وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة القادسيّة - كليّة التربية

قسم اللّغة العربيّة

الدّراسات العليا

بناء الشخصيّة في روايات ميسلون هادي

رسَالَة تقدّم بها

رياض حسن هادي الدّعَمي

إلى

مَجلس كليّة التربية – جامعة القادسيّة

وَهيَ جُزءٌ من مُتَطَلبَات نَيل شهادة الماجستير في اللّغَة العَرَبيّة وآدابها / أدب

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور كريم مهدي المسعودي

١٤٣٨هـ ٢٠١٧م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوٓا۟ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ (الحجرات ١٣)

صدق الله العظيم

الإهداء

إلى:

أساتذتي الأجلّاء في قسم اللغة العربيّة... اِعترافاً بفضلٍ، وتقديراً لعطاء.

والديّ الكريمين... إكباراً، وبرّاً، ربِّ ارحمهما كما ربّياني صغيراً.

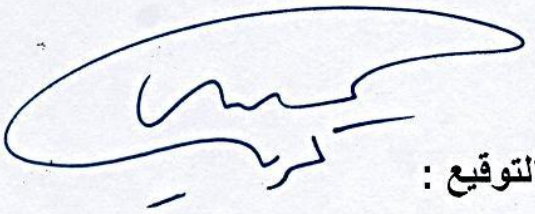
زوجتي الكريمة... مودّةً ووفاءً.

أولادي الأحبّة... دافعاً لطموحٍ.

إقرار المُشرف

****

أشهدُ أنَّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ(بناء الشخصية في روايات ميسلون هادي) التي قدّمها الطالب (رياض حسن هادي) قدْ جرى بإشرافي في قسم اللّغة العربية – كلية التربية – جامعة القادسية ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها / أدب.



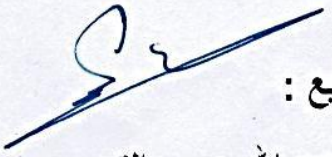
التوقيع :

أ. م. د. كريم مهدي المسعودي

كلية التربية / جامعة القادسية

التاريخ : / / ٢٠١٧ م

بناءً على التوصيات المتوافرة أُرَشِّح هذه الرسالة للمناقشة .



التوقيع :

أ. د. عبد الله حبيب التميمي

رئيس قسم اللّغة العربية

التاريخ : / / ٢٠١٧ م

إقرار لجنة المناقشة

****

نشهدُ، نحن أعضاء لجنة المناقشة، أنّنا اطّلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ ((بناء الشخصيّة في روايات ميسلون هادي))، وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها، وفي ما له علاقة بها، ونرى أنّها جديرةٌ بالقبول بتقدير (جيّدجدّاً عالٍ)، لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية/ أدب.

التوقيع

الاسم: أ.د.عبد الله حبيب التميمي

رئيس اللجنة

التأريخ ٢٠١٧/٩/٢٤

التوقيع

الاسم:أ.د.علي متعب جاسم

عضواً

التأريخ

التوقيع

الاسم:أ.م.د.هيام عبد زيد عريعر

عضواً

التأريخ ٢٠١٧/٩/٢٤

التوقيع

الاسم:أ.م.د.كريم مهدي المسعودي

المشرف(عضواً)

التأريخ ٢٠١٧/٩/٢٧

تصديق عمادة الكلية:

صادق عميد كليّة التربية قرار لجنة المناقشة

التوقيع

الاسم:أ.د.خالد جواد العادلي

عميد كلية التربية

التأريخ

الـــمقـــدِّمـــــة

بِسْـــــــمِ اللهِ الرّحمنِ الرّحِيـــــْـــــمِ

المقدِّمة

الحمدُ للهِ خالِقُ كُلّ شيءٍ، والصلاةُ والسلامُ على أعْظمِ خلْقِ اللهِ سيّدنا مُحمّد، وعلى آلِهِ الطاهرين، وصحبِهِ الطيّبين... وبعْدُ...

فلمّا كانت الروايةُ تَهتمُّ بالإنسان وقضاياه، فإنّ دراسةَ الشخصيّةِ الروائيّةِ وعلاقتها بغيرها من عناصر السرد الروائي، هي وسيلةٌ للتعرّفُ على الموضوعات الإنسانيّة، وعلى فكْرِ الكاتب ورؤيتِهِ للحياة.

وتُعدُّ الشخصيّة من العناصر المُهمّة التي يُبْنى عليها نجاح الروائي. فهي الركيزةُ الأساسُ في العمل الروائي، بل إنّ مِن النقّاد مَنْ عدَّ الرواية (فنّ الشخصيّة)؛ لأنّها مدارُ الحدثِ، إذْ لا يُمكنُ أن يكون هناك سردٌ أو قصٌ، ما لم يتمركزْ حوْلَ شخصيّةٍ ما.

وفي ضوء هذه الأهميّة، حاولتْ هذه الدراسةُ مُتابعة الشخصيّةِ الروائيّةِ في أدب (ميسلون هادي) الروائيّ. والملاحظُ أنّ الأدبَ النسوي عامّة وأدبَها الروائيّ خاصّة، لم يَحْظَ بعنايةِ الباحثين واهتمامِهم، فكان هذا دافعاً لِدراسةِ المُنْجَز الروائيّ لهذه الكاتبة، إذْ وجدَ الباحث في رواياتِها نماذجَ لشخصيّاتٍ وأحداثاً تفي بغرض الدراسة، وتُغطّي مساحتها. وقد وقع الاختيار على رواياتها المنشورة عند الشروع بكتابة البحث، وهي: (العالم ناقصاً واحد، يواقيت الأرض، الحدود البريّة، نبوءة فرعون، حلم وردي فاتح اللون، شاي العروس، العيون السود، حفيد البي بي سي)، والروايةُ التاسعةُ ناشدت الظهور مُتأخرةً، في وقتٍ انتهى الباحثُ من دراسته، ولم يسمحْ له الوقتُ بتناولِها في دراسته، وهي بعنوان: (العرش والجدول).

لا يدّعي الباحثُ في هذه الدراسة، أنّهُ قد جاء بجديدٍ حوْلَ الشخصيّةِ الروائيّة، ولكنّهُ يؤكّدُ أنّ جديدَهُ يَتحقّقُ في تناولهِ الشخصيّة الروائيّة في أعمال الروائية(ميسلون هادي)، إذْ لم تُعالج في بحثٍ أكاديميّ أو أدبيّ، على الرغم من إنجازِ رسالةٍ علميّة تدورُ حولَ أعمالِ الكاتبة، وهي: (البِنية السرديّة في روايات ميسلون هادي)، للباحثة (دُعاء قحطان عبّاس)، الصادرة عن جامعة بغداد، كليّة التربيّة، ٢٠١٢م، وكتاب (ميسلون هادي وأدب عصْر المحنة)، للدكتور (حسين سرمك حسن)، الصادر عن دار الشروق، عمّان، ٢٠٠٤م، الذي تناول روايتين اثنتين، ومقالات متفرّقة في مواقع مختلفة، جُمِعتْ في كتاب (الفراشة والعنكبوت)، للدكتور (نجم عبد الله كاظم)، الصادر عن دار الشروق، عمّان، ٢٠٠٥م، ولم تتناول هذه المقالات المجموعة إلّا روايات ثلاث.

لا يُنكرُ الباحث إفادتَهُ من هذه الدراسات والمقالات بقَدرِ ما تحتاجُ إليه دراستُهُ، كما لا يَتنكّرُ للأثرِ الكبير الذي تركتْهُ قراءاته للدراسات النظريّة والتطبيقيّة في المنجز الروائي عامّة.

وقد حاولتْ هذه الدراسةُ الإجابةَ على أسئلةٍ يراها الباحثُ مُهمّة، منها: ما طبيعةُ الشخصيّة الروائيّة التي قدمتْها ميسلون هادي؟ وإلى أيّ مدًى استطاعتْ هذه الشخصيّات أنْ تُمثّلَ واقعها الإنساني؟ وهل كانتْ مقنعةً في وجودِها الاجتماعي أو في تقديمِها الفنّيّ؟.

ولكي يَتسنّى للباحث الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها، وزّعَ البحثُ على تمهيدٍ وفصول ثلاثة. تناولَ التمهيد مفهومَ الشخصيّة الروائيّة والآراء التي قِيلتْ فيها، فضلاً عن بيان مفهوم الرواية النسويّة، والجدل الذي دار حولَها، وعرْض مواقف النقّادِ والكُتّابِ حوْلَ هذا المصطلح، كما تَطرّقَ إجمالاً لتأريخ الرواية النسويّة العراقيّة، لا سيما وأنّ هذه الأخيرة لم تلقَ عنايةً واهتماماً من النقّاد والكتّاب العرب بالذات.

بَعْدَ هذا التمهيد، جاء الفصلُ الأوّلُ بعنوان (أنماط الشخصيّة الروائيّة)، وهو بمبحثين، الأوّل بعنوان: (الشخصيّة في الإطار الفكري)، مُتضمّناً محاور أربعة، هي: (الشخصيّات المُغتربة، والشخصيّات الرمزيّة، والشخصيّات الإيجابيّة، والشخصيّات السلبيّة)، وكان الثاني بعنوان: (الشخصيّة في الإطار الفنّي)، وتضمّنَ محورين، هما: (الشخصيّات الرئيسة، والشخصيّات الثانويّة)، وفي ضوئه صُنِّفت الشخصيّاتُ في رواياتِ الكاتبة لبيانِ وظيفةِ الشخصيّة، ودورها في النصّ محوريّاً وهامشيّاً.

وجاء الفصلُ الثاني، بعنوان (الشخصيّة وطرائق رسمها وتقديمها)، وهو بثلاثةِ مباحث، الأوّل بعنوان: (الأبعاد الخارجيّة)، وتركّزَ على الشكْلِ الخارجي للشخصيّات، بالوقوف على أسمائها، وملامحها، وملبسها، ووظيفتها، وتوجّهاتها. وجاء المبحث الثاني، بعنوان: (الأبعاد الداخليّة)، محاولةً لسبْر أغوار تلك الشخصيّات، وبيان حالتها النفسيّة. في حين جاء المبحث الثالث، بعنوان: (الشخصيّة بين التقديم المباشر وغير المباشر)، للتعرّف على طرائق الكاتبة في تقديم شخصيّاتها.

واندرج الفصل الثالث، تحت عنوان (التوظيف السرديّ في بناء الشخصيّة)، وهو بمبحثين، فأمّا الأوّل، فكان بعنوان: (توظيف المكان)، وجاء التركيز فيه على جانبٍ من الأمكنة الروائيّة، لاسيما الأليفة والمُعاديّة. فكانتْ هذه الأمكنة مؤثّرةً وفاعلةً في سلوك الشخصيّات وأفكارها. في حين تناول المبحث الثاني: (توظيف الزمن)، وأهميّتهُ في بناء الشخصيّات، مُركّزاً على الزمن (النفسي) لتلك الشخصيّات الروائيّة.

وقد قدّمَ الباحث تصوّراً عن المصطلحات التي جاءت عنواناً لمباحث هذا البحث، بتوطئة مقتضبة لكُلّ عنوانٍ. وجدير بالذكْر أنّ الباحثَ لم يأتِ بجديدٍ يُغني هذه العنواناتَ غيْرَ ما تعارفَ عليه الباحثون والنقّادُ؛ ولهذا استغنى الباحثُ عن بيان تلك العنوانات في التمهيد، واكتفى بتوضيحها في بداية كُلّ مبحث.

اقتضتْ طبيعة هذه الدراسة، أن توظِّفَ أكثرَ من منهجٍ في الكشْفِ عن الشخصيّات الروائيّة، فالمنهجُ الوصفي التحليلي _ الذي تفرضهُ طبيعة النصوص الروائيّة _ رصَدَ أساليب الكاتبة في تقديم شخصيّاتها، والوقوف على أدواتِ بنائِها وتصنيفِها، وإبراز السمات والملامح والأبعاد الفنّيّة، وكذلك الاعتماد على المنهج النفسي في الكشف عن العوالم الداخليّة للشخصيّات.

ولقد واجهت الباحثُ صعوبات، تمركزتْ في قلّةِ الدراساتِ النقديّة عن روايات الكاتبة، لاسيما ما يتعلّق بالشخصيّات.

لقد بَذلَ الباحثُ غايةَ الجُهْدِ، وسعى بإخلاصٍ للوقوفِ على حقيقةِ الشخصيّة الروائيّة، التي تَجسّدتْ في أدب (ميسلون هادي) الروائيّ، آمِلاً أنْ يكونَ سعْيُهُ مُثمِراً، وجُلّ ما يُؤرّقهُ أنْ لا يكونَ البحث بمستوى رعايةِ الأُستاذ المشرف، وطموحه.

الباحث

التـــمهِيـــدُ

منطلقات في الشخصيّة الروائيّة النسويّـــــة

أوّلاً_ الشخصيّة الروائيّة،مفهومها وأهمّيتها :

تُعدّ الشخصيّة الروائية مِن أهمّ العناصر المهمّة في تشكيل العمل الحكائي، فهي تمثّل ((العمود الفقري للقصّة، أو هي المشجب الذي تُعلّق عليه كُلّ تفاصيل العناصر الأخرى؛ لذا قيل: القصّة فنّ الشخصيّة))[١]. وبسبب الدور الذي تضطلع به الشخصيّات في السرد الروائي، جرى الاعتراف بالروائيّ على أساس مقدرتهِ على رسْم الشخوص. فالروائي الجيّد، هو الذي يَستطيع أنْ يبتكرَ في رواياته ويَبْتدِعَ شخصيّات مؤثّرةً، فـ(بلزاك) _ مثلاً _ لم يشتهر إلا بشهرة الأب (غوريو)، وكذلك (دستويفسكي) لم يشتهرْ إلا بشهرة (كرمازوف)[٢]. وعليه، فإنّ الذي ((يَعلقُ بذهنية القارئ ليس تطوّر الأحداث وتعقّدها، بل الشخصيّة الإنسانيّة النابضة التي خَلَقها الكاتبُ))[٣].

لقد تباينت الشخصيّة الروائيّة في معالجاتها، فالتباينُ حاضرٌ عند المعالجة؛ نظراً لتنوّعِ المنطلقات، وتعدّد الاتّجاهات والمذاهب والآيديولوجيّات. ومن هنا، سنعرض _ بشكلٍ مُجملٍ _ لأشهر تلك التصوّرات والمفاهيم التي تناولت الشخصيّة الروائيّة، والكشف عن الخلفيّة التي تقوم عليها هذه المنطلقات في دراسة الشخصيّة الروائيّة.

١- الشخصيّة من وجهة نظر المنهج النفسي:

عُني أصحابُ هذا المنهج بالعالم الداخلي للشخصيّة، من خلال الإفادةِ من مقولاتِ علم النفس في دراسة الأبعادِ المختلفةِ للشخصيّة الروائيّة، فقد استبدلَ أصحابُ هذا المنهج ((الواقع الاجتماعي بالواقع النفسي، والماديّة التأريخيّة بمكبوتات اللاشعور))[٤] التي تتجلى ((في أحلام اليقظة والأحلام الليليّة، وفي التعبير الفنّي، وأخطاء التعبير))[٥]. وقد أفادَ كتّاب الرواية من هذا العلم في تسجيل كثيرٍ من ميول الفرد واستعداداته، ووُظّف هذا في العمل الروائي لبيان سلوكِ الشخصيّة من خلال دراسة الأبعاد الداخليّة للفرد.

