جامعة القادسية_ كلية التربية

قسم اللغة العربية

الخطاب الروائي

روايات طه حامد الشبيب

اختيارا

اطروحة يتقدم بها الطالب

عادل ناجح عباس البصيصي

الى مجلس كلية التربية وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه

في فلسفة اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ.د. رحمن غركان عبادي

محرم ١٤٣٨هـ

تشرين الأول ٢٠١٦م

إقرار المشرف العلمي:

أقر بأن إعداد هذه الرسالة " **الخطاب الروائي في تجربة الروائي طه حامد الشبيب (اختياراً)** " قد جرى بإشرافي بمراحلها كافة، وارشحها للمناقشة.

امضاء المشرف العلمي:

أ.د. رحمن غركان عبادي

التاريخ : ١٩ / ١ /**٢٠١٧م**

امضاء رئيس القسم :

أ. د. عبد الله حبيب كاظم

التاريخ : ٢٢ / ١ /**٢٠١٧م**

جامعة القادسية
كلية التربية
قسم اللغة العربية

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة قد اطلعنا على أطروحة طالب الدكتوراه(عادل ناجح عباس الحسيني) الموسومة(الخطاب الروائي في تجربة الروائي طه حامد الشبيب اختيارا)، وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، وترى أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية، بتقدير (جيد جدا).

الامضاء:

الاسم: أ. د. حمزة فاضل يوسف

التاريخ: ٤ /٤ /٢٠١٧

رئيسا

الامضاء:

الاسم: أ. د. محمد جواد البدراني

التاريخ: ٢٨/ ٣ /٢٠١٧

عضوا

الامضاء:

الاسم: أ. د. سرحان جفات سلمان

التاريخ: ٤ /٤ /٢٠١٧

عضوا

الامضاء:

الاسم: أ. /. د. كاظم فاخر حاجم الخفاجي

التاريخ: ٢٨/ ٣ /٢٠١٧

عضوا

الامضاء:

الاسم: أ. م. د. كريم مهدي المسعودي

التاريخ: ٤ /٤ /٢٠١٧

الامضاء:

الاسم: أ. د. رحمن غركان عبادي

التاريخ: ٤ / ٤ /٢٠١٧

عضوا ومشرفا

مصادقة عمادة كلية التربية

الإمضاء:

الاسم: أ. د. خالد جواد العادلي

الرتبة العلمية: أستاذ

المنصب: عميد كلية التربية

المحتويات

المحتويات ٤

المقدمة ٦

التمهيد:..... ١١

(الخطاب)..... ١١

الفصل الأول: (الزمن) ١٨

الزمن الروائي: ٢١

المبحث الأول..... ٢٤

الترتيب:- ٢٥

أولاً: الاسترجاع:-..... ٢٥

ثانياً: الاستباق:..... ٣٨

المبحث الثاني(المُدّة) ٤٧

المبحث الثالث ٨٦

(التكرار) ٨٧

الفصل الثاني(تقديم المكان) ٩٨

المبحث الأول..... ١٠٤

المكان المفترض ١٠٥

المبحث الثاني ١٢٠

المكان الواقعي..... ١٢٠

المبحث الثالث ١٤٠

أماكن أخرى ١٤١

الفصل الثالث ١٥٠

التقنيات السردية ١٥٠
المبحث الأول ١٥١
الصيغة ١٥١
الصيغة ١٥٢
الصيغة:- ١٥٢
أساليب السرد:- ١٥٣
1. صيغة الخطاب المسرود ١٥٤
٢. صيغة المسرود الذاتي ١٦٤
٣. صيغة الخطاب المعروض ١٦٧
المبحث الثاني ١٧٨
التبئير ١٧٨
التبئير ١٧٩
أولا:- الحكاية غير المبأرة(ذات التبئير الصفر) ١٨١
ثانيا:- التبئير الداخلي ١٨٦
ثالثا:- التبئير الخارجي ١٩١
الخاتمة ١٩٧
المصادر والمراجع ٢٠٥
الصحف والمجلات ٢١١
المقابلات ٢١٢

المقدمة

الحمد لله الذي لم يكن له أول معلوم ولا آخر متناه ولا قبل مدرك ولا بعد محدود ولا أمد بحتى والصلاة والسلام على رسول الإنسانية نبي الرحمة أبي الزهراء محمد وعلى آله الطاهرين مفاتيح الخير وأبواب البركة وبعد.

لقد وجّه الدرسُ الأكاديميّ والبحثيّ نظرهُ إلى مفهوم الخطاب الروائي، منذ زمنٍ ليس بالقصير، فهو مفهوم شغلَ الباحثينَ والدارسين من مختلف مشاربهم الفكرية، محاولين وسم حدود هذا المفهوم وتقعيد قواعده وتخليصه، ممّا قد يَعلقُ به أحيانا من السياقات اللفظية التي تقع خارج دائرة اشتغاله.

فالخطاب الروائي له عناصره، وقواعده وآلياته التي بواسطتها ينجز النسيج الروائي لرواية ما.

لقد أخذت هذه الدراسة أنْ تتناول الخطاب الروائي في تجربة الروائي العراقي طه حامد الشبيب، محاولةً أنْ نتتبع عناصر هذا الخطاب وأجزاءهُ وإجراءاته في روايات الشبيب، واستخلاص بعض النتائج التي انتجتها عناصر الخطاب الروائي.

إنَّ مسوغات اختياري لهذه الدراسة أنّ روايات طه حامد الشبيب، لم تحظ بدراسة خاصة على مستوى خطابه الروائي، بلحاظ أنّ للكاتب أربع عشرة رواية، وقفت الدراسة إزاءها متابعة توظيف عناصر الخطاب، لإنجاز الروايات وتقديمها للمتلقي بكيفيات متنوعة.

ومن المسوغات أيضا، إنَّ الرواية العراقية بدأت تخلق سمعة طيبة في أفق الرواية العربية، لذلك أحسب أنَّ هذه الدراسة هي محاولة لطرح الخطاب الروائي

منهجا نقديا، ضمن مساحة الرواية العراقية، إيمانا منها أنّها تحاول الإسهام في إنجاح تجربة الرواية العراقية على الصعيد العربي.

لقد أفادت هذه الدراسة من المصادر التي اختصت بتحليل الخطاب الروائي، والنظر في مكوناته(الزمان – المكان – الرؤية – الصيغة)، وتابعتها متابعة أفضت إلى رصد سياق هذه المكونات، محاولة الكشف عنها وعن حضورها ضمن النسيج الروائي.

إنَّ ما كُتِبَ عن الروائي طه حامد الشبيب، فأغلبه كان عبارة عن مقالات أو قراءات مبتسرة، نشرت في الصحف أو على مواقع التواصل الاجتماعي أو من خلال شاشات الفضائيات إلا رسالة ماجستير اعتنت بعناصر الرواية عند الشبيب، وبالتالي لم تفد هذه الدراسة مما كُتبَ عن الشبيب لأنه ابتعد عن منطقة اشتغال هذه الدراسة لذلك وقع الجهد الأكبر على المتابعة والرصد اللذين مارستهما الدراسة على روايات الشبيب.

لقد قامت هذه الدراسة الموسومة (الخطاب الروائي في تجربة طه حامد الشبيب اختيارا) على تمهيد وثلاثة فصول، ففي التمهيد عرضت إلى المفردات التي ضمها العنوان فكتبتُ محاولا إضاءة مفهوم الخطاب عموما والفرق الكامن بينه وبين النص ثم توجهت إلى مفهوم الخطاب الروائي وأبرز مراحل تطوره التاريخي وأهم تعريفاته، وفي نهاية التمهيد تناولت شيئا عن الروائي طه حامد الشبيب وأهم مفاهيمه ومرتكزاته الفنية في كتابة الرواية محاولا الحصول على الإجابة من الروائي نفسه من خلال بعض اللقاءات التي جمعتني به.

وقام الفصل الأول الموسوم الزمن على مدخل حاول إضاءة هذا المفهوم معجمياً ولغوياً وفكرياً ثم انتقلنا إلى مفهوم الزمن الروائي الذي أصّل له في النقد الغربي واعتمدنا بعد ذلك على تقسيم جيرار جينيت للزمن.

في دراستنا ضمن الفصل الأول الذي قسّم بعد المدخل على ثلاثة مباحث الأول كان الترتيب الذي يتناول نظام تتابع الأحداث في الرواية وقد تم ضبْطُ نمطين شكَّلا الترتيب وهما الاسترجاع الذي كان على نوعين الأول الاسترجاع الخارجي وهو يتناول سرد الأحداث إلى ما قبل بداية الرواية والثاني كان الاسترجاع الداخلي وهو العودة إلى نقطة زمنية لاحقة لبداية السرد الذي ابتدأت به الرواية وقد تابعت هذا المكوّن وتوظيفه لدى الشبيب في رواياته ذاكراً نماذجَ مختلفة من هذه الروايات.

أما النمط الثاني فكان الاستباق وهو مجموعة من الإشارات السردية التي يقدمها الراوي ليمهّدَ من خلالها لأحداث سيجري سردها بعد ذلك ومن متابعتنا لروايات الشبيب وجدنا هذا النمط ينقسم على الاستباق غير المتحقق والاستباق المتحقق.

أما المبحث الثاني فهو المدّة وهو يعالج العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب وقد حُدّدَتْ أربعة أنماط شكَّلت بمجموعها المدة وهي(الوقفة) و(المشهد) و(التلخيص) و(الحذف) وقد فصّلْتُ القول فيها مع الاتيان بنماذج روائية وظّفَتْ هذه الأنماط في الإنجاز الروائي أما المبحث الثالث فقد خصّص لتقنية التكرار ويُعنى بدراسة العلاقة بين عدد المرات التي يحدث فيها الحدث في القصة وعدد المرات التي يروى فيها وقسّم هذا النمط عند الشبيب على السرد المفرد والسرد

المكرّر ثم جئت ببعض النماذج التي وردت في روايات الشبيب وكانت تمثل هذا النمط وبهذا المبحث ينتهي الفصل الأول.

وفي الفصل الثاني الموسوم تقديم المكان ابتدأت بمدخل حاول أن يضيءَ مفهوم المكان معجميا ولغويا وفلسفيا وصولا إلى مفهوم المكان الروائي وقد قسّمت الفصل على ثلاثة مباحث كانوا الأبرز في حضور المكان في روايات الشبيب الأول المكان المفترض وهو المكان الذي خلقه الروائي متخيلاً افتراضياً لا وجود له في الواقع المعاش وكان هذا المكان على نوعين المكان الضيق والمكان الواسع وقد تناولتهما مع إيراد نماذج روائية للشبيب وظفها في هذين النوعين.

أما المبحث الثاني فقد خصّص للمكان الواقعي وهو المكان الذي تكون له صورة من الواقع المعاش وقد قُسّم هذا المبحث على نوعين أيضاً المكان الضيق والمكان الواسع كما في المبحث الأول.

أما المبحث الثالث فخصصته لأماكن أخرى وردت في روايات الشبيب ومنها المكان المدني والمكان الصحراوي وكذلك المكان السلطوي ليختتم الفصل الثاني بهذا المبحث.

أما الفصل الثالث الموسوم التقنيات السردية فقد قسّم هذا الفصل على مبحثين الأول(الصيغة) الذي ابتدأ بتعريف الصيغة ومركزيتها في بناء الخطاب الروائي وقد أوردت أساليب السرد ومنها صيغة الخطاب المسرود والخطاب المعروض التي وظفها الشبيب لإنجاز رواياته أمّا المبحث الثاني فقد اختصَّ بـ(التبئير) والذي جاء بمكونات عدّة منها (الحكاية غير المبأرة ذات التبئير الصفر)

و(التبئير الداخلي) و(التبئير الخارجي) وبهذا المبحث ينتهي الفصل الثالث من الدراسة.

وقد ختمت الفصول الثلاثة بخاتمة حاولت فيها استخلاص النتائج التي انتهى إليها كل مبحث في كل فصل من فصول هذه الدراسة التي تابعت العناصر التي وظفها طه حامد الشبيب في إنجاز رواياته وبناء نسيجه الروائي.

الباحث

التمهيد:

(الخطاب)

ينتمي مصطلح الخطاب إلى مساحة المصطلحات الأكثر تعددية واختلاطا بغيره من المصطلحات المنتمية لحقل معرفي آخر وقد لجأ الباحثون والمترجمون العرب لاستعمال صيغ مغايرة معناه مثل النص والكلام واللغة وهناك من سمّاه الأطروحة والحديث وأسلوب التناول والسرد والحكاية وغيرها من الكلمات والألفاظ والمصطلحات[١].

إنَّ الفهم المعاصر لحقيقة الخطاب ربما ارتبط نسبياً بما عرّف به أرسطو الخطابة والتي يرى فيها فنّاً في الإقناع لأنَّ قوة التفكير تؤدي إلى القوة في التأثير على الناس[٢].

ومن هنا ربما تسرّب إلى ذهن الفلاسفة وأهل المنطق من العلماء العرب مفهوم الخطاب والخطابة وما دار فيهما من إيضاح وقوة إقناع وبيان حتى عرَّفها الفارابي(المتوفي ٣٣٩هـ) (انها القدرة على المخاطبة بالأقاويل التي تكون لها جودة الإقناع في شيء من الأمور الممكنة التي شأنها ان تؤثر أو تجتنب)[٣].

---

(١) مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، ص٢١٢ وما بعدها

(٢) ظ: فن الخطابة، أرسطو، ص٤-٥

(٣) الفارابي في حدوده ورسومه، د. جعفر آل ياسين، ٢٣٢.

وعرّفها صاحب كتاب التعريفات (المتوفي ٨١٦هـ) بأنها (قياس مركب من مقدمات مقبولة أو مظنونة من شخص معتقد فيه والغرض منها ترغيب الناس فيما ينفعهم من أمور معاشهم ومعادهم كما يفعله الخطباء والوعاظ[١].

إذن فالخطابة عند العرب صناعة وفن ليس المراد بها الكلام لذاته- على الرغم من حنكته- إنَّما أسلوب ذو معنى يحقق غاية وينشد هدفاً والغاية والهدف يتبلوران هنا في الإقناع الذي يفترض وجود موضوع ما الأمر الذي لا يمكن ان يتحدد في الخطابة بعلم أو مسألة وهنا تلتقي الخطابة مع الجدل[٢].

يكاد يجمع كل المتحدثين عن الخطاب وتحليله على ريادة (ز. هاريس) في هذا المضمار، من خلال بحثه المعنون بـ(تحليل الخطاب) فهو أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب.

وعرّف هاريس الخطاب بأنّه(ملفوظ طويل)، أو هو متتالية من الجمل، تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، وإذا كان هاريس يقدم تحديده للخطاب انطلاقا من تعريف بلو مفيلد للجملة، عبر تأكيده على وجود الخطاب رهينا بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية الملفوظ/ فإنَّ الباحث الفرنسي(بنفنست) يرى إنّ الجملة تخضع لمجموعة من الحدود، إذْ هي أصغر وحدة في الخطاب[٣].

---

(١) كتاب التعريفات، الشريف علي بن محمد الجرجاني، ص٩٩

(٢) ظ: المنطق، العلامة محمد رضا المظفر، ص٢٨٢

(٣) تحليل الخطاب الروائي: ص١٧، ١٨.

يشتبك مصطلح الخطاب بمصطلح النص إشتباكاً يغرق فيه الباحثون بحثاً في تحديد أطر كل منهما ويلمح أحد الباحثين الآتي ما بين الخطاب والنص[١]:-

١. إنَّ النص مجموع البنيات النسقية أمّا الخطاب فموضوع مجسد من خلال النص وهدفه إيصال القول.

٢. إنَّ النص على وفق الترتيب الزمني أسبق من الخطابة.

٣. النص يتضمن الخطاب فهو أشمل منه ومنه يصدر الخطاب.

إنَّ الفهم القديم متعدد الأبعاد (متكلم لفظ سامع إقناع) لحقيقة الخطاب له في المصطلح الحديث تجليات وعناصر اشتراك فقضية اللفظ والحجج المظنونة غير المقطوع فيها والفاعل الواعي الذي يصدر عنه الخطاب فضلاً عن المعنى المستحصل ووجود المتلقي تندرج كلها ضمن المعنى المعاصر[٢].

لقد حدَّدَ الدكتور عبد الله إبراهيم خصائص الخطاب وهي[٣]:

١. إنَّ الخطاب وحدة لغوية أشمل من الجملة، إنّهُ تركيب من الجمل المنظومة طبقاً لنسق مخصوص من التأليف.

---

(١) ظ: الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص٢٨، للوقوف أكثر على اشتباك مصطلحي الخطاب ينظر على سبيل المثال لا الحصر/ النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، ص٥-٦، الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص٨٠-٨١، انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص١٦، تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص١٧ وما بعدها، علم الخطاب وبلاغة النص، د. صلاح فضل، الخطاب والنص "المفهوم، العلاقة، السلطة" د. عبد الواسع الحميري، ص١١ وما بعدها

(٢) الخطاب النقدي المعاصر، د. هيام عبد زيد عريعر، ص٢٤

(٣) ظ: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، ص١٧٥.

٢. إنَّ الخطاب نظام من الملفوظات يفترض ضمنا الاهتمام بمكونات نظرية الاتصال كالمرسل والمتلقي بوصفهما قطبي إرسال واشتباك للملفوظ من الكلام.

٣. إنَّ مصدر الخطاب فردي وهدفه الإفهام والتأثير.

٤. إنَّ متلقي الخطاب لابد أن يستشف المتصدر الذي ينطوي عليه وأن يتمثل الرسالة الدلالية التي تكون فيه لكي تكتمل دائرة الاتصال مع عناصر أخرى كالشفرة والسياق مع مقاصد المتكلم.

يرى سعيد يقطين أنَّ أصحاب (معجم اللسانيات) الغربيين قدموا ثلاثة تحديدات للخطاب الأول يعني اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة وهو هنا مرادف للكلام بتحديد (دو سوسير) أما الثاني فهو وحدة توازي أو تفوق الجملة ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية وهو هنا مرادف للملفوظ أمَّا التحديد الثالث فيتجلى في استعمال خطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظوراً إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل(١).

إنّ للخطاب مفهوما، ربما فات المفهوم الألسني البحث في أهميته النقدية، ذلك ما تبلور في كتابات بعض المفكرين، وفي طليعتهم الفرنسي(ميشيل فوكو)، الذي استطاع ان يحفر لهذا المفهوم سياقا دلاليا اصطلاحيا، فالخطاب عنده شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة في الوقت نفسه(٢).

---

(١) ظ: تحليل الخطاب الروائي، ص٢١

(٢) دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي- د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربية، ط٣/ ٢٠٠٢م الدار البيضاء، المغرب. ص١٥٥.

إنَّ مفهوم الخطاب الروائي تطور تطورا هائلاً منذ أن تطورت نظريات السرد على يد الشكلانيين الروس إذ تعددت المقاربات والاتجاهات وكان لكل منها جذوره المعرفية وقد إنطلق الشكلانيون الروس من مجموعة من الإجراءات التي تغاير النظرة التقليدية للأدب وكان استلهامهم للنزعات العلمية المعاصرة بادياً على السطح من خلال إعتمادهم على اللسانيات وهي في بداياتها سواء من خلال تصريحاتهم المباشرة ذات الطبيعة النظرية أم تطبيقاتهم التي أجروها على اللغة الشعرية وما يتصل بها بالشعر من جوانب ذات طبيعة لسانية أو على باقي أنواع الخطاب الأدبي (قصص حكايات روايات)[١].

إنَّ الخطاب الروائي العربي يخترق تلك النزعات والإكراهات، التي هيمنت في مراحل التأسيس والتأصيل، لقد بات الخطاب الروائي أكثر دينامية في إدماج حقول لغوية وسردية وتخيلية، وهو ما يشكّل ميسما بارزا في تطور الرواية العربية بصفتها عالما مفتوحا يؤجل اكتماله، في غزوٍ مستمرٍّ للتقنيات والتخييلات الممكنة وغير الممكنة.

وهذا التعدد اللغوي موجود في الواقع العربي، الذي يثوي في أحضانه إثنيات وأصول اجتماعية مختلفة وثقافات، وهو لا يرتبط بالضرورة بالجنس أو الانتماء العرقي، بل هو سيرورة تخيلية ولغوية وتاريخية واجتماعية وحضارية، يشي بالخصوبة والتنوع بكل ترميزاته، وتمايز الفئات والطبقات الاجتماعية[٢].

---

(١) ظ: تحليل الخطاب الروائي، ص٢٨

(٢) ظ: الخطاب الروائي العربي-قراءة سوسيو-لسانية، د. عبد الرحمان غانمي، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م ص٥٤،٥٣

ولا يبتعد الخطاب الروائي العراقي الواقعي، عن المؤثرات السياسية والاجتماعية، التي هيمنت وضربت اطنابها حول المجتمع العراقي منذ عقود، لذلك "تأثر الخطاب الروائي العراقي بفعل العوامل المحيطة، فكانت العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ومن ورائها العامل السياسي من أهم العوامل التي أسهمت، وبشكل واضح في تروي الأحداث التي عاشتها الشخصيات الروائية، ولم تؤثر هذه الأحداث في الشخصيات الروائية حسب بل تعدتها إلى ان يكون الفضاء(المكان والزمان) عبئا كبيرا عليها([1]).

إنَّ الخطاب الروائي لا يمثل إلا الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية وقد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها وسردها والخطاب الروائي له مكونات منها الزمن والصيغة والرؤية السردية[2].

يتضح أنَّ مفهوم الخطاب الروائي تطور بتطور الرواية نفسها فضلاً عن الدراسات النقدية التي سلطت الضوء عليها ضمن مختلف المدارس النقدية والخطاب الروائي تتعلق محدداته وسماته بالكاتب نفسه فلو كانت المادة الحكائية واحدة وكتبها روائيون عديدون نجد ان الخطاب الروائي يختلف باختلاف اتجاهات الروائيين ومواقفهم حتى وان كانوا يعالجون مادة واحدة وعليه نحسب ان الخطاب الروائي هو الوعاء اللفظي الخاص الذي تنضج فيه المكونات الروائية وصولا لإنجاز الرواية وتقديمها للمتلقي.

([1]) تحول الخطاب الروائي، اطروحة دكتوراه، تقدم بها مشتاق سالم عبد الرزاق، كلية الآداب، جامعة البصرة، ٢٠١١م ص١١.

([2]) ظ: م نفسه، ص٧-٨.

الروائي طه حامد الشبيب

دخل عالم الكتابة الروائية متأخراً نوعاً ما إذ كتب روايته (إنَّهُ الجراد) عام ١٩٩٥م وكانت هذه الرواية من الواقعية النقدية ثم انتقل بعدها إلى مرحلة التجريب بدءاً من رواية (الأبجدية الأولى)، حصل على الجائزة الثالثة في مسابقة نجيب محفوظ للرواية العربية عام ٢٠٠٠م عن روايته (الضفيرة).

اتخذ لنفسه أسلوباً خاصاً أطلق عليه (السحرية الواقعية) وهو يقف بين الروائيين في موضع يقوم على أساس إخلاصه لمشروعه الروائي وهو مخلص للهمِّ الإنساني.

يحتلُّ منجزه السردي موقعاً مميزاً لسببين الأول غزارة هذا المنجز وتسارع خطاه الإبداعية بما يجعله يمثّل ظاهرة أدبية مميزة تستأهل الرصد النقدي الجاد والسبب الثاني هو الحفاوة النقدية الواسعة التي فازت بها رواياته[١].

يعتقد أنّه ومن خلال روايته يحرض ضد القبح الذي كان يسود الواقع السياسي والاجتماعي آنذاك، ويعتقد الشبيب ان الفرق بين (السحري الواقعي) و(الواقعي السحري) هو أن كاتب الواقع السحري يكتب مادة واقعية خالصة مادة تتماهى مع الواقع ولكن بصيغة فنية وأحيانا يشطُّ كاتباً مشهدا عجائبياً لا ينتمي للواقع ليقطع السرد الواقعي بين الحين والآخر للاتيان بمشهد سحري لا واقعي غير مألوف.

أمّا في (السحري الواقعي) فيكون مجمل العملية الكتابية غير مألوف وتكون موضوعة سحرية لا تتفق مع الواقع المعاش ولكنها تأتي بأمثلة حياتية من الواقع كي

---

(١) ظ: دراسات نقدية في الخطاب السردي العربي، د. سرحان جفات سلمان، ص١٦١.

تتحول شيئاً فشيئاً من المشهد السحري غير المألوف إلى مشهد مألوف ينسبه القارئ إلى أرض الواقع.

لقد اختار الشبيب الكتابة الروائية ميداناً فنياً لأفكاره لأنه فهم الكتابة الروائية على أنها تأمل بصوت عالٍ وعلى وفق هذا الفهم إهتدى لضالته حيث أنَّ الفسحة في هذا الفن تتسع فتستوعب آلية إشتغاله القائمة على إحالة مخرجات التأمل إلى فعل درامي.

ويعتقد الشبيب أنَّه كاتب إشكالي لأنه خرج على السائد الفني وعالج مضامين صادمة.

لقد شُغِلَ الشبيب منذ بداية مشواره الروائي في مشغل ما يعرف بـ(رواية النص الداخلي) الذي يتميز بحسب الشبيب بأنه يعالج حكاية لا يؤتى بها من خارج النص وإنما تتشكل الحكاية داخل النص مشهدا تلو الآخر[1].

رواياته كالآتي: (إنَّه الجراد/ الأبجدية الأولى/ مأتم / الضفيرة / خاصرة الرغيف/ مواء / طين حرّي / حبال الغسيل / مقامة الكيروسين / المعْظم/ وأد/ وديعة إبرام / سأسأة)

الفصل الأول

الزمن

(1) أغلب المعلومات كانت مستقاة من الروائي الشبيب نفسه من خلال لقاءاتي المتكررة معه.

مدخل

لم يرد توظيف جذر(ز م ن) في القرآن الكريم، بل وردت ألفاظ أخرى لها علاقة بالأُطر الزمنية، مثل(الدهر، الليل، النهار، السنة، الشهر، السحر، الضحى...) وغيرها.

ويُعتقد أنّ العرب قسّموا أوقات الليل والنهار، على فواصل زمنيّة واطلقوا تسميات مختلفة، مثل الفجر والصبح والغسق، لتُيسّرَ لهم ضبط شؤون حياتهم وأنماط عيشهم وفقَ ميزانٍ حسابي يتناسب مع طبيعةِ البيئة التي يتوزعون فيها[١].

والزمن في المعجمات العربية القديمة، لا يمثل سوى "اسم لقليلٍ من الوقت أو كثيره" كما ورد في اللسان الذي أضاف صاحبه أيضاً "ويكون الزمان من شهرين إلى ستة أشهر قال والدهر لا ينقطع"[٢].

وما ورد في المعجمات الأُخرى لا يختلف كثيراً عمّا أورده صاحبُ اللسان.

وقد قسّم سيبويه الأزمنة أو(أشكال الفعل) تقسيماً ثلاثياً ما زال قائماً" وأمّا الفعل فأمثلة أُخذت من لفظ أحداث الأسماء وبُنيت لما مضى ولما يكون ولن يقع وما هو كائن لم ينقطع"[٣].

ويعتقد أحد الباحثين، أنّ علماء اللغة والتفسير من العرب القدامى لم يكتفوا بهذا التقسيم، بل لجأوا إلى التأويل في بحثهم عن مفهوم الزمن، فقد انتبهوا إلى

---

(١) ظ: بنية الزمن في الرواية العربية المعاصرة (ثلاثية البحر لحنا مينه) نموذجاً، شمس الدين مشرفي(مجلة معارف – السنة السابعة- العدد(١٣) ديسمبر ٢٠١٢.

(٢) لسان العرب مادة زمن

(٣) الكتاب، سيبويه، ج١، ص٩.

أنَّ(منبع الزمن) هو الحال أو حاضر التكلم وانطلاقاً منه راحوا يبحثون إعرابياً وتركيبياً عن بعد الزمن، ثم يشير الباحث إلى بعض المصادر التي أوردت إشارات عميقة تتجاوز مستوى التقسيم الثلاثي الكلاسيكي للزمن، وتتعداه إلى محاولة معاينة بعض الخروجات، التي تتم في الاستعمال اللغوي من خلال شواهد من الشعر أو آيات من القرآن الكريم، مثلما جاء في(معاني القرآن) للفرّاء و(الخصائص) لإبن جنّي أو(مغني اللبيب) لابن هشام[١].

إنَّ المحدثين من اللغويين العرب شغلهم مفهوم الزمن وعلاقته بالفعل، فالدكتور إبراهيم السامرائي يعتقد أنَّ الفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصيغته، وإنّما يتحصل الزمان من بناء الجملة فقد تشمل على زيادات تُعيّنُ الفعل على تقرير الزمان في حدود واضحة، والزيادات التي قصدها الدكتور السامرائي هي بعض أدوات النفي مثل(لم، لن) والأفعال الناقصة وحروف الاستقبال[٢].

وميّز تمّام حسّان بين الزمن الصرفي والزمن النحوي، فالزمن الصرفي عنده هو الذي يظهر من خلال الصيغة، والذي لا يدل على الزمن أمّا الزمن النحوي فهو الذي تظهر لنا فيه زمنية الفعل من خلال السياق[٣].

ويمكننا أن نلحظ، بعد أن يُقسّم السامرائي وتمّام حسّان، الأفعال وأزمنتها وصيغتها وبعد تقسيم الجملة إلى خبرية وإنشائية وما يدخل في كلّ واحدة منها من إثبات ونفي وتأكيد، وطلب وشرط، نلحظ أنّ الزمن في الجملة العربية لا

---

(١) ظ: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص٨٣-٨٤.

(٢) الفعل زمانه وأبنيته، إبراهيم السامرائي، ص٢٤، ٣٣.

(٣) ظ: اللغة العربية معناها ومبناها، تمّام حسّان، ص٢٤١.

يمكن أن يحدد من الصيغة، بل ان السياق هو الذي يحدد مفهوم الزمن في الجملة.

أمّا الفكر الغربي فقد نظر إلى مفهوم الزمن بمستويات مختلفة، فمن الناحية العلمية يربط كولن ولسن بين الوعي بالزمن وحاستي الذاكرة والتوقع، فالإنسان ينظّم حياته داخل شبكة نسيجها الماضي والحاضر والمستقبل[١].

ومن منظور علم النفس ذهب يونغ(Jung)، إلى اعتبار الزمن واقعة ذاتية تنشأ من مجموع الحالات المضمرة والاستجابات الخفية للنفس البشرية[٢].

والزمن والمكان في الفلسفة المادية، شكلان رئيسيان لوجود المادة ولا انفصال لكل منهما عن الحركة، فالزمان مظهر لتتابع وجود الظواهر إذْ تحل الواحدة محلّ الأُخرى، وهو من هذا المنطلق صورة لتطوّر العمليات المادية، إذ تمضي في إتجاه واحد من الماضي نحو المستقبل، بما يعني أنّ الحركة هي ماهية المكان والزمان ومن هنا فإنَّ كُلّاً من الزمان والمكان واقعتان موضوعيتان مفارقتان للذات الإنسانية[٣].

الزمن الروائي:

عُني النقد الغربي بمفهوم الزمن كونه أهم عناصر الخطاب الروائي، "بل هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة"[٤] ولعلّ ابرز من تعامل مع هذا المفهوم

---

(١) ظ: فكرة الزمان عبر التاريخ، كولن ولسن وآخرون، ترجمة فؤاد كامل، ص٥.

(٢) ظ: بنية الزمن في الرواية العربية المعاصرة

(٣) ظ: الزمان والمكان(الموسوعة الفلسفية) مشترك، ترجمة سمير كرم، ص٢٣٥.

(٤) نحو رواية جديدة: ص١٣٤.

في القرن العشرين هم الشكلانيون الروس، ومنهم توماشيفسكي الذي ميّز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

فالمتن الحكائي عنده "هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ويتم عرضها حسب النظام التسلسلي والسببي للأحداث، أمّا المبنى الحكائي فيتألف من الأحداث نفسها بيد أنه يراعي نظام ظهورها، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[١].

ثم أخذ مفهوم الزمن الروائي حيّزاً واضحاً مع المنهج البنيوي، خاصة مع رولاند بارت الذي استند في تحليله البنيوي للسرد على منهج(بروب) بتجذير الحكاية في الزمن.

وقد أكد بارت، إنَّ المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي والزمن عنده يظهر على شكل نسقٍ ونظامٍ، وإنّ الزمن السردي هو زمن دلالي وظيفي لا زمن حقيقي[٢].

وميّز تودوروف أيضاً بين زمن القصة وزمن السرد، فزمن القصة هو زمن الوقائع والأحداث، وهو زمن محكوم بمنطق التتابع التاريخي إذْ تتعاقب الأحداث عبر التسلسل الطبيعي للزمن أمّا زمن السرد فهو زمن فني يتحكم فيه السارد بتقنيات مختلفة فالبناء الفني له قوانين ينفرد بها[٣].

---

(١) نصوص الشكلانيين الروس، إبراهيم الخطيب ص ١٨٠.

(٢) ط: بنية الزمن في الرواية العربية المعاصرة.

(٣) ظ: م نفسه.

أمّا جيرارد جنيت، فتنهض مقولة الزمن عنده، على ضرورة التفريق بين زمن القصة وزمن الحكاية والمغايرة، التي تحدث بين الزمنين فـ"زمن القصة هو زمن طبيعي ترتبط فيه الأحداث ارتباطاً سببياً وتتعاقب خلاله الوقائع حسب خط السير التاريخي للزمن أمّا زمن الحكاية.. هو زمن فني مفارق للزمن العادي ومغامرة لخطيّتهِ فهو زمن تقني يتحكم فيه السارد لغايات جمالية وهذا التغير بين زمن الدال والمدلول هو ما يدعوه جنيت المفارقات الزمنية[١]".

ويقسّم جنيت الزمن على ثلاثة أساليب[٢]، تظهر في الخطاب الروائي، الأول هو الترتيب ويتناول هذا الأسلوب نظام تتابع الأحداث في القصة من حيث علاقته بنظام ظهورها في الحكاية، وبما إنَّ زمن الحكاية غير متوافق خطياً مع زمن القصة، فإنه بالإمكان رصد أشكال مختلفة من التلاعب الفني بالزمن، أمّا الثاني فهو المدة، وهو يرتبط بالعلاقة بين طول نص الحكاية الذي يقاس بالأسطر والصفحات ومدّة القصة التي تقاس بالدقائق والساعات والأيام والشهور، وله أيضاً مفارقاته الزمنية.

والثالث هو التواتر ويقصد جنيت بالتواتر مجموع علاقات التكرار بين الحكاية والقصة وبلفظٍ آخر إنّه نسبة تكرار الحدث وعلاقته بنسبة إعادة سرده.

وسوف نعتمد في هذه الدراسة على تقسيمات جنيت للزمن لأنها الأقرب منهجياً لدراستنا في روايات الروائي طه حامد الشبيب، فضلاً عن استيعابها لكلّ التقنيات الزمنية التي وظّفها الروائيون في رواياتهم.

---

(١) تحليل النص السردي، محمد القاضي، ص٤٧.

(٢) ظ: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) جيرار جنيت، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّي، ص٤٥ وما بعدها.

المبحث الأول

الترتيب:-

الترتيب:-

يُعنى الترتيب في الرواية، بالتفريق بين زمن القصة وزمن الخطاب، أي بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي كما سمّاه الشكلانيون الروس.

فأسلوب الترتيب يتناول نظام تتابع الأحداث في القصة من حيث علاقته بنظام ظهورها في(الحكاية) الخطاب، وبما أنّ زمن الخطاب غير متوافق خطياً مع زمن القصة "لأنّ تتابع الأحداث يبتعد قليلاً أو كثيراً عن الخط الأفقي للخطاب، إذ يخضع زمن الخطاب إلى ضرورة تدخلات الـ(قبل) والـ(بعد)، فزمن القصة متعدد الأبعاد بينما يكون زمن الخطاب أحادي البعد، ممّا أدى إلى استحالة تطابق الزمنين"[١].

وقد أدى استحالة تطابق الزمنين إلى ظهور أساليب مختلفة من التلاعب الفني بالزمن يمكن ضبطها بنوعين:

أولاً: الاسترجاع:-

وهو من الأساليب التي يمارسها الروائي لإنجاز بناء أحداث روايته وفيه ينقطع السرد ليعود إلى وقائع وأحداث تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن موقعها الطبيعي في زمن القصة.

ويلجأ الروائي إلى هذا الأسلوب لأسباب بنائية ودلالية وقد يلجأ إليه كي يبتعد عن التقريرية وهو "حكاية ثانية زمنياً أضيفت إلى الحكاية الأولى[٢]".

---

(١) روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب الروائي، د. بشرى ياسين محمد، ص١٥٩.

(٢) خطاب الحكاية، ص٦٠.

إنّ الاسترجاع يوفّر للقارئ حزمة إضافية من المعلومات، تعينه على فهم الأحداث والشخصيات أكثر، فهو يقدّم خلاصة لأحداث سابقة، فأهميته تكمن في إسهامه في فهم مجريات العمل الروائي، فضلاً عن كونه عنصراً جمالياً يدخل في الخطاب الروائي.

والاسترجاع على ثلاثة أنواع حسب ما قسّمه جنيت بحسب مفهومي(المدى والسعة)[١] وهي:-

١-الاسترجاع الخارجي

٢-الاسترجاع الداخلي

٣-الاسترجاع المزجي

وبالبحث والمتابعة في روايات طه حامد الشبيب، نجده مال إلى توظيف نوعين، وهما الاسترجاع الخارجي والداخلي أمّا الاسترجاع المزجي الذي يجمع بين الاثنين معاً، فلا يكاد يذكر، لذلك سوف لا يقع على الدراسة شيءٌ منه، وسنحاول تقري الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي وطرائقهما في روايات الشبيب.

١. الاسترجاع الخارجي: -

وهو أسلوب يلجأ إليه الروائي لسرد أحداث تعود إلى ما قبل بداية الرواية "ويأتي الاسترجاع الخارجي على صورة تذكّرٍ لأحداث سابقة والذي أدّى تذكَّرها ظهور إشارة مُعينة في الحاضر تُذكّر بها، كوقوع حدثٍ ما، فيأتي الاسترجاع الخارجي لبيان مدى المفارقة بين الحدثين"[٢].

---

(١) ظ: خطاب الحكاية، ص٥٩ وما بعدها.

(٢) ظ: الزمن في سرد سهيل إدريس، د. سهام علي السرور، مجلة عود الند، العدد٨٧.

ووظّف الروائي(الشبيب) الاسترجاع الخارجي في روايته، كونه تقنية تسهم في إنجاز كثير من أزمنته الروائية.

فالشبيب يبدأ في رواية(الأبجدية الأولى) بحدثٍ معين "رأى سنّار جنديين يمسكان بطرفي السلسلة، يرتديان ثيابا من معدنٍ غريب ..."[١] ويستمر الروائي بسرد حدثه محافظاً على نمو الزمن فيه طيلة صفحتين، ثم يوظّف أسلوب الاسترجاع الخارجي كاسراً تقنية زمن الحدث المروي "قبل اثنتي عشرة استدارة قمر كان يعيش مع أبويه وجدّه وأخويه وأختيه في كوخٍ غير بعيد عن كوخي شلمال ودلموت المنفصلين بساقية لا تسمح إلّا بسباحة بطة واحدة..."[٢].

إنَّ أسلوب بناء الزمن والأحداث في رواية(الأبجدية الأولى) يشي بأنّ جلّ أزمنتها جاءت بالاسترجاع الخارجي، وقد استعان الروائي بتقنية زمنية نعتقد أنّها من أهم مظاهر الاسترجاع الخارجي، وهو (الزمن الدائري)، والزمن الدائري تقنية تعني عودة الزمن إلى النقطة التي بدأ منها في نهاية الرواية، أو هو الزمن الذي يوجّه السرد إلى الماضي، انطلاقاً من الحاضر بشكل لولبي، أي يبدأ بنقطة وينتهي عندها"[٣].

ونجد أن هذا الأسلوب شاع في رواية الأبجدية الأولى، بل كان هو المهيمن فالروائي يروي مشهداً معيناً في بداية روايته وتحديداً في الصفحة الخامسة، ثم يبدأ

---

(١) رواية(الأبجدية الأولى) طه حامد الشبيب، ص٥.

(٢) م نفسه ، ص٦.

(٣) ظ: بناء الزمان في رواية الصمصام على ضوء تقنيات السرد الحديثة، طه حسين الحضرمي، صحيفة سبتمبر، العدد١٢١٨، سبتمبر٢٠١٥، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري ص٨٠، ٨١.

استرجاعه الخارجي في الصفحة السادسة ليوظّف بعد ذلك بعد ذلك تقنياته الزمنية، وصيغه السردية، حتى يصل إلى الصفحة(٣٨٦) في نهاية الرواية "كانت سيقانهم لا تقوى على حمل أجسادهم فهم يتهالكون بين حين وآخر إلى الأرض وحلقات السلسلة المعدنية تصطفق ببعضها مُصدرةً صوتاً أشبه بنذير الأجراس.."[١].

وهذا المشهد، يصف لنا حادثة إلقاء القبض على الثوار، الذين ثاروا على سلطة الكاهن(جرن)، وبالتالي فالمشهد يروي حالهم وهم يُرحّلون إلى الكاهن.

إنَّ هذا المشهد نفسه، الذي بدأ به الروائي روايته في الصفحة(٦) وبه تنتهي أو تصل الرواية إلى مشهد من مشاهد ختامها في الصفحة(٣٨٦)، وما بين الصفحتين، وعلى طول مساحة الرواية، يوظّف الروائي تقنيات الزمن والسرد بمختلف فعاليتها ومنها الزمن الدائري، لإنجاز عمله الروائي.

ويتكرر ظهور الاسترجاع الخارجي بصيغة الزمن الدائري عند الشبيب في رواية(مأتم) ففي بدايتها يروي مشهداً "أُنبئتُ حين أفقت أنَّني كنت متزوجاً ولي أولاد، وقد بلغ أكبرهم الثانية والعشرين من عمره قبل ان يعثروا على جثته بين جثث أودعت براداً مكشوفاً ذا عجلات..."[٢].

ثم يوظّف الروائي تقنيات الزمن من الاسترجاعات الخارجية، في معظم صفحات روايته التي تلت بدايتها، وصولاً إلى نهايتها "بعدها حملوا شتاتي وأجلسوني مستوي الظهر في صدر مجلس غيبة ولدي أفاقني، تلفّني غلالة من نحيب وتراتيل

---

(١) الأبجدية الأولى: ص٣٨٦.

(٢) رواية مأتم، طه حامد الشبيب، ص٥.

وغمغمة زاهدٍ التي لم تنقطع، روى لنا كلَّ شيء وكنتُ أحسبهُ يغمغم وربما يدندنُ بنغمٍ لم أسمعه من قبل يدندن وكم وددتُ لو بوسعي أن أرقص مع دندنته"[١].

إنَّ هذا المشهد هو الأخير في الرواية، ويمكننا أنْ نلحظ إنَّ ما بين بداية الرواية ونهايتها، يحضر هذا المشهد الذي وظّف الروائي في حضوره تقنيّة الزمن الدائري كأحد أهم أساليب الاسترجاع الخارجي، التي كانت طاغية في حضورها في رواية(مأتم).

ويظهر الاسترجاع الخارجي في رواية(الضفيرة)، التي يبدؤها الروائي"مات المحروس الكبير كهلاً دون أنْ يبلغ الخرف إذ لم يتجاوز عمره السابعة والثلاثين عندما أغمض عينيه إلى الأبد... وكانت الساعة وقتذاك العاشرة من صباح الأحد، اليوم الأخير من آب العام ٥٩٩٦ ميلادي"[٢].

لقد حدد الروائي الزمن بساعته ويومه وشهره وسنته بدقة واضحة، ثم يعود بعد ذلك موظّفاً أسلوب الاسترجاع الخارجي في بناء زمنه الروائي"لم تعد صغيراً يا ولدي وبمقدورك أن تفهم ما أقول، سأخبرك بما حلّ بكوكبنا وأنا أروي قصة حسب الدين وأهله... قبل ما يقارب الألفي عام أُطلقت نبوءةٌ مفادها إنّ الرتوق التي ابتكرها علماء الألف الرابع لثقوب السماء لن تلبث ان تتفتق تحت وطأة دفق الإشعاعات الكونية..."[٣].

---

(١) رواية (مأتم) : ص٢٣٩.

(٢) رواية(الضفيرة)، طه حامد الشبيب، ص٥.

(٣) المصدر نفسه: ص٦.

ثم يستمر ظهور الاسترجاع الخارجي في صفحات الرواية فالأحداث تدور على لسان الراوي بصيغة الاسترجاع، وما بين ما ذكرناه من مثالين تقع أحداث الرواية.

ويوظّف الروائي الأسلوب نفسه في روايته(مُواء)، فهو يبتدئ أحداث روايته"هكذا ببساطة بدأ كلَّ شيء، فقد أتفق أنْ لاذت بمنزلي تلك الليلة قطة بيضاء موشاة بهلال أسود نحيل وشّح ناصيتها كما توشّح قلادةٌ جيدَ امرأة..."[١].

ثمّ ينمو الزمن عند الروائي روايته هذه نمواً متتابعاً في سرد أحداث روايته"وتمرّ ساعات النهار ... ضحى، ظهراً، عصراً..."[٢].

وبعد عدّة صفحات، يبدأ الروائي باستعمال الاسترجاع الخارجي موظّفاً إياه لكي يروي أحداث الرواية، فها هو الراوي أو البطل في رواية(مواء) يسترجع أحداث بعينها"يوم ختان ليث...ماذا؟ لا لم يكن في بيت السلم أعني المخزن! ولكنّني أتذكره كلّما استعدتُ ما يلمُّ بزوجتي حين يترأى لها ما يصيب ابناءها... يوم ختان ليث حاضر في ذاكرة كلّ من شهده، يومذاك كنا في دار أهلي..."[٣].

