـف سمعـي، كان الصوت يقصدني، تلفتت أبحث عنه بين القامات الملتحقة بالاحتفـال الغجـري، ثـم انفرزت من بين الأجساد قامة عمي.)) [1].

فاشتغال الروائي على السرد الرسائلي اشتغال يدلل على كفاءته ومقدرته الكتابية لا سيما وأنه يربط الأحداث فيما بينها فيختصرها وفي الوقت ذاته يقدمها مكثفـة، دالـة، موحية، تتلاعب فيه الضمائر تلاعباً واضحاً، فينتقل من ضمير إلى آخر، ومن شخص إلى آخر ليعود فيما بعد إلى نقطة الانطلاق، ففي رسالة يكتبها الجد إلى حفيده أسعد نجد هذه التحولات السردية واضحة وبارزة، يقول الراوي:

(((- بني أسعد.

(1) أحفاد أورشنابي، 100.

أرجو منك أن تبلغ والدك وعمك بدفني في الجهة اليمنى لشجرة الزيتون وعلى بعد ذراعين من جذعها، أما سر هذه الرغبة فهو كبير ورائع، لابد وأنك يا سليلي قد رأيت شواهد قبور يونس وفاضل وداود، أليست في فيء الزيتونة وعلى يسار وخلف شاهد قديم مبني من الآجر، إن تحت هذا الشاهد تنام عظام يوسف، أما القبر الذي على يساره فهو ليونس الذي وافته المنية بعد طرد الانكليز بعشرة سنوات أثر حمى شديدة لم تمهله طويلاً، والقبر الذي خلفه فهو لفاضل الذي حضرت – أنت – مراسيم دفنه، أما قصة هذه الشجرة فعجيبة هي الأخرى، وإن فسرت شيئاً فإنها تجلو تلك المعاناة التي عاشها شاكر بعد وفاة ابنه يوسف، فبعد أن استقر الوضع آثر شاكر الانزواء، وبعد أشهر رأيناه يحمل شجرة زيتون صغيرة ويتجه نحو المقبرة، ثم رأيناه كل يوم يمليء (مطارته) من الساقية ويتجه إلى المقبرة، نعم يا بني، زرع زيتونة صغيرة قرب قبر ابنه ورعاها بحنان حتى غدت هذه الشجرة الكبيرة المباركة التي يتفيأ بها ذوي الموتى عند زياراتهم للقبور، ما أروعك يا يوسف، ما أكرمك في حياتك وما أكرمك في حياتك الأخرى... أيه على أية حال، أوصيك بأن أدفن على يمين يوسف وبذلك تكون – يا بعض نفسي – قد أديت خدمة كبيرة لرجال المقلوب بأن تجمعهم من جديد في مكان واحد.

قد يتبادر إلى ذهنك هذا التساؤل، أين سليمان إذن...؟ وأنا سأكشف لك المكان إنه وشاكر مدفونان تحت الزيتونة أيضاً ولكن في الجهة الأخرى منها، ما أروع الأقدار، كتب عليك يا سليمان أن تحمي ظهورنا حتى بعد الحياة، وكتب عليك يا شاكر أن ترعانا وتوقد فينا جذوة الرجال الأفذاذ.

وختاماً يا بني، إني لم أخلف لك مالاً وحلالاً، فكل هذه الأمور من توافه الحياة، كل الذي استطعت أن أقدمه لكم حياة شريفة تأبى أن تنكس رأسها وتحني ظهرها للغريب المحتل، لك الخيار في قبول هذا الرأي ورفضه، ولكننا وباعتقادي استطعنا أن نقدم سيرة لا تخجل عن رجال المقلوب...

أي بني...

حيي لكم جميعاً
جدك خضر))) [1].

ففي الرسالة الكثير من الأحداث وتاريخ الأشخاص الذين تحتفي بهم الرواية، فرجال المقلوب الذين تركوا بصماتهم في قرية (ب)، لذا فإن الرسالة تنقسم على ثلاثة أقسام تشكل المادة المحورية لها، يتعلق القسم الأول بالجد وهو يوجه خطابه السردي إلى حفيده، وفيه إشارات إلى نفسه بضمير المتكلم، أما القسم الثاني فطالما أن المرسل إليه هو الحفيد أسعد فأن الإشارة إليه تتم بصيغة ضمير المخاطب/ أنت، وفيه الكثير من النصائح والارشادات التي يوجهها الجد إلى حفيده، فيما يأتي القسم الثالث متعلقاً بأصدقاء الجد وهم رجال المقلوب الذين صانوا الأمانة وحافظوا على القرية وأهلها ودافعوا عنها من جشع المتنفذين ورغبة المحتلين في النيل منها وتتم الإشارة إليهم بصيغة ضمير الغائب، ليعود السرد الرسائلي إلى ضمير المتكلم في نهاية المتن.

إن هذه التحولات السردية ضرورية لا سيما وأننا أمام سرد لا يتعلق بشخصية واحدة، فالمتن الرسائلي يحوي تاريخ رجال المقلوب وأماكن دفنهم وكأن الجد بهذا التحديد السردي يعبر عن رغبته ووصيته أولاً في أن يدفن بالقرب منهم، ويعبر عن قدسية هذا المكان لأنه يضم رفات الأصدقاء جميعاً حتى بعد مماتهم كما كانوا في حياتهم ثانيا، ليبرهن لنا أن الموت لن يستطيع أن يفرق بين الأصدقاء.

فالانتقال السردي واضح من ضمير المتكلم/ الجد إلى ضمير المخاطب/ الحفيد إلى ضمير الغائب/ الأصدقاء ثم العودة ثانية إلى ضمير المتكلم/ الجد محاولاً انهاء الرسالة.

إن قراءة فاحصة ومتعمقة لروايات هيثم بهنام بردى ستكشف عن اتقانه لصنعته الروائية، فالسرد في رواياته لا يقف عند نمط واحد محدد، بل إن هذا التلاعب بأنماط السرد والتحول من الموضوعي إلى الذاتي إلى المتحول فضلاً عن السرد الرسائلي والسرد الحلمي، إنما يحقق من خلالها نقلة نوعية في طريقة الكتابة، ولعل دراسة واحدة تفصل

(1) أحفاد أورشنابي، 122-123.

القول في اساليب التعبير الروائية/ السرد تحديداً قد لا يتيح لنا المجال للوقوف على هـذه الأنماط بحذافيرها جميعا، ذلك أننا حاولنا أن نقدم قراءة مختصرة لأنماط السرد لنكشف من خلالها براعة الروائي في اختياراته ومن ثم افادته من التقانات السردية التي تخدم نصوصه الروائية.

المبحث الثاني

الحوار ومنطق التواصل الأدبي

إذا كان لابدَّ من طريقة للتفاهم بين الشخصيات فلا شك أن يكون الحوار أحد أهم هذه الطرائق وأبرزها، فهو ((شكل من أشكال التواصل بين جميع البشر؛ لأنه كلام واع حيث يحمل كل متحاور مجموعة من الأفكار يسعى لإيصالها للطرف الثاني)) [1]، ففيه ((يتعاقب الأشخاص على الارسال والتلقي.)) [2]، إذ إنه يمثل العلاقة القائمة بين الشخصيات بغضِّ النظر عن نوع هذه العلاقة وطبيعتها، ايجابية كانت أم سلبية، متكافئة أم غير متكافئة، المهم أنه من خلاله تتحدد خصائص الشخصيات وتبرز أفكارها، فهو وسيلة سردية تكشف عن ((الأفكار والشخصيات وعواطفها وطبائعها.)) [3]، وتسهم في بناء الأحداث بوصفها المحرك الأساس لتبادل الشخصيات مواقفها من قضية معينة، ولكي يحقق الحوار هدفه، والغرض منه ((لابد من وجود متكلم ومخاطب ولابد فيه كذلك من تبادل الكلام ومراجعته.)) [4]، ولعل أهم وظيفة له إنه يعمل على ((تطوير الحدث والابلاغ عنه، وبه تنظم احاديث الشخصيات قصد الكشف عن عواطفها واحاسيسها وعلاقاتها بالشخصيات الاخرى.)) [5]، ونظرا لطبيعته وارتباطه بالشخصيات

---

(1) بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، زاوي احمد، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب- اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، اشراف: أ.د عبدالحليم بن عيسى، 26.

(2) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985، 78.

(3) في النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبدالله، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، 72.

(4) النهايات المفتوحة: دراسة نقدية في فن انطوان تشيخوف القصصي، شاكر النابلسي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، 21.

(5) تحولات السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة ياسمينة صالح أنموذجاً، دليلة مروك، أعمال المؤتمر الدولي: الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 21-22 اغسطس، 2016، 148.

ارتباطاً قوياً كونها هي من تمارس فعل التواصل مع الآخرين عبر الحوار أو حتى مع نفسها فأنه يمثل عنصراً مهما يسعى إلى أن ((تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات.)) [1]، ويقصد بهذه الكلمات التعليقات التي ترد أثناء الحوار من قبل الراوي يوضح من خلالها هيئة الشخصيات وهي تتحاور أو دخول إحدى الشخصيات إلى الحوار، ملامح الوجه، نبرة الصوت... وغيرها.

يعمل الحوار على تعطيل السرد، فهو مع الوصف يشكلان وسيلة سردية تعطيلية، يوقفان تمدد السرد وبروزه، ومن ثم فإن أية محاولة لاستعادة السرد وظيفته تكون فاشلة في ظل وجود هاتين الوسيلتين على الرغم من أنه لا يمكن الاستغناء عنهما أبداً، فالحوار يمكن أن يتخلل السرد شأنه شأن الوصف، ويمكن للمقاطع السردية أن تظهر أثناء الحوار لكنها تكون مقاطع قصيرة قد توضح فعلاً معيناً أو حدثاً بسيطاً للراوي أو للشخصية أو تعليقاً للراوي يكشف عن شخصية المتحاورين.

والحوار في روايات هيثم بهنام بردى يأخذ على الأغلب طابعاً فلسفياً، يدور حول قضايا الوجود والموت والحياة، وانتصار العقيدة مقابل اندحار أخرى، وكل ذلك يتجسد في سبيل اعلاء الحق ودحر الباطل، لذا نجد أن شخصيات بردى الروائية تعيش عالمها الآخر بعيداً عن الدنيوية وآثامها، فضلاً عن شخصيات تسعى لأن تحقق وجودها الذاتي بالتمسك بالقشور الدنيوية، ونبذ كل ما يمتُّ صلة بالعالم الآخر، وهو يأخذ طابعين، الأول يشكل حواراً خارجياً يدور بين الشخصيات وهو الأغلب، والآخر يمثل حواراً داخلياً تستفز الشخصيات ذاتها وتحرك لواعجها في حديث داخلي غير مسموع ولا منطوق، تعيش الشخصيات من خلالها حالة من التأمل والتفكر بعيداً عن المحيط الذي تعيشه، وعليهما سيكون تركيز قراءتنا في هذا المبحث.

---

(1) قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد ابراهيم، ط3، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، 45.

أولاً: الحوار الخارجي:

يدور عادة بين شخصين أو أكثر، فهو يمثل نوعاً من المواجهة أو المناوبة، لذا سمي بالحوار التناوبي، إذ تتناوب الشخصيات فيما بينها على إدارة الحوار لما فيه من خاصية السؤال والجواب والمناقشة[1]، فضلاً عن كونه حواراً تواصلياً بين الشخصيات، فإنه يظهر بـ((صيغ فعلية في التدليل الوصفي للمتحدث، وأكثر تلك الصيغ تتمثل في أفعال القول: قال، قالت، وأجاب، وأجابت، وسأل، وهمس، وصرخ، ونادى، وغيرها.)) [2].

يشكل الحوار عنصراً مهماً من عناصر السرد الروائي ومكوناً أساسياً فيه، فهو ((وسيلة بيد الروائي المقتدر، تجسده رؤيته للكون، واحساسه بالحياة، ومهارته في رسم أبعاد شخصياته الروائية وامكاناته الفكرية، وهي مهمة للقاريء الذي يعتمد اقباله على جاذبية الحوار وقدرته على الاقناع، والاثارة، ومن هنا يتنوع الحوار السردي، ويتمدد وفقا لقربه من الحدث أو بعده عنه، ووفقاً للوظيفة البنيوية التي يؤديها في السرد.)) [3].

ويحقق هذا النمط من الحوار وجود صلة بين الشخصيات لأنه ومن خلال وظيفته التواصلية يسعى إلى برمجة الأقوال التي تتداولها الشخصيات فيما بينها بالتناوب، إذ تأخذ كل شخصية دورها في التعبير عن موقف ما، ففي رواية (الغرفة 213) تحقق هناء وجودها الفعلي عبر الكم الهائل من الحوارات بينها وبين الطبيب من جهة، وبينها وبين زكريا من جهة أخرى، وأخيرا مع يوسف وأصدقائه في محاولة منها لثنيهم عن رغبتهم في التخلص من زكريا.

---

(1) ينظر: قضايا الأدب العربي، مجموعة مؤلفين، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1978، 107.

(2) الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، فاتح عبدالسلام، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، 44.

(3) الحوار، 158.

ونستشف من هذه الحوارات سعيها الدائم من أجل احلال السلام والمودة والتخلص من مخلفات الحرب الأهلية التي أحرقت الأخضر واليابس وحولت بيروت إلى مدينة للأشباح والقتل والحروب والدمار.

يقول الراوي: ((وجاءني صوت الطبيب جرساً يدق في وادٍ مقفر.

- نومنا رصاص، نهارنا رصاص، أكلنا رصاص، رصاص، رصاص، كل شئ رصاص.

ثم نفث زفيراً هائجا واستتلى.

- أن ترى رجلا مشوه الوجه ملقى على قارعة الطريق فهذا طبيعي، ان ترى امرأة غارقة بالدماء، وطفلاً ممزق الجسد، فهذا طبيعي...

وقال في تسليم عاجز..

- جحيم..))[1].

إذ يكشف الحوار هنا عن الجحيم التي يعيشها الناس والدمار والخراب اللذين طالا بيروت، فقد أصبح الرصاص هو الاكسير اليومي الذي يتناوله الجميع دون استثناء بين طفل وامرأة ورجل، فالكل ضحية لحرب أهلية لا ذنب لهم فيها، بل أنه من الأمور الطبيعية التي تحدث كل يوم، والشيء غير الطبيعي في ذلك ألاّ تسمع صوت الرصاص.

يظهر في الحوار صوت الطبيب عالياً محتجاً على الأوضاع التي وصلت إليها بيروت بفعل الحرب الأهلية، وهو يتحدث بصوت انساني مفعم بالأسى والحزن، مع بروز تدخلات الراوي في قوله: وقال في تسليم عاجز، مما يكشف عن اصرار الراوي في التواجد الفعلي في أحداث الرواية على الرغم من أنه يترك المجال لشخصياته لتتحرك على النحو الذي تريد، لكنه مازال ممسكاً بزمام الأمور ومعلناً عن وجوده وهيمنته.

وفي حوار يدور بين هناء وزكريا مفاده:

((ان انفعالها وطريقة كلامها تذكرني بإنسان اعرفه، قلت

---

(1) الغرفة 213، 14.

-هناء، اني آسف على تطفلي..

هتفت مندهشة..

-أتأسف لأنك تحب؟

ثم استطردت قائلة.

- والآن ألا نبدأ؟

- فيم..؟

- تكلمني عن نفسك

- للتسلية؟

اربد وجهها بصدق وقالت بحدة.

-مثلك ليس مادة للتسلية يا زكريا.

-ماذا تريدين ان تعرفي بالضبط؟.

-كل شئ.. كل شئ.)) [1].

فالحوار المتبادل بين الشخصيات يسمح للمتلقي بأن يقف عند رؤيته ووجهة نظره للآخرين وأفكاره، فرغبة هناء في معرفة زكريا/ ثائر ستكون مدار شك من قبل الآخر، لذا نجده يعلق على رغبتها هذه بقوله: للتسلية، وهو تعليق يجعل ثائراً في موقف مناقض لما تريده هناء في معرفة كل شئ عنه.

وفي حوار آخر بين هناء وأصدقاء يوسف سنقف عند رغبات الطرفين المختلفة لاختلاف ايديولوجية كل طرف من جهة واختلاف انتماءهما من جهة آخر، يقول الراوي: ((التفتت اليهم هناء وسألتهم بنبرة حذرة خائفة..

-ماذا تريدون؟

قال حامل الورد ضاحكاً..

---

(1) الغرفة 213، 64-65.

-نشكر الفدائي الذي انقذ يوسف.

جفلت نادية ونظرت نحوي بجزع فيما كانت همهمات يوسف المخدر تأتيني كالعاصفة.. أقتل.. أقتل الغرباء.. اسرعت هناء نحوي واعترضت طريقهم قائلة.

-من قال انه فدائي؟

قال أحدهم وهو يتصنع البراءة..

-اوه.. لا تخافي ، لا تخافي ، نحن نعلم أنه شقيقك نجيب.

واستطرد الثاني..

-وانه زكريا..

ونبر الثالث..

-وانه فدائي قواد..

وهنا، اندفعت نادية اليهم صارخة..

-أتركوه وشأنه..

...)) [1].

وتبرز شخصية المتحاورين في النص واضحة، فالحوار الذي يشارك فيه كل من هناء وأحد أصدقاء يوسف مع دخول نادية/ شقيقة يوسف كطرف ثالث في الحوار، وهذه الأطراف تدخل في صراع كلامي دفاعاً عن ثائر/ زكريا من طرف هناء ونادية، ومحاولة من الطرف الآخر التخلص منه، على الرغم من أن أحد أطراف الحوار/ صديق يوسف يظنه نجيباً/ شقيق هناء، مع الأخذ بنظر الاعتبار وجود تعليقات للراوي: التفتت اليهم هناء وسألتهم بنبرة حذرة خائفة/ قال حامل الورد ضاحكاً/ قال أحدهم وهو يتصنع البراءة./ واستطرد الثاني/ ونبر الثالث/ وهنا، اندفعت نادية اليهم صارخة.

(1) الغرفة 213، 98-99.