إنّ ((ميل الروائي إلى وصْفِ سلوك الشخصيّة وانفعالاتها بالمراهنة على المعطيات النفسيّة؛ لم يَكنْ منظوراً إليه دائماً باحترام، بل إنّه قد أثارَ انطباعات غاية في السلبيّة، فقد

(١) دراسات في نقد الرواية، طه وادي، دار المعارف،ط٣، القاهرة-١٩٩٤م ،٢٥ ، ويُنظر: المعجم المفصّل في الأدب، محمد التونجي، ، دار الكتب العلمية،ط١،ج٢، بيروت-١٩٩٣م، ٤٥٦- ٤٥٧ ، وقال الراوي، البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبيّة، سعيد يقطين، ، المركز الثقافي العربي،ط١، الدار البيضاء-١٩٩٧م،٨٧.

(٢) يُنظر: بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر- ٢٠١٠م، ١٧٣، ونحو رواية جديدة، ألان روب غرييه، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر- د.ت،٣٤.

(٣) فنّ القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، ط٥ ، بيروت-١٩٦٦م، ٥٢.

(٤) في النصّ الروائي العربي، إبراهيم جنداري، تموز للنشر والتوزيع، ط١، دمشق-٢٠١٢م، ١٧٨.

(٥) م . ن، ١٧٨-١٧٩ .

أُعتبر الروائي شخصاً عصابيّاً، يُعبّر عن دوافعه الداخليّة أكثر ممّا يُسلّط الأضواء على المسرح المظلم للذات البشريّة))[١]. ومن جانب آخر ، عُدّ هذا المنهج ذا فائدةٍ في تحليل الشخصيّات الروائيّة، وبخاصّة في القصص البوليسيّة وقصص المغامرات وتيار الوعي والنصوص الآيديولوجيّة، فضلاً عن أنّه يُسهم في الكشْف عن خفايا النفس الإنسانيّة، وهذا يمنح الأهميّة للشخصيّة أكثر من الحدث، لاسيما وأنّ الشخصيّة هي التي تصنع الحدث .

ويبدو أنّ هذا المنهج يُركّز اهتماماته على الشخصيّات الروائيّة ذات العمق النفسي الكثيف. وجدير بالذكر، أنّ هذا العمق النفسي لا يوجد بنسبٍ ثابتة في جميع الشخصيّات الروائيّة، بل تتفاوت نسبهُ من شخصيّة إلى أخرى. واللافت للنظر أن الشخصيّات التي تتميّز بهذا القدر – البعد النفسي _ هي الشخصيّات التي يصدرُ عنها سلوكٌ غير اعتياديّ، بخلاف الشخصيّات السويّة، ومن ثمّ فالأحداث غير المتوقّعة تصدرُ عن هذه الشخصيّات غير الاعتياديّة، وهذا بدوره يجعلُ المتلقّي أكثرَ انجذاباً وتشوّقاً لهذا النوع من الشخصيّات، لكنّ ينبغي الحذر من المبالغة في هذا الأمر؛ لأنّ ((تحليل نفسيّة الشخصيّة التخييليّة، كما لو كانت كائنا حيّاً، يؤدّي إلى إعطاء انطباع غير متماسك))[٢].

وقد((جسّد أتباع المذهب النفسي الشخصيّة الروائيّة بوصفها شخصيّات واقعيّة، وكأنّها تعبيرٌ عن ذاتيّةٍ أو سيرةٍ غيريّة لأشخاص واقعيّين، متناسين أن الشخصيّة الروائيّة شخصيّة متخيّلة، وقد تمتاز بفرادتها وحِدّة طباعها، لكنّها ليستْ مريضةً؛ لذا افتقرت الواقعيّة النفسيّة إلى الموضوعيّة في وصف الواقع الخارجي))[٣].

كما أنّ الخلط بين الشخصية التخييليّة كمكوّن روائي، والشخصية بوصفها ذاتاً فرديّةً أو جوهراً سيكولوجيّاً، يُبعِدُ النقد عن تلمّس حقيقة الشخصيّة الروائيّة، وهذا بدوره أسقط الكتّاب في النموذج السيكولوجي العقيم، وأبعدهم عن الفهم الوظيفي للشخصيّة[٤].

٢- مفهوم الشخصيّة الروائيّة عند كتّاب الرواية التقليديّة والجديدة:

تختلفُ الروايةُ التقليديّةُ عن الرواية الجديدة في نظرتها إلى الشخصيّة، فهي ترى أنّ الشخصيّة ((تُمثّلُ أمارة الخلقِ الأدبي، فهم يجهدونَ في خَلْقِ الشخصيّة الحيّة المتميّزة عن

(١) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط٢،الدار البيضاء- ٢٠٠٩م،٣٠٠.
(٢) م . ن،٢١١.
(٣) في النص الروائي العربي، ١٧٩.
(٤) يُنظر: بنية الشكل الروائي، ٢١٠-٢١١.

سواها جسداً ونفساً))[١]. ومن ثمّ، فالروائيّ التقليدي ((يَلهثُ وراء الشخصيّات ذات الطبائع الخاصّة لكي يبلورها في عمله الروائي... إذ إنّه يجعل من رواياته مرآةً تعكسُ كُلّ طبائع الناس الذين يشكّلون المجتمع الذي يكتبُ له))[٢]. ومن هنا كانت الرواية التقليديّة تُعنى كثيراً ببناء الشخصيّة والتعظيم من شأنها، مِن حيثُ رسْمِ ملامحها وملابسها وهواجسها وأحلامها؛ وذلك لتضليل القارئ وإيهامهِ بكون الشخصيّة حقيقيّةً، وعكْس صورة مصغّرة للعالم المعيش؛ فأصبح التعامل مع هذه الشخصيّة على أساس ((أنّها كائنٌ حيٌّ له وجودٌ فيزيقيّ))[٣].

ويُعلّلُ (ألان روب غرييه) سببَ عناية كتّاب القرن التاسع عشر بالشخصيّة؛ ((بصعود قيمة الفردِ في المجتمع، ورغبتهِ في السيادة، وبالتالي برزت لديهم الشخصيّة بوصفها العنصر الأبرز من بين مكوّنات السرد))[٤]. وقد كان نجاح الروائيّ التقليديّ مرتبطاً بشكل أو بآخر باستفادته من التأريخ ومكوّناته المختلفة، وتوظيفها في رواياته محاولاً_ ما استطاع ذلك_ إقناع المتلقي بواقعيّة شخصيّاته[٥].

وبخلاف ما ذهب إليه التقليديون؛ نجدُ كتّابَ الروايةِ الجديدةِ يُنكرون هذا الزعم، ويخالفونه، فالشخصيّة عندهم انْحَطَّ دورها، وبهُتتْ ملامحها، وغابتْ عنّا حياتها الخارجيّة والداخليّة، فقد طمس هؤلاء العلامات الخاصّة الفارقة، واستبدلتْ برقم أو حرف أو ضمير[٦]. فكانت الشخصيّة عندهم بحسبِ توصيف (رولان بارت)، ((كائن ورقيّ يَصنعهُ الكاتبُ عن طريق اللغة))[٧]، ويقول (بارت)، بخصوص هذا الشأنِ : ((إنّ ما هو آيلٌ إلى الزوال في رواية اليوم، ليس الرواية، وإنّما الشخصيّة، فما لا يمكنُ كتابتهُ بعد الآن هو اسم العلم))[٨]؛ ذلك لأنّها لأنّها شخصيّاتٌ تمتزِجُ بالخيال الفنّي للكاتب، وبمخزونه الثقافي، وهذا الأخير يسمحُ للكاتب بأنْ يتلاعبَ كيفما يشاءُ في تكوين تلك الشخصيّة بشكلٍ يرفض معه أنْ نَصِفَ تلك الشخصيّةَ بأنّها مرآةٌ عاكسةٌ للواقع الإنساني المحيط[٩]. وهذا الأمر قد دفع (كافكا) إلى التقليل من دور شخصيّاته الروائيّة عبْر النصّ الروائي لاسيّما أنّه أطلق على إحدى شخصيّاتهِ حرف (K)،

(١) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، تر: صيّاح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق- ١٩٧٧م، ٩٥ ، ويُنظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط٢، بيروت- ٢٠١٥م، ٣٤.
(٢) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت- ١٩٩٨م، ٨٣.
(٣) في نظرية الرواية، ٨٦، ويُنظر: بنية النص الروائي، ١٧٤.
(٤) نحو رواية جديدة، ٣٦.
(٥) يُنظر: في نظرية الرواية، ٨٤.
(٦) يُنظر: قضايا الرواية الحديثة، ٩٥، والنص الروائي، بيرنار فاليط، تر: رشيدة بنحدّو، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت- ١٩٩٢م، ٩٣-٩٥، وسيموطيقيا الشخصية السردية، جميل حمداوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد- ٢٠١٥م، ١٠.
(٧) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ٣٤، ويُنظر: في نظرية الرواية، ٨٧، وبنية النص السردي، ٥٠-٥١.
(٨) التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، شلوميت كنعان، تر: لحسن أحمامة، ط١،الدار البيضاء- ١٩٩٥م، ٤٩.
(٩) يُنظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ٣٤-٣٥.

ليُعلنَ عن نهاية هذه الهيمنة التي تربّعتْ عليها الشخصيّةُ لمدّة طويلة من الزمن، ويعلن بَدْءَ عصرٍ جديدٍ يُحدّد فيه ملامح التعامل مع الشخصيّة الروائية، حيث أخفى ملامحها، وطمسَ علاماتها الفارقة، وحرمها من التفكير والعاطفة والخيال(١).

٣- مفهوم الشخصيّة من وجهة نظر المنهج البنيوي:

يَتبنّى العديدُ من الكتّاب فكْرةَ تجاهُلِ الشخصيّةِ وعدم الاهتمام بها، بل يذهب منظّرون معاصرون آخرون إلى دقِّ مسامير أخرى في نعشها، وهؤلاء يتّجهون اتّجاهاً بِنيويّاً، إذ لا يجدون مكانةً للشخصيّة ضمن نظرياتِهم، فهم يلتزمون الآيديولوجيا التي تنْزَعُ الإنسانَ من المركز، وتجري عكْس مفهومي الفرديّة والعمق السيكولوجي(٢).

إنّ المنهجَ البنيويَّ لا ينظرُ إلى الشخصيّة على أنّها تُماثلُ الواقع وتحاكيه، بل بوصفها عنصراً فنّيّا متّصلاً ببناء النصّ السردي ككُلّ، ولا تفوقُ في أهميّتها أيّ عنصرٍ من عناصر السرد الأخرى، ومن ثمّ لا يمكن تحديدَها إلا بوساطة اللغة. ويرى (والاس مارتن) أنّ (توماشيفسكي) و (بارت) قد نجحا _ إلى حدّ ما _ في أن يجعلا الشخصيّات الروائيّة جزءاً تكميليّاً في السرد، ويبدو أنّهما – والقول لمارتن– يوحيان بأنّ الشخصيّة ما هي إلا فتاتٌ لفظيٌّ – المظهر المادي، الأفكار، التعابير، المشاعر– وحِّدَ على نحو متراخٍ بوساطة اسم علم. وعلى الرغم من أنّهما لم يبتكرا هذه النظرةَ لكنّهما ساعدا في الترويج على انتشارها(٣).

ويُنظرُ إلى الشخصيّة، من وجهة نَظَرِ التحليلِ البنيوي المعاصر، بمثابة دليل له وجهان: أحدهما، دالٌ، والآخر، مدلول، فهي تتميّزُ عن الدليل اللغوي اللساني من أنّها ليستْ جاهزةً مُسبقاً، ولكنّها تتحوّلُ إلى دليلٍ ساعةَ تكوينِها في النصّ. والدالُ من حيثُ أنّها تأخذُ صفات وأسماءً متعدّدةً. والمدلول ما يقال عنها بوساطة الجمل أو عن طريق تصريحها وأقوالها وسلوكها، ومن ثمّ فإنّ صورتَها لا تكتملُ إلا بنهاية النصّ المحكي(٤).

ويُعَدّ (فلاديمير بروب) من أوائل البنيويين الشكلانيّين الذين غيّروا النظرةَ السائدةَ إلى الشخصيّة، إذ يرى أنّ الحكايةَ تحتوي على عناصر متغيّرةٍ وأخرى لازمة، فالذي يتغيّرُ، هو الأسماءُ وأوصافُ الشخصيّاتِ، والذي يبقى ثابتاً هو الأفعالُ أو الوظائف التي تقوم بها الشخصيّاتُ. إذن، الثوابتُ التي تُشكّلُ هذه العناصرَ الأساسيّةَ في الحكي هي الوظائفُ التي

(١) يُنظر: في نظرية الرواية، ٨٧-٨٨، وعصر الشك (دراسات عن الرواية)، ناتالي ساروت، تر: فتحي العشري، المشروع القومي للترجمة،ط١، القاهرة- ٢٠٠٢م، ٤٣.

(٢) يُنظر: التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ٥١.

(٣) يُنظر: نظريات السرد، والاس مارتن، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت- ١٩٩٨م، ١٥٥.

(٤) يُنظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط٣،الدار البيضاء- ٢٠٠٠م، ٥١.

يقومُ بها الأبطالُ. وقد حَدّدَ (بروب) هذه الوظائفَ التي يقوم بها الأبطالُ في الحكايات العجيبة في إحدى وثلاثين وظيفةً[١]. وقد تَحدَّثَ (بروب) عن تلك الوظائف،لا سيّما وأنّهُ وَضَعَ لكُلّ وظيفةٍ مصطلحاً خاصّاً بها، وأخذ يُوزّعها على الشخصيات الأساسيّة في الحكاية، ورأى أنّ هذه الشخصيّاتَ تنْحصرُ في سبعةِ أصنافٍ، هي: المعتدي، الشرير، الواهب، المساعد، الأميرة، الباعث، البطل، البطل الزائف، ويلحظ أنّ كُلّ شخصيّةٍ تقوم بِعددٍ مِن تلك الوظائفِ المحدّدة[٢]. ويلحظ على هذا التوزيع، أنّ العناية تتمحورُ على الدور الذي تقوم به الشخصيّة في مقابل التقليل من أهمّية نوعيّة الشخصيّات وأوصافها وسماتِها، لا سيّما وأنّ هذه الأخيرة بالنسبة له هي قيم متغيّرة. ومِن هنا كان لطروحاتِ (بروب) تَأثيرٌ مهمٌّ في الدراسات النقديّة البنيوية، التي أسهمت في بلورةِ أفكار أكثر تَعمِيماً، وأقدر على التطبيق على مستوياتٍ مختلفةٍ في السرد.