يسترجع الراوي أحداثاً ترجع إلى أكثر من عشرين سنة مضت على الحدث، الذي بدأ به الرواية، فبين دخول القطة إلى داره الخالية إلَّا من الراوي نفسه وبين حدث ختان ولده الأكبر(ليث) أكثر من عشرين سنة، توالت في هذه الفترة الاسترجاعات الخارجية في أكثر من موضع في الرواية.

---

(١) رواية(مواء)، طه حامد الشبيب، ص٥.

(٢) م. نفسه: ص٨.

(٣) م. نفسه: ص١٠.

يسترجع الراوي حدثاً آخر أسبق من الأحداث التي ذكرها وهو يوم ولادة ولده(ليث)"يوم ولدت مريم لي ليثاً كنت ألعبُ الدومينو مع اصحابي جاءني صبيٌّ يخبرني بأنّها ولدت ذكراً، حملتُ قطع الدومينو بيد وباليد الأخرى فتلت شاربي... كلّ المشاريب على حسابي اليوم فلن يدفع منكم أحدٌ فلساً أحمر"[1].

والحديث المذكور أعلاه، يسبق زمنياً حدث ختان(ليث) الذي ذكره الراوي في الصفحة العاشرة، وهكذا يظهر الاسترجاع الخارجي في روايته في أكثر من مورد.

ويمكن أن نلحظ، إنّ الروائي يُداخل بين الاسترجاعات التي أوردها لسرد الأحداث، فهو يُداخل بين أحداثه وأزمنتها محاولاً خلق تشويق يخفف من نمطية السرد التي ربما تصيب المتلقي بالرتابة.

ويوظّف الروائي الأسلوب نفسه، في أكثر من موضع في روايته(طين حُرّي) ففي بداية الرواية، يروي الراوي حدث نقل المقبرة الجماعية إلى مكان آخر من المدينة، ليتم حفر آثار حضارة ما"كان لابدّ من نقل المقبرة إلى مكانٍ آخر لكي تتكشف الحضارة: حضارة ما كانت منطمرة تحت المقبرة، كذلك أكد لي وهو يقصّ عليّ ما حدث"[2].

ثم يعود الروائي، بتوظيف الاسترجاع الخارجي بإيراد أحداث تسبق زمنياً الحدث، الذي ابتدأت به الرواية"سكت العود فقد تولّى القصّ عنه نشيج مؤمل الذي غدا نحيباً... ذلك اليوم أصرّ ناهض، أخوه الأكبر أن يصحبهم ليعرف اين سيدفنون

([1]) رواية(مواء): ص٣٧.

([2]) رواية(طين حري) طه حامد الشبيب ص٥.

عظام ولده، ناهض قعيد منذ سنين وتحديداً بعد أسبوع من ذيوع خبر ما فعلته الجرافات شمالي المدينة، لقد شلَّ نصفه ولم تعد لهُ الحياةُ منذئذ"[١].

يعود الراوي فيما تقدم إلى سرد أحداث سبقت الحدث الأول، فيذكر كيف أُصيبَ والد المغدور(ناهض) بالشلل بعد أن سمع بدفن ولده حيّاً بالجرافات، فالروائي هنا يورد التداعيات النفسية والاجتماعية التي طالت المجتمع العراقي بعد جريمة المقابر الجماعية خاصة بعد اكتشافها وصورها المؤلمة في الذاكرة العراقية.

ويتكرر ظهور الاسترجاع الخارجي في الرواية نفسها، وبمشهد آخر في بيت ناهض، ولكن هذه المرة المشهد يخص خطيبة إبنا المقتول غدراً "يوم شاع في المدينة نبأ ما فعلته الجرارات، بلغ النبأ رواسي، رواسي في دار ناهض، وناهض كان يسير على قدمين آنذاك، رواسي ليست غريبة عن العائلة، إنّها إبنةُ خالةِ إبنهِ، وقد خطبها إبنه منه فهي يتيمة الأب منذ صغرها رواسي خطبت لإبنه قبل شهرين لا أكثر من يوم الجرارات ذاك"[٢].

ويأتي الاسترجاع الخارجي مرة أخرى، في الرواية نفسها، في مشهد الخطيبة المفجوعة"منذ اليوم الذي خرجت فيه رواسي من غرفتها على أهل بيت ناهض بثوبها الأحمر البراق وبوجهها المتبرج، ولما يزل نبأ خطيبها حياَ يقبضُ أرواح الجميع، طازجاً ما مرّت على وروده سويعات بعد، منذ ذلك اليوم، ومنذ تلك الساعة على وجه الدقة وهي تتطلع إلى هدفٍ لن يكون لها هدف غيره ولكن كيف السبيل إليه"[٣].

---

(١) رواية(طين حري): ص١٧.

(٢) م. نفسه: ص٢٨.

(٣) م. نفسه: ص٧٠.

ويوظّف الروائي الاسترجاع الخارجي في روايته(الحكاية السادسة) حين يورد الحدث الذي تسبّب بتسمية حقي أحد الأطفال المنغوليين المتسولين بـ(أبو أصبع)"حقي أبو أصبع رابعهم يبلغ من العمر الحادية عشرة واكتسب كنيته بين متسولي منزل ناهي وفرطوس من أثرٍ تركه جُرحٌ على سبابته اليُسرى، حدث ذلك قبل عامين ..... ثم بغتة فتح الباب بكاملهِ وليست النافذة، فخُيّل إلى حقي أنّ خيراً سيتدفّق عليه من الشق الضيق بين الباب المنفرج قليلاً وبدن السيارة، فحشر حقي على الفور كفّه في الشق، وإذا بكلّ شيءٍ قد حدث بسرعة البرق بعد ذلك.."[١].

يأتي الأسلوب نفسه في الرواية نفسها حينما يسترجع الراوي حدثاً سابقاً عّما كان يروي، فهو يصل بالأحداث إلى ان تسكن حلّوم الصبية مع المتسولين المنغوليين(بخرابةٍ) بعد الانفجار المدوّي الذي كان فرصةً للهروب من بيت المتسولين الذي كان يشرف عليه ناهي وفرطوس، والاسترجاع الخارجي هنا يأتي طويلاً نسبياً حيث يمتد على مساحة صفحتين فيبدأ "المتسولون الاثنان والثلاثون متوزّعون على وجبات بعد إسقاط الرضّع منهم..."[٢] ويستمر هذا الاسترجاع بسرد أحداث أحوال المتسولين وهم في بيت(ناهي) لينتهي "ليعود الطست فارغاً إلى مستحمين آخرين يدخلان به إلى ما وراء قماشة الخيمة العسكرية ويرتفع الصفير وهكذا ..."[٣].

إنّ الطول النسبي للاسترجاع الخارجي، لم يلجأ إليه الروائي إلا هنا في هذا المورد، وإلّا فإنَّ أسلوبه يميل إلى التوازن المناسب في توظيف الاسترجاع الخارجي بما يتلاءم وينسجم مع ظهور الأحداث وتداخلها بهذا الأسلوب.

---

(١) رواية (الحكاية السادسة) طه حامد الشبيب، ص٣٦.

(٢) م. نفسه: ص ٦٩.

(٣) م. نفسه: ص ٧٠.

إن ما ذكرناه يمثّل نماذج من توظيف الشبيب للاسترجاع الخارجي في رواياته ولاحظنا أنَّه استعمل تقنية الزمن الدائري كإحدى تمظهرات الاسترجاع الخارجي في روايتين هما (الأبجدية الأولى) و(المأتم)، أمّا بقية رواياته فقد وظّف فيها الاسترجاع الخارجي ضمن نسيجه الحكائي وبما يتلاءم وبناء الأحداث في روايتيه.

لقد وفّر الشبيب كمّا إضافياً من المعلومات التي نعتقد ان المتلقي استثمرها في تحفيز وعيه لتسهم بالتالي في فهمه لمجريات العمل الروائي وجاء ذلك من خلال توظيفه لأسلوب الاسترجاع الخارجي.

٢ . الاسترجاع الداخلي: -

وهو استرجاع يعود فيه الراوي إلى نقطة زمنية لاحقة لبداية السرد الذي ابتدأت به الرواية، فيذكر حدثاً تأخر تقديمه في الخطاب، ويتطلب هذا الأسلوب ترتيباً معيناً يسلكه الراوي لربط الحدث بسلسلة الأحداث السابقة، وهو"استرجاع تكميلي يضمُّ المقاطع الاستعدادية التي تأتي لتسدّ–بعد فوات الأوان– فجوةً سابقة في الحكاية ويمكن ان تكون هذه الفجوات السابقة حذوفاً مطلقة، أي نقائص في الاستمرار السردي"[١].

لقد وظّف الشبيب الاسترجاع الداخلي في كثير من رواياته كونه تقنية زمنية سردية لا غنى للروائي عن استثمارها في بنائه السردي.

فجاء هذا الاسترجاع، في روايته(الحكاية السادسة)، وعلى مساحة امتدت إلى ثلاث صفحات، يبدأ الراوي بالقول "صبيحة يوم الثالث لوجود الصغار في السقيفة

---

(١) خطاب الحكاية: ص٦٢.

استيقظت حلّوم على عزمٍ بتحويل ربع آخر من الورقة(الصعبة) إلى أوراق العملة المحلية لتبتاع مستلزمات العمل..."[1].

ثمّ يعود الراوي في الصفحة نفسها، ليوظّف الاسترجاع الداخلي، ناقلاً ما رواهُ(جميل) وهو أحد الصغار المنغوليين الموجودين في السقيفة مع(حلّوم) الصبية التي تبنتهم بعد حدوث الانفجار"إذاً لما هرب هذا من الساحة التي نكبها الصاروخ، لم يذهب بعيداً، وتلبّثَ لابداً لمدة ليست بالطويلة، بعدها عاد يطلّ متوجساً يبغي التأكد من رحيل فصيل الجنود فلما تأكد له ذلك دنا ودنا حتى صار وسط سيارات الاسعاف والأطفاء..."[2].

ويستمر هذا الاسترجاع الداخلي من الصفحة(٦٥) إلى صفحة(٦٨).

ويأتي هذا الاسترجاع في رواية(طين حرّي)، حين يسترجع(مؤمل)–أثناء عودته إلى بيته– ما حدث في الليلة السابقة مع(جوهرة)، تلك المرأة التي يزورها بين الحين والآخر، ليقرأ طالعه "طوال الطريق إلى بيته لم تكن في ذهنه سوى صورة واحدة: مؤمل عارٍ تماماً إلا من جوربيه منقذفٌ عبر الستارة الشفيفة يلبي نداء ورك جوهرة العاري المرتفع عن الأرض ... منقذفٌ إليها يُغيثُ وركها من النار التي كانت تضطرم تحتهُ.."[3].

ويتكرر ظهور الاسترجاع الداخلي في الرواية نفسها، حين يكتشف ابن مؤمل، المكان السري الذي يخبئ والده، فيه القرون التي حصل عليها في وقت

---

(١) الحكاية السادسة: ص٦٥.

(٢) الحكاية السادسة: ص٦٥.

(٣) رواية طين حرّي: ص١١٩.

سابق"لقد اكتشف ولده الأصغر المكان الذي يخبئُ فيه زوج القرون ذاك الذي حصل عليه بشقّ الأنفس يوم أتى بالقرنين وكانا بحجمين مختلفين إذ لم يتسنّ له في خضمّ الهرج الذي حدث آنذاك أن ينتقيهما متشابهين بالحجم وباللون ... يوم أراهما إلى رنا فقط وأطلعها على الرمز الذي قرنه رئيس البلدية بها .."[1].

لقد استعمل الروائي الشبيب في رواية طين حُرّي رمزية القرون، كجائزة أو هدية من السلطة الحاكمة في مدينتهم، وربما أراد من خلال إيحاء هذه الرمزية(القرْنيّة)، الإشارة إلى الحال التي كان يرزح تحتها أبناء المدينة(الروائية) من الخنوع والذل، فالسلطة توزع عليهم(قرون)، ودلالة القرون تشير إلى ماهو سيءٌ من المساحة الأخلاقية عند الناس، والطريف في الأمر أن الروائي رغم دلالة القرون المقذعة يجعل من يحصل عليها مسروراً، فهي جائزة لا ينالها إلّا ذو حظوةٍ وبالتالي فإنَّ تخبئتها أمرٌ لابدَّ منه، وهو مشهد رغم فنتازيته وغرائبيته إلّا أنّه مؤلم ومحزنٌ في الوقت نفسه.

ويوظّف الروائي الاسترجاع الداخلي في رواية الضفيرة، وقد اعتمد الروائي في هذه الرواية على ان يكون الاسترجاع الداخلي طويلاً نسبياً حيث يمتد على مدى صفحات في الرواية.

ويظهر هذا الأسلوب في مشهد يوضّح خطبة وزواج(عماد الروح) تاجر الحيوانات بـ(زهر الباري) أبنة المعلم وسليلة الأسرة المثقفة، ذلك الزواج الذي لم يحظ بقبول جدة(زهرة الباري) إلّا على مضضٍ وها هي الجدة تسير مع هذا الحدث زمنياً"قبل أعوام حين دخل علينا ذلك التعيس عماد الروح، قلتُ لكم إياكم، انّه يتاجر بالكواسر وتاجر الكواسر، لا يُؤمن جانُبه، كذلك كُنّا نسمع منذ مجيئنا إلى الدنيا،

([1]) رواية طين حرّي: ص١٢٩.

لكنك بكل صلافة أقنعتِ هذا الذي يقف خلفك الآن مثلما يقف دائماً ولا أدري كيف أقتنع بعد ذلك غضنفر الدار وزينتِ بيدكِ زهرة الباري ووضعتها في فراش سيء الذكر ذاك"[١]

ثم يبدأ استرجاع داخلي آخر طويل نسبياً، في مشهد يؤطر ذاك الزواج غير المتناسب، ويستمر على مدى ثلاث عشرة صفحة، فهو يبدأ"قالت أمه التي أتت معه يوم طلب يد زهرة الباري انّ الرجل لا يعيبهُ ان تكون على وجهه ندبة لا سيما إذا كانت أثراً لمخلب أسدٍ وفوق ذلك فهو الوارث الوحيد لأبيهِ.."[٢].

ويستمر هذا الاسترجاع من الصفحة(٦٩) وينتهي عند الصفحة(٨٢) "منذ ذلك الوقت اليوم وزهرة الباري تعيش في بيت زوجها آمرة ناهية.."[٣].

ويتكرر ظهور أسلوب الاسترجاع الداخلي في أكثر من موضع في رواية الضفيرة، وبشكل يأخذ مساحة كبيرة نوعاً ما، فمثلاً يمتد هذا الأسلوب على مساحة الجزء الخامس من الرواية، الذي يبدأ بقول الراوي "في نحو منتصف العام الثاني لزواجهِ، العام الثالث لولايته، صار لزاماً على حسب الدين ان يُغيّر أحجام ملابسه، فلقد أكتنز عطفاه، وأتسع ما بين عارضيه"[٤].

يبدأ الجزء الخامس، وهو يروي حال (حسب الدين) صاحب السلطة وتأتي الأحداث بأسلوب الاسترجاع الداخلي من الصفحة(٨٧) وهي بداية الجزء المذكور

---

(١) رواية الضفيرة: ٦٨.

(٢) م. نفسه: ٦٩.

(٣) م. نفسه: ٨٢.

(٤) م. نفسه: ٨٧.

ويستمر هذا الأسلوب حتى نهاية الجزء عند الصفحة(١٠٦)، في مشهد يروي حال زوجة (حسب الدين)، ومعاناتها بسبب هذا الزواج "دست وجهها بين كفّيها مجهشة ببكاءٍ مرٍّ، وانطلقت تعدو إلى غرفة نومها، وبعد دقيقتين لحق بها حسب الدين وهو ينبش أسنانه"[١].

ونلحظ في هذا الجزء من الرواية إنّ أزمنة استرجاعية تداخلت مع الاسترجاع الداخلي في إنجاز أحداث هذا الجزء من الرواية مع سطوة الاسترجاع الداخلي.

ثانياً: الاستباق:

هو مجموعة من الإشارات السردية التي يقدمها الراوي، ليمهّد من خلالها لأحداث سيجري سردها بعد ذلك، وربما يستشرف الراوي مصير الشخصيات، أو التعريف بأحداث معينة، وعرّفه جنيت على انّه"حركة سردية تقوم على ان يُروى حدثٌ لاحقٌ(أو يذكر) مقدماً"[٢].

بمعنى ان هذه الحركة في جوهرها تعتمد على إيراد الأحداث اللاحقة بصيغٍ معينة فالاستباق هو"كلُّ مناورةٍ سردية في إيراد حدث لاحقٍ أو الإشارة إليه مسبقاً"[٣].

ومع أنَّ الاستباق يمثل جزءاً أصيلاً من أسلوب الترتيب حسب تقسيم جنيت إلّا أنَّهُ محاطٌ بمآخذ حوله، ومنها إنّه غير محبذ لأنّه يقلل الرغبة لمتابعة مسار أحداث الرواية، "وتتنافى هذه التقنية مع فكرة التشويق في النصوص التقليدية"[٤].

---

(١) الضفيرة: ١٠٦.

(٢) خطاب الحكاية: ص٥١.

(٣) مجلة فصول-إشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بو طيب، ص١٣٥.

(٤) بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ- سيزا قاسم، ص٤٤.

إنّ الدوافع التي تدفع القارئ لمعرفة نهاية الرواية، واكتشافها بنفسه، تصطدم أحياناً مع أسلوب الاستباق الذي يكتشف ما يرجو القارئ الوصول إليه بنفسه.

بمتابعة روايات الشبيب نجده استعمل الاستباق في رواياته بنسب متفاوتة، وأمكننا أنْ نُعيّنَ أن الاستباق عنده جاء على نوعين:-

١ . الاستباق غير المتحقق:-

وقد وظّفه الروائي(الشبيب) في بعض رواياته، حيث لم يظهر كثيراً، وهو استباق زمني يأتي على هيئة أمنية أو هاجس أو حلم، ولكنه لا يتحقق في أحداث الرواية.

فهو تقنية جاء بها الشبيب لكسر نمطية السرد، لإيهام أو مفاجئة المتلقي بأحداث سيتفاعل معها ربما ولكنه سيكتشف أنها لا تقع أصلاً.

وممّا جاء بهذا الأسلوب، ما ورد في رواية خاصرة الرغيف، حيث يخبر(هاني) صديقه(أحمد) بما اعتمل في نفسه من أملٍ مستقبلي يسعى لتحقيقه فيقول الراوي"فصرح لصديقه أحمد بأنّه لابدَّ ان يتزوج من معلمة، لاشكَّ في ذلك، وإذا بأحمد يتفق معه تماماً ويقترح بأنْ يجتهد كثيراً في الدراسة فدون ان يبلغا الكلية لن تقبل بهما معلمة تضع العطر الذي يشمانه كلَّ يومٍ"[١].

إلّا أنَّ هذا الاستباق الذي صرّح به هاني لن يتحقق، ويبيّن ذلك في الصفحة نفسها"هانياً لم يتزوج، أجتهد كثيراً في دراسته كما اتفقا ... لكنه لم يتزوج"[٢].

---

(١) رواية خاصرة الرغيف: ص١٢.

(٢) م. نفسه: ص١٢.

ويمكن أنْ نلحظ إنَّ هذا الاستباق جاء على شكل أمنية، اعتملت في نفس أحدى الشخصيات في الرواية.

ويظهر هذا الاستباق أيضاً في رواية الأبجدية الأولى، وجاء على هيئة حلم مرّ بالكاهن سنّار "ذلك ان مخيلته كانت مترعة بصور تترى جُلّها قفز إلى ذهنه من الاحتفال الذي سيقيمه بعد عودته إلى القرية، كان سيطلق عليه احتفالا، وربّما احتفالات يوم الخصب المقدس، سيرتدي أبهى ثيابه، ويعتلي ظهر جواد مطهّم، وليحفَّ به عندئذٍ جنده، وهو يمرُّ أمام كوخ سنخابا سيبعث بمن يطرق عليها بابَها، وإذْ تخرج سينظر إليها شزراً ثم يفوتها مقهقهاً بعد ذلك سيأذن للناس بالاحتفال"[١].

ويستمر الراوي بسرد أحداثٍ دقيقة بهذا الاستباق، مثل أن الكاهن سنّار سيسخّر أربعة جراجيد[٢] لتحمل على ظهورها أطفال القرية، وكيف ان الأناشيد والرقص سيغزو فضاء القرية، وكيف سيظهر هو حاملاً زوجته(ملقان) –التي تزوجها عنوة– أمام فتيان ونساء القرية ليذهب بها إلى قبر أمّه التي لم تكن تعيره أيّ اهتمام وغير ذلك من تفاصيل الاحتفال المتعلقة بزواجه، ويستمر هذا على مدى صفحتين تقريباً حتى يصل الراوي إلى نهاية الاستباق "هتف أحد الجنود الثلاثة الذين كانوا معه على القارب... وأخيراً ها هو شاطئ منثاما .. تعساً لقد اهترأت اكتافنا تجديفاً، ففزَّ كمن يوقظ من لذيذ نومه، ولم يكن قد أكمل حلمه بعد قال في نفسه: ما كان خسر لو انتظر هذا الجندي لحظات أخر قبل ان ينعق"[٣].

---

(١) رواية الأبجدية الأولى: ص٢٤٩.

(٢) هو حيوان مفترض له شكل خاص صنعه الروائي في روايته هذه

(٣) رواية الأبجدية الأولى: ص٢٥١.

إذن لم يتحقق هذا الاستباق الزمني، وتبيّن إنّه مجرد حلم عاشه سنّار، وهو قابع في بطن القارب الذي نقله من قريته إلى قرية أخرى في ليلة زفافهِ.

ويرد الاستباق غير المتحقق في رواية(مأتم)، فالراوي يستبق حدثاً معيناً جاء به بصيغة هاجس راود إحدى شخصيات الرواية الذي توقع أنّه سينال عقوبة الإعدام على يد (سعيد المالك) "حُملتَ والمرأةَ عاريين إلى مجلس الملك الذي أخلاه أمردٌ من جُلّاس المالك صوناً لسمعة الرحلة الثالثة ..."وأنا الذي حسبتُكَ أهلا للنصب" فأجبتُهُ بصوتٍ متهدّجٍ" لن تخطئ أيها السعيد ولكن المرء لا يعلم في أيةِ ساعةٍ يداهمه الشيطان... وما إن تفوهت بآخر كلمة حتى أحسست برشقة بصاقه تصفع وجهي.. أمرد خُذْ هذا إلى داخل القصر، فحسابي معها فيما بعد .. لابدَّ أنّ نَفَسَه كان ساخناً وخُيّلَ إليَّ أنّه أبقاهُ كذلك لا لشيء إلّا لكي يُبقي على غضبه يمور في صدره.. فلقد أومأ لي بأنْ أقترب عندما خلا المجلس إلّا منه ومني، ولّما دنوت منه وقد عزمتُ على أنْ أواجه الموت بشجاعة حتى وان كنت عارياً"[1].

هذا ما توقعه الطبّال لمعرفته بشخصية المالك ونزعته الإجرامية، فالموت هو مصير من يعبث بسمعة المدينة، فكيف بجريمة الطبّال، وهي ممارسة الجنس مع فاحمة العنين بصورة غير شرعية.

لكن الراوي يفاجئنا بأنَّ هذا الهاجس لن يتحقق أبداً"طلب منّي أن أقصّ عليه ما حدث بالضبط، مرحى قلتُ في نفسي وخطر لي أن أتخابث معه فتعمدتُ أن أقصص هامساً"[2].

([1]) رواية مأتم: ص٧٧-٧٨.

([2]) م. نفسه: ص٧٨.

وينتهي المشهد دون ان يتحقق هذا الاستباق الذي اعتمل في نفس الطبّال.

ويأتي الاستباق غير المتحقق في رواية(الحكاية السادسة)، حين تحاول(حلّوم) إرجاع الورقة النقدية الصعبة إلى الأجنبي الأشقر الذي سبق وان أعطاها لـ(حلّوم) "مدام.. هذي الفلوس وقعت منك أو مستر هذي الفلوس وقعت منك وتبغُتُ أيّاً ممن تظفر به منهما فتدسَّ بيده، نصف الروقة، نصف الوقة، ثم لا تمنحه فرصة لمناقشتها فقد طارت الآن.. لابل حطّت الآن في الخرابة .. هكذا وقبل ان يرتد الطرفُ إلى الأشقر أو الشقراء سيكون كلّ شيء انتهى"[١].

والراوي لا يجعلنا ننتظر كثيراً لمعرفة مصير هذا الاستباق الزمني، ففي الصفحة نفسها "هذا المشهد لم يتحقق بعد... أنّه مجرد مقترحٌ يراود ذهنها ولن تجد الوقت لتمحيص وتقليب هذا المقترح"[٢].

إذن هو مجرد مقترح راود ذهن(حلّوم) ليس إلّا، وبالتالي فإنّه استباق غير متحقق.

ويوظّف الشبيب الأسلوب نفسه في رواية(إنّه الجراد)، في اللقاء الذي جمع بين(ليلى) وصديقتها(رحاب) "أخذتها رحاب لغرفتها الصغيرة حيث تقفان أمام المرآة نصف عاريتين وقد غادرتا لتوهما صباهما، ليتحسسن منابت النهود في صدريهما الأبيضين الفضيين: سأكون أنثى ولود يا رحاب"[٣].

---

(١) رواية الحكاية السادسة: ص٣٣٣.

(٢) م. نفسه: ص٣٣٣.

(٣) رواية أنه الجراد: ص١٥.

هكذا حرصت(ليلى) بمستقبلها في قابل الأيام، ولكن الراوي يروي أحداث ليلة وقعت بعد سنتين من كلام(ليلى) ولكن بالصفحة نفسها"في ليلة خميس غاب عن سمائها القمر دخل الضيف الملثّم دار فضيلة مرهون ... بعدما احتفت الأم بضيفها، ذهب إلى ليلى التي كانت تغادر الدار آخر ساعة من عمرها"[١].

ويستمر الراوي بسرد أحداث تلك الليلة الرهيبة، بعدما رفضت(ليلى) كلّ الإغراءات التي تقدم بها السيد(صاحب) عن طريق والدتها فضيلة مرهون، ولكنها تعبت أمام رغبته القوية "قفزت من بين ذراع أمها إلى المطبخ يلاحقها لهاث(صاحب) المعجون بلعابٍ غريبٍ وأضرمت النار في بقايا ثوبها الوردي الفضفاض بينما تصلّب جسدها منتصباً تحت ألسن النار التي كانت تمسح عنه تعب السنين الخمسة عشر"[٢].

وينتهي المشهد بهذه المأساة، دون ان يتحقق ما رغبت به(ليلى) بالاستباق غير المتحقق.

٢ . الاستباق المتحقق:-

وهو تقنية زمنية تأتي بصيغ مختلفة لسرد أحداث مستقبلية ما حان وقتها، ولكنها تتحقق ضمن السرد الروائي.

وقد وظّف الشبيب هذا الاستباق في رواية(الأبجدية الأولى)، حين جال هاجس في خاطر(لشلمال)–أحد أهم شخصيات الرواية– انبأهُ بما سيحدث" هل كان لشلمال أنْ يحيط بكلّ ذلك لو لم يبعد خيال ملقان على مرز احساسه؟ وربما ولعلّه كان سيعلم ايضاً ان دلموت قد شرع فعلا بصناعة قارب مماثل لقاربهِ، وأطلع زوجته

(١) رواية انّه الجراد: ص١٥.

(٢) م. نفسه: ص١٧.

على أنّه لن يَصبر أكثر من يومين إلهيين آخرين، بعدها سيكون عليها أنْ تحدب بمفردها على(حرماد) فلن ينتظر الطير حتى تبلغه بمصير صديقه"[١]، وفعلا فقد تحقق هذا الهاجس فيما بعد ضمن أحداث الرواية.

ويتكرر ظهور الاستباق نفسه في الرواية نفسها، وجاء بصيغة التنبوء بمستقبل(بيصار)، حين تنبأت(ملقان) احدى شخصيات الرواية بما سيؤول له مصير الشاب(بيصار) "سيكون لك شأن بين رجال القرية يوما يا بيصار...، قالت ذلك وكأنّها علمت بأنّه سيسحل بعدما يقرب من الخمسة عشر احتفالا مع أربعة ليودعوا عربةً يجرّها فيل أحمر"[٢].

ويتكرر الاستباق المتحقق في الرواية نفسها، حين توقع(دلموت) مستقبل قريته المأساوي، بعد ان تعبر إليها جيوش الكاهن(جرن)، واستطاع رسم صورة كاملة لما سيحدث لقريته، وهو ما تحقق فعلا رغم أنّ (الموت) لم يدخل القرية بعد توقعه هذا، يقول الراوي"ها هي قريته تفجع بعبور(جرن) إليها... إنّه يشمُّ وهو جالسٌ على ذلك الحجر، النتانة التي ستزكم الأنوف بعد ان تتناثر الجثث في السوق وبين الأكواخ ... تمسي قريته عشاً كبيراً لغربان السماء ولطيور الجيف التي ستبيض في الطرقات غير آبهةٍ بالكلاب المطأطئة الرؤوس المدماة الأبواز... ولقد رأى وهو ما يزال مُطرقاً، تقوّس ظهور الشباب وتغضّن وجوههم وتهدّل أجفانهم وافتراق اسنانهم، كما وسعه ان يرى خواء البذور وتفحّم أجنتها وتعصّف الغلةٍ وهوان النخيل، وما اقترن بها من جفاف الضرع وعقم الرحم"[٣].

---

(١) رواية الأبجدية الأولى: ص٦٥.

(٢) م. نفسه: ص٨٨.

(٣) م. نفسه: ص١٢٥.

إنَّ كل ما توقعه(دلموت)، وهو يجلس على حجرٍ في أطراق قريته حدث بالفعل، وبالصورة التي رسم ملامحها بدقة، وقد عاشت القرية كلّ هذه الأحداث المأساوية المؤلمة جراء دخول جيوش الكاهن وتدميرها الحرث والنسل والضرع.

ويوظّف الشبيب الاستباق نفسه في رواية(مأتم)، حين يذكر الطبّال مآل علاقته بفاحمة العنين، التي أفضت إلى ان تنجب منه ولدا يكون حارساً من حراس سعيد المالك في المستقبل"حين انتهينا هناك لم يخطر ببالي قطّ أنني سأزرع ولداً في رحمها لا يلبث مع مرّ السنين ان ينمو مثل بغلٍ لكي يصبح حارساً من حرّاس سعيد المالك"[1]، وهذا ما تحقق فعلاً بعد ذلك.

ويأتي هذا الاستباق أيضا في(الحكاية السادسة)، حين يتنبأ الراوي بمستقبل(طلّاع) الذي سيكون من المتسولين وجابياً لأرزاقهم"سوف يتبوأ(طلّاع) مكان(ناهي) في الغرفة المنعزلة من منزل الصفيح.. ما تدره السماء على الصغار منتهٍ إلى جيبه وجيب مهيدي... أليسا هما المسؤولين عن هذا الرزق، أمّا ناهي وفرطوس؟ ... وما كان لأحدٍ من المتسوّلين ذكور أم أناس أن يعترض..."[2] وقد تحقق هذا بالفعل بعد ان أودى الانفجار بحياة(ناهي) و(فرطوس) ليتسلّم(طلّاع) زمام أمور بيت المتسوّلين ويكون مسؤولاً عنهم بعد ذلك.

ويرد الاستباق نفسه في رواية(مقامة الكيروسين)، حين أورد الراوي ما سيحدث بعد عام كامل على زمن الحدث الذي كان يرويه، وهو في معرض حديثه عن(أحمد) و(حمامة) الطفلين الذين كبرا في المعتقل وها هم خارج المعتقل بعد سنوات طوال"هي الآن في العشرين من عمرها وهو في الحادية والعشرين وسينتظران

---

(1) رواية مأتم: ص٦٧.

(2) رواية(الحكاية السادسة): ص٦٧.

مع شعب البلاد عاماً كاملاً آخر حتى ينتهي الكائن السماوي، كائناً أرضياً، بل كائنٌ تحت أرضي في الواقع"[1].

ومرّ العام بأحداث الرواية لينتهي الكائن السماوي وهو رمز السلطة القهرية إلى أنَّ يكون مختبئاً تحت الأرض بعد أنْ انهار حكمه وتقوّضت دعائمه.

إنَّ ما ذكرناه هو نماذج من توظيف الشبيب للاستباق المتحقق في رواياته، وقد طال كسر نمطية السرد للفت انتباه المتلقي لأحداث ستحدث فيما بعد من خلال هذه التقنية الزمنية، ويمكن إن نلحظ ان الاستباق بنوعية(المتحقق وغير المتحقق) كان أقل حضوراً من الاسترجاع الذي كان أكثر حضوراً في تضاعيف روايات الشبيب وشكّل الجزء الأكبر من أسلوب الترتيب الذي تناوله المبحث الأول.

وأحسب أنَّ الشبيب اعتمد على الاسترجاع أكثر كونه تقنيةً فنيّة عالج فيها شيئاً من الزمن الروائي، لأنّ هذا الأسلوب يخلق استعداداً نفسياً لدى المتلقي لسد ثغرات السرد المتتالي مما يؤدي إلى شحن ذهن المتلقي وشدّه إلى أحداث الرواية لأنه يجد في هذا الأسلوب أجوبة ربما جالت في ذهنه عن بعض الأسئلة والاستفهامات التي أوحى بها السرد له، لذلك كان حضور الاسترجاع أوضحَ وأبينَ من الاستباق في روايات الشبيب.

([1]) رواية(مقامة الكيروسين): ص٧٣.

المبحث الثاني

(المُدّة)

(المُدّة)

يعالج أسلوب المدّة، العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فهو يُعنى بـ"التفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن الخطاب"[١].

إنّ سرعة النص أو بطئهِ زمنياً يمكن متابعتها من خلال البحث في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب.

إنّ دراسة هذه العلاقة الزمنية تسهم في فهم"سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئةٍ له"[٢].

إذن فتشكيل إيقاع الرواية يقع على سرعة السرد والتغيرات التي تطرأُ عليه، لذلك اكتسب الكشف عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، أهمية كبرى في تحليل التفاوت الزمني بين الاثنين ومعطياته في بناء الزمن داخل الرواية.

لقد حُدّدت أربعة تقنيات اصطلح عليها بـ(الحركات السردية)، وهي التي شكّلت بمجموعها أسلوب المدة وهي(الوقفة) و(المشهد) و(التلخيص) و(الحذف)[٣].

١. الوقفة:

وهو جزء أصيل يدخل في بناء الخطاب الروائي ولَهُ مهمة يؤديها في ذك الخطاب والوقفة"إحدى الحركات السردية التي يتسع فيها الخطاب في مقابل توقف زمن القصة توقفاً تاماً"[٤].

---

(١) بنية النص السردي: ص٧٥.

(٢) الشعرية، تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص٤٨.

(٣) ظ: خطاب الحكاية: ١٠٩، والشعرية: ص٤٩.

(٤) خطاب الحكاية: ١١٢.

فالزمن إذن يتوقف تماماً في الوقفة ولكن الخطاب يستمر دون توقف فالوقفة"جزء من الحكاية، ولها دلالتها في الخطاب"[١].

إنّ الروائي يوظّف الوقفة ليعبّر عن وجهةِ نظرهِ، أو ليجنح لوصف الأماكن والشخصيات أو لتقديم صور معينة لها دلالتها في الخطاب، يوظّفها تقنيةً زمنية تسهم في بناء خطابه الروائي.

لقد جاء الوقفة في روايات الشبيب في مواضع عدّة من رواياته، وسنحاول أنْ نرصد بعض النماذج من توظيف(الشبيب) لهذه التقنية، التي جاءت في روايته(الأبجدية الأولى) حين كان الراوي يروي حدث نقل المتمردين الخمسة من قريتهم إلى قلعة الكاهن(جرن) لينالوا عقابهم "حيث أجبر الجنديان، الأربعة على حمل بيصار وإلقائهِ في العربة التي كانت موثقة بحزامين غليظين إلى ظهر الفيل"[٢].

ثم يعمد الكاتب على ان يوقف زمن القصة، ليصف الراوي العربة التي تنقل هؤلاء المتمردين " لم تكن العربة ذات حوض كبير وكانت أقرب إلى تلك التي كانت تستخدم لحمل لحوم القرابين إلى معابد آلهة القرى قبل الإعلان عن بطلانها عندما نودي بتعظيم الإله الأعظم، كان تُحمل على عجلتين حجريتين تدوران حول ساق شجرة مصقولة يؤتي بها عادةً من البلدان الجبلية المجاورة"[٣].

---

(١) تحليل الخطاب الروائي في روايات حنان الشيخ: ٢٢٢.

(٢) رواية الأبجدية الأولى: ٦.

(٣) م. نفسه: ٦.

ويمكن أنْ نلحظ أنْ الروائي يسهب في الوصف حتى في دقائق الأشياء وهو أسلوب اتبعه واعتمده في معظم رواياته فهو يُعنى بالوصف الدقيق كثيراً سواء على مستوى الشخصيات أم الأماكن أم أجزاء الطبيعة المتحركة أم الثابتة، وهذا واضح في وصفه للعربة التي تنقل المتمردين فيما سبق ذكره.

وتتكرر (الوقفة) في الرواية نفسها، فيما حصل بين(كرامالا) و(دلموت) وهما شخصيتان لهما بعدهما المؤثر في الرواية، فالحدث كان وداع(دلموت) لـ(كرامالا) وتوجهه نحو قاربه"ودّعها وحمل جراب تمره واختفى في السوق بين المتبضعين وهو يواصل سيره باتجاه قاربه"[١]، ثم يوقف الكاتب الزمن(زمن القصة)، ليصف مشهداً في السوق "فمرّ دلموت بحذاء جرجاد كان ظهره يزخرُ بالبضائع وردت لإحدى السقائف تواً إذْ راح صاحبها يتولى الإشراف على أربعة رجال كانوا يحثون بعضهم لإنهاء انزالها إلى داخل السقيفة قبل غروب الشمس"[٢].

لقد أوقف الراوي سرد حدثه، الذي ابتدأ بوداع دلموت لكرامالا وكان من المفترض أنْ ينتهي بوصوله إلى قاربه عند ضفة النهر، لكنه أوقفه ما بين بدايته ونهايته ليصف مشهد العمال الذين يجتهدون لإنزال بضاعة صاحب السقيفة قبل غروب الشمس".

ويتكرر ظهور (الوقفة) في الرواية نفسها، حين يسرد الراوي مشهد قدوم(بيصار) إلى كوخ(دلموت) لمقابلة زوجة(دلموت) (رهكالا) للسؤال عنه "أرتقى

---

(١) رواية الأبجدية الأولى: ٦٢.

(٢) م. نفسه: ٦٢.

سفح تل الكوخ فلاحت له رهكالا من بعيد خلف دخانٍ.. حين بلغها وجدها شجرت موقد الخبز، ولم تكن قد احمرت الصفيحة المعدنية بعد"[١].

ثم يتوقف زمن القصة، لينتقل الراوي إلى وصف ابن رُهكالا الطفل حرماد "وغير بعيد عنها كان حرماد عارياً يجلس في طبق من سعف النخيل مُلى بقشٍ طويل الألياف وقد أكثرت أمه من ذلك القش خلف ظهره وعلى جانبيه فتبدى لـ(بيصار) محشوراً لا يقوى على تحريك يديه ورجليه والتحديق بعينيه القاسيتين في القادمين"[٢].

لقد وظّف الكاتب (الوقفة) ليصف الطفل وما أحاط به من القش، ثم يعود بعد انتهاء(الوقفة) إلى سرد الحدث الذي كان يسرده أصلاً.

وتظهر هذه الوقفة في رواية(مأتم)، فالراوي هو الطبّال الذي يسرد ما حدث في مجلس عزاء ولده المقتول، وقد شاهد زوجته(سريرة) وأخذ يتذكر كيف أنّه رآها في السوق لأول مرة "اللعنةُ عليَّ إنها سريرة التي أتغنّى باسمها وأنا أضربُ على طبلي ما أطعمَ حساءَ الخضار الذي تعدُّه في ظهيرات الشتاء ... التقيتها في سوق البلدة .. تشابكت ألحاظنا ونحن نجتاز بعضنا"[٣]، ثم يوقف الراوي سرده، ليروي حدثاً آخر حدث معه أثناء رؤيته لـ(سريرة) "فارتطمتُ بامرأةٍ متبضعةٍ تدلى ثدياها على تخوم سرّتها، وتفوح منها رائحة مزيج عرق لبن أمومةٍ أمسكت بالسلّة التي كدتُ أسقطها من فوق رأسها وأنا أفكر بتلك الفتاة"[٤].

---

(١) رواية الأبجدية الأولى: ١٥٢.

(٢) م. نفسه: ١٥٢.

(٣) رواية(مأتم): ص٧.

(٤) م. نفسه: ص٧.

إنّ الراوي يفصّل في وصف المرأة التي ارتطم بها عند ملاحقة الفتاة التي أصبحت فيما بعد زوجته، وكأنّه يحاول في وصفه هذا أن يبيّن انّه كان واعياً لما يجري رغم ان الفتاة الأخرى أخذت عليه لبّه.

ويوظّف الشبيب (الوقفة) في رواية(الضفيرة)، فالراوي مثلاً وفي الجزء الخامس عشر من الرواية يروي حدث ليلة زفاف حسب الدين(سيد المدينة) على عروسه(زهرة الباري) "لقد زفّت بعد ست ساعات كانت كافية لتحميمها وتزيينها وإجلاسها على الفراش العمودي، أمّها أتمت كلَّ ذلك في غضون تلك الساعات، ثم استقرت في غرفة مجاورة لغرفة العروس، بعد ان دخل حسب الدين على عروسه"(١).

ثم يوقف الراوي السرد، ليصف مشهد الجو وحالته في ذلك الليل وصفاً، وحمل معه كثيراً من الدقة "وما كان المطر قد نزل بعد، كان ثمة هزيمُ رعدٍ يصمّ الآذان ويأخذ بالقلوب وعصفٌ أحسّ الناس به يلطم جنبات المدينة الصندوق، فكأنّما يريد اجتثاثها من الأرض، ثم أخذ يصف البرق يخطط الشوارع ومضات كانت تصل عبر شقوق السقوف وسرعان ما انصب المطر، أجل لم يأت نثّاً ولا درّاً، وانّما انصبّ صبّاً سيلاً كأن لم تقو السماء على حبسه، فإذا هو دفق هائل لا عهد للمدينة بمثله"(٢).

إنّ الراوي بتوظيفه (تقنية الوقفة) في هذا المشهد الدقيق، يحاول ان ينقل غضب الطبيعة وثورتها لما يجري في تلك الليلة، فحسب الدين سوف يتزوج أخت زوجته، لذلك فالطبيعة ثائرة هائجة رافضة لهذا الزواج.

---

(١) رواية الضفيرة: ص٢٩٢.

(٢) م. نفسه: ٢٩٢.

ويوقف الراوي السرد في رواية (الحكاية السادسة) حين كانت حلّوم (بطلة الرواية) تبحث عن ملجأ لها وللأطفال المنغوليين معها وقد ارتضت (بخرابة) لاحت لها من بعيد، وكان الجو بارداً والغيم بدأ بإرسال قطرات الماء إلى شوارع المدينة "ارتضت حلّوم (بخرابة) لاحت لها مكاناً يتوقفون به، جميل وسلام وباسم وحقّي، كلّهم مقرورين كانوا، لقد ازرقّت شفاههم واصطكت اسنانهم وانبجست قطيرات دمعٍ من شقوق عيونهم وسنانة المظهر"(١).

بعدها يوقف الراوي مشهده الواصف حال الأطفال بسبب البرد والمطر والخوف، ليصف الخرابة التي دخلوا بها "دخلوا الخرابة، كانت بناية طينية بقايا جدران تشي بماضٍ لغرفتين ومطبخ صغير ... كان ثمة بقايا سقف طيني أيضاً مقوى بطبقات من حصائر القصب وفلقاً من جذوع النخيل ... فلق النخيل متفحمة، ليست حصائر القصب إذ لم يكن هناك أثرٌ جلي لهذه، ربما كانت الجزء الأسود من كتل الطين المفخور المتكوّم حول حافة حفرة توسطت الغرفة"(٢).

ويأتي هذا الأسلوب أيضاً في رواية (وديعة إبرام)، حين يروي الراوي حال حاجب البلاط (شوكليتو) وما اعتل في نفسه من أفعال الوزير كاجينا ابن آينمر "وسيتذكر شوكليتو في وقفته الأولى تينكم على باب البلاط ... سيذكر كيف كلحَ وجههُ ليلومَ الملك واكتدرت عيناهُ وشحبت شفتاه وهو يسمع من ابن آينمر ما اختتم به قولته.."(٣).

---

(١) رواية الحكاية السادسة: ص٤٥.

(٢) م. نفسه: ص٤٦.

(٣) رواية (وديعة إبرام): طه حامد الشبيب، ص٩.

يتوقف السرد بعد ذلك لهذا الحدث، التي يفترض أنّه جرى قبل خمسة آلاف سنة، لينتقل الراوي لسرد حدث آخر، زمنه زمن الخطاب لا زمن القصة، فهو يراقب ولده الذي يأنس بلعب لعبة الدولاب الهوائي "الدولاب لا يزال أمامه وقت طويل قبل ان يتوقف عن اللّف فأولاءهم الصغار يتوسلون صاحب الدولاب ألاّ يوقف دورانه، صغيري واحدٌ منهم صوته يصأصئ بتوسلاته غير مكترث بغثياني الذي يسري إليه بين حين وآخر كلّما سمّرت عينيَ بالدولاب"[1].

٢ . المشهد:-

وهو تقنية يتوافق فيها زمن القصة مع زمن الخطاب[2]، والروائي يستثمر هذا الأسلوب لعرض الأحداث تفصيلياً، والوسيلة المتاحة لإنجاز هذه التقنية الزمنية هو الحوار والوصف وقد أمكن أن نلحظ أنَّ الحوار في روايات الشبيب يتكوّن من ثلاثة أنواع:-

ا- حوار الشخصيات: وهو الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر من شخصيات الرواية، بشكل علني.

ب- الحوار الذاتي: وهو الحوار الذي يدور بين الشخصية ونفسها بشكل خفي.