ونجد أن هذه التعليقات ضرورية لأنها تحاول أن تبرز شخصية كل متحاور ودوره في الحوار لا سيما وأن الحوار يقوم على أكثر من طرفين، فضلاً عن همهمات يوسف التي كانت تأتي من بعيد وهي تحرض على قتل الفدائي الذي أنقذه من الموت، ودخول ثائر كطرف ضعيف في الحوار على الرغم من أن قوله يتداخل مع قول يوسف في التعليق الذي أضافه الراوي: جفلت نادية ونظرت نحوي بجزع فيما كانت همهمات يوسف المخدر تأتيني كالعاصفة.. أقتل.. أقتل الغرباء.. اسرعت هناء نحوي واعترضت طريقهم قائلة.

وفي الحوار نجد أيضاً تعدداً في وجهات النظر، فلكل متحاور هنا وجهة نظر خاصة به، تكشف عن أفكاره ودوافعه ورغباته الدفينة، فنحن أمام قطبين مختلفين أحدهما يشكل قطباً ايجابياً تمثل في هناء ونادية، والآخر سلبياً المتمثل بحامل الورد وصديقه وهما صديقا يوسف، ولكي يمعن الراوي في سلبية هاتين الشخصيتين لم يشأ أن يسميهما، لأن التسمية هي ابراز لهوية الشخصية وذاتها، وهنا جاء التجاهل لهما امعاناً منه في التقليل من شأنهما وطمساً لشخصيتهما.

وفي رواية (مار بهنام وأخته سارة) يتشكل النص الروائي من مجموعة حوارات تفصح عما بداخل الشخصيات من أفكار ومخاوف ومشاعر متذبذبة تارة، ومستقرة تارة أخرى لا سيما في الحوارات التي يكون فيها بهنام وأخته سارة مع والدهم الملك طرفاً فيها، إذ إن هذه الحوارات تكشف عن حقيقة الايمان التي اتقدت في قلب الأميرين من جهة، ومحاولة الأب/ الملك في الدفاع عن عقيدته الوثنية وارجاع ولديه إلى ما كانوا عليها سابقاً من جهة أخرى، لنجد تمسكا من قبل الأميرين بعقيدتهم الجديدة حتى نالا الشهادة، وتمسكاً من قبل الأب بعقيدته الوثنية حتى كان سبباً في مقتلهما ومن ثم في المرض الذي أقعده بسبب الذنب الذي ارتكبه بحق ولديه.

إننا أمام حوارات فلسفية نوعاً ما، تشي وتكشف عن وجهة نظر الشخصيات ونضالها المستميت من أجل العقيدة، وأننا نقف عند حوارات بين سارة والأم الملكة من جهة، وبين سارة وخادمتها وارينة وهي تشتكي من المرض الذي ألَمَّ بها والذي عجز الأطباء كلهم عن مداواتها، وهناك حوارات بين الأمير بهنام والشيخ متى، وبينه وبين

جنده المقربين الذي آمنوا معه، أن نظرة فاحصة لهذه الحوارات ستكشف عن أسلوب الراوي واللغة التي يستخدمها، وهي لغة فصحى تعطي الكلمة دلالتها والمراد منها لا سيما وأن لكل طرف لغة خاصة يتكلم بها، وأسلوب مقنع يحاول اقناع الآخرين من خلاله بصحة ما يعتنقه، ففي حوار يدور بين سارة وخادمتها وارينة يفصح عما بداخل سارة من مشاعر وآلام سببها لها المرض يقول الراوي:

((تهمس الاميرة وكأنها تكلم نفسها.

-هل حقا، انني طيبة؟!

-بل انت نبع لا ينضب من الطيبة.

تنتفض الاميرة بغتة. وتقول بأسى.

-إني آثمة.

-انت أصفى من الطلل.

-ولأني آثمة، عاقبتني الآلهة، وألبستني هذا الداء.

... والآلهة فوق الأيكة، تتساءل مع نفسها.

-إننا لم نفعل هذا الفعل المشين!.

ثم يخزرون زوجاتهم الآلهة ويرطنون.

-ربما كان من فعل هذه الحيزبونات.

تمسح وارينة دموعها المهاطلة.

-انك جد طيبة يا وارينة.

-مولاتي..

-قولي صديقتي..

-مولاتي..

-انت الفنار الذي تسافر اليه روحي حين يعصف بجسدي ألم الداء.

و.. تتعانقان.)) [1].

وبعد أن منَّ الله بالشفاء على الملك بعد أن أصابه الجنون من جراء فعله الوحشي بابنيه بهنام وسارة يجري حوار بينه وبين الشيخ متى، يكشف عن رؤية ووجهة نظر كل واحد في الحياة، وما آمن به، يقول الراوي:

((كان الشيخ يجلس والتعب ينسل من جسده ليلون وجهه بالدم المتضرج، وهو يبتسم بوجه المساء الهابط، وثقب سكون القاعة صوت الملك.

-اطلب أي شيء ايها الشيخ الجليل.

وبعد أن عاين وجوه الاعيان، ردد.

-حتى لو طلبت نصف مملكتي، لن اردك عنها..

وبعد وقفة قصيرة وهو مشحون بدفق عاطفي باذخ وحقيقي.

-بل لو طلبت المملكة كلها..)) [2].

وفي الرواية نجد العديد من الحوارات التي تفصح عن أفكار الشخصيات ووعيها ووجهات نظرها المختلفة تارة والمتطابقة تارة أخرى، وكلها تسعى إلى اثبات حقيقة الوجود والايمان بالله والدفاع عن العقيدة، على الرغم من أننا نقف ازاء شخصيات متصارعة في الرواية تمثل القطب الأساس والمهم التي تسعى لتقديم الحدث الروائي في جو مشحون بالتوتر والصراع والقلق، لذا جاءت الحوارات كلها معبرة عن هذا التوتر.

وفي رواية (قديسو حدياب) تستوقفنا شخصيات الرواية في بحثها المحموم عن المعرفة المطلقة، يقول

الراوي:

((... فسأله وكأنه يجيب..

- هذا قصرك..؟

---

(1) مار بهنام وأخته سارة، 32.

(2) م.ن، 194.

- بل هو منزل والدي..
- أنت من الأعيان؟
- أجل..
- لماذا لا تخبرني..؟
- هذا لا يهم..

تفاجأ الرجل بالعبارة فسأله بحيرة وحنكة آدمي متنور..

- وما الذي يهم..؟
- المعرفة.

ردد الرجل المفردة أكثر من مرة مثل من يعلك لبانة، ثم قال.

- اجتهد وستصل..)) [1].

ويقول ايضا:

((... وحين يلمح نظرات قرداغ الحديابي تكبله كالأصفاد، يجيبه...

- إنها الوليمة الأسبوعية..
- هل ينحرون الذبائح..
- أجل.. ذبائح أنسية...
- ماذا تقصد؟.

ابتسم رسول ملك الملوك، وأجاب من خلال ضحكة قصيرة..

- يا قرداغ.. انت تجهل ما يحدث الآن، ولكني أوضح اليك الأمر ببساطة..
- كيف؟
- إنه العقاب العادل لكل من لا يجحد الناصري..

---

(1) قديسو حدياب، 21.

- إنهم يستحقون الموت إذن..
- ارى في عينيك، ما أرى في عيني ملك الملوك..
- ما داموا يجحدون بالنار، فهم يستحقون العقاب..
- لم يرسل الملك في طلبك جزافاً، فأنت لك مستقبل باهر ما دمت متحاملاً على أتباع الناصري..))[1].

يدور الحوار بين شخصيتين أساسيتين في الرواية هما قرداغ وملك الملوك، محوره الأهم هو الرغبة الملحة لدى ملك الملوك للقضاء على أتباع الناصري الذين يؤمنون به، ولم يجد ملك الملوك هناك من هو أصلح والأنسب والأقدر على هذه المهمة من قرداغ بما عُرف عنه من إيمانه بالنار المقدسة من جانب وتحامله على أتباع الناصري من جهة أخرى، لذا كشف الحوار عن السبب الأساس من وراء استقدام ملك الملوك لقرداغ إذ وجد فيه بغيته وبأن له مستقبلاً باهراً في المملكة.

وهناك حوارات كثيرة تتعلق بقرداغ من جانبين: يتمثل الأول في جانبه الملحد الذي يؤمن بالنار المقدسة منذ كان طفلاً صغيراً وحتى وصوله إلى مرحلة الالحاد، لا سيما وأن هناك إشارات في حوار بينه وبين أمه الملكة وهي تطلب منه أن يكفَّ عن تعذيب أتباع الناصري أو أن يرفق بهم[2]، وتأتي الحوارات هنا لتكشف عن أفكاره ووعيه العقيدي الالحادي ورغباته الدفينة في القضاء على كل من تسوِّل له نفسه الاساءة إلى النار المقدسة[3].

أما الجانب الآخر فيتشمل في ايمانه بالناصري وتحوله التام من مرحلة الالحاد إلى مرحلة الايمان، ومن الطبيعي أن تختلف الحوارات هنا لتكشف عن الجانب المشرق في

---

(1) قديسو حدياب، 108.

(2) ينظر: الرواية، 146.

(3) ينظر على سبيل المثال: الرواية: 123/ 135/ 139-141/ 143-145/ 150/ 154/ 161/ 162/ 165-170/ 238-239/ .

حياته على الرغم من أنه سيتعرض إلى الكثير من الاهانات ومحاولات الآخرين لا سيما والده وملك الملوك وزوجته شوشان في ارجاعه إلى دين آبائه وأجداده، ومن ثم محاصرته والتضحية بنفسه لخلاص رفاقه ومقتله على يد والده الذي يرميه بالحجر لتفيض روحه إلى بارئها وتنتهي حياته مكافحاً من أجل العقيدة والايمان بها، فتأتي الحوارات هنا أكثر سلاسة وايماناً بالله والوجود والايمان بحقيقة الناصري والدين الذي دعا إليه لتكون أفكاره أكثر اشراقة وجمالاً وحيوية من سابقتها[1].

ويختلف الحوار في رواية (أحفاد أورشنابي) عما هو في روايتيه السابقتين، فإذا كانت الوظيفة الأساسية للحوار في تلك الروايات هي الوظيفة الذهنية بالدرجة الأساس ومن ثم الوظيفة السردية، فإنه في هذه الرواية ينهض على الوظيفة السردية أساساً لما تنطوي عليه هذه الرواية من حبكة روائية موضوعها الأساس حكاية بطولات رجال المقلوب وهم يقفون بوجه الظلم والاستبداد ورفض الذل والخنوع لأشكال الظلم كافة التي تمثلت بالإقطاعيين والأتراك والإنكليز وبعض من ذوي النفوس الضعيفة، فضلاً عن الوظيفة الجمالية التي ينهض بها الحوار من خلال الأسلوب واللغة.

وإذا كان الراوي في تلك الروايات هو الذي ينقل الحوارات المباشرة وغير المباشرة مع تدخلاته القسرية وتعليقاته، فإننا في هذه الرواية سنجد أن الشخصية المتحاورة هي التي بعملية نقل الحوارات مع الآخرين، مع أخذه الصلاحيات المخولة للراوي العليم ليكون بذلك راوياً مشاركاً وفي الوقت ذاته محاوراً يسلط الأضواء على الأحداث كيفما وقعت مع تعليقاته، ففي مقطع سردي يقص حميد إحدى حكايات شاكر التي كانت سبباً في بتر يده يجري حوار بين شاكر وحميد:

((حدقت في شاكر... أمسك رسغه ثم تناول يشماغه وقال:

-شدّ الرسغ بقوة يا حميد.

---

(1) ينظر على سبيل المثال: الرواية، 186/ 195/ 196-198/ 203/ 210/ 121-214/ 216-223/ 246-247/ .

ففعلت وانا اتمتم:

-بسيطة انشاء الله.(كذا)

فسمعت صوته كصفير الرياح الغاضبة في غابة جرداء:

-لقد انتهت يا حميد، لا يجدي معها الاّ القطع.

فجمدت مكاني مأخوذاً...

-شاكر، ماذا تقول...؟

-لا جدوى يا حميد، ان العصب مقطوع.

ثم قال بعد برهة تفكير:

-هل أجد عندك دهنا؟

-نعم، لدي منه القليل.

قال في لامبالاة عجيبة:

-هيا إلى الداخل.

ولما اصبحنا في الغرفة قال في لطف:

-إحمِ الدهن حتى يحترق.

-ماذا ستفعل؟

-سترى.

...)) [1].

ففي النص الحواري يتناوب كلٌّ من حميد وشاكر على الحوار الذي يكشف فيه عن إصابة شاكر في ذراعه مما يضطر إلى بتره يساعده في ذلك حميد الذي كان معه في صراع مع رجال الآغا الذي قتلهم شاكر، فالحوار الذي يدور بينهما نقله حميد حرفياً وهو يقص على الآخرين بعضاً من حكايات شاكر البطولية، لذا نجد أن التعليقات السردية التي

(1) أحفاد أورشنابي، 20-21.

تظهر في ثنايا الحوار إنما تعود لشاكر بوصفه راوياً للحكايات أولاً، وكونه شاهداً على الحدث ثانياً لا سيما وأنه وعد شاكراً بألاّ يخبر أحداً بما حدث في تلك الليلة لأن الذين قتلهم شاكر هم رجال الآغا، والقرية ليست بحاجة إلى مشاكل معه، لذا تكتم حميد على الأمر ولم يخبر أحدا إلا بعد موت الآغا، وهذه التعليقات توضح الملامح الشخصية لحميد لأنها متعلقة به: حدقت في شاكر... أمسك رسغه ثم تناول يشماغه وقال/ ففعلت وانا اتمتم: / فسمعت صوته كصفير الرياح الغاضبة في غابة جرداء: / فجمدت مكاني مأخوذا.../ ثم قال بعد برهة تفكير:/ قال في لامبالاة عجيبة:/ ولما اصبحنا في الغرفة قال في لطف: باستثناء تعليقين يعودان لشاكر يكشفان عن اصراره عما يريد.

وإذا كان الحوار بين طرفين أو شخصيتين هو الغالب على الرواية إلاّ أننا لا نعدم وجود حوارات بين أشخاص عدة لكل شخص منهم وجهة نظر خاصة به في القضية المطروحة وهو ما يحيلنا إلى تعدد الأصوات الذي يتميز بكون الحدث الروائي فيه ((لا يذعن لتفسير أحادي مشدود لمركزية محورية واحدة، لأن الحدث الواحد يتوزع على أصوات لإبراز ردود الأفعال.)) [1]، ففي الحوار الآتي:

((... كنا ندردش في أمور شتى، وبغتة صاح بنا يوسف بصوت كالمرجل:

-ألم تشبعوا من ترهاتكم بعد؟

ارتدانا صمت مفاجئ، وأخذنا ننظر إلى بعضنا بحيرة ثم تحولت عيوننا إليه حين استطرد:

-القرية يسبيها الإنكليز وأنتم لاهمّ لكم سوى الثرثرة.

قال فاضل بنبرة عاجزة:

-وماذا نفعل حيالهم؟

(1) وجهة نظر في روايات الأصوات العربية، محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، 51.

شملنا بنظرة طويلة يستحث دواخلنا بعينيه النافذتين، ثم توقفت عيناه إزاء وجه فاضل وقال بتحدٍّ:

-نقاومهم.

أخذتنا المفاجأة غير المتوقعة، أخذنا نردد كالببغاء، ولكن كيف...؟

كنت على وشك أن أسأله ولكن فاضل سبقني في قوله:

-كيف؟

-نعسكر في الجبل.

يا للذكاء والفطنة المتوقدة، كيف لم ننتبه إلى هذا...؟ أنا ضمنيا وافقت في داخلي، ولكني انتظرت ردود الفعل، وفعلا قال داود:

-ولكننا قليلون.

أجابه يوسف على الفور:

-القلة لاتقف مانعاً بوجه التصميم والحزم على المواجهة.

قلت مؤكدا:

-فعلاً، أنا معك يا يوسف.

-حياك الله يا خضر.

ثم التفت إلى باقي الرجال وسأل:

-وأنتم؟

أجابوا بالتعاقب:

-معاً إلى الأبد....)) [1].

فالحوار طويل نسبياً وهو يوضح الدور الذي أداه يوسف في ايقاد جذوة الحماسة في نفوس رجال المقلوب لمقاومة المحتل الانكليزي.

---

(1) أحفاد أورشنابي، 113-114.

إننا أمام حوار تطغى عليه سمة السؤال والجواب بين المتحاورين، ولعل هذه السمة هي الأكثر طغياناً في روايات هيثم بهنام بردى، فأغلب الحوارات تأتي بهذه الصيغة وكأننا أمام حقيقة واحدة يحاول الروائي طرحها والاجابة عنها من خلال رواياته، مفادها إن الحياة قائمة على سؤال وجواب، فلكل سؤال لابدَّ من جواب يتحقق خلاله مبتغى الشخصيات في بحثها المتواصل عن كل ما يحقق لها استقرارها وأمنها وأمانها، فالسؤال عن القضية المركزية بالجدوى من العيش في حياة مليئة بأحداث ومصاعب ومشاكل يقابله الجواب بكون الحياة ما هي إلاّ مشاق ومسارات ومتاهات لا بد من اجتيازها على النحو الذي خلق الانسان لها، لذا فإن الصراع الدائر بين الشخصيات لاتظهر واضحة وبارزة إلاّ من خلال حواراتها القائمة على إثارة اشكالية السؤال والبحث عن الجواب.

ففي الحوار تظهر شخصيات عدة يترأسها يوسف برأيه في مقاومة المحتل، ويؤيده في ذلك كلٌّ من خضر وفاضل وداود ويونس، وبما أن الجد/ خضر يروي حكاية رجال المقلوب لحفيده أسعد، وهو راو مشارك في الحدث فأنه ينقل لنا هذا الحوار بما فيه تعليقاته التي تدل عليه كما في: كنا ندردش في أمور شتى، وبغتة صاح بنا يوسف بصوت كالمرجل:/ ارتدانا صمت مفاجئ، وأخذنا ننظر إلى بعضنا بحيرة ثم تحولت عيوننا اليه حين استطرد:/ قال فاضل بنبرة عاجزة:/ شملنا بنظرة طويلة يستحث دواخلنا بعينيه النافذتين، ثم توقفت عيناه إزاء وجه فاضل وقال بتحدٍّ:/ أخذتنا المفاجأة غير المتوقعة، أخذنا نردد كالببغاء، ولكن كيف...؟/ كنت على وشك أن أسأله ولكن فاضل سبقني في قوله: / يا للذكاء والفطنة المتوقدة، كيف لم ننتبه إلى هذا...؟ أنا ضمنيا وافقت في داخلي، ولكني انتظرت ردود الفعل، وفعلاً قال داود:/ أجابه يوسف على الفور:/ قلت مؤكداً:/ ثم التفت إلى باقي الرجال وسأل:/ أجابوا بالتعاقب. فهذه التعليقات تحدد شخصية الناقل للأحداث ومن ضمنها الحوار، وربما كان تعليق يوسف في قوله: حياك الله يا خضر دليلاً اضافياً يثبت شخصية الراوي الناقل.