أمّا المُنظّر الآخر (غريماس) فنرى أنّهُ قدّمَ تصوّراً جديداً للشخصيّة الروائيّة ، وهو ما يمكنُ تسميتهُ ((بالشخصيّة المجردة))[٣]، إذ يميّزُ (غريماس) بين العامل والممثل. فالعواملُ لديه في كُلّ حكي محدود، ستة، هي: (المُرسِل، والمُرسَل إليه، والذات، والموضوع، والمساعد، والمعارض)، أمّا عدد الممثلين فلا حدودَ له[٤].

إنّ الشخصيّةَ التي قدّمها (غريماس) تكادُ تكونُ قريبةً من الشخصيّة المعنويّة في عالم الاقتصاد، فليس من الضروري أن تكون الشخصيّة هي شخصٌ واحِدٌ؛ ذلك أنّ العاملَ في تصوّرِهِ يمكنُ أن يكونَ مُمَثّلاً بأشخاصٍ كُثُرٍ[٥]. وكذلك ليس من الضروري أن يكون العامل شخصاً ممثّلاً، فقد يكون مجرّدَ قيمةٍ، كفكْرة الدهر أو التأريخ مثلاً، وقد يكونُ جماداً أو حيواناً، فتصبحُ الشخصيّة مجرّدَ دورٍ ما يُؤدّى في الحكي بغضّ النظر عمّن يقوم بهذا الدور؛ وعليه فإنّ مفهوم الشخصيّة لديه يكون على اتّجاهين: فالأوّل عاملي، وهو مفهوم مجرّد يُعنى بالأدوار على حساب الذات المنجزة. والثاني ممثلي، تتّخذ فيه الشخصيّةُ صورةَ فرْدٍ يقوم بدور ما في الحكي[٦].

---

(١) يُنظر: مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، تر: عبد الكريم حسن، وسميرة بن حمو، دار شراع، ط٢، دمشق- ١٩٩٦م، ٩٧-١٠٦.

(٢) يُنظر: المصلح السردي، ٦٨، وسيموطيقيا الشخصية السردية، ٤٧-٥٠، والتخييل القصصي، ٥٦، وبنية النص السردي، ٢٥، وشعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط٢، دمشق- ٢٠٠٥م، ومورفولوجيا القصة، ١٠٥-١٠٦.

(٣) بنية النص السردي، ٥٢.

(٤) يُنظر: بنية النص السردي، ٥١-٥٢، والتخييل القصصي، ٥٦، وشعرية الخطاب السردي، ١٦، وسيموطيقيا الشخصية السردية، ٥٢.

(٥) يُنظر: بنية النص السردي، ٥١-٥٢، والتخييل القصصي، ٥٦.

(٦) يُنظر: التخييل القصصي،٥٥-٥٦، والنص الروائي، ٩٧، وفنّ القص في النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب- د.ت، ٤٤.

وعلى الرغم من أهميّة التحليلِ العاملي من حيثُ قدرتِهِ على إظهارِ دور البِنيات اللغويّة في تنظيم عالم المتخيّل الحكائي؛ فإنّه سرعان ما يتنازل عن تلك الإجرائيّة عند تطبيقِهِ على نصوصٍ لا تنسجمُ مع نظام آليّ وصارمٍ من القوى الفاعلة، ومن ثمّ فإنّ هذا المفهومَ لا يمكنهُ إلغاء مفهوم الشخصيّة، فضلاً عن أنّهُ لا يُنسي أهميّة دراسة توسيماتها[١].

وحاول (فيليب هامون) أن يقدّمَ تصوراً للشخصيّة الروائيّة، فهي عندهُ ليستْ ((مفهوماً أدبيّاً مَحْضاً، وإنّما هو مرتبطٌ أساساً بالوظيفة النحويّة التي تقوم بها الشخصيّة داخلَ النصّ، أمّا وظيفتها الأدبيّة فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافيّة والجماليّة))[٢]. ولم يخرج (فيليب هامون)، في تصوّره للشخصيّة، عن مفهوم التصوّر اللساني، فضلاً عن أنّهُ يرى أنّ الشخصيّةَ الروائيّةَ ((تركيبٌ يقومُ به القارئ أكثر ممّا يقوم به النصّ))[٣].

وفي ضوء ما تقدم نرى أنّ سببَ عنايةِ البنائيين والشكلانيين معاً بالشخصية الروائية، في ما تقوم به من أعمالٍ كثيرةٍ قياساً بعنايتها بصفاتِها ومظاهرِها الخارجيّة، راجعٌ إلى الأدوار التي تؤدّيها تلك الشخصيات، فعن طريق هذه الأدوار ينشأ المعنى العام للنصّ[٤].

إنّ الدراساتَ المختلفةَ التي تناولت الشخصيّةَ ظلّتْ تُثِيرُ الاهتمام؛ بسبب مِن تنوّع تلك الأبعاد والمنطلقات، كما تبيّنَ في بداية الحديث، ولكلٍ منها _ مهما حاولت الإحاطة والشمول_ ((حدودها التي تظلّ متّصلةً بالأسسِ التي تحدّدها للمقاربة، والإطار النظري الذي يحكمها))[٥].
يحكمها))[٥].

وعلى الرغم من الهجمةِ الشرسةِ التي أرادت النيلَ من الشخصيّة وزحزحتها عن عرشها، إلّا أنّها ظلّتْ صامدةً أمامِ تلك التحدّياتِ؛ ولذا فإنّ إلغاءَ ((الشخصيّة هو إلغاءٌ للواقع وهروب منه، وانزلاق في ذاتيّة عاجزةٍ عن مواجهته والإمساك به في شكله المشخّص. فالشخصيّة انعكاسٌ للواقع، وإشارةٌ إليه، وإنارةٌ وتكثيفٌ))[٦]. لتبقى الشخصيّةُ في نهاية المطافِ_ رغْمَ هذا الإنكارِ والتقزيم _ عُنصراً هامّاً لا يُمكنُ الاستغناء عنه في عمليّة بناءِ النصِّ الروائي.

(١) يُنظر: النص الروائي(تقنيات ومناهج)، ٩٨.
(٢) بنية الشكل الروائي، ٢١٣.
(٣) شعرية الخطاب السردي، ١٠، ويُنظر: بنية النص السردي، ٩٠.
(٤) يُنظر: بنية النص السردي، ٥٢.
(٥) قال الراوي، ٩٠.
(٦) في النص الروائي العربي، ١٣.

ثانياً_مفهوم الرواية النسويّة:

خطت المرأةُ خطواتٍ واسعةً في تأكيدِ حضورِها في المشهد الثقافي، وقد بدتْ هذه الخطواتُ متعثّرةً تارةً _لدى الكاتبات العرب _ ومتردّدةً تارةً أخرى حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لكنّها شَهِدتْ تحوّلاً واضحاً في النصف الثاني من القرن الماضي، وتَمثّل هذا الحضور بدايةً في المنجز الشعري والنقدي، وتجلّى في صراعها مع الرجل حول ريادةِ الشعرِ الحرّ، ممّا يؤكّدُ حضورها الفعّال في هذا المجال(١).

وفي العقود الأخيرة من القرن الماضي، وبداية القرن الحالي، عزّزت المرأة حضورَها، وفرضتْ نفسها بقوّة في المُنجز الروائي، فعملتْ على بثّ القضايا المختلفة لاسيّما التي تتعلّقُ بالمرأة والمطالبة بحقوقها، وتأكيد حضورها، بوصفها طرفاً فاعِلاً في صنْع الحضارةِ الإنسانيّةِ، وفي ضوء هذا الحراك ظهر أدبٌ يمتاز بالتموْضع والتمركز حول أدبِ المرأةِ عُرِف في ما بعد بـ(الأدب النسوي)، تفرعتْ عنه الرواية النسويّة(٢).

إنّ استقراءَ الموقفِ النقدي حيالَ الكتابةِ النسويّةِ يمكنُ أن يؤدّي بنا إلى تأْشير مواقف ثلاثة في الساحة الأدبيّة والنقديّة، هي:

١- **الموقف الرافض لهذا المصطلح:** يَقرّ أصحابهُ بعدم وجودِ خصوصيّةٍ في كتابة المرأة:

وفي سؤال وجّه إلى (د.عبد العزيز المقالح): هل هناك سردٌ أُنثويّ؟ قال: سأظلّ متمسّكاً برأيي السابق، من أنّه لا فرقَ بين الرجلِ والمرأةِ في الكتابة الإبداعيّة، وهذه الأخيرةُ تعدّ تعبيراً عن المشاعر الإنسانيّة لكلا الجنسين، وما تكتبهُ المرأةُ من إبداعٍ، سواء على مستوى الشعر أو القصة أو الرواية، فإنّي لا أرى _سواء على مستوى الأسلوب أو اللغة أو الموضوع _ ما يجعلهُ يختلف عن إبداع الرجل، على الرغم من أنّ بعضَ هذا الإبداعِ مُغطًّى بسحابةٍ من الحزن الذي يكشفُ أبعادَ المحنةِ التي عاشتْها المرأةُ في دهاليزها، إلا أنّه يبقى أدباً إنسانياً يصدرُ عن واقعٍ إنسانيٍّ، وكما يوجد اختلاف بين كاتبٍ وكاتبٍ آخرَ، فقد يلحظ القارئ شيئاً من هذا الاختلافِ بين كاتبةٍ وأخرى، وهذا الاختلافُ هو شيءٌ طبيعيٌ تفرضهُ قوانينُ الإبداعِ الحقيقي في كُلّ زمانٍ ومكانٍ(٣).

---

(١) يُنظر: الرواية العربية ما بعد الحداثة، ماجدة هاتو هاشم، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد- ٢٠١٣م، ٢١١.

(٢) يُنظر: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، عامر رضا، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية، جانفي، ع/١٥، ٢٠١٦م، موقع الكتروني: WWW-allugah.com Post.Php=21

(٣) يُنظر: شهرزاد وغواية السرد، وجدان الصائغ، منشورات الاختلاف، ط١،الجزائر- ٢٠٠٨م، ٢٢٤-٢٢٥.

وتذهبُ الناقدةُ (خالدة سعيد) إلى أنّ هذا المصطلحَ يُحيطهُ الغموضُ والعموميّةُ، ولذلك فهي ترفضهُ، وترى أنّ هذه التسميةَ تستبطنُ الحكْمَ بالهامشيّة في مقابل المركزيّة المفترضة؛ ذلك لأنّ القولَ بكتابةٍ إبداعيّةٍ نسويّةٍ تفضي إلى واحِدٍ من حكمين: إمّا كتابة ذكوريّة تمتلك مثل هذه الهُوية وهذه الخصوصيّة، وإمّا كتابة بلا خصوصيّةٍ جنسيّة ذكوريّة[١].

وعلى الرغم من رفض الكاتبة لمصطلح (الأدب النسوي)، إلّا أنّها تقرُّ في نهاية الأمرِ بوجود الاختلافِ بين الرجالِ والنساءِ، سواء على مستوى الفوارق البيولوجيّة، أو على مستوى وجود خصوصيّةٍ صادرةٍ عن وعيٍّ محدّدٍ لدى الكاتبةِ التي تنتمي إلى فئة اجتماعيّةٍ معيّنةٍ[٢].

٢- **الموقف المؤيّد لهذا المصطلح:** ويقرّ أصحابهُ بوجود خصوصيّة تُميّزُ أدبَ المرأةِ عن الرجل. ويؤكد (د.عبد الإله الصائغ) ((أنّ ثمّةَ أدباً نسوياً، ومَن يقول أنّ الأدبَ النسويَّ أدبٌ رجاليٌّ تكتبهُ النساء فهو ينظرُ نظرةً فحوليّةً متسلّطةً))[٣].

وتحاولُ الكاتبةُ والناقدةُ (نازك الأعرجي) الإجابةَ على سؤالٍ مفترضٍ هو: هل أنّ إقرارَنا بوجود أدبٍ نسوي يؤدّي بنا إلى الإقرار بوجود أدبٍ رجالي؟، فتقول: ((في الواقع لا يعارضُ الأدب النسوي بالأدب الرجالي، بل بأدبِ المجتمعِ))[٤]. وعلى صِلَةٍ بهذا التوصيفِ، تُجيبُ الناقدةُ على سؤالٍ للناقد (سعيد يقطين): ما هو أدبُ المجتمعِ؟ فتقول: ((فالرجلُ هو المجتمعُ، والمجتمعُ هو الرجلُ)) [٥]، وفي هذا الجواب اعترافٌ، إذ يضعُ الأدب النسويّ قسيماً للأدب الذكوري ومقابلاً له.

٣- **الموقف المُحايد:** ويذهب أصحابهُ إلى الإقرار بخصوصيّة التجربة التأريخيّة والاجتماعيّة التي عاشتْها المرأةُ وطبعتْها بطابعٍ خاصّ، ومن ثمّ يرفضُ أصحابُ هذا الموقفِ أن تكون الخصوصيّةُ نابِعةً من طبيعةٍ خاصّةٍ تُلازمُ المرأة[٦]. فالناقدة (يمنى العيد)-مثلاً- ترفضُ التمْييزَ بين مقولةِ الأدبِ بوصفه مفهوماً عامّاً والأدب النسوي بوصفه مفهوماً خاصاً، وترى الناقدةُ أنّ مُساهَمةَ المرأةِ في النتاجِ الأدبي، تُعدّ وسيلةً من وسائلِ الانفتاحِ والتحرّرِ بالنسبة لها، إلا أنّها

(١) يُنظر: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح،عامر رضا،٢٠١٦، موقع الكتروني: WWW-allugah.com Post.
(٢) يُنظر: م . ن ، الموقع السابق.
(٣) شهرزاد وغواية السرد، ٢٣٢.
(٤) قضايا الرواية العربية الجديدة، سعيد يقطين، منشورات الاختلاف،ط١، الجزائر- ٢٠١٢م، ١٩٦.
(٥) قضايا الرواية العربية الجديدة، ١٩٦.
(٦) يُنظر: الأدب النسوي بين التداول والانتقاد، علي عمار، مركز النور، موقع الكتروني: WWW.al noor-se/arbicle?id=262601

ترفضُ الانطلاقَ من هذه الخصوصيّة؛ لأنّها تعيقُ مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي الذي يُعدّ الأدب جزءاً منها[١].

وفي داخِلِ الاتّجاه النسويّ هناك فريقان من النساء الكاتبات، فريقٌ رافضٌ لفكْرةِ الأساسِ الرجوليّ للأدب، ومحاولةِ النيْلِ من المرأة الكاتبة وإبداعاتها. والفريقُ الآخرُ، مُتقبِّلٌ لهذه الفكرةِ على أساس أنّ لكُلّ كاتبةٍ قراءة خاصّة تنطلقُ منها، فلا يستطيعُ الرجلُ الكاتبُ أن يَنُوبَ عنها في الكتابة.

وحولَ هذا المصطلحِ تقولُ الكاتبةُ (أحلام مستغانمي): ((أنا لا أؤمِنُ بالأدب النسائي، وعندما أقرأ كتاباً لا أسألُ نفسي بالدرجة الأولى هل الذي كتبهُ رجلٌ أو امرأة))[٢]. أمّا (غادة السمّان) فتعدّ الجدلَ الناشئَ عن هذا المفهوم لا يعدو أن يكونَ حواراً عقيماً، فهي ترى((مِن حيثُ المبدأ، ليس هناك تصنيفُ أدبينِ، نسائي ورجالي))[٣].