جـ- الحوار المتداخل: وهو الحوار الذي يجمع بين حوار الشخصيات والحوار الذاتي في آن واحد.

---

(١) رواية (وديعة إبرام) : ص٩.

(٢) ظ: خطاب الحكاية: ص١٠٢.

وسيقع على هذه الصفحات متابعة هذه الأنواع الثلاثة، التي وظّفها الشبيب في رواياته مُنجزاً المشهد كتقنية زمنية أسهمت ببناء الزمن وكذلك ما أنجز بأسلوب الوصف ليكتمل المشهد في رواياته

أ- حوار الشخصيات: -

يظهر هذا الأسلوب كثيراً في روايات الشبيب، فمثلاً يأتي هذا النوع من الحوار في رواية (طين حرّي) بين رواسي الخطيبة المفجوعة بخطيبها القتيل وبين مؤمل أستاذ الآثار وقريبها في الوقت نفسه "أستاذ مؤمل واضح إنّك ما زلت تخاف ان تمسّ جوهر الموضوع مع انّ الدنيا تغيّرت ولو قليلاً ... واضحٌ انّك لا تجرؤ إلّا على الحديث عن المظاهر ... هيبة القبر ولا أدري ماذا..

- رواسي ليس هناك فائدة من الحديث عن الجوهر والمظهر الآن.
- نعم لا فائدة من الحديث عن الجوهر الآن ... فأنت لم تتحدث عنه عندما كانت هناك فائدة من الحديث عنه لماذا نتحدث الآن ..؟ لم يبقَ أمامك أستاذ مؤمل إلّا المظهر ... تحدث عنه كما تشاء كما كنت تفعل ومنذ عرفتك.
- ... لم تفت الفرصة بعد وها أنا كما ترين أحاول ان استخلص شيئاً ما شيئاً من طبيعة الأمور.
- لا أفهم ما تعني بالضبط، ولكني أفهم إنّكم جميعاً – لست أنت وحدك- بعد ان تطمئنوا تماماً إلى ان الهدوء يسود تظهرون، هكذا فجأة فوق سطح الأرض لتقولوا كلاماً كثيراً ... أستاذ مؤمل لا تزعل فهذي هي الحقيقة"[1].

([1]) رواية (طين حرّي): ص٤٨، ٤٩.

يمكن أنْ نلحظ في الحوار السابق الذي جرى بين رواسي ومؤمل، طول فقراته، فالحوار جاء بجمل طويلة لا جمل قصيرة أو مقتضبة، وكأنّها ناسبت حال الإحباط وفقدان الأمل والقناعة بالفشل التي استحكمت بالشخصيات فظهرت على شكل هذه الجمل الحوارية الطويلة.

ويتكرر ظهور هذا الأسلوب في الرواية نفسها، في الحوار الذي دار بين رواسي وحبيبها الجديد إنمار:

- "رواسي حبيبتي، ما لعينيك انظر إليهما فلا أرى شيئاً فيهما؟ ماذا اصابهما، ما كنا كذلك.
- ... أنا مسرورة لأنك تراقبني وتهتم بوجودي أمامك، ولكن كثرة الاهتمام تجعلك تتخيل أشياء غير موجودة فيَّ.
- ... حبيبتي ليس في الحبّ(كثرة) و(قلّة) فإمّا ان يحبّ الإنسان فيعطي كل ما لديه إلى من يحبّ بما في ذلك حياته ..."[1].

ويأتي أسلوب حوار الشخصيات في رواية(مقامة الكيروسين) بين أحد حرّاس المعتقل وبين أم علي أحدى المعتقلات وقد كانوا وصلوا توّاً للمعتقل الجديد.

- "ها ... أنتك اللي جابوكم الظهر؟
- أي .. احنا اللي جابونا الظهر ... وين راح تخلّونا؟
- شنو ليش ماكو مكان؟ ... لا.... لا .. لازم أكو مكان .. وين جماعتك؟
- هذوله جماعتي ... المكان وين؟

([1])رواية (طين حرّي): ص ١٣٨، ١٣٩.

- أصبري دقيقة .. لازم أكو مكان .. أصبري .. اعطيني صبر"[1].

ويمكن ملاحظة أنَّ الحوار جاء باللهجة العراقية الدارجة وهو أسلوب اتبعه الشبيب في بعض رواياته مثل(حبال الغسيل، والحكاية السادسة، و وأد، ومقامة الكيروسين ...)، وأحسب أنَّ الروائي لجأ للهجة الدارجة متى ما كانت الشخصيات من الأوساط الشعبية غير المتعلمة والتي عاشت حياتها بين تداعيات الحياة السياسية والاجتماعية، فوجد الشبيب ان هذه اللهجة أنسب لبيان ما اعتمل في نفس الشخصيات، وبصورة أوضح.

ويتكرر الأسلوب نفسه وباللهجة نفسها في الرواية نفسها، في حوار دار هاتفياً بين ابن المغترب وامّه الجنوبية "قال الابن"

- يُمّه شلونكم؟ أحنه قلقين عليكم.

قالت الأمُ: ليش يمّه قلقين؟

قال الأبن: يُمّه هذوله جاييكم ومحضرين لكم بلاوي سود

قالت الأم: هلا بيهم يمّه خلّي يجون

قال الأبن: يعني انتم ما خايفين يضربوكم كيمياوي .. ذرّي؟

قالت الام: لا يمه لا .. خايفين يضربونه بوري وما يجون"[2].

والروائي يوظّف هذه المحاورة على طريقة الكوميديا السوداء، وهو يحاول ان ينقل أفكار وهواجس بعض شخصيات الرواية وهي تفكر خائفة من خذلان القوات

([1]) رواية (مقامة الكيروسين): ص١٦١.

([2]) م. نفسه: ص١٧٥-١٧٦.

الأجنبية التي هددت الكائن السماوي بإزالة حكمه، وكأن الناس ارتضوا بالاحتلال للخلاص من الدولاب الدموي الذي ساد عهد الكائن السماوي، وهذا ما دارت عليه أحداث رواية(مقامة الكيروسين).

ويرد هذا الأسلوب في رواية(موّاء)، في حوار دار بين مجموعة من الأولاد حول معنى المنجنيق والأعداء..

– "إنّه كبير، كبير .. جسمه من الخشب وفيه شيء يتأرجح إلى الوراء.

– ... يعني كيف يتأرجح؟ ش ش ش، دعونا نسمع .. انتم الصغار لا تدعون أحداً يفهم .. ش ش ش

– .. بعد ذلك يتأرجح إلى الأمام .. ذلك الشيء يندفع من الأسفل إلى الأعلى ومن الوراء إلى الخلف ليقذف اللهب على الأعداء...

– ما معنى الأعداء؟ .. أنت لا تزال صغيراً جداً لا تفهم معنى الأعداء

– أنت كبير، أكبر منا واشرح لنا ما تعني بهذه الكلمة.

– الأعداء الأعداء طبعاً، أشرح لكم معناه، أنا أكبر منكم وأعرف كل شيء الأعداء يعني أناس لا يحبوننا، يريدون إيذاءنا وقتلنا"[1].

ويستمر هذا الحوار بهذه الكيفية بين الشخصيات، وقد توخّى الراوي ان يأخذ بنظر الاعتبار أعمار الشخصيات وطريقة تفكيرهم التي تجلّت في طريقة الحوار وأداء الشخصيات لهذا الحوار.

ب– الحوار الذاتي:–

([1]) رواية(موّاء): ص٢٨٣-٢٨٤.

يوظّف الشبيب هذا الحوار في رواياته، كونه يمثّل وسيلة مهمة للتعبير عمّا يدور في نفس الشخصيات بعيداً عن الآخرين الذين ربما لا يتعاطفون مع ما تشعر به هذه الشخصيات، فالملجأ الوحيد والأمثل للتعبير عمّا تفكر به الشخصيات كان أسلوب الحوار الذاتي.

وجاء هذا الحوار الذاتي في رواية الضفيرة على لسان (الرجاء بالله) إحدى الشخصيات المحورية، التي جعلت من ولدها المريض منطلقاً وسبباً لحوار ذاتي "هل تعلم يا ولدي ماذا يعني ان يخاطبك الله؟ إنّه سبحانه بذلك إنّما يجذبك إلى عليائه، فيحمّمك بيديه، يطهرك من أدران البركة البشرية، ويطيّبك بأنفاسه، فإذا بلحمك وعظمك وشحمك تستحيل نوراً، إنك لتستحيل كائناً نورياً أخّاذٌ مشهدك ..."[1].

إنَّ الرجاء بالله في حوارها هذا تتحدث لنفسها وكأنها تتمنى ما قالت لها وليس لوحدها حسب، فهي تعيش تحت سلطة حاكم المدينة وهو زوجها في الوقت نفسه وقد عانت ما عانت هي وولدها من الأدران البشرية وتتمنى ان تتطهر منها وذلك بلجوئها إلى الله سبحانه.

ويرد هذا الحوار في رواية (موّاء) حين يحاور (أبو ليث) الشخصية الرئيسة في الرواية، نفسه عّما جرى بينه وبين القطة التي تعيش معه في داره "عندما سمعتني أهتف في داخلي: هذا هو .. هذا هو ألا تراها تلحس وجهك أيها الغبي؟ ولكم هنأت بهذا الوصف فقد أزاح عن كاهلي مسؤولية التفكير ... ما أروعه من إحساس ان تتعم بالخدر الذي يورثه الغباء.. أعني ليس الغباء بحدّ ذاته بل توصيفك

([1]) رواية الضفيرة: ص٢٤٨.

من قبل الآخر بأنّك غبيٌّ .. هذا الوسم يشبه إلى حدّ كبير منحك إجازة بعيدة الأجل .. إنّك غير مسؤول يا أخي فاذهب أينما تشاء واسترح هناك"[١].

يفصح (أبو ليث) عن مكنوناته بهذا الحوار، فالغباء عنده إجازة بعيدة الأجل عن التفكير خاصة لما عاشه من تداعيات علاقته بزوجته وتركها للبيت مع أبنائه وها هو يعيش مع قطة في مشهد أقرب إلى الغرائبية منه إلى الواقع، وعليه فالغباء أو ان أطلق عليك أحدهم هذا الوصف نعمة كبرى حسب عُرف أبي ليث، والروائي سيستثمر هذا النوع من الحوار لإظهار ما دار في نفس الشخصية من إنكارٍ يرفضها من كان حوله.

ويتكرر ظهور هذا الحوار في الرواية نفسها وبالصيغة عينها حين يحاور (أبو ليث) نفسه "ما أدراها إنّي كنتُ مغميّاً عليَّ وحسب؟ لماذا لا أكون ميتاً مثلاً؟ قبل ان أفقد وعيي كنت جاثياً على أربع وهي تلحس وجهي دون ان يكون بوسعها ان تفعل شيئاً أكثر من ذلك... لماذا تنظرون إليَّ هكذا؟ إنكم لا تصدقوني أليس كذلك؟ حسناً الموقف لا يحتمل القسم، ثمّ لماذا القسم؟ هاكم ما جرى بعد ذلك"[٢].

وجاء هذا النوع من الحوار في رواية(الحكاية السادسة) حين حاور مختار – أحد الأطفال المنغوليين– نفسه بعد ان اعتقل رجال الأمن(حلّوم) الطفلة المسؤولة عنهم، فأحسّ مختار بالمسؤولية إزاء بقية الأطفال "شيرين اللي تخبل .. حبيبتي لو ما أشوفك تمشين كان طقيت ومتت ... سلام أبو شامة ... حبيبي ... خلي بالك من نهاد المطعوج، كان مقمط الدنيا كلها ما تجرعه بدا يزحف شلون؟ ... خلي بالك

---

(١) رواية (موّاء): ص١٧٩.

(٢) م. نفسه: ص١٨٠.

لا يبلع شي .. شلون أخلص من(حلّوم) إذا صار عليه شي ... لازم ما أشوفها وجهي بعد"[1].

إن الراوي يحاول أن يجهر بما في نفس(مختار) الذي يحاول ان يأخذ على عاتقه المسؤولية بعد اعتقال وسجن (حلّوم) ولكنه لا يستطيع الجهر علناً بهذا فهي هواجس لا أكثر.

ويتكرر الحوار نفسه في الرواية نفسها حين تُحدّثُ(حلّوم) نفسها مع افتراضها محاوراً ثانياً وهو أستاذ صميدع المعلم الشاب التي تفكر به دوماً، دار حديثها مع نفسها وهي في السجن تتعرض لأبشع أنواع التعذيب على يد أحد المحققين "أستاذ هذي الحكاية ما دخلت بعقلي ولا راح تدخل يعني آني منو حتى يشغلون نفسهم بيّ كل هذيك المدّة؟ يعني يحبسوني ويخلصون!

"أنت صُدق تحكين؟! من كلّ عقلك تحكين الشغلة حلوم أكبر من هذا الحكي... إذا كان الأمر بهذا الحجم فلماذا لم يقصدوا أكبر الرؤوس التي يعمل فريقها للتسوّل"[2].

يحاول الروائي أن يوصل فكرةً مفادها ان التعذيب يجري على الأبرياء بينما رجال الأمن يعرفون المجرمين الحقيقيين وهم شركاؤهم في الغنيمة، وقد أوصلها بما فكّرت به شخصية حلوم وحوارها الذاتي الذي افضى إلى هكذا معنى.

ويأتي هذا النوع من الحوار في رواية(مقامة الكيروسين) حين تحدث الراوي مع نفسه في مشهد ولادة حمامة تلك الطفلة التي ولدتها أمها في المعتقل ثم توفيت

([1]) رواية(الحكاية السادسة): ص٢٠١.

([2]) م. نفسه: ص٢٤٠.

بعد ولادتها مباشرة "هل ذهبت مخيلتي بعيداً؟ ربما ولكن هل ثمة من صورة أخرى يمكن تخيلها تستوعب مجريات اللحظة التي مرّت بالقوم؟ فالمرء لا يشهد كل يوم ولادة في زنزانة!... لو كنت مكانهم وأعلم أن رمقاً واحداً قد تبقّى لي في حياتي لطلبت ان أحمل لأرى كيف تبدو المولودة ... ليس بسبب الفضول وحده إنما لأطبع ملامحها في ذاكرتي فأشهد لها يوم الحساب انها بريئة من أي ذنب ستقترفه حين تشبُّ"[١].

جـ- الحوار المتداخل:-

وهو أسلوب وظّفه الروائي(الشبيب) في رواياته لكي تعبر الشخصية فيه عن وجهة نظر ما لها علاقة بحوارها مع الشخصية الأخرى وحوارها مع نفسها.

جاء هذا الحوار في رواية(طين حُرّي) في لقاء(رواسي) مع الطبيب(إنمار) الذي أحبها فيما بعد فهذا المشهد يبدأ بحوار الشخصيات "سلني عن أي شيء إلّا لماذا لا أستبدل بالأحمر البراق لوناً آخر ... فأنا نفسي لا أدري لماذا اخترته أول، ارتديت ثوباً بهذا اللون...

- ولكن حبيبتي أرغب في أن أرى بعض التغيير ... هذه المرة الخامسة التي نلتقي بها وكل مرة تأتين بثوب جديد ... لكنه مع ذلك أحمر براق ... ألا ترين ان هذا أمر غريب يستحق السؤال عنه"[٢].

ثم ينتقل الروائي ليوظّف الحوار الذاتي في المشهد نفسه وهي تحاول ان تجيب عن تساؤل إنمار "ماذا تقول الآن؟ وبمَ ترد؟ أتخترع يوماً محدداً ... يوماً يكون

---

(١) رواية(مقامة الكيروسين): ص٤٧.

(٢) رواية(طين حُرّي): ص١٠٨.

تاريخاً للحدث هل تخشى الكذب؟ طيب ألا تمارس الكذب معه منذ عرفته؟ ثم تفكر بأن شاباً مثل إنمار وغيره ... الشباب عموما لا بل الرجال عموما لا يضعون العراقيل أمام أنفسهم لتصديق كلمات مثل (حبيبي) .. فكيف بهم إذا كانت تلك الفتاة فاتنة؟"[1].

ويأتي هذا النوع من الحوار في رواية (الحكاية السادسة)، فالمشهد سيبدأ بحوار بين باسم أحد المنغوليين وبين(حلّوم) البنت المسؤولة عنهم، حين وصل إليهم خبر استشهاد(ابن الخالة نشمية) جارتهم في العمل عند باب المدرسة "ليش ما قلتولي البارحه لما وصلت ... أجابها باسم بأن لم تكن هناك فائدة في إخبارها، فلقد ذهب هو وحقي وجميل ومعهم الأستاذ رجاء الظفر بالحرب في شارع بيت خالة نشمية "لو لازميها كان قطعنا رقبتها ... لكن ما لقيناها حلوم ... يعني أنت شنو تقدرين تسوين؟! إذا الحرب موّتت (حيد) وشردت من شارعهم أنت شنو تقدرين تسوين"[2].

ثم يأتي الحوار الذاتي لإكمال المشهد حين تتحدث حلوم مع نفسها "فأجهشت بالبكاء كأنها تبغي الاتيان على ما تبقى من دمع في عينيها من الليلة الفائتة" أوف يا يمه أوف ... لو باقية صغيرة ما افتهم أحسن لي ... ليش يا إلهي ليش كبرتني ... وكان نشيجها مسموعاً مع ان وجهها كان مندفناً في كفّها"[3].

ووظّف الشبيب الحوار المتداخل في رواية(مأتم) فالحوار الذي جرى بين الطبّال وسعيد المالك، بعد ان ألقي القبض على الطبّال مع فاحمة العينين وهم يمارسون الجنس قرب الصخرة المجهولة "لنبدأ القصة من جديد أيها الطبّال، فلا تبدو لي بذلك

([1])رواية(طين حُرّي): ص١٠٨.

([2]) رواية الحكاية السادسة: ص٢٧٨.

([3]) م. نفسه: ص٢٧٨.

السوء الذي صوره قائد رحلتنا ... "مرحى مرحى مرحى ... استلقيت على ظهري متوسداً ذراعيّ اللتين شبكتهما تحت رأسي وأنا أقول بالجرس الهامس ذاته "استميحك العذر أيها المالك السعيد فلقد كان يومي طويلاً "لا بأس ... لا بأس ... هه .... كيف اهتديت إلى تلك الصخرة؟ وبينما رحت أعيد له القصة.."[1].

ثمّ يتداخل الحوار الذاتي الذي جرى في نفس الطبّال "استهوتني فكرة ان أضيف بعض المشاهد التي سوف أختلقها هذه المرة ومضيت بإنفاذ تلك الفكرة لقد كانت رعونة لا أقل ولا استهتاراً لا ريب فيه ... أجل إذا ما أن انتهيت من وصف مشهدين من تلك المشاهد"[2].

نلحظ ان زمن القصة يتوافق مع زمن الخطاب من خلال هذه الأنواع الثلاثة للحوار وهي تشكل جزءاً مهماً من أسلوب المشهد، فالروائي وظّف حوار الشخصيات والحوار الذاتي والحوار المتداخل لبناء مشاهد رواياته وإنجازها، بحيث تطابق زمن القصة والخطاب في تقنية حضرت في معظم روايات الشبيب وما ذكرناه لا يتعدى كونه نماذج تطبيقية لأنواع الحوار.

الوصف:-

يشكل الوصف جزءاً أصيلاً من تقنية المشهد، ونجد الشبيب يصف موصوفة بشكل تغلب عليه الدقة والتفصيلات غالباً سواء أكان الموصوف مكاناً أم شخصية من شخصيات الرواية، وهو يحاول في هذا الوصف ان ينقل تصوراته وأفكاره.

([1]) رواية(مأتم): ص٧٨-٧٩.

([2]) م. نفسه: ص٧٩.

لقد وظّف الشبيب الوصف في رواياته فمثلاً جاء برواية(مُوّاء)، حين وصف الراوي وهو بطل الرواية حاله وهو ملتحم مع القطة التي زارته في بيته الفارغ، وصفٌ لا تغيب الدقة عنه "شعرات شاربي الطويلة المنقذفة إلى الجانبين يداعبها الآن نَفَسي الساخن المسترخي الذي يبرح صدري ويلجه بذات الوتيرة التي يبرح بها النَفَس، صدر البياض الكبير ويلجه ... عيناها نصف مغمضتين عيناي نصف مغمضتين تتنفس باسترخاء ... أتنفس باسترخاء وبذات الوتيرة، تنعم بدفء الفروة الموبرة، أتحسس الوبر من حولي وانعم بدفء الوفرة الموبرة"(١).

إن وصف الراوي هذا يشي بأنه فضل الالتحام والاندكاك بالعالم الحيواني هروباً من عالمه الإنساني ففي العالم الحيواني يشعر بالدفء الذي ربما أشار به إلى الدفء المعنوي أكثر من الدفء المادي، وقد وجد في القطة ملاذاً آمناً له ممن كان حوله فهي أنيسة غربته داخل بيته الفارغ.

ويأتي الوصف في رواية (الضفيرة)، فالراوي يصف حال (حسب الدين) سيد المدينة الطاغي، بعد مضي ثلاثة أعوام على توليه زمام أمور مدينته "صار لزاماً على حسب الدين أن يغير احجام ملابسه فلقد اكتنز عطفاه، واتسع ما بين عارضيه وعبلت فخذاه قليلاً...واكتسب وجهه ملامح الفظاظة التي عرف بها فيما بعد.. اختفت عظمتا وجنتيه تحت لحمتين مكوّرتين، هما امتداد علوي لخديه اللذين كانا يندلقان الى جانبيه يوما بعد يوم... وانتفخت اجفانه لاسيما السفليان منها، فيما اطردت صفرة سحنته حتى طغت على الزرقة الخفيفة التي تشربها سحنات البشر"(٢).

---

(١) رواية(مُوّاء): ص ٥٤، ٢٥.

(٢) رواية (الضفيرة): ص٨٧.

ان الراوي في هذا الوصف، يصف حال السلطة الغاشمة لا سيد هذه السلطة حسب فهي اكتنزت وتضخمت وتكورت وما الى ذلك، نتيجة الاستبداد والتسلط القهري على مصائر الناس وضياع حقوقهم وكأن سيد السلطة مثّل حال السلطة، وللشبيب عذره في ذلك فالرواية كتبت ابان الحكم السلطوي.

في رواية (مقامة الكيروسين) يصف الراوي احد الصبية المعتقلين وصفاً اختصر به الراوي حال شعب كان يعيش في قبضة السلطة الحديدية الصبي هو حسين حمد، وهو في طريقه الى غرفة التحقيق "صبي نحيل ذا وجه شاحب اصلاً، تغطسان عيناه في محجريهما مُخلّفة وراءهما ظلّين ازرقين على تخوم وجنتيه... ظلين يشبهان كثيراً بلونهما لون النعلين اللذين ينتعلهما الموت لحظة يغدر بكائن يصيء فلكأنه يندُّ عن صيصٍ اتفق له ان صاءَ وهو بعد داخل البيضة"[1].

ويأتي وصف الشخصيات ايضاً في رواية (طين حري) حين يصف الراوي (رواسي) التي يحاول أستاذ مؤمل اقناعها بالموافقة على نقل رفات خطيبها المدفون في المقبرة الجماعية، "كانت غاطسة في ثوب فضفاض... ثوب احمر برّاق، ووجهها تلاشت استدارته، إذ انخسف خدّاها كأنما شفطتهما الى داخل فمها، وانحفر هلالان تحت عينيها دكنتْ الزرقة فيهما، عنقها ذلك المرمري، ذاب الشحم عنه، فتهدّل جلده، وتطوى وبرز على جانبيه عِرقان ينبضان بتثاقل، امّا ذراعيها فسبحان الذي أحال المبرومتين المكتنزتين الى معروقتين في نتفة زمن... تمزقت شبكة من خيوط لعاب جاف حين افترت شفتاها وانحسر جفناها العلويان قليلا ليكشفا عن فسحة اكبر

(1) رواية (مقامة الكيروسين): ص٨٦،٨٥.

من سواد عينيها...، سوافر عينيها كالح كالح وصوتها بدا معتقاً له وقع على الاذن اشبه بوقع ارتطام الحجر ببعضه بعض.."[1]

ومثلما كان الشبيب دقيقاً ومفصلاً في وصف الشخصيات، كان أيضا يوظّف الوصف الدقيق للأمكنة في رواياته ففي رواية (الحكاية السادسة) يصف الراوي (الخرابة التي لجأ اليها الأطفال المتسولون بعد انفجار الصاروخ في موقع تسوّلهم "اذن بقايا السقف الذي طمعت به (حلّوم) كان متكئاً على اعلى الجدار الذي ما زال قائما في الغرفة الأولى وطرفه الاخر هاوٍ الى اسفل مما اظهره منغرزاً في است الجدار الفاصل، او المفترض ان يفصل هذه الغرفة عن الغرفة المتفحمة، بيد أن هذا الجدار في حقيقة الامر لم يسلم منه سوى جزءٍ بارتفاع قدمين تقريباً.. الحمد لله كان ثمة سقف... صحيح انه مائلٌ، منحدر من اعلى الشمال الى اسفل اليمين لم يترك تحته غير فسحة صغيرة شبه مظلمة ورطيبة[2]

لقد دار الراوي في تفصيلات المكان وكأنه لم يترك شاردة ولا واردة من جزئيات المكان الا وقد ذكرها في وصفه التفصيلي، وهو يحاول ان يجعل المتلقي يشعر بالمكان وتفاصيله، متعايشاً معه لأنه المساحة التي تصنع فيها الاحداث والتفاصيل المكانية هذه تسهم في انجاز الاحداث.

ويأتي وصف المكان في رواية (الابجدية الأولى) بمشهد غرائبي لأن المكان نفسه في هذه الرواية هو مكان مفترض اصلاً ، يصف الراوي عملية بناء كوخ يعد لاحتضان زوجين، ويمكن ان نلحظ في طيات هذا الوصف مسميات الأشياء وكائنات _ليس لها وجود في الواقع المعاش_ تدخل في مكونات بناء كوخ الزوجية

(1) رواية (طين حري): ص٤٧، ٤٨.

(2) رواية (الحكاية السادسة): ص٤٦.

"اقتطعوا جزءاً من ضفة النهر الذي يمر بمحاذاة قريتهم، واستخلصوا من قاعه طيناً، لم ير الشمس ومزجوه بجلد سمك السلاق، فاستحال قوامه دهنيا لا ينفذ فيه ماء، بعد ذلك تركوه على هيئة قطع كبيرة ليجفّ تحت الشمس، لم تستطع حيوانات القرية حملها بعد ان جفت الى حيث يشيد الكوخ باستثناء الهجين جرجاد ذي الارجل الخمسة والقرون المتبرعمة والظهر الذي يتسع لقتال رجلين صفّوا القطع على بعضها بين ركائز جذوع النخيل وتحت حزم السنسميل وكانوا يطلون القطع قبل رصفها بمزيج القير والنورة ومسحوق الخفافيش العملاقة، وبعد ان انهوا بناء الجدران استخدموا القطع الباقية لتحديد غرفة منام العروسين"[١]

وفي رواية (حبال الغسيل) يظهر وصف المكان حين يُغرقُ الراوي بذكر تفاصيل البناء الذي تشغله وزارة الدفاع المفترضة قبل ان يتحول الى مسكن من لامسكن له " هو مؤلف من اجنحة عديدة... جناح واحد في الأقل يوزي الضفة ويطل على الماء ويقال انه جناح رئاسة اركان الجيش وفيه المكتب الذي يشغله وزراء الدفاع الذين توالوا على تسيّد المكان ... هذا الجناح شأنه شأن الاجنحة الأخرى لايرتفع عن الأرض كثيرا... طابقين حسب، وفوق الطابقين سطح مشغول بخزانات الماء العملاقة وعدد غير قليل من صحون الاستقبال اللاسلكي وآلات البث بمختلف الهيئات وعلى ما يبدو فإن الاجنحة الرئيسة الاصلية في هذا المجمع كانت قد صممت تمثل السهل الممتنع من المعمار ونموذجاً يشع بهاءً وجبروتاً، بهاء الكلاسيك وجبروته اعني... طابوق اصفر فاقع الصفرة صلد متماسك ومهذب

(١) رواية (الابجدية الاولى): ص٧.

السطوح، ...يجلى الطابوق ربيع كل عام، كما نعلم، فينسلخ جلد عن بنايات المجمع وتستعيد الوزارة المفترضة شبابها"[١]

لقد أوحى الراوي بوصفه لبناء الدفاع الى جبروتها الداخلي رغم كلاسيكية البناء وسهولة البناء الخارجي الذي يحتاج الى نزع جلده كل ربيع، وهي إشارة الى التغيرات السياسية الي جعلت من الوزارة تشيخ ونرجع الى شبابها المفترض بعد كل عملية جلي.

ويأتي وصف المكان في رواية (وديعة إبرام)، حيث يصف الراوي قصر ننورتا سيّد جرسونن الثانية بين مدائن سومر، وصفاً يوحي بمظاهر السلطة الباذخة وتعاليها الشديد عن الناس "الدالف الى بلاط قصر ننورتا يحجبه رجل عظيم القامة، كأنه احد أعمدة البلاط، جهم الوجه ينادى عليه بـ (كوشاشكر) فيلبّي فإنْ اجتاز الدالف كوشاشكر هذا، ولن يجتازه الا بشق الانفس يسير بعد ذلكم فيحصي على نفسه خمسين خطوة قبل ان يجثو امام العرش الذي يفوق عرش لِيلوم الملك ارتفاعاً، كرسي العرش يبلغه ننورتا فيقتعده ولا يبلغه حتى يرتقي دكة متسعة ثم أخرى تعلوها ذات خمس درجات وعلى كل درجة ثمة فتاتان من حسناوات جرسونن، عشر حسناوات يرتمين بغنج على يمين ويسار ننورتا اذ يرتقي كرسي عرشه لا يسترن من اجسادهن سوى نهودهن واوراكهنَّ"[٢]

لم يكتف الراوي بوصف المكان حسب بل أورد بعضاً من المكونات البشرية التي استحالت جزءاً من البناء مثل الحارس المتجهم والحسناوات في إشارة الى مدى

---

(١) رواية (حبل الغسيل): ص٥، ٦.

(٢) رواية (وديعة ابرام): ص١٦١، ١٦٢.

التسلط الذي أحال حتى البشر الى مكونات بنائية لا تختلف عن أي جماد اخر شكّل البلاط المذكور.

ومن وصف الشخصيات والامكنة نورد نماذج مما وظفه الشبيب في وصف الاحداث أيضا ففي رواية (الابجدية الأولى) يأتي أسلوب وصف الاحداث حين يصف الراوي حدث لقاء شلمال وملقان بعد طول غياب "كان السهاد قد أورد عينه احتقاناً ونفخ اجفانهما، فلمّا اطل وجهه على ملقان وهي ترتقي سفح التل اغرورقت عيناها بالدموع تلاشت ملامح ذلك الوجه امامها فلم يبدُ لها منه الا بقعة حمراء وماكان يهمها بعد ذلك ان تميّز بين اللحية والشارب والمقلتين الغارقتين بدم السهاد ووجنتيه اللتين استباحهما الخجل، كان بيصار وخمناف يسيران الى جانبها، لكنهما حالما لمحا شلمان ابطآ من خطواتهما ولعل الخشوع الذي لف المكان فجأة هو الذي امسك بأقدامهما"[١].

ويظهر وصف الاحداث في رواية (طين حري)، حين يصف الراوي حدث دخول (مؤمل) الى مكتب مدير امن المدينة والحديث الذي دار بين الاثنين "المنضدة يضربها اهتزاز طفيف، فقد التصق بها كرش مدير امن المدينة وهو يقهقه بإيجاز شديد، ذراعاه الان مبسوطتان على سطح المنضدة وعيناه ترمقان بطرفيهما.. بدعةٍ ما بعدها دعةٌ ... مؤملاً ... لا تبخس قيمة نفسك يا رجل ... سيد مؤمل أنت عالم آثار ولست رجلاً يعمل في الآثار ... ارتفعت الذراعان المبسوطتان على المنضدة، ارتفعتا قليلا لتشتبك كفاهما تحت ذهن مدير أمن المدينة فبقي هذا يسند كامل جذعه على مرفقيه حسب"[٢].

---

(١) رواية (الابجدية الاولى): ص٢٧٣.

(٢) رواية(طين حرّي) ص

لقد أفضى هذا الوصف إلى الإرهاب الذي يمارسه مدير الأمن على ضحاياه، وكانت حتى حركات الجسد من أدوات الترهيب التي تُدخل الرعب في قلب من يجالس مدير الأمن.

ويأتي وصف الأحداث في رواية(حبل الغسيل) حين يصف الراوي حدث إعداد وجبة الطعام الجماعية في بناية وزارة الدفاع من قبل ساكنها "المشهد كان خلاباً كان الذكور، شيوخاً أم رجالاً أم فتياناً ... متربعون على البُسط يحيطون بالموائد ينتظرون أطباق الطعام التي كانت ترد تباعاً بأيدي الإناث، باستثناء العجائز، كلُّ الإناث ولا فرق بين أم وفتاةٍ أو صبية، كنَّ يحملْنَ الصحون وأرغفة الخبز والملاعق وما إلى ذلك، وفي بحر دقائق عُمُرتْ الموائد، الجميع يتغدون، حيث انقطعت الجلبة التي كانت تضرب أطنابها بالرواق بسبب صرخات استعجال الطعام والمزاحات الجانبية ومناداة الكبار على الأطفال وتأنيبهم إياهم لعدم انضباطهم"[1].

بعد هذه النماذج من الوصف يمكن أن نرى إن الشبيب أسهب في وصفه سواء في وصف الشخصيات أم الأمكنة أم الأحداث هذا الإسهاب كان مرده كثرة التفصيلات والولوج حتى إلى الجزئيات أحياناً في (الوصف)، وهذا ما استدعى ان تكون فقرات الوصف داخل روايات الشبيب طويلة نسبياً، فهي تأخذ مساحات واضحة في صفحات الرواية، وعليه يمكن أن نثبت إنَّ هذا أسلوبٌ امتاز به الشبيب في رواياته خاصة فيما يتعلق بمبحث (المشهد) الذي تكوّن من جزئين لا مناص عنهما وهما الحوار والوصف اللذين توافق بهما زمن القصة مع زمن الخطاب.

([1]) رواية(حبل الغسيل): ص١٨.

٣. التلخيص:-

وهو تقنيةٌ تتسارع فيها إيقاعات السرد داخل الرواية "إذْ يختزل الكاتب في هذه التقنية أزمنةً يفترض إنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة بدلا من عرض التفاصيل"(١).

وعليه فإن زمن الخطاب في هذا الأسلوب يكون أقصر من زمن القصة، فالراوي يختزل الأزمنة وينتقل بسرعة إلى زمن لاحق، أو يعتمد على تقديمه حدثاً معينا من دون ان يسرد تفاصيل ذلك الحدث.

إنّ للتلخيص نوعين جاءا في روايات الشبيب فقد اعتمد عليهما في تشكيل مساحة التلخيص في رواياته وهما:

أ- التلخيص الزمني:-

وهو يعتمد على اختزال وتلخيص زمن طويل في القصة بأسطر قليلة في الخطاب.

وجاء هذا النوع في رواية(طين حرّي) حين لخّص الراوي زمنا طويلا بجملة قصيرة في امتداد علاقة رواسي مع حبيبها الطبيب إنمار "بعد ثلاثة أسابيع أو نحو ذلك من علاقتها بإنمار شعرت بشغفه وتولهه بها، كان لا يتردد في ان يزوغ من خفاراته في المستشفى لبعض الوقت كي يحقق لقاءً أستعد له"(٢).

لقد لخّص الراوي زمناً أمتدّ لثلاثة أسابيع أو نحو ذلك بجملة واحدة، وهذا ما نجده في رواية(مواء) أيضاً حين يسرد الراوي تلصص(أبي ليث) على القطة التي

---

(١) بنية النص السردي: ص٧٦.

(٢) رواية(طين حرّي): ص١٢٣.

دخلت بيت السلم في داره "وتمرّ ساعات النهار .. ضحى ظهراً، عصراً كلّها تمرُّ خلف الستارة المتهرئة، تدلف الساعة منها إلى بيت السلم وتمكث خلف الستارة قليلاً ثم تخرج، فتدلف ساعة ثانية تمكث قليلا ثم تخرج وهكذا..."[١].

لقد لخّص الراوي نهاراً كاملاً بعبارات موجزة في المشهد المذكور، ولخّص ثلاثة أشهر زمنية بكلمتين فقط في رواية(الحكاية السادسة) حين اختزل زمن شفاء(حلّوم) من الإصابة التي لحقت بها جراء التعذيب في مديرية الأمن "لقد شفيت المتسولة: زهاء أشهر ثلاثة تكفي لشفاء كسور عظامها جميعا لا ضلعين دقيقين وحسب، عليها الالتحاق فوراً بالنيابة"[٢].

ويوظّف الشبيب هذا النوع في رواية(وديعة إبرام) في حدث بناء قصر ليلوم الملك الذي نودي به ملكا وهذا أول قصر يشيد في المدينة "وفي بحر أسابيع ثلاثة أو أقل من ذلك بيومين، ارتفع قصر ليلوم الملك بناء لم تشهد له مثيلا عينُ بشرٍ من قبل"[٣].

لخّص الراوي مدّة تسعة عشر يوماً بعبارة واحدة وقد تسارع السرد في إنشاء القصر الملكي بعد تجنيد أهل المدينة لبنائهِ.

ويأتي هذا النوع في رواية(مقامة الكيروسين) حين يروي الراوي مشهد ولادة(حمامة) في المعتقل الأمني، فيلخص الزمن من شعور المرأة(الوالدة) بالطلق وحتى خروج الجنين(حمامة) "كنت استنتج أيضا وحركاتهن لا تدل على العودة تتقدم

---

(١) رواية(مواء): ص٨.

(٢) رواية الحكاية السادسة: ص٢٣٩.

(٣) رواية وديعة إبرام: ص١٢.

.. انّه الطلق وحسب وسيستغرق الأمر ساعاتٍ، ندرك منتصف الليل قبل ان ينشق كيس الجنين ويهرق(ماء الرأس) على اليدين المتهجستين ... بيدي القابلة(غير المأذونة)"[١].

لقد لخّص الراوي زمن عملية الولادة وما حدث معها من تداعيات، بجمل قصيرة لسرد الحدث المنشود.

ويحضر هذا النوع في رواية(الأبجدية الأولى) في مشهد عودة القوارب ورجالها إلى قرية منشاما وهي تترنح بما تحمل من أكياس نقود السواد ورجالٍ لقّنوا تراتيل الإله الأعظم"[٢].

ويتكرر هذا النوع في الرواية نفسها حين يروي الراوي ما حصل في القرية بعد زواج الكاهن سنّار "كانت الشمس تثب للمرة السابعة من أفق شروقها بعد زواج سنّار الثاني لمّا وصل رسول كبير الكهنة إلى معبد القرية آنئذٍ كان الهمس يتصاعد بين الناس من جديد حول سطوة سنخابا على فحولة كاهن القرية"[٣].

لقد لخّص الراوي سبعة أيام كاملة بأحداثها بعبارة(الشمس تثب للمرة السابعة)، إنّ الكاتب في هذا الأسلوب أعتمد على إدراك المتلقي للأحداث المُلخّصة نتيجة الإشارات الصريحة والواضحة للتلخيص، الذي اسهم في تقليص السرد ومسرّع من إيقاعه بتوظيف هذه التقنية.

ب- التلخيص المشهدي:-

---

(١) رواية مقامة الكيروسين: ص١٤.

(٢) رواية الأبجدية الأولى: ص٢١٣.

(٣) م. نفسه: ص٢٢٨.

وهو النوع الثاني للتلخيص، وفيه يقترب الخطاب من القصة من دون ان يساويه زمناً فلا تطابق بين الزمنين، وفيه يلخّص الراوي أجزاء من المشهد التي تمتد من بدايته حتى يصل إلى نهايته.

ولم يجنح الشبيب لهذا النوع كثيراً في رواياته بل جاء في مرات محدودة وفي بعض الروايات ومرد ذلك ان مساحة الوصف في السرد تتسع كثيراً في روايات الشبيب فلا يترك معها أي فرصة للمتلقي للاستنتاج فيما يخص تلخيص المشهد، وكما ذكرنا فالشبيب مولعٌ بالوصف والسرد الطويلين نسبيا والدقيقين في كثرة التفصيلات.

ومن الروايات التي ورد فيها تلخيص المشهد رواية(مقامة الكيروسين) حين يروي الراوي مشهداً في المعتقل حيث يرتفع فيها صوت امرأة داخل الزنزانة وترتفع صرخات توسلٍ خارجها (لم يعد هنالك ما يسمع سوى صوتين رئيسيين: صيحات هناء في القاعة وهي تطلقُ وصرخات توسل واسترحام في الرواق مشفوعة بأصوات اللذع بالسياط ... المهم بعد ربع ساعة أُعيد رجال القاعة إلى محبسهم لا يقوون على المشي فكان صاحب العينين الحولاوين يلقي بهم الواحد تلو الآخر نحونا مثلما يُلقي بخرقٍ بالية)(١).

إذن لخّص الراوي عملية تعذيب الرجل خارج القاعة وفي الرواق تحديداً مكتفياً بذكر توسلاتهم وأصوات لذع السياط ثم رميهم بعد التعذيب كالخرق البالية داخل القاعة من قبل(صاحب العينين الحولاوين) الذي قام هو بنفسه بعملية التعذيب.

(١) مقامة الكيروسين، ص١١

ويتكرر النوع نفسه في الرواية نفسها حين اكتشفت(حمامة) التنظيم السياسي السري الذي ينتمي إليه(أحمد) أخوها بالرضاعة "صبيحة تلك الجمعة كانت حمامة تدور في الحوش حول أم علي وطستها وعيناها غاطستان في كتاب، لعلّها تعدّ لامتحان، هل وقعت عيناها فجأة على الورقة المطوية التي برز جزء منها من جيب بنطال أحمد؟ فأسرعت تستوقف اليد المغطاة بالرغوة تمنعها من التقاط البنطال... هبط الليل على الدار وآوت المرأتان إلى فراشهما مبكراً كعادتهما .. أحمد شنو إنت بتنظيم سياسي؟ فأجفل أحمد ولم يفه بكلمة، ظلّ يرمقها لثوان مندهشاً حسب، الثواني تلك كانت كافية فيما يبدو ليخمّن مصدر معلوماتها ... حمامة رجاء أعطيني الورقة .. ايّ ورقة؟ ... حمامة بروح أمك لا تمازحيني ... مصير ناس يتعلق بهذي الورقة .. لما الورقة هيك مهمة شلون تنساها أفندي بجيب بنطلونك"[1].

إن التلخيص المشهد واضح في المقطع المذكور فـ(حمامة) قد عرفت من الورقة التي وجدتها في بنطال أحمد صدفة، انتماءه السياسي السري، فالورقة أذن فيها كلّ شيء، وهذا ما استنتجه أحمد أيضاً حين خمّن مصدر معلومات حمامة في الحوار الذي دار بينهما.

وواضح ان الكاتب في هذا المشهد يعتمد على نباهة المتلقي وقوة ملاحظته استناداً على الإشارات الصريحة التي تضمنها هذا التلخيص المشهدي الذي لخّص أجزاءً كانت تشغل مساحة بين بداية المشهد(العثور على الورقة) ونهايته(بطلب أحمد من حمامة بإرجاع الورقة المذكورة).

ويأتي هذا النوع في رواية(الضفيرة) في مشهد دخول(الرجاء بالله) زوجة(حسب الدين) حاكم المدينة المتجبر، إلى أحد الأبنية لتكتشف أنه معتقل

([1]) رواية مقامة الكيروسين: ص٦٩-٧٠.

لتعذيب المعارضين لزوجها "لم يكن أمامها إلّا ان تقرفص عند رؤوس الأجساد المتهالكة تسمع همس الصدور، حلّ الظهر وهي تستمع وبعد الظهر مضت ساعتان وهي تستمع ولمّا عاودت إلى قصر الرجاء هاتفت أمها وأخبرتها بتفاصيل ما رأت وسمعت ثم اختتمت مهاتفتها قائلة "ما أحوجَ المدينة يا أمي ان أظلّ زوجة لهذا الرجل .. لن أطلب الطلاق منه أبداً"(١).

لقد لخّص الراوي عملية التعذيب القاسية بعبارة (الأجساد المتهالكة) ولخّص معاناة المعتقلين وعدم قدرتهم على الكلام والإفصاح بجملة(همس الصدور).

ثم إن الراوي لخّص فكرة الرجاء بالله من ضرورة وجود أحدٍ يقف بوجه زوجها وحكمه الدموي بعبارة(لن أطلب الطلاق منه) فالمدينة تحتاج إلى معارض من داخل بيت الحكم الدكتاتوري وليس هناك من أحد أفضل من زوجة الحاكم الطاغي لتقوم بهذه المهمة.

وجاء تلخيص المشهد في رواية(مواء) "قيمرُ المدينة بأكمله استهلكته عمارتنا ذلك اليوم ففي تينك(الصباحية) خرجت أفواج من أولاد العمارة، كل منهم يحمل آنية معدنية أو فخارية ذات غطاء، بلا غطاء لا يهم، لا يهم، لا يهم، ... المهم خرجوا بتلك الأواني، وانبثوا في سائر أركان المدينة ناشبين ثناياها نبشاً، قالبين عاليها سافلها، كيما يحظوا بالقيمر ... إياكم والعودة بالأواني خالية الوفاض، فلا يعدُّ البيت قد أصبح على فرحٍ حتى يكون القيمر إفطار أهلهِ"(٢).

---

(١) رواية الصفيرة: ص٥٩.

(٢) رواية مواء: ص٢٠٨.

يلخّص الراوي أحداثاً كثيرة ضمن الحدث الأكبر، فسكان العمارة كانوا تحت وطأة وصية زعيم الصحراء الذي أوصاهم بهجر فرش نسائهم تأديباً لهنّ على موقف ما.

ويبدو من المشهد الذكور، إنَّ سكان العمارة أنهوا هذا الهجر ليلة أمس وقد عبّر الراوي عن هذا الإنهاء بـ(الصباحية) وهي ما يُعرف به اليوم الذي يلي ليلة الزواج وكدأب أهل المدينة يجب ان يكون الإفطار في(الصباحية) (قيمراً) دلالة على نجاح ليلة الدخلة الجماعية لسكان العمارة.