وفي الرواية الكثير من الحوارات بعضها يدور بين شخصيتين[1] والبعض الآخر بين أكثر من ذلك[2].

ثانياً: الحوار الداخلي:

على النقيض من الحوار الخارجي يستند إلى حديث الشخصية مع نفسها، فهو حديث أحادي الجانب، من دون أن يكون مسموعاً أو منطوقاً، وليس هناك سامع أو متلق سوى الشخصية المتحاورة ذاتها، إذ يستمد ((طاقته التعبيرية من قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني لشخصياته، وهي تؤدي حدثاً معيناً، حتى يستطيع الراوي استبطان الذات، ورصد ومضات الوعي وتدفقاته، ازاء مواقف الحياة استدعاء وتصورا وتركيبا.))[3]، يحرص فيه الراوي على أن ((يسجل الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما متغلغلاً في الأغوار النفسية إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات، حيث الصور تمثل الانفعالات والاحساسات.))[4].

ويسعى إلى ((تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها- دون التكلم بذلك على نحو كلي او جزئي- وفي اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تشكل للتعبير عنها على نحو مقصود.))[5].

---

(1) ينظر: الرواية على سبيل المثال، 11-13/ .

(2) ينظر: الرواية على سبيل المثال،.

(3) الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، 113.

(4) معجم المصطلحات الادبية، ابراهيم فتحي، 361.

(5) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975، 44.

إن من أهم ما يميز الحوار الداخلي هو أن الخطاب فيه يكون مقتصراً على طرف واحد، ويبنى على أساس علاقات وظروف مترابطة تكون وسيلة إلى تجاوز الحالة الاستثنائية[1].

فإذا كانت العلاقة بين الشخصيات الروائية تنهض على مبدأ التواصل بينهم، وهذا التواصل لا يتم إلاّ من خلال الحوار والتفاهم بينهم، فإننا هنا إزاء شخصيات تسعى للتواصل مع ذاتها، بغض النظر عن طبيعة التواصل التي غالبا ما تكون ذات طابع توبيخي أو توجيهي أو محاولة من الشخصية المتحاورة من ذاتها الوقوف على أفكارها ورغباتها الدفينة بصراع ذاتي ينشد الراحة والاستقرار من ضغوطات الحياة.

ففي الحوار الداخلي ثمة أمور لا تحتاج إلى متلق يستمع، بل إلى ضمير يستجيب ويحاول التقليل من التأنيب والتوبيخ التي تفتعلها الشخصية المتحاورة بعد كل حدث درامي، فالبعد النفسي والصراع الداخلي من أبرز محددات الحوار الداخلي؛ ذلك أننا إزاء شخصيات تعاني إرهاقاً منظماً سواء كان بفعل خارجي أم داخلي، بمعنى آخر، أن ضغوطات الحياة الخارجية قد تدفع بالشخصية إلى الفرار إلى ذاتها لتجد استقرارا وراحة منها، أما الفعل الداخلي فغالباً ما يكون بسبب تأنيب الضمير لممارسات أو سلوكيات غير مشروعة أو مؤذية لشخصيات أخرى مارستها الشخصية المتحاورة ذاتياً مع الآخرين، فيصبح هناك تصادم بين ما فعل وما رفضه العقل الباطن فيتلجأ الشخصية إلى هذا الصراع الداخلي ليكون نوعاً من الحوار بينها وبين ذاتها، وربما يأتي الفعل الداخلي تعبيراً عن رغبات الشخصية وما تريده وتسعى الوصول إليه، أو أن ثمة أموراً مفرحة ألجأت الشخصية إلى ذاتها فعبرت عن فرحها بحديث غير مسموع أو منطوق ولكن هناك تعابير تظهر على الوجه توحي باستغراق الشخصية مع ذاتها، بمعنى آخر، أن الصراع مع

(1) ينظر: البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية: الطموح-البحث عن الوجه الآخر- زمن القلب- مقاربة بنيوية، بوراس منصور، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس-سطيف، اشراف: د. محمد العيد ناورتة، 2010، 185.

الذات- وإن كان غالباً- إلاّ أنه ليس هو الدافع الوحيد الذي يدفع بالشخصية إلى استكناه ذاتها والولوج إلى الداخل للتعبير عما فيه.

في روايات هيثم بهنام بردى – قيد الدراسة- يظهر الحوار الداخلي طاغياً شأنه نقيضه- الحوار الخارجي-، وغالباً ما يبرز هذا النمط من خلال لوازم سردية توحي بأن ما يتم نقله إنما هو حوار داخلي ومنها: همست لنفسي/ فرددت مع نفسي/ فكرت مع نفسي/ أسرَّ في نفسه وغيرها من اللوازم التي يظهر أثرها واضحا في إشارة الراوي وهو يفسح المجال لشخصياته الروائية بالتحليق عالياً في العقل الباطن.

ففي رواية (الغرفة 213) تسعى الشخصية إلى الاحاطة بالأزمة التي تعيشها ورفضها من خلال ذاتها، فالذات الراوية مأزومة، مستسلمة لمصيرها، تعاني ما تعاني من جراء الحرب الأهلية التي تعصف ببيروت وتحيلها ركاماً بفعل نيران طرفي الحرب، ليكون الانسان البرئ، المسالم، هو الضحية التي لا بد منها في مثل هذه الحروب، وتعيش صراعها مع ذاتها بحثاً عن الملجأ الآمن والخلاص الأبدي.

ففي حوار داخلي ترفض هناء الممارسات غير المشروعة في قتل الانسان- رجلاً كان أم طفلاً أم امرأة- لا تهم هويته الإجناسية بقدر ما يهم التخلص منه، لذا فأنها تتجه في استبطان داخلي إلى هتلر والطرق التي كان يلجا فيها إلى الابادة الانسانية، تقول:

((همست لنفسي:

اين انت يا شياطين الكون، اين انت يا هتلر، اناشدك الآن أن تخرج من قبرك وتنظر إلى هذه الطريقة ثم اسألك، هل فكرت يوما أن تهين الانسانية هكذا...)) [1].

لقد كان للحدث الخارجي أثر بالغ في ارتداد الشخصية إلى ذاتها، والمقارنة بين ما يحدث الآن- لحظة السرد- وبين ما حدث في الماضي على يد هتلر وأشباهه ممن أهانوا الانسانية وأبادوهم، فجاء الحوار بصيغة استفهام الدال عن المكان، عن مكان هذه الشخصيات مع المعرفة المسبقة بأماكن تواجدهم: قبرك، فالقبر هنا مكان طوى هذه

(1) الغرفة 213، 21.

الشخصيات ولم يعد لها وجـود، ومطالبـة هنـاء بخـروج هتلـر مـن قـبره ليعـاين الـدمار واهانة الانسانية بأبشع صورها وليقارن بين هذه الاهانة وبين ممارساته العنيفة إن كان ثمة تشابه بينهما؟!

لقد جاءت إشارة الراوي: وهمست لنفسي دلالة واضحة على أن الحديث الـذي يدور بين الشخصية وذاتها إنما هو حوار داخلي، ذلك لأن الشخصية محاصـرة في مكـان وزمان وحدث لا يمكن معه التصريح بما تفكر فيه، لذا كان اللجوء إلى الداخل/ الـذات هو الطريقة الفعلية المناسبة لإخراج المكبوت والتعبير عنه وتمثيله.

ويرتد ثائر هو الآخر إلى الداخل في حوار داخلي طويل نوعاً ما، يقول الراوي:

((فرددت لنفسي، إنه انعزالي في حالـة خطـرة ويحتـاج إلى دم صـنف أو نكتيـف، يعني، نفس الصنف الذي يحمله دمي، لماذا لا أعطيه، وتعملقت أمامي صورة سعد وهـو [يلتفت بعتاب رقيق وكأنه يقول..لا تعطه] ولكني اسرت لنفسي.. انه الآن انسـان مجـرد من أي انتماء، انسان بحاجة إلى دم كي تسري الحياة في عروقه، سأكون مجرداً من الانسانية لو لم أتبرع بدمي، وتململت في فراشي واستويت متكئاً على الوسادة وقلت مواصلاً... ان حياته مرهونة بقنينة او قنينتين من دمي، وليس ثمة خطر شديد عليّ لـو وهبتـه الحيـاة، ولكن الصوت الخفي في داخلي صرخ بحنق.

(- انه انعزالي)

فأجبته بحرارة وصدق.

-إنه انسان...

(ولكن، تذكر الوحشية التي يُقتل بها الانسان، تذكر المأساة)

فأهمس له بود..

-ينبغي ألاّ نأخذ الفرد بجريرة الكل.

ويصمت الصوت عن لا اقتناع...))[1].

(1) الغرفة 213، 92-93.

فالحوار الذي يجري في الذات الراوية ينهض على صراع داخلي بين ما يجب فعله وهو انقاذ يوسف من موت محقق، وبين ما يرفضه الصوت الخفي/ العقل الباطن، فالمعلوم أن الحرب الأهلية في بيروت دارت بين العدو الاسرائيلي وبين الفلسطينين واللبنانيين، ومحاولة ثائر انقاذ يوسف من موت محقق وهو العدو اللدود له تنطلق من نظرة ثائر إليه على أنه- في تلك اللحظة- هو انسان مجرد من أي انتماء، ورفض العقل الباطن لهذا المنطق يستند إلى أنه انعزالي يمارس قتل الانسان بوحشية من دون أي استثناء، فنحن أمام شخصيتين أحدهما انسان من لحم ودم يتعامل مع الأمور بمنطق الانسانية، والآخر صوت خفي يمثل العقل الباطن للأول يتعامل مع الأمور بمنطق الواقع، وبينهما بون شاسع من الاختلاف، لذا يرى ثائر بأنه سيكون مجرداً من الانسانية لو لم يتبرع بدمه لإنقاذ يوسف، فالحوار الدائر بين الاثنين انما يتم مع العقل الباطن، وهو حديث غير مسموع ولا منطوق، وليس ثمة متلق يدرك كنه هذا الحوار سوى ثائر، لذا نجده يلجأ إلى تعبيرات تشير إلى ذلك بقوله: فرددت بنفسي، وحينما تم الحوار بينه وبين الصوت الخفي لجأ إلى تعبير سردي اخر بقوله: أهمس له بود في إشارة ضمنية إلى أن الهمس هو الصوت الواطئ المسموع لأن المتحاور هنا يوجه كلامه إلى شخص آخر وإن كان ذلك في عقله الباطن، على النقيض من الأول الذي كان المتحاور يتحاور مع ذاته ويوجه اليه الحديث فردد مع نفسه يختلف مع الهمس لاختلاف الحالة.

وفي الرواية الكثير من هذه الحوارات مثل قول الراوي:

((... وافكر مع نفسي... يا ترى ايها الرجل الصالح، هل عاينت سدوم وعمورية ونفسك راضية من ان كل هذا الذي حدث بأمر من الرب عقاباً على آثام اهلها. ولكن هل يا ترى يا ايها الصالح ان ما يحدث في بيروت الان هو من فعل الرب ، اناشدك يا رب ان تفصح وان لا تشيح بوجهك.)) [1].

وقوله: ((همست لنفسي...

(1) الغرفة 213، 9-10.

-سأنقذه اياً كان، لا تبتئس...)) [1].

وتأتي أغلب الحوارات الداخلية قصيرة تفصح عن الحالة النفسية المتوترة التي تعيشها الشخصيات انسجاماً مع الوضع المتوتر الحاصل في بيروت مع الأخذ بنظر الاعتبار أنها تكون مسبوقة بلازمة نستدل من خلالها على فعل القول الداخلي كما هو الحال مع: همست لنفسي/ همست لنفسي بحزن فاجع/ (-تريد ان تتسلى بك)/ هتف الصوت الكامن في اعماقي/ اسر الصوت الداخلي/ صرخ الصوت في داخلي[2].

وإذا كان الحوار الداخلي في رواية (الغرفة 213) قد جاء تعبيراً عن الأزمة التي يعيشها الانسان في آتون الحرب الأهلية التي أتت على الأخضر واليابس، فإن الحوار الداخلي في رواية (مار بهنام وأخته سارة) جاء تعبيراً عن الأزمة التي يعيشها الانسان من جراء اختلاف المعتقد الديني أولاً، والبحث عن أسرار الكون والخلق والوجود ومحاولة الاخر القضاء على كل يناقض معتقده الوثني ويطمس معالم شخصيته بالقتل والتعذيب الجسدي، يقول الراوي:

((... أغمض عينيه وهو يفكر في هذه الأمور؛ كيف تسير وفق نظام دقيق؟ ومن الذي يسيّرها؟ وهل الذي يدبر كل هذا النظام الدقيق بوتيرة منتظمة، حجر منحوت واقف بصمت في المعبد، وفي قاعات الملك والوزراء والأعيان؟ ان أن ثمة آخر يمكن أن تراه العين، أو يستحيل على الرؤيا، أن يكون هو الخالق والمدبر...))[3].

حينما يفكر الانسان في أمور معينة، فأن هذا التفكير يجري في العقل الباطن، أي أن الشخصية ترتد إلى الداخل لتفكر فيما يقلقها، وعلى الرغم من أن الحوار الذي تم نقله هو حوار غير مباشر إلاّ أنه داخلي بدلالة قول الراوي: أغمض عينيه وهو يفكر في هذه الامور، هو حوار غير مباشر لأن الشخصية لم تتحدث إلى ذاته حديثاً عادياً، بل أنه

(1) الغرفة 213، 23.

(2) الغرفة 213، 35 / 41/ 60/ 98/ 108/ 109/

(3) مار بهنام وأخته سارة، 25.

كان يفكر، والتفكير يغير الحديث إلى مجرى آخر، فهو في الموسوعة الفلسفية جملة من الأشكال والعمليات الذهنية التي يؤديها الانسان، موطنه العقل، قد يكون متداولاً حينما يصرح به الانسان لغيره، ولكننا في النص الروائي فأن التفكير اقتصر على ما فكر به الأمير بهنام حينما أغمض عينيه مما أحال الفكرة التي كانت تسيطر عليه في تلك اللحظة إلى العقل الباطن الذي لم يصرح به للآخرين، فاستفرد به لأن الأمور التي يفكر بها لم يكن ممكنا التصريح بها في ذلك الوقت.

لذا كان الراوي على وعي ودراية تامة بمكانة المتحدث أولاً، وبالوقت غير المناسب لطرح مثل هذه الأفكار ثانياً.

وفي حوار داخلي آخر نجد ارتداد الشخصية إلى ذاتها، يقول الراوي:

((وهمس لنفسه..

-نفذا إرادة الملك المهاب، والوالد الحنون، ولا تلبساني الخزي والعار...

ثم وهو يكز على اسنانه..

-لا تجعلاني أضحوكة.)) [1].

فالحدث الروائي لا يسمح بالتصريح لذا لجأت الشخصية إلى ذاتها لتكشف عما يقلقها ازاء الموقف المتخاذل التي تحس به، فالشخصية الروائية هنا وهو الملك في موقف لا يحسد عليه، فهو بين واجبه نحو مملكته كملك، وواجبه نحو ولديه كأب، وبين الواجبين وجد الملك نفسه في موقف عليه الاختيار بين أحدهما، وارتداده إلى الداخل إنما جاء استجابة لواجبه الأبوي تجاه ولديه، كونه الوالد الحنون الذي يطالب ولديه بتنفيذ أوامره الملكية في أن يجحدا بالناصري ويعودا إلى دين الآباء والأجداد وعبادة الاله كيوان، وألا يجعلاه أضحوكة، أن هذا الحوار جاء استبطانا لدواخل شخصية الملك/ الأب ولم يكن بإمكانه التصريح برغباته لا سيما وهو يقف في مواجهة مع ولديه أمام الوزراء والكهنة،

(1) مار بهنام وأخته سارة، 131-132.

فواجبه الملكي تجاه مملكته يحتم عليه أن يتخذ موقفاً صارماً لكل من تسول له نفسه الاساءة إلى الالهة، فكيف إذا كان من يسئ اليها هما ولديه؟!

ويقول الراوي في الموقف نفسه:

((وهمس لنفسه بسورة غضب لا يمكن أن تتحرر من زنزانة ذاته الحبيسة.

-هكذا إذن، يا بهنام، تعلن العصيان على أبيك..

وبعد أن كزّ على أسنانه..

-ثكلتك أمك أيها الولد العاق..)) [1].

فجاء الحوار بصيغة الهمس، وفي حوار آخر يقول الراوي:

((همس الشيخ لنفسه ولكن الشاب سمعه بجلاء..

-يسوع معي، فلا أرهب شيئاً..

فضمرها في داخله، وأصرّ قائلاً..)) [2].

ويأتي الحوار الداخلي في رواية (قديسو حدياب) على نحو لا يختلف عما في روايتيه السابقتين من حيث اللوازم السردية والاشارة اليه، فالنظرة الفلسفية هي الطاغية على الحوارات التي تنهض بالوظيفة الذهنية بالدرجة الأساس، فضلاً عن الوظيفة السردية يقول الراوي:

((وكان الرجل يفكر مع نفسه.

-هل هذا الشاب مخلوق للابتسامة حسب؟!)) [3].

وحينما يتكرر الحلم الذي يراه عوديشو مرتين أو ثلاث في الشهر، فان هذا يدفعه إلى التساؤل فيقول:

((... عاد الشاب عوديشو إلى نفسه وتساءل..

---

(1) مار بهنام وأخته سارة، 140.

(2) قديسو حداب، 20.

(3) قديسو حدياب، 20.

- ما سر هذا الحلم، بل هذه الرؤيا، التي باتت تأتيه مرتين أو ثلاث في هـذا الشـهر، أهي نبؤءة عن شيء ما، شيء خارق يحوّل مسار حياته في مملكة حـدياب، أم هـي مجرد اسقاطات لتعبه العضلي المضني في الحقل، واستقصائه وبحثه عمّا وراء المزامير التي يقرأها، لا تمتمة شفاه بل استقصاء قلب ووجدان لمـا وراء الأحـرف؟، عـابراً القشرة نحو اللب والجوهر.