وللروائيةِ والناقدةِ المصريةِ (لطيفة الزيّات) رأيانِ في ما يتعلّق بهذا المفهوم، ويُلْمحُ منه تطوّر في قناعةِ الكاتبةِ، ففي حين ترفضُ التمْييزَ بين الكتاباتِ النسائيّةِ والأخرى الرجاليةِ على الرغم من شعورها بأنّهما يكتبان بشكْلٍ مختلفٍ[٤]، لكنّها عادتْ لتعترفَ بأنّ الاختلافَ لا يعني بالضرورة تمْييزاً بينهما سواء ما يتعلّق بطبيعتهما أم بطبيعةِ المستوى الفنّي للمنتَج أيضاً[٥]. في حين ترى الروائيّةُ الأردنيّةُ (سميح خريس)، أن الكتابةَ الإبداعيّةَ مُنتجٌ إنسانيٌّ عامٌّ[٦].

وأمّا الروائيّة التي نحن بِصددِها (ميسلون هادي) فكان لها رأيٌ في ما يتعلّقُ بالتسمية، فقد سُئِلتْ في ما إذا كانت توافقُ على تقسيم الأدب على نسائيّ ورجالي، وكذا على نقدٍ نسائي وآخر رجالي، فأجابتْ: ((أنا أكتبُ كامرأةٍ، وأُفكّرُ كامرأة، ولكنّي أتظاهرُ بأنّي غيْرُ مهتمّةٍ بهذا التصنيفِ، لا اعتبرهُ سلبيّاً بالتأكيد، ولكنّه أصبحَ متوارياً خلفَ التواقيعِ، فلم يعد الأدب النسوي يعني انضواءَ جميع الكاتبات تحت هذا المصطلحِ النقدي، ولكنّهُ يعني أنّهُ منحًى في الكتابة، ويمكنني القول: إنّ المرأة تملأُ الفراغاتَ المهمّةَ التي يتركُهَا الرجلُ، فهي تعتبرُها أكثرَ أهمّيّة من المتن، متن الغرورِ والعطشِ إلى السلطة والقوّة والمال؛ ولهذا عندما تكتبُ المرأةُ، فإنّها تُعنى بالمشاعر، وتنتبهُ للتفاصيل التي يطيقُ بها الرجلُ ويعتبرُها (شُغل نسوان)))[٧].

---

(١) يُنظر: الأدب النسوي بين التداول والانتقاد، الموقع السابق.
(٢) إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، بحث، أحلام معمري، مجلّة مقاليد، ع/٢، ٢٠١١م، ٤٩.
(٣) م . ن، ٤٩.
(٤) يُنظر: الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، عامر رضا، الموقع السابق.
(٥) يُنظر: عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسويّة)، شيرين أبو النجا، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة- ١٩٩٨، ص١٨.
(٦) يُنظر: في تشكيل الخطاب الروائي، إبراهيم أحمد ملحم، عالم الكتب، الأردن- ٢٠١٠م، ٥٨.
(٧) حوار أجراه (عدنان الهلالي) مع الروائية (ميسلون هادي)، مجلة اتحاد كتاب المغاربة للأنترنت، ٢٠١٢م.

وتضيفُ الكاتبةُ في تعليقٍ آخرَ لها، أنّه لو ذكروا أمامي مفهومَ الأدبِ قبْلَ عشْر سنواتٍ؛ لَتوتّرتُ، أمّا الآن فقد أصبحتُ أكْثرَ قبولاً في أنّ هناك مفهوماً للأدب النسوي، يَتميّزُ بالتفاصيل والمشاعر والأحاسيس، بينما الرجل يُعنى بالمتن ويعتبرُ ما عداه من قضايا هامشيّة، لكنّني أعتقد أنّ هذا الهامشَ أجملُ من المتن(١).

هذه بعضُ آراءِ النقّادِ والروائيين في ما يتعلّقُ بمصطلح الأدب النسوي، والرواية النسوية. ويتّضحُ مِمّا سَبَقَ أنّ هناك تفاوتاً في الآراءِ بِشأنِ نوعيّةِ هذا الأدبِ، فمنهم مَن يَضعُ هذا الأدبَ في مجالِ الإبداعِ، مهما يَكُن نوْعَ هذا الإبداعِ. والرأيُ الآخرُ يَقبْلُ هذا التقسيمَ تَبَعاً لسماتٍ معيّنةٍ يَتمتّعُ بها هذا الأدب. ويمكن القول: إنّ هذا التصنيفَ قد يغيّرُ وجْهةَ البحثِ والانشغال عن القضايا الأهمِّ وهي طبيعةُ المنتَجِ وقيمتهِ الفنيّةِ بغضّ النظرِ إن كان لهذا الطرفِ أو ذاك، فالقضيةُ التي ينبغي الوقوف عندها، هي الجانبُ الفنّيُّ بشكلٍ أساسٍ، ثمّ تأتي القضايا الأخرى. ومن ثمّ يُمْكِنُ أن يكون محورُ النقاشِ مركّزاً حول مزايا المُنتَج النسوي–مثلا– وكذلك المنتَج الرجالي، وفي كلا الحالتين هناك خصوصيّة لا ينبغي أن تكونَ معياراً لتقسيم الأدبِ أو النقد إلى نسوي ورجالي، فإذا كانت هناك مشتركات بين الكتّاب يُبنى عليها نتاجهم، ففي المقابلِ أيضاً هناك خصوصيّات تُميّزُ بعضَهم عن بعضٍ، وهذا الأمرُ لا يُعدّ مسوّغاً أساسيّاً يمكن أن يشغلَ الباحثين عن الجوانب الفنّيّة في الأعمال الأدبيّة.

ثالثا_ الرواية النسويّة العراقية:

تُعدّ الرواية النسويّة العراقيّة امتداداً للرواية النسويّة العربيّة، لا سيما وأنّ هذه الأخيرةَ مرّتْ بمراحل عدّةٍ قبْلَ أن تستقر على الوضع الذي هي عليه الآن. إنّ أوّلَ محاولةٍ لكتابة الرواية، على نحو ما يؤرّخُ لها في الأدب العربي، كانت رواية (حسن العواقب) لـ(زينب فوّاز) عام ١٨٩٩م(٢)، تلتها رواية (قلب الرجل) للكاتبة اللبنانية (لبيبة هاشم) عام ١٩٠٤م(٣)، بعدها توالى توالى صدور الرواياتِ، إلّا أنّ النضجَ الفنّيَّ الحقيقيَّ للرواية النسويّة العربيّة كان في بداية التسعينيّات من القرن الماضي. لكنّ الغريب في الأمر، عند متابعةِ تطوّرِ تلك المراحل، لم نجدْ ذِكْراً أو إشارةً للروائيات العراقيات، إذْ لم يذكُرْ لنا النّقّاد والكتّاب العرب بـ(الذات) شيئاً عن

(١) يُنظر: الرواية جدل إنساني ووجهات نظر مختلفة عن الحياة، عدنان الفضلي، موقع جريدة الاتحاد الالكتروني، ع/٩٤٦١١.
(٢) يُنظر: القصة في الأدب العربي الحديث، محمد يوسف نجم، ط٢، بيروت- ١٩٦١، ١١٧.
(٣) يُنظر: م . ن، ١١٥.

تأريخ المنجز النسوي العراقي، ومن هنا يحاول الباحث أن يفردَ محوراً مستقلّاً يتتبّعُ فيه، ولو بإيجازٍ، مراحل تطوّر الرواية النسويّة في العراق.

إنّ الانطلاقةَ الأولى للرواية العراقية كانت في خمسينيّات القرن الماضي، وتمثّلتْ في رواية (مَن الجاني؟) لـ(حربيّة محمّد) وقد صدرت عن مطبعة الجامعة في بغداد عام ١٩٥٤م(١). لكنّ هذه المحاولة لم تُحقّقْ شيئاً على المستوى الفنّيّ، فهي لا تعدو أن تكون قصّةً طويلةً أكثر منها رواية، فقد بلغَ عدد كلماتها سبعة آلافِ كلمةٍ(٢).

أعقبتْها محاولاتٌ أخرى، لكنّها لم تأتِ بجديدٍ، لافتقادها للمقوّمات الفنّيّة التي تجعل منها روايات حقيقيّةً، فضلاً على أنّها قليلةٌ، إذ لا يزيدُ عددها على سبْع رواياتٍ ما بين رواية (حربيّة محمّد) عام ١٩٥٤م، ورواية (السابقون واللاحقون) لـ(سميرةّ المانع) عام ١٩٧٢م(٣). ويمكن أن يطلق على هذه المرحلة بـ(مرحلة التأسيس)، وفيها قدّمت الروائيّاتُ بعضَ القضايا النسويّة، مثْل: تحرّر المرأة وعملها، ونقد الظواهر الاجتماعيّة السائدة آنذاك.

تميّزتْ رواياتُ تلك المرحلةِ بالجانب الوعظي، وبالضبابيّة وعدم وضوحها، وافتقارِها إلى البناء الفنّيّ المتكاملِ، فضلاً على أنّها لا تخرجُ عن محاكاة كتابةِ الرجلِ، وغالباً ((ما تكون قصصاً طويلةً أكثر منها رواية، وإنْ حملتْ تسمية رواية))(٤). وعليه تبقى رواية (سميرة المانع) (السابقون واللاحقون)، تمتاز بأنّها تجاوزتْ جميعَ المحاولاتِ التي سبقتْها، فكانت باكورةَ الأعمالِ التي لا مستْ حدودَ الروايةِ الحقيقيّة(٥).

بعدها أخذ المنتج الروائي بالتزايد ولاسيما في عقدي السبعينيّات والثمانينيّات من القرن الماضي إلى بداية التسعينيّات، فتجاوز عدد الروايات العشرين عملاً(٦). ويمكن أن يطلق على هذه المرحلة بـ(مرحلة ما بعد التأسيس)، وقد اتّسمتْ بالنضج الفني، وبخاصّة في عقد الثمانينيّات الذي شَهِدَ تحوّلاً على مستوى البنيةِ والمضمون(٧).

ومع أهمية ما تحقق للرواية النسويّة حتى عقد التسعينيّات، إلا أنّ العصرَ الذهبيَّ لها هو العصرُ الحاليّ الذي نعيشهُ اليوم، إذ تجاوزتْ فيه كتابة الرواية الجهود الفرديّة لبعض الكاتبات

(١) يُنظر: فهرست الرواية العراقية، نجم عبد الله كاظم، دار الشؤون الثقافيّة، ط١، بغداد-٢٠١٥م، ١٣١.
(٢) يُنظر: الرواية النسوية العربية في العراق، نجم عبد الله كاظم، موقع جريدة نضال المرأة الألكترونية، ع/١٥، ٢٠١٥م، www-iraqi-womens-league-com
(٣) يُنظر: فهرست الرواية العراقية، ١٣١.
(٤) الرواية النسوية العراقية (الخطاب المغاير للانهمام بالجسد وتشظّي الهوية)، ماجدة هاتو، مقال على الانترنت: Nazikprize-crd-gov-ig، ويُنظر: الرواية النسويّة العربية في العراق، الموقع السابق.
(٥) يُنظر: الرواية النسوية العربية في العراق، الموقع السابق.
(٦) يُنظر: فهرست الرواية العراقية، ١٣١-١٣٢.
(٧) يُنظر: الرواية النسوية العراقية (الخطاب المغاير للانهمام بالجسد وتشظّي الهوية)، الموقع السابق.

إلى جهودٍ أخرى جماعيّة، فسجّلَ هذا العصرُ تواصلاً فعّالاً، إذ تجاوز عدد الروايات لغاية عام ٢٠١٤م أكثر من مائةِ روايةٍ(١).

إنّ مرحلةَ الروايةِ المعاصرةِ التي تمتدّ من منتصف التسعينيات إلى يومنا هذا قد شَهِدتْ قفزةً نوعيّةً كمّاً ونوعاً، فقد اتّسمتْ كتابات هذه المرحلةِ بالوعي الحادّ بالكتابة، وانفتاح الوعي المعرفي والروائي. ولعلّ ما يميّزُ هذه المرحلة، هو الاختلافُ في التقديم لموضوعات تشظّي الهُوية بفعل انعكاساتِ الحروبِ التي عصفتْ بالعراق، وما ترتّبَ عليها من نتائج كارثيّة على المستويين الفرديّ والجماعيّ، وإعادة موضوعة الاغتراب النفسي والمكاني، وهو ما يلمسُ في كتابات: عالية ممدوح، وميسلون هادي، وغيرهُنّ من الروائيّات العراقيّات(٢).

إنّ ما يلحظُ على كتابات هذه المرحلةِ، هو أنّ الكاتبةَ العراقيّةَ حاولتْ ((إعادة قراءة الواقع، وأسّسَتْ لوعي مغايرٍ وجديدٍ يرهصُ بالتغيير، ويبشّرُ بولادة المرأة الكاتبة بحيّزٍ إبداعي، يُزحزحُ المعاييرَ السائدةَ في القصّ النسوي، ويُسْهِمُ في تصدّعِ البِنيات التقليديّة له))(٣).

استطاعتْ الروايةُ النسويّةُ العراقيّةُ خلال هذه المدة، لاسيّما بعد أن تحرّرت الكلمة من سلطة الرقيب بعد عام ٢٠٠٣م، أن تمثّلَ الطموحَ السردي للعبور بالرواية إلى مديات أبعد، بخاصّة بعد أن أوكلتْ للروائيّة العراقيّة أدوارٌ تُناغم أدوارَ الآخرِ، بل وتزيدُ عليه بالذي تعذّر القيام به(٤).

وقد حققت الكاتبةُ العراقيةُ إضافةً جادّةً للمشروع الروائي، وحضوراً نوعيّاً في الإثراء والرصدِ، ((وهي تشكّلُ نصوصاً متميّزةً ترتكزُ على الحريّة والتغيير، لتكرّسَ أنماطاً جديدةً تستندُ إلى الملمح الفنّي والجمالي... فتشظّي اللغة، واللعب بالشكل الروائي، وتصدّع البنية الروائية، وتقطيع أواصر النسيج الروائي، وكسْر السياق السردي، وغير ذلك من التجريب، أنتج رؤية جديدةً تُشكّل إضافةً نوعيّةً على المستويات الإبداعيّة الجماليّة))(٥).

إنّ المراحلَ الثلاثَ التي مرّتْ بها الروايةُ النسويّةُ في العراق، لا تكادُ تختلف عن مثيلاتها في الوطن العربي فـ(صبري حافظ) يَتّفقُ مع تلك المراحلَ التي مرّتْ بها الرواية النسويّة العربيّة ابتداءً من المرحلة الأولى التي سمّاها مرحلة تقليد الكتابة الروائيّة الذكوريّة، وتبنّي وجهةَ النظرِ

(١) يُنظر: فهرست الرواية العراقية، ١٣٣-١٣٨.
(٢) يُنظر: الرواية النسوية العراقية (الخطاب المغاير للانهمام بالجسد وتشظي الهوية)، الموقع السابق.
(٣) متغيرات السرد في الرواية العراقية، رواء نعاس محمد، وعبد الله حبيب التميمي، بحث، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، ع/١٥، ٢٠١٤م، ٢.
(٤) يُنظر: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣م، سعيد حميد كاظم، تموّز للنشر والتوزيع، ط١، دمشق-٢٠١٦م، ١٨.
(٥) التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣م، ١٨-١٩.