ويظهر هذا النوع في رواية(حبال الغسيل) في مشهد يروي به الراوي مشهداً حين يجد شيخاً يعتمر الكوفية والعِقال وبين يديه رواية باللغة الإنكليزية فيأخذه العجب من ذلك "تفصّد جبيني عرقاً وإلّا من ذا يصدقني ان قلت انّ الكتاب المفتوح على ركبتي الشيخ المتلاصقتين كان باللغة الإنكليزية؟ قال لي بأنّه يكره قراءة الروايات إلّا باللغة التي كتبت بها اصلاً .. ثم أخبرني بأنّ اسمه(موسى الهادلي) عمره تجاوز السبعين بكل تأكيد"[١].

ويستمر الراوي بسرد حدثه مع الشيخ ويصف ملامح وجهه "أخبرني ووجهه يأتلق ابتساما بأنّ حاكم البلاد السابق أحرق بساتينهم بكاملها لأنها تقع في تخوم مدينة تعرّض الحاكم فيها لمحاولة اغتيال"[٢].

لقد لخّص الراوي من خلال مشهد القراءة للرواية الأجنبية، بأنّ هذا الشيخ يعرف بل يجيد الإنكليزية إجادةً معمّقة تتيح له قراءة الروايات بها، ولم ترد أي إشارة

---

(١) رواية حبال الغسيل: ص١٢.

(٢) م. نفسه: ص١٢.

على مصدر الإجادة في هذا المشهد، كما يلخّص الراوي سبب سكن هذا الشيخ في وزارة الدفاع المنقرضة، إذ أحرقت بساتينهم وصودرت أراضيهم، فهو إذن بلا مأوى، سوى اللجوء إلى هذه البناية ليتخذ منها سكناً له.

ويأتي هذا النوع في رواية(طين حرّي) حين يروي الراوي مشهد لقاء جرى بين(رواسي) وحبيبها(الطبيب إنمار) بعد أن اخبرته في لقاء سابق انّها مارست الجنس مع أكثر من شخص "في اللقاء التالي جاءها منتفخ الأجفان محتقن المقلتين ذا طلعة باهتة فما زاد على التحية شيئاً عيناه تلك التي تلبث متعلقة بعينيها منذ اللحظة الأولى للّقاء، منكسرة الآن إلى الأرض، كما لو أنّها ترزح تحت وطأة عادٍ بثقل جيلٍ ... إنمار حبيبي أنظر إليَّ .. لم تفعل شيئاً يدعو إلى الخجل ولا أنا فعلت ذلك وإنّما لا يرد برغم ان عينيه ارتفعتا نحوها هذا أفضل ... عيناك جميلتان في كل الأحوال "ظل ابتسامة شاحبة يلوح على شفتيه .. صدقني عيناك جميلتان وهما على هذه الحال"[1].

قد لخّص الراوي في المشهد حجم المعاناة التي عاناها(انمار) جراء اعتراف رواسي له بممارسة الجنس، هذه المعاناة التي أفضت إلى انتفاخ أجفانه واحتقان مقلتيه جراء السهر وربما البكاء الذي صاحب التسهد الليلي، لخّص أيضاً خيبة الأمل الذي أوصلت ملامح انمار ان تكون باهتة لا تعبير لها، فلم يجد غير السكوت ملاذاً له في هكذا موقف.

([1]) رواية(طين حرّي): ص٢٠٨.

٤. الحذف:-

وهو تقنية يلجأ إليها الروائي لإسقاط مدة زمنية من زمن القصة من دون ان يتطرّق إلى ما جرى فيها من أحداث فيكون بذلك زمن الخطاب أقل من زمن القصة"[١].

بمعنى أن الروائي يفعّل هذه التقنية لتسريع حركة السرد من خلال تجاوزه بعض مراحل القصة من غير ان يشير إليها.

وجاء هذا (الحذف) في روايات الشبيب على نوعين:-

أ- الحذف الصريح: وفيه يشير الراوي إلى الزمن المحذوف صراحةَ وتحديداً، تاركاً المتلقي يستنتج المحذوف الزمني وما جرى به.

وورد هذا النوع في رواية(مواء)، فالراوي يسرد حدث تململ القطة في بيت(أبي ليث) "عقب الظهر بساعة تقريباً تململت القطة الأم للمرة الثانية، لم أكن أضع حول معصمي ساعتي اليدوية ..."[٢].

يصل الراوي بالحدث إلى ما بعد الظهر بساعة، حاذفاً الزمن الذي قبل ذلك، لكنه كان صريحاً ومُحدداً الزمن المحذوف بـ(ساعة).

ويوظّف الروائي (الحذف) نفسه في الصفحة نفسها "ثمة احساس بالجوع يرتقي من معدتي إلى رأسي ويعود هابطا ليمضي في دورة ضاغطة .. ثم .. ثم انّ أذاناً للظهر كنت اسمعه قبل قليل.. أنا واثق بأنّي سمعته يدوي في الشارع قبل ساعة

---

(١) ظ: خطاب الحكاية: ص١١٧، ١١٩.

(٢) رواية مواء: ص١٦.

في الأقل ... لا، لا كلُّ شيء يشير إلى ان أنفاس القطة الأم قد مرّ عليه أكثر من نصف النهار"[1].

يشير الراوي صراحة إلى الزمن المحذوف وهو نصف نهارٍ منذ أن وضعت القطة أبناءها في بيت(ابي ليث)، والراوي يترك للمتلقي استنتاج ما حدث في الزمن المحذوف.

ويتكرر النوع نفسه في الرواية نفسها حين يسرد الراوي حال(أبي ليث) بعد تعميق علاقته بالقطة التي سكنت منزله "منذ ضحى الجمعة الماضية وهذا الجزء من مخي لا يعني إلّا بشؤون صاحبتي .. يعمل دون علمي فكأنما انتقل من قحف جمجمتي إلى مكانٍ ما في متناول سطوتها ولأنّ أهم شؤونها الآن ومتى(الآن)؟ ... لا يهم) وهو أطلاق صرخة البثور تلك فإنّ هذا المعنى وجد طريقه بمثل لمح البصر إلى التعبير"[2].

لقد أشار الراوي صراحة وبعبارة موجزة إلى الزمن المحذوف(منذ ضحى الجمعة الماضية، حاذفاً ما قد حدث خلال أيام الأسبوع التي مرّت على ابي ليث وهو يتفاعل مع قطته وتداعيات هذا التفاعل.

ويأتي الحذف الصريح في رواية (مقامة الكيروسين) في حدث وجود المعتقلين في مبنى المخابرات العامة "اليوم السابع لوجودهم في مبنى المخابرات العامة يوم اتصوره حافلا بالأحداث ففي ضحاه استحمّت (حمامة) استحماماً حقيقيا لأول مرة

([1]) رواية مواء: ص١٦.

([2]) م. نفسه: ص١٥٧.

في حياتها اذ بلغ عمرها سبعة أيام وبعد ان قمطتها (ام احمد) والقمتها حلمة ثديها تحلق الأطفال حولهما"[1]

يحذف الراوي زمنا مدته (سبعة ايام) بعد ان أشار الى دخول المعتقلين من النساء والأطفال الى مبنى المخابرات العامة.

وظهر هذا النوع في رواية (الابجدية الأولى) حين يُغيب ثلاث من شخصيات الرواية (شلمان ودلموت وبيصار) عن قريتهم، لاسباب امنية بعد ان اصدر الكاهن الأعظم امراً بالقاء القبض عليهم بعد التمرد التي اجتاح القرية "مر يومان إلهيان ولم يظهر أي من الثلاثة في القرية كان بيصار وسركير قد عُثر عليهما في احد اطراف غابة السنسميل وكان في غسق اليوم الذي وزعت فيه (رهكالا) الخبر على اهل القرية، لقد عانق شلمال ودلموت وبيصار كما لم يعانقا احداً من قبل"[2]

لقد وظف الراوي الحذف الصريح وحذف زمن (يومين الهين) واليوم الإلهي في رواية الابجدية الأولى يساوي أسبوعا مما تعارف زمنياً.

ان الشبيب اعتنى بهذه الرواية بملفوظات جدد حاول ان يبدلها بما عرف من التقسيمات الزمنية فإشراقة شمس عنده تساوي يوماً واحدا ويوم الهي يساوي اسبوعاً واستدارة قمر هي الشهر والاحتفال الإلهي هو السنة الزمنية، وهو أسلوب لم يلجأ اليه الشبيب الا في هذه الرواية حسب.

ويأتي هذا النوع في رواية (وأد) "السماء مطيرة منذ يومين مدراراً حيناً ومنثاثاً أحايين، ماقطع الطرق الزراعية تماما فتوقف العمل في علوة الخضار والعمل أصلا

([1]) رواية (مقامة الكيروسين): ص٨٠.

([2]) رواية (الابجدية الأولى): ص٢٣٣.

في علوة الخضار اقل بكثير من اشهر الشتاء منه في اشهر الصيف إلا ان توقفاً تاما للعمل فيها كالذي هو حاصلٌ خلل ذينك اليومين لم يسجل منذ سنين"[١]

يحذف الراوي من الزمن يومين، فهما مطيران جدا مما سبب توقف العمل وللمتلقي قراءة ما حدث خلال هذين اليومين.

ويظهر هذا النوع في رواية (وديعة ابرام) حين يحذف الراوي يوما كاملا من زمن القصة، وهو يصف القصر الملكي بعد ان اصدر الملك امره بعدم دخول الشبان الأربعة للبلاط "على قدميه ليلوم الملك سعى، بعد ان اظهره شوكليتو على الشبان الأربعة لا يدخلون بلاطاً وان كان بلاط الحكيم ليلوم ابن الحكيم ايناكلي فما انطوى غسق ذينكم اليوم وتلاشى آخر نثار لضوء النهار بين طيات الظلمة الاخذة بالمدينة نشر ليلوم الملك قطعة رداء على رأسه وسعى صوب الرابية المعشوشبة يتقدمه شوكليتو بسراج كليل الذبالة"[٢].

ما تقدم نماذج وامثلة للحذف الصريح الذي وظفه الشبيب في بعض رواياته كونه تقنية زمنية سرّع فيها حركة السرد بهذا الحذف الذي ذكر فيه صراحة وتحديداً الزمن المحذوف من القصة.

ب_ الحذف الضمني:

وهو تقنية لا يصرح بها الراوي بالزمن المحذوف ولا يحدده، وانما يورده اجمالاً خالقاً ثغرة زمنية او فجوة في السرد على المتلقي ان يستدل على ما جرى فيها.

---

(١) رواية (وأد): ص١١١.

(٢) رواية (وديعة ابرام): ص٢٢١.

ولم يوظف الشبيب هذا الحذف كثيراً في رواياته بل جاء في بعضها بموارد معينة ولم يكن شائعا عنده..

من امثلة هذا الحذف ما ورد في رواية (طين حري) حين بحثت رواسي عن شاب تعوض به حرمانها من خطيبها (قتيل المقابر الجماعية) "قد استغرق مسعاها أسابيع عدة، أسابيع بايامها، أسابيع تواصلت ايامها مع بعضها البعض فلَكأنها يوم واحد، طوله عدة أسابيع بعد لَأيٍّ حظيت بنشدها، شاب اسن من خطيبها بخمسة أعوام يكاد يضارع طول خطيبها"[1]

لقد وظف الراوي الحذف الضمني، فقد حذف مدة زمنية واجملها بـ (أسابيع عدة) ولم يذكر عدد الأسابيع بدقة ووضوح.

وجاء هذا الحذف في رواية (مقامة الكيروسين) حين يحذف الراوي سنوات لم يحددها ليخلق فجوة في السرد على المتلقي ان يحاول اشغالها باستنتاج ما حدث فيها "ما عرفا طوال تلك السنوات سوى انه اخوها وهي اخته: ثم تنسلخ السنوات بعد ذلك فيدركان ان صدر ام احمد (امه) ما جعلهما اخوين ويشبّان يراهقان معاً في بيت ام علي دون ان تفجأهما مشاعر جديدة، ماذا يحدث الان اذن"[2].

لقد حذف الراوي سنوات طوال لم يحددها بدقة كم هي، هذه السنوات التي كَبُر فيها (أحمد) و(حمامة) التي ولدت في المعتقل وتولتها (ام احمد) بالرضاعة بعد وفاة أمها، ليصبحا اخوين بالرضاعة ومراهقين في بيت واحد.

---

(1) رواية (طين حرّي): ص١٠٦.

(2) رواية (مقامة الكيروسين): ص٧٣.

ومما وظفه الروائي في رواياته من هذا النوع ما جاء في رواية (وأد) حين يروي تلك الاحتفالات التي دامت اكثر من شهر تأييداً لثورة العسكر ومفجريها "شهر القيظ ذاك وما تلاه، اشهر قطعها الناس بالاحتفالات والاحتفالات هنا تعني تظاهرات التأييد للثورة ومفجريها، ومفجّروها هم طبعاً جماعة جاسم العسكر اللي سيطروا على الحكم"[١].

لم يحدد الراوي الزمن المحذوف فهو اكثر من شهر على وجه الاجمال (شهر القيظ وما تلاه) ولم تعرف المدة المحذوفة بالتحديد.

ويتكرر الحذف نفسه في الرواية نفسها حين يروي الراوي تخطيط (جاسم) وصديقه ليدخلا ضمن رجال الثورة العسكر "أسابيع عديدة مرّت بعد ذلك، وتدبيرهما ماضٍ كما خططا له تلك الليلة! يتلقفهما الفجر من كل يوم، ويطير بهما الى نقطة تفتيش جنوب العاصمة حيث واجب (جاسم) ويعيدهما الليل تحت استاره الى السوق... يتغديان ويتعشيان مع (العسكر) من (أكل العسكر) ،.. يخرجان فجرا والشوارع ليس من مارة فيها"[٢]

فالمحذوف اذن أسابيع عدة، كم هي، ما عددها تحديداً، هذا ما لم يتطرق اليه الروائي في هذا المشهد.

---

(١) رواية (وأد): ص٥٧.

(٢) م. نفسه: ص٨١.

المبحث الثالث

(التكرار)

(التكرار)

وهو تقنية تعنى بدراسة العلاقة بين عدد المرات التي يحدث فيها الحدث في القصة وعدد المرات التي يُروى فيها أو التي يشار إليها في الخطاب[1].

إذن التكرار، هو تقنية يلجأ إليها الروائي في إنجاز إيقاع معين للرواية يسهم في سرعة الحدث أو بطئهِ، من خلال توظيف العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب.

وقد أمكن ان نلحظ انّ التكرار جاء في روايات الشبيب على نوعين هما:-

١ . السرد المفرد:-

وفيه يُروى مرّة ما قد وقع مرّة واحدة من أحداث الرواية وهو أكثر الأساليب حضوراً في الخطاب الروائي عند الشبيب، وسوف نورد نماذج معينة فقط، فهذا النوع شائع جداً في روايات الشبيب.

لقد ورد هذا النوع من السرد في رواية(الضفيرة) في حدث عيد ميلاد سليم الدين وما فعلته زوجته(هبة الله) في هذا الحدث "وعلى الفور نحّت خضر المولى جانباً وحملت لوح أزرار الليزر ووضعته بيد زوجها وأمرت بصوتٍ مجلجل "أطفئوا الأنوار" وقبل ان يسود الظلام القاعة وغرف النوم الثلاث والدهليز المؤدي إلى المرافق الصحية والمطبخ قالت بوقارٍ بادٍ "سليمي ... أطلق الأشعة" .. القوم لن ينتظروا طويلاً سيلتهمون الكعكة ان تأخرت"[2].

---

(١) ظ: خطاب الحكاية: ص ١٢٩.

(٢) رواية الضفيرة: ص٣١.

هذا الحدث حدث مرةً واحدة وسرده الراوي مرّةً واحدة وهو كثير في رواية الضفيرة.

وجاء هذا النوع في رواية (طين حرّي) في المحاورة التي حدثت بين مؤمل (أستاذ الآثار) وبين (أبي ليلى) أحد عمال الحفر في الموقع الأثري "جذب أبو ليلى فكّه إلى الأعلى فانغلق فمه ثمّ .. مفهوم أستاذ مفهوم ولكن هل تعتقد حقا انّ هذا الكائن الحقير قادر على العبث مثلما تقول بنظام الكون العظيم الذي نسمع عن عظمته منك ومن أمثالك الأساتذة .. مهما كان مفسداً في الأرض لا أتصوّره يستطيع ان يفعل شيئاً شيئاً للنظام الذي وضعه الله ... أبو ليلى سأبسط لك الفكرة .. لابدّ انّك في وقت فراغك تذهب بعض الأحيان إلى المقهى ولابدّ انك بعض الأحيان تلعب مع أصدقائك الدومينو ...

عفواً للمقاطعة، أستاذ أنا لا ألعب الدومينو وغيرها"[1].

وجاء هذا السرد المفرد ليروي حدثاً حدث مرّة واحدة، يرويه مرّة واحدةَ في رواية (الحكاية السادسة) في الحدث الذي حضر فيه (مهيدي) و(طلّاع) المسؤولان عن الأطفال المتسولين، وقد استدلّ هذا على (الخرابة) التي يختبئُ فيها الأطفال المنغوليون مع (حلّوم) المسؤولة عنهم "لقد تحجّر حقي وجميل وباسم بين مهيدي القابض على باب (الخرابة) وبين طلّاع القابض على عضديّ (حلّوم) .. تحجّروا وكأنّ صاعقةً قد نزلت بهم، انّهم متهدلوا الفكوك متبلّدوا العيون، لا يعون حتى ماذا ينبغي لهم ان يفعلوا، الواحد منهم لا يفقه معنى الذي يجري أمامه فأنّى له أن يعي

(1) رواية طين حرّي: ص١٥١.

ماذا ينبغي له أن يفعل؟ جميل وحده كان يفقه في أغلب الظن، لكن الدهماء قد صعقته هو الآخر"[1].

ويأتي هذا النوع في رواية (حبال الغسيل) حين رفع بعض سكان وزارة الدفاع، العَلَم، فوق أحد الأبنية، لكنهم تعرضوا للقصف من قبل حوّامة قوات الاحتلال ممّا ادّى إلى قتل أحدهم "أخذتُ بيد الهادلي فنهض، نهض يرتعش وقد اندلق على وجهه نقيع زعفران .. أجل بهذه الصفرة إنّما بدا لي وجهه ... عيناه زائغتان وربما حائرتان ماذا تقولان ... وددتُ لو أعانقهُ أهنئه على السلامة، ولكن أين أضع ذراعي وأنا أعانقه؟ ودشداشته منقوعة بالدم من كتفيه وحتى أذيالها عند كاحليه، فضلاً عن جزء كبير من كوفيته كانت تشرب دم كوّاز ايضاً فاكتفيت بأن تلفظت بضع كلمات بهذا المعنى، لم ينبس بكلمة وظلّت عيناه زائغتين كما لو أنّه في عالم آخر ثم فجأة أفترت شفتاهُ .. وين العلم؟"[2].

ويأتي السرد المفرد في رواية (الأبجدية الأولى) في حدث رفض إحدى فتيات القرية الزواج من الكاهن (سنّار) وهو حدث رُوي مرةً واحدةً "وإذ الكاهن سنّار –على الجانب الشرقي من المسطح المائي – ينتزع موافقة الأب للزواج من ابنته، كان كبير الكهنة (جرن) على الجانب الغربي يلعق جراح أول هزيمة له في منثاما، لم يخطر بباله للحظة واحدة وهو يدفع بالقارب تلو القارب في ذلك الصباح نحو الأفق اللامتناهي الملتحفة به صدور قُرى الأرض الآمنة ... لم يخطر ببالهِ وهو القابض على انّ النصر الناجز لا ريب ان يلهث منتهك الهيبة، في عصر اليوم ذاته، تحت

([1]) رواية الحكاية السادسة: ص١٠٧.

([2]) رواية حبل الغسيل: ص١٢٥.

أقدام فتاة لم تتورع عن ركله والبصق عليه بنظراتٍ أرحمها لن ينساها قبل يوم مماته ... أيهزمُ في يوم انتصاره"[1].

ويوظّف الشبيب هذا النوع في رواية (مأتم) مثلما جاء في حدث احضار أحد نزلاء مستشفى المجانين إلى قصر سعيد المالك صاحب السلطة في المدينة وما جرى في ذلك الحدث "فانبرى الحارس الذي جثا قبل قليل يجثو ثانية ولكنه اقترب كثيراً هذه المرة من الكرسي الوثير "غفرانك أيّها السعيد لقد نسيت ان أذكر لكم بانّه نزيل في مستشفى المجانين والبلهاء ..

إذن فأنت مجنون بحقٍّ ايّها السيد؟

أجابه الرجل وقد توقف الآن تدفق الدم من أنفهِ بعد ان انتهى، خثرة كبيرة علقت بشاربه: "هه .. هه .. هه، قلت ذلك منذ البداية .. أتريد أن أقسم لك؟ هه .. هه .. هه، أنت خائفٌ منّي، لا تخف أحداً غير المالك ما دمت تخافه لن يؤذيك أحد هه .. هه، أأرقص لك؟ أرقص كي تصدقني"[2].

وورد هذا السرد المفرد في رواية (مواء) في حدث استيقاظ مريم من نومها فزعة، لتقوم باحتضان ابنتها مروة، بُعيد رؤيتها كابوساً في منامها "هل استيقظت فعلا قبل ان تركل الدثار وتثب إلى خارج الغرفة؟ لا أدري لكنها في الأقل كانت تلهج باسم (مروة) وهي تلطم صدرها بكفٍّ مضمومة، دسست قدمي في خفي وتمطيت ... ماذا؟ ماذا يحصل هناك، ثم تبعت مريماً، ما كنتُ لأخمّن إلى اين هرعت هذه لولا انّها كانت تلهج باسم (مروة) ومروة في الغرفة المجاورة، إحدى غرفتي النوم في

([1]) رواية الأبجدية الأولى:ص٢٠٩.

([2]) رواية مأتم: ص١١٢.

شقتنا المنضغطة بين أكثر من نصف مليون شقة من الأعلى وبين أكثر من نصف مليون شقة في الأسفل"[1].

لقد هيمن السرد المفرد على أسلوب التكرار في روايات الشبيب بشكل واضح وقد وظّفه استكمالاً للتقنيات الزمنية التي أنجزت أسلوب الزمن في رواياته.

٢ . السرد المكرّر:-

وفيه يروي ما قد وقع مرّة واحدة، مرات متعددة داخل الرواية.

ويعتقد تودوروف أن هذا السرد يتم بطرائق عدّة منها استرجاع الشخصية للحدث أكثر من مرّة أو ان تروي لشخصيات عدّة الحدث نفسه من وجهة نظرها فتتعدد الرؤى في السرد أو القص المتناقض لشخصية أو عدّة شخصيات لتشكيك المتلقي في الواقع أو المحتوى الحقيقي لحدث بعينه[2].

إذن سيتكرر حدث واحدٌ حدثَ لمرة واحدة، مرات متعددة على لسان شخصية أو عدّة شخصيات وقد يأتي متطابقاً أو متناقضاً حسب وجهة نظر سارده، "وهذا الأسلوب يبطئ إيقاع زمن الخطاب إلّا ان الكاتب قد يلجأ إليه من أجل تأكيد ثيمة معينة أو عرض وجهات نظر مختلفة بشأن موضوع معين"[3].

ولم يُعنَ الشبيب بهذا النوع كثيراً في رواياته، لذلك فهو غير شائع عنده، ولكن أمكن رصد بعض الأمثلة في بعض روايات الشبيب جاءت تطبيقاً للسرد المكرّر ومن هذه الأمثلة ما جاء في رواية (الأبجدية الأولى)، والحدث الذي تكرر

---

(١) رواية مواء: ص٩١.

(٢) الشعرية: ص٤٩.

(٣) الخطاب الروائي في روايات حنان الشيخ: ص٢٦٣.

سرده مرات متعددة هو اعتقال الثوار الخمسة ونقلهم إلى الكاهن الأعظم (جرن) بعربة يجرّها فيل، فالراوي يروي هذا الحدث لأول مرّة في بداية روايته "رأى شلمال دلموت وبيصار وخمناف وسركير متهالكين على بعضهم لا تكاد أقدامهم الحافية تحملهم، سندهم الوحيد معاصمهم المُعلّقة بحلقات مرتبطة بسلسلة بُعرى أبدية، كانت القروح تظهر على ظهر الشلمال وخمناف بينما كانت ظهور الآخرين تبدو رمادية قاسية ... لقد شاهدهم سنّار حينما وصلوا الفيل الأحمر الذي كان بانتظارهم، حيث أجبر الجنديان الأربعة على حمل بيصار وإلقائهِ في العربة التي كانت موثقة بحزامين غليظين إلى ظهر الفيل"(١).

ويتكرر هذا الحدث مرّة أخرى وان أضاف إليه الروائي تفاصيل جديدة "كان الفيل الأحمر يسير بخطى وئيدة مطمئنة، يدفعه إلى ذلك سهوم قائده الذي احتشدت في ذهنه أحداث ذلك اليوم الطويل، كان شلمال يجلس مقرفصاً في أحد أركان الأربعة، ومعصماهُ أسيرا السلسلة التي كانت تمرّ بمعاصم الرجال الأربعة الآخرين"(٢).

ويظهر الحدث مرة أخرى في الرواية بعد ان يوظّف الراوي الاستباق المتحقق لسرد الحدث نفسه وقد جاء هذه المرة على لسان إحدى شخصيات الرواية وهي (ملقان) إحدى نساء القرية التي تحدثت إلى بيصار الذي يغدو أحد المعتقلين الخمسة "إذن ما عليك يا ملقان إلّا ان تنظري يوم غد ولنرَ ماذا سيفعل دلموت حين يبدأ قلقه فعلاً.

وسيكون لك شأن بين رجال القرية يوماً يا بيصار

---

(١) رواية الأبجدية الأولى: ص٥-٦.

(٢) م. نفسه: ص٢٣.

قالت ذلك وكأنها علمت بأنّه سيُسحل بعدما يقارب من الخمسة عشر احتفالا إلهياً مع أربعة ليودعوا عربة يجرّها فيلٌ أحمر"[١].

ويتكرر ظهور الحدث نفسه وهذه المرة على لسان (شلمال) أحد المعتقلين حينما يستذكر ليلةَ ما مرّت به "ودخل إلى غرفته قبل ان يتأكد ان الأمور سارت كما أمر وكان أمره منفذاً لا محالة، وذلك ما حصل فعلا، حتى ان شلمال حينما استذكر تلك الليلة بعد أربعة عشر احتفالاً إلهياً وهو مقيد بالسلسلة التي جمعته مع الرجال الأربعة في العربة التي كان يجرّها الفيل الأحمر"[٢].

ويتكرر هذا الحدث مرة أخرى حين يتذكر بيصار–أحد المعتقلين– ما جرى في يوم من الأيام "في الواقع برغم مرارة التوحد التي كان يتذوقها طائعاً إلّا انّ احساسه بأنّه يرى ما لا يراه أقرانهُ كان يبعث فيه زهواً سيتذكره في إحدى الخلجات التي مرّت به وهو يجاهد من أجل ألّا ينزلق في إغماءةٍ ثالثةٍ عندما وضع رأسه المخضلَّ بالعرق على فخذ دلموت العاري في العربة التي جرّها الفيل الأحمر"[٣].

ويعود الراوي ليكرر الحدث نفسه مرّة أخيرة في نهاية الرواية "كانت سيقانهم لا تقوى على حمل أجسادهم، فهم يتهالكون بين حين وآخر إلى الأرض وحلقات السلسلة المعدنية تصطفق ببعضها مصدرة صوتاً اشبه بنذير الأجراس ... إنّهم لا يقوون على السير فكانوا يُسحلون فوق النياسم ... كانوا متشبثين بأرض القرية فلم يُنتزعوا منها إلّا عند الغسق، حين ألقوا في جوف عربة الفيل الأحمر"[٤].

---

(١)رواية الأبجدية الأولى: ص٨٨.

(٢) م. نفسه: ص١١٥

(٣) م. نفسه: ص١٧٣.

(٤) م. نفسه: ص٣٨٦.

لقد لجأ الراوي إلى هذا النوع من السرد في رواية الأبجدية الأولى وكأنّه يحاول شدّ المتلقي إلى أحداث روايته، فهو يروي حدثاً يهمّ مصير خمس من أهم شخصيات الرواية، مع انّه احتفظ بالنهاية الكاملة حتى الصفحة الأخيرة من الرواية.

لقد حاول الشبيب رسم جزء من اللوحة السردية التي تمثّل نهاية الرواية من خلال تكراره الحدث المذكور وربّما أراد تخفيف عبء المفاجأة على المتلقي الذي يرقب شخصيات تعاطف معها من خلال أحداث الرواية، فما وجد له سبيلاً إلّا في هذا النوع من السرد.

ويأتي السرد المكرّر في رواية (مأتم) والحدث هو قتلُ غيّام (ابن الطبّال) من قبل رجال السلطة، ثم امتلاك أحد المجانين جثة القتيل والراوي لأول مرّة "أُنبئتُ حين أفقت، إنّني كنتُ متزوجاً ولي أولاد وقد بلغ أكبرهم الثانية والعشرين من عمره قبل ان يعثروا على جثته بين جثث أُودعت براداً مكشوفاً ذا عجلاتٍ، انتهى في الباحة الخلفية لمستشفى الأمراض العقلية، لقد عثروا عليها قبل أسبوع .. أي قبل افاقتي بثلاثة أيام فقط، قالوا انّ أربعة ثقوبٍ كانت غائرة في صدره وإنّ فصّاً من إحدى رئتيه قد برز من ظهره"(١).

ثم يعود الراوي نفسه ليروي المشهد نفسه في مواضع متفرقة من الرواية ومنها "فعدتُ إلى دياري ووجدت سريرة قد سبقتني إلى خرطوم الماء المعرّش ولحظتُ انّها فقدت غدارتها، فلم أسألها عنها لئلا تسألني عن طبلي، لقد نجونا إذن، ولم يخطر ببالي، انّنا نجونا كيما نرعى غيّام وننشئهُ ليبلغ أشدّه ومن ثم ينخر صدره بأربعة ثقوبٍ فيمتلكُ جثته مجنون بعدئذٍ"(٢).

---

(١) رواية مأتم: ص٥.

(٢) م. نفسه: ص٤٤.

ويستمر الراوي في تكرار الحدث مرّة أخرى "فلقد حمدتُ الله: إذ صوّره ذكراً، لقد صوّر غيّام ذكراً ايضاً وأنزله من صُلبي ذاته، إنّما غيّام قد امتلك جثته مجنون آخر الأمر"[1].

ويكرر الراوي الحدث نفسه بعد صفحات حين يروي مشهد دفن غيّام والبكاء على قبره وعدم انتباههِ لمظهر صدر القتيل المفجع، ممّا أدهش الحاضرين عند الدفن "أجل كنتُ اسمعها واراها أيضاً وتتولاهم الدهشة، حين أقول: إنّني لم انتبه لفص الرئة البارز من بين الأضلاع أو الثقوب الأربعة"[2].

إنّ بروز فص الرئة الذي يذكره الراوي في موضع سابق كان بالفعل ذلك المجنون الذي امتلك جثة (غيّام) وغرز اصابعهُ في ثقوب صدره الأربعة.

ويتكرر الحدث نفسه أيضاً في نهاية الرواية حين يسرد الراوي مجموعة من التساؤلات التي كان يأمل ان تمرّ بذهن (غيّام) القتيل، أكادُ اقسم انّه اهتبل مقتلها، ليبكي الجميع لقتيلةٍ من قتلى مدينته..

قتلى الرحلات وناجيها ... هل بكى نفسه؟ لا أخالهُ فعل ذلك، حتى ولو كان علم أنّ صدره سيثقب أربعاً ويمتلك جثته مجنون"[3].

لقد أسهم هذا التكرار بزيادة الشحن العاطفي وارتفاع منسوب الحزن والألم في بعض طيّات الرواية وكأن الراوي أراد ذلك من خلال توظيفه هذا الأسلوب.

([1]) رواية مأتم: ص٨٠.

([2]) م. نفسه: ص١٠١.

([3]) م. نفسه: ص١٨٤.

ويأتي السرد المكرر في رواية (طين حرّي) في حدث يروي ارتداء (رواسي) –الخطيبة المفجوعة بقتل خطيبها–ثوباً أحمر براقاً، ويظهر هذا الحدث لأول مرّة "رواسي ترتدي ثوباً أحمر برّاقاً، الثوب الذي شقّت زيقه فوق سطح دار ناهض، فانتهى إلى مزقتين .. الأحمر البرّاق اصطفته لنفسها بعدئذٍ، وما استبدلت به ملبساً بلونٍ آخر منذئذٍ وعبر تلك السنين، يبلى أحمر براق فتشتري أحمر برّاقاً غيره ... سواء ثوباً ترتديه في البيت أم ملبساً تخرج به إلى الشارع"(١).

ثم يعود الراوي بعد صفحات عدّة ليروي الحدث نفسه "كانت رواسي غاطسة في ثوبٍ فضفاضٍ ... ثوب أحمر برّاق ووجهها تلاشت استدارته إذ انخسف خدّاها كأنما شفطتهما إلى داخل فمها"(٢).

ويكرر الراوي الحدث مرّة أخرى حين يحاول تبرير ارتداء رواسي لثوبها الأحمر البرّاق خلافاً للحزن الذي كانت فيه "منذ اليوم الذي خرجت فيه رواسي من غرفتها على أهل بيتها بثوبها الأحمر البرّاق وبوجهها المتبرج، ولما يزال نبأ دفن خطيبها حيّاً يقبض على أرواح الجميع، طازجاً ما مرّت على وروده سويعات بعد ... منذ ذلك اليوم ومنذ تلك الساعة على وجه الدقة وهي تتطلع إلى هدفٍ لن يكون لها هدفٌ غيرهُ، ولكن كيف السبيل إليه"(٣).

ويكرر الراوي سرد الحدث حين يروي المحاورة التي جرت بين رواسي وحبيبها الجديد (إنمار) الذي اندهش من إصرارها على ارتداء ثوبها الأحمر "سلني عن أي

---

(١) رواية طين حرّي: ص٤٣.

(٢) م. نفسه: ص٤٧.

(٣) م. نفسه: ص٦٨.

شيء إلّا لماذا لا استبدل بالأحمر البراق لوناً آخر... فأنا نفسي لا أدري لماذا اخترته أول ما ارتديت ثوباً بهذا اللون ...

ولكن حبيبتي أرغب في ان أرى بعض التغيير ... هذه المرة الخامسة التي نلتقي فيها وكلّ مرة تأتين بثوب جديد لكنه مع ذلك أحمر برّاق .. وهذا يعني انك تملكين خمسة أثوابٍ أو ربما أكثر ... لكنها جميعاً حمراء برّاقة .. ألا ترين انّ هذا أمرٌ غريب يستحق السؤال عنه"[1].

إنّ الراوي حين يكرر هذا الحدث لأكثر من مرّة في رواية ليضع أمام المتلقي علاقة رواسي بثوبها الأحمر البرّاق، وكأن الراوي يحاول ان يهيء ذهن المتلقي إلى ما تفعله رواسي لاحقاً من ممارسة الجنس مع أشخاص لا تعرفهم أصلاً لأنّها تحاول ان تنتقم من الحاكم الذي دفن خطيبها حيّاً فلم تجد أفضل وسيلة من الجنس وما عليها إلّا ان تمارسه لتعتاد عليه حتى تستطيع تقديم نفسها إلى الحاكم وتنتقم منه في نهاية الأمر، وكأنها اختارت الثوب الأحمر البرّاق ليوحي برغبتها الخفية والتي تتكشف فيما بعد.

لقد وظّف الشبيب السرد المكرّر كما أوردنا، في مرات قليلة في رواياته وقد اختلفت أسباب التوظيف عند الروائي من رواية إلى أخرى مثلما بيّنا في النماذج التي وقع عليها الاختيار.

([1]) رواية طين حرّي: ص١٠٨.

الفصل الثاني

(تقديم المكان)

مدخل

ذكره صاحب اللسان تحت الجذر (م ك ن) فقال:(المكان الموضع والمكانة يقال فلان يعمل على مكينتهِ أي على اتئاده والمكانة المنزلة عند الملك قال ثعلب: يبطل أن يكون المكان فعالا لأن العرب تقول كن مكانك وقم مكانك واقعد مقعدك فقد دل هذا على انه مصدر من كان أو موضع منه) [١].

وجاءت لفظة مكان في القرآن الكريم بمعنى المنزلة الرفيعة في قوله تعالى﴿ وَرَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا﴾ [٢] وجاءت بمعنى الموضع والمستقر قال تعالى﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا﴾[٣] وقال تعالى﴿ وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادِ مِنْ مَكَانٍ قَرِيبٍ﴾[٤].

والمكان في الفلسفة القديمة حسب تعريف أفلاطون هو (الحاوي للموجودات المتكاثرة ومحل التغيير والحركة في العالم المحسوس عالم الظواهر الحقيقي) [٥].

ويعرف أرسطو المكان بأنه (الحدّ اللامتحرك المباشر الحاوي أو السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي) [٦].

---

(١) ينظر: لسان العرب مادة (م ك ن)

(٢) سورة مريم الآية ٥٧

(٣) سورة مريم الآية ١٦

(٤) سورة ق الآية ٤١

(٥) قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، محمد علي عبد المعطي، ص١٢٤

(٦) من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية، محمد عبد الرحمن، ص١٧١.

أما الفلاسفة المسلمون فإن مفهوم المكان عندهم لا يختلف عن مفهومه في الفلسفة اليونانية خاصة المفهوم الأرسطي فقد أفادو من فكرة إقرار أرسطو بوجود المكان وعدم تأثره بما يحتوي من أجسام متمكنة ومن الذين أفادوا من فلسفة أرسطو المكانية الكندي والفارابي وقد اتفق هذان الفيلسوفان وغيرهم على أن المكان هو الفراغ المتوهّم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده ويرادفه الحيّز [١].

ويبدو أنَّ مفهوم المكان ظلّ موضع بحثٍ في الفلسفة الحديثة، يقول(ديكارت):(إن المكان هو ماهية الأشياء ذاتها وجوهرها المادي فامتداد المادة وتحيّزها ليس عرضاً طارئا عليها بل هو صورتها وماهيتها فالمكان أذن جوهر) [٢].

بينما يذهب كانط إلى غير هذا المذهب في تعريفه للمكان فيقول:(إن المكان صورة أولية ترجع إلى قوة الحاسة الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس) [٣].

وحقاً شغلت الفلسفة قديما وحديثاً بمفهوم المكان لما له من أثر بيّنٍ في محاولة فهم الإنسان وهو ينجز أحداثه ضمن حيّزه ويتفاعل مع الحاوي الذي يضمه وأحداثه وتفاعلاته الاجتماعية وقد أشبع مفهوم المكان فلسفياً في دراسات كثيرة اختلفت رؤاها وتعددت وجهات النظر فيها [٤].

---

(١) ينظر: الزمكانية في الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي حجازي أنموذجاً)، حنان محمد موسى، ص١٨.

(٢) الوجيز في الفلسفة، محمد يعقوبي، ص٣٥٠.

(٣) تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، ص٢٢٢.

(٤) لمعرفة المزيد عن مفهوم المكان فلسفياً ينظر: ١. في سبيل موسوعة فلسفية، مصطفى غالب، دار الهلال بيروت لبنان، د ط، ٢٠٠٠، ص٩٦ وما بعدها. ٢. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، ص٤١٣ وما بعدها.

لقد حضر المكان في الأدب العربي قديماً شعراً ونثراً فإذا تجاوزنا مفهوم المكان في الشعر إلى مفهومه في النثر (موضع دراستنا) نجد أن المكان ظهر جلياً وقد إعتمد كونه عنصرا أساسيا في أقرب الأنماط الأدبية العربية التي تقترب من الرواية وهي المقامة (التي تعتمد على النص أو الحكي في القصة لاعتمادها على حدث محدد متنامٍ وشخصية واحدة حاسمة وحبكة دقيقة وزمان ومكان محددين) [١].

ويعتقد عبد الملك مرتاض إنَّ (ألف ليلة وليلة) استثمرت الجغرافية المكانية الوهميّة وأعطتها شرعية في وجودها بفضل التعامل العبقري مع المكان فـ (عبقرية التكميل العربي في رائعة "ألف ليلة وليلة" تمثّل في تعاملها مع الأحياز وقدرتها العجيبة وذلك بفضل عبقرية الخيال الشعبي على إنشاء هذه الأحياز وإعطائها أسماء عجائبية تمنحها الشرعية الجغرافية الوهمية) [٢].

أمّا في النقد الغربي فإن المكان في العمل الروائي جزء أصيل لا يمكن التخلّي عنه فـ(العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته) [٣].

والمكان الروائي مخلوق من كلمات حسب(بوتور) حيث يؤكد أن المكان الروائي ليس المكان الطبيعي وإنما الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً)[٤].

---

(١) دراسات في فن القص، خليل إبراهيم بودياب، ص١٧.

(٢) في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، ص١١٦.

(٣) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، ص٦.

(٤) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، ص٦١.

ويركز (فلاديمير بروب) على متابعة الشخصية في علاقاتها بالمكان إلّا أنّه من زاوية أخرى يركز على ارتباط المكان بالحدث، وهذا الاستقصاء المكاني يؤكد أنَّ المكان أو البيئة كلّ منهما قوة فعّالة مؤثرة في حياة الشخوص، لذلك أوجد أسلوباً اختيارياً للمكان من خلال إيجاد الجو الأكثر حميمةً وارتباطاً بالشخصية وهو ما يعرف بالعالم المصغّر... الذي قد يكون زورقاً أو بيتاً أو عربة قطار فهو انتقاء للجزء من الكلّ العام الشامل للمكان [١].

إذن فالمكان عنصر جوهري في العمل الروائي، لا يمكن تجاوزه ضمن حيثيات الرواية (بحيث لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان ولا وجود لأحداث خارج المكان ذلك أن كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين) [٢].

ويعتقد ياسين النصير إنَّ المكان هو الذي يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية، بشكل أعمق وأكثر ثراء، لذلك فالمكان عنده هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها بعضاً وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث في العمق [٣].

إنَّ الروائي لا يتعامل مع المكان على أنّه أشكال وفراغات ومناظر وأشياء، فالمكان عند الروائي (مكوّن لغويٌّ تخييليٌّ تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصور) [٤].

---

(١) ينظر: عبقرية الصورة والمكان (التعبير، التأويل، النقد)، طاهر عبد مسلم، ص١١٥ وما بعدها.

(٢) تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، محمد بو عزّة، ص٩٩.

(٣) ينظر: إشكالية المكان في النص الروائي، ياسين النصير، ص٥.

(٤) عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، سليمان كاصد، ص١٢٧.

وعليه فالروائي يعدّ المكان مجرّد رموز لغويّة تنجز السرد وهو يخلق المعنى داخل الرواية ويكون المكان أداة يوظفها الروائي للتعبير عن رؤاه وعلى هذا تعامل الشبيب مع المكان في رواياته تعاملاً له شيء من الخصوصية من خلال الأساليب التي اعتمدها في تقديم المكان في رواياته وسيقع على هذا الفصل النظر في مكانين وظفهما طه حامد الشبيب في إنجازه مفهوم المكان هما المكان المفترض والمكان الواقعي.

المبحث الأول

المكان المفترض

المكان المفترض

يلجأ الشبيب في تقديم المكان في كثير من رواياته بالمكان المفترض، هو ذلك المكان الذي خلقه الروائي متخيلاً افتراضياً إذ لا وجود له في الواقع المعاش على الرغم من امتلاكه كثيراً من مستلزمات وآليات المكان الواقعي إلا أنَّه اجمالا، مكان مفترض لا حقيقة ملموسة لوجوده.

لقد بث الروائي الحياة في هذا المكان المفترض، إذ جعله أداة تعبيرية أنجزت أحداث الرواية وأسهمت بعلاقاتها مع الشخصيات الروائية في صناعة السرد.

وظّف الشبيب هذا المكان في رواياته مثل رواية (الأبجدية الأولى) التي تدور أحداثها في زمن غير معين وأماكن هي عبارة عن مجموعة من القرى المفترضة ففي أسطر الرواية الأولى يبدأ الراوي بالتعريف بالمكان (على إحدى طبقات الأرض وقبل أن تزأر الطبيعة وتهيل التراب والصخور عليها فتتراص كأنها ظلام أبدي تكدّس كالقدر) [١].

في هذه الرواية يورد الراوي تفاصيل مكانية منها مثلاً بناء كوخ الزوجية فيذكر مكونات البناء ونلحظ فيها أنها افتراضية غير معهود بوجودها الواقعي (اقتطعوا جزءاً من ضفة النهر الذي يمرّ بمحاذاة قريتهم واستخلصوا من قاعه طيناً لم يرَ الشمس ومزجوه بجلد سمك السلاق فاستحال قوامه دهنياً لا ينفذ فيه ماء... لم تستطع حيوانات القرية حملها بعد أن جفّت إلى حيث يشيّد الكوخ باستثناء الهجين(جرجاد) ذي الأرجل الخمسة والقرون المتبرعمة)[٢].

---

(١) رواية الأبجدية الأولى، ص٥.

(٢) م. نفسه: ص٧.

إنَّ عبارة سمك السلاق والهجين جرجاد توحي بمكونات روائية، وظفها الروائي في بناء المكان فهي افتراضية غير واقعية البتة.

لقد شغل الروائي نفسه بكثرة تفصيلاته في هذه الرواية، حين وصف الإطار العام للمكان المفترض فمثلاً يذكر الراوي رحلة أحد الشخصيات(شلمال) بقاربه من قرية إلى أخرى (كان على شلمال ان يقود قاربه في ممرات مائية بين سيقان نبات الهزار الكثيفة المنتشرة في بقاع متسعة من اللبشارا حيث ترتفع فتخفي دبيب الحياة بين ثناياها ... لّما دخل بقاربه أول بقعة التهمته رطوبة الهواء ممزوجة بظلمة لم يألفها ... كانت الضفادع العملاقة تشقّ بقفزاتها بين حين وآخر سطح الماء الساكن محاذية القارب وغير عابئة بحركته المترددة)[1].