وايقظه من تأمله حمل قفز أمامه فرحاً بطفولته..)) [1].

فإذا كان الحلم أو الرؤيا التي يراها عوديشو هي استباق لأحداث ستقع فيما بعـد، تكون نقطة تحول في حياة عوديشو حينما يترك دين آبائه وأجداده ليتحول إلى واحـد مـن أتباع الناصري وهو ما تنبأ به بقوله: شيء خارق يحوّل مسـار حياتـه في مملكـة حـدياب، وهذا التنبؤ بالتغيير والتحول إنما جاء بصيغة تساؤل في حوار داخلي يكشف عن أفكـاره ومخاوفه لا سيما بعد قراءته للمزامير.

إن اشتغال العقل هنا وارتباطه بما حدث لا سيما قبل النوم أرسل اشارات واعيـة للوعي الباطن ليترجم ذلك إلى أحلام ورؤى تكشف عن مستقبله المبهم نوعاً ما، لذا فإن ارتباط العقل بالوعي الباطني دفعه أيضاً ليترجم هذه الأفكار والمخاوف في صورة حـوار داخلي يتوجه فيه عوديشو إلى نفسه بحثاً عن إجابات لتساؤله المنطقي، ولم يوقظه من هذا الشرود والتأمل سوى حمل صغير قفز أمامه بفرح طفولي كما يقول الراوي.

وفي حوار داخلي آخر يقول الراوي:

((... فتمتم الكاهن لنفسه..

-لم أعاين من قبل، صبياً بهذه الصلابة والإرادة.

وألقى نظرة قصيرة على جذور النار، فهمس..

-سيكون لهذا الفتى مستقبلاً باهراً..

ثم غاص في أعماق النار المتوالدة داخله..

---

(1) قديسو حدياب، 47.

-سيكون حامي حمى النار المقدسة..)) [1].

في رواية (أحفاد أورشنابي) سنقف عند العديد من الحوارات الداخلية وكلها تكشف عما يعتمل في دواخلها من أفكار ومشاعر ومخاوف على الرغم من أنها لاتصل إلى مستوى الحوارات الداخلية في الروايات السابقة من حيث الكم، وربما كان سبب ذلك يعود إلى أن الرواية تنهض على فعل الحكي، وأن الجد وهو يروي الحكاية يركز على أحاديث الشخصيات وأفعالها الظاهرة أكثر مما يركز على باطنها، لذا جاءت الحوارات قصيرة نسبية اذ ليس باستطاعته أن يلج إلى أعماق الشخصيات جميعها ليعرف أفكارهم ورغباتهم ومخاوفهم إلاّ في استثناءات قليلة كان لها دورها في شد الحدث ودفعه إلى الأمام، يقول الراوي:

((أسر عصمت بك لنفسه:

-إني ضجر، فماذا افعل...؟)) [2].

فالحدث الذي وقع فيما بعد كان مرتكزه الأساس هذا الحوار الداخلي الذي استبطنه الاغا، فالضجر والملل قاده إلى أن يتلاعب بأرواح العاملين لديه ويقتلهم من دون أن ترف له جفن، وكل ذلك كان بداعي التسلية وابعاد الضجر عن نفسه، ولولا هذا الحوار الداخلي لم نكن لنقف عند الأسباب والمبررات الحقيقية التي دفعت بالآغا إلى قتل العاملين لديه وبهذه الطريقة، إذ إنه أراد أن يتسلى أولاً ثم بعد ذلك يقتلهم ، فجاء الحوار الداخلي هنا كاشفاً عن بشاعة هذا الانسان وعدم مبالاته بأرواح الآخرين.

وفي فصل معنون بـ(جدي يقول: رقصنا معهم حتى الفجر) يقول الراوي:

((همسة انبثت من داخلي:

- هل هذا شك، هل هو اليقين؟ انها لينة، مثل ريش العصفور، مثل وسادة من ريش، ولا أثر للعظام بها، أمسك بالكف جيدا، أتحسسها بين أصابعي، مثل بالونة تنضغط لينة

(1) قديسو حدياب، 77.

(2) أحفاد أورشنابي، 23.

طائعة، تذكرت قول أبي...واذا تجسدت فإنها تكون لحما على لحم لا عظام لها.

فكرت بأبي ثانية وهو يقول:

- إنها تحاول دوماً أن تترك أثرا لديك، والآثار المفضلة لديها هي طبع كفها على ثيابك.))[1].

ففي حدث خرافي نوعاً ما، نجد ثمة حقائق تتكشف عن أصل الجان ووجودهم، فالحدث الروائي الذي يقوم على مشهد عرس لأحد أصدقاء رجال المقلوب وحضور أهالي القرية إلى الخان وفجراً لم يكن سوى وهم، وأن المدعوين لم يكونوا سوى جان وقد تقمصوا شخصيات أهالي القرية، فرقص الرجال معهم حتى الفجر ليكتشفوا فيما بعد أنهم كانوا يرقصون مع الجان، لذا نجد أن هذه الحقيقة تأتي تباعاً في استذكار الراوي لكلام أبيه حول الجان، وهذا الكلام يأتي في حوار داخلي يلجأ اليه الراوي لأن الموقف والمكان والزمان لا يسمحان له بالتصريح واظهار مخاوفه.

إن قراءة فاحصة للروايات– قيد الدراسة– ستكشف عن حقيقة الحوار– بنوعيه– الداخلي والخارجي، وإنه يشكل جزءاً مكملاً لا يمكن الاستغناء عنه، فأي نصٍّ روائي تكون الشخصيات محوره الأهم، لابدّ لها من وسيلة للتفاهم والتواصل فيما بينها، وليس هناك أنسب من الحوار لهذا الغرض، فنجد في حوارات هيثم بهنام بردى تلك الصبغة المحببة التي يجعل المتلقي يتواصل معها ولا يمل من قراءتها، إذ إن حواراته تكشف عن جانبين مهمين من الجوانب الحياتية للإنسان، يتعلق الأول بالجانب العقيدي وهو الغالب على روايته (مار بهنام وأخته سارة) و(قديسو حدياب)، والآخر هو الجانب الحياتي الذي يجعل الانسان في صراع دائم مع اشكال الاستعباد والذل والخنوع والاستسلام وهو الغالب على روايته (الغرفة 213) و(أحفاد أورشنابي)، فالشخصيات تتولى حواراتها بكل سلاسة وليونة، واللغة الحوارية على بساطتها تكشف جانباً ثرياً من المعجم اللغوي الذي يمتلك هيثم بهنام بردى أدواته.

---

(1) أحفاد أورشنابي، 35.

المبحث الثالث

الوصف وآلية تشكيل الصورة الكلية

يعد الوصف من المرتكزات السردية التي ينهض عليها أي نصٍّ روائي، ولا يخلو منها، إذ إنه يعمل على تجسيد البعد الواقعي للعناصر السردية التي يتم وصفها لاسيما الشخصيات والمكان كونهما من أكثر العناصر استجابة للوصف.

وقد تعددت الآراء المتعلقة بتعريفها لغوياً واختلفت من معجم إلى آخر، إلاّ أنها في النهاية يصبُّ كلها في معنى واحد الغرض منه الابانة والافصاح والكشف.

يقول ابن جعفر بأنه ((ذكر الشيء كما فيه من الاحوال والهيئات))[1]، ويقول العسكري: ((ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصوّر الموصوف فتراه نصب عينيك.))[2]، لا نريد الاطالة في ذكر هذه الآراء فهي خارج إطار دراستنا هذه.

فهو ((الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه.))[3]، إذ إنه ((يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي، ويقدمها للعين، وهو لون من التصوير، يمثل الأشكال والألوان والظلال... فإذا تفرد الرسم في تقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى الحس، فان اللغة قادرة على استيحاء الاشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة.)) [4].

تمت دراسة الوصف مقترناً بالسرد وبالعناصر السردية الأخرى، لأهميتهما

---

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى ،مكتبة الخانجي، القاهرة،1948، 118-119.

(2) كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ابو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاري- محمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، 128.

(3) وظيفة الوصف في الرواية، عبداللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر، المغرب، 1989، 13.

(4) بناء الرواية، سيزا قاسم، 107.

الاستثنائية في النص الابداعي، فالسرد في المنظور النقدي يسعى إلى تقديم الأحداث ضمن بنية زمنية فيما ينهض الوصف بعملية تعطيل هذه البنية؛ فهو يقدم الاشياء في حالتها السكونية، والتناقض الحاصل بين الاثنين: السرد في حركيته والوصف في سكونيته تناقض جوهري يغلف النص الروائي، يشي بدور أحدهما وأهميته، ذلك انه لا يمكن بأي حال من الأحوال وجود مقطع سردي يكون خالياً من الوصف، لكنه يمكن وجود وصف دون سرد- على حد تعبير جيرار جينيت[1]، على الرغم من العلاقة المتوترة بينهما، وهذه العلاقة الثنائية بين السرد والوصف أطلق عليها جيرار جينيت السرد الوصفي[2]، فيما أطلقت عليها سيزا قاسم تسمية (الصورة السردية)[3]، وهي الصورة التي تستغل الأفعال السردية والمحددات الوصفية في مقطع واحد تغلب عليه الحركة.

إن العلاقة بين الوصف والعناصر السردية من القوة بحيث لا يمكن الحديث عن أحدهما دون الآخر، فهو يسعى إلى اظهار الموجودات الجامدة تحديداً من خلال اللغة، إذ إنه وبوصفه علامة دالة ضمن البنية الروائية فإنه يقيم ((علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية، فهو إلى جانب كونه يسم كل ما هو موجود بميسم خاص ومميز، يحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية، ونوعية تفكير الذات المستحضرة والواصفة لها، وتكوينها النفسي وانتماءاتها الطبقية.))[4]

لقد بلغ من أهمية الوصف أن أشار أغلب النقاد إلى دوره الحيوي في بناء النص، فهو وإن قلَّ لا يمكن الاستغناء عنه، إذ ((يميل الانسان حسب سنّة، ما تزال غامضة إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كل ما يخصّ به حاجاته.))[5].

---

(1) ينظر: خطاب الحكاية،112.

(2) ينظر: م.ن، 113.

(3) ينظر: بناء الرواية: 154.

(4) وظيفة الوصف في الرواية، 23.

(5) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد انطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982، 55.

إن الوصف يقوم بوظائف عدة، ولعل الوظيفة الترابطية أكثر الوظائف أهمية فهو يسهم في عملية ربط العناصر السردية والتحامها بـبعض، فهـو يـربط الأحـداث ويقـدم الشخصيات كاشفاً عن الفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه، ويسـهم في ((تحقيـق التـوازن بين زمن الكتابة وزمن القصة من حيث تبطئته لتسارع الأحداث المسـرودة عـبر الـنص، وكذلك دوره في تحديد الاطار العام الذي تجري فيـه الأحـداث والشخصـيات، وابـرازه لمعالم المكان، وتحديد الزمان وملامح الشخصيات...)) [1].

وهناك الوظيفة السردية، التزينية، النفسية والايديولوجية وكل واحدة منها تنظر إلى الوصف بمعزل عن الوظيفة الأخرى، وفي الوقت ذاته تتضـافر جميعهـا في بنـاء نـص واع يستند إلى الوصف كونه اسـلوباً سـردياً لا يمكـن الاسـتغناء عنـه لاسـيما في النصـوص الروائية التي ترتكز في بنائها على وصف الشخصيات والأمـاكن والأشـياء وهـي المحـاور التي سنعتمدها في دراسة الوصف عند هيثم بهنام بردى في رواياته.

أولاً: وصف الشخصيات

تنهض النصوص الروائية على الشخصيات بصورة أساسية، بـل يمكـن النظـر إلى الرواية على أنها حكايـة أشـخاص، إذ إن الانسـان هـو محـور الـنص الروائـي ومـداره الأرحب، ويتحول داخل الرواية إلى شخصيات متخيلـة حتـى وإن كانـت مـأخوذة مـن الواقع، وهو ما يتم بالفعل، كـون النصـوص الروائيـة تسـتلهم شخصـياتها مـن الواقـع وتحاول أن تجمع بين أكثر من شخصية وتكوِّن منها شخصـية واحـدة قـد تكـون محوريـة يدور حولها الحدث الروائي ويستند عليها، وقد تكون ثانوية لها دورهـا وأهميتهـا داخـل النص، وفي الوقت ذاته مساندة وداعمة للشخصية الرئيسة.

(1) الوصـف في تجربـة نصـرالله الروائيـة، نـداء احمـد مشـعل، ط1، وزارة الثقافـة، عمـان- الاردن، 2015، 27.

وأيا كانت الشخصيات، وأيا كانت مرجعيتها، فإن الروائي يسعى إلى اضفاء سمة الواقعية عليها من خلال الوصف، بإبراز أبعادها الخارجية المتعلقة بالملامح الجسدية والصفات التي تؤهلها لأن تكون الشخصية المثالية التي تثير عناية المتلقي وتشدُّ انتباهه، أو الملامح الفكرية التي تستوعب آراءها وأفكارها، أو الملامح النفسية ومدى تأثير الأحداث عليها ضعفا وقوة، ايجاباً أم سلباً، ومسايرتها للواقع الروائي على النحو الذي يثير شفقة المتلقي أو نفوره منها، أي التركيز على الوصف الخارجي والداخلي للشخصيات استناداً إلى دورها في الحدث الروائي، وتأثيرها على الآخرين، فضلاً عن دور الوصف في ابراز الحدث والكشف عنه.

وتؤدي اللغة دورها في الكشف عن صفات الشخصيات وملامحها، فالرواية فن لغوي بامتياز، وهيثم بهنام بردى يشكل من خلال الوصف لوحة فنية قائمة على ظلال اللغة وألوانها وتأثيراتها وانعكاسها على المتلقي، فنحن – في الغالب- نقرأ مقاطع وصفية- سواء كانت وصف الشخصيات أم الأماكن أم الأشياء- مطولة نوعاً ما، ومن خلالها نكتشف مقدرة الروائي على التلاعب اللغوي أولاً، وعلى امساكه بزمام اللغة ثانياً، على الرغم من أن الوصف أحياناً وبمثل هذا الطول قد يثير مللاً لدى القارئ، إلاّ أن مثل الحكم لا ينطبق على رواياته جميعاً بل تتفاوت الأوصاف لديه طولاً وقصراً استناداً إلى الحدث الروائي ودور الشخصيات فيه، فالإيجاز سمة بارزة في روايات بردى، إذ إنه يكون قادراً على إيصال ما يود الراوي قوله قد لا يكون بمستطاع الوصف الطويل قوله، ثم إنه في الإيجاز يحاول التركيز على بعض السمات للكشف عن دلالات معينة يهدف من ورائها، كالكشف عن الدلالات الاجتماعية أو الفكرية أو الطبقية للشخصيات[1].

تغلب سمة الإيجاز على الوصف في رواية (الغرفة 213)، وربّما يعود السبب في ذلك إلى تركيز الروائي على الأحداث الروائية أكثر من الشخصيات، فالحروب الدامية

(1) ينظر: فنون النثر الحديث، شكري الماضي، الشركة العربية المتحدة للتوريدات، القاهرة، 2008، 30.

التي عصفت بلبنان منتصف سبعينات القرن العشرين كانت لها نتائج سلبية على الشخصيات من جهة، وايجابية من جهة أخرى، فالموت والقتل المجاني والألم والقلق وبحث الانسان الدائم عن مناطق آمنة ومستقرة من النتائج السلبية التي افرغتها الحروب، فيما كان حب الوطن والتضحية من أجل الآخرين السمة الايجابية التي كانت تنشدها الرواية، فالتناقض بين هاتين السمتين دفع الراوي إلى منطقة وسطى يحاول أن يُظهر الصفات على النحو الذي يلائم والحدث الروائي من جهة، ولا يسمح بالإطالة والإسهاب أن يظهرا على نحو يفسد سلطة اللغة المتخيلة في الرواية، مع التأكيد على أن الأحداث- وبفعل الضغوط المسلطة على الشخصيات نتيجة الحرب والأجواء غير الآمنة- جاءت متسارعة في بعض مفاصل الرواية، ويسمى هذا النوع من الوصف وصفاً بسيطاً إذ يقوم الراوي بوصف أجزاء محددة من الموصوف فيركز على بعض التفاصيل الصغيرة التي يمر عليها مروراً عابراً من دون إطالة أو إسهاب[1]، يقول الراوي: ((كان ثمة رجل يتلوى على الرصيف، يزحف على بطنه، يتوقف، يتهالك منكفئاً على وجهه ثم يرينه صمت وسكون هادئ..))[2].

فعلى الرغم من أن الوصف هنا ليس خالصاً، فهو متداخل بالسرد، والأفعال السردية: يتلوى/ يزحف/ يتهالك/ يرينه، أفعال ترتبط بالوصف ارتباطاً وثيقاً، ذلك أنها تكشف لنا حركة الشخصية وأفعالها، وسيكشف لنا هذا الوصف الحدث الروائي الذي يشير إلى إصابة الشخصية بجروح بليغة وهو يقاوم الاحتلال الاسرائيلي ومعاناته من هذه الجروح، وهذه الأفعال التي ترصد حركة الشخصية إنما تحاول أن تعطينا انطباعاً أولياً عن كيفية دخول هذه الشخصية إلى الحدث الروائي وتركيز الحدث عليها فيما بعد.

إن النص- على الرغم من قصره- فإنه يعطينا تصورات مسبقة عن المشهد ويضفي عليه بعداً سينمائياً، فالالتواء والزحف والتهالك ما هي إلاّ أفعال تحول المشهد

(1) ينظر: بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، 88.

(2) الغرفة 213، 17.

إلى صورة حية ناطقة، بحيث ينمو المشهد المكون من السرد والوصف ليتحول إلى صورة سردية ضاغطة للكشف عن الحدث والشخصية معاً.

وفي وصف الممرضة يقول الراوي: ((أتفحص الوجه... أبيض، شعر اشقر منسدل، عينان زرقاوان وابتسامة حانية،))[1].