الذكوريّة، ثمّ مرحلة التمرّد على التقاليد ووجهات النظر الذكوريّة التي امتدتْ إلى سبعينيّات القرن الماضي، وصولاً إلى مرحلة التحقّق والتميّز(١).

وهكذا انتقلت الرواية العراقية النسويّة من الغياب أو الصمت في العشرينيّات حتّى الأربعينيّات ، إلى الحضور الخجول والمتواضع، وربّما اقتربتْ من الغياب والصمت خلال الخمسينيّات والستّينيّات، ثُمّ الحضور الفاعل خلال السبعينيّات والثمانينيّات والنصف الأوّل من التسعينيّات، وأخيراً الظاهرة بدءًا بمنتصف التسعينيّات إلى الوقت الحاضر(٢).

ومن هنا، شَهِدت الساحةُ العراقيّةُ الأدبيّةُ حضوراً للروائيّات العراقيّات بشكلٍ لافتٍ، وقد تخطّى حضورها الساحة العراقيّة إلى العربيّة، ويتجلّى ذلك في ضوء ما حصلتْ عليه الروائيّاتُ العراقيّاتُ من جوائز عدّة لاسيّما ((عالية ممدوح، ميسلون هادي*، هديّة حسين، أنعام كججي، وغيرهنّ))(٣).

وفي ما يأتي جدولٌ يبيّنُ إحصاء عدد الروايات النسويّة العراقيّة التي صدرتْ منذ عام ١٩٥٤م ولغاية عام ٢٠١٤م(٤)، إذْ يلحظُ في هذا الجدول التدرّج الكمّي للروايات الصادرة في هذه

---

(١) يُنظر: النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، د.بهاء الدين محمد مزيد، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، مصر، ٢٠٠٧م-٢٠٠٨م، ٣٥-٣٦.

(٢) يُنظر: الرواية النسوية العربية في العراق، الموقع السابق.

* قاصّة وروائية وصحفية ومترجمة من مواليد العراق/الأعظمية ١٩٥٤م، بكالوريوس إدارة واقتصاد من جامعة بغداد ١٩٧٦، ودبلوم مهني في اللغة الانجليزية من المدرسة الدولية للغة الانجليزية/المملكة المتحدة. ضمت لوائح إبداعها العديد من الأعمال القصصية والروائية والترجمات والمقالات الأدبية والنقدية، فضلا عن تقلدها مسؤولية الصفحات الثقافية في أكثر من موقع صحفي وإعلامي. وتعد ميسلون هادي من الكاتبات اللواتي أثرين الأدب العراقي بعدد مهم من القصص والروايات، فمنذ مجموعتها الأولى عام ١٩٨٥م (الشخص الثالث) أصدرت أكثر من اثنين وعشرين كتابا في السرد، ترجم عدد من قصصها إلى العديد من اللغات. حصلت على جوائز عدّة خلال مسيرتها الأدبية، كان أولها الجائزة الذهبية لمنتدى المرأة في العراق عن مجموعة (لا تنظر إلى الساعة) عام ١٩٩٧م، وجائزة أندية الفتيات في الشارقة عن رواية (العيون السود) عام ٢٠١١م، كما نالت جائزة باشراحيل لأفضل رواية عربية عن روايتها (نبوءة فرعون) عام ٢٠٠٨م، فضلا عن ترشيح روايتها (شاي العروس) عن القائمة القصيرة لجائزة الشيخ زايد عام ٢٠١١م. هذه الجوائز والتكريمات كللتها الكاتبة بحصولها على جائزة (كتارا) لفئة الروايات غير المنشورة عن رواية (العرش والجدول). عضو لجنة التحكيم في موقع الروائي مع (نجم والي) و(شاكر الأنباري). صدر عن تجربتها كتابان ورسالتان أكاديميتان هما: (ميسلون هادي وأدب عصر المحنة) للدكتور حسين سرمك حسن عام ٢٠٠٤م، و(الفراشة والعنكبوت دراسات في أدب ميسلون هادي) للدكتور نجم عبد الله كاظم، و(القصة القصيرة عند ميسلون هادي للباحثة إيمان حسين) عن جامعة بغداد كلية التربية للبنات عام ٢٠٠٩م، و(البنية السردية في روايات ميسلون هادي) للباحثة دعاء قحطان عباس عن جامعة بغداد كلية التربية عام ٢٠١٢م. ينظر: الفراشة والعنكبوت ص٧-١١، و(الكتابة عن المرأة أصعب من الكتابة عن الرجل) : حنان عقيل، صحيفة العرب، ع/٩٥٥٦، ٢٠١٤م، ١٥، وحوار أجراه: سيف الدين كَاطع، منقول من صحيفة ١٤ أكتوبر، ع١٥٦١٩، ٢٠١٢م، ١٣، وواقعنا يرتدي قميصاً كونياً يخلخل معادلة الأدب الكلاسيكي، صفاء ذياب، صحيفة القدس، ٢٠١٥م، موقع الكتروني، والكاتبة العراقية ميسلون هادي، عدنان الهلالي، بحث، مجلة اتحاد كتّاب المغاربة للانترنت، ٢٠١٢م.

(٣) الرواية النسوية العربية في العراق، الموقع السابق.

(٤) يُنظر: فهرست الرواية العراقية، ١٣١-١٣٨.

المراحل، تتقدمها مرحلة الظاهرة – منتصف التسعينيّات إلى الوقت الحاضر _ كمّاً ونوعاً، قياساً بالمراحل التي سبقتْها*.

السّـــنة	عدد الروايات الصادرة
من ١٩٥٤م إلى ١٩٥٩م	٤ روايات
من ١٩٦٠م إلى ١٩٦٩م	روايتان
من ١٩٧٠م إلى ١٩٧٩م	١٥ رواية
من١٩٨٠م إلى ١٩٨٩م	١٢ رواية
من ١٩٩٠م إلى ١٩٩٩م	١٤ رواية
من ٢٠٠٠م إلى ٢٠٠٩م	٥٣ رواية
من ٢٠١٠م إلى ٢٠١٤م	٣٣ رواية
المجموع	١٣٣ رواية

*أفْرد الباحث ملحقاً مستقلّاً في نهاية البحث، تضمّنَ أسماء الروايات النسويّة العراقيّة ومؤلفيها منذ عام (١٩٥٤- ٢٠١٤م).

الفصلُ الأوّلُ

أنمـــاط الشـــخصـــيّة

المبحث الأوّل: الشخصيّة في الإطار الفكري

أوّلاً_ الشخصيّات المُغتربة:

تُشيرُ الدراساتُ إلى أنّ (هيجل) كان السبّاق إلى استعمالِ الاغتراب في إطارٍ منهجيٍّ مستقلّ بإجراءاتهِ العلميّة، ومقاييسهِ المُستندة إلى حقائق فكريّة، وأخرى فلسفيّة بـ((اعتباره خاصيّة وجوديّة متأصّلة في طبيعة وجود الإنسان في العالم))[١]. وقد استعمل (هيجل) الاغتراب استعمالاً مزدوجاً، أحدهما سلبي، بمعنى الانفصال، والآخر إيجابي، بمعنى التسليم. وينشأ السلبي نتيجةَ انفصالِ الفردِ عن الاندماج في بيئته الاجتماعيّة، فتصبح الذاتُ منقسمةً على ذاتها. وأمّا الإيجابي، فهو يؤدّي إلى قهر الاغتراب السلبي عن طريق توقّفِ الفردِ عن استقلاليّة ذاته وتأكيدها، وإعادة اندماجه وتوحّده مع ذاته وتأكيدها لصالح البنية الاجتماعيّة[٢]. وإذا كان الاغتراب الإيجابي _ على حدّ قول هيجل _ هو قدرة الفرد على الاندماج مع نفسه، ومع البيئة المحيطة به، فلماذا إذن نسمّيه اغتراباً؟!.

على الرغم من استعمالِ (هيجل) للاغتراب بمعنيين (سلبي وإيجابي)، فإنّ هذا المفهوم انْسَلخَ من معناه الإيجابي على أيدي العديد من المفكّرين، أمثال: (ماركيوز)، وعالِم الاجتماع الفرنسي (إميل دوركهايم)، و(ماركس)؛ إذْ حوّل هذا الأخير مفهوم الاغتراب من مفهومٍ فلسفيّ إلى مفهوم اجتماعيّ واقتصاديّ، وموقفه من المجتمع الرأسمالي، الذي حوّل الفرد إلى سلعةٍ وأفقدهُ إنسانيّته[٣].

وقد تناول عالِمُ الاجتماع الفرنسي (إميل دوركهايم) مفهومَ الاغترابِ من خلال تناول فكْرة تفكّكِ القيمِ والمعايير الاجتماعيّة والثقافيّة، بسبب الحداثة. فالمجتمعاتُ التقليديّةُ البسيطةُ تَتّصِفُ بوجودِ ضميرٍ عامّ وتقاليدَ واضحةٍ وأخلاقٍ صارمةٍ، على حين قامت المجتمعاتُ الحديثةُ على تنظيم العمل وتقسيمه بحسب الاختصاصات المتنوّعة، مراعيةً المصالح الخاصّة، وهذا يَفتحُ المجال واسعاً لطغيان الضميرِ المادي على الأخلاقي، فيكونُ الاغترابُ محصّلةً طبيعيّةً لِتحطّمِ سلّم القيم المثاليّة، وانعدام الضمير العامّ[٤].

---

(١) مقياس الاغتراب النفسي، مكوّناته، مظاهره، زينب محمّد شقير، مكتبة النهضة المصرية، ط١، القاهره-٢٠٠٢م، ٢.
(٢) يُنظر: الاغتراب، ريتشاد شاخت، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-١٩٨٠، ١٠٥-١٠٧.
(٣) يُنظر: الاغتراب في الثقافة العربيّة، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط١، بيروت-٢٠٠٦م، ٣٩-٤٠.
(٤) يُنظر: م . ن، ٤٤.

ويهمّنا أنْ نتّفقَ على تحديدٍ لمفهوم الاغتراب يكون منطلقاً للكشْفِ عن الشخصيّات الروائيّة التي نراها مغتربةً في ضوئه. وتجدر الإشارة إلى أنّ الاغتراب قد بدأ مفهوماً فلسفيّاً، نظر فيه الفلاسفة، فمنحوهُ القاعدة المنهجيّة الأساسيّة والإطار النظري. ولكنّه استقرّ مصطلحاً مِن مصطلحات علمِ النفسِ عامّة، وعلم النفس الاجتماعي خاصّة؛ ولهذا نجدُ علماءَ النفسِ أكثرَ اهتماماً بتحديد المصطلح، إذْ عرّفهُ (أريك فروم) ((بأنّه نمطٌ من التجربة التي يعيشُ فيها الإنسانُ كغريبٍ عن نفسه، بحيث لم يَعِد الإنسان كمركزٍ لعالمه، وكخالقٍ لأفعاله، بل إنّ أفعالَهُ ونتائجَها تصبحُ بمثابة سادته الذين يطيعهم، أو الذين يعبدهم))[١].

وقد أوضحَ (حليم بركات) مفهومَ الاغترابِ مستفيداً من مجْملِ الحدودِ التي قال بها علماءُ النفس وعلماء الاجتماع، بأنّه تجربةٌ نفسيّةٌ شعوريّةٌ عندَ الفردِ العاجزِ، تتّصِفُ بعدم الرضا عن الأوضاع القائمة، ورفْض الاتّجاهات والقيم والأسس السائدة، وهذا بدوره يخلّفُ نتائجَ سلوكيّةً، كالانسحابِ من المجتمع، والنفور منه أو التمرّد عليه[٢].

وإفادةً مِمّا سبق يُمكنُنا القول: إنّ الاغترابَ حالةٌ نفسيّةٌ، يمرّ بها الفرد حين يكون هناك عدم توافقٍ بين الذاتِ والعالمِ الخارجي؛ وذلك لأسبابٍ قد تكون خارجيّةً تتعلّقُ بالمجتمع، أو داخليّة تتعلّق بالفرد نفسه وعوالمه الداخليّة، وهذا بدوره أفْرزَ مظاهر متعدّدة للاغتراب، كالانسحاب من المجتمع أو الرضوخ له ظاهريّاً، والنفور منه ضمنيّاً.

وفي ضوء هذا التصوّر للشخصيّة المغتربة، سننْظرُ إلى روايات الكاتبة من هذه الزاوية للكشْفِ عن هذا النمط من الشخصيّات المغتربة. ففي رواية (يواقيت الأرض)، يُطالعنا (ناجي عبد السلام مقصود) بوصفهِ شخصيّةً انطوائيّةً منغلقةً على نفسها، فاقِدةً السيطرة على زمام الأمور. فقد عاش (ناجي) اغتراباً روحيّاً، وهذا الاغترابُ هو نِتَاجُ تراكم أسبابٍ اغترابيّة عدّة، كالاجتماعي والعاطفي. إذ إنّ تعاقِبَ الإخفاقاتِ والإحباطاتِ قد تؤدّي بالإنسان إلى اعتزال واقعه اعتزالاً كُلّيّاً أو شبه كُلّيّ، وسعيه إلى بلوغ واقعٍ آخرَ قد لا يوجد إلّا في تصوّره.

عانى (ناجي) في بداية حياته اغتراباً عاطفيّاً حادّاً عندما رفضتْهُ (سامية) زميلة الدراسة أيّام الجامعة، إذ يقول الراوي: ((ذهبت إلى بيروت، وتزوّجتْ من فدائيّ دمّرَ لها، ومن أجلِهَا، عربات إسرائيل كُلّها، فهامتْ به حُبّاً، ولم تعُدْ تنظرُ إلى رجل آخرَ سواه))[٣]؛ مِمّا جعلهُ يعيشُ

(١) الاغتراب عند إيرك فروم، حسن محمّد حمّاد، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-١٩٩٥م، ٣٧.
(٢) يُنظر: الاغتراب في أدب حليم بركات (رواية ستة أيّام)، بسّام خليل فرنجيّة، مجلّة فصول، مج٤، ع٤، القاهرة-١٩٨٣م، ٢٠٩.
(٣) يواقيت الأرض، ميسلون هادي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن-٢٠٠١م، ٧٤.

خواءً عاطفيّاً مُستمرّاً. وحتّى في زواجه لم يجدْ تلك الحميميّة العاطفيّة، فزوجته ((كانت قد جعلتْ من الجدار زوجها، والأرائك أحبّتها، والشراشف والستائر أولادها وبناتها))[١].