لقد أورد الراوي في وصفه مكان الرحلة عبارات مثل(نبات الهزّار) و(اللبشارا)، وقد دخلت هذه العبارات في تشكيل وتكوين المكان الروائي، والملاحظ أنها لا تمتّ للواقع بصلة فلا وجود حياتي لها فلا نبات اسمه(الهزار) بتلك الصفة ولا نهر يسمى (اللبشارا) وهذا موقعه وليس هناك من ضفادع عملاقة لا طاقة للقارب على تحمّل قفزاتها التي افترضها الشبيب وأدخلها ضمن مكانه الروائي.

ويعود الراوي لينجز مكاناً روائياً، يمثل جزءاً من المكان المفترض في رواية(الأبجدية الأولى) حيث يصف القلاع المرتفعة التي هي عشر قلاع حافات بقلعة هائلة في الوسط اتخذها كبير الكهنة(جرن) مكاناً للدكة المقدسة وكانت تضمّ فناءً فسيحاً محاطا بحجرات مختلفة الحجوم وقد انبئ بأن عددها يزيد على الخمسين حجرة فضلاً عن الإيوان الكبير الذي ضم في داخله حجرة واسعة لمنام كبير الكهنة وثانية أصغر قيل أنها صممت لتكون مكاناً ملائماً لإعداد الطعام ولخزن قرب

(1) رواية الأبجدية الأولى، ص٢٤.

نقيع(السراخس)[1] ويكثر الراوي من سرد التفاصيل الدقيقة لأجزاء هذه القلاع والقلعة الكبيرة.

لقد شكّل الشبيب مكانه الروائي المفترض في رواية الأبجدية الأولى حتى انه اختار لشخصياته الروائية اسماء لا تنتمي لأية لغة أو حضارة فضلاً عن ان زمن الرواية يدور في زمن لا يشير الراوي أية إشارة حضارية أو علمية فيه وليس هنالك إيراد لحادثة تاريخية ولا وجود للكتاب مثلاً أو للقلم بهذه الألفاظ وليس هناك أي اقتباس أو تضمين من كتاب مقدس أو حضارة إنسانية.

لذلك يمكن ملاحظة أنَّ الشبيب وفّر لمكانه المفترض شخصيات مفترضة وقرى وأنهاراً وحيوانات ونباتات مفترضة فضلاً عن الزمن المفترض إجمالاً ذلك أن الرواية كلها تقترب من العجائبية أو الغرائبية بمعنى انها عالم مفترض بتفاصيله كافة.

ويأتي المكان المفترض في رواية (الضفيرة)، التي تدور أحداثها في العام(٥٩٩٦) ميلادي في مكان ما في العالم المستقبلي مكان مفترض صنعه الروائي بتشكيلاته كلها فالمكان لا علاقة له بالواقع وان اشترك مع هذا الواقع في بعض تفصيلاته يقول الراوي واصفاً المحيط العام للمكان المفترض(قبل ما يقارب الألفي عام أطلقت نبوءة مفادها ان الرتوق التي ابتكرها علماء الألف الرابع لثقوب السماء لم تلبث ان تتفتق تحت وطأة دفق الإشعاعات الكونية وهي نبوءة علمية بطبيعة الحال وقد تنبأت باحتباس قدر مطرد من تلك الإشعاعات وراء تلك الرتوق)[2].

---

(١) ينظر: رواية الأبجدية الأولى، ص٣٠٨.

(٢) رواية الضفيرة، ص٦.

نلحظ أنَّ المكان حسب الراوي يتشكّل تحت سماء مثقوبة لم يجد العلماء بدّاً من تصنيع رتوق لسد ثقوب السماء حتى يكون المكان صالحاً للحياة، وها هي الرتوق بدأت تتفتق تحت وطأة الإشعاع الكوني فما كان من الراوي إلا ان وجد حلّاً لمأزق المكان المفترض وخطورة الحياة فيه بأن يشكل محيطاً آخر يسهم في إنجاز مكانه المفترض(فسارع التجار لإقناع صنّاع النسيج بجدوى تطوير نوع بعينه من نسجهم وفي بحر أشهر فقط امتلأت السوق ببذلات وقاية خيطت من ذلك النسيج لكن منظرها كان يبث في نفس الرائي شعوراً بالكبت والاضطهاد)[١]، إذن الحلّ ببذلات واقية تسمح لمن يرتديها بأن يمارس شؤونه الحياتية بلا خطورة يمكن ان تحفّ به.

ثم يدخل الراوي النسيج الواقي في كل تفاصيل المكان المفترض لخلق بيئة مفترضة بالكامل تسمح بالحياة للإنسان والحيوان وللنبات ايضاً(تقول الرواية ان الهزء لم يزد المؤمنين بالنبوءة إلا إصراراً على موقفهم وتمسكاً بالنسيج الواقي حتى أنهم نجّدوا به جدران بيوتهم والسقوف ثم راحوا يفكرون بحماية حيوانهم ونباتهم أيضاً فابتنوا حضائر مغلفة بالنسيج الواقي ولم يبطّنوها خوفاً من عبث الحيوانات بذلك النسيج كما شيّدوا بيوتاً للنبات ذات جدران وسقوف زجاجية مشبعة بالمادة الواقية من إشعاعات الكون وتنبّهوا لمصير الطير والسمك فجمعوا ما استطاعوا جمعه من طيور لنقل ان معظم الأنواع قد جمعت أزواجاً منها وجعلوها تضرب بأجنحتها في فضاء فسيح لكنه متناه تحدده أبعاد القاعات المحمية أما عن السمك فقد ألقوا منه بأحواض عزلوها عن السماء بسقوف كتلك التي علت بيوت النبات الزجاجية)[٢].

---

(١) رواية الضفيرة، ص٦.

(٢) م. نفسه: ص٦.

تدور أحداث الرواية ضمن هذا المكان المفترض المتشكّل من بيوت ومحميات وقصور سلطوية وأسواق ومدارس وغيرها، وكلها تعيش ضمن النسيج الواقي، وفيها يتحرك الإنسان ضمن بذلته الواقية التي تضمن له الحياة ما دام الإنسان داخلها فضلا عن وجود الإنسان الآلي الذي استحدث ليكون عوناً للإنسان في قضاء شؤونه.

ومن المفارقات ضمن تكوين المكان المفترض في رواية الضفيرة، أنه رغم التقدم التكنولوجي والعلمي الواضح في تشكيل المكان إلّا أنّ المكان المفترض لا يضم طائرة أو أي وسيلة نقل مبتكرة، بل ان وسائط النقل تعدّ بدائية جداً ويبرر الراوي ذلك بخطورة العوادم الخارجة من المحركات على الغلاف الواقي للمكان المفترض وكأن المكان المفترض في هذه الرواية ضمّ بين جنباته أجزاءً تبدو على طرفي نقيض من ناحية التقدم العلمي مرة وبدائية هذه المكونات مرة أخرى.

إنَّ المكان في رواية الضفيرة يتشكل من مدينة ما غير واضحة الملامح، لأنها مستقبلية بناها الشبيب لغوياً كافتراض جمع مكونات مكانية قد ينتمي بعضها إلى الواقع المعاش كالبيوت والأسواق إلّا أنَّ المكان بأجمعه مفترض كان شاهداً على أحداث مفترضة في زمن مستقبلي مفترض.

ويوظف الشبيب المكان المفترض في رواية(مواء)، حين يصف الراوي (أبو ليث) وهو الشخصية الرئيسة للرواية شقته (لم أكن متمسكاً بفكرة ختان ولدي في شقتنا فلا مكان للرقص والدبك هناك ذلك ان الشقة ذاتها بالكاد تجد لها مكاناً في رصيص الشقق المليون ثم إني فكرت ملياً فميزت على الفور الصعوبات التي ستقف أمام صعود ضارب الطبل وغلامه وحشد الأطفال الذين سينبثّون من الشقق المليون يحاولون الانضمام إلى ركبه كيف كان سيصل كل أولئك إلى الطابق الذي تقبع فيه

شقتنا؟ أ بالمصعد الذي لا هيأته ولا حجمه يختلفان كثيراً عن هيأة وحجم علبة كبريت؟) [1].

يمكن ملاحظة أنَّ سكن (أبي ليث) يقع في مكان مفترض فهو شقة تقبع بين مليون شقة تشكّل بمجموعها العمارة السكنية التي يسكنها الراوي في مكان مفترض لا وجود له على مساحة هذا الواقع حتى ان الراوي يعمد إلى افتراض أمكنة مثل ما بيّن هيأة عمارة المليون شقة وحجمها ومصعدها الذي وصفه بأنه عبارة عن علبة كبريت.

والراوي لا يترك هذا الوصف لعمارته السكنية، فهو يحاول كلما حانت فرصة ما أن يأتي به (لقد جاؤوا تباعاً ثلاثة أعوام تتابعت وتتابعوا معها على شقتي المنشحرة بين الشقق المليون أو الأكثر من المليون تلك التي ألفت العمارة السكنية)[2].

ويصفها مرّة أخرى في موضع آخر من الرواية (مروة في الغرفة المجاورة إحدى غرفتي النوم في شقتنا المنضغطة بين أكثر من نصف مليون شقة من الأعلى وبين أكثر من نصف مليون شقة في الأسفل) [3].

ويتكرر وصف الشقة المكان المفترض في أكثر من موضع في الرواية تأكيداً من الراوي على مكانه هذا، ولكننا يمكن أن نلحظ ان أسلوب المكان المفترض في هذه الرواية يمثّل مكاناً واحداً من مجموع الأمكنة التي تدور أحداث الرواية فيها بمعنى ان المكان المفترض في رواية (مواء) هو جزء من الأمكنة الروائية فيها وهذا

---

(1) رواية مواء، ص١٠-١١.

(2) م. نفسه: ص٤٥.

(3) م. نفسه: ص٩١.

أسلوب يختلف عما سبق ذكره في رواية (الأبجدية الأولى) أو (الضفيرة) حيث يكون المكان المفترض هو المكان كله في الروايتين لكننا نجد أن الروائي في رواية (مواء) وبعض الروايات الأخرى يتخذ أسلوباً آخر في تقديمه للمكان الروائي إذ يتشكّل المكان من نوعين: مكان مفترض غير واقعي ومكان واقعي وتدور أحداث الروايات ما بين هذين النوعين من الأمكنة في هذه الروايات.

يظهر المكان المفترض بوصفه جزءاً من المكان الروائي في رواية (طين حرّي) أيضاً فالشبيب يُدخِلُ مكاناً مفترضاً ليكون جزءاً من المكان عنده في هذه الرواية فالراوي يصف المكان المفترض(بينما كان حفّارو مقبرة المدينة يتهيؤون للعمل في المقبرة الشمالية وهم يتسقطون أخبار حصول أستاذ مؤمل على موافقات العيون الدامعة كانت العظام تتساقط على مؤمل حيث يسير عظام بمختلف الأحجام تتساقط من حوله وعلى كتفيه وبمعجزة كان رأسه يزوغ منها والكلاب تحوم حوله تلتقط العظمة حال تسقط وتختفي بها وراء أقرب عطفة تزمجر العيارات النارية في سماء الشارع ويعودوا أشداء بما نهب من العظام إلى جدران البنايات وأبوابها ونوافذها يدسونها حيث كانت ضمن رصيص العظام وهم يدمدمون مؤنّبين مؤملاً ألا تنتبه حين تسير؟ أعمى أم سكران؟) [1].

إذن المكان شارع تكوّنهُ مجموعة بنايات كانت العظام جزءاً من مكونات بنائه وهي تسقط من ترنح مؤمل فيها مما أدى إلى ان تسارع الكلاب إلى التقاطها.

ويعود الراوي ليصف مكاناً مفترضاً آخر تدور فيه بعض أحداث الرواية نفسها ونلاحظ ان الراوي يعمد إلى كثرة ذكر التفصيلات الدقيقة في وصف المكان المفترض (جزر تمتدّ طويلة ما شاء الأرباب لشوارعنا الحضارية الامتداد فطول

([1]) رواية طين حرّي، ص٥٠.

الواحدة من تلك الجزر يعجز النظر مهما أوتي من قوة على ان يضع نهاية لها مع أن عرضها لا يتجاوز المتر) [١].

ثم يبدأ الراوي بإيراد تفاصيل تكوين هذه الجزر الطولية يشق الشارع نصفين طوليين وذلك باقتلاع طبقة الاسفلت ثم حفر الأرض تحت الأسفلت المقتلع بعمق يكفي لإظهار الطين الحر ومن ثم تصب أطنان من الخرسانة فوق ذلك التراب الجديد الذي سيغدو عتيقاً في وقت قريب ثم يقوم ماهران برسم خطين بالطبشور متوازيين على وجه الخرسانة المتماسكة المتصلبة فعلى ذينك الخطين إنما سترصف العظام الآدمية حزما حزما سترصف العظام على ذينك الخطين الحزمة فوق الحزمة حتى يبلغ ارتفاع المرصوف قدما ونصف القدم خطين من العظام المرصوفة بعناية يفصل بينهما فراغ بعرض نصف متر أو زهاء ذلك يتسع لكميات من التراب)[٢].

مما لا شك فيه أنَّ هذا المكان مفترض لا وجود له حتى وان أدخلت أجزاء واقعية في تشكيله وقد مثّل هذا المكان المفترض الموصوف جزءاً من مجموع الأمكنة التي دارت فيها أحداث الرواية.

ويكرر الراوي وصف مكان مفترض آخر في الرواية نفسها (ثمة آلاف المنازل وكلها تبدت له لائذة مفزوعة من أقدام عملاقة تكاد تدوسها أمعن النظر في تلك الأقدام وإذا بها بنايات العظام تلك التي تخترق أبراجها بطون الغيوم لتطعن كبد السماء وإلى جانبها قصور شيّدت من عظام تناثرت هنا وهناك)[٣].

---

(١) رواية طين حرّي، ص ٨٩.

(٢) م. نفسه: ص ٨٩.

(٣) م. نفسه: ص ١٧٣.

نلحظ أنَّ القاسم المشترك بين هذه الأمكنة المفترضة التي توزعت بين أمكنة الرواية الأخرى هو وجود العظام سواء أكانت متناثرة أم كانت مرصوفة بالبناء أم كانت هي أساساً مادة رئيسة في بناء هذه الأمكنة المفترضة ونعتقد ان الروائي(الشبيب) استثمر هذه الصيغة للمكان المفترض للتعبير عن وجهات نظر شخصيات روايته إزاء ما يجري حولها من أحداث (أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم) [1].

إذن فالمكان بأساليبه المتنوعة يسهم في خلق المعنى ضمن نسيج الرواية عند الشبيب يأخذ على عاتقه هذه المهمة لما أولاه الشبيب من عناية في تكوينه لأمكنته المفترضة بدقة تفاصيلها حيث أكثر من الاستعارات المجازية في رسم المكان وتصويره سواء أكانت الأمكنة المفترضة هي المهيمنة في الرواية أم كانت تمثل جزءاً من الأمكنة الروائية في روايات أخرى.

عند متابعتنا للمكان المفترض الذي وظفه الشبيب في بعض رواياته نجد أن هذا المكان المفترض انقسم على نوعين:

أولاً: - المكان الضيق

لجأ الشبيب لتوظيف المكان الضيق وظهر في بعض رواياته شاهداً ومنتجاً لبعض الأحداث وقد شكّله الروائي بأنواع مختلفة ومن أمثلة ذلك ما جاء في رواية الأبجدية الأولى حيث كرر الروائي المكان الضيق في مشهد واحد كرره أكثر من مرة في الرواية والمكان الضيق كان عبارة عن عربة يجرها فيل أحمر وضع فيها المتمردون الخمسة وهم في طريقهم لنيل عقابهم على يد كبير الكهنة(جرن)(كان

(1) بنية النص السردي، ص ٧٠.

الفيل الأحمر يسير بخطى وئيدة مطمئنة كان شلمال يجلس مقرفصاً في أحد أركان العربة ومعصماه أسيرا السلسلة التي كانت تمرّ بمعاصم الرجال الأربعة الآخرين)[١].

ويعود الراوي ليكرر وصفه للمكان الضيّق في موضع آخر من الرواية (حتى أن شلمال استذكر تلك الليلة بعد أربعة عشر احتفالا وهو مقيد بالسلسلة التي جمعته مع الرجال الأربعة التي كان يجرها الفيل الأحمر) [٢]. ويتكرر هذا الأسلوب للمكان نفسه في الرواية في مواضع أخرى [٣].

جاء الزمن الاستباقي بمشهد يحاول فيه الروائي أن ينجز شيئاً من نهاية الرواية زيادة في تشويق المتلقي وقد أسهم المكان الضيق(العربة) بأن يكون أحد أدوات إنجاز خاتمة الرواية خاصة وان الشبيب استثمر التكرار لمكانه في أجزاء الرواية.

ويوظف الروائي المكان الضيق في الرواية نفسها ولكن بمكان آخر له تداعياته داخل نسيج الرواية فالراوي ينقل صورة هذا المكان الضيق بعد ان قدحت الفكرة في ذهن الكاهن(جرن) (كان جرن ينظر إليه فطفق يتخيل حفرة تحت أرض الكوخ الجديد حفرة تتسع لمنام رجلين أو ربما ثلاثة ترصف الحجر المسنن وتكون أرض الكوخ وسقفها حفرة لا يدخلها الضوء إلا لماما) [٤].

---

(١) رواية الأبجدية الأولى، ص٢٣.

(٢) م. نفسه: ص ١١٥.

(٣) م. نفسه: ص٨٨، و١٧٣، و٢١٤.

(٤) م. نفسه: ص٧٣.

فالمكان الضيق إذن حفرة أو قبو يفكر بحفرها الكاهن جرن بحرفها في داخل كوخه لتكون سجنا قاسياً يستحيل الهرب منه وهذا ما حدث بالفعل حين أنجز الكاهن فكرته وأصبح المكان الضيق واقعاً ملموساً حين أدخل إليه شلمال أحد أهم شخصيات الرواية وجاء الكاهن ليطلع على مكانه هذا(كان الغطاء حجراً مسطحاً ذا أضلاع خمسة ثقب في وسطه فكان الثقب كوّة لا تتسع لمرور رجل ينفذ منها ضوء الشمس منتصف النهار ذلك ان القبو قد حفر في أرض فناء الكوخ جثا جرن عند حافة فتحة القبو وأطل برأسه يتفحص تجويفه ثم انشأ يتمتم: مثلما أردت له أن يكون بالضبط)[١].

لقد وظّف الشبيب المكان الضيق في رواية الأبجدية الأولى مرتين الأولى في العربة التي شهدت نهاية المتمردين الخمسة والثانية في القبو الذي كان أول سجن في دولة الكاهن جرن وفيه ابتدأت عملية تصفية الخصوم.

ويأتي المكان الضيق في رواية (مواء) على صور مختلفة أولها بيت السلّم في دار أبي ليث حين دخلت القطة لتتخذ منه مسكناً لأول مرة (ان المكان مزدحم حدّ اشتباك شرائح الخشب بالقطع المعدنية بكل ما يبرز من هذه وتلك من نتوءات حدودها كأنها النصول فكيف لم تخدش نفسها وهي تمرّ الليلة الفائتة باحثة عن مكان تضع فيه؟ لو كانت زوجتي رأتها تمرّ على ذلك النحو لجمد الدم في عروقها) [٢].

ثم ينتقل الراوي إلى مكان ضيق آخر انتقلت إليه القطة مع أبنائها ولكن هذه المرة شاركها المكان أبو ليث نفسه فحاول أن يعيش معها تحت السرير في غرفة أبنه ضرغام (انتهيت تحت سرير ضرغام ولم تنتبه إليّ حمداً لله كان لزاماً أن أخفض من

(١) رواية الأبجدية الأولى، ص١١٧.

(٢) رواية مواء، ص٩.

ارتفاع عجيزتي فالسرير واطئ بعض الشيء ثنيت ساقي كثيراً حتى غدوت أتحسس بضاضة إليتي بباطن قدمي) [1].

ويعود الراوي بعد صفحة واحدة ليفصل في وصف المكان الضيق (تحت السرير) (عدد من الشرائط المعدنية تتوزع كاملة مساحة المشهد وبين تلك كانت ثمة روابط سلكية لاحت لي جبارة فهي من جهة ترسخ كيان تلك الشرائط ومن جهة أخرى تحمل جزءاً مهماً من العبء الذي تفرضه النوابض التي لا عدّ لها تلك التي ستنفرش عليها شبكة معدنية ماهي إلا المهاد لفراش ضرغام كل ذلك مجتمعاً كان سقفاً لي ولأبنائها المتبقين)[2].

ثم يذكر الراوي مكاناً ضيقاً ثالثاً وقد استخدمه أيضاً سكناً للقطة وابنائها وأبي ليث معهم وكان المكان هذه المرة هو خزانة الملابس (ارتفعت ساعداي الواحدة بعد الأخرى فارتقيتا حافة القاعدة الخشبية لخزانة الملابس والظلام دامس وثقيل ثم مضت باقي المفاصل تتظافر مع بعضها بعضاً لتسحل صدري أولاً فبطني إلى داخل تجويف الخزانة وأنسحل فعلا ذلك الجزء من بدني وراء ساعدي مساحة القاعدة الخشبية لا تتسع لصاحبتي وصغارها المتبقين الثلاثة ولكامل بدني أنا) [3].

إذن فالروائي يلجأ للمكان الضيق في أكثر من مرة منوّعاً شكْلَ المكان إلَّا أنَّ المشترك في الأمكنة (بيت السلم، تحت السرير، خزانة الملابس) هو وجود القطة وأبنائها مع محاولة أبي ليث (الشخصية الرئيسة) العيش معهم وقد غطت هذه

([1]) رواية مواء، ص٧٢.

([2]) م. نفسه: ص٧٣.

([3]) م نفسه: ص١٠٧.

الأمكنة مساحة واضحة في الرواية وشهدت كثيراً من الأحداث المهمة في هذه الرواية.

ويظهر المكان الضيق أيضاً في رواية الضفيرة وهو عبارة عن تلك البذلة الواقية التي يرتديها كل شخصيات الرواية فهي تقيهم من تداعيات الإشعاع التي يستحيل معها العيش إلا بتلك البذلة الواقية التي يصفها الراوي في بداية روايته (سارع التجار لإقناع صنّاع النسيج بجدوى تطوير نوع بعينه من نسجهم وفي بحر أشهر فقط امتلأت السوق ببذلات واقية خيطت من ذلك النسيج)[١].

وتبقى هذه البذلة ترافق الشخصيات متى ما أرادوا التحرك خارج البيوت أو المحميات فهي تقيهم شرور الإشعاع وكان لزاماً ارتداؤها وقد شكلت عبئاً ثقيلاً ومكاناً ضيقاً من جهة نسيجها ومظهرها فضلاً عن كيفية ارتدائها والتحرك من خلالها.

إنَّ المكان مكوّنٌ لغوي يحاول الروائي ألَّا يخضعه للضوابط المتريّة والهندسية فهذا المكان لا يمتلك تلك الحدة الرياضية وان كان مكانا ضيقا فالمكان الضيق استثمره الشبيب في الإحاطة بكثير من الأحداث بل أصبح أحيانا هو الحدث نفسه مثلما جاء في رواية الضفيرة والبذلة الواقية التي أصبحت –هي– حدثاً بحدّ ذاته حدث له اسهامات وتداعيات ونتائج ضمن النسيج الروائي للرواية.

ثانياً: المكان الواسع

لم يغفل الشبيب حين وظّف المكان الضيّق ضمن المكان المفترض أنْ يأتي بالمكان الواسع نظيراً أو معادلاً للمكان الضيق ليسهم المكانان في إنجاز الأحداث الروائية.

---

(١) رواية الضفيرة، ص٦.

لقد مرّ بنا المكان الضيق في رواية الأبجدية الأولى مثل العربة التي حملت المتمردين الخمسة وأيضاً القبو أو الحفرة التي استخدمت سجناً لمعارضي الكاهن وعليه فإن بقية الأمكنة التي شكّلت المكان في رواية الابجدية الأولى كانت تنطوي تحت المكان الواسع مثل القرية التي عاشت فيها شخصيات الرواية وما فيها من أسواق وبيوت فضلاً عن الغابة التي تحيط بالقرية وكذلك نهر اللبشارا الذي شكّل شريان الحياة للقرية وكان أيضاً الطريق إليها.

ويظهر المكان الواسع أيضاً في القرية الثانية في الرواية نفسها التي شهدت تحولات مهمة كان لها أثر كبير في أحداث الرواية ومنها ظهور سلطة الكاهن الجديد(جرن) الذي كان يحاول فرض سيطرته الكهنوتية على القرى كلّها ويظهر المكان الواسع في أسواق القرية وبيوتها ونهرها فهذه الأمكنة شكّلت الجزء الثاني من المكان المفترض فبعد المكان الضيق وتوظيفه من قبل الروائي في رواية الأبجدية الأولى يكون المكان الواسع هو الجزء الأكبر من المكان المفترض.

والمكانات(الضيق والواسع) كانا استثماراً مهما لم يتوانَ الشبيب عنه في صناعة أحداثه الروائية.

ويظهر المكان الواسع في رواية الضفيرة أيضاً التي كانت البذلة الواقية فيه مثالاً واضحاً للمكان الضيق ليكون المكان الواسع يشمل الأمكنة الأخرى مثل قصور السلطة والمحميات والأسواق والبيوت وغيرها مما ذكر من أمكنة في الرواية.

ويمكن أن نلحظ أن هذه الأمكنة التي شكّلت المكان الواسع هي واسعة إذا ما قيست بنظيرها(المكان الضيق في الرواية) فهي واسعة من هذه الجهة وإلا فإن الأمكنة جميعها في هذه الرواية تعيش ضمن ما يسمى بالنسيج الواقي الذي يقيها من تداعيات الإشعاعات التي تنهي أي سبيل للحياة فيها.

فالسعة المكانية إذن في رواية الضفيرة بالقياس إلى الأمكنة الضيقة في الرواية نفسها وليس على سبيل الإطلاق.

وقد شكل المكانان معاً المهاد الذي ولد فيه كثير من أحداث الرواية.

لقد جاء المكان الواسع ضمن المكان المفترض في روايتي الأبجدية الأولى والضفيرة بشكل واضح بيّن أي بمعنى جاء هذان النوعان ضمن المكان المفترض الكامل الذي غطّى جميع أشكال الأمكنة في الرواية ولم يظهر هذان المكانان مجتمعين في رواية واحدة إلا في هاتين الروايتين فقط.

أما في المكان المفترض الجزئي فقد ظهر المكان الضيق كمكان مفترض ولم يظهر المكان الواسع كمكان مفترض بل كان واقعياً معاشاً سوف نأتي إلى قراءته في المبحث الثاني.

....

المبحث الثاني

المكان الواقعي

ونقصد به ذلك المكان الذي تكون له صورة من الواقع المعاش بعيداً عن الأمكنة المفترضة فكلّ مكونات هذا المكان وأجزائه تصلح ان تكون مكاناً معاشاً واقعياً تتحرك فيه الشخصيات الروائية.

تكمن مهارة الروائي بأن يخلق مكاناً بتفصيلاته كلها على الورق وبإنجاز لغوي محض وهو يحاول إقناع المتلقي بمكانه المخلوق ومن هذه الأمكنة التي خلقها الشبيب ميداناً رحباً لشخصياته الروائية وأحداثها هو المكان الواقعي.

لقد جاء هذا المكان في كثير من روايات الشبيب، ففي رواية (حبال الغسيل) يبني الروائي مكانه الواقعي على أنه وزارة دفاع في بلد دخله الاحتلال الأجنبي حديثاً يقول الراوي (نحن الآن عند أعلى نقطة في منحنى الجسر هابطين صوب الضفة الشرقية للنهر من هذه النقطة تطالعنا صفوف وصفوف من المباني مبان لها مظهر واحد تسمه الكآبة في الصف الأول ذلك المطل على النهر مباشرة بوسعنا أن نميّز إلى يمين الجسر مجمّع مباني وزارة الدفاع) [١].

يبدأ الروائي بصناعة مكانه الواقعي من بعيد فهو يصف شكله الخارجي ابتداءً حين كان الراوي في أعلى نقطة في الجسر ثم يبدأ بتشكيل الداخل لمكانه حتى يدخل إليه ويصفه وصفاً دقيقاً (طابقين حسب وفوق الطابقين سطح مشغول بخزانات الماء العملاقة وعدد غير قليل من صحون الاستقبال اللاسلكي وآلات بث بمختلف الهيئات وعلى ما يبدو فإن الأجنحة الرئيسة الأصلية في هذا المجمع كانت قد صممت لتمثل السهل الممتنع من المعمار ونموذجاً يشعّ بهاءً وجبروتاً في آن)[٢].

---

(١) ظ: رواية حبال الغسيل، ص٥

(٢) م. نفسه: ص٦

ثم يكمل الراوي بناء مكانه الواقعي لتدور فيه أحداث الرواية كلها فالمكان وان كان وزارة الدفاع فأنه تحول إلى أن يكون مسكناً لمن لا مسكن لهم وهؤلاء هم عوائل عدّة اتخذت من هذا البناء مسكناً وملاذاً لا تفرط به تحت أي تهديد وبأي شكل من الأشكال حتى وان كان العدو هو المحتل الأجنبي فالمقاومة سبيل هذه العوائل للمحافظة على مكان سكناهم وعيشهم وعلى هذا تدور أحداث الرواية جميعها ضمن هذا المكان الواقعي.

ويأتي المكان الواقعي في رواية (مقامة الكيروسين) فالأمكنة في هذه الرواية سواء أكانت معتقلاتٍ أم بيوتاً في مدينة ما أم أسواقاً وغيرها هي أمكنة واقعية.

يبدأ الراوي بوصف أحد المعتقلات (الكوة الوحيدة التي يمرّ خلالها نور أي نور فتحة مربعة في أعلى الباب الحديدي الذي صرّ قبل قليل وأرضية المكان لا يمكن أن أتعرف عليها إلا إذا قشطت طبقات أتربة هامدة وفضلات قديمة فضلا عن هذا فالهواء المنحبس داخل جو القاعة مشبع برائحة بول معتقة) [١].

ثم ينتقل الراوي واصفاً مكاناً واقعياً آخر في الرواية نفسها (بقعة تتسع وتتسع حتى ان مدينة بكاملها تقوم عليها المدينة قامت عليها فعلا أشجار النخيل فيها تتدافع بالمناكب الزحام شديد أعني وتحت ظلال رؤوس النخيل المنقوشة ترخي بدعة شجيرات البرتقال أغصانها وكذلك تفعل شجيرات النومي الحامض والنومي الحلو)[٢].

ويفصّل الراوي الوصف حتى في الدار الواحدة التي تقطنها (حمامة) و(أحمد) وامرأتان أخريان وهما من شخصيات هذه الرواية (غرفته واحدة من غرفتين في الدار

---

(١) ظ: رواية مقامة الكيروسين، ص٥

(٢) م. نفسه: ص٣١

أنها الأصغر حجما بالتأكيد فالثانية يجب ان تتسع لأسرّة حمامة والمرأتين في غرفته سرير ومنضدة صغيرة يسحبها إلى السرير حين يكتب وخزانة خشبية بباب واحد) [١].

وهكذا مع بقية الأمكنة التي تكون بمجموعها المكان الواقعي الذي كان مسرحاً لأحداث الاعتقال وولادة الطفلة (حمامة) داخل المعتقل ثم تربيتها مع أحمد ونشأتهما معا حتى أصبحا طالبين في الجامعة وما رافق هذا من أحداث مرّت على شخصيات الرواية وقد كان المكان الواقعي شاهداً على تلك الأحداث وحيّزاً أسهم في تشكيل كثير من أحداث الرواية.

ويأتي المكان الواقعي في رواية (الحكاية السادسة) التي تدور أحداثها في مدينة ما وتحديداً في أمكنة مثل بيت المتسولين والشارع العام وباب المدرسة و(الخرابة) التي لجأ إليها الأطفال المنغوليين وغرف التحقيق في مديرية أمن السلطة وغيرها من الأمكنة.

يصف الراوي حال المدينة بعد وقوع صاروخ وانفجاره في إحدى الساحات (كانت الطرقات تضجّ بصفارات سيارات الإسعاف والحريق وتعجّ بحركة الناس الهلعين حيث كان بعضهم يخبّ أو يهرول وهو صامت شاحب الوجه وبعضهم الآخر يبكي وجلاً هذا البعض من النساء والأطفال بينما اكتفى نفر منهم بالوقوف على التقاطعات ومفترقات الطرق لينكبّ على شتم الجميع وإحصاء عدد سيارات الإسعاف المنقذفة في الاتجاهين) [٢].

---

(١) ظ: رواية مقامة الكيروسين، ص٧٠

(٢) ظ: رواية الحكاية السادسة، ص٣٠

يمتلك المكان الموصوف في الفقرة أعلاه كل مكونات المكان الواقعي الذي أمكن ان تكون له صورة مكانية معاشة فهذا المشهد بتفصيلاته كلها أسهم في التأسيس لكثير من مشاهد الرواية فيما بعد.

ويعود الراوي ويصف بيت المتسولين (في بيت الصفيح منزل ناهي وفرطوس ذلك المتشكل من كوم أنقاض ثمة غرفة واحدة لمبيت الصغار لا فرق بين ذكر وأنثى وهنالك طبعاً الغرفة المنعزلة ذات الهدف المزدوج للحساب والكتاب لمبيت فرطوس إضافة لهاتين الغرفتين هناك مكان بالكاد يكفي لعجيزة شخص واحد تنبعث منه رائحة تزكم الأنوف تحدّه الصفائح على ارتفاع معين) [١].

ثم ينتقل الراوي ليصف زقاقاً مثل هذا الزقاق أحد مكونات المكان الواقعي في الرواية نفسها الزقاق يشهد عملية بحث (حلّوم) عن أحد الأطفال المنغوليين الذي فقد في وقت سابق (لم تخلع خفيها وتتأبطهما حتى اختفت في زقاق يتفرع من شارع المدرسة صحيح أن الأرض جفّت وبعد ان توقف المطر منذ أكثر من يومين إلا أنّ خفّيها المطاطيين ما كانا ليمسكا بقدميها وهي تعدو عدو مجنون وإذ تبطئ فإنما لتسأل المارة في الأزقة والمتشمسين والمتثائبين في العطفات والنسوة الجالسات أمام بيوتهنّ)[٢].

ويستمر حضور المكان الواقعي في رواية (الحكاية السادسة) بامتدادها الروائي بمختلف أوصاف هذا المكان وتنويعاته ضمن النسيج الروائي.

---

(١) رواية الحكاية السادسة، ص٦٩

(٢) م. نفسه: ص٨٠

ويظهر المكان الواقعي في رواية (وأد) حين يصف الراوي الساحة التي احتشد فيها الناس لتأييد ثورة العسكر (امتلأ الجسر بغتة بالناس العابرين نحو الضفة التي يقفان فيها كانوا يهرولون وأذرعهم فوق رؤوسهم تهتز كأنها تتوعد مزاحمين السيارات التي أطلقت العنان لمنبهاتها وفي بحر دقائق غصت الساحة بالحشد والذي بدى وكأنه لا نهاية له سيما وأنه كان يرفد ليس من ضفة النهر الأخرى وحسب وإنما من ثغرين آخرين انفتحا على الساحة من يمينها ويسارها) [١].

ويصف الراوي مكاناً آخراً في الرواية نفسها (كانوا في داخل البستانين الصغيرين يتدرؤون من الريح الباردة التي ازدادت سرعتها في هذا المكان أقصى جنوب العاصمة حيث الأرض بطحاء غير مأهولة منفتحة تماماً أمام مشيئة السماء)[٢].

ويظهر المكان الواقعي ليغطي مساحة الرواية بأكملها فالرواية تدور أحداثها في عاصمة ما بشوارعها وبناياتها ومعسكراتها وساحاتها ضمن بناء درامي يتحدث عن ثورة قام بها العسكر في أحد فصول الصيف.

ويتكرر ظهور المكان الواقعي في رواية (وديعة أبرام) فالمكان فيها هو بلدة فيها ملك ووزيره وحاجبه وسكانه وأربعة من الشباب ضمن حضارة سومر العراقية حسب الروائي فتاريخ المكان والأحداث يعود إلى أكثر بكثير من خمسة آلاف عام.

يحاول الشبيب في هذه الرواية أن يبني مكانه الواقعي مستمداً جذوره من الحضارة السومرية فتفاصيل المكان وتشعباته توحي بأنه صورة واقعية لمكان يمكن

---

(١) رواية وأد، ص١٩

(٢) م. نفسه: ص١٣٢

العيش فيه فهو ينتمي للواقع وان لم يكن موجوداً فعلا وهذه من السمات الأسلوبية التي يمكن أن نلحظها في صناعة الشبيب لمكانه الواقعي فهو مكان يمكن العيش فيه ومواصفاته تنتمي للواقع إلا انه غير موجود فعلا بحسب رؤية الروائي نفسه.

جاء الأسلوب نفسه–فيما يخص المكان– في رواية (مأتم) التي تدور أحداثها في مدينة ما يحكمها سعيد المالك والراوي الرئيس فيها يعمل طبالا عند هذا الحاكم.

إنَّ أمكنة الرواية التي تشهد ولادة السرد فيها هي (قصر الحاكم) و (بيت الطبال) و(شوارع المدينة) و(ساحاتها) و(المستشفى) التي تشهد أحداثاً كثيرة منها العثور على جثة ابن الطبال الذي يدخل في غيبوبة ثم يفيق منها وتحديداً في مجلس الفاتحة المقام على روح القتيل (غيّام) ابن الطبال[1].

إنَّ ما تقدم من أمثلة على بناء المكان الواقعي في روايات الشبيب يمثّل كثيراً من رواياته والأهم من ذلك أن المكان الواقعي يهمين على الحضور المكاني على الروايات التي أوردنا نماذج منها.

إنَّ الروايات التي تشهد حضوراً مختلطا بين المكان الافتراضي والمكان الواقعي والتي سبق أن نوهّنا لها في المبحث الأول من هذا الفصل وتحديدا في روايتي (مواء) و(طين حري) فالمكان الواقعي يمثل جزءاً من حضور المكان في هاتين الروايتين ويشترك معه المكان الافتراضي ليكونا معا بتفصيلاتهما المكان كاملاً.

ففي رواية (مواء) تحضر الصحراء مكاناً واقعياً بكل ابعاده وتفاصيله ليشمل جزءاً من المكان الروائي وكذلك يحضر بيت (أبي ليث) وشوارع المدينة التي تضم

(1) ظ: رواية مأتم من بدايتها

هذا البيت أما في رواية (طين حري) فأن أجزاء من المدينة بما فيها المقبرة والأسواق وبيت مؤمل وبيت رواسي فهي تمثل مثالا واضحاً للمكان الواقعي الذي يشهد قسماً من الأحداث التي كونت بمجموعها البناء الروائي في الرواية.

لقد وظف الشبيب في المكان الواقعي أساليب عدّة في تقديم مكانه الروائي هذا وبمتابعة رواياته يمكن ان نلحظ مكانين هما المكان الضيق والمكان الواسع وهذا المكانان وردا أيضاً كما سبق ذكرهما أيضا في المكان المفترض فكأن هذه الثنائية (الضيق والسعة) أسلوب لجأ إليه الشبيب في معظم رواياته.

أولاً: المكان الضيق

لا يقاس هذا المكان بمقياس متري ولا يخضع لضابطة هندسية أو رياضية فمفهوم الضيق يقاس بمفهوم السعة في الرواية المعنية ولا يمكن تعميم هذا القياس على الروايات كلها، فلكل رواية مكانها الخاص وعليه جاء اختلاف شكل المكان أو معاييره القياسية من رواية لأخرى.

فمثلاً جاء المكان الضيق في رواية (مقامة الكيروسين) على هيأة سجون أو معتقلات وبأكثر من مرة فالراوي يصف المكان الضيق هو عبارة عن زنزانة سجن في مديرية الأمن (بعد دقائق حشر المسوقين في القاعة وصرّ الباب الحديدي من جديد وزعق رتاجه من الخارج فضجّت الفسحة بصرخات الثبور التي طغت على بكاء الصغار وتكبيرات الرجال، تخيلت نفسي معلقاً في السقف فليس ثمة وسيلة لأحيط بالمشهد كاملاً إلا أنْ أرى من علٍ أناساً أحصيتهم فكانوا ستة وسبعين بالتمام بينهم عشر نساء واثنا عشر طفلاً تتراوح أعمارهم بين السابعة والخامسة عشرة) [1].

(1) مقامة الكيروسين، ص٦

يستمر الراوي في وصف هذه الزنزانة أو القاعة وما جرى فيها من فضائع على المستوى الأخلاقي والإنساني ثم ينتقل بعد ذلك ليصف حال المعتقلين عند نقلهم من سجن الأمن إلى معتقلات المخابرات العامة، ليظهر المكان الضيق حتى في وسيلة النقل (أخرجوا فعلا من القاعة وسيقوا إلى سيارة واحدة كبيرة بالطبع السيارة لا نوافذ لها ولا أبواب جانبية، باب واحد ذا درفتين موجود في نهايتها الناظر إليها يحسبها إحدى سيارات المصارف تلك التي تحمل الأموال) [١].

بعد رحلة السيارة الصندوق: يصل الراوي لوصف القاعة التي ضمت المعتقلين من النساء والأطفال (في مبنى المخابرات عزلت النساء الثمان ومعهن الأطفال الأربعة عشر عن الرجال ولأني بتّ معنياً بحمامة تحديداً فقد آثرت أن أبقي مخيلتي تعمل في القاعة هذه القاعة ليست أرحب من القاعة الأولى بدت أرحب لأنها ببساطة غير مكتظة هذه المرة بالنزلاء) [٢].

بعد مرحلة التحقيق في مبنى المخابرات العامة يصف الراوي رحلة النساء والأطفال إلى معتقل الصحراء الذي سوف يحتضنهم سنين عدّة، وقد هيمن المكان الضيق على وصف الراوي ابتدءاً من السيارة الناقلة لهؤلاء المعتقلين (نحو مآلهم الأخير معتقل الصحراء كان ثمة تغييران بسيطان في سيارة النقل فأولا حوض السيارة الذي حشروا فيه لم يكن أصماً بشكل مطلق هذه المرة وإلا لقضوا جميعاً دون شكّ لأن الرحلة استغرقت ثماني ساعات من ساعات شهر حزيران أما التغيير الثاني

---

(١) رواية مقامة الكيروسين، ص٥٢

(٢) م. نفسه: ص٦٣

فيتعلق بمدّة الرحلة ... ما الداعي من تهادي السيارة أو اتخاذها سبلاً ملتوية لا مبرر لها إذ كانت مدة الرحلة بحد ذاتها ستهد الجميع بلا استثناء) [١].

ثم يصف الراوي حالة المعتقلين إجمالا بعد رحلة مضنية في مكان ضيق وهم يصلون إلى المكان الضيق الأخير وهو معتقل الصحراء (إذن فهم كائنات محتجزة حسب وإلى جانبهم كائنات أخرى محتجزة نساء وأطفال ايضاً في أي معتقل ينتهون إليه ثمة نساء وأطفال وجميعهم سمك خرجت به شبكة الصياد الأعمى في كرفة واحدة) [٢].

يسهب الراوي بعد ذلك في وصف المعتقل الصحراوي فيما يتعلق ببنائه الخارجي أو الداخلي أو زنازينه أو أبوابه فضلاً عن سلوك السجانين مع المعتقلين.

لقد حضر المكان الضيق في رواية مقامة الكيروسين في أكثر من موضع ويتعلق حضوره بقاعات الاعتقال والتحقيق بين مديرية الأمن ومبنى المخابرات ومعتقل الصحراء فضلاً عن وسائل النقل الخاصة للمعتقلين ويمكن ان نلحظ إجمالا ان المكان الضيق قد تقاسم الحضور مع المكان الواسع في هذه الرواية.

ويحْضَر المكان الضيق في رواية (الحكاية السادسة) فمثلاً يورد الراوي وصف منزل المتسولين فيصف حالهم المعيشي وأسلوب حياتهم داخل هذا المنزل (اين الاستحمام أذن لا سيما وهناك صبيات بين المتسولين أبان أيام الاستحمام الشهرية يقطع فرطوس وهو القائم على شؤون الاطعام والاستحمام، يقطع غرفة منام

---

(١) مقامة الكيروسين، ص ١٢٣-١٢٤.

(٢) م. نفسه: ص١٢٥

الصغار بستارة من قماش ثخين فتصير الغرفة إلى غرفتين صغيرة في الجزء العميق بعيدة عن الباب وغرفة أكبر وهي أقرب إلى الباب) [١].

ويكثر الراوي بعد ذلك من وصف هذا المكان الضيق الذي يضم بين غرفه الصغيرة عشرات من المتسولين ويتكرر وصف هذا المنزل في أكثر من موضع في الرواية.

يأتي المكان الضيق في الرواية نفسها حين يصف الراوي (الخرابة) التي لجأ إليها الأطفال المنغوليون بعد انفجار الصاروخ في التقاطع (مكان تسولهم) (ودخلوا الخرابة كانت بناية طينية بقايا جدران طينية تشي بماض، بغرفتين ومطبخ صغير وربما كان هذا المطبخ يستخدم حماما ايضاً الأهم من بقايا الجدران كان ثمة بقايا سقف طيني ايضاً مقوى بطبقات من حصائر القصب وفلقاً من جذوع النخيل لقد كان بقايا لسقف الغرفتين وحسب أما سقف الغرفة الثانية فكان متفحماً) [٢].

ويأتي المكان الضيق أيضا في غرفة الاعتقال في المبنى الأمني حيث أخذت الصبية (حلّوم) للتحقيق معها (مصباحٌ خابي الضوء كان ينير الغرفة التي حُمِلتْ إليها حلْوم، هل كان ينيرها؟ أنّه مصباح صغير منزوٍ تحت السقف مباشرة وعند التقاء الجدارين، حيث تراكمت دهورٌ فوق بعضها بعضاً ... دهورٌ تناسلت وحلّت سلالاتها في بيوت العناكب ..)[٣].