فالوجه ((مرآة النفس الانسانية، والمعبر عما يختلج ويعتمل فيها... إن الكاتب لا يرسم تفصيلات الوجه بدقة، بل يبرز أهم معالمه.))[2]، وتركيز الراوي على لون الوجه والشعر والعينين لا يأتي اعتباطاً، فالشعر رمز للأنوثة وزينة المرأة، والعينان أكثر أجزاء الوجه تعبيراً، ومن خلالهما يمكن معرفة دواخل الانسان، لذا كان الوجه هو أول ما يطالعه الانسان لاسيما في مرضه، وربّما كان وجه الممرضة يحمل في طياته الكثير من الألفة والحنان والأمن ومن خلاله استطاع الراوي أن يفتح جسراً للتواصل بينها وبين المريض وأن يثق أحدهما بالآخر، ويكشف عن الأسرار التي تحيط به، وكل هذا كان بفضل الأوصاف التي أضفاها الراوي على شخصياته/ الممرضة، إذ عمل الوصف هنا على صياغة تعبيرية لملامح الشخصية الروائية وتوضيحها بغية تقديمها للقارئ من جوانبها جميعاً، فوضوح سماتها وملامحها من أبرز المحددات الروائية وكلما ((وضحت السمات والملامح كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل فتنمو وتتضح تدريجياً مع نمو الرواية نفسها.))[3]

إذ حاول الراوي وصف الملامح الخارجية للشخصية كما ظهرت لأول مرة لزكريا حينما فتح عينيه، إذ إن الوجه هو أول ما يطالعه المريض حينما يستفيق، محولاً بذلك هذه الشخصية الروائية إلى كائن حي من لحم ودم، على الرغم من أن الاشارات الوصفية لا تتجاوز حدود الوجه وفيها الكثير من الايجاز، وربّما يعود ذلك إلى أن الراوي حاول أن

---

(1) الغرفة 213، 27.

(2) فن الكتابة: تقنيات الوصف، عبدالله خمار، نشر مشترك مع دار الكتاب العربي، الجزائر، 1998، 1.

(3) الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، عمر محمد الطالب، بيروت، 1971، 28.

يواءم بين الحالة التي يمرُّ بها المريض، والوصف المختزل الذي ((لا يعيق حركة الأحداث ولا يؤدي إلى كبير بطء وإنما تسير الأحداث على طبيعتها.)) [1].

فسعي الراوي إلى تقديم هذه الأوصاف إنما هو محاولة منه لتعرية الشخصية الروائية أمام المتلقي من جهة، وربط هذه الصفات بالعمل المهني الذي تمارسه الشخصية كونها ممرضة في إحدى المشافي، وهذا يستوجب منه اختزالاً وصفياً أولاً، ومنح الشخصيات صفات تعكس شخصياتها، وربّما كانت إشارة الراوي إلى (ابتسامة حانية) إشارة مقصودة لفتح باب الحوار والتعارف بين الشخصيتين: المريض والممرضة وكشف الأسرار فيما بينهما، لاسيما إننا أمام لعبة سردية أتقنها الراوي حينما أشار في بداية الرواية إلى أن الممرضة فتشت ملابس المريض وعثرت على هويته الشخصية، وكأنها تعلم مسبقاً من يكون، وأنها كانت تأمل من خلال هذا الحوار بينهما أن تحصل على معلومات يفيدها عن مكان أخيها نجيب.

ويأتي الوصف في سياق سردي من وجهة نظر الشخصية الرئيسة/ هناء وهي تحاول أن تصف شخصية المريض زكريا/ نجيب، وأين رأته، يقول الراوي: ((كانت السماء تمطر ناراً تهوي كالشهب فتحيل الأرض قطعة متأججة من جمر متوقد وبغتة، قذفت السماء فارساً يمتطي فرساً شهباء ينز من عينيها ضياء بارق وهبطت نحو الساحل... نظرت وأنا واقف على حافة البحر نحوه، إن وجهه ليس بغريب عني، فكرت.. اين يا ترى؟، إغبرَّ الساحل تحت سنابك الفرس، طرطش الماء متصاعداً نحو عرف الفرس التي زنخرت ورفعت رأسها بحركة حرون نافضة قطرات الماء العالقة على جسدها، ترجل الفارس وانتصب واقفا بخيلاء وتفحص الساحل، غامت عيناه وازبد فمه حين لمحني.

(1) البناء الفني في روايات ابراهيم ادريس، سهام علي هزاع السرور، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة آل البيت، اشراف: أ.د نبيل حداد، 2010، 138.

وبقفزة واحدة سقط ظله على وجهي المبلول، رمقته بنظرة مستوفزة خائفة لقد انمحى الضياء الذي كان يشع من وجهه البيضوي وحل مكانه احمرار قاتم، تمتد كفاه المزهرتين بالعروق النافرة وتقبضان على رقبتي.)) [1].

إن نظرة فاحصة للنص ستكشف لنا عن أننا أمام نص وصفي/ سردي متحرك أولاً، فالأفعال السردية طاغية على النص، فضلاً عن الأوصاف، فضلاً عن ذلك فنحن أمام نص يمثل مشهداً وصفياً بامتياز من خلال وصف الأماكن وحركة الشخصيات فيها وأوصافها، وربّما طغى وصف المكان هنا على وصف الشخصيات إلاّ أننا أمام شخصية روائية تتفاعل وتنفعل مع الأحداث، شخصية تحاول أن تكشف عن نفسها أكثر مما تسمح للراوي أن يكشف عنها، وهذا الكشف لم يكن إلاّ عملية متبادلة بين الشخصيتين: الممرضة والمريض وهما يحاولان اللعب على الأوتار السردية والوصفية على حدٍّ سواء، لتأتي الأوصاف في نهاية النص مستعلية على سلطة السرد من جهة، ومولية الشخصية أهمية أكثر من جهة أخرى، كما هو الحال في الأوصاف: وجهي المبلول/ نظرة مستوفزة خائفة/ وجهه البيضوي/ احمرار قاتم/ تمتد كفاه المزهرتين بالعروق النافرة، ليتشكل منها نصٌّ يطغى الوصف فيه على السرد.

وإذا كنا قد وقفنا عند الأوصاف المختزلة والموجزة والقصيرة في الرواية السابقة، فإننا أمام أوصاف طويلة نوعا ما، وفيها الكثير من الإشارات والتفاصيل المتعلقة بالشخصية الروائية في رواية (مار بهنام وأخته سارة)، يقول الراوي في وصف سارة:

((... تتملى القد الأهيف من القدمين وحتى البدر، وتجفل، هي لم تخطيء، فوجه الفتاة النائمة بدر وشمس وشفق، هو عالم ساحر ومدهش، ومرسوم بدقة، فالفم دقيق صغير، والأنف مستقيم، والغمازتان ورديتان بلون التفاح، والعينان المغمضتان المسورتان

(1) الغرفة 213، 52-53.

بأهداب سود رفيعة كإبر من حرير، وجبين وضاء كميدان تصول فيه ساحرات الهيولى، وأخيراً شعر فاحم ناعم كغابة تعزف فيه أية سمفونية الجمال الساحر الفاتن.)) [1].

فالراوي استطاع أن يرسم لنا الخطوط العريضة للأميرة سارة، مشكلاً منها لوحة فنية قائمة على الوصف الدقيق للشخصية ، فهو لا يهمل أية جزئية منها، بدءاً من القد الأهيف وصولاً إلى القدمين.

إن تركيز الراوي على وصف شخصية الأميرة سارة بهذه الأوصاف إنما يعود إلى أنها تعيش حياة أخرى غير التي توحي بها هذه الأوصاف، فمرض الجدري الذي أصابها وترك على وجهها آثاره من البثور والتقيحات ترك في نفسها أثراً سيئاً على الرغم من كل الأوصاف الحسنة التي تتصف بها من جهة، ومن جهة أخرى سعي الوالدين وتقربهما من الإله كيوان لشفاء ابنتهما باء بالفشل، ولم يكن أمام شقيقها الأمير بهنام إلاّ أن يلجأ إلى الشيخ متى الذي سمع عن المعجزات التي يجترحها لشفاء المرضى، فيكون شفاء سارة على يديه، نقطة تحول في حياة هذه العائلة المالكة وتحديداً سارة إذ تؤمن هي وشقيقها، ويتحولان من ديانة الآباء والأجداد إلى المسيحية، وسيكون هذا التحول البداية الفعلية لنهايتهما المرتقبة وموتهما على يد أبيهما الملك.

وإذا كان الراوي قد أضفى الأوصاف الدالة على الشباب والحيوية والجمال على سارة، فإن هناك أوصافاً متناقضة لشخصية متناقضة لها، وهي شخصية الشيخ متى الذي تحققت انتصاراته العقيدية من خلال المعجزات التي يجترحها بشفاء الأمراض التي عصت الآلهة والأطباء على مداواتها، فيقول الراوي واصفاً إياه:

((وبان جسده الخارج من غور الصومعة كعصفور يطلُّ من عشه بعد طوال رقاد، تأمله الأمير بإمعان: قامة ربعة ضامرة، في عقده السابع من العمر، بنية هزيلة، ولكن خطواته رياضية، على صدره البارز من زيق ثوبه تنسدل لحية فضية، وجهه يندرج ضمن

(1) مار بهنام وأخته سارة، 28.

صنف الوجه الذي تراءى له الليلة الماضية، ولكن الفرق بينهما بينٌ، فالذي كلمه في الرؤيا شفاف، غير محسوس، أما الشيخ الماثل قبالته، فهو مجسد أمامه.)) [1].

إن من أبرز السمات التي يجب أن تتحقق في الوصف الروائي ويحددها ويكشف عنها هي أن يتم التعامل مع الشخصيات الروائية على أنها ((كائن حي له وجود فيزيقي، فتُصَوَّر وتُوصَف ملامحها وقامتها وصوتها وملابسها وغير ذلك من الجزئيات والخصوصيات فضلاً عن الاهتمام برسم أهوائها وهواجسها ومشاعرها...))[2]، ويحقق نوعاً من التماهي بينه وبين الواقع، مما يوحي بواقعية الشخصيات، فالبعد التاريخي الذي تنهض عليه رواية (مار بهنام وأخته سارة) يحتم أن تكون الأوصاف مطابقة لواقع الشخصيات، ذلك أننا أمام شخصيات حقيقية، لها وجودها المادي والمعنوي في الحياة، ومنها تتشكل الأحداث الروائية، والشيخ متى هو من الشخصيات التي أثرت في حياة الأميرين مار بهنام وسارة وفي حياة العامة آنذاك، وكان له اتباع ومريدون وأنصار، ولكي ينجح في نشر دينه المسيحي آنذاك كان لابد للناس من معجزات ليؤمنوا به، وربّما كانت معجزة شفاء المرضى من الأمراض المستعصية أبرز ما حققها في هذا المجال، ولكي تتطابق معجزاته مع شخصيته كان لابد من أوصاف تهيء له ذلك الانتشار والشهرة: فقامته ربعة ضامرة، في عقده السابع من العمر، بنية هزيلة، ولكن خطواته رياضية، على صدره البارز من زيق ثوبه تنسدل لحية فضية، وجهه يندرج ضمن صنف الوجه الذي تراءى له الليلة الماضية، ولكن الفرق بينهما بينٌ، فالذي كلمه في الرؤيا شفاف، غير محسوس، أما الشيخ الماثل قبالته، فهو مجسد أمامه، فنحن أمام شخصية استثنائية شيخ تجاوز عقده السابع، بنيته هزيلة إلاّ أنه يتمتع بخطوات رياضية وبلحية فضية ووجه مألوف، هذه الصفات لمثل هذه الشخصية مطابقة لواقعها، وهي صفات تستجيب نوعا ما، للرسالة التي عليه أن

---

(1) مار بهنام واخته سارة، 62.

(2) جماليات الوصف في خماسية (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف، نوروز شوكت محمد، اطروحة دكتوراه، سكول اللغات/ جامعة السليمانية،اشراف: أ.د ظاهر لطيف كريم، 2012، 87.

يؤديها، لاسيما وأن النظرة الاجتماعية للشيخ الطاعن في السن تختلف عن نظرته للشاب، ولو أن الرسالة كان صاحبها شاباً في مقتبل العمر ربّما لم يكن يحمل من المصداقية في نظر الآخرين ما يحمله هذا الشيخ، لـذا جـاءت الأوصـاف دقيقـة، موحيـة، تضـفي دلالات عميقة على صاحبها وتجعله مؤهلاً للحمل المطلوب منه.

وتأتي رواية (قديسـو حـدياب) وكأنهـا عبـارة عـن قطعـة وصـفية للشخصـيات والأماكن والأشياء، فالراوي يحاول أن يصف كل ما تقع عليه عيناه في الرواية، لذا فنحن لا نمر بصفحة من صفحات الرواية إلاّ ونقرأ وصفا إلى جانب السرد والحوار، وغالبا مـا تأتي الأوصاف مطولة، تركز على الجوانـب المهمـة مـن الموصـوف، فـالملامح الجسـدية واضحة، فضلاً عن الملامح الفكرية للشخصـيات إلى جانـب وصـف للأحـداث، وهـذا التركيز يتيح للقارئ معرفة الموصوف وما يتعلق به أكثر، ومن جانب آخر نجـد أن تعـدد الأوصاف لشخصية واحدة لاسيما شخصية قرداغ -على الرغم من أهميتها- إلاّ أنها قد تثير مللا لدى القارئ من جهة، ويقف عند أوصاف قـد تكـون غـير معقولـة مـن جهـة أخرى، كما هو الحال عند وصف حادثة ولادة قرداغ وتشبيهه بالنار التي تخرج من أحشاء المرأة أثناء الولادة، وغيرها من الأمور الخارقة والأوصاف المبالغة فيها.

يصف الراوي قرداغ في سن الرابعة عشر بقوله: ((... هو بجسده الـذي يتعـارض مع سنه، فمن يراه يخاله في الرابعة عشر من العمر وليس في حوله الثامن، فطوله وعرض منكبيه وهامته المنتصبة على كتفين متينين متواترين ومتعامدين مع جذعه، وبدنه الرياضي المتسربل بثوب يغطي كعبيه اللائذين بخفين جلدين تنتهي سيورهما تحت ركبتيه.))[1].

ويقول في وصفه أيضاً وهو ابن الخامسة والعشرين عاماً:

((قرداغ ابن حدياب الشجاع الذي وصلت أخبار شـجاعته وغيرتـه علـى ديانتـه ومهارته في الصولات، وفي رمي السهام ولعب الكرة والصـولجان، قـرداغ ابـن الخمسـة وعشرين ربيعاً، بجسد متوثـب دومـاً كرهـوان لا تتعبـه الجبـال والسـهوب، الصـحارى

(1) قديسو حدياب، 74.

والغابات، قرداغ الفارس الطموح، يقف الآن مذهولاً وبصيرته تحاول ان تلم شتات نفسه المبهورة وتجلي حقيقة موقفه وموقعه وهو ينتظر خلف البوابة يتأمل الفارسين المتسربلين بالتروس والدروع، ولا شيء لحمي فيهما...)) [1].

على الرغم من أن النصين السابقين يركزان على وصف شخصية واحدة هي شخصية قرداغ ، فأن الراوي استطاع أن يحدد في كل نصٍّ من الأوصاف ما يمكن أن تلائم الشخصية في المرحلة العمرية المختلفة، فابن الرابعة عشر لابدّ له أن يتمتع بصفات تختلف عن تلك التي يتمتع بها ابن الخامسة والعشرين من جهة، ومن جهة أخرى فأن الراوي حاول أن يقارن بينهما في لحظة حاسمة من حياته، لحظة الشك العقائدي الذي بدأ يتسرب إلى داخله، وهي نقطة مهمة كان لابدّ منها للراوي أن يشير اليها، فقرداغ وهو ابن الخامسة والعشرين المعروف عنه بشجاعته وغيرته على دينه، قرداغ الفارس الطموح ، يتحول بلحظة حاسمة إلى قرداغ المذهول، مبهوراً بما يرى، متشككاً بعقيدته، متيقناً بمصداقية العقيدة التي يؤمن بها الآخر.

وإذا كان التركيز في النص الأول على ملامحه الخارجية/ الجسدية، فأن الراوي حاول أن يضعنا أمام الصورة الحقيقية لقرداغ منذ أن ولد طفلاً متسربلاً بالنار، ليصبح شخصياً غير عادي وبأوصاف غير عادية هي الأخرى، وربّما كانت الروايات التي تنحو هذا المنحى التاريخي بحاجة إلى بطولات وصولات شخصيات قوية، لاسيما إذا ما تعرضت هذه الشخصيات إلى نقاط تحول مفاجئ في حياتها، لذا نجد الراوي وبعد أن يصف قرداغ أوصافاً متعددة عبر مراحل حياته المختلفة ابتداء من طفولته وهو في سن السابعة، وصولاً إلى الثامنة والثلاثين من عمره، وهو العمر الذي استشهد فيه حينما تم رجمه بالحجارة بأمر من الملك شابور، ولم تفض روحه إلى بارئها إلاّ عندما رماه أبوه بالحجر.

(1) قديسو حدياب، 111.وينظر أوصاف قرداغ 112 /

وإذا كان الراوي قد وسم قرداغ بهذه الصفات التي تدل على الشجاعة والجرأة والإقدام، فإن هذه الأوصاف لم تأتِ من فراغ، فمجرد عودة إلى الوراء والأمنيات التي تمناها والداه والنذر الذي نذراه في أن يكون قرداغ صبياً متسربلاً بالنار المقدسة والأوصاف التي ذكراه وطفولة قرداغ وهو في السادسة من عمره والقوة التي ظهر بها كلها كانت الشرارة الأولى لما أصبح عليها قرداغ فيما بعد، وربّما كانت الصدمة التي صدم بها كل من الأب والأم والقابلة أثناء ولادته هي التي جعلت قرداغ على النحو الذي ظهر عليه فيما بعد، لاسيما وأن ولادته لم تكن طبيعية وهي التي دفعت بوالده أن يسميه قرداغ اي النار السوداء.

وإذا كان تركيز الراوي على قرداغ وأوصافه واضحاً وبارزاً فإننا نجد بالمقابل تركيز الراوي على أوصاف شوشان عروس قرداغ، على الرغم من أن أوصافها تأتي في ثنايا السرد وليست خالصة كما هو الحال مع أوصاف قرداغ، يقول الراوي واصفاً اياها: ((وشوشان فتاة أحلام معظم شباب (برحبتون) والمدن المحاددة والبعيدة، كيف لا.. وهي سليلة عائلة شريفة المنبت تنحدر من سلالة الملوك، وأصلها وفصلها لا يمكن أن يكونان المحك الرئيسي للرغائب، أمام جمالها الساحر، وعقلها الراجح وحياءها الذي يستحيان منه حتى الشمس والقمر، وطيبتها التي لا تباريها سوى طيبة الزاب المعطاء، فهي والنهر صنوان، يتمم أحدهما الآخر، وهي والشجر ندان في تماهيهما يكون للثمر طعمه الشهد، ومهما تمادت الذكرات في الوصف تقف عاجزة أمام سجايا شوشان عروس قرداغ.))[1].