كما أنّه عانى فقْدان سلطته زوجاً، وإحساسه بالعجز أباً. فزوجته، كما يخبرنا الراوي ((صوتها أصبح عالياً، وهي تتحدّث إليه، كما لو كانت تقودُ خروفاً إلى حزمة الحشيش))[٢].

وعندما أخبرها بسفره، ردّتْ عليه قائلةً: ((لا تدع الواوية تضحك عليك))[٣]. رفض (ناجي) فكْرة قبول الواقع؛ ممّا جعلهُ يُفكّرُ في الطيران بعيداً إلى (تلفات الدنيا)[٤]، على حدّ تعبيره.

إنّ الإنكار الحادّ للواقع _ بحسب حسين سرمك _ ، هو ((تكوينٌ مُعاكسٌ لاستفزاز شعور كامن بالتدهور، والقلق الدفين من انحطاط القوى))[٥]. هذا القلق جعلهُ يُمعِنُ النظرَ في المرآة، ويتمعّنُ ملامحه، ولعلّهُ يعيش حالةً من ((العمى النفسي))[٦]. إذ يقول الراوي: ((ولكن أبداً لم يعثرْ ناجي على أثرٍ، وكلّما نظر إلى المرآة، وأمعن النظر [من] دون الاهتداء إلى أثرٍ، اشتدتْ حيرتُهُ أكثر: فأين ذلك الشيء الذي يراه الآخرون ولا يراه هو))[٧] . فكانت سلسلة الإحباطات _ _ التي ذكرت سلفاً _ التي واجهها (ناجي) في بلاده، دافعاً له لِيحزمَ أمتعتهُ مسافراً بعيداً عن بلاده.

إنّ استسلامَ المرْءِ لأوهامهِ الذاتيّةِ، وتجاهِلَهُ عذاب أهلِه، وفساد مجتمعه ((يُسبّبُ اغترابَ الإنسانِ، وتأزّمه نفسيّاً واجتماعيّاً))[٨].

لم يستطع (ناجي) أن يتآلفَ مع بيئته ومن حوله، معتقداً أنّ في الغربة حلّاً لمشكلته. وتَصِفُ (يمنى العيد) أفعال هكذا شخصيّة بأنّها أفعالٌ غيرُ سويّةٍ، و((تتّصِفُ بالخوف والقلق والنسيان والعصاب، وبافتقار اليقين في علاقاتها بما حولها، فتتكفِئ على ذاتها، أو تقوم بأفعال تُشير إلى لا سويّتها))[٩] .

(١) يواقيت الأرض، ١٨.
(٢) م . ن، ١٥.
(٣) م . ن، والصفحة.
(٤) يُنظر: م . ن، ٣٢.
(٥) ميسلون هادي وأدب عصر المحنة، ١٢٥.
(٦) م . ن، والصفحة.
(٧) يواقيت الأرض، ١٤.
(٨) دراسات في نقد الرواية، ١٢٨.
(٩) الرواية العربيّة، المتخيّل والبنية الفنيّة، يمنى العيد، دار الفارابي، ط١، بيروت-٢٠١١م، ٤٥.

لم يعلم (ناجي) أين ستكون وجْهتهُ التالية، والحوار الذي دار بينهُ وبين جارهِ في المقعد المجاور له في الحافلة يُثْبتُ ذلك، إذ يسأله قائلاً: ((إلى أين قاصداً الوجهة بعْدَ الوصول؟.. لا أدري بعْدُ.. ربّما اليمن.. ربّما ليبيا.. ربّما مكان آخرَ))[١].

وأخيراً وصل (ناجي) إلى مدينة (الزهور الصناعيّة)، مثلما سمّاها. وطوال المدّة التي قضاها في المدينة (السنة والنصف)، لم يستطعْ أن يتآلفَ أو يقيمَ علاقةً اجتماعيّةً مع أبناء هذه المدينة؛ لأنّه وجد في هذه المدينة مفارقات عدّة ((... وجَدَ سيّارات الأُجرة الفارهة يقودها رجالٌ متبرّمون، ووَجَدَ الهواتف الخلويّة ترنُّ بين رُعاة الغنمِ السارحةِ، والأطباق اللاقطة لا تُنصبُ في مضارب البدو وحسب، وإنّما تُيمّم وجوهها صوْب القمر الأوربي))[٢].

هذه المفارقات جعلتْ بطل رواية (يواقيت الأرض) حبيس شقّتهِ المرتفعة عن سطح الأرض، ينتقل من غرفة إلى أخرى[٣]، إذْ لم يكن مستقرّاً في إقامته.

إنّ غَلَبةَ العواملِ الذاتيّةِ على العوامل الموضوعيّة، هي التي توجّهُ سلوكَ الفردِ، فتجعلهُ كثيرَ الوسوسةِ والقلق والنسيان[٤]، وهذا ما ميّزَ حالة (ناجي)، لاسيما في الأيّام الأخيرة من مكوثه في مدينة (الزهور الصناعيّة)؛ إذ أصبح كثير النسيان والوسوسة[٥].

لم تفلح جميع المحاولات التي اتّبعها (ناجي) في إقناع نفسه في التآلف مع المكان الجديد، على الرغم من تلك النظريات التي اخترعها، وسمّاها ((نظريات ما قبل الغربة وبعدها))[٦]. وهذه النظريات فشلتْ في قتْلِ روح الانهزاميّة لديه، ليُقرّرَ أخيراً حزْم أمتعته، والفرار بعيداً عن مدينة (الزهور الصناعيّة) للوصول إلى بلاد (الطيور)، أملاً في الحصول على (خاتم سليمان). وهذه المرّة يفشل _ أيضاً _ في تحقيق مراده الذي سعى من أجله؛ لأنّه لم يُذعنْ إلى ما قالتْهُ (ملكة الحيّات) في تلك الجزيرة[٧] ،(صوت العقل) . ليتكرّر اضطراب شخصيّة (ناجي) مرّةً أخرى في في هذا المكان الجديد، وتذبذب سلوكه، ليعود خالي الوفاض من كُلّ شيءٍ، ولم يستطع تحقيق هدفه الذي تغرّب من أجله.

ومن الشخصيّات المغتربة التي أخذتْ مساحةً كبيرةً من السرد في رواية (شاي العروس)، شخصيّة (محمود). فما الذي أوصل (محمود) إلى (بورتسموث) في بريطانيا، تاركاً أهله

(١) يواقيت الأرض، ٢٤.
(٢) م . ن، ١١.
(٣) يُنظر: م . ن، ٤٩.
(٤) يُنظر: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، دار المعارف، ط٢، القاهرة-١٩٨٠م، ١٤٥.
(٥) يُنظر: يواقيت الأرض، ٨١.
(٦) م . ن، ٥٢.
(٧) يُنظر: م . ن، ١١٤.

ووطنه، ليجدَ نفسهُ وهو يُدلي باعترافاته أمام الطبيبة النفسيّة البريطانيّة (ربيكا)، وهي تستمع إليه؟.

(محمود) هذا الشاب الأعمى _ طوال عشرين سنةً _ أبْصَرَ في زمن العمى، فاكتشف تلك الحيرة ((التي تجعله مُعلّقاً بين السماء والأرض، بين أنْ يرحلَ عن المكان، أو يقيم فيه...، أن يتمتّعَ بالرغبة أو يبقى منفيّاً عن جسده))[١].

تقوم هذه الرواية على متابعة ورصْد تحرّكات بطل الرواية (محمود)، شكوكه، وعواطفه، وانتقالاته بين المواقف والمواقع. فهو لا يعرف سرّ نفوره من أبيه، ولكنّه يسترجع ذاكرة الماضي البعيد عند يقظته، فيربط بين علّة عماه، وخوفه، وهو في سنّ السادسة من العمر، حين قفز من سطح الدار؛ لأنّه أطلقَ طائر (الببّغاء) الذي كان يحتفظ به أبوه في الدار، وبـ((مقدورنا أنْ نَجِدَ هذا الاسترجاع ضرْباً من الترميز، بيْنَ عجْزِ العمى، أو الغفلة عن الدنيا، والخوف من السلطة))[٢]. لكن هذا الاسترجاع سرعان ما يختفي ؛ لانشغال الرواية بالحاضر المعيش والمفارقات العديدة التي لازمتْ بطل الرواية (محمود).

أُوْلَى المفارقات التي اصطدم بها، هو المنظرُ البَشِعُ الذي رآه ساعةَ الإبصارِ، عندما رأى أباهُ يختلي بامرأةٍ في حديقة الدار، فشعرَ بالهوان الشديد لذلك المنظر، ((... وأبوه الواقف بصعوبةٍ تحت شجرةِ الزيتون، يريدُ أنْ يخطفَ قُبلةً أخيرةً من تلك المرأة الشنيعةِ، وهو يَمدّ يدهُ تحت ثوبِها))[٣].

أمّا المفارقة الأُخرى التي قلبتْ كيانهُ، وجعلتْهُ يختلي بنفسه وأفكاره ويتمنّى الموتَ، فقد تمثّلتْ بتلك المرأة (الشبح)، التي اختلتْ به عندما قصدت البيت سائلةً عن أبيه، يقول الراوي: ((... ثمّ أخذتْ يديه، وراحتْ تُمرّرها على جسمها، حتى عقدتها عند مؤخّرةِ شعرِها الطويل... فأكلتْ صدره ومن فمِهِ... فتعذّر عليه أنْ يمنعَها من ذلك؛ لأنّه كان يرى ويسمعُ ويشعرُ باللذّة))[٤].

بعدها توالت المفارقاتُ الخارجيّةُ المحيطةُ به، لاسيما ساعة خروجه من البيت، والتفجيرات التي طالتْ صاحب (التكسي) الذي استأجرهُ، والطفل الذي صادفهُ أثناء مروره إلى (الدير)، فجعلتْهُ يتمنّى الموت، يقول الراوي: ((كان سيكون بخيْرٍ لو بقيَ في عالَم الغيبِ، ولم يأتِ إلى هذه

(١) شاي العروس لميسلون هادي وروايـة العـراق المنتظـرة، فاطمـة المحسـن، مؤسسـة اليمامـة الألكترونيّـة، الريـاض، www-al Riyadh-com.
(٢) م . ن، الموقع السابق.
(٣) شاي العروس، ميسلون هادي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، الأردن-٢٠١٠م، ٥٦.
(٤) م . ن، ٨٨.

الدنيا، ولكن كيف سيكون في وضْعٍ أفضلَ مَنْ لم يُخلقْ أساساً، ولا سعتْ إليه الحياةُ الخَضِرةُ الجميلةُ))[١].

لقد أصبح (محمود) انطوائيّاً، ومثْل هكذا شخصيّات يُعبّر عنها الدكتور(علي كمال)، ((بأنّها تتحاشى الاتّصال الاجتماعيّ، وترغبُ في الانعزال والوحدة، والميل إلى التأمّل)) [٢].

وأخير المفارقات التي صادفت (محمود)، هي رؤيتُهُ لقدمِ ساقٍ مبتورةٍ في حديقة المنزل، طارتْ من سيّارة متفجّرة، وحطّتْ على شجرة الزيتون[٣]. ومن تلك اللحظة، فقد اعتزل (محمود) العالَم الخارجي، وعاش اغترابه.

ويرى (إيرك فروم) أنّ هذا النوعَ من الاغتراب الذاتي، هو أخطرُ الأشكالِ، والباعثُ على ظهوره هو إخفاقُ الإنسانِ في أن ((يُصْبِحَ ذاتاً أصيلةً، لها سِماتٌ معياريّةٌ ومثاليّةٌ، تُحدّدُ ما ينبغي أن يكونَ عليه الإنسان))[٤].

إنّ المناظر التي رآها (محمود) أفْقَدتْهُ توازنهُ، وجعلتْهُ يتمنّى أنْ يعود إلى سجن عماه. وبتأثير من الأهل والأصدقاء شدّ (محمود) الرحال إلى بلادٍ بعيدةٍ، مُعتقداً أنّ في الغربة الحلّ الأمثلَ لكُلّ معاناتِه، فوجد نفسه في غربته أخيراً في قَفَصِ الاتّهامِ؛ نتيجة حادثةٍ عرضيّةٍ حصلتْ له أثناء إرسالِ رسالةٍ بالخطأ إلى بريده الخاص. الأمر الذي جعل السلطات البريطانيّة تُلقي القبض عليه، وتَعْرِضهُ على الطبيبة النفسية (ربيكا)، لكنّه رفض الكلام، والتزم الصمت أمامها.

وفي رواية (الحدود البريّة) تتمثّل الشخصيّة المغتربة بالدكتور(خالد)، فهو الطبيبُ البشري الذي أنهى دراستهُ في بريطانيا، وعاد إلى بلده لممارسة مهنتِهِ، وكان من المتوقّع منه أن يكون في بلده مُنقذاً ومساناً، لاسيما أنّه عاد في وقتٍ كان البلد بأمسّ الحاجة إليه، لكنّه يصطدم بهوْل الأوضاعِ، وبشاعةِ الأحداثِ من الدمار والتخريب الذي تعرّض له البلد حقبة التسعينات. وَجَدَ الدكتور(خالد) نفسهُ غريباً في ظلّ أوضاعٍ لم يألفْها؛ لأنّه لم يعشْ مدّةَ الخرابِ والدمارِ، لانشغاله بالدراسة خارج البلاد. في حين رأى الناس تعيش الأوضاعَ بشكلٍ طبيعيّ، وكأنّ شيئاً لم يكنْ، يقول الراوي: ((مع ذلك فثمّةَ أُناسٌ كان يُعجبهم أن يقيموا الولائم والاحتفالات، ويستمرّوا بممارسة طقوسهم الاعتياديّة، وكأنّ شيئاً لم يحدثْ. هكذا فكّر خالد أمين، وقد أغرقتْهُ المفارقة على الذهاب))[٥]. كما أنّه أخفق في علاقةِ حُبٍّ لم يكتب لها النجاح، وهذا الإخفاق

(١) شاي العروس، ٨٨.
(٢) النفس، انفعالاتها، أمراضها، علاجها، علي كمال، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد-١٩٦٧م، ٨٧.
(٣) يُنظر: شاي العروس، ١٤٥.
(٤) الاغتراب والإبداع الفنّي، محمّد عبّاس يوسف، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة-٢٠٠٥م، ٦٠.
(٥) الحدود البريّة، ميسلون هادي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-٢٠٠٤م، ٥٧.

قادهُ إلى اغترابٍ عاطفيّ يُضافُ إلى محنته، يقول(خالد): ((سأترك الخراب وأمضي.. لا البيوت كما هي.. ولا الناس كما هم.. ولا شيء كما هو، وكلّ شيء يمضي إلى نهايته))[١]. ولم يستطعْ (خالد) أن يتآلف مع الأوضاع السائدة _ بشاعة الخارج من الدمار والتخريب والخواء العاطفي من الداخل _ ليعيشَ في بلده اغتراباً مركّباً، كان من نتاجه العزلة عن الآخرين.

إنّ القلقَ والعزلةَ والعجزَ والاستسلامَ، هي من سماتِ الفردِ المغترب ((الذي يشعرُ بالضعف والعجز إزاء المواقف المصيريّة في حياته، والذي يشعر بأنّ القيمَ السائدةَ غيرُ ذات معنًى بالنسبة له، وهو الغريبُ عن جماعته الاجتماعيّة، وتنظيمات الحياة))[٢].