---

(١) رواية الحكاية السادسة، ص٧٠

(٢) م. نفسه: ص٤٦

(٣) م. نفسه: ص١٤٣.

ويتكرر حضور المكان الضيق في الرواية نفسها في المبنى الأمني الذي شهد التحقيق مع بعض شخصيات الرواية (إذا كان طلّاع ومهيدي قد عُلِقها من أرجلهما إلى ثريات سقف القصر عقاباً على إخفاء طلاع نصف الورقة الصعبة عن أصحاب القصر ذلك الذي تحرس بوابته البذلات الخضر والأحذية طويلة الأعناق) [1].

ويبقى الراوي واصفاً بناية التحقيق ما يلتحق معها من أبنية أخرى مظهراً حال الصبية (حلّوم) وما جرى عليها من قساوة التحقيق (صارت إلى المستشفى الصغير الملحق بالبناية خابية الأنوار منذ أكثر من شهرين وهي هناك في كنف الممرضة خالدة لقد رآهم جميل وهم يأخذونها إلى البناية المظلمة تلك لكنه فقد أثرها بعد ذلك)[2].

يمكننا أن نلحظ أن المكان الضيق ظهر في رواية (الحكاية السادسة) بأشكال مختلفة وقد شكل جزءاً من حضور المكان في الرواية ولكنه لم يوازِ حضور المكان الواسع في الرواية نفسها الذي كان أكثر حضوراً من المكان الضيق.

أمّا في رواية (حبال الغسيل) فيظهر المكان الضيق هو المهيمن على الحضور المكاني في الرواية فأحداث الوراية تجري بمعضمها في بناية واحدة هي بناية وزارة الدفاع ضمن عاصمة ما.

لقد شهدت هذه البناية جلّ الأحداث الروائية وهي مكان ضيق إذا ما قيس بالعاصمة نفسها التي ضمت هذه البناية، فالعوائل سكنتها وجرى فيها ما جرى من شؤون الحياة المختلفة ومنها الزواج والولائم وغيرها، ولكن الحدث الرئيس فيها هو

---

(1) رواية الحكاية السادسة، ص٢١٥

(2) م. نفسه: ص٢٢٠

مداهمة قوات الاحتلال لهذه البناية وتصدي سكانها مقاومين الأجنبي الذي حاول أن يأخذ منهم هذا السكن الذي وجدوه بعدما ضاقت السبل بهم.

يأتي حضور المكان الضيق واضحاً في هذه الرواية فمهما كانت البناية واسعة نسبياً إلا انها تعد مكاناً ضيقاً محدوداً من جهتين: الأولى إذا ما قيست بمساحة المدينة العاصمة والثانية انها ازدحمت بأهلها وبالكم الهائل من العوائل التي وقف أبناؤها يبذلون أرواحهم دون مكان سكناهم الجديد بعد هجوم المحتل عليهم.

لم ينس الشبيب ان يتعامل مع هذا المكان بهذه الرواية معاملة تفصيلية من حيث الوصف الخارجي للبناية والوصف الداخلي لها مع تنويعات وصفية دقيقة للسلوك الاجتماعي للعوائل القاطنة في بناية وزارة الدفاع المفترضة، كلها أسهمت في صناعة هذا المكان الضيق بحدوده سواء كانت البنائية المعمارية أم النفسية من خلال السلوك الاجتماعي.

ثانياً: المكان الواسع

بما ان الشبيب وظف المكان الضيق فبالضرورة سوف يظهر المكان الواسع بوصفهما ثنائية ما انفك الروائي من توظيفهما في كثير من رواياته والسعة في هذا الأسلوب ربما تأتي على هيأة شارع أو ساحات في مدينة ما وغيرها مما لجأ إليه الروائي، فمثلاً يرد هذا الأسلوب في رواية (مقامة الكيروسين) حين وصف الراوي حال (أحمد) أحد شخصيات الرواية وهو فوق سطح داره بعد خروجه من المعتقل (الفضاء فوق السطح منسفح باتجاه الآفاق الأربعة والشمس ما برحت تتوارى خلف أفق شروقها مكتفية ببعض رسل يبشرون بنهوضها على هذا فالهواء نديّ يعبق بضوع القداح وأزاهير أخر يأتي إلى الذاكرة الجمعية) [1].

(1) رواية مقامة الكيروسين، ص٧٤

ثم عاد الروائي ليأتي بشكل آخر للمكان الواسع هو وسط المدينة الذي كان منطلقاً للرحلة إلى العاصمة حيث الجامعة فالراوي يروي مشهد خروج (أحمد) و(حمامة) من البيت وصولاً إلى الجامعة وهما يتحركان ضمن المكان الواسع (كل يوم في الساعة السادسة صباحاً توقظهما هو وحمامة يجدان الفطور يفطران يرتديان زي الجامعة الموحد على عجل ويهرعان إلى وسط المدينة حيث ينتظرهما الباص الخاص يجدانه شبه ممتلئ بطلبة الجامعة فالرحلة إلى العاصمة تستغرق الساعة أو ما يزيد على الساعةِ بقليل يجتازان بوابة الجامعة معاً) [1].

ويظهر المكان الواسع في رواية (مقامة الكيروسين) على أشكال مختلفة وظفها الروائي فمثلاً تظهر الصحراء التي تحيط بالمعتقل وكذلك الجامعة التي تشهد دراسة أحمد وحمامة والبلدة التي يقطنها المعتقلون بعد خروجهم من السجن بما ضمت من شوارع وأزقة وأسواق والأماكن كلها أسهمت في تقديم المكان الواسع في هذه الرواية.

لقد تقاسم المكان الواسع مع المكان الضيق الحضور المكاني في رواية (مقامة الكيروسين) وقد استعمل الروائي صيغة التناوب في تقديم المكان بحيث قسّم مكانه الروائي على الفصول المكونة للرواية فيبدأ فصله الأول بالمكان الضيق ثم يأتي في الفصل الثاني بالمكان الواسع وهكذا تتناوب الفصول في تقديم المكان للمتلقي حتى نهاية الرواية.

ويأتي المكان الواسع في رواية (الحكاية السادسة) حين يصف الراوي طرقات وسط المدينة التي شهدت انفجار الصاروخ في الطرقات كانت تضجّ بصفارات سيارات الإسعاف والحريق وتعجّ بحركة الناس الهلعين حيث كان بعضهم يخب أو

([1]) رواية مقامة الكيروسين، ٧٦

يهرول وهو صامت شاحب الوجه وبعضهم الآخر يبكي وجلّ هذا البعض من الناس الأطفال[1].

يوضح الراوي في هذا المشهد السابق ما جرى في الطرقات من حركة دائمة دائبة من الناس الهلعين من الانفجار وهنا مثّلت الطرقات المكان الواسع للراوي الذي شهد هذا الزخم من الناس ومن الأحداث الروائية.

ويتكرر حضور المكان الواسع في الرواية نفسها في المشهد الذي راقبت فيه الصبية (حلّوم) المدرسة وصفوفها (استأمنت خالة نشمية عليهم جميعاً ذلك أنها ستتمشّى قليلاً حذاء جدار المدرسة الذي تنفتح فيه نوافذ الصفوف على الشارع كل صف له ثلاثة نوافذ كذلك راحت تحصيها وهي تتابع توالي الصفوف، لابدّ ان هذا هو الصف الأعلى مرتبة فالتلاميذ كبار في السنّ) [2].

لقد مثّلت صفوف المدرسة بتفاصيلها المكان الواسع الذي لجأ إليه الروائي موظفاً إياه من خلال مراقبة الصبية حلوم له بطريقة دلّت على تحسرها لأنها لم تدخل أي مدرسة ولم تتعلّم وما علاقتها بالمدرسة هذه غير علاقة الباعة المتجولين الذين اتخذوا من سياج المدرسة مكاناً لبيع بضاعتهم.

ويحضر المكان نفسه في الرواية نفسها حين يصف الراوي حركة إحدى شخصيات الرواية في أحد شوارع المدينة (عاضّاً على لسانه انقذف إلى الشارع دونما أي كلام انقذف نهض من سقطته هكذا وانقذف إلى الشارع وراح يعدو مترجرجاً

---

(1) الحكاية السادسة، ص٣٠

(2) م. نفسه: ص١١٥

تتلاقف ساقاه ساقا الفيل كرة جذعه وبعد ان قطع شوطاً في عدوه صوب يمين الشارع قفل عائداً إلى الخرابة وبالجري ذاته) [1].

إنَّ سعة المكان سمحت لإحدى الشخصيات بأن يقطع شوطاً بالعدو فهو شارع واسع شهد عدو هذه الشخصية مستبشراً بإطلاق سراح (حلّوم) من مديرية الأمن.

ومن أمثلة المكان الواسع في الرواية نفسها ذلك الوصف الجزئي للمحلة التي يقطنها مجموعة من شخصيات الرواية (وعلى مضض تحرك ثانية صوب مدخل المحلة من جهة الجامع فقد كان في قرارة نفسها كارهاً لمغادرة المكان وفي أكثر من مرة أبان وراء عدم تركه البيت) [2].

يمكن أن نلحظ مما تقدم إنَّ الروائي وظّفَ الشارع كثيراً بوصفه مكاناً واسعاً ويبدو أنَّهُ لجأ إلى ذلك لأنَّ أحداث الرواية تقع بين مجموعة من المتسولين الذين شكّلوا العمود الفقري لهذه الرواية الذين تحولوا فيما بعد إلى باعة متجولين يستعملون البسطات لبيع بضاعتهم قرب إحدى المدارس مما يستدعي ان يكون الشارع هو الأكثر حضوراً والأكثر إنجاباً للأحداث الروائية لارتباط مهنتي التسوّل والباعة المتجولين بالشارع حصراً.

ويحضر المكان الواسع عند الروائي في رواية (حبال الغسيل) ممثلاً بالعاصمة التي ضمت بناية وزارة الدفاع فقد وظّف الشبيب هذه البناية مكاناً ضيقاً شهد معظم أحداث الرواية ولكنه في بداية الرواية يصف هذه البناية وهو في أعلى

---

(1) رواية الحكاية السادسة، ص٢٥٨

(2) م. نفسه: ص٣١٧

نقطة من أحد جسور العاصمة التي احتلتها القوات الأجنبية وملئت شوارعها بمخلفات الحرب وشحنت سماءها بمختلف أنواع الطائرات التي قامت إحداهنّ بقصف بناية الوزارة وقتلت أحد القاطنين فيها أثناء المواجهة الشرسة التي حدثت بين الطرفين.

لم يسهب الروائي بذكر تفاصيل عن العاصمة أو شوارعها سوى أنه كان يشير إليها في أكثر من موضع لتشكل في النهاية هي وبناية وزارة الدفاع ثنائية المكان الواسع والمكان الضيق الذين كانا شاهدين لولادة أحداث الرواية وكانا حيزا تحركت داخله شخصيات الرواية ليتم النسيج الروائي من خلال علاقة الشخصيات بالمكان سواء أكان المكان واسعاً أم كان ضيقاً.

وتظهر الصحراء بوصفها مكاناً واسعاً في رواية (مواء) والروائي لم يوظّف الصحراء وهي مكان خال من السكان بل وظفه مكاناً مأهولا بقاطنيه وهي قبيلة ما (إلى مضارب قبيلة ذهلْتُ عن السؤال عن اسمها واسم شيخها بسبب ما رأيت ساعتئذ حشداً من الرجال رأيت لا تظنّوا أني أتحدث عن رجال القبيلة فملابس هؤلاء تشي بشخصياتهم، ان يتحدثوا عن رجال يرتدون جميعهم البنطلونات أي مثلي تماما لقد علمت أن قبائل البادية التي تعود إليها مدينتنا صارت أكثر تقبلاً لفكرة مدّ يد العون لرجال المدينة وهم يسعون سعي حريص إلى إعداد أولادهم لركوب الخيل)[1].

إذن حضرت البادية على أنَّها مكان واسع ضم حشداً من رجال المدينة الذين وفدوا لتعليم أبناءهم ركوب الخيل وبعض مهارات الرجال.

([1]) رواية مواء، ص٦٦

ويتكرر حضور البادية على أنها مكان واسع في أكثر من موضع للرواية فقد أورده الراوي حين وصف حال رجال المدينة القاصدين إليها (منذ ذلك اليوم والقاصدون من رجال المدينة مع ابناءهم مضارب القبائل من أجل إعدادهم لركوب الخيل منذ ذلك اليوم وهؤلاء يطعمون في سرادق شيوخ القبائل ليسوا هم وأبناؤهم المتدربون حسب بل وسائقو سيارات الأجرة التي تقلهم أيضاً) [١].

لقد وظّف الروائي البادية أو الصحراء مكاناً واسعاً ليكمل الحضور المكاني في الرواية إلى جنب المكان الضيق الذي كان متمثلاً ببيت السلّم وما تحت الأسرة وخزانة الملابس.

وجاء المكان الواسع أيضاً في رواية (مأتم) التي تدور أحداثها في مدينة ما تكوّنت من قصر سعيد المالك حاكم المدينة وبيت الطبال ومستشفى المجانين وكذلك شوارع الدينة وساحاتها وبيوتها وأسواقها وأراضيها الزراعية فالراوي مثلاً يصف مكاناً زراعياً واسعاً في البلدة (هبّ مزارعو البلدة ونساؤهم وأطفالهم إلى المكان الضحل المستكين خلف السدّ وأخذوا يسابقون بعضهم لغرض الشتلات وهم يتمتمون فكأنما كانوا يشكرون للقواقع صنيعها من ثمّ فوضوا ثلاثة منهم لعرض التماسهم أمام المالك لإطلاق مقدار من ماء النهر يرفد المستنقع) [٢].

يصف الراوي هنا أحد الأمكنة الواسعة في الرواية وهو مكان لأرض زراعية هبّ لزراعتها أهل البلدة المحترفون مهنة الزراعة فالمكان هذا يقع خلف سدّة النهر وأدلّ دليل على سعته كونه يصلح لزراعة كميات كبيرة استدعت ان يلتمس

---

(١) رواية مواء، ص٨٢

(٢) رواية مأتم، ص ٧٠

المزارعون من مالك المدينة ان يطلق كميات إضافية من ماء النهر تكفي لإنجاح عملية الزراعة.

ويروي الراوي خروج الناس إلى شوارع المدينة وارصفتها وصولا إلى الساحة الكبرى التي تضمّ بعض النصب التذكارية (حتى ان معظمهم عاف فراشه استحياءً ولما عجزت سيقانهم عن حملهم إلى حيث يرفل قومهم بالعز افترشوا ارصفة الطرقات وعيونهم رانية إلى السدّة نادبين سوء طالعهم وقيل ان رجلاً محموما قد ارتجل قصيدة بين من جاؤوا لعيادته في ذلك اليوم ندب حظه فيها وأثنى على جوقتنا وتمنى لو كان الأمر بيده لأعلى نصباً لشيخنا في الساحة الكبرى) [١].

إنَّ الرواية هذه كلها تدور أحداثها ضمن البلدة بتفاصيلها المكانية المتعددة والمتنوعة لتشمل المكان الواسع أيضاً ضمن نسيجها.

ويأتي المكان الواسع في رواية (طين حري) التي تولد أحداثها في بلدة ما تمثّل قلب البلد الذي ضمها–حسب الراوي– يروي الراوي ان ثمة احتفالات كبرى تقام في المدينة (مدينة مؤمل من البلد بمثابة القلب من البدن على هذا فان ممثلين لبلديات المدن الأخرى قدموا إليها يشاركون في تلك الاحتفالات) [٢].

إنَّ رواية (طين حرّي) تروي أحداث مدينة ضمت في جهتها الشمالية مقبرة جماعية ضمت أجساد عشرات من أبناء المدينة وهي تشهد أيضاً تنقيباً آثارياً في المقبرة نفسها بحثاً عن بقايا حضارة مزعومة وتدور الأحداث بين قصور السلطة وبناية الأمن وبيوت بعض شخصياتها والشوارع والأسواق وغيرها من الأمكنة.

---

(١) رواية مأتم، ص٧٥

(٢) رواية طين حري، ص٥١

يصف الراوي خروج (رواسي) إلى أحد الأماكن الواسعة في الرواية وهو أحد الأسواق العامة (ومن توّها قصدت مركز المدينة ودلفت إلى أحد الأسواق فتاة مائسة القد ناهدة الصدر رخية الذراعين مفتولة الساقين تلك الفتاة اسمها رواسي ورواسي الآن في السوق العامة تسير كما تسير قطة في شباط ساحت في الأسواق وساحت الهررة تلاحقها دون ان يجرؤ أي هرّ على الاقتراب منها) [1].

يتضح أنَّ السوق العامة مثّلت مكاناً واسعاً وظّفه الروائي مثل غيره من الأمكنة الواسعة ليكون مهاداً لولادة الأحداث ونموها وتطورها وقد ارتبطت الأحداث الروائية بهذه الأمكنة ارتباطا لا انفكاك منه فالسوق مثلاً يشهد خيانة (رواسي) حيث مارست الجنس فيه بصورة غير شرعية مع أكثر من شاب لا تعرف حتى أسمائهم ليرتبط السوق بهذا الحدث ويكون شاهداً لما أرادت رواسي التأسيس له من خلال تلك الممارسة التي تبيّن فيما بعد أنها محاولة لاغتيال حاكم هذه المدينة.

والشبيب في كل ذلك يجعل المكان مرتبطاً بالحدث الذي يجري فيه فالمكان عنده ليس وعاءً يضم الأحداث حسب إنما يكون مساهما في بنائها وتوجيهها داخل النسيج الروائي فيما بعد.

---

(1) رواية طين حري، ص٧٠

المبحث الثالث

أماكن أخرى

أماكن أخرى

عند متابعتنا لتوظيف الشبيب لمكانه الروائي سواء أكان هذا المكان المفترض أم كان المكان الواقعي نجد ان هناك أماكن ظهرت في رواياته ظهوراً واضحاً ومن هذه الأماكن:

أولاً: المكان المدني

ونعني به المكان الذي يتشكل داخل المدينة وتدور الأحداث الروائية فيه وضمن تنويعاته المختلفة بعيداً عن المكان البدوي أو الصحراوي أو الريفي.

لقد وظّف الشبيب المكان المدني في معظم رواياته وكان حضوره سائداً فيها وان اختلفت عنده التنويعات المكانية إلا انها كالأسلوب نفسه، فمثلاً في رواية(مقامة الكيروسين) التي تدور أحداثها حول مجموعة من المعتقلين بين أروقة الأمن ومبنى المخابرات والمعتقلات الأخرى ينقسم المكان في هذه الرواية على قسمين هما: المعتقلات والأبنية الأمنية وملحقاتها والثاني هو المدينة والعاصمة التي تشهد الحياة المدنية والدراسية لبعض شخوص الرواية.

من الواضح جداً هيمنة المكان المدني على هذه الرواية فالمدينة هي حاضنة الأحداث وهي مدينة حضرية يصف الراوي شوارعها وأزقتها والجسر الذي يربط بين جانبيها فضلاً عن بعض التفصيلات الأخرى مثل(بيت وأحمد وحمامة والمرأتين الأخريين) ومركز هذه المدينة يضم السوق الرئيسي والمرآب الذي يمثل نقطة انطلاق أهالي هذه المدينة إلى العاصمة التي لا تبعد عن مدينتهم سوى ساعة زمنية والعاصمة أيضاً تشهد أحداث اعتقال بعضهم وتعذيبه و وفاة بعض الشخوص وولادة شخوص آخرين مثل(حمامة) التي ولدت في مديرية أمن العاصمة.

وتكون العاصمة أيضاً مكاناً يشهد الإنجاز الدراسي لأحمد وحمامة في إحدى الجامعات وكذلك تكون العاصمة شاهدة على ولادة التنظيم السياسي السري الذي انبثق وانتمى له أحمد وحمامة فيما بعد معارضين للنظام السائد آنذاك[١].

إنّ المكان المدني يتسع ليضم معظم أحداث الرواية وان تنوعت أحداث الأمكنة المدنية واختلفت في سعتها ومساحاتها وأنماطها.

ويأتي المكان المدني في رواية(حبال الغسيل) التي تدور أحداثها كاملة كما عرفنا في بناية وزارة الدفاع والمكان بكل تفاصيله مدنيّاً بامتياز الراوي وقبل دخوله بناية وزارة الدفاع نظر إليها من أعلى الجسر الذي ربط بين جهتي العاصمة ثم يدخل الراوي إلى داخل البناية ليصف بعض تفاصيلها ويروي الأحداث التي جرت داخل هذه البناية والتي كان من أهمها ذلك الهجوم العنيف الذي شنته قوات الاحتلال الأجنبي على القاطنين في الوزارة وأيضاً دفاع هؤلاء عن مكان سكناهم الذي اتخذوه ملاذاً بعدما اجتاحت القوات الأجنبية ذلك البلد[٢].

ويوظّف الشبيب المكان المدني في رواية (الحكاية السادسة) فأحداثها تدور في مدينة ما يملأ المتسولون شوارعها وساحاتها وتقاطعات طرقها ويأتي المكان المدني في هذه الرواية بتنوعات كثيرة منها التقاطع الرئيسي الذي يشهد حضوراً لافتاً للمتسولين المنغوليين والذي يشهد أيضاً ذلك الحضور الأمني المكثف لرجال السلطة فضلاً عن ان هذا التقاطع يشهد ايضاً انفجار صاروخ مجهول المصدر والذي يشكّل انفجاره نقطة تحوّل في مسار أحداث الرواية.

---

(١) ينظر: رواية مقامة الكيروسين

(٢) ينظر: رواية حبال الغسيل.

ويحضر المكان المدني في تلك المحلّة التي يلجأ إليها المتسولون في الرواية نفسها وقائدتهم الصبية(حلّوم) وتحديداً إلى الخرابة التي تقبع في أحد شوارع المحلة لتدور أحداث المنغوليين في مكان من تلك المدينة بين أسواقها وشوارعها وشارع المدرسة الذي يفترشونه لبيع بضاعتهم في بسطاتهم ذلك البيع يتوجه إلى طلاب المدرسة وما تيسر منهم.

ويأتي الشبيب بالمكان المدني في هذه الرواية أيضاً حين يصف اقبية الأمن وبناياته وما يجري فيها من تحقيق وتعذيب للمعتقلين.

وإجمالاً فإن المكان المدني هو الوحيد الذي يظهر كوعاء يستوعب أحداث رواية الحكاية السادسة على اختلاف تنويعات المكان وصفاته[1].

ويأتي المكان المدني في رواية (طين حرّي) يرسم الشبيب بلغته مدينة ما بمعظم مكوناتها لتكون مسرحاً لأحداث روايته هذه التي تدور أحداثها في مدينة كأنها قلب البلد الذي يضمها بحسب الراوي وأمكنتها المدنية كثيرة منها المقبرة الجماعية التي تربض في أطرافها والتي يحاول مؤمل أحد أهم الشخصيات الروائية ان ينقل المدفونين غدراً فيها إلى مكان آخر ظنا منه ان مكان المقبرة يملك آثاراً حضارية قديمة يجب التنقيب عنها واكتشافها لأنها ستغير وجه المدينة حضاريا واجتماعياً وسياسياً.

وتدور الأحداث أيضاً في أمكنة مدنية منها قصور السلطة ومبنى البلدية ومديرية الأمن والشوارع والساحات وكذلك بعض البيوت التي تكون مهاداً لولادة

---

(1) ينظر: رواية الحكاية السادسة.

الأحداث ومنها بيت رواسي وبيت مؤمل فضلاً عن المستشفى وكذلك السوق العام الذي يشهد ممارسات رواسي الجنسية لأكثر من مرة[١].

ويمكن ان نلحظ أيضاً في هذه الرواية وغيرها تلك العناية المميزة للشبيب في وصف أمكنته وصفاً دقيقاً حتى لأبسط وأقل التفاصيل فهو يضع المتلقي بالصورة الكاملة للمكان محاولا إدخاله في عوالم المكان ليكون شاهداً على ولادة السرد ومتفاعلا مع الأحداث الروائية لحظة بلحظة.

يظهر المكان المدني في رواية (مأتم) وفي مدينة يحكمها سعيد المالك وراويها هو الشخصية الرئيسة الطبّال وتدور أحداثها في قصر سعيد المالك الذي يشهد كثيراً من أحداث الرواية وكذلك في بيت الطبّال وفي بعض البيوت الأخرى وكذلك مستشفى المجانين فضلاً عن ضفة النهر وسدّة النهر والأرض الزراعية التي تحاذي النهر وكذلك الساحة الرئيسة للمدينة التي ترتفع فيها بعض النصب التذكارية وحسب ما يأمر به سعيد المالك وايضاً بعض الأماكن الأخرى[٢].

ويظهر المكان المدني في بقية الروايات مثل (وأد) و (الضفيرة) و (أنه الجراد) وجزء من رواية (مواء) إلا أننا نكتفي بالنماذج التي أوردناها مصادقاً لأسلوب المكان المدني.

ثانياً: المكان الصحراوي

ومع أن المكان المدني يبدو أسلوبا مهيمناً غالبا في روايات الشبيب لكننا تلمسنا وجود بعض الأماكن الأخرى التي جاءت في رواياته ومنها المكان الصحراوي والذي يأتي في روايتين هما (مقامة الكيروسين) ويظهر فيه المكان الصحراوي

---

(١) ظ: رواية طين حري

(٢) ظ: رواية مأتم

كمعتقل تدور فيه بعض الأحداث المهمة في حياة المعتقلين فيه لسنين طويلة وأيضاً يشهد المكان نفسه مرور قوات الاحتلال بالقرب منه في لحظات اجتياحها للبلد[١].

ويأتي المكان الصحراوي في رواية (مواء) جزء من حضور المكان فيها فالبادية التي يقصدها (أبو ليث) الشخصية الرئيسة في الرواية تشهد هذه البادية أو الصحراء قسماً مهما من أحداث الرواية وخاصة تدريب أولاد المدينة على ركوب الخيل والرماية وغيرها من مهارات الرجولة البدوية فضلا عن مشورة شيخ القبيلة في تلك الصحراء لأهالي المدينة والتزامهم بمشورته ردحاً من الزمن في الرواية نفسها[٢].

ويظهر مكان آخر للمكان وهو المكان الزراعي أو الريفي ويأتي هذا المكان في روايتين الأولى (الأبجدية الأولى) فالمكان فيها عبارة عن قرى مفترضة تشهد أحداث الرواية، والرواية الثانية هي (وديعة أبرام) إذ يظهر المكان كبلدة زراعية تاريخية ترجع في العمق التاريخي إلى أرض سومر العراقية لتشهد ظهور مملكة لقصورها وسلطتها لتحكم هذه البلدة والبلدات القريبة منها.

إجمالا يمثل المكان المدني مكاناً واضحاً تعامل معه الشبيب في كثير من رواياته وبتنويعات مكانية مختلفة وأحسب ان الشبيب لجأ إلى توظيف هذا الأسلوب لأن المكان المدني يستطيع توفير مساحة كبيرة من العلائق الإنسانية المعقدة والمتشابكة والتي يحتاج إليها الراوي في الترويج لأفكاره عن طريق السرد.

---

(١) ظ: رواية مقامة الكيروسين

(٢) ظ: رواية مواء

فالمكان المدني بما يملك من تنويعات مختلفة وشبكة متشعبة من الأفكار والرؤى يكون قادراً على تغذية السرد بما يريد من زخم فكري أو تشابك نفسي أو تنويع علائقي بما يوفر مادة جيدة لإنتاج سرد مميز.

إنّ المكان المدني بما امتلك من اختلاف عمراني وأبعاد اجتماعية ومناخات سياسية مثّل للشبيب وعاء صالحاً لتقديم الرواية من خلاله محاولا الاستثمار حتى في جزئيات أسلوب المكان المدني بما يتوافق مع رؤيته الروائية.

لقد ارتبط المكان المدني وغيره من الأمكنة عند الشبيب مع الشخصيات الروائية ارتباطاً وثيقا لم يكن المكان المدني شاهداً على الأحداث وحسب إنما كان في كثير منها منتجاً لها نتيجة تلك العلاقة الوثيقة بين الشخصيات الروائية والأمكنة التي عاشت فيها وصلت أحيانا إلى درجة الحميمية.

ثالثا: المكان السلطوي

يظهر هذا المكان في كثير من روايات الشبيب على اختلاف ماهية السلطة سواء أكانت سلطة دينية أم سلطة اجتماعية، وعليه فإن المكان السلطوي سوف يتنوع تبعاً لتنوّع السلطة وتأثيرها في الأحداث.

يظهر المكان السلطوي في رواية (الحكاية السادسة) على هيئة غرفة تحقيق يمارس فيها أزلام السلطة شتى أنواع التعذيب بحث المعتقلين، والراوي يصف هذا المكان بدقة وبتفصيل واضحٍ "مصباحٌ خابي الضوء كان ينير الغرفة التي حُمِلتْ إليها حلْوم، هل كان ينيرها؟ أنّه مصباح صغير منزوٍ تحت السقف مباشرة وعند التقاء الجدارين، حيث تراكمت دهورٌ فوق بعضها بعضاً ... دهورٌ تناسلت وحلّت سلالاتها في بيوت العناكب .. كائنات آدمية أُريد منها أن (تقرّ) و(تعترف)؟ تشربّت جملاً وكلماتٍ وكلماتٍ وجملاً لا فرق إذْ كلُّها تتوّسل دون جدوى"[1].

ويتكرر حضور المكان السلطوي الممثّل بغرفة التحقيق هذه في أكثر من موضع في الرواية ليمثل حضوره مصداقاً لظهور أسلوب المكان السلطوي في هذه الرواية.

ويحضور المكان السلطوي في رواية الضفيرة على هيأة قصر الحاكم حسب الدين "الله يكفينا شرّ ذلك المبنى .. حسناً أنّه بهيئة عين هائلة جاحظة محمْلقة في السماء فكهُ جفنان يتقاسمهما الشمال والجنوب يحتضنان كرة ناتئة وفي قمة الكرة ناتئة وفي قمة الكرة يستحوذ كرسي حسب الدين على البؤبؤ كاملاً .."[2].

([1]) رواية الحكاية السادسة، ص١٤٣.

([2]) رواية الضفيرة، ص٢٤

ثم يفصّل الروائي أكثر في تفاصيل المكان السلطوي وكأنّه يحاول ان يصف تلك الرهبة التي تنتاب الرائي لهذا القصر السلطوي "المبنى مؤلف من أربعة أدوار هي بمجملها قوام الجفنين، فيسطع الدور الرابع إنما يتحدد ارتفاع كل جفن، أما الدور الخامس ان صح لنا ان نسميه دوراً فلا يمكن تصوّره إلا غطاء لذلك الهيكل المجوّف إلى الجدران الداخلية لمجموعة الأدوار الأربعة" (١).

من الملاحظ ان الروائي يصف المكان السلطوي وهو قصر الحاكم على هيأة عين يحتل بؤبؤها كرسي الحكم وكأنّ القصر وهو بهذه الهيأة يمثل العين المراقبة والراصدة للناس أو أنها العين التجسّسية التي لا تخفى عليها خافية وهذا زيادة في إيغال سلطوية المكان هذا الذي سيستمر حضوره على امتداد مساحة الرواية.

ويظهر المكان السلطوي أيضاً في وراية (الأبجدية الأولى) وهو عبارة عن مجموعة من قلاع بُنيت فوق رابية بناء على رغبة الكاهن (جرن) لتكون مكاناً لسلطته الدينية فهو الكاهن الأعظم الذي يجب ان يخضع الجميع لسلطته.

يصف الراوي المكان السلطوي حين دنا منه الكاهن (جرن) بموكبه المهيب ليطّلع على مكان حكمه الجديد "بانت لهم قلاعها وكأنها منغرزة في السماء وبخاصة تلك التي ظهرت مرتفعة عن باقي القلاع التي لم يعرف عددها حتى ارتقوا الرابية، عند ذاك أحصوها فكانت عشرُ قلاع حافات بقلعة في الوسط، اتخذ جرن من تلك القلعة مكاناً للدكة المقدسة" (٢).

---

(١) رواية الضفيرة، ص٢٥.

(٢) رواية الأبجدية الأولى، ص٣٠٨.

يدخل الكاهن (جرن) هذا المكان ليبدأ بفرض سلطته وهيمنته الكهنوتية وليشهد هذا المكان السلطوي التحقيق مع الثوار الخمسة ومن ثمّ إعدامهم وكذلك ليصبح المكان نفسه شاهداً على نهاية الكاهن (جرن) المأساوية ومقتله على يد خادمه الذي حرّضَ كلبه ليقطعه إرباً إرباً في مشهد دموي في خاتمة الرواية.

ويحضر المكان السلطوي في رواية (وديعة أبرام) وهو قصر ليلوم الملك الذي أمر الناس ببنائهِ والراوي يصف هذا القصر من بداية بنائه وحتى الانتهاء من ذلك، ليكون رمزاً للسلطة الحاكمة وكذلك يظهر أسلوب المكان السلطوي في رواية (مأتم) ممثلاً بقصر سعيد المالك الذي يملك زمام أمور البلدة سياسياً واقتصادياً وحتى اجتماعياً والمكان هذا يستمر بالحضور في تضاعيف الرواية.

وأيضاً يظهر المكان نفسه في رواية (مقامة الكيروسين) ويأتي على هيأة قاعات سجن وتحقيق في مديرية الأمن وأيضاً غرف تحقيق وحجز وتعذيب في مبنى المخابرات وايضاً في المعتقل الصحراوي.

إنَّ هذه التقديمات للمكان السلطوي في رواية (مقامة الكيروسين) تشهد ارتباطاً وثيقاً مع الشخصيات الروائية لتأثر على مزاجها وطريقة تفكيرها وعيشها فضلاً ارتباطها معها في مسائل الموت والحياة.

هذه نماذج لحضور المكان السلطوي عند الشبيب في رواياته ولا عجب ان يحضر هذا الأسلوب عنده لأن الشبيب عانى وقاسى من هيمنة السلطة على المشهد الحياتي العراقي لذلك نجد ان تأثره هذا انعكس على رواياته ليظهر هذا المكان بتنويعات مختلفة.

الفصل الثالث

التقنيات السردية

المبحث الأول

الصيغة

الصيغة

الصيغة:-

هي تقنية من تقنيات الخطاب الروائي وقد رأى الروائي أنها وسيلته في تقديم السرد للمتلقي(لذلك يرى النقاد ان أهمية ما يجري من أحداث وتقديم شخصيات ومكان وزمان الخ تتبع من طريقة الراوي في تقديمها للمتلقي)[١]

والصيغة عند جنيت(اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود والعمل)[٢].

أمّا الصيغة حسب رؤية تودوروف فهي(تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص)[٣].

وبما أن هناك في الخطاب الروائي راويا يحكي القصة وهنالك قارئ يدركها تقع على عاتق الصيغة البحث عن الكيفية التي يستعين بها الراوي ليطلع المتلقي أو المروي له على الأحداث، إذن الصيغة هي(الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة)[٤].

---

(١) روايات حنان الشيخ، ص٣٥.

(٢) خطاب الحكاية، ص١٧٧.

(٣) الشعرية عند تودوروف، ص٤٥.

(٤) ينظر: مقولات السرد الأدبي، تودوروف، ترجمة الحسين سبحان، مجلة آفاق المغرب، العدد ٨-٩، ١٩٨٨، ص٤٧.

ويرى جينت أن الموجهين للصيغة هما المسافة والمنظور ففي المسافة يتم الحديث عن حكي الأحداث(السرد) وحكي الأقوال(العرض) فيقوم الراوي بحكي الأحداث بينما يدع الشخصيات تقوم بحكي الأقول وضمن منظور يحدد موقع الراوي وزاوية النظر[١].

وعليه فان الصيغة ترتبط بالراوي على مسافة تقل أو تبعد عن الأحداث إذن هو من يحدد الصيغة السردية للخطاب الروائي.

ويفرّق بارت بين الروائي والراوي فالروائي عنده كائن من لحم ودم والراوي كائن ورقي وهو المتلفظ في الرواية وعليه فيكون هو المنتج للخطاب الروائي[٢].

ويؤكد جينت هذه الفكرة(ان من يتكلم في المحكي ليس هو من يكتب في الواقع ان الكاتب معطى تاريخي وليس معطى نصّي)[٣].

سيقع على هذا المبحث تتبع أساليب السرد أي أنه يبحث بالكيفية التي عرض بها الراوي سرده وقدمه للمتلقي في مبنى حكائي.

أساليب السرد:-

لقد حدد النقاد من أفلاطون وأرسطو وحتى جينت أساليب الحكي بنوعين هما: السرد والعرض، وبهذين الأسلوبين يقدم الراوي قصّه ففي الأول أي السرد، يقوم الراوي بعملية القص، أما في العرض فتتكفل الشخصيات بالعرض بضمير الأنا[٤].

---

(١) ينظر: خطاب الحكاية، ص١٧٨.

(٢) ينظر: شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس اوسبنسكي، ترجمة سعد الغذامي، ناصر حلاوي، ص٣.

(٣) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٩٨.

(٤) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص١٩٦- ١٩٧.

لقد فرّق توماشفسكي في إطار دراسته لعلاقة الراوي بالشخصيات بين أسلوبين من السرد هما السرد الموضوعي وفيه يستطيع الراوي الولوج إلى دواخل الشخصيات ويكون مطلعاً على أفكارها ولا يكون هو أحد الشخصيات في الرواية، أما الأسلوب الآخر فهو السرد الذاتي وفيه يقدم الراوي الأحداث برؤية ذاتية داخلية فيتتبع القارئ السرد عبر عين الراوي فهو طرف مستمع، فيقدم الراوي الأحداث من زاوية نظره فيعطيها تأويلاً يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به[1].

يقدّم سعيد يقطين أساليب للسرد والعرض فهو يعتقد أنها موجودان في أي خطاب روائي وسوف تعتمد الدراسة على هذا التقديم لأنه الأقرب منهجية إلى دراستنا ويكون تقسيم سعيد يقطين كالآتي:

١. صيغة الخطاب المسرد
٢. صيغة المسرود الذاتي
٣. صيغة الخطاب المعروض

وهذه قد اعتمدها الكاتب طه حامد الشبيب أما الصيغ الأخرى فلم يعتمدها أو لم تأتِ ضمن سياقات يمكن أن تعد على أنها أساليب مؤثرة في إنجاز روايات الشبيب.

١. صيغة الخطاب المسرود

يقدم هذا الخطاب راوٍ يقع خارج الأحداث وهو يستعمل الضمير (هو) وتتلخص مهمته في نقل أفعال الشخصيات وكلامها ولا يشترط في الراوي هنا ان يكون عليما(كلي العلم) فهو مجرد وسيط ينقل للمتلقي ما سمعه أو علمه من غيره كما

---

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص١٧٢.

يمكن ان يقدم هذا الخطاب بوساطة شخصية بين شخصيات الرواية التي تستعمل ضمير المتكلم وفي هذه الحال يكون الراوي داخل الأحداث[١].

وتحضر هذه الصيغة في روايات عدّة عند الشبيب ومنها رواية(الأبجدية الأولى) فحضور الراوي الخارجي (خارج الأحداث) كان واضحاً في امتداد الرواية وتضاعيفها يقول الراوي(كانت تبدو وهي فوق ذراعي أخيها متشبثة بعنقه كائناً جميلاً ولكنه مرتجف يغمره شعور غامض دخلت كوخها وكانت معها أمها بينما كان بيصار قد خرج منذ الصباح الباكر باتجاه المسطح المائي)[٢].

وقول الراوي أيضاً وهو يسرد أحداثاً وهي تخص غلام الكاهن جرن في الرواية نفسها(في تلك الأثناء كان غلامه يحرق أعصابه الواحد تلو الآخر وهو يحاول أن يحفظ على الكلب جوعه حتى يصلا ركن الكهل إنهما الآن في انعطافة الطريق المنفتحة على السوق ورمشة عين أو أكثر بقليل يكون بوسعهما ان يلحظا من بعيد لفافات البخور المتصاعدة)[٣].

وترد هذا الصيغة أيضاً في الرواية نفسها ويكون الحوار جزءاً منه مثلما ورد الحوار بين المبجل سنّار وغلامه في صبيحة أحد الأيام(نهض سنّار وسحب رمحه إلى جانبه الأيمن وراح يطلق صوتاً أجشاً لإيقاظ الجميع وفتحت الأعين واستوى الفتيان جالسين حيث كانا يهجعان ثم وثب الغلام وألقى على سيده تحية كل صباح

- غمرك الإله بنور الأعظم أيها المبجل

---

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي، الثلاثية أنموذجاً، ماجدة هاتو هاشم، ص٩٤.

(٢) رواية الأبجدية الأولى، ص٨.

(٣) م. نفسه: ص٦٦.

- بوركت يا فتى كيف أمسيتم؟ (ولم ينتظر ليجيب) هل كان الفراش بضاً تحت ضلوعك يا شلمال؟)[1].

ما وردناه أمثلة عن صيغة الخطاب المسرود الذي شكل الحضور الأكبر في رواية الأبجدية الأولى التي اعتمد فيها الروائي على هذه الصيغة لتقديم سرده إلى المتلقي.

وترد هذه الصيغة أيضاً في رواية الحكاية السادسة ففي بدايتها يبدأ الراوي(من الخارج) بسرد الحكي(مادت الأرض كأن قدم عملاق قد وطأتها وتوهج الأحمر الأصفر الأخضر مرة واحدة في رؤوس الأعمدة المنتصبة على مداخل الساحات فاشتبكت الجهات الأربع ببعضها بعضاً بينما انقذف الصغار المتسولون إلى غير صوب وهم يغالبون ذعرهم)[2].

ويستمر حضور هذه الصيغة في الرواية نفسها في أغلب صفحاتها ومنها ما ورد حين وصف الراوي حال (حلّوم) والمتسولين معها وهم يبيتون في الخرابة(كانت نائمة مع النائمين حين استيقظت حلّوم فجراً وذهبت تبتاع لهم فطوراً لقد كرهت أن توقظها لا لشيء إلا لكي تسألها عن حالها فاكتفت بأن جست حرارة جبينها بظهر كفها ثم خرجت وعادت بقيمر وعسل وخبز حار فطور تمنته كثيراً ولم تذقه من قبل فطور أرادته أن يكون إشعاراً للأولاد)[3].

---

(1) رواية الأبجدية الأولى، ص١٦٦

(2) رواية الحكاية السادسة، ص٥.

(3) م. نفسه: ص٥٥

وتحضر الصيغة نفسها في الرواية نفسها وفي ضمن حوار بين شخصيتين ضابط التحقيق وحلوم الصبية المتهمة(لقد صحت الآن من الزوغان الذي كان يستبد بها ولكن ثمة إحساس راح يتولاها .. إحساس مروّع لا تريد ان تعترف به ..."لا تعطلين شغلنا اعترفي بسرعة حتى ترجعين للشارع أخذي راحتك هناك" فتحاملت على آلامها والطنين ونهضت واقفة وستعجب كثيراً حين تتذكر بأنها لم تبك في تلك اللحظة"عمي يعني شنو اعترف" زعق بها"عمى الله يعميج قولي سيدي يا بنت الحرام" فحاولت أن تصلح الموقف بسرعة لأن لا يعزز بصفعة ثانية"سيدي يعني شنو اعترفي")[1].

وتحضر الصيغة نفسها أيضاً ويكون الراوي من الخارج في رواية طين حرّي مع بداية الرواية يقول الراوي واصفاً المدينة التي نكبت بأولادها المغدورين على يد السلطة(وانطوت أيام بعد ذلك والسؤال ما برح سؤالا في ذهنه المآتم في المدينة تترى .. مآتم متأخرة ولكن لا بأس مئة وسبعة وثمانون مأتما أقيمت لم تسعها جميعا القاعات المعدودة في المدينة حتى اضطرت العوائل المنكوبة إلى ان تتدبر أمر جدول ينظم اشغال القاعات)[2].

ويستمر حضور هذا الخطاب في الرواية كلها فمثلاً يصف الراوي مستثمرا هذا الخطاب وموظّفاً إياه يصف لقاء الآثاري مؤمل مع جواهر(فتاحة الفال)(ومع ان أصابعها ارتعشت وهي تفلت الجديلة ستكون مخطئاً إذا خمنت سبيل الأخرى وسلمت كفها لكفه هذا حسن في المرة السابقة جعلته ينفر منها حين حاول الإمساك بكفها

---

(1) الحكاية السادسة، ص١٤٨- ١٤٩

(2) رواية طين حرّي، ٧-٨

شبك أصابعه بأصابعها وإحساسه بتغير موقفها يمثله وتلبث ثملا يستشعر شيئاً آخر غير دفء كفها كان ثمة دفءٌ وحسب لحظة أخذ بكفها)[1].

ويتكرر حضور الصيغة نفسها في رواية طين حري أيضا حتى نهاية الرواية فالراوي يصف في نهايتها المقبرة الشمالية في المدينة التي اكتشفت فيها آثار لقصر من حضارة ما(كان لضوء المشاعل الأثر الأكبر في بذر ذلك الشعور في النفوس اشباح تستطيل وتقصر حسب قربها وبعدها عن المشاعل المنغرزة خارج الرقعة التي يقوم عليها القصر الصمت مطبق إلا من صوت مطق المجارف والمعاول وهي تنهش جسد التربة الرازحة منذ الظلمة الأولى في التاريخ تحت ثقل الصرح الذي سيؤمه بعد أسابيع المنذهلون بحضارتنا الخالدة الولود)[2].

ويظهر هذا الخطاب في رواية الضفيرة ايضاً ويكون الراوي فيها شخصية من شخصيات الرواية أي أن الراوي من الداخل لكنه في هذه الرواية لا يشهد أحداث الرواية فهي سابقة له وعليه يقع سرد الأحداث فقط دون ان يكون مشاركاً فيها وجاء سرد الراوي على شكل حديث يسرده لأبنه عما جرى في تاريخ كوكبهم المفترض يقول الراوي مخاطبا ولده(لم تعد صغيرا يا ولدي وبمقدورك ان تفهم ما أقول سأخبرك بما حل بكوكبنا وأنا أروي قصة حسب الدين وأهله انك تكاد تكون فتى الآن وعليك ان تعلم أخبار الأسلاف وكيف انتهت الحياة إلى ماهي عليه بأيامنا)[3].