فالدور الذي تؤديه شوشان لا يقل عن دور قرداغ على الرغم من اختلاف شخصيتهما وأثرهما ومصيرهما، وستؤدي شوشان دورها في المصير الذي سيؤول إليه قرداغ، ذلك أنها هي التي ستخبر أباها بالتحول الحاصل في حياة قرداغ، وتحول عقيدته من الوثنية إلى المسيحية، ونظراً لهذه الأهمية فقد حاول الراوي أن يصفها بأجمل الأوصاف التي تليق بفتاة مثلها، وكان تركيزه على عقلها الراجح وحيائها لم يكن اعتباطاً،

(1) قديسو حدياب، 95-96.

ذلك أن الحدث الروائي سيكشف لنا فيما بعد عن قدرتها على مسك زمام الأمور ورفضها خيانة زوجها حينما يُطلب منها ذلك، وذكائها حتى في أصعب المواقف، وليس أدل على ذلك من الوسيلة التي لجأت اليها اثناء أسرها هي ووالدا قرداغ من قبل العدو لكي يستدل قرداغ على مكانهم.

لقد لجأ الراوي إلى أسلوب التشبيه فطيبتها لا تباريها سوى طيبة الزاب المعطاء، إذ شبه طيبتها بطيبة هذا النهر، وبالشجر الذي يعطي أشهى الاثمار، ليقف في النهاية عاجزا أمام سجاياها وأوصافها.

إن الرواية حافلة بالعديد من الشخصيات التي لها دورها في الحدث الروائي، وهذه الشخصيات لا يمر عليها الراوي مرور الكرام، بل يحاول أن يقف عندها ويصفها بالأوصاف التي تليق بها.

رواية (أحفاد أورشنابي) رواية شخصيات، ذاكرة شخصيات تحاول أن تستوعب الأحداث التي عاشها أبطالها آنذاك ومشاهد الموت والدمار المنتشرة في كل مكان من جهة، واستماتة شباب القرية للدفاع عنها ومحاولة اثبات كرامة القرية ووجودها من خلال كرامة شخصياتها واثبات هويتهم الوجودية، لذا فهي تروي قصة هؤلاء الشباب بين الحياة والموت، الوجود والفناء، الكرامة والذل، الحرية والاستعباد، لذا لم يتوانى الراوي وهو يلتقط مشاهد من بطولات هؤلاء الشباب من جانب ونذالة البعض من مستغلي المناصب والباحثين عن مصالحهم الشخصية من خلال الاستبداد والقتل واستعباد الضعفاء العزل أن يصف كل واحد منهم بصفات تليق به.

فالخضر دمث الطبع، يميل إلى الهدوء، لا يهاب الليل والعفاريت، محب للماء، ويوسف الذي يحتار الاخر في وصفه فهو ((وسيم حد الكفر يسبي قلوب العذارى حين يمشي في أزقة القرية المتربة، وهو لطيف مثل الانسام الربيعية، وهو متواضع وخجول... وكان يوسف يتحلى بصفة أخرى ميزته عن جلّ شباب القرية ورجالها. كان مقداما لا

يهاب المبارزة والعراك والمكاتفة...)) [1]، ويصف خلفاً بقوله: ((ولمحنا خلف يأتينا من عمق الحلقة، وكان وسيما حليق الوجه، يرتدي صاية نظيفة بيضاء، ودميراً ازرق، وعلى رأسه عقال رفيع أسود فوق كوفية بيضاء، كان باسما، وعلى سيماء وجهه فرح طافح وهو يفتح ذراعيه محيياً...)) [2]، فيما يصف الصلوغان بقوله: ((- شيء لا يصدق، عملاق هائل لا يستطيع مهما رفعت طرفك أن تطأ نظراتك قمة رأسه، له عيون عوراء يشدها بعصابة سوداء، يغطيه الشعر من قمة الرأس حتى أخمص القدمين، شعر أسود كريه، ساقاه طويلتان جداً، إحداهما وراء كرمة الزيتون والأخرى خلف المقبرة، وإذا دققت النظر في وجهه جيداً، تجد عينا تقدح جهنماً، وفماً طويلاً تتدلى منه أنياب حادة كالسكين...)) [3].

فالمتمعن في هذه النصوص الوصفية انها لم تأتِ خالصة، بمعنى تداخل السرد والوصف تداخلاً واضحاً، على الرغم من طغيان الوصف عليها، وهو ما يدفعنا إلى القول إلى أن الراوي حاول من خلال هذه اللعبة السرد/ وصفية أن يقدم لنا نماذج لشخصيات تتسم بالحركة والحيوية والديمومة، فليس الغرض من هذه الأوصاف بث الجماد فيها بل أنه أراد أن يعطينا صورة متحركة لكل شخصية لها دورها في السرد الروائي، فالأوصاف التي اتصف بها يوسف كانت ضرورية لإضفاء السمة الملحمية عليه من جهة، بما يتصف به من بطولة وشجاعة واقدام، والسمة الدينية التي تستند إلى شخصية النبي يوسف عليه السلام بما يتصف به من الوسامة واللطافة والخجل والتواضع من جهة أخرى، فيما تأتي أوصاف خلف مناسبة للوضع السردي الذي طغى على المشهد في ليلة عرسه، ولم تكن الأوصاف التي اتصف بها الصلوغان ببعيدة عن الواقع المعروف عن هذه الكائنات الخرافية، فكان على الراوي أن يضفي سمات تقترب أو تكاد

(1) أحفاد أورشنابي، 17.

(2) أحفاد أورشنابي، 33.

(3) قديسو حدياب، 56.

مما هو شائع ومتداول عنها، وهو ما يدفعنا إلى القول أخيراً من اقتراب الراوي من شخصياته اقتراباً كبيراً بحيث يحقق من خلال أوصافها الرؤية السردية المناسبة التي ينطلق منها في بث الروح على سرده الروائي لاسيما وأن هذه الأوصاف لا ترتبط بهذه الشخصيات فقط بل أن جل الشخصيات التي أدت دورها في السرد الروائي استطاع الراوي أن يضفي الصفات المميزة لكل واحدة منها بحيث يحقق من خلالها انسجاماً وتوازناً وصفياً قائماً على التلاعب اللغوي إلى جانب التوازن السردي.

ثانياً: وصف المكان:

لا يختلف اثنان في الدور الذي يقوم به المكان في النص الروائي، هذا الدور الذي لا يقل أهمية عن أدوار العناصر السردية الأخرى، ذلك أن كل عنصر سردي في النص هو مكمل للآخر، ولا يتم الفصل بين عنصر وآخر إلاّ للدراسة والتحليل، لكنها في النص الروائي ترتبط العناصر فيما بينها لتشكل التوليفة الروائية التي يسعى الروائي إلى ايجادها، ولعل وصف المكان هو جزء أساسي من اللعبة التي يلعبها الروائي ليضفي على أماكنه نوعاً من الايهام بالواقعية، فهو وسيلة للكشف عن الأجواء المكانية التي تتحرك خلالها الشخصيات وكأنها جزء من الواقع، فوصف المكان ليس غاية في ذاته وإنما هو وسيلة لخلق الفضاء الروائي الذي لا يتحقق إلاّ من خلال الشخصيات التي تتحرك في المكان وتتفاعل معه[1].

إن الوصف يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكونات السردية لاسيما المكان، فارتباطه به ارتباط حيوي ومباشر، والروائي الماهر هو الذي يعمل على ارساء الدعائم المكانية من خلال الوصف.

(1) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ط1، دار الحوار، اللاذقية- سوريا، 1997، 104.

لقد كان هيثم بهنام بردى من الروائيين الذين سعوا لإيجاد السبل الكفيلة لإنجاح نصوصه الروائية لاسيما وأننا أمام نصوص تثير اشكالية وجودها الواقعي، فرواية (الغرفة 213) تحاول أن تسلط الأضواء على الحرب الأهلية في لبنان، وروايتيه (مار بهنام وأخته سارة) و(قديسو حدياب) تسعيان إلى الاحاطة بالمستجدات العقائدية ونشر الدين المسيحي على يد اتباع يسوع ومحاربة الوثنيين لذلك في إطار تخيلي، لذا جاءت الأماكن في هذه الروايات لها دلالاتها الواقعية وأضفى الوصف عليها تأكيداً لهذه الدلالة، فيما تسعى رواية (أحفاد أورشنابي) الى الاحتفاء بمفاهيم البطولة والشجاعة ومقارعة الظلم والبحث عن الخلود الذي سعى اليه رجال المقلوب ليكتبوا خلودهم على مرِّ الزمان.

سنحاول أن نركز في هذا المبحث على آلية اشتغال الوصف المكاني من خلال تحديد الوصف الشمولي للأماكن الاطارية/ المدن والفرعية كالجبال والغابات والقصور وغيرها ورؤية الراوي لهذه الأماكن من خلال الوصف؛ لذا سنسعى إلى الاحاطة الشاملة بالأماكن الروائية واستقصاء ملامحها الوصفية.

أول ما يمكن أن نلاحظه في روايات هيثم بهنام بردى هو الطغيان الكبير لوصف المدن، فجل رواياته لا يستثنى وقوع أحداثها في مدن واقعية معروفة، لها وجودها الفعلي في الواقع مع الأخذ بنظر الاعتبار اضفاء السمة الخيالية على هذه المدن للتقاطع بين ما يسمى المتخيل الروائي والواقع الحكائي، فضلاً عن المقارنة الدائمة بين الاثنين؛ فالمدينة في المتخيل الروائي تختلف اختلافاً كلياً عن واقعها الفعلي وهو ما يعتمد اعتماداً كلياً على مهارة الراوي ودقته في اضفاء السمات الوصفية على أماكنه ليحولها من أماكن واقعية إلى متخيلة، وأن الحدث الذي يجري فيها هو الآخر له دوره في هذه المقارنة، على أن هذا لا يعني أن جل المدن الواردة في روايات هيثم بهنام بردى هي مدن واقعية كما هو الحال مع بيروت وآثور وحدياب فهناك مدن متخيلة نجح السرد الروائي في ابرازها وإعطائها بعدا واقعيا كما هو الحال مع مدينة من نور، يقول الراوي في رواية (الغرفة 213):

((ورحت افكر في مفارقة الزمن... من كان يصدق ان بيروت التي كانت شوارعها الصاخبة تعج بالسيارات، سيارات انيقة، حمراء، صفراء، بيضاء وسوداء... كاديلاك،

مرسيدس، بيوك، فالفو وفورد... بيروت التي كانت ارصفتها تمور بالأجساد المشدودة المتدافعة تحت أضواء النيون بيروت الليل الفردوسي، ملاذ الذين لم يألفوا النوم مبكرين، بيروت شارع الحمراء، والجبل والشاليه، تصبح ثكلى حزينة تبكي شوارعها وارصفتها ولياليها وناسها، ان بيروت امست جثة تذروا الرياح العاصفة رائحتها النتنة، فالسماء إذن كانت النعش وبيروت هي الجثة...)) [1].

فمثل هذه المقارنة ضرورية ومهمة للكشف عن الآثار السلبية التي تتركها الحرب والدمار الذي يحل بالمدن والبشر من جرائها، فبيروت الأمس كانت متأنقة، متألقة، جمالها لا يدانيه جمال أية مدينة أخرى، إلى أن طالتها يد الدمار والخراب، فأحالت كل مافيها إلى قبح.

انطوى الوصف المكاني هنا لبيروت على إشارات جمالية ومعرفية بتفاصيل المكان بمجملها، فدقة التصوير والتركيز على الجوانب المألوفة في هذه المدينة من خلال شوارعها وسياراتها وأناسها الذين اختلف بهم الأمر بين بيروت الماضي وبيروت الحاضر، إذ يقدم الراوي مكاناً حقيقياً بأوصاف حقيقية وواقعية لما آلت إليه بيروت على أثر الحرب الملعونة التي طالتها.

أما في رواية (مار بهنام وأخته سارة) فيصف الراوي مدينة آثور بقوله:

((آثور... مدينة جميلة، نظيفة، منظمة، أضفت عليها ذائقة ملكها سنحاريب التي تبحث عن كل ما هو جميل وتوظفه لأجل مدينته التي تجعلها تبهر زوارها، ابتداء من الملوك والسلاطين وانتهاء بالفلاح الآتي اليها من أصقاع الأرض الواسعة، مرورا بالتجار والاغنياء والسعادة نحو المجد والعطايا من النحاتين والحجارين والمهندسين، فلا غرو أن يكون كل بناء منها جميلاً به لمسة من فنان، وكل زقاق فيها نظيفاً نظيماً، وكل ساحاتها حدائق غنّاء، وليلها مليء بأضواء المشاعل من قصرها الملوكي إلى أبسط بيت لفلاح أو أجير...))[2].

---

(1) الغرفة 213، 12.

(2) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، 117.

يبني الراوي فضاءه المكاني بالإشارة إلى مكان واقعي هو مدينة (آثور)، فالمكان الواقعي هو ((المكان الجغرافي الذي يعرفه المتلقي، ويراه أمامه كالمدينة والقرية والأنهار، والبساتين والشوارع، والمنازل وما فيها... وغيرها من الأماكن التي تدور فيها الأحداث.)) [1] فضلا عن أن الاسم قد جاء مطابقا لما هو موجود في الواقع، وهذا التطابق بين الاسم والمدينة الروائية يعطي المتلقي انطباعاً بحقيقة وجودها وأنه بإمكانه زيارتها متى ما شاء[2].

يأتي الوصف هنا مطابقاً للواقع، فالراوي هنا يحاول الإحاطة بكل التفاصيل المتعلقة بمدينة آثور التي ستشهد الكثير من الأحداث، لاسيما وأنها المدينة التي ولد فيها الأمير بهنام وأخته سارة وعاشا فيها حياة الطفولة وريعان الشباب وحتى استشهادهما، على الرغم من أننا أمام أوصاف أشبه ما تكون بلوحة تشكيلية حاول الراوي أن يرسمها من زاوية نظر معينة، فالنظافة والترتيب والتنظيم والجمال من أبرز سمات هذه المدينة، وهي سمات جعلتها مؤهلة لأن تكون مدينة تبهر زوارها وتدهشهم على أصنافهم وأشكالهم وأجناسهم وانتماءاتهم المختلفة، فلا فرق بين رؤية الملوك والسلاطين ورؤية الناس العاديين والفقراء إليها، فهي مدينة الجميع، يمنحونها حبهم واهتمامهم بها، والراوي من خلال تركيزه على هذه المدينة وأوصافها فانه يشير إليها أيضاً في خاتمة الرواية، فهو يبتدئ روايته بها وينتهي بها في إشارة سردية إلى أهميتها من جانب وإلى أن الأحداث التي تعرضت لها لم تكن لتغير من واقعها شيئاً.

وإذا كانت آثور المدينة الواقعية التي شهدت ساحاتها وشوارعها وأزقتها الكثير من الأحداث، فإن الراوي يحاول أن يلتقط لنا أوصافاً لمدينة أخرى أدى الخيال دوره في الإشارة إليها، فهي مدينة متخيلة، ليس لها وجود في الواقع الجغرافي، يقول الراوي عنها:

---

(1) السرد عند الجاحظ (البخلاء أنموذجاً)، فادية مروان أحمد الونسة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2004، 117.

(2) مار بهنام وأخته سارة، 11.

((وسافرتُ، وارتحلت إلى مدينة من نور، تتجول في افيائها طيور من نور، ويرن في فضائها صداح الاطيار، صداح لم تسمع من قبل بمثل سحره وجماله، وفي ساحة مزدحمة بالأشجار، ويمتد على يد بصرها عشي عسجدي تخترقه زهور وأوراد في نسق عجيب، أبصرت بهنام ينظر اليها وهو ممتط صهوة جواده... يشع من جسده النور، ويعممه أكليل منسوج من خيوط نورانية، انقادت اليه مبهورة ومدّت ذراعها تحاول أن تحتضنه ولكنه بإيماءة من يده، أوقف محاولتها...))[1].

فمدينة من نور هي مدينة خيالية ليس لها وجود واقعي، وقد أضفى عليها الراوي العديد من الأوصاف الخيالية والمبالغة فيها أيضاً، وهذه المدينة بأوصافها مرتبطة بالشخصيات التي تدخلها، فالمدينة موصوفة بأنها من نور، والشخصية الروائية/ بهنام يشع من جسده النور، فاختلط المكان بالشخصية، فضلاً عن أنه عمل على أنسنة المكان من خلال الصفات البشرية التي أضفاها عليها كما في قوله: انقادت إليه مبهورة ومدّت ذراعها تحاول أن تحتضنه ولكنه بإيماءة من يده، أوقف محاولتها...، فهي تتجاوب مع الآخرين وتتعاطف معهم وتستقبلهم استقبالاً حاراً.

ولا يقف الراوي عند هذا الحد فالمدن الروائية متعددة، فهناك حدياب وهي مدينة الملوك والحضارة والأصالة، يقول عنها الراوي:

((وحدياب مدينة الملوك والحضارة والاصالة، وفي الذاكرات الغضة للفتوة الطالعين من الأرحام الهشة والظهور المتصالبة، تماماً مثلما تطلع فسائل النخل من الأرض المباركة الواهبة، تمور صور بنات بمعية الصبا متبخترات في أزقة برحبتون بثيابهم المزركشة بكل ما يخطر على بال من ممارسات وطقوس حياته تترجم تماماً تاريخ الآباء والأسلاف))[2].

(1) مار بهنام وأخته سارة، 178.

(2) قديسو حدياب، 96.

ويقول أيضاً: ((لا مناص، لا يستطيع من يدخل عاصمة ملك الملوك ويتملى أبنيتها البإذخة الشامخة بقبابها المشيدة من الآجر الملون، بحيث تبدو للرائي من علو شاهق أشبه بلعبة أطفال ملونة، وشوارعها مفروشة بالبلاط والآجر المفخور، وأسواقها زاخرة مليئة، لا تفتقد إلى أي شيء أو سلعة، ونادراً ما يؤوب المتبضع من الضياع القصية والدانية خائباً، فهي قلب العالم من جهاته الأربعة، وهذه المدينة الضاحكة دوماً بوجه الشمس في الأصائل، والقمر في المحاق، تمور دوماً بالحياة ليل نهار...))[1].

ولا يختلف وصف البيوت في رواية (أحفاد أورشنابي) عن وصفها في الروايات السابقة إلاّ من حيث ارتباطها بطبيعة المكان من جهة وطبيعة شخصياتها من جهة أخرى، فالبيوت والقصور في الرواية السابقة ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بسياقها التاريخي في كونها تشكل فضاء رحباً لشخصيات عاشت حياتها ملوكاً وأمراء ومن ثم كانت هذه البيوت بمستوى هذه الشخصيات من حيث بنائها وتشكيلها العمراني وأثاثها وسكانها وخدمها، والترف الذي تعيشه الشخصيات فيها، أما في رواية (أحفاد أورشنابي) فأن بيوتها بسيطة، من حيث بنائها وأثاثها وشخصياتها تعيش حياة بسيطة، عادية، تبحث عما يسد رمقها ورمق أولادها، تقاوم المحتل والاقطاعيين والمستغلين من ذوي المناصب لتعيش حياة هانئة تنتمي لقرية تمتلك أبسط مقومات العيش لكنها تعيش بعز وكرامة ولا تقبل بالذل والمهانة، فكان طبيعيا أن يختلف بيت الآغا/ القصر عن بيوت ساكني القرية جميعاً، وأن يختلف بيت المختار عن البيوت الأخرى، يقول الراوي في وصف بيت الجد:

((ها هو بيت جدي، اقترب منه بخطى مرتبكة، أتحسس جيبي لأتأكد من وجود المفتاح ها هو الموعد يا جدي، الموعد مع الأسرار، مع الكلمة التي تحدد مكان مثواك، مع الوصية. أدخل المفتاح في شق الباب الخشبي، يصر الباب كصراخ امرأة تطلق متهيئة للولادة، يتسلل ضوء الشمس الصباحية إلى أحشاء الكوخ، تبدأ الأشياء تتوضح تدريجاً أمامي، سرير خشبي متهرئ يقعد بهدوء تحت حائط طيني والتراب الأحمر الرطب يمتطيه

(1) قديسو حدياب، 107.

حتى غيّب أطراف الحصيرة النائمة فوقه، اتجه نحو النافذة الخشبية الوحيدة للكوخ وأعالجها، تنفتح بعد لأي وتدل الشمس لتضئ الأشياء حدّ الالق، في زاوية الكوخ ثمة دلال قهوة التهمها الصدأ والتراب يحفها، وثمة في الزاوية المقابلة تماماً منضدة تحمل فوقها فانوس التحفه التراب حتى غطى لونه، وتحت المنضدة ثمة مصيدة فئران لما تزل منصوبة تنتظر، نفضت التراب عن الحصيرة وجلست، شملت أجزاء الكوخ بنظرة حب))[1].

وقد نال بيت جمعة هو الآخر تركيزاً واهتماماً من قبل الراوي وهو يصفه، وربّما كان هذا الوصف مهماً لإبراز الأحداث التي ستقع فيما بعد لاسيما ما يتعلق بحدث حفر النفق من أجل أخذ المؤونة من مخازن المختار الملاصقة لبيت/ كوخ جمعة، يقول الراوي:

((كان كوخ جمعة ذا طابقين، الأول في بطن الأرض على شكل سرداب معتم تنثُّ منه رائحة الرطوبة والعفونة وتسكنه الظلمة ليل نهار، والثاني كوخ يؤويه مع أمه الطرشاء العمياء، وكان كوخه آخر بيت من الطرف الشمالي من (ب) وأقرب بيت إلى مخازن المختار.))[2].

والراوي لا يهمل بيوت القرية فهو يصف بناءها والمواد المستعملة في البناء، على أن النمط الغالب لهذه البيوت أنها مبنية من الطين باستثناء بيت المختار المبني من الجص والآجر، وهذه الأوصاف تأتي مطابقة للواقع لاسيما وأننا نقرأ مسبقاً وصفاً آخر للقرية (ب)، يحاول فيه الراوي أن يلم بتفاصيل القرية جميعها، وهو وصف الكل كون القرية تشكل مجموع البيوت التي يقطنها ساكنوها والذين يشكلون اللبنة الأساسية لتكوّن القرية وتشكلها.

إن هذه التفاصيل تمنح السرد الروائي نوعاً من المرونة، فالقرية بوصفها المكان الشامل للبيوت لا يمكن لها أن تكتمل بدونها، ووصف هذه البيوت يأتي متمماً لوصف

(1) أحفاد أورشنابي، 115-116.

(2) أحفاد أورشنابي، 75.

القرية ومكملاً لها، إذ إن الجزء/ البيوت ماهي إلاّ تفاصيل مصغرة للكل/ القرية، وأحدهما يكمل الآخر، ومن خلالها نستطيع أن نقف عند النمط المعيشي لساكني البيوت والقرية، فساكنوا الأكواخ يختلفون من حيث البساطة وقلة متطلباتهم وقناعاتهم عن الذي يسكنون القصور أو بيوت الجص والآجر ممن غشيت أعينهم الطمع والجشع، وهم يحاولون استغلال مناصبهم من أجل رفاهية مزعومة قائمة على حساب أهل القرية وسلب راحتهم بمتطلباتهم واستعبادهم لهم.

فضلا عن ذلك أن ما يميز بيوت القرية تلك الآصرة الاجتماعية القوية التي لا تنقطع بين أبناء البيت الواحد من جهة، وأبناء القرية جميعاً من جهة أخرى، فلكل عائلة هناك شريط بنائي تمتد بيوت العائلة جميعاً في صف واحد، يقول الراوي:

((أما بيت المختار فكان مبنياً من الجص والحجر الجبلي مشيداً بشموخ أرعن على سفح التل كغول جبار، فيما انتشرت تحته تماماً وعلى بعد رمية حجر مخازنه المبنية – أيضاً- من الحجر والجص ثم على جانبيها كان بيت الوكيل وهو من الطين، عدا إحدى غرفه الحديثة فكانت مشيدة من الحجر، ثم بيوت آل (ع) وكلها أكواخ طينية، كان أبعدها- وأقربها إلى المخازن- بيت جمعة، وعند التقاء التل بالأرض السوية الممتدة بين البساتين من الطرفين كانت الأكواخ تمتد كشريط غير مترابط حول الساقية، وكان يقطنها آل (ت)، وشجرة عائلة القرية تقول إن الأخوين (ع) و(ت) آتياً من أطراف مدينة (ت) وسكنا هذا الموضع الجميل الحصين مع كرّ السنين تناسلت العائلتان وبنتا اللبنة الأولى لقريتنا العزيزة هذه.)) [1].

فهذه التفاصيل تعد بمثابة خريطة تحدد الموقع الجغرافي لكل بيت أولاً، وتحدد النواة الأولى التي شيدت عليها هذه القرية ووضعت حجرها الأساس، وهي نمط بدائي يعود أثرها إلى البيوت الطينية التي بناها الانسان منذ القدم.

(1) أحفاد أورشنابي، 77.

إن التحديد الروائي للمكان لا يأتي اعتباطاً، فالمكان هو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات وغالباً ما تجد الشخصيات في أماكن معينة ملجأ لها من الذين يتربصون بها، فالجبال كانت ومنذ الأزل مكاناً عصياً على الاقتحام، يشكل المكان الآمن لذوي الرغبات الخاصة ممن يرغبون في الانعزال أو هروباً من خطر يهدد حياتهم، لاسيما وأن وجود الكهوف والمغارات فيها يمنحها طابعاً أليفاً ومكاناً ملائماً للسكن على الرغم من الرهبة التي تثيرها رؤية الجبال بحدِّ ذاتها، والراوي في رواية (مار بهنام وأخته سارة) أعطى للجبل مكانة تفوق مكانة القصور، ففيه انطلق الشيخ متى لنشر دينه وعقيدته التي يؤمن بها، وإليه شدَّ الأمير بهنام رحاله ليلتقي هناك بالشيخ متى مؤمناً بحقيقة شفاء سارة على يديه، وليكون الجبل شاهداً على لحظة التحول الحاصلة في حياة الأمير ومن معه من الجنود، يقول الراوي:

((إذا طردوكم من مدينة فإذهبوا إلى أخرى،... مختصرا رحلة عمره في معادلة طرفاها مدينة تسلمه إلى وهاد، ووهاد تسلمه إلى جبال، وجبال تسلمه إلى امصار الدنيا بكل اتساعها، حتى استقر به المقام في شعفة هذا الجبل الحالق الذي يكاد يلامس عالماً خيالياً بالغاً في سحره الأخاذ، بل رحلة لذيذة إلى عالم شيده المخلّص عبر كل الأزمان ولكل الأزمان،..))[1].

فالجبل من الأماكن الواقعية التي أشار إليها الراوي ووظفها، ففيه هذا المكان التقى الأمير بهنام بالشيخ متى، وكان هذا اللقاء وفي هذا المكان تحديداً نقطة التحول في حياة الأمير ومن بعده أخته سارة، لذا فقد أدى الجبل دوره في السرد الروائي بتحوله من مكان عادي إلى مكان للعبادة والتقديس من جهة، وبتغير ملامح ساكنيه من جهة أخرى، فالعيش في الجبال يؤثر سلباً على ملامح الشخصيات كما هو الحال مع الشيخ متى الذي برز للأمير بصدره البارز ولحيته الفضية، بعقده السابع الذي تجاوزه بقليل ومع ذلك فهو يمتلك جسماً رياضياً يؤهله لتسلق الجبل، على العكس من الأمير بهنام وجنده الذي

(1) مار بهنام وأخته سارة، 69.

عصى عليهم تسلق الجبل فاضطر الشيخ متى أن ينزل هو بنفسه إليهم على الرغم مما يمتلكه الأمير وجنده من جسم قوي ورشيق.

وقد ورد ذكر الجبل في رواية (قديسو حدياب) [1] و(أحفاد أورشنابي) [2]، بوصفه مكاناً للاعتزال في الرواية الأولى، فقد اعتزل الشيخ فيه وتبعه روبن بويا وعوديشو، ومكاناً لترصد الأعداء والنيل منهم في الرواية الثانية، وفي الروايتين كلتيهما يبرز الجبل مكاناً عصياً على الاقتحام إلاّ بوشاية من ذوي النفوس الضعيفة الذين يتآمرون مع العدو على ساكنيه كما هو الحال مع توفيق وقد وشى بيوسف وكان سبباً في مقتله بعد محاصرته من قبل الانكليز.

أغلب روايات هيثم بهنام بردى تتعامل مع الشوارع بوصفها مكاناً عاماً، مفتوحاً على العلاقات الانسانية، فهي تعد أماكن انتقال عامة، أو المكان المجاز الذي يتم من خلاله العبور من مكان إلى آخر، فالشارع في رواية (الغرفة 213) مكان مهجور، خال من البشر، بسبب الأحداث التي تمرُّ بها بيروت آنذاك من حرب أهلية أتت على كل ما حولها، لذا يلتقط الراوي المشهد في هذا المكان من نافذة المستشفى ليترصد من خلالها حياة البشر، والشوارع في رواية (مار بهنام وأخته سارة) رمز لمدينة آثور، فنجد المقاطع الوصفية المطولة للشوارع ترتبط ارتباطا وثيقا بمدينة آثور، كونها من معالم المدينة الأساسية، يقول الراوي:

((وأما الشوارع المحيطة به والتي تتفرع إلى أذرع تقطع المدينة حتى الأسوار وكأنها أوراق أزهار البيبون فهي مبلطة بالحجر، ومظللة من الجانبين بشجيرات الدفلى والآس، على يمين القصر الملوكي، ثمة بناء جميل على شكل جب، يهبط إلى المدينة عبر طريق

(1) ينظر: قديسو حدياب، 211-212 .

(2) ينظر: أحفاد أورشنابي، 101-103.

مبلط من رخام جبلي تحف به اشجار الزيتون يمتد لولبياً، يعج دوماً بالناس الساعين من المدينة والضياع والمدن القريبة والبعيدة...)) [1].

إذ يكشف الوصف الروائي عن الاتساع والانفتاح اللذين تتصف بهما شوارع المدينة، فضلاً عن الجمالية التي تضفيها على المدينة بما يحيط بها من الأزهار والأشجار التي تمثل مكوناً أساسياً من مكونات الشارع.

فالسرد الروائي يكشف عن مجموعة هائلة من الأماكن التي تدور فيها الأحداث، فهناك المعابد والردهات والمستشفيات والبحار والقاعات والخيم والصومعة والمكتبة وغيرها من الأماكن وكلها لا تخلو من أوصاف تكشف عن معالمها وتحدد دورها وأثرها في الشخصيات الروائية، لاسيما وأننا أمام شخصيات تتأثر ايجاباً وسلباً بالأماكن التي ترتادها وتعيش فيها.

وفي رواية (قديسو حدياب) تظهر أوصاف لشخصيات عدة فضلاً عن وصف المكان في مقطع واحد يشكل مشهداً سينمائياً يكشف عن عناصره وأجزائه جميعاً، فهناك الأب والأم وشابان آخران وفتاة في مقتبل العمر وكلها تظهر من وجهة نظر الراوي الضيف/ الشيخ إذ يقول:

((وعلى مائدة الطعام العامرة بكل أطايب الدنيا، ومدى الاهتمام الذي اولوه به جميعاً بلا استثناء، فالأب الذي يماثله في العمر دائم التألق، فكل شيء فيه يبرق بدءاً من عينيه مروراً بشفتيه وانتهاء بجبينه المضيء، وفيه الشيء الكثير من البساطة التي تجعل الآخر منجذبا إليه ويتوق إلى مجالسته ومسامرته، والأم التي هي عبارة عن ضوء بارق يضيء جنبات البيت بالنور والمرح بتنقلاتها التي لا تستكين وعباراتها البسيطة الأليفة وطريقة تعاملها مع خدم البيت التي تتصف بالأخوة والطيبة، والأربعة الآخرين الملتفين المتحلقين حوله على المائدة العامرة، فإضافة إلى الشاب صديقه، ثمة شابان آخران، الأول يبدو الكبير لكونه يجلس على يمين الأب وآخر يبدو أصغر كونه يجلس عن يسار الشاب

(1) الغرفة 213، 12.

صديقه الذي اتخذ مكانه على يسار الأب. أما عن يمين المنضدة، وبشكل متقابل، فتجلس الأم الباسمة بوجه فتاة تبدو في مقتبل الشباب بوجه جميل يحاكي التفاح بنظارته ونداوته، وعينين دائبتي التحرك وكأنهما نجمتان تبحثان عن المستقر والموئل.)) [1].

وفي رواية (أحفاد أورشنابي) يصف الراوي مشهد حفلة العرس بقوله: ((فبينما كان سالم في احدى الليالي عائدا من الموصل وهو يمتطي حماره وقد وضع أمامه باباً خشبياً صغيراً ابتاعه من الموصل، فإذا به في جوقة من اللصوص، فما كان منه إلاّ أن نزل عن الحمار وأنزل الباب وأوقفه على طوله ثم أقفل مزلاج الباب، وصاح بظفر:

-لقد اقفلت الباب أتحداكم أن تسرقوني.

فما كان من اللصوص إلاّ أن أغربوا في الضحك، ثم تركوه وشأنه في غناء موال حزين عن شارب تركته حبيبته مع فارس مجهول نزل القرية في يوم ما، ثم غادرها هارباً مع الفتاة، تاركاً قلباً ثاوياً مثلوماً لا تداويه الأيام، فطرب القوم، وعمد بعض الشباب إلى البنادق وثلموا الهواء بالرصاص كرد فعلهم الحاد مع الموال، فيما رفع الكهول عيونهم وثمة فيها شوق إلى ايام خلت...)) [2].

لقد كان الراوي وهو يحاول الافادة من الوصف- بشقيه وصف الشخصيات ووصف الأماكن- على وعي ودراية تامة باللعبة التي يمارسها، فالانتقال من الرؤية التفصيلية للموصوف الى الرؤية التجزيئية هو الذي يحدد مهارة الراوي وبراعته في الإمساك بخيوطه الوصفية، لاسيما وأن هذا الانتقال يمنح النص الروائي مسافة سردية كافية للتشبع بآليته الوصفية، والراوي في أوصافه لا يركز على بؤرة وصفية محددة، فالبؤر كلها تشكل منطقة اكتشاف لابد للراوي أن يغامر ويكشف عن أهوالها ومخاطرها، وقد كان وصف الشخصيات من المناطق الحساسة التي حاول دخولها، لأن وصف الشخصيات لابد أن يكون بمستوى الحدث الروائي الذي يرتبط بكل شخصية على حدة

(1) قديسو حدياب، 23.

(2) أحفاد أورشنابي، 34.

من جهة، وبالشخصيات كلها مجتمعة من جهة أخرى، فالقوة والبطولة والشجاعة والألفة ومحبة الآخرين والتعاطف معهم والحنان والرجولة كلها أوصاف تتشكل في ظل ثنائية تميز الشخصيات الخيرة من الشريرة، ولها متناقضاتها، كما أن المكان الآمن يشكل امتداداً حيوياً وبارزاً للمكان المعادي وغيرها من الثنائيات التي يبرز أثرها واضحاً في الروايات – قيد الدراسة- جميعها.

المصادر والمراجع

أولاً: الروايات. (حسب الأبجدية):

- أحفاد أورشنابي، ط1، دار ثقافة للنشر والتوزيع، الامارات، 2015.
- الغرفة 213، مطبعة أسعد، بغداد، 1987.
- قديسو حدياب، ط1، مركز أكد للطباعة والاعلان، عنكاوا، 2008.
- مار بهنام وأخته سارة، ط1، مطبعة اكد للطباعة والاعلان، عنكاوا، 2007.