ويستمر هذا الخطاب في الحضور في الرواية نفسها حين يصف الراوي مشهدا يحكي حادثة هذه الحادثة تمثل إحدى الزيجات المهمة التي حدثت في مدينتهم في

([1]) رواية طين حرّي، ص٨١

([2]) م. نفسه: ص٣١٠-٣١١

([3]) رواية الضفيرة، ص٦

الماضي(في أسبوع الاحتفال بعرس عماد الروح لم تطه امرأة طعاما في المدينة وربما أجدني أبالغ في هذا قليلا ولكن الأمور سارت على هذا النحو تقريبا فلقد نصبت سرادق مؤقتة في كل الشوارع سرادق مدرعة بآلاف الامتار المربعة من النسيج الواقي انتشرت فيها المواد التي كانت الأطباق فوقها تتجدد مملوءة بأنواع الطعام كل ست ساعات ستقول وماذا عند ساعات الليل هل كانوا يقدمون الطعام فيها ايضاً؟ ألم ينم الناس في ليالي ذلك الأسبوع؟)[١].

ويظل هذا الخطاب حاضراً في الرواية نفسها إلى نهايتها حين يصف الراوي حال الرجاء بالله زوجة العمدة السابق وأم العمدة الحالي(وتمضي الأيام على تلك الحال والرجاء بالله تهزل وتهزل فيخبو بريق وجنتيها الحمراوين وينخسف خداها إلى داخل فمها ولقد بلغت من وهن قوتها أنها صارت تخرج إلى المطبخ وهي ترتجف حتى لتستند إلى الحائط حين تسير ثم صار جلدها يتقشر وشعرها يتساقط فكانت تقشط عن جلدها الطبقة تلو الأخرى فلكأن الطبقة منها مفخورة بفرن)[٢].

ويوظف الروائي هذا الخطاب أي الراوي من الخارج في بعض رواياته مثل و(ديعة إبرام) و(وأد) و(سأسأة) وهي آخر رواياته التي صدرت والأطروحة على وشك الانتهاء لذلك يمكن ان نلحظ ان نمط الراوي من الخارج في أسلوب الخطاب المسرود هو الأكثر حضوراً في روايات الشبيب فقد أفاد منه في معظم رواياته.

ويحضر هذا الخطاب في رواية (مقامة الكيروسين) ويكون الراوي فيها شخصية من شخصيات الرواية لكن ليس له تأثير في مجرى الأحداث بل انه لا يشارك فيها فهو لا يحاور أحدا من شخصيات الرواية ولا يعرفه أحد من هذه الشخصيات

---

(١) رواية الضفيرة، ص٧٠

(٢) م. نفسه: ص٤١٧

وتختص مهمته في سرد الأحداث حسب منذ أول سطر في الرواية التي يصف فيها زنزانة الاعتقال(افترض ان اللحظة الأولى بدأت هكذا تعلو جلبة في الرواق ثم يصر الباب الحديدي منفرجا عن بطن كائن بشري تتدلق عبر فتحته فتحة الباب تتسع بحذر فطوق من أذرع متشابكة تمنع تدفق الحشد برغم صيحات آمرة كانت تسوقه)[١].

ويستمر حضور هذا الخطاب في الرواية نفسها في مشهد آخر من مشاهد زنازين الاعتقال(إذن فالقاعة ها هي تتدثّر بالظلمة مجددا بعد أن أوصد الباب الحديدي وها أنا أتعلق مجددا بسقفها أرى إلى ما تبقى من القوم وها هو الفجر يحلّ لابد للفجر حل فثمة صوت سماوي يتناهى إلى مخيلتي ولابد ان يكون صوت أذان الفجر يأتي من أقاصي المدينة)[٢].

فالراوي هنا يصف حاله وكأنه متعلق بالسقف يراقب ما يجري من الأحداث ليقع عليه نقلها إلى المتلقي دون ان يشارك فيها أو يتدخل.

ثم يصف هذا الراوي هذا المعتقل الصحراوي الذي جمع معظم شخصيات الراوية اثناء فترة اعتقالهم الأخيرة(استغللت هجوعهم وانتشلت مخيلتي من الزنزانة وانسللت بها إلى الرواق ثم إلى الباحة الوسطية للمبنى المربع الأضلاع هذا الذي يتجاوز طول ضلعه المئة والخمسين مترا أرض الباحة الوسطية رملاء أيضاً بقعة مربعة من الصحراء داخل المبنى)[٣].

---

(١) رواية مقامة الكيروسين، ص٥

(٢) م. نفسه: ص٢٧

(٣) م. نفسه: ص١٦٢

يلحظ في الراويين في روايتي(الضفيرة ومقامة الكيروسين) أنهما موجودان في الرواية ولكن الروائي خلقهما يمارسان دوراً واحداً فقط وهو نقل الأحداث وسردها للمتلقي دون ان يكون لهما أي نوع من الاسهام في إنجاز هذه الأحداث فضلا عن عدم علمهما بمجرى الأحداث او بما اعتمل في نفوس الشخصيات فالراوي هنا غير كلي العلم وقد وظف الشبيب هذين النموذجين فقط في هاتين الروايتين وأفاد منهما كثيراً في أسلوب الخطاب المسرود لإنجاز روايتيه المذكورتين وتقديمهما للمتلقي.

أمّا في رواية حبال الغسيل يحضر الراوي في صيغة الخطاب المسرود وهو شخصية رئيسة في الرواية ويقوم بنقل أحداثها للمتلقي ولكنه يختلف عن الراوي في روايتي الضفيرة ومقامة الكيروسين فهو أي الراوي في رواية حبال الغسيل شخصية لم تكتف بنقل الأحداث وحسب وإنما كان مساهماً في إنجازها في كثير من الأحيان يقول الراوي واصفاً مشهداً في الرواية(موسى وأنا جالسان الآن في ظل شجيرة دفلى إذ استطال ظلها بعد أن انحدرت الشمس قليلا نحو أفق مغيبها الساعة بحدود الثانية والنصف وكنا نجلس على الأرض الواقع ليست الأرض الأرض ولا الأرضية الخرسانية للساحة وإنما على طابوقتين عريضتين كنا نجلس لا أدري من أين أتى بهما الهادلي وقميصي أقل نتانة غسلته تحت إحدى حنفيات الساحة وعصرته ثم لبسته مباشرة وجهي بل رأسي بكامله مبلول أيضا ونسمة رخية تحاول أن تجد لها مكانا حولنا الكل يحاول أن يجد لنفسه مكانا في هذا العالم)[1].

نلحظ ان الراوي اسهم في صناعة وإنجاز هذا المشهد الذي سرده المتلقي ولم يكن وسيلة نقل فقط وتتكرر هذه الصيغة في مواضع كثيرة من الرواية نفسها ومنها ما أورده الراوي في هذا المشهد(رأسي المرتفع قليلا عن الأرض لم ير سارية العلم

(1) رواية حبال الغسيل، ص٣٣

تنتصب وسط السطح.. أين السارية وعلمها؟ لن أعرف ذلك قبل ان أنهض مع الآخرين من انبطاحنا ولن ننهض من انبطاحنا حتى يبحرنا ذلك السافل الذي ما زال يحوم فوق رؤوسنا وما أجبره على التحليق عاليا والابتعاد ولو مؤقتاً إلى الضفة الأخرى للنهر سوى وابل الرصاص الذي استهدف الحوامة)[1].

إنَّ هذا المشهد يحكي حدث القصف المميت من قبل حوامة قوات الاحتلال على سطح البناية التي يسكنها من لا مأوى لهم ويوضع كيفية دفاع هؤلاء عن العلم وساريته والراوي هنا يسهم في إنجاز الحدث لأنه أحد المشاركين مع شخصيات أخرى بما كان يجري فوق سطح البناية المذكورة.

ويختم الراوي روايته واصفاً نفسه وهو يبكي على السيدة العجوز التي مثّلت محورا مهما في روايته وها هي تفارق الحياة برصاص جنود الاحتلال(لقد عشت مع سيدة آل ابي ربيعة يوما وثلث اليوم بالضبط يوما وثلث اليوم فساعة معصمي منشلة عقاربها الآن عند السادسة مساءً وبضع دقائق يوما وثلث اليوم فقط لا أكثر فهل بوسع السامع ان يقدر بأني بكيتها وبكيتها حتى خيل لي اني ذرفت روحي مع آخر دمعة كانت في معين عيني)[2].

ويتكرر هذا الخطاب في رواية (مواء) فالراوي ومنذ أسطر الرواية الأولى يظهر مشاركا في أحداث الرواية(هكذا ببساطة بدأ كل شيء فقط اتفق أن لاذت بمنزلي تلك الليلة قطة بيضاء موشاة بهلال أسود نحيل وشح ناصيتها كما توشح قلاة جيد امرأة

---

(1) رواية حبال الغسيل، ص١٢٤

(2) م. نفسه: ص٢١٠

ومثلما يتألق وجه المرأة الحبلى نورا كان النور يتطافح من فيض غلل القطة وهي تلوب باحثة بين ثانيا الظلمة عن موضع تطلق فيه)[1].

نلحظ ومن بداية الرواية ان الراوي كلي العلم مشارك في إنجاز الأحداث فهو يعلم عما تبحث عنه القطة وهو مكان الطلق ويستمر هذا الأسلوب في ثنايا الرواية نفسها ففي مشهد آخر يروي الراوي ما يجول بخاطره من حديث مع زوجته حول ما ينوي فعله مع أبناءه(ثم كان عليّ أن اعدهم لركوب الخيل كيف يكون الرجل رجلا وهو لا يجيد اعتلاء صهوة جواد؟! هه كيف؟! مريم أرجوك لا تبتأسي كل شيء سيكون على ما يرام لكن مريم لا تظهر في تلك الساعة على مدعاة بتأسيها ستظهرني عليه بعدما يناهز العقدين من الزمن)[2].

ويستمر هذا الخطاب حتى نهاية الرواية حيث يسرد الراوي تطور علاقته بالقطة التي لاذت بداره في بداية الرواية(وعشت أقضم كرامتي من أجل أن لا اقتل البياض الكبير جوعا وان لا أسلبه فرحة الابتهاج قطع الخبز المدسم بيننا تترى وكرامتي تتلاشى قضمة قضمة كرامتي فداء للبياض الكبير هكذا يمكنكم ان ترو الأمر كل صباح نأكل ثم نحتفل ثم يأتي الليل فأصحبها إلى صنبور المياه حتى ألتقي طيف فتاتي الحلم)[3].

إذن فالشبيب أفاد من صيغة الخطاب المسرود في إنجاز روايته وقد نوّع في أنماط الرواة في هذه الصيغة فمنهم من كان راويا من الخارج غير مشارك في أحداث الرواية ومنهم من كان شخصية داخل الرواية ولكنه غير مساهم في إنجاز الأحداث

---

(1) رواية مواء، ص٥

(2) م. نفسه: ص٦٣

(3) م. نفسه: ص٣٣٠

الروائية وانما وقعت عليه عملية نقل الأحداث وسردها للمتلقي فقط ومنهم أي من الرواة من كان شخصية رئيسة في الرواية مساهما في إنجاز أحداث الرواية وربما كان بعضهم راويا كليّ العلم كما مر بنا في النماذج التي ذكرناها.

٢ . صيغة المسرود الذاتي

وتعتمد هذه الصيغة على قيام الشخصيات الروائية بالوظيفة السردية فهي تروي مباشرة وبضمير المتكلم ويوظف في هذه الصيغة أسلوب التذكّر وما يتعلق به من الاسترجاع الزمني في سرد الأحداث[١].

إذن لا وجود للراوي من الخارج في هذه الصيغة فالراوي هنا من الداخل وسرده للأحداث يقوم على التذكر والاسترجاع حسب.

تظهر هذه الصيغة في رواية مأتم حين يسترجع الطبال وهو الشخصية الرئيسة في الرواية يسترجع حدثا قديما يرويه بضمير المتكلم(التقيتها في سوق البلدة وسوق البلدة ملتقى أثير إلى نفوس الباحثين عن العيون ندية الأجفان تشابكت ألحاظنا ونحن نجتاز بعضنا فارتطمت بامرأة متبضعة تدلّى ثدياها إلى تخوم سرتها.. امسكت بالسلة التي كدت اسقطها من فوق رأسها وأنا أفكر بتلك الفتاة ولم أكن أعرف بعد بأن اسمها سريرة)[٢].

وتتكرر هذه الصيغة في الرواية نفسها في مشهد يتذكر فيه الطبال حادثة جمعته مع زوجته التي ينسى أحيانا إنها زوجته لعلّة فيه(كنت لا أعرف أنها زوجتي يوم عدت إلى الدار ووجدتها تحت خرطوم الماء المعرش تزيل ما علق بها من طمي كانت تبكي بكاء مرّاً ولعلها ظنت أن صوت الماء سيحجب نشيجها لقد استشعرت

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص١٩٧

(٢) رواية مأتم، ص٧

دهشتها حين سألتها عبر الباب عما يبكيها لم تجب وخرجت عليّ بملفعة سترت من جسدها كل ما يحيلني عادة إلى ثور هائج)[١].

وتحضر هذه الصيغة نفسها بالرواية نفسها في استرجاع الطبال لحدث سابق وهو رؤيته لجثة ولده (غيّام) المقتول غدراً(كنت أقول أنني لم انتبه لفص الرئة البارز من بين الأضلاع أو الثقوب الأربعة ولما غيض دمعي وجفت بعد ذلك مقلتاي كنت استشعر بقايا النغمة مترسبة تحت أجفاني بل كامنة هناك لتنهش مثل كلب مسعور أي خيط ضوء يقصد حدقتي)[٢].

ويمكن ان نلحظ إنَّ صيغة المسرود الذاتي كان لها حضور مهيمن في رواية مأتم حيث أنجز الروائي بناء أحداث روايته بهذه الصيغة موصلاً إياها إلى المتلقي.

وتحضر هذه الصيغة في رواية مواء حيث يستذكر الراوي(أبو ليث) الشخصية الرئيسة في الرواية يوم ختان ولده(يوم ختان ليث حاضر في ذاكرة كل من شهده يومذاك كنا في دار أهلي الدار كبيرة ذات حوش واسع منفتح تحت السماء وقبل هذا إرادة أبي كانت فوق كل الإرادات والرغبات هذا حفيدي الأول ولن أرضى أبدا أبدا بأن يختن بعيدا عن داري ويفتل شاربه الأشيب الكث الحق أنا شخصياً لم أكن متمسكا بفكرة ختان ولدي بشقتنا فلا مكان للرقص والدبك هناك)[٣].

ويتكرر ظهور هذه الصيغة كثيراً في رواية (مواء) ومنه ما استرجعه الراوي(أبو ليث) في مشهد زواج أحد أبنائه(ضرغام عارٍ وعروسه كذلك ضرغام وعروسه فوق

---

(١) رواية مأتم، ص٤٦-٤٧

(٢) م. نفسه: ص١٠١

(٣) رواية مواء، ص١٠

رأسي يهتز تحتهما السرير ويصرّ مريم في صحن المنزل تزغرد وتنثر قطع الحلوى والنقود على رؤوس أطفال المحلة أطفال المحلة جميعهم من الأولاد أرادت بنت ان تدخل صحن المنزل لتلتقط الحلوى والنقود من على الأرض مثلما يفعل الأولاد انتهرتها مريم ... عيب عيب ألا تستحين؟)[1].

ونحضر الصيغة نفسها في الرواية نفسها أيضاً حين يستذكر الراوي رحلته إلى الصحراء قبل سنين(كان عليّ أن أسرع إلى البادية لأتحدث إلى شيخ القبيلة الذي ضيفنا فبواب العمارة كان واضحاً تماما وقد وضعنا أمام مسؤولياتنا وأنتم تتذكرون كيف ان الجميع ظل يبحث عني بأعينهم حتى عثروا عليّ اللعنة لا يمكن أن أخذلهم فمددت يمناي إلى كرتيّ وقلبتهما في كيسهما الفضفاض)[2].

وهذه الرواية كالرواية السابقة التي ذكرناها(مأتم) تشهد حضوراً واضحاً للمسرود الذاتي الذي يأتي عن طريق استرجاع الراوي لأحداث مرت به سابقا ضمن النسيج الروائي فرواية (مواء) أفادت من هذه الصيغة في إنجاز أحداثه الروائية ان حضور هذه الصيغة كان جليا في الروايتين(مأتم) و(مواء) وقد وظفه الروائي في الأعم الأغلب لإنجاز أحداث الروايتين أما في بقية الروايات فأنه أمّا لا يظهر مطلقاً ولم يستعن به الروائي في بناء روايته أو لا يكاد يؤشر كأسلوب وظّفه الروائي بحيث يمكن الإشارة إليه فعليه فأن صيغة الخطاب المسرود الذاتي كانت حاضرة ولكنها ليست بتلك الهيمنة الواضحة على مجريات بقية روايات الشبيب.

---

(1) رواية مواء، ص٧٥

(2) م. نفسه: ص١٦٦

٣. صيغة الخطاب المعروض

في هذا الخطاب يتنحى الروائي جانباً ليترك الشخصيات الروائية تتبادل الكلام فيما بينها من دون تدخله ويكون هذا الحوار هو(حديث بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات)[١]. وهو في الوقت نفسه(وسيلة تقنية تسهم في تطوير الحديث والسير بالخط الروائي إلى الأمام)[٢].

إنَّ الحوار في أي رواية ركن أساسي من أركانها لأنه بمثابة الدم الذي يجري في الشرايين ومن خلال الحوار تتكون قسمات الشخصية كما تكتسب المواقف قوة الاقناع لأن الشخصية الروائية تتحدد من خلال فعلها ورد فعلها وكلما تم ذلك بشكل مباشر دون شرح أو تدخل لتسويغ الفعل ورد الفعل كان ذلك أكثر إقناعاً لأنه أكثر صدقاً[٣].

لقد حضر هذا الأسلوب في روايات الشبيب فقد وظفه في بعضها كتقنية في بناء وإنجاز نسيجه الروائي ومنها ما ظهر في رواية الأبجدية الأولى في حوار أحد الرجال الثملين مع الكاهن إيلا حيث خاطبه

(– هل أزعجتك ضحكتي.. أيها المبجل؟

– لعنة إيلا عليك وعلى من جعلك تترنح.

– لا باس عليك ولكن هل للعنتك علاقة ما بضحكتي؟

– إني لا أكاد أرى ما يدعوني لغير ضحك ...

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية، د. سعيد علوش، ص١٥٤

(٢) مشكلة الحوار في الرواية العربية، د. نجم عبد الله كاظم، ص١٧.

(٣) ينظر: رحلة ضوء، عبد الرحمن منيف، ص١٩-٢٠

- اخرس أيها المعطل الآثم أخرج لا باركك إيلا.

- عن أي بركة تتكلم؟

- إن كوز نقيع عندي أبرك من كل نقيعك هذا.

ضج المجتمعون بهمهمة وانطلقت من بعضهم صيحات استنكار لما يسمعونه من الرجل أنه .. يهين مقام إلهنا)[1]

ويتكرر حضور هذا الخطاب في الرواية نفسها كثيراً ومنه ما وظفه الروائي في المحاورة التي جمعت بين شلمال والكاهن جرن الذي يبدو انه كشف شلمال بأنه ليس من اتباعه لذلك بادر شلمال الكاهن جرن بقوله بعد أن أحس بوشاية أحدهم

(- ليتك استمعت لي كما استمعت لسنّار.

- وما أدراك إني استمعت له أو لغيره؟ ثم ألا يعني هذا ان هناك ما يستمع له لدى ذلك الفتى وانك قد حدست تناهيه لأذني أذن أخبرني أنت بنفسك عنه.

- أيها المقدس.

- لا تقل مقدس فأنت لا تؤمن بذلك (قاطعه جرن بحزم).

- ء...ء...ء.. حسنا سيدي المبجل لقد ثرثر ذلك الأفاق أمامك وأعلن وأغلب الظن أن ذلك ما حدث بالضبط أن جدي يثوي إلى جوار معبد إله القرية أليس ذلك ما كان يقلقك ولعله أقنعك بأن تقلق بشأنه أنت أيضاً.

([1]) رواية الأبجدية الأولى، ص٥٠

انتفض الكاهن حانقا وامتد رأسه نحو شلمال متشنجا راجفاً وراح يولول بوجه الفتى.

- أذا كتب لك ان تبقى حياً فستتذكر انني قلت لك في هذه اللحظة ان لا أحدا على الأرض بوسعه ان يقنعني بشيء)[1].

ويستمر حضور هذا الخطاب مع ملاحظة طول فقرات الحوار بين الشخصيات الرواية بعد ان تخلى الراوي عن مهمته تاركا الشخصيات تنجز أفعالها الروائية ويظهر هذا الأسلوب في الحوار الذي دار بين سنّار وجرن الكاهن الأعظم بعد فراق بينهما وسنّار هذا أهم وكلاء الكاهن جرن الذي بادر سنّار بقوله

(- بوركت لم تتأخر كثيراً وان كنت أتمنى ان أراك البارحة ..(أجابه سنّار ولعله لم يكن منتبها لانشراحه وهو يتكلم)

- لو كان لي جناحان أيها المبجل لما كنت قد تأخرت عن الحضور البارحة.
- هون عليك أيها الفتى.. لابد ان سعادتك لا توصف وأنت تتزوج للمرة الثالثة .. هه؟ لقد أبهجني النبأ أنا شخصياً.
- ان عظمتك أبدا تغمرنا بعطف نحن لسنا أهلا له.
- تلك هي بعض خصال كاهن ولكن ما جعل قلبي يخفق فرحاً هو نجاحك في مهمتك هذه المرة .. اللعنة على النساء يحططن قدر من يشأن ويعلين قدر من يشأن .. مصائر الأرض بأيدي الرجال ومصائر الرجال بأيديهن تعساً)[2].

([1]) رواية الأبجدية الأولى، ص١١٢

([2]) م. نفسه: ص٢١٥

إنَّ ما أوردناه إنما هي أمثلة حسب عن توظيف صيغة الخطاب المعروض في رواية الأبجدية الأولى لأن هذه الصيغة تبدو واضحة جلية بين تضاعيف الرواية التي حاول الروائي ان يجعل شخصياتها تتكفل بسرد الأحداث إلى المتلقي فضلا عن انجاز كثير من أحداث الرواية من خلال شخصيات الروائية بعد ان ترك الراوي هذه المهمة للشخصيات.

ويحضر هذا الخطاب في رواية (طين حرّي) في الحوار الذي دار بين مؤمل والعرافة التي التقى بها في بيتها محاولاً إيجاد طريقة للتعامل مع الحكومة

(– أشكر لك لطفك .. الواقع لا أدري كيف أصف الحال لنقل انك سهلت عليّ أمر العثور على الطريق وهذا فضل لا يمكن ان أقلل من شأنه .. وقد سارت الأمور سيراً حسنا بعد ذلك حتى .. فقاطعته وعيناها منهمكتان بمتابعة الشطيرة التي كانت تصنعها لنفسها.

– حتى تدخل الأنس أليس كذلك؟

– بالضبط هل بمقدور الجن أو لا أدري أي مخلوق آخر يعمل معك هل بمقدورهم أن يفعلوا شيئاً؟ فأنا أتحدث هذه المرة عن مصيبة من مصايب الحكومة وجدت نفسي متورطا فيها)[1].

ويتكرر حضور الخطاب نفسه في الرواية عينها في حوار يجمع بين مؤمل أستاذ الآثار وأحد أهم شخصيات الرواية مع مدير أمن البلدة الذي استفزه تنقيب مؤمل للمقبرة الشمالية للبلدة وهاهو مؤمل يستعد لمواجهة جهاز كشف الكذب فيبادره مدير الأمن

([1]) رواية طين حرّي، ص ٧٤

(- إذن فأنت حريص على وقتنا .. لا بأس فليكن وكما شئت الموضوع الذي نحن بصدده محور الحديث .. هل رأسك في حال أفضل اليوم؟ أعني هل أنت جاهز لمواجهة عيني الجهاز؟

الحيرة تستبد بمؤمل مرة أخرى فبماذا يرد؟

- سيادتكم تعلم ان الأمر خرج من يدي طلبت مهلة يوما واحدا وأمهلتموني إذن عليّ مواجهة الجهاز ولا يهم بعد ذلك هل كان رأسي في حال أفضل أم لا.
- أبدا أبدا سيد مؤمل نحن أناس حضاريون هل نسيت ذلك؟ رجل الأمن الحضاري لا يرغم مواطنا على النظر في عيني الجهاز إذا كان رأس المواطن في حال سيء.

واهتز كرشه أثر قهقهة وجيزة ... لابد لك من فنجان قهوة ...

- سيادة المدير أشكركم سلفا لقهوتكم حضرت أم لم تحضر رأسي لن يكون بحال أفضل وأرى لو سمحتم ان ننهي من أمر نواياي الآن..)[1].

ويحضر هذا الخطاب أكثر من مرة في الرواية نفسها وفي عدة روايات من روايات الشبيب مثل الضفيرة ومأتم ووديعة إبرام ومواء وغيرها والحوارات في هذه الروايات تأتي بالعربية الفصحى وعلى مختلف مستويات المتحاورين أو المكان الذي شهد وأنجز الأحداث أو الزمان الذي ضم هذه الأحداث ولكن الشبيب يلجأ في روايات مثل الحكاية السادسة وحبال الغسيل ومقامة الكيروسين ووأد إلى الحوار باللهجة العراقية الدارجة لذلك يقع علينا ان نتابع بعض الأمثلة على ذلك ومنها ما ورد في رواية مقامة الكيروسين في المشهد الحواري الذي جمع بين(حمامة) التي بادرت(أحمد) بالسؤال

([1]) رواية طين حري، ص٩٤

(-أحمد شنو أنت ابتنظيم سياسي .. فأجفل أحمد ولم يفه بكلمة ...

- حمامة رجاء أعطيني الورقة

- أي ورقة ؟

- حمامة بروح أمك لا تمازحيني ... مصير ناس يتعلق بهاي الورقة

- لما الورقة هيك مهمة شلون تنساها افندي بجيب بنطلونك)[1].

إنَّ هذه المحاورة دارت بين حمامة وأحمد وهما من ضحايا النظام الحاكم وبعد ان اكتشفت حمامة ان أحمد لديه تنظيم سياسي من خلال ورقة وجدتها في جيب بنطاله.

ويتكرر الخطاب نفسه في الرواية نفسها في مشهد يجمع بين رجل الأمن والمعتقلة أم علي حيث دخل الأول إلى القاعة الأمنية التي ضمت أم علي والأطفال الصغار وهنا أراد رجل الأمن ان يأخذ الأطفال للتحقيق معهم

(قبل ان يجذب الصغير الثامن إليه انفجرت في وجهه

- هذا شنو معناه؟ حدجها بنظرة متسلطة ثم التقط الطفل الأخير ... هنا نفد صبر أم علي واندفعت نحوه تكرر سؤالها فانتهرها
- هذا مو شغلك ..
- هذا مو شغلي شلون؟ .. هذوله ولدنه لازم أعرف ليش تعزلهم..

فدار بظهره إليها وفرد ذراعيه يجرف المجموعة التي التقطها باتجاه باب القاعة .. فوثبت هي تسبقهم إلى الباب وأطبقت عليه ..

([1]) رواية مقامة الكيروسين، ص٧٠

- لا تخافين عليهم هي كم سؤال وانرجعهم خلينه نفوت
- ما أخليك تفوت ... هذوله أطفال الزلم أخذتوهم والله يدري شنو صار مصيرهم .. لخاطر الله عوفوهم)[1].

يتبين من هذا الحوار ان أم علي تحولت إلى محام ومدافع عن الأطفال المعتقلين بعد ان أخذ آباؤهم إلى معتقل آخر وها هي تقف بوجه رجال الأمن والتحقيق بانتزاع الأطفال من أيديهم ويتكرر هذا الأسلوب في رواية مقامة الكيروسين في حوار يجمع بين أم علي أيضاً وإحدى جاراتها التي جاءت لتستفسر عن بدلة العروس التي تخيطها أم علي التي أصبحت خياطة بعد خروجها من المعتقل.

(- الله يساعدك أم علي .. خيه وين وصلت؟

- ما بقى شي ... ان شاء الله خلصت ... ان شاء الله قبل الخميس البدلة خلصانه .. غرفة نوم المحروسة جبتوها؟

- أي خيه جبناها ونصبناها .. يوم الي تفرحين بحمامة ان شاء الله.

- المحروس العريس ما حصل شغلة بالحكومة؟

- خيه أم علي أنت صدق تحكين ؟ الله يخلي ابوه مشغله وياه بالعطارة

- أوف أوف يا عيني أوف ... مو حرام مهندس عطال بطال ؟؟؟ هو مو مهندس؟

- أي مهندس بس أم علي كل أهل الكليات عطالة بطالة قليل محصل على شغل ... يعني مو بس نسيبنه الله يحفظه عطال بطال)[2].

([1]) رواية مقامة الكيروسين، ص٨١

([2]) م. نفسه: ص١١٠

وتحضر هذه الصيغة في رواية حبال الغسيل في مشهد يجمع أناسا كثيرين يتبادلون الرأي حول ما يفعلونه تجاه قوات الاحتلال التي تحاول ان تقتحم مكان سكناهم وهو وزارة الدفاع المفترضة والحوار يدور بين شخصيتين هما(موسى الهادلي) و(سنية آل ربيعة) المرأة القوية والقيادية في الوقت نفسه

(فدخل عليها صوت الهادلي عليها يصحح لها ... أم سعدون لا تحلفين صادقة لكن يا ريت جايين يطلعولنه .. أم سعدون راح يحبسونه نسوان وزلم يحبسونه ... هذوله ميعرفون شنو نسوان .. وروح أبوي ما يعرفون شنو يعني نسوان.

- سمعتو؟؟ سمعتو زين هذا موسى رجال يقره ليل نهار ويعرفهم كلش زين ... يعرفهم من يا طينه هذوله ملاعين الوالدين أحنه بالموت حصلنه مكان نسكن بيه ... وراح يجون يطلعونه ويحبسونه ..)[1].

وتتكرر هذه الصيغة في الرواية نفسها في الحوار الذي يدور بين(بابلي) والأستاذ (أبي زيد) وهما يستعدان مع الجميع لمواجهة قوات الاحتلال.

(- بابلي أنت ما خايف؟

- خايف من شنو أستاذ؟

- من الي راح يصير

- خليها على الله أستاذ

- إذا أخاف أو ما أخاف ما راح يتغير شي فأحسن لي ما أخاف

([1]) رواية حبال الغسيل، ص٢٤

الهواء رطيب يتمسح بوجهي كما تتمسح أنامل مغناج هل يلامس بابلي مثل هذا الشعور الآن؟

- يعني قصدك الخوف مو شي داخلي ما عدنه سيطرة عليه؟
- الخوف شي خارجي حسب كلامك
- أستاذ على كيفك ويايه .. تمام آني وصلت للاعدادية قبل ما اترك المدرسة لكن خوف داخلي .. خوف خارجي هذا درس ما تعلمناه
- أنت مصيبة سوده بابلي .. وضحكنا)[1].

ويتكرر حضور الخطاب نفسه في الرواية نفسها في مشهد ضم أبا زيد الشخصية الرئيسة للراوي مع موسى الهادلي إحدى شخصيات الرواية حيث تبادل الاثنان الحديث عن (...) إزاء ما يجري عليهما في بناية وزارة الدفاع المفترضة

(-أطلعت موسى على طبيعة المهنة التي تواجهنا .. تلاشت ابتسامته

- يعني شلون أبو زيد ماكو فائدة؟ !

- ما أدري لكن خلينه نفكر .. وقبل ما تفكر أريدك تعرف ان العلم الي خيطته ورفته بكفه وهذا الولد والبنيه بكفه .. الموضوع عندي بهاي الأهمية ..

- ما خطر ببالي ان يكون للموضوع هذا الحجم ... عجيب؟

- رايك صحيح لكن ليش ما خطر ببالي افكر بهاي الطريقة؟!

- عمك موسى كبر وبعد ما عليه اعتماد مع الأسف.

ابتسمت أنا هذه المرة

([1]) رواية حبال الغسيل، ص٦٢

- شنو هذا الكلام عمو موسى؟ أصلا لولا الحجية تزعل كان سعيت بزواجك)[1].

هذان نموذجان من توظيف الروائي لحوار باللهجة الدارجة في بعض رواياته ويحضر هذا الأسلوب ايضاً كما أوردنا في روايتي الحكاية السادسة ووأد ويأتي الحوار فيها باللهجة العراقية الدارجة مع محاولة الروائي تنقية بعض الألفاظ المغرقة بالعامية وتهذيبها محاولا إيصالها إلى أكبر كم من القراء.

وأحسب ان الروائي لجأ إلى توظيف اللهجة الدارجة في الحوار محاولة منه للتقرب أكثر للمتلقي الذي يفكر ويتحدث باللهجة الدارجة وكأن الروائي يحاول الإفادة من أكبر عدد من المتلقين لإيصال سرده الروائي لهم.

ويمكن ان نلحظ أيضاً أن الروائي وظف هذا الأسلوب في الروايات التي كانت شخصياتها شعبية لا تمتلك في معظمها ثقافة عميقة فهي شخصيات تعيش الحدث أولا بأول هي من نسيج المجتمع غير متفوقة مهاريا ولا علمياً ولا ثقافيا في الأعم الأغلب وهذا ما وجدناه في روايات مقامة الكيروسين وحبال الغسيل والحكاية السادسة ووأد.

لقد وظف الروائي من أساليب السرد كما قلنا ثلاثة حسب وهي: صيغة الخطاب المسرود، وصيغة المسرود الذاتي، وصيغة الخطاب المعروض، حيث كان لها حضور واضح في روايات الشبيب بحيث يمكن متابعتها كأساليب سردية وقع عليها انجاز الأحداث الروائية وكانت ظاهرة جلية تكررت في أكثر من موضع مما توجب ان ترصد وأن تذكر كأهم أساليب السرد التي وظفها الكاتب في إتمام نسيجه الروائي

([1]) رواية حبال الغسيل، ص١٥٥

أمّا بقية أساليب السرد التي ذكرها الكاتب سعيد يقطين ومنها صيغة الخطاب المعروض غير المباشر والمعروض الذاتي والخطاب المنقول[1].

فلم يكن لها ذلك الحضور والتواجد البيّن في روايات الشبيب وعليه فان ورودها كان اشبه بشذرات هنا وهناك في بعض الروايات لذلك لم يقع على عاتق هذا البحث رصد تلك الإشارات والشذرات التي لا يمكن عدها كأساليب سردية واضحة أسهمت في البناء الروائي عند الشبيب فاكتفينا بما أوردناه من أساليب السرد لأنها أتمت المهمة المتوخاة منها.

(1) للوقوف على تعريفات هذه الأساليب ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص١٧٢ وما بعدها، روايات حنان الشيخ، ص٦٨ وما بعدها

المبحث الثاني

التبئير

التبئير

مما لا شك فيه أن لا رواية بلا راوٍ فهو ينقل الأحداث ويقدمها عبر خطاب لغوي وعليه توجب حضور شخصية يخلقها الروائي لفظياً وهي شخصية الراوي التي تعبر عن الأفعال والأحداث وهي تستتر أحيانا خلف شخصيات الرواية(فهو يخلق الشخصية المركزية على وفق رؤية معينة ويخلق أخرى مغايرة معارضة لها بالفكر والرؤيا)[١].

لقد عنيت كثير من الدراسات بدراسة (الرؤية) أو (التبئير) وقد عرّف هذا المكون بتسميات عديدة منذ أن تمّ توظيفه ضمن الخطاب الروائي ومن تسمياته (وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير)[٢].

إنَّ الرؤية السردية والتي تمثل(تقنية ووسيلة يكشف بها الكاتب عن نياته الخاصة لكي يؤثر على الجمهور)[٣].

ويرى تودوروف أهمية الرؤية في الخطاب الروائي بأنها أهمية قصوى ففي الأدب لا نكون أمام أحداث ووقائع خام إنما نكون إزاء أحداث تقدم لنا على رؤيتين مختلفتين واقعة واحدة تجعلان منها واقعتان متمايزتين)[٤].

---

(١) روايات حنان الشيخ، ص٤٠

(٢) ظ: تحليل الخطاب الروائي، ص١٤٨ وما بعدها للوقوف أكثر على هذه التسميات وولادتها واسبابها وكيفية التعامل معها في مختلف المدارس النقدية العالمية.

(٣) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص٢١٩-٢٢٠

(٤) ينظر: الشعرية، ص٥١

لقد اعتنى جنيت بهذا المفهوم كثيراً فهو يراه الصيغة الثانية لتنظيم الخبر ويعتقد ان من سبقوه وقعوا في خلط بين هذا المفهوم بين الصيغة والصوت أي بين "السؤال من يرى والسؤال من يتكلم")[1].

لذلك أسس لمصطلح التبئير وفضله على ما سبقه من تسميات والتبئير هو(انتقاء للمعلومات السردية مقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه المعرفة الكلية.. وأداة هذا الانتقاء المحتمل هو بؤرة متموضعة أي نوع من القناة للإخبار لا تسرب إلا ما تسمح به الوضعية)[2].

وقد تكون قناة الإخبار هذه شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث)[3].

سيقع على هذا المبحث متابعة أنماط التبئير في روايات الشبيب وسنعتمد على ما حدده جنيت من ثلاثة أنواع للتبئير[4].

أولاً: الحكاية غير المبأرة(ذات التبئير الصفر)

ثانياً:- التبئير الداخلي

وهو على ثلاثة أنماط أ- التبئير الثابت، ب-التبئير المتغير، ج- التبئير المتعدد

ثالثاً:- التبئير الخارجي

---

(1) ينظر: خطاب الحكاية، ص١٩٧-١٩٨

(2) نظرية السرد، ص١١٣

(3) ينظر: الرواية العربية والحداثة، محمد الباردي، ص٢٨٢

(4) ينظر: خطاب الحكاية، ص٢٦ وص٢٠١، ص٢٠٢، تحليل الخطاب الروائي، من ص٢٩٦-٢٩٧

أولا:- الحكاية غير المبأرة(ذات التبئير الصفر)

يكون الراوي بهذه الحكاية عليما بكل شيء حتى بما يدور في نفوس الشخصيات الأخرى بشكل سرّي والراوي هنا غالبا يستعين بضمير الغائب(هو) أي أنه راوٍ خارجي وفي بعض الأحيان يستعين بضمير المتكلم وضمير المخاطب لأنه راوٍ مشارك مع التأكيد على ان توظيف الضمائر في هذا الأسلوب ربما لا يفضي إلى علاقة حتمية بالسرد[١].

تظهر هذه الحكاية في رواية الأبجدية الأولى فالراوي هنا راو خارجي ولكنه محيط حتى بأفكار الشخصيات وهو يستعين بضمير الغائب في سرده للأحداث يقول الراوي واصفاً (دلموت) أحد أهم شخصيات الرواية(لم يكتف بما تعلم على يد أبيه وبرع في ابتكار أدوات جديدة فلقد أدخل إلى القرية المحراث الذي يشق الجداول كان يربط على ظهر الجرجاد والسكاكين الهائلة التي استخدموها في حصد محاصيل القمح والشعير فضلا عن الزوارق الواسعة التي ربطتهم بالقرى المنتشرة على الجانب الآخر للبشار حيث سهلت لبعض السكان ان يبيع فائضه من أثمار شجرتي القليص والسمراد هناك ويشتري بثمنها ما يلبي احتياجات أهالي القرية)[٢].

يتضح في هذا المشهد علم الراوي وإحاطته بما يجري من شؤون القرية وإنجاز (دلموت) لأعمال لا عهد للقرية بها وقد غيرت هذه الأعمال نمط الحياة فيها.

يتكرر حضور هذا النمط في الرواية نفسها في مشهد يتحدث فيه الراوي عن الكاهن (جرن) و(سنّار) أحد اتباعه فضلا عن غلام الكاهن وكلبه(لم يبق في الكوخ إلا الغلام والكلب أمام سيدهما وسنّار الذي ظل متسمرا في مكانه مثلما طلب منه

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص٢٨٤

(٢) رواية الأبجدية الأولى، ص٩

الكاهن تماما كانت عينه الساقطة حائرة بين الانضمام للعين اليمنى في تشبثها بسكنات جرن وخلجاته المنفلتة بين حين وآخر وبين ان تجوب فناء الكوخ ماسحة الأشياء بحثا عما يثير الانبهار لتشد إليه حينما يكون بوسعه ان ينتبه لوجوده)[1].

واضح دراية الراوي بما كان يدور في ذهن سنّار وقد افصح عن درايته هذه في سرده لهذا المشهد فالراوي لا يخفى عليه شيء من حركات وسكنات سنّار بل حتى في سلوكه الذهني وتوقعاته ومآربه الذاتية التي حدّث بها نفسه.

يحضر هذا النمط في نهاية الرواية نفسها وبالشخصيات نفسها أيضا الكاهن(جرن) وتابعه سنّار في مشهد احتضنه المقر الجديد للكاهن الأعظم جرن مشهد لا يخلو من دقة بالوصف السردي وظفها الراوي ليبين للمتلقي إحاطته بأفكار الشخصيات(كان نور المشعلين يسقط على خدي جرن الذي يتوسط الدكة فبدل ذوابات لحيته المنكوشة كأنها ألسن من نار تتأجج بتوأدة كان عاضاً على شفته السفلى بأسنانه وشفته العليا فانبعجت الشفتان إلى داخل فمه فلم يكن يظهر للرائي من فمه شيء كانت عيناه تغوران بثبات في لجج الضراعة التي طفحت بها عين سنّار اليمنى فكان يقول في نفسه ما أمتع النظر إلى عيون متوسلة زاد لا ينضب ذاك الذي تجود به عيون ذليلة)[2].

يلحظ مع التفصيلات الدقيقة التي أوردها الراوي انه كان عليما محيطا بما كان يدور بذهن الكاهن(جرن) حين رأى التوسل باديا في عيون تابعه(سنّار) يتضح مما تقدم من أمثلة في رواية الأبجدية الأولى ان الراوي كان عليما ولكنه كان غير مشارك في الأحداث لأنه راو خارجي وقد استعمل ضمير الغائب ليركز(التبئير

(1) رواية الأبجدية الأولى، ص٥٧

(2) م. نفسه: ص٢٥٧

الصفر) على الشخصيات الأخرى مثل دلموت وستّار والكاهن جرن والغلام وهي غير الشخصية المتكلمة في سرد الأحداث.

وتظهر هذه الحكاية في رواية الضفيرة والراوي أيضاً خارجي ولكنه عليم كسابقه بما يجري ويتضح ذلك في المشهد الذي يسرده الراوي بضمير الغائب يصف فيه مشهد تنصيب حسب الدين عمدة البلدة بحضور الشيوخ أعضاء لجنة البلدة (كان ثمة كرسيان موضوعين في ركن فسيح من البهو سرعان ما اقتعدهما (حسب الدين ومساعده الفتى) أما الشيوخ وأعضاء اللجنة بما فيهم نائب العمدة (لفتة الله) فقد ظلوا واقفين في صف متراص وعلى شفاههم ابتسامة واحدة ابتسامة مرسومة بعناية كأن رساما رسمها على كل الشفاه كان المرح مستخفا (حسب الدين) في ذلك الصباح فذاك يثب من كرسيه بين لحظة وأخرى ليمازح الأطفال وقد غنى مع الأولاد مرتين على الأقل وغازل مربية جميلة أكثر من مرة وهل الشبق الذي استبد به وهو على تلك الحال ما اثار الحميا في نفسه)[1].

يتكرر حضور النمط نفسه في الرواية نفسها في مشهد يسرد فيه الراوي انتظار العمدة حسب الدين الشرطة وهم يأتون بزوجته(الرجاء بالله) ويتضح من سرد الراوي انه كان على علم بما اعتمل في نفس العمدة(هلّلَ وجه حسب الدين عندما دخلت الشرطة بالرجاء بالله لم يكن قبل ذاك جالسا بل رائح غاد يقطع غرفة استقبال الضيوف وهو يعتصر كفه اليسرى مضمومة بكفه الأخرى ذات الأصبع المبتورة وكان إلى جواره حينئذٍ سمو الدين وعماد الروح وقد قَبِلَ تزلف الأخير منذ وشايته بما كانت تخفيه الرجاء بالله عن زوجها ولما تبرع بفريق أطباء الاستنساخ وبالعمال

([1]) رواية الضفيرة، ص٥٣-٥٤

الآليين انحسم أمر ولائه تماما فقرر حسب الدين أن يفتح أمامه أي مجلس هو فيه)[1].

يظهر النمط نفسه في أكثر من موضع في الرواية نفسها ومنها ما سرده الراوي من مشهد جمع فيه بعض أفراد أسرة الرجاء بالله زوجة عمدة البلدة ويتضح في المشهد ان الراوي كان يعلم بما في نفوس الشخصيات المجتمعة فهو مطّلع على الأفكار يقول الراوي(كانوا يضحكون في منزل سليم الدين كان خضر المولى وهبة الله قد هدئا لتوهما فقط بعد ان علما بأن محفوظ الرحمن يقضي فترة تأمل عند أخته (الرجاء بالله) محفوظ الرحمن نفسه هاتفهما لكن لم يخبرهما بموضوع الجراحة الرجاء بالله لم تسمح بذلك وسألته ان يرجئ إعلامهم إلى حين يتبين ان المحروس بالله قد صار يبصر فعلا)[2].

لقد حضر هذا النمط حضوراً بينا في رواية الضفيرة وقد وظّفه الروائي في إنجاز السرد فالراوي عارف محيط بأفكار الشخصيات مطّلع على ما في داخلها لذلك نجد الراوي هو من يأخذ زمام المبادرة في كشف ما اعتملت في صدور شخصيات المتلقي مع أنه ليس مشاركا في تشكيل الأحداث ولم يسهم في إنجاز الوقائع وما اتصل بها من أحداث أخرى.