ثانياً: المصادر والمراجع:

1. الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، عمر محمد الطالب، بيروت، 1971.
2. الأدب ومذاهبه، محمد مندور، ط2، مكتبة نهضة مصر، الفجالة-مصر، د.ت.
3. أدوات النص- دراسة، محمد تحريشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
4. أساطير العراق القديم البابلية والسومرية- دراسة في تشكلها السردي، سوسن البياتي، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2010.
5. الأسس الجمالية في النقد العربي، عزالدين اسماعيل، ط2، دار الفكر العربي، مصر، 1968.
6. أسماء في ذاكرة المدينة- هيثم بهنام بردى، حوار: نمرود قاشا، سلسلة اصدارات مجلة إنانا، ط1، مطبعة شفيق، بغداد، 2012.
7. الأسماء ومعانيها، وليد ناصيف، ط1، دار الكتاب العربي، دمشق- القاهرة، 1997.
8. أسئلة الرواية- أسئلة النقد، محمد برادة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996.
9. أسئلة السرد الجديد، أعمال مؤتمر أدباء مصر، الدورة الثالثة والعشرون، محافظة مطروح، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008.

10. أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.
11. أصوات وخطوات- مقالات في القصة العربية، عبد الرحمن مجيد الربيعي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.
12. الأنا في الشعر الصوفي- ابن الفارض انموذجاً، عباس يوسف الحداد، ط2، دار الحوار، اللاذقية، 2009.
13. الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح: عبدالمنعم محمد خفاجي، ط3، دار الجيل، بيروت-لبنان، د.ت.
14. باختين والمبدأ الحواري، تزفتيان تودوروف، تر: فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996.
15. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد انطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982.
16. البعد التاريخي للشخصية في رواية" قديسو حدياب" لهيثم بهنام بردى، علي أحمد العبيدي، ضمن كتاب (تجليات الفضاء السردي- قراءات في سرديات هيثم بهنام بردى، مجموعة باحثين، اعداد وتقديم: محمد صابر عبيد، ط1، دار تموز، دمشق، 2012).
17. بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
18. بناء الزمن في الرواية المعاصرة- رواية تيار الوعي نموذجاً (1967-1994)، مراد عبدالرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
19. البناء الفني لرواية الحرب العربية في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، عبدالله ابراهيم، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988.
20. البنى السردية- دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، عبدالله رضوان، دروب للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، 2009.

21. البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح- تعدد الدلالات وتكامل البنيات، محمد صابر عبيد- سوسن البياتي، ط1، دار وائل ، الاردن، 2011.
22. البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الابـراهيم، منشـورات الهيئة العامة السورية للكتاب- وزارة الثقافة، دمشق، 2011.
23. بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن-الشخصية)، حسن بحـراوي، ط1، المركـز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 1990.
24. التبئير الفلسفي في الرواية- مقاربة ظاهراتية في تجربة سليم بركات، شاهو سعيد، ط1، دار سردم، السليمانية، 2007.
25. التجربـة والعلامـة القصصـية- رؤيـة جماليـة في قصـص (اوان الرحيـل) لعلـي القاسمي، محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، 2011.
26. تجليات الفضاء السردي (قراءات في سرديات هيثم بهنام بردى)، نخبة من النقـاد الأكاديمين، اعداد وتقـديم: محمـد صـابر عبيـد، ط1، دار تمـوز للطباعـة والنشـر، دمشق، 2012.
27. تحليل الخطاب الأدبي، ابراهيم صحراوي، ط1، دار الافاق، الجزائر، 1999.
28. تحولات السرد في الرواية الجزائريـة المعاصـرة ياسمينـة صـالح انموذجـاً، دليلـة مروك، أعمال المؤتمر الدولي: الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشـكل القـراءة في الوطن العربي، الجزائر، 21-22 اغسطس، 2016.
29. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنـى العيـد، ط1، دار الفـارابي، بيروت،1990.
30. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنـة يوسـف، ط1، دار الحـوار، اللاذقيـة- سوريا، 1997.
31. تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية- مدخل نظري، هشام العلوي، ضمن كتاب: النص الادبي بين الواقعي والمتخيل، مجموعة باحثين، ط1، مطبعة انفـو – برانـت، 2003.

32. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975.
33. ثلاثية الراووق- الرؤية والبناء (دراسة في الأدب الروائي عند عبدالخالق الركابي)، قيس كاظم الجنابي، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000.
34. جدلية المكان والزمان والانسان في الرواية الخليجية، عبدالحميد المحادين، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.
35. جماليات التشكيل الروائي-، مع الدكتور محمد صابر عبيد، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2007.
36. جماليات المكان، جاستون باشلار، تر: غالب هلسا، دار الحرية، بغداد، 1988.
37. جماليات المكان في الرواية العربية المعاصرة، شاكر النابلسي، ط1، دار الفارس، عمان، 1994.
38. جماليات النص وتشكيل الخطاب- قراءات في سرديات فارس سعدالدين السردار، نبهان حسون السعدون، ط1، مطبعة الديار، الموصل، 2013، 66.
39. جمالية الحكي بين الصياغة اللغوية والمعالجة السينمائية، أحمد القاسمي، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2011.
40. حبة الخردل، دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً، خالص ايشوع بربر ، ط1 ، رند للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، 2005م :20.
41. حفريات في الذاكرة من بعيد، محمد عابد الجابري، ط1، مطبعة دار النشر المغربية، دار البيضاء.
42. الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، فاتح عبدالسلام، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
43. الخبرة والتربية، جون ديوي، تر: محمد رفعت رمضان- نجيب اسكندر، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1954.

44. خطاب الحكاية- بحث في المنهج، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، الرباط، 1997.
45. خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، رفقة دوديـن، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2007.
46. دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، تر: نايف بلوز، ط4، مؤسسة مجد الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، 2006.
47. دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1995.
48. دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، محمود ناصر نجم، ط1، مطبعة الدباغ، أربيل، 2016.
49. دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان، قادة عقاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
50. الذاكرة أسرارها.. وآلياتها، لورون بوتي، تر: عزالدين الخطابي، ط1، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، 2012.
51. الردود السلبية للمدينة المعاصرة، طارق ابراهيم حمدي، سلسلة الموسوعة الصغيرة (200)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
52. رسائل في التجربة الجمالية للانسان، .
53. الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث- دراسة في البنية السردية، حسن سالم هندي، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2014.
54. الرواية العراقية المعاصرة- أنماط ومقاربات، قيس كاظم الجنابي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات(6)، 2012.
- الرواية العربية – الأبنية السردية والدلالية، عبد الله إبراهيم ،ط1، كتاب الرياض (151)، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2007.

55. الرواية العربية البناء والرؤيا- مقاربات نقدية-، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
56. الرواية والمكان، ياسين النصير، ط2، دار نينوى للدراسات والنشر، 2010.
57. الرواية وصنعة الرواية، مجموعة كتاب، تر: سامي محمد، دار الجاحظ، بغداد، 1981.
58. الزمان ، جان بوسيل، تر: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الانماء الحضاري، د.م، 2005.
59. الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، ط1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 2004.
60. الزمن في الرواية الليبية (ثلاثية أحمد ابراهيم الفقيه نموذجاً)، فاطمة الحاجي، ط1، الدار الجماهيرية، ليبيا، 2000.
61. السرد العربي- مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.
62. شعرية المكان في الرواية الجديدة- الخطاب الروائي لإدوارد الخراط أنموذجاً، خالد حسين حسين، كتاب الرياض (83)، مؤسسة اليمامة، الرياض، د.ت.
63. صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القلقشندي،ط1، دار الفكر، دمشق، 1987.
64. صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبدالستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981.
65. الصوت الآخر، فاضل ثامر، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992.
66. طائر الفينيق- محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، مجموعة نقاد، اعداد وتقديم: خليل شكري هياس، ط1، دار تموز، دمشق، 2012.
67. عالم الرواية، ريال اوئيليله- رولان بورونوف، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999.
68. عتبات الكتابة، بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، سوسن البياتي، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، الاردن، 2013.

69. عطر الكتابة السردية- قراءات في المتخيل الابداعي العربي، رسول محمد رسول، ط1ـ دائرة الثقافة، الشارقة، 2018.
70. علم الاجتماع الحضري، فؤاد بن غضبان، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، د.م ، 2014.
71. علم السرد- مدخل الى نظرية السرد، يان مانفريد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى، سورية، 2011.
72. غائب طعمة فرمان، فاطمة عيسى جاسم، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2004.
73. الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ابراهيم جنداري، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000.
74. فلسفة التأويل- الأصول ، المبادئ، الاهداف، غادامير، تر: محمد الزين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر، 2006، 92.
75. فن القصة، محمد يوسف نجم، ط5، دار الثقافة، بيروت، 1966.
76. فن الكتابة: تقنيات الوصف، عبدالله خمار، نشر مشترك مع دار الكتاب العربي، الجزائر، 1998.
77. فنون النثر الحديث، شكري الماضي، الشركة العربية المتحدة للتوريدات، القاهرة، 2008.
78. في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر، تونس، 1985.
79. في مشكلات السرد الروائي- قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة ، جهاد عطا نعيسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

80. في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، عبدالملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
81. في النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبدالله، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
82. قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1997.
83. قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد ابراهيم، ط3، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.
84. القراءة التفاعلية- دراسات لنصوص شعرية حديثة، ادريس بلمليح، ط1، دار توبقال- الدار البيضاء، المغرب، 2000.
85. القصة القصيرة جداً- المجموعات القصصية، هيثم بهنام بردى، ط1، دار تموز، دمشق، 2011.
86. القصة القصيرة جداً- مقاربة بكر، أحمد جاسم حسين، منشورات دار عكرمة للطباعة والنشر، دمشق، 1997.
87. القصة القصيرة في الأردن- بحوث وشهادات، مجموعة مؤلفين، ط1، دار أزمنة، عمان، 1994.
88. القصيدة السيرذاتية- بنية النص وتشكيل الخطاب، خليل شكري هياس، ط1، عالم الكتب الحديث، الاردن، 2010.
89. قضايا الأدب العربي، مجموعة مؤلفين، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1978.
90. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
91. قواعد النقد الأدبي، ابر كرومبي، تر: محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

92. كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاري- محمد أبو الفضل ابراهيم،ط1، المكتبة العصرية، صيدا، 1984.
93. الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988
94. الكون الروائي- قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصرالله، محمد صابر عبيد- سوسن البياتي،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007.
95. لسان العرب، ابن منظور، تصنيف: يوسف الخياط، دار صادر، بيروت، د.ت.
96. لماذا نكتب؟ عشرون من الكتاب الناجحين يجيبون على أسئلة الكتابة، تحرير: ميريدث ماران، تر: مجموعة من المترجمين العرب، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2014.
97. ما الأدب، جان بول سارتر، تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
98. مدارس النقد الأدبي الحديث، محمد عبدالمنعم خفاجي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1995.
99. مدخل إلى التجربة الروائية، ضمن كتاب: ملتقى الروائيين العرب الأول- شهادات ودراسات، ط1، دار الحوار، اللاذقية،1993.
100. مدن مسيحية بين الماضي والحاضر- شقلاوة، برنامج اذاعي، قُدم من خلال اذاعة- صوت السلام- في قره قوش (بغديدا) عام 2008 من اعداد : نمرود قاشا.
101. المدينة في القصة العراقية المعاصرة، رزاق ابراهيم حسن، الموسوعة الصغيرة (143)، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1984.
102. المدينة في قصص جليل القيسي- دراسة سايكو- سوسيولوجية، نوزاد أحمد أسود، ط1، دار تموز، دمشق، 2011.

103. مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، محمد صابر عبيد- سوسن البياتي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2008.
104. المرجع – آراء واتجاهات، محمد نايل، .
105. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984.
106. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985.
107. معجم المصطلحات الأدبية، ابراهيم فتحي، ط1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
108. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط2، مكتبة لبنان ، بيروت، 1984.
109. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002.
110. معراج النص- دراسات في السرد الروائي، نضال الصالح، ط1، منشورات دار البلد، دمشق، 2003.
111. مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (110)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1987.
112. مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، عبدالصمد زايد، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.
113. المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، ط1، دار ابن هانئ، دمشق، 1989.
114. مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
115. الملحمة والرواية: مسائل في المنهجية، ميخائيل باختين، تقديم: جمال شحيذ، سلسلة الدراسات اللغوية والأدبية (1)، ط1، معهد الانماء العربي، بيروت، 1982.

116. موسوعة السرد العربي، عبدالله ابراهيم، ط1،المركز العربي للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
117. الموقد واللهب- حياتي في القصيدة، محمد القيسي، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1994.
118. النص الأدبي تحليله وبناؤه- مدخل اجرائي، ابراهيم خليل، ط1، عمان، 1995.
119. النص الروائي- تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط، تر: رشيد بنحدو، المطبعة الأميرية، 1999.
120. نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، مشترك، جمع: تزفتيان تودوروف، تر: ابراهيم الخطيب، ط1، المغرب، 1982.
121. النقد الأدبي – أصوله ومناهجه، سيد قطب، ط6، دار الشروق، القاهرة، 1990.
122. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ط3، دار الثقافة- دار العودة، بيروت،1973.
123. النقد الجمالي- دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.م، د.ت.
124. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1948.
125. وجع الكتابة- مذكرات ويوميات، مهدي عيسى الصقر،ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2001.
126. وجهة نظر في روايات الأصوات العربية، محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
127. الوصف في تجربة نصرالله الروائية، نداء أحمد مشعل، ط1، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 2015.

128. وظيفة الوصف في الرواية، عبداللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر، المغرب، 1989.
129. النهايات المفتوحة: دراسة نقدية في فن انطوان تشيخوف القصصي، شاكر النابلسي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985

ثالثاً: الدوريات.

1. الانشائية الهيكلية، تودوروف، تر: مصطفى النواتي، مج: الثقافة الاجنبية، ع3، 1982.
2. التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، تر: حسن بحراوي وآخرون، مج: آفاق المغربية، ع8-9، 1988.
3. تقاطع المستويات وتنازع الثنائيات في مجموعة (أرض من عسل) للقاص هيثم بهنام بردى، نادية هناوي سعدون، ضمن كتاب (دور السريان في الثقافة العراقية- أبحاث ودراسات الحلقة الدراسية الثالثة دورة سليمان الصائغ)، ط1، المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية، عنكاوا، 2013.
4. حدود السرد، جيرار جينيت، تر: بنعس بو حمالة، مج: افاق المغربية، ع8، 1988.
5. حوار مع القاص علي القاسمي، ابراهيم اولحيان، مج: عمان، الأردن، ع158، 2009، 34.
6. دور الرواية العربية في توعية الوعي الانساني، سوسن البياتي، مج: آداب الفراهيدي، كلية الآداب، جامعة تكريت، ع 1 كانون الاول، 2009.
7. رسالة الأردن الثقافية: إضاءات على تجربة وتأملات نصرالله الإبداعية في الرواية والشعر، محمد فحماوي، مج: الموقف الأدبي،ع408 ، لبنان، 2005.
8. الروائي التاريخي بين الحقيقة والخيال، حسين يوسف، مج: آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، ع4، 1992 .

9. الفضاء المضاد، سمر روحي الفيصل، مج: الموقف الأدبي، ع406، شباط، 2005، 34.
10. مدخل في قراءة البنيوية، عبدالملك مرتاض، مج: علامات، النادي الأدبي بجدة، ع29، 1998.
11. المدينة هي التي تسكن فينا، عبدالستار ناصر، جريدة الزمان، ع1354 في 2/ 11/ 2002.
12. المكان الروائي، عبدالحميد محادين، مج: البحرين الثقافية، ع30، 2001.
13. هل الرواية ابنة شرعية للمدينة، فؤاد التكرلي، جريدة الثورة، 24/ 12/ 2002.

رابعاً: الرسائل والأطاريح الجامعية.

1. الاستشراف في الروايات العربية- مقاربة سردية في نماذج نصية، عبدالله بن صفية، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، اشراف: د. اسماعيل زردومي، 2013.
2. البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية: الطموح-البحث عن الوجه الآخر- زمن القلب- مقاربة بنيوية، بوراس منصور، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس-سطيف، اشراف: د. محمد العيد ناورتة، 2010.
3. البناء الفني في روايات ابراهيم ادريس، سهام علي هزاع السرور، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة آل البيت، اشراف: أ.د نبيل حداد، 2010.
4. بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، زاوي أحمد، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب- اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، اشراف: أ.د عبد الحليم بن عيسى.

5. جماليات الكتابة الروائية- دراسة تأويلية تفكيكية، حياة لصحف، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة ابي بكر بلقايد- تلمسان، اشراف: أ.د محمد بلقاسم، 2015-2016.
6. جماليات الوصف في خماسية (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف، نوروز شوكت محمد، أطروحة دكتوراه، سكول اللغات/ جامعة السليمانية، اشراف: أ.د ظاهر لطيف كريم، 2012
7. السرد عند الجاحظ (البخلاء أنموذجاً)، فادية مروان أحمد الونسة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2004.
8. شخصيات قصة يوسف (عليه السلام) في القرآن الكريم- دراسة تحليلية، نبهان حسون السعدون، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، إشراف: أ.د ابراهيم جنداري، 2003.
9. الفضاء في روايات ابراهيم سلامة، فاطمة خنفوسي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، اشراف: أ.د مصطفى الغماري، 2012.

خامساً: الرسائل الشخصية والمكالمات الهاتفية.

- رسالة من الكاتب إلى المؤلفة بتاريخ 21/ 1/ 2014 جواباً على الأسئلة التي طرحتها المؤلفة عليه في مكالمة هاتفية بينهما يوم 3/ 1/ 2014.

السيرة العلمية للمؤلفة

أ.د. سوسن هادي جعفر

حاصلة على لقب أستاذ في 4/23/ 2017.

- حاصلة على شهادة البكالوريوس في آداب اللغة العربية/ كلية التربية/ الجامعة المستنصرية / 1994.
- حاصلة على شهادة ماجستير آداب اللغة العربية/ كلية التربية للبنات/ جامعة تكريت / 2000.
- حاصلة على شهادة الدكتوراه في آداب اللغة العربية/ كلية التربية/ جامعة تكريت 2005.
- حائزة على جائزة الشارقة للإبداع العربي/ الدورة الثالثة عشرة بالمرتبة الثانية في النقد الأدبي عام 2010..
- نشرت العديد من البحوث في المجلات العلمية الرصينة داخل وخارج العراق.
- شاركت في العديد من المؤتمرات العلمية داخل العراق وخارجه.
- ناقشت العديد من الرسائل والأطاريح في الجامعات العراقية.
- صدر لها العديد من الكتب المؤلفة والمشتركة مع نقاد وأكاديميين من الجامعات العراقية والعربية.