تحضر الحكاية غير المبأرة وبصيغة الراوي الخارجي العليم المطّلع في رواية طين حري في مشهد يتحدث فيه الراوي عما اعتمل في نفس زوجة مؤمل الآثاري الذي يحاول ان ينقب في المقبرة الشمالية للمدينة دون دليل علمي على وجود شيء تاريخي آثاري يستحق التنقيب والمجازفة في حفر الأرض بحثاً عن هذا الشيء الذي

([1]) رواية الضفيرة، ص١٤٢

([2]) م. نفسه: ص٢٧٢

لا دليل عليه يقول الراوي(كانت منذ البداية ضد فكرة التجائه إلى الغيبيات في هذا الموضوع بل في أي موضوع آخر بيد أنها لم تصرح بتلك المعارضة لمعرفتها الدقيقة بوضعه الحساس يبدو أنها كانت مطّلعة أيضا على حكاية رواسي فهي من العائلة رضي مؤمل أم أبى ثم لماذا تصرح بمعارضتها وهي تعلم بأنه هو نفسه ضد فكرة الاتجاه إلى الغيبيات أتزايد على علمانيته؟ وثمة شيء آخر مؤمل لم يظهرها إلى حد تلك الساعة على ما في رأسه فهذه المرة الأولى منذ عمل في قسم الآثار يخطر بباله التنقيب دون ان ينبهه إلى ذلك دليل أو قرينة وردت في مرجع من مراجعهم)[1].

يتضح ان الراوي كان يعرف ما يدور في ذهن مؤمل وكذلك في ذهن زوجته فهو محيط بأفكارهم وقد أوردها ضمن نسيجه السردي.

يتكرر حضور النمط نفسه في الرواية نفسها في مشهد يصف به الراوي خروج(رواسي) للسوق وهي تبحث عن رجل غريب تمارس معه الجنس كنوع من العقاب الذاتي لنفسها يقول الراوي(خرجت من السوق العامة كما نصحها بذلك الهاتف وكان عليها ان تنفذ الجزء الأكبر من نصيحته سعت في الشوارع شرقاً وغرباً ووقعت عيناها على عشرات النماذج من الرجال إلى ان الهاتف الذي ما فارقها مذ برحت السوق كان يردد بصوت مفهوم كلا ليس هذا .. حتى حانت منها التفاتة إلى رجل يرتدي زياً مدنيا لكنه مع ذلك كان يعلق على كتفه بندقية ذات ماسورتين ولكأنه أحد أولئك الذين يأتي ذكرهم في هذر مؤمل عند ذلك فقط اختفى صوت الهاتف)[2].

يتكرر حضور هذا النمط في أكثر من موضع في رواية طين حري وأيضاً في بعض الروايات الأخرى ومنها (الحكاية السادسة) و(وأد) و(مقامة الكيروسين).

([1]) رواية طين حري، ص٣٠-٣١

([2]) م. نفسه: ص١٥٥

ويمكن القول بعد هذه النماذج إنَّ الحكاية غير المبأرة هي صيغة مهيمنة على هذه الروايات التي سُردت بضمير الغائب والراوي هنا كان غير مشارك بالأحداث ولكنه كان مطّلعا محيطا بما اعتمل في نفوس الشخصيات عارفاً بأسرارها كاشفاً لما يدور فيها وقد اتضح ذلك في الأمثلة التي ذكرناها لذلك كان هو الراوي بالنسبة للأحداث التي عاشتها الشخصيات الأخرى في الرواية فكان يدخل إلى أعماقها لمعرفة ما يدور في فكرها وخلدها ثم ينقله سردياً إلى المتلقي.

ثانيا:- التبئير الداخلي

يكون التبئير الداخلي من خلال وعي الشخصية الروائية ربما تكون هي الشخصية الأهم في الرواية وهي تسرد الأحداث بضمير المتكلم في الأعم الأغلب وربما تلجأ أحيانا إلى ضمير الغائب(ويتحقق هذا التبئير بالحوار المفرد لأنه الصيغة الأمثل للتعبير عن الذات)[1]، في هذا الأسلوب يختفي الراوي لتعبر الشخصية عن ذاتها مباشرة بحوارها الداخلي التبئير الداخلي على ثلاثة أنماط وقد وظف الشبيب نمطاً واحداً من هذه الثلاثة وهو التبئير الثابت.

التبئير الثابت..

في هذا النمط تمر كلّ الأحداث عبر وعي شخصية واحدة في الرواية وقد وظفه الشبيب في رواية(مواء) (فشخصية أبو ليث) كانت هي الشخصية المركزية وكان هذا الأسلوب هو المهيمن على هذه الرواية فـ(أبو ليث) سرد أحداث الرواية ليعبر عن حالته النفسية والاجتماعية في سرد يقترب من العجائبية خاصة في علاقته مع القطة التي لجأت إلى داره ووضعت حملها في أحد الأيام يقول هو(لم اشأ أن أزيح الستار المتهرأ فتلصصت من شق يفصلها عن حافة الجدار الذي تستند إليه

([1]) ينظر: خطاب الحكاية، ص٢٠٤

النهاية العليا للسلم هالة النور تلاشت أو لعلها امتزجت مع ما اعتكر من ضوء كان له لون السماء قبلئذ لا بأس .. فالهالة استبدل بها بياض توزع خمسة أجسام صغيرة بالتساوي هل كانت هناك أهلة سود نحيلة توشح النواصي؟ لا أستطيع أن أجزم المكان ضيق محتشد وبالتالي وسعني الاهتداء إلى مربض القطة الأم)[1].

يتضح ان (أبا ليث) يحاور نفسه حوارا داخليا حينما اقترب من المكان الذي تلجأ إليه القطة وهو بيت السلم في داره فهو ينظر إليها وإلى أولادها الخمسة الصغار ولا يستطيع ان يجزم بأشكال وألوان وأحجام الخمسة الصغيرة.

يتكرر حضور النمط نفسه في الرواية نفسها في حوار داخلي بين أبي ليث وذاته يحاول فيه ان يدرك ماهية علاقته بالقطة يقول(إنما .. إنما ماذا أعني بالآن؟ ومتى الآن؟ الآن متى؟ أرجوكم لا تسألوني إذ لا أدري ماذا أعني بالآن حشد من الأفعال حدثت وما اكتشفت حدوثها إلا لاحقاً واللاحقا ذاتها لا أدري متى كانت!! طبق الطعام خال .. حسنا متى برحت ساعدي اللتين كنا نتوسدهما معا؟ متى أتت على طبق الطعام؟ حتى عادت إلى البياضات الأربعة تحت سرير ضرغام؟)[2].

وها هو أبو ليث يحاور نفسه ويطرح عدة تساؤلات واستفهامات محاولا التعبير عما يدور في داخله من قلق واضطراب نفسي نتيجة ما مرّ به من تداعيات اجتماعية وأسرية أدت إلى ان تكون علاقته بالقطة تعويضا سلبيا لتفكك أسرته وابتعادها عنه.

---

(1) رواية مواء، ص٦١

(2) م. نفسه: ص٧٠

يتكرر التبئير الثابت في الرواية نفسها وعن طريق وعي (أبي ليث) في حواره الداخلي يقول(ولكن كيف سأثير انتباهها دون ان أخلط عليها الأمر؟ فصورة الهر حاضرة بلا منافس في رأسها .. أي إساءة في التعبير عن وجودي ستدخل في روعها ان الهرّ قدم من جديد.. عند ذاك الله وحده يعلم ماذا سيحدث لي عموما وللأجسام الثلاثة المتدلية بين فخذي على وجه الخصوص وكدت أن آتي فعلا محددا يشير إلى وجودي .. ثم .. لا ليس الآن)[1].

لقد استعان الشبيب بالتبئير الثابت نمطاً أمثلاً للتعبير عن الهاجس النفسي الذي اعتمل بشخصية أبي ليث لذلك كان الحوار الداخلي كاشفاً عن ذلك وكان في الوقت نفسه أسلوباً مهيمنا في إنجاز السرد داخل الرواية فشخصية أبي ليث ومن خلال حوارها الداخلي عبرت عن رؤاها سرديا لتستطيع بالتالي إنجاز الأحداث الروائية في رواية مواء.

ويحضر هذا النمط نفسه في رواية (مأتم) حين يحاور (الطبال) نفسه حوارا ذاتيا والطبال هذا هو الشخصية المحورية في الرواية وهو هنا وفي هذا المشهد يحدث نفسه عن زوجته سريرة مستعيدا صفاتها الجسدية والروحية فضلاً عن أول مرة وقعت عيناه عليها يقول الطبال في حواره الذاتي(أنها بالفعل المرأة التي أواقعها باستمرار ذات العينين البراقتين والرموش الساهمة ذات الشفتين المستعرتين والقد المايس الكفل المرمري اللعنة علي أنها سريرة التي أتغنى باسمها وأنا أضرب على طبلي ما أطعم حساء الخضار الذي تعده في ظهيرات الشتاء)[2].

---

(1) رواية مواء، ص٨٦

(2) رواية مأتم، ص٧

ويتكرر حضور النمط نفسه في الرواية نفسها في مشهد آخر يتحدث فيه الطبال أيضا مع نفسه موظفاً ضمير المتكلم في إيصال السرد إلى المتلقي معبراً عما يجول في داخله من أفكار وهواجس فهو في هذا المشهد يحاور نفسه وهو حذر من أحد أتباع المالك سيد المدينة بأن يسمعه ويشي للمالك بذاك يقول الطبّال(وفي محاولة بدت لي أنها لابد ان تكون الأخيرة جعلت أقول في نفسي لم يخطئ الرجل بوصفي عوادا .. ألم أكن كذلك؟ ثم ماذا يضرني إن تذكر الآخرون فيّ مهارتي السابقة؟ وارتجف مرة أخرى وانتبه إلى أن امرد ليس (الآخرين) ولا أن المالك (الآخرون) حين يتذكر هذا الرجلان فليس من أجل ان يصفقا لي بل لأمر في نفسيهما)[1].

يظهر هذا النمط مرة أخرى في موضع آخر من الرواية نفسها أيضا مع الطبال الذي يتحدث مع نفسه عن علاقته بالمالك سيد المدينة وكيف عليه ان يتحين الفرص لتقديم الولاء لسيده سيد المدينة يقول(كنت استمع إلى همس هاجس خبيء خلف طية من طيات لا شعوري يقول أليس هذا ما تتمناه في جانب منه؟ ألم يترقب المالك مرة أخرى ولادة منام جديد يؤذن بالتبشير بقرب إذاعة صيت البلدة؟ ألن تكون الذي يستقدم ذلك المنام؟ ومن غيرك بوسعه أن يعزف أنغام المزامير على عودك المخصيّ؟ لتغتبط اذن تترقب مع المترقبين ولادة المنام)[2].

يلحظ في هذا المشهد ان الشخصية (الطبال) وهو يحدّث هاجساً نفسيا بداخله جعل صوت الهاجس النفسي هو الأعلى وهو الأوضح وهو المعبر عما يدور في ذهنه أو ما يتمناه فتحول الخطاب موظفاً ضمير المخاطب في هذا المشهد وهو نادر

---

(1) رواية مأتم، ص٩٣

(2) م. نفسه: ص١٤٠-١٤١

ما يحدث في هذا النمط عند الشبيب الذي يميل إلى توظيف صيغة المتكلم في الأعم الأغلب في التبئير الثابت الذي يلحظ فيه ان الشخصيات عبرت عما جال في ذهنها وكشفت عن وجهة نظرها إزاء ما يجري في محيطها الاجتماعي وقد حاولت هذه الشخصيات في هذا النمط وضع المتلقي بصورة أوضح وأدق وهو يتابع سرد الأحداث الروائية.

أمّا النمطان الآخران اللذان يندرجان ضمن التبئير الداخلي فهما التبئير المتغير وفي هذا النمط من التبئير نكون أمام وجهة نظر شخصية ما ننتقل بعدها إلى شخصية أخرى لنتعرف إلى وجهة نظرها ليعود بعدها الكاتب إلى الشخصية الأولى أو إلى شخصية أخرى فالمتغير هنا تبدلات التبئير التي تقدم وجهات نظر الشخصيات فيتخلى الراوي عن زمام السرد ويتنحى جانبا تاركا المجال للشخصيات لتعبّر عن وجهة نظرها عبر حوارها الداخلي بضمير المتكلم لتقديم ما يجول في فكرها، أما النمط الآخر فهو التبئير المتعدد وفيه تمر الحادثة الواحدة عبر عدة شخصيات ترويها كل منهم بحسب وجهة نظرها[1].

عند متابعتنا لروايات الشبيب لم نجد ان الكاتب استعان بهذين النمطين(التبئير المتغير، التبئير المتعدد) ضمن التبئير الداخلي ولم يستعن بهما بشكل يمكن ان يحدد ملامحهما على انهما نمطان كان لهما أثر فاعل في إنجاز رواياته واكتفى بتوظيف التبئير الثابت مستعينا به نمطا له ملامح واضحة تبدو شاخصة عند البحث فالشبيب استعان برواياته التي سردت بضمير المتكلم بالشخصية المركزية وهو راوي الأحداث وعليه يقع معظم إنجاز السرد وإذا أراد أن ينقل ما في باطن الشخصيات الأخرى وما دار في فكرها إنما نقله بضمير الغائب

(1) ينظر: روايات حنان الشيخ، ص١٠٥-١٠٨

دون ان يترك الحرية للشخصية الثانوية تروي وجهة نظرها وهذا ينطبق على الروايات التي كان فيها الراوي خارجياً غير مشارك إلى انه كان في معظم الأحيان عليما مطّلعا على ما يدور في ذهن الشخصيات الروائية لذلك لم يعط الشخصيات الروائية الفرصة للتعبير عما يدور ذهنها ولم يتنح جانبا إلا لماما لا يمكن معه عد هذا التنحي أسلوبا ظاهرا جليا لذلك ضَعُفَ حضور التبئير المتغير والمتعدد ضمن نسيج الرؤية السردية في روايات الشبيب.

ثالثا:- التبئير الخارجي

يتحول الراوي في هذا الأسلوب إلى مجرد شاهد فلا يترك الشخصية تتحدث عن نفسها بل يكتفي الراوي بالإشارة إليها من الخارج دون الدخول إلى أعماق تفكيرها هذا إذا كانت الرواية مرويّة بضمير الغائب أما إذا كانت الرواية مروية بضمير المتكلم فلا تسمح الشخصية المركزية للمتلقي بمعرفة أفكارها وعليه تقع على المتلقي مسؤولية التكهن بما يدور في فكر الشخصية ليحاول بعدها رسم أبعادها[1].

من أمثلة الروايات المروية بضمير الغائب والتي حضر فيها التبئير الخارجي رواية (الحكاية السادسة) ففي مشهد تحاول فيه (حلّوم) العثور على أحد الأطفال التائهين يشير الراوي الخارجي إلى تلك اللحظة التي شهدها أكثر شخصية من شخصيات الرواية يقول الراوي(كان أستاذ صميدع ما يزال واقفاً قرب الأولاد وأثر للهاث يبدو في نفسه بعد ركضه مع نشمية ورائهم فطمئنها هو الآخر بأنه سيبقى عندهم ... ولتشغل خالة نشمية برزقها ورزق عيالها ثم انطلقت تركض بالاتجاه الذي سلكه (سلام) بيد انها وبعد خطوات من جريها توقفت والتفتت إلى بائع اللعب

(1) روايات حنان الشيخ، ص١١٤

وتابعت جريها حتى دون ان تكترث بصوت هذا الذي ارتفع كما يرتفع صوت فتاة مغناج)[1].

واضح ان الراوي هنا شاهد يشير إلى الشخصية من الخارج دون ان يسمح لها بالتعبير عن نفسها ودون ان يدخل إلى باطنها فحلوم تلك الفتاة التي تعهدت برعاية مجموعة من الأطفال المنغوليين تحاول ان تجد أحدهم بعد فقدانه والراوي يشير إليها من بعيد وهي في حيرتها هذه دون ان تعبر عما في داخلها أو يدخل هو إلى أعماقها ليعبر للمتلقي عما كان يدور في خلدها.

يتكرر حضور هذا التبئير في الرواية نفسها في مشهد يجمع حلوم بالممرضة خالدة التي كانت تعالجها في المشفى التابع إلى دائرة التحقيق في الأمن يقول الراوي(ارتفعت يد الممرضة وكانت كفها مهملة على السرير بعد ان أفلتتها كفا حلوم قبل قليل .. ارتفعت تلك الكف فأغلقت الفم الفاغر للممرضة كما لو أنها ارادت ان تحبس في صدر صاحبتها صرخة انذهال كانت ستنطلق لا محالة المرأة تنظر إلى أمر جلل يحدث أمامها فكيف لا تتوقع من نفسها ان تطلق مثل هذه الصرخة)[2].

في هذا المشهد يكون الراوي شاهدا يشير إلى ما جرى بين حلوم والممرضة دون ان يدخل إلى بواطنهما ويعرف ما يدور فيهما.

ويحضر هذا التبئير أيضا في رواية مقامة الكيروسين فالراوي يسرد ما جرى بين أحمد وحمامة في مشهد لا ينفذ فيه الراوي إلى أعماق الشخصيتين(مسح دمعها عن وجنتيها كما يمسح الندى عن خدود وردة ثم لا ندري ما الذي فززه فينهض فيفتح

([1]) رواية الحكاية السادسة، ص٨٠

([2]) م. نفسه: ص١٩٥

الباب ولن ندري ما الذي دار في خلده حين خرج إلى الحوش المنفتح تحت السماء فيغمره ضوء القمر فيصعد إلى السطح فيمكث هناك ساعة ثم يهبط إلى غرفته فلا يجد حمامة هناك)[1].

يؤكد الراوي في هذا المشهد بما لا يقبل الشك واللبس أنه لا يدري ما الذي افزع أحمد لينهض وكذلك هو لا يدري ما الذي دار في خلده حين خرج إلى باحة الدار والراوي أيضا لم يسمح لأحمد بأن يعبر عما في مكنونه وما دار في نفسه تاركا المتلقي يحاول استنتاج ذلك.

يحضر هذا التبئير ايضا في رواية الأبجدية الأولى في مشهد يجمع شلمال القادم الغريب من الضفة الأخرى بامرأة من القرية الجديدة يقول الراوي(كان يتكلم وعيناهما متشابكتان ببعضهما فإذا به يتصور استحالة استمراره بتلك النبرة دون ان تكشف عدم إخلاصه بما يقول والحق ان هاجسه ذاك صار يتلمسه فعلا عندما اتسعت ابتسامتها واختلج خدها الأيسر ما وراء منخرها تماما بل أنه أحس ببريق خاص يشع من عينيها غير الذي كان يراه قبل ان يطلق كلماته الأخيرة[2].

لا يختلف حضور الراوي كونه شاهدا في هذا المشهد مثلما كان في المشاهد الأخرى وفي مختلف الروايات ويتكرر هذا التبئير أيضا في موضع آخر من الرواية نفسها حينما يكون الراوي شاهدا على مشهد يضم بيصار أحد شخصيات الرواية مع حبيبته(ملقان) يقول الراوي(استحوذ على بيصار شعور دهمه حين مرت أمامه ملقان في أحد تلك الأيام منفوشة الشعر متغضنة الوجنتين متيبسة المآقي ذاهلة ولم تعبأ به

([1]) رواية مقامة الكيروسين، ص٧٣

([2]) رواية الأبجدية الأولى، ص٨١

كانت قاصدة المعبد تردد قليلا ثم تبعها نادى عليها فلم تلتفت إليه غذ خطاه حتى حاذاها وجعل يتكلم دون ان يستوقفها كلامه)[1].

يقرّ الراوي أنَّ ثمة شعور دهم بيصار إلَّا أنَّ الراوي لم يحدثنا عنه لأنه لم يحاول ان يلج إلى باطن الشخصية فضلا انه لم يسمح لها ولم يعطها المساحة الممكنة للتعبير عما يدور في باطنها بل ترك هذه المهمة على عاتق المتلقي الذي تقع عليه مسؤولية رسم أبعاد الشخصية شيئا فشيئا ناميا من خلال متابعته للنسيج الروائي من بداية الرواية ليصل في النهاية لتشكيل ملامح واضحة عن الشخصيات الروائية فيها.

أمّا في الروايات المروية في ضمير المتكلم فقد حضر هذا الأسلوب في رواية مواء مثلا في مشهد يحمل من الغرابة شيئا كثيرا فالشخصية الرئيسة الراوي (أبو ليث) يصف القطة التي لجأت إلى داره يصفها غير عارف بما في داخلها وغير مدرك بما يدور في ذهنها يقول(كانت واقفة عند رأسي تتشممني ولحظة فتحت عيني كان بوزها يلامس أنفي... كلا هذا ليس من أولئك الذين يمشون منتصبين المواء خفيض خفيض جدا أقل حتى من همسة فهي تتحدث مع نفسها عند أذني تقريبا إذن لقد انهت استكشافها بهذه النتيجة)[2].

يتكرر حضور التبئير نفسه في الرواية نفسها حين يصف الروائي أبو ليث حال زوجته مريم بعدما ذعر من نومه في إحدى الليالي(فزت مريم من نومها مذعورة كانت ثمة صرخة فوق رأسينا ويد ممدودة إلى أعلى تتشبث بشيء فانتزعت رأسي من الوسادة.. مريم .. مريم .. استيقظي .. ماذا أعني باستيقظي؟ مريم ليست

(1) الأبجدية الأولى، ص١٥١-١٥٢

(2) رواية مواء، ص٥١

مستلقية على الفراش أنها جالسة في الواقع ولابد ان عينيها كانتا مفتوحتين أيضاً لم أكن متأكدا من أمر عينيها لأني كنت أهزها من الخلف)[1].

يتضح من النموذجين السابقين ان الراوي لم يدخل إلى بواطن القطة أو بواطن زوجته ليعرف ما يجري فيهما ثم يطلع المتلقي عليه وكذلك لم يسمح لهما بالتعبير عن مكنوناتهما ليتاح للقارئ معرفة ما يجري بل ترك الأمر على عاتق المتلقي ليصل هو إلى نتائجه حين يتابع الرواية بكاملها.

يحضر هذا التبئير في رواية (حبال الغسيل) في مشهد يدخل فيه الراوي الشخصية الرئيسة وهو الصحفي إلى بناية وزارة الدفاع المفترضة ليشاهد شيخا جالسا في مكان ما فيها(شيخ معتمر كوفية وعقالا انتهى بعيدا عن البوابة اقتعد حافة مرتفعة عن الأرض بارتفاع قدمين تقريباً ... الشيخ ذاهل عما يجري في البوابة العظيمة وعيناه غاطستان في كتاب مفتوح فوق ركبتيه المتلاصقتين)[2].

لم يستطع الراوي النفاذ إلى باطن هذا الشيخ ليصور للمتلقي ما في داخله أو ما يشعر به إزاء الأحداث التي تحدث أمامه وكذلك لم يسمح الراوي للشيخ ان يطلع المتلقي على هواجسه وأفكاره وعما كان يدور في ذهنه بتلك العيون التي تغطس في كتاب معين.

يتكرر حضور هذا التبئير في الرواية نفسها في موضع آخر وفي مشهد يحاول فيه الراوي أن يصف (أم سعدون) إحدى الشخصيات المؤثرة في الرواية تلك المرأة الجنوبية التي تتمتع بحس القيادة والمحترمة والمقدرة عند أهل وسكان وزارة

---

(1) رواية مواء، ص٩١

(2) رواية حبال الغسيل، ص٧

الدفاع المفترضة (أم سعدون جالسة على صفيحة الزيت المقلوبة مرخية يدها اليسرى على عكازتها نقلت العكازة لتكون أمامها تماما .. منتصبة أمامها .. ثم عقدت ذراعيها على مقبض العكازة فكأنها تعقدهما على منضدة أمامها ما كان ينقص المشهد حتى يكون معبرا عن تهكم ممزوج بالحنق إلا ان تسند ذقنها على الذراعين المعقودتين)[1].

مع أن الراوي يكثر من الوصف الدقيق في هذا المشهد إلا انه لم يسبر أغوار باطن(أم سعدون) للاطلاع على عما يجري هناك وهو أيضا لم يمنحها الفرصة المناسبة أو المساحة الممكنة لتعبر عن مكنوناتها وإنما جعل المتلقي مع هذه الشخصية وجها لوجه لكي يحاول ان يرسم ملامحها ويحدد أبعادها على طول النسيج الروائي للرواية.

يتضح مما تقدم أنَّ الكاتب وظّف أنماط التبئير في رواياته فكل نمط له مساحاته وأدواته وتأثيره رغم التباين بحجم هذه المساحة والتأثير بين الأنماط فالحكاية غير المبأرة لها ملامحها وفعالياتها داخل النسيج الروائي عند الشبيب وكذلك التبئير الداخلي والخارجي فلهما أيضا تلك الإنجازات الواضحة في (التبئير) ضمن السرد الروائي للكاتب وان تباينت هذه الإنجازات ورقعتها ضمن الروايات إلا ان الكاتب حاول قدر الإمكان الإفادة من بعض أنماط التبئير مما ينسجم مع طبيعة شخصيات رواياته وأيضا بما يتماشى مع أسلوبه الروائي في الكتابة.

([1]) رواية حبال الغسيل، ص١٦٦

الخاتمة

بعد الدراسة في الخطاب الروائي في روايات الروائي العراقي طه حامد الشبيب خرجت هذه الدراسة بجملة من النتائج منها، إنَّ الروائي أفاد من مكونات وتقسيمات الزمن الروائي في إنجاز خطابه ففي أسلوب الترتيب وهو أحد مكونات الزمن وظف الشبيب الاسترجاع وقد قسّمه على نوعين أولهما الاسترجاع الداخلي وقد لجأ إليه الروائي لسرد أحداث تعود إلى ما قبل بداية الرواية وقد شاع هذا كثيراً في رواياته مثل(الأبجدية الأولى) و(مأتم) و(الضفيرة) و(مواء) و(طين حري).

لقد وفر الشبيب من خلال هذا الأسلوب كمّاً إضافياً من المعلومات التي استثمرها المتلقي في تحفيز وعيه إسهاماً منه لفهم مجريات العمل الروائي خاصة وان الروائي وظف هذا الأسلوب ضمن نسيجه الحكائي وبما يتلائم وبناء الأحداث في رواياته.

وثانيهما الاسترجاع الداخلي الذي يعنى بالعودة إلى نقطة زمنية لاحقة لبداية السرد وقد وظّفه الروائي في بعض رواياته مثل (الحكاية السادسة) و(طين حرّي) و(الضفيرة) وكان حضوره حضوراً محدوداً ليس كسابقه ولكن الروائي وظّفه كونه أسلوباً تكميلياً يضم مقاطع تأتي لسد فجوة سابقة في الحكاية.

ووظّف الشبيب في أسلوب الترتيب ايضاً تقنية الاستباق وهو مجموعة من الإشارات السردية التي قدمها الروائي ليمهد من خلالها لأحداث سيجري سردها بعد ذلك وقد رصدنا نمطين حضرا في روايات الشبيب أولهما الاستباق غير المتحقق وهو استباق زمني ظهر على هيأة أمنية أو هاجس أو حلم ولكنه لا يتحقق في أحداث الرواية وجاء به الشبيب بوصفه تقنية تكسر نمطية السرد لإيهام أو مفاجئة المتلقي بأحداث سيتفاعل معها ولكنه سيكتشف انها لا تقع أصلا، وقد جاء هذا

الأسلوب في روايات مثل(خاصرة الرغيف) و(الأبجدية الأولى) و(مأتم) و (الحكاية الساسة) و(إنَّه الجراد) .

وثانيهما الاستباق المتحقق وهو تقنية زمنية وظّفها الشبيب بصيغ مختلفة لسرد أحداث مستقبلية ما حان وقتها ولكنها تتحقق ضمن السرد الروائي في روايات (الأبجدية الأولى) و (مأتم) و (الحكاية السادسة) و(مقامة الكيروسين) وكان حضوره أقل من سابقه.

أما في أسلوب المدّة هو أيضاً من مكونات الزمن الروائي فقد عالج الشبيب فيه العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب وقد جاء بأربعة أنماط وقد شكلت بمجموعها أسلوب المدة وهذه الأنماط هي (الوقفة) و(المشهد) و(التلخيص) و(الحدث).

وجدنا أنَّ الروائي يوظف (الوقفة) ليعبّر عن وجهة نظره أو ليجنح لوصف الأماكن والشخصيات أو لتقديم صور معينة لها دلالاتها في الخطاب الروائي والوقفة عند الشبيب جزء أصيل في خطابه الروائي حيث يتوقف الزمن فيها تماما ولكن الخطاب يبقى مستمراً وجاءت تقنية الوقفة في روايات (الأبجدية الأولى) و(مأتم) و(الضفيرة) و(الحكاية السادسة) و(وديعة إبرام).

أما تقنية المشهد والذي يتوافق فيه زمن القصة مع زمن الخطاب فقد استثمر الشبيب صيغتين هما (الحوار) و(الوصف) لإنجاز هذه التقنية وقد قسّم الحوار على ثلاثة أنواع هي (حوار الشخصيات) و(الحوار الذاتي) و(الحوار المتداخل) وقد حضرت هذه الأنواع في روايات الشبيب جميعاً.

إنَّ الوصف شكل جزءاً أصيلاً من تقنية المشهد عند الشبيب فقد وظّفه في وصف الشخصيات والأماكن والطبيعة المتحركة ووجدنا ان الشبيب كان دقيقاً مكثراً في التفصيلات من خلال وصفه لموصوفيه وهو أيضا يحاول ان ينقل تصوراته وأفكاره للمتلقي والتي أنجز بها خطابه الروائي وجاءت هذه التقنية روايات مثل (مواء) و(الضفيرة) و(مقامة الكيروسين) و(وديعة إبرام) و(وطين حرّي) و(الحكاية السادسة) و(حبال الغسيل) وغيرها.

أما في التلخيص وهي تقنية تتسارع فيها إيقاعات السرد داخل الرواية فقد اختزل الشبيب فيها أزمنة جرت في سنوات أو أشهر في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة وقد اعتمد بها على نمطين حضرا في رواياته هما التلخيص الزمني وقد اعتمد فيه الشبيب على اختزال وتلخيص زمن طويل في القصة بأسطر قليلة في الخطاب وجاء هذا النمط في روايات مثل (مواء) و(مقامة الكيروسين) و(وطين حري) و(الحكاية السادسة).

وثانيهما التخليص المشهدي وفيه يلخص الروائي أجزاء من المشهد التي تمتد من بدايته حتى يصل إلى نهايته ولم يجنح الشبيب لهذا التلخيص كثيراً بل جاء لمرات محدودة وفي بعض الروايات ومرد ذلك إلى ان مساحة السرد تتسع كثيراً في رواياته فلا يترك معها أي فرصة للملتقي للاستنتاج فالشبيب مولع بالوصف والسرد الطويلين والدقيقين في كثرة التفصيلات وجاء هذا النمط في روايات مثل (مقامة الكيروسين) و(الضفيرة) و(مواء) و(حبال الغسيل) و(طين حري).

إنَّ تقنية الحذف وهو آخر ما شكّل أسلوب المدة عند الشبيب الذي لجأ إليه لإسقاط مدة زمنية من زمن القصة من دون ان يتطرق إلى ما جرى فيها من أحداث وهذه التقنية عند الشبيب تأتي على نوعين الأول الحذف الصريح وفيه يشير الكاتب

إلى الزمن المحذوف صراحة وتحديدا تاركا المتلقي يستنتج المحذوف الزمني وما جرى فيه وورد هذا النوع في روايات (مواء) و(مقامة الكيروسين) و(وأد).

والثاني هو الحذف الضمني وفيه لا يصرح الشبيب بالزمن المحذوف ولا يحدده وإنما يورده إجمالا خالقاً ثغرة زمنية أو فجوة في السرد وعلى المتلقي ان يستدل على ما جرى فيها ولم يوظف الشبيب هذا النوع كثيرا بل جاء في بعض رواياته بموارد معينة مثل روايات (طين حري) و(مقامة الكيروسين) و(وأد).

أمّا في التكرار وهو المكون الأخير للزمن الروائي عند الشبيب بعد الترتيب والمدة فقد وجدنا ان التكرار تقنية لجأ إليها الكاتب في إنجاز إيقاع معين للرواية يسهم في تسريع الحدث أو تبطئته وقد جاء التكرار في روايات الشبيب على نمطين أولهما السرد المفرد وفيه يروي الكاتب مرة واحدة ما قد وقع مرة واحدة وقد وظّفه الشبيب كثيراً في خطابه الروائي فقد جاء في جميع رواياته لأنه –أي السرد المفرد– هيمن على روايات الشبيب بعد ان وظّفه استكمالا للتقنيات الزمنية التي أنجزت أسلوب الزمن عنده.

وثانيهما السرد المكرر وفيه يروي الكاتب ما قد وقع مرة واحدة مرات متعددة داخل الرواية ولم يعنَ الشبيب بهذا السرد كثيراً لذلك فهو غير شائع عنده وان أمكن رصد بعض الأمثلة في بعض رواياته مثل(الأبجدية الأولى) و(مأتم) و(طين حرّي).

إنَّ ما يخص تقديم المكان وجدنا ان الشبيب تعامل مع المكان تعاملاً فيه شيء من الخصوصية من خلال الأساليب التي اعتمدها في تقديم المكان في رواياته فقد وظف أسلوبين في تقديم المكان هما المكان المفترض والمكان الواقعي.

لجأ الشبيب إلى المكان المفترض في كثير من رواياته وقد وجدنا ان المكان المفترض عند الشبيب هو ذلك المكان الذي خلقه الروائي متخيلاً افتراضياً لا وجود له في الواقع المعاش على الرغم من امتلاكه كثيراً من مستلزمات وآليات المكان الواقعي إلا انه إجمالا مكان مفترض لا حقيقة ملموسة لوجوده.

لقد بث الروائي الحياة في هذا المكان المفترض إذ جعله أداة تعبيرية أنجزت أحداث الرواية وأسهمت بعلاقاتها مع شخصيات الرواية في صناعة السرد وقد وظفه في روايات مثل رواية (الأبجدية الأولى) و(الضفيرة) و(طين حري).

إنَّ متابعتنا لتقديم المكان المفترض الذي وظّفه الشبيب نجده انقسم على نمطين الأول المكان الضيق الذي جعله الروائي شاهداً ومنتجاً لبعض الأحداث وقد شكله بأنواع مختلفة منها القبو أو الحفرة أو بيت السلم وخزانة الملابس والبذلة الواقية.

وثانيهما المكان الواسع فقد جاء به الروائي نظيرا أو معادلا للمكان الضيق ليسهم المكانان في إنجاز الأحداث الروائية وقد جاء المكان الواسع بأنواع مختلفة منها القرية والمحميات والدور والأسواق.

أمّا المكان الواقعي فالشبيب جعله صورة من الواقع المعاش بعيدا عن الأمكنة المفترضة فكل مكونات هذا المكان وأجزائه تصلح ان تكون مكانا معاشا واقعيا تتحرك فيه الشخصيات الروائية وقد جاء هذا المكان في كثير من روايات الشبيب منها (حبال الغسيل) و (مقامة الكيروسين) و (الحكاية السادسة) و (وأد) و (وديعة إبرام) وقد قسّم الروائي المكان الواقعي أيضا إلى المكان الضيق والمكان الواسع كما هي الحال في المكان المفترض.

لقد رصدنا عند الشبيب أمكنة أخرى وظّفها في تقديم مكانه الروائي ومنها المكان المدني وهو المكان الذي يتشكل داخل المدينة وتدور الأحداث الروائية فيه ضمن تنويعاته المختلفة بعيدا عن المكان البدوي أو الصحراوي أو المكان الريفي وقد وظفه الشبيب في معظم رواياته وكما ظهر المكان الصحراوي في بعض الروايات منها (مقامة الكيروسين) و(مواء) وكذلك في المكان الزراعي الريفي في بعض رواياته أيضا مثل (الأبجدية الأولى) و (وديعة إبرام) ويظهر أيضاً المكان السلطوي في كثير من روايات الشبيب باختلاف ماهية السلطة سواء أكانت سلطة دينية أم سلطة اجتماعية أم سياسية لذلك وجدنا ان المكان السلطوي يتنوع تبعا لتنوع السلطة وتأثيرها في الأحداث وقد وظّفه الشبيب في روايات منها (الحكاية السادسة) و(الصفيرة) و(الأبجدية الأولى) و(مقامة الكيروسين).

لقد تابعت هذه الدراسة التقنيات السردية التي أفاد منها الشبيب في إنجاز رواياته فوجدت انه وظف الصيغة وهي وسيلة تتبع من طريقة الراوي في تقديم السرد للمتلقي وقد جاء السرد عند الشبيب لتنجز خطابه الروائي فوظف منها صيغة الخطاب المسرود وهو خطاب لجأ إليه الكاتب فيه راوٍ خارج الأحداث هو الذي يقدم السرد وجعل الشبيب مهمة هذا الراوي هي نقل أفعال الشخصيات وكلامها ولم يشترط فيه ان يكون كلي العلم ويأتي السرد غالبا بضمير (الغائب) وقد جاءت هذه الصيغة في روايات منها (الأبجدية الأولى) و(الحكاية السادسة) و(طين حري) و(الضفيرة) و(مقامة الكيروسين).

ووظف الشبيب أيضا صيغة المسرود الذاتي والذي يعتمد على قيام الشخصيات الروائية بالوظيفة فهي تروي مباشرة وبضمير المتكلم وقد قيده الشبيب بان يقوم هذا السرد على التذكر والاسترجاع فظهرت هذه الصيغة في روايتين هما

(مأتم) و(مواء) أما في بقية الروايات فلا يكاد يؤشر على انه أسلوب يمكن الإشارة إليه في الخطاب الروائي.

وجاء الشبيب بصيغة الخطاب المعروض ضمن أساليب السرد المكونة للصيغة في رواياته وفي هذه الصيغة يتنحى الراوي جانياً ليترك الشخصيات الروائية تتبادل الكلام عن طريق الحوار فيما بينها من دون تدخله وحضر هذا الخطاب في روايات منها (الأبجدية الأولى) و(طين حرّي) و(مأتم) و(وديعة إبرام) و(الضفيرة) وكل حواراتها جاءت بالعربية الفصحى بينما حضر هذا الخطاب وكان الحوار باللهجة العراقية الدارجة في روايات مثل (الحكاية السادسة) و(حبال الغسيل) و(مقامة الكيروسين) و (وأد).

وفيما يخص التبئير نجد ان الشبيب أفاد من مكونات وعناصر التبئير نسيجه الروائي فقد وظّف الحكاية غير المبأرة (ذات التبئير الصفر) التي يكون فيها الراوي عليما بكل شيء حتى بما يدور في نفوس الشخصيات بشكل سرّي وقد ظهر هذا في روايات منها (الأبجدية الأولى) و(الضفيرة) و(طين حرّي) ثم جاء بالتبئير الداخلي الذي يتم من خلال وعي الشخصية الروائية ربما تكون الشخصية الأهم في الرواية وهي تسرد الأحداث بضمير المتكلم لذلك يختفي الراوي لتعبر الشخصية عن ذاتها بحوارها الداخلي وقد أفاد الشبيب من نمط واحد هو التبئير الثابت ضمن التبئير الداخلي والتبئير الثابت هو الذي يمرّ عبر شخصية واحدة وجاء هذا التبئير في روايات (مواء) و(مأتم) أمّا في بقية الروايات فلم يظهر إلا لماماً.

أمّا التبئير الخارجي وهو آخر عناصر التبئير فقد لجأ إليه الشبيب في بعض رواياته فيتوقف بتحول الراوي عند الشبيب لمجرد شاهد ولكنه لا يترك الشخصية تتحدث عن نفسها بل يكتفي بالإشارة إليها من الخارج دون الدخول إلى أعماق

تفكيرها وجاء هذا التبئير في روايات (الحكاية السادسة) و(مقامة الكيروسين) و(الأبجدية الأولى) و(مواء) و(حبال الغسيل).

المصادر والمراجع

القرآن الكريم	
الأبجدية الأولى	طه حامد الشبيب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٩
أنه الجراد	طه حامد الشبيب، دار مطبعة المعارف، بغداد، ط١، ١٩٩٥
حبال الغسيل	طه حامد الشبيب، مطبعة القبس، بغداد، ط١، ٢٠٠٥
الحكاية السادسة	طه حامد الشبيب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٩
خاصرة الرغيف	طه حامد الشبيب، منشورات المنصور، بغداد، ط١، ٢٠٠٠
سأسأة	طه حامد الشبيب، دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط١، ٢٠١٥
الضفيرة	طه حامد الشبيب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٩
طين حري	طه حامد الشبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤
العربية والحداثة،	محمد الباردي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط١، ١٩٩٣(الجزء الأول)
مأتم	طه حامد الشبيب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٩
المعظم	طه حامد الشبيب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٣
مقامة الكيروسين	طه حامد الشبيب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٨
مواء	طه حامد الشبيب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٩
وأد	طه حامد الشبيب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠

وديعة إبرام	طه حامد الشبيب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١
الأسلوبية والأسلوب	د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط٣، ١٩٨٢م
إشكالية المكان في النص الروائي	ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦
انفتاح النص الروائي،	سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٩م
بحوث في الرواية الجديدة	ميشال بوتور، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٩٥
بلاغة النص وعلم الخطاب	د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، د. ط، ١٩٩٢
بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ	سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥
بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي	د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ١٩٩٣
تاريخ الفلسفة الحديثة	يوسف كرم، دار القلم، بيروت، د. ط ود.ت.
تحليل الخطاب الروائي	سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥م
تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي، الثلاثية إنموذجاً	ماجدة هاتو هاشم، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بغداد، ٢٠٠٣

تحليل النص السردي	محمد القاضي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط٢، ١٩٩٧
تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)	محمد بو عزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠
الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة	د. عبد الله إبراهيم، المركز العربي الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٩م
جماليات المكان	غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط٦، ٢٠٠٦
خطاب الحكاية(بحث في المنهج)	جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧
الخطاب النقدي العربي المعاصر	د. هيام عبد زيد، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٢م
الخطاب والنص(المفهوم، العلاقة، السلطة)	د. عبد الواسع الحميري، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ٢٠١٤م
الخطابة	أرسطو، ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٦
دراسات في فن القص	خليل إبراهيم بودياب، دار الوفاء للطباعة النشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦
دراسات نقدية في الخطاب السردي العربي	د. سرحان جفات سلمان، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٥
رحلة ضوء،	عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي

	العربي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١
روايات حنان الشيخ دراسة في الخطاب الروائي	د. بشرى ياسين محمد، إصدارات دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١١
الزمان والمكان(الموسوعة الفلسفية)	مشترك، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٦، ١٩٨٧
الزمكانية في الشعر المعاصر(أحمد عبد المعطي حجازي نموذجاً)	حنان محمد موسى، جدار الكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠٠٦
الشعرية	تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠
شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي	بوريس أوسبنسكي، ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د. ط، ١٩٩٩
عالم النص(دراسة بنيوية في الأساليب السردية)	سلمان كاصد، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، د. ط ٢٠٠٣
عبقرية الصورة والمكان(التعبير، التأويل، النقد)	طاهر عبد مسلم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠٠٢
الفارابي في حدوده ورسومه	د. جعفر آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥م
الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا	إبراهيم جنداري، دار تموز، دمشق، ٢٠١٣
الفعل زمانه وأبنيته	إبراهيم السامرائي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٦

فكرة الزمان عبر التاريخ	كولن ولسن وآخرون، ترجمة فؤاد كامل، عالم المعرفة، ١٥٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آذار، ١٩٩٢
في سبيل موسوعة فلسفية	مصطفى غالب، بيروت، د . ط. ٢٠٠٠
في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد	د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د. ط، ١٩٨٨
قضايا الفلسفة العامة ومباحثها	محمد علي عبد المعطي، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، ط٢، ١٩٨٤
الكتاب	سيبويه، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط٢، ١٩٧٢
كتاب التعريفات	الشريف علي بن محمد الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م
لسان العرب	ابن منظور، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ٢٠٠٥
اللغة العربية معناها ومبناها	تمام حسان، الهيأة المصرية للكتاب، ١٩٧٩
مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع	فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧
مشكلة الحوار في الرواية العربية	د. نجم عبد الله كاظم، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط١، ٢٠٠٤
المعجم الفلسفي	جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، د. ط، ١٩٩٤
معجم المصطلحات الأدبية	د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٥
من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية	محمد عبد الرحمن مرحبا، ديوان المطبوعات، الجزائر، د. ط ١٩٨٧

المنطق،	العلامة محمد رضا المظفر، دار التفسير، إيران، ط٣، د.ت
نحو رواية جديدة	ألان روب جرييه، ترجمة وتحقيق مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٩٨
نصوص الشكلانيين الروس	إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٢
نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير	جيرار جينيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، فرانسواز ف، روسوم غيون، كريستيان أنجلي، جان إيرمان، ترجمة: ناجي مصطفى، الناشر: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي – المغرب، ١٩٨٩
النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق	د. عدنان بن دريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩م د. ط
الوجيز في الفلسفة	محمد يعقوبي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٣، د. ت

الصحف والمجلات

إشكالية الزمن في النص السردي،	عبد العالي بو طيب، مجلة فصول، الهيأة المصرية العامة للكتاب، العدد٢، ١٩٩٣
بناء الزمن في رواية الصمصام على ضوء تقنيات السرد الحديثة	طه حسين الحضرمي، صحيفة سبتمبر، العدد ١٢١٨، ٢٠١٥
بنية الزمن في الرواية العربية المعاصرة (ثلاثة البحر) لحنا مينا نموذجاً	شمس الدين مشرفي، مجلة معارف، السنة السابعة، العدد ١٣، ديسمبر، ٢٠١٢
الزمن في سرد سهيل إدريس	د. سهام علي السرور، عوالند، العدد ٨٧
مقولات السرد الأدبي	تودوروف، ترجمة الحسين سبحان، مجلة آفاق، العدد ٨-٩، ١٩٨٨

المقابلات

- مقابلة مع الدكتور الروائي طه حامد الشبيب في بغداد بتاريخ ١٠-٤-٢٠١٦
- مقابلات عدة مع الروائي طه حامد الشبيب عبر وسائل التواصل الاجتماعي أكثر من مرة