وكلّما اشتدت عوامل الاغتراب لدى (خالد)، وأخذت تُطوّق نفسه؛ رغب في البحث عن مكانٍ آخرَ، لا لشيء إلّا هرباً ممّا يعتملُ في داخله من الخواء العاطفي الذي خلّفهُ فراقه إيّاها (بيان). وفي نهاية المطاف، قرّر الدكتور (خالد) الهجرة متّخذاً الطريق البريّ صوْب الحدود البريّة، معتقداً أنّ طريق الخلاص يتحقّقُ في الغربة عن الوطن. وأثناء الرحلة عاش كابوساً ظلّ يُراودهُ طوالها. فالفراغ العاطفي الرهيب الذي عاناه، مصحوباً بالتمنّي، يتحوّل إلى كابوس يوشكُ أن يطبقَ على أنفاسه، إذ إنّه لم يستطعْ الخلاص من ذكرياته وأحلامه الماضيّة، وأحزانه القديمة التي أثقلت اغترابه، يقول (خالد): ((لم أجرؤ قبلها على التضحية بشيء أحبّهُ، ولكنّي الآن ولمجرّد أن أسترجع وجودها معي، أريد أنْ أسلّمَ كُلّ نفسي وسعادتي وآمالي إليها، لِتمنحني منها زاداً يوميّاً بالقدر الذي تريد))[٣].

وبعد تسْع سنوات من الغربة، رجع مرّةً أخرى إلى بلده، ولكن ليس من أجل الإقامة، بل من أجل بيْع حصّته من بيت العائلة، ثُمّ السفر من جديدٍ؛ ومن ثمّ كانت عودته من دون ((رائحة وملامح تُذكر))[٤].

وفي رواية (حفيد البي بي سي) تُطالعنا شخصيّة (عبد الحليم)، فقد كان مسؤولاً لقسم رقابة المسرحيّات في المكتبة الوطنيّة، وعاشقاً لعمله وللآيديولوجيّة الحاكمة في السلطة، الأمر الذي جعلهُ مُستبدّاً في عمله، يَعيشُ تقابلاً يوميّاً ومواجهة مستمرّةً مع زملائه في العمل. وكان يعتقد أنّ ما يقوم به هو مِن بابِ الحفاظِ على أرواح الناس. والحوار الذي دار بينه وبين زميله (بدر)

(١) الحدود البريّة، ٦٩.
(٢) المدخل إلى علم الاجتماع، سناء الخولي، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة، د. ت، ١٤٩.
(٣) الحدود البريّة، ٣٨.
(٤) الكتابة بالعطر، إشراق سامي، مقال على الشبكة الألكترونيّة، موقع صحيفة العالم: www-al alaalem.com

يُفْصِحُ عمّا يجول في داخله، يقول (بدر): ((ألا تكلّ أو تملّ من هذا العمل؟ _ ألا تعلم أنّ هناك أمواتاً ينبغي قتلهم؟ _ لو صعدتَ إلى طائرةٍ هل تفضّلُ أنْ لا يتمّ تفتيش حقائب المسافرين؟.. ها؟ _ نعم، أريدها أن تفتّش _ هذا ما أفعله يا سيّدي))[١].

ولهذا فإنّ نظريّته تُشبهُ البَتْر للعضو المُصاب، لكي لا يؤدّي إلى الْتهاب مناطق أخرى[٢]، كما أنّه يمتلك سلطةً قويّةً وفّرتْها له الدولةُ في هذا القسم، وبجرّة قلم تجعلك (خلف الشمس)، على حدّ تعبير الراوي.

ورِثَ (عبد الحليم) حُبَّ النظام والحزب والثورة من أبيه، إذْ كان أبوه عاشقاً للحزب والثورة[٣]؛ لذا فهو يقول: ((ماذا يفعل مَنْ فتح عينيه على الدنيا، ليجدَ أباهُ بعثيّاً، وأمّهُ تؤمنُ بجميع أنواع السحر... ربّما كنتُ بعثيّاً قبل أن أولدَ، أو أحبو أو أنتمي))[٤].

ولذا يُشيرُ البعض إلى أنّ أحّد (والدي) الشخصيّة المُتسلّطة يَتّصِفُ عادةً ((بالشدّة والحُرص والدقّة والتسلّط على الآخرين))[٥].

كان (عبد الحليم) أنموذجاً متفرّداً بالنزعة المثاليّة، التي مكّنتْهُ من تشييدِ عالَمٍ خاصّ به، قوامهُ الاغتراب عن كُلّ الموجودات، سواء أكانت أفراداً _ زملاؤهُ في العمل _ أو حتّى أسرته، لاسيما أنّه اعتزل العالَمَ في غُرفةٍ رثّةٍ، استأجرها في أحّد الفنادق القريبة من مكان عمله[٦]، من من أجْل تلك الآيديولوجيّة التي كان يؤمن بها، يقول الراوي: ((فقد تَحمّلَ تلك الظلمةَ والجدران المتّسخة، واعتبر وجوده مصلحةً وطنيّةً، تهونُ من أجلها الرطوبة))[٧].

أخيراً وجد نفسه مُداناً بعد إجازته لمسرحيّة (الرئيس آخر مَنْ يعلم). وفي اليوم الأوّل من عرض تلك المسرحيّة، حصلتْ محاولةُ اغتيالٍ فاشلةٍ للرئيس _ مصادفة _ ظلّ فيها (عبد الحليم) طوال الليل في انتظار القدر المحتوم، يقول الراوي: ((فقد مرّت الليلة بسلام، ولم يأتِهِ زوّارُ الفجرِ ولا زوّارُ الصباح))[٨].

وفي تلك اللحظة تبدّدتْ أحلامُ ذلك الرقيبِ بالانكسارِ والتحطيمِ، ليصبحَ هائِماً في دوّامةِ المشاعرِ المتضاربةِ، كالفقْدِ والعزلة عن الآخرين، لتبدأ رحلةً جديدةً من رحلات الاغتراب.

---

(١) حفيد البي بي سي، ميسلون هادي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-٢٠١١م، ١٧٠.
(٢) يُنظر: م . ن، ١٠٢-١٠٣.
(٣) يُنظر: م . ن، ٩٦.
(٤) حفيد البي بي سي، ٢٧٥.
(٥) النفس، انفعالاتها، أمراضها، علاجها، ٩٠.
(٦) يُنظر: حفيد البي بي سي، ٧٣-٧٥.
(٧) م . ن، ٧٥.
(٨) م . ن، ٢١٢.

حاول فيها الخروج من وحدته، وكسْر ذلك الحاجز المنيع، باللجوء إلى محادثة النفس للتعبير عن حرمانه واغترابه النفسي، قائلاً لنفسه بعد آخر فطور له: ((إنّ هذه الوليمةَ الصباحيّةَ ليستْ إشارةً إلهيّةً لأوّل يوم من أيّام شهْر العسلِ، وإنّما تُشبهُ (السيكارة) الأخيرة التي يُدخّنُها الماضي إلى الموت، قبْل أن يلتفّ حوْل عُنقِهِ حبلُ المشنقة))[١].

بدأت الأفكار السوداء تتلاعب به، مترقّباً اللحظة الحاسمة، وهذا ما يخبرنا به الراوي قائلاً: ((سرعان ما أرسلوا جلده للدّباغ، ونقلوه إلى مكانٍ مظلمٍ، ودندلوا جسده من المروحة السقفيّة، التي ظلّ معلَّقا فيها تسعة أشهر))[٢].

في سجنه، ظلّ يفكّر بالخلاص والموت، إلى أن جاءت اللحظة الحاسمة من أحداث ٢٠٠٣م، ليجد نفسهُ طليقاً خارج السجن. وما إن خرج من السجن حتّى رأى ما لا يصدّقهُ، وأحسّ بغربةٍ نفسيّةٍ خانقةٍ، وبمرارة الألم، يقول الراوي: ((عندما رأى عبد الحليم كلّ الذي فعلهُ في الماضي يذهب أدراج الرياح... ووجد حياتهُ تتطاير أمامه هباءً وسخاماً يرقص له البعض، ويبكي البعض الآخر. تحسّر حسرةً منْ لا يريد أن يشعر بالهزيمة... منْ يريد أن يعثر على يقينٍ واحدٍ بين مشاعره المُتضاربة. كان مزهوّاً بمدينته المُقفلة الحصينة، وها هي تُفتحُ أبوابها للعامي والشامي))[٣]. وفي نهاية الأحداث يهاجر (عبد الحليم) إلى بريطانيا ليجدَ نفسهُ سجيناً سياسيّاً وصاحب مذكّرات.

أمّا الشخصيّة المغتربة الثانية في رواية (حفيد البي بي سي)، فتمثّلتْ بشخصيّة (بدر). ذلك الموظّف التقدّمي الغامض، الذي يحملُ أفكاراً ورؤًى تختلف عن آيديولوجيّة السلطةِ الحاكمةِ التي ينتمي إليها زميله (عبد الحليم). الأمر الذي جعلهُ غامضاً، يتكلّم بالألغاز والرموز؛ حِفاظاً على حياته، فكان لا يصرّح بما يعتملُ في داخله من توجّهاتٍ وأفكار، وكان لزميله (عبد الحليم) رأيٌ في (بدر)، إذ يقول: ((إنّك شيوعيّ أكيد يا عمّ، وهذا واضح من تدخّلك فيما لا يعنيك))[٤]، لكنّ (بدر) يُحاول في كُلّ مرّةٍ تعتيمَ الأمورِ، مُتهرّباً من الردّ عليه، مستخدماً الألغاز والرموز، قائلاً: ((احتراماتي، كانت الدنيا حارّة))[٥]. في حين يردّ عليه (عبد الحليم)، معلّقاً على إجاباته بالردّ عليه، قائلاً: ((لا أفهم ما تقوله، فلماذا لا تُحدّثني بما أفهم))[٦]. وعلى

(١) حفيد البي بي سي، ٢١٢.
(٢) م . ن، ٢١٤.
(٣) م . ن، ٢١٥.
(٤) م . ن، ٨٩.
(٥) م . ن، والصفحة.
(٦) م . ن، والصفحة.

الرغم من سوء معاملة (عبد الحليم) له _ لاسيما في طريقة الكلام _ لكنّهُ كان مؤدّباً في طريقته ومعاملته معه، ومع الآخرين على حدّ سواء.

عاش (بدر) عزلةً اجتماعيّةً، لاسيما وأنّهُ فَقَدَ القدرة على التعبير عن آرائِه وأفكارِه التي كان يؤمن بها، هذا الأمر جعلهُ يعيشُ حالةً من الاغتراب والانفصال عن الآخرين، ومن ثُمّ الشعور بِعَدمِ القدرة على التكيّفِ، لِيُصبحَ الاغتراب رفيقه الدائم، وبالتالي عاش _ إن صحّ التعبير _ استلاباً آيديولوجيّاً.

وفي النهاية يفرّ (بدر) خارج البلاد، مُتوجّهاً إلى بريطانيا، تاركاً أهله، علّه يجدُ في غربته الملاذ الآمن، لممارسة حرّيتهِ الشخصيّة في التعبير عن آرائِه وتوجّهاتِه الفكريّة بحرّية من دون أيّة ضغوطٍ تُذكر.

ونخلصُ مِمّا سبق: إنّ غالبيّة شخصيّات الكاتبة (ميسلون هادي)، لاسيما الرئيسة منها كانت شخصيّات مُتشظّية في تكوينها _ فالخوف والقلق لازما تلك الشخصيّات _ ؛ كونها تعيش ظروفاً استثنائيّة، ولكنّها تحملُ في الوقت نفسه، دلالات تهدف إلى تصوير الواقع العراقي، الذي يعيش حالة التأزّم والانهيار؛ بسبب الحروب المتكرّرة التي طالتْهُ.

ثانياً_ الشخصيّات الرمزيّة:

إنّ استخدامَ الرمزِ في الأدب يعود إلى بدايةِ الأدبِ نفسِهِ، إلّا أنّ ((الوعيَ النقديَّ بالرمز كوسيلةٍ أدبيّةٍ فعّالةٍ لم يتبلور حتّى القرن التاسع عشر))[١] ؛ وذلك بظهور المدرسة الرمزيّة في فرنسا، لاسيما والتطوّر الذي طرأ على هذا المفهوم مع ظهور هذه المدرسة، بعد أن أصبح وسيلةً مهمّةً للتعبير عن مختلفِ الأنشطةِ الإنسانيّةِ، والثقافيّةِ، والفكريّةِ، والمعرفيّةِ، إذ تتكاتف من خلاله العناصر والعواطف والأفكار، متفاعلةً فيه للتعبير عن الواقع بطريقةٍ غيْرِ مباشرة لتوضيح جوهر الحياة، وللكشف عن ذلك الواقع وجميع العلاقات الخفيّة؛ لأنّ ((استخدامَ الرمزِ كوسيلةٍ أدبيّةٍ فعّالةٍ، يكمن في محاولة الرمزيين استخدام تلك الأداة اللغويّة كوسيلة لاختراق حُجُب الغيب، والنفاذ إلى عوامل لا تصل إليها الحواس))[٢].

إنّ الفنّ الأصيلَ ((لا يسعى إلى مجرّد نسخِ الأشياء وظواهر الحياة... إنّه يُظْهرُ ما هو متميّزٌ ونموذجيّ، ويكشف عن الاتّجاهات في عمليّة تطوّر الواقع))[٣]، من دون أن يكون هو الواقع. وفي الرمز الفنّي، نرى الأفكارَ تَظهر مع الرموز، بحيث لا يمكن فكّ ارتباطها عن تلك الرموز، كما أنّ الرمزَ قائمٌ بطبيعتهِ على التكثيف والإيحاء والابتعاد عن المباشرة، واختزال اللفظ، بحيث يجعل القارئ يتدخّلُ في كشْف دلالاته، ((فالأدب الرمزي يَفرضُ على القارئ قراءةً واعيةً، ويدعو إلى كشْفِ المعاني الخفيّة))[٤].

وقد اختلفتْ وجْهاتُ النظرِ حولَ مفهومِ الرمزِ. فمنهم مَن يرى الرمز((وجهاً مقنّعاً من وجوه التعبير بالصورة))[٥]. وقد عبّر (رينيه ويليك) و(أوستن وارين) عنه ((كموضوع يُشيرُ إلى موضوعٍ آخرَ، لكن فيه ما يؤهّلهُ، لأنّه يتطلّب الانتباه أيضاً إليه لذاته كشيءٍ معروض))[٦]. وعدّهُ آخرُ بأنّه ((الدلالةُ على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار أنّ المعنى الظاهري مقصودٌ أيضاً))[٧]. في حين ألمح (ميلارميه) إلى أنّه ((فنُّ إثارة موضوعٍ ما شيئاً فشيئاً، حتّى يَكشفُ في النهاية عن حالةٍ مزاجيّةٍ معيّنةٍ))[٨]. أمّا الدكتور (مُحمّد غنيمي هلال) فجعلهُ ((الإيحاء أي

(١) التيارات المسرحيّة المعاصرة، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة-١٩٩٧م، ١٣.
(٢) م . ن، ٩.
(٣) الأدب ونمذجة الواقع، ميخائيل خرايجينكو، تر: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد-١٩٨١م، ٣٣.
(٤) الأدب الرمزي، هنري بير، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت-١٩٨١م، ١٠.
(٥) الشعر العربي المعاصر، عزّ الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت- د.ت، ١٩٥.
(٦) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، دمشق، ١٩٧٢م، ٢٤٣.
(٧) فنّ الشعر، إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت-١٩٩٦م، ٢٠٠.
(٨) الرمزيّة، تشارلز تشادويك، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامّة، القاهرة-١٩٩٢م، ٤١-٤٢.

أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسيّة المُستترة، التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعيّة))[١].

إنّ معظمَ العلاقات تنشأ عن نظام رمزي[٢]، ومن ثمّ فالشخصيّات الرمزيّة علاقات _ دالّة_ دالّة_ ذات أبعادٍ رمزيّةٍ مُحمّلةٍ بمدلولات مختلفة غير ثابتة، وإضافة إلى ذلك فإنّها تتأرجح بين محورين، الأوّل (العرف والاصطلاح)، والثاني (الاعتباطيّة)[٣].

لقد ظهرت الشخصيّات الرمزيّة في رواية واحدة من روايات الكاتبة وهي رواية (نبوءة فرعون)، فقد كانت أكثر شخصيّات هذه الرواية رمزيّة، شخصيّة (يحيا)* ، وشخصيّة (الابن). وتكاد تقترب أحداث هذه الرواية من قصّة (فرعون)، لكنّ الكاتبة تلاعبتْ في نهايتها، بأن تجعل الغلبة لفرعون/ الابن على شخصيّة (يحيا). هذا الأخير يكاد يقترب من شخصيّة (النبي موسى _ ع _) ؛ لكونه المخلّص والمنقذ لجيل كامل[٤].

(يحيا) هو الابن الوحيد (لبلقيس) الأم، والأصغر للأب (منصور)، هذا الأخير له من الزوجات ثلاث، ومن الأبناء الذكور الكثير. و(منصور) يُقتل في أحداث حرب الخليج من عام ١٩٩١م، بعد ولادة (يحيا) بيوم واحد. يأتي (يحيا) طفلاً غريبَ السلوكِ، أبكم إلى سنّ الخامسة، وبعد سلسلة من النذورات والزيارات إلى مراقد الأئمّة والأولياء، تُحلّ عُقدة لسانه لينطق أخيراً. أُعطيتْ لهذه الشخصيّة بعض الفوارق، مِن كونه يستبق الأحداث، ومن ثمّ يستمع إلى أشياء لا تسمعها بقيّة الشخصيّات التي يجمعُها فضاء واحد[٥]. فضلاً عن حفظِهِ الشديد، وذكائِه الخارق[٦]. الأمر الذي جعلهُ يُنذر بمستقبلٍ باهر، يختلفُ عن بقيّةِ أخوته.

كان (يحيا) ومنذ الأيّام الأولى لولادته يستمتع بالترنيمة التي كانت أمّه (بلقيس) تستخدمها، وكان يبكي كُلّما سكتتْ أمُّه، وهذا بدوره يجبرها على تكرارها، يقول الراوي على لسان (بلقيس): ((ديللول يالولد يابني ديللول.. عدوّك عليل وساكن الجول... فيسمعها يحيا، ويبتسم، ثمّ تغفو عيناهُ رغداً وراحةً))[٧].

---

(١) الأدب المقارن، محمّد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت-١٩٨٧م، ٣٩٨.
(٢) يُنظر: السيمياء، بيار غيرو، تر: إنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط١، بيروت-١٩٨٤م، ٥٦.
(٣) يُنظر: فرديناند دي سوسير، أصول اللسانيّات الحديثة وعلم العلامات، جونثان كلر، تر: عزّ الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، الدقي، ط١، القاهرة-٢٠٠٠م، ٧٢-٧٣.
* كُتِبَ الاسم (يحيا) بالألف الطويلة؛ دلالة على الاستمرار والتجدّد والحياة، على الرغم من اختفائه في نهاية الأحداث، يُنظر: الرواية، ١٨٤.
(٤) يُنظر: مقال للناقد، عقيل عبد الحسين، منقول من صحيفة العالم الألكترونيّة: www-al aalem.com
(٥) يُنظر: نبوءة فرعون، ميسلون هادي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-٢٠٠٧م، ٨٥-٩٦.
(٦) يُنظر: نبوءة فرعون، ٨٩-١١٤.
(٧) م . ن، ١٩.

نجدُ في النصّ السابق تقابلاً على مستوى الزمكان والموضوع، وكلّ شطرٍ على حده، في أنّ حضور (يحيا) بين أحضان أمّه، يأخذ الحيّز الآمن والمطمئن، مقابلاً لمكان العدو البعيد والغائب، فضلاً عن إعاقةِ حركتِهِ عن المواجهة؛ لكونه عليلاً في ذاكرة الحدث التي تسعى إلى تبديد ذلك الخوف، عبر توظيف ترنيمة الأم، وهذه الأخيرة عبّرتْ عن مدى الانتماء الحضاري والبيئي، ومن ثمّ أخذ بعد ذلك يعبّرُ عن شدّة الارتباط بين الأمّ وولدها(١).

لقد شكّل هذا السياق _ سياق الخوف _ بُعْداً مكانيّاً، يتربّص (يحيا)، منذ أن رأى النور، على أنّ ((هذا الطفلَ سيكونُ هدفاً لأمريكا التي تريد القضاء عليه؛ لأنّها تعتقدُ أنّهُ في المستقبل سيشكّل خطراً عليها، فتبدأ بمراقبته منذ لحظة الولادة عن طريق الأقمار الصناعيّة... خوفاً منه، ومن هذا الجيل الذي تريد القضاء عليه))(٢).

فالمواجهة تكاد تكون قريبة جدّاً، ولكنّها غير مُتكافئة بين الطرفين، فالطرف المُعادي(الابن) استعدّ وبشكلّ جيّد لتلك المواجهة، عن طريق استثمار كافّة قدراته العلميّة والتكنلوجيّة، مقابل الطرف الآخر(يحيا) الذي لا يملك سوى سلاح المعتقدات الشعبيّة البسيطة؛ لذا فالكاتبة تمكّنتْ من دمج رؤًى متعدّدةٍ، ذات دلالات مختلفة، الغرض منها بناء بانوراما لمرحلة انتقاليّة خاصّة، مع توظيفها قدرات الخيال العلمي الذي يُعدّ نتاج مرحلةٍ من التطوّر الاجتماعي(٣). فقد استثمرت الكاتبة تلك المواجهة _ الخيال العلمي المتطوّر _ للترميز لموقف يُشير إلى قوّة تأثير السلاح المتطوّر، الذي أخذ بدوره يتّسع ويتحكّم في مصائر الشعوب.

إنّ الحوار الذي دار بين (الابن) و(مستشاره) يُبيّنُ مدى التطوّر العلمي التكنلوجي الذي يتمتّع به الجانب المعادي/ الابن ((قال الابن _ وكان أصغر سنّاً من مستشاره _ : من المؤسف أنّ العناكب في الأسر تعجزُ عن إنتاج الكميّات المطلوبة من الحرير لاستخدامه على نطاقٍ واسعٍ، ولكنّ مركز الأبحاث التابع للجيش، انتزع جينةً من أحدى خلايا العنكبوت الذهبيّة، وزرعها في جرثومة تعيش في زجاجة مختبر... وما لبثت هذه الجرثومة أن أخذت بالانقسام، وأصبح لديهم بين ليلة وضحاها ملايين الجراثيم))(٤).

(١) يُنظر: ذاكرة الجيل وأنثنة الحدث، حسين إبراهيم، مج٢٠، ع٤، مجلّة جامعة تكريت، ٢٠١٣م، ٣٩.
(٢) الرواية ليست سيرة ذاتيّة مقدّمة من وجهة نظر الكاتب فقط، كرنفال أيّوب، مجلّة الأقلام، ع٥، بغداد-٢٠٠٨م.
(٣) يُنظر: ذاكرة الجيل وأنثنة الحدث، ٤٠.
(٤) نبوءة فرعون، ١٢٥.

كان الابن (فرعون) مستهيناً بالمصائر، يقلّبها كيفما يشاء، بمساعدة وزيره. وكان يرى العالم أقرب إلى حوْضِ تجاربٍ، والبشر بالنسبة إليه، أقرب إلى البكتريا التي تتكاثر بالانقسام، وليس لها هيئات مستقلّة أو مشاعر وملامح[١].

وفي قبالة هذا المعادي(الابن)، نجدُ أنّ الطرف الثاني(يحيا)، لا يملك، كما يقول الراوي: ((سوى قمصان خفيفة، وسترات مرقّطة، ولا يفعلون شيئاً سوى مصارعةِ الريحِ العجيبةِ، التي كانت تُغيّرُ اتّجاهها بينَ لحظةٍ وأخرى، فَتَصْفَعُهم من جميع الاتّجاهات، وتُرْدِيهم أشباه موتى على أرصفة الطُرقات))[٢]. فالمواجهة بين الطرفين _ كما بيّنا سلفاً _ غير متكافئة البتة.

لقد جاء (الابن) مُعادياً عابِراً للبحار والمحيطات، وهذا بدوره ما يأخذُ عبْر مشهدِ الأغنية التي غالباً ما كان يُردّدها (توفيق) أخو (يحيا)، إذْ يقول: ((عبرت الشط على مودك.. خلّيتك على راسي))[٣].

وهنا أصبح الانزياح الدلالي واضحاً عبْر التعبير عن الطرف المعادي(الابن)، هذا الأخير الذي تجاوز آلاف الأميال، حتى يُخلّف للأُمّهات حسراتها(بلقيس) عبْر السخرية التي تشكّلتْ في مفارقة المعنى، وفي (خلّيتك على راسي)، وهو ما يفسّرهُ سياق الحرب، وذاكرة الأحداث الزاخرة بالرمزيّات التي جعلت من النصّ يمثّل لوحة تتعالق فيها الحكايات والتداخلات السرديّة، التي تصبّ جُلّها في معنى واحد[٤]، وهو أنّ الطرف المعادي/ المحتل والمتمثّل بشخصيّة (الابن) له قوّتهُ التي تؤهّله السيطرة والهيمنة على العالم، لاسيما عندما فتحتْ (بلقيس) كتابَ القراءةِ، وقالت لابنها (يحيا): ((الحصانُ كبيرٌ، ولكنّ الفيل أكبر منه، والحمامة صغيرة، ولكنّ البلبل أصغر منها، والبيت حلوٌ، ولكنّ التمر أحلى منه))[٥].

لا شكّ في أنّ حضور الانزياحات الدلاليّة، التي أخذت شكلها الإيحائي من التوظيف لدعم الخطاب والرؤية، التي استعادت حياتها الحضوريّة عبْر سياق الواقع المعاصر[٦]، إذْ لم يكن (الفيل) سوى تلك القوّة التي أخذها جبروتها وطغيانها على منْ هم أقلّ أو أدنى منها(الحصان). هذه القوّة أخذت تستلب الأرض والخيرات، وهذا ما لمسناه عن طريق توظيف الكاتبة لهذا التعبير، الذي كتبه (يحيا) في دفتره ((في البستان خوخٌ وتينٌ وتمْرٌ وعنبٌ)) [٧].

---

(١) يُنظر: نبوءة فرعون، ١٢٦-١٣٠.
(٢) م . ن، ١٣٩.
(٣) م . ن، ٢٣.
(٤) يُنظر: ذاكرة الجيل وأنثنة الحدث، ٤٠-٤١.
(٥) نبوءة فرعون، ٨٠.
(٦) يُنظر: ذاكرة الجيل وأنثنة الحدث، ٤١.
(٧) نبوءة فرعون، ٨٠.

لقد أخذت شخصيّة (يحيا) منحيين مزدوجين في الدلالة، أحدهما: تَمثّلَ الصيغة الاسميّة التي دلّتْ بدورها على الثبوت والاستمرار في الحياة(هذا ما تثبته تفاصيل أحداث الرواية)، والآخر: أخذَ يَعملُ على مسار الصعيد الديني، سيما وأنّه لم يسمّ أحدٌ به من قبْلُ، ذلك عندما أخذ الراوي قوله تعالى: ((يا زَكَريّا إنّا نُبَشّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يحْيَى لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيّاً))[١]. ومن هنا استطاعت الكاتبة توظيف استراتيجيّة التناص القرآني في العمل الروائي((التي جعلتْ عمليّة التناص مع القرآن شَرْطاً لتفعيل هذه الطاقة التناصيّة، والممارسة الدلاليّة للنصّ، التي بدورها تواشجتْ لإنتاج الخطاب))[٢].

إنّ غياب الأب (منصور) _ بسبب استشهاده _ وحضور الابن (يحيا)، هو دلالة على مواصلة الحياة على أساس الصيغة الإسميّة والفعليّة معاً، فضلاً عن ذاكرة الخلف للسلف، لاسيما عندما أخذ (يحيا) استمراريّته المطلقة في الحياة[٣]، الذي حدّد ذلك هو الغياب المجهول لـ(يحيا) في ليلة الضربة التي تعرّضت لها بغداد مِن عام ٢٠٠٣م، وعندما اختفى فجأةً، والحيّةُ تَتْبَعُهُ في ظلامٍ قاتمٍ، إذْ تقول (شاكرين) أخت (يحيا): ((إنّها رأتْهُ يخرجُ ليلاً من المنزل، بعدما فُتِحتْ الأبوابُ نتيجةَ عصْفِ الضربة، ونادتْهُ ولم يُجبْها، ثمّ نظرتْ إليه وهو يخرج، والحيّة من خلفه))[٤].

ونخلصُ _ فيما مضى من القول _ أنّ الكاتبةَ أرادتْ من خلال هذه الشخصيّات، لاسيما (يحيا، الابن) أن ترمزَ إلى تلك المرحلةِ العسيرةِ من تأريخ العراق المعاصر _ أحداث حقبة التسعينات وما بعدها _ عبْر توظيف شخصيّة (يحيا)، هذا الأخير، يُمثّلُ شعباً مقهوراً، يُعاني الدمار والاحتلال. في حين مثّلتْ شخصيّة (الابن)، القوّة المهيمنة على مصائر شعوب العالم.

(١) مريم: ٧.
(٢) نقلاً: عن ذاكرة الجيل وأنثنة الحدث، ٢٨.
(٣) يُنظر: م . ن، والصفحة.
(٤) نبوءة فرعون، ١٤٠.

ثالثاً: الشخصيّات الإيجابيّة

هي الشخصيّاتُ التي تتفاعل مع الأحداث، وتصفها ساعيةً إلى تغيير الواقع والثورة عليه، والانتقال به من حالة السكون إلى حالة الفعل والحركة الدائبة، بما لديها من وعي وثقافةٍ. كما أنّها في صلحٍ مع ذاتها، ومع المحيط الذي تعيشُ فيه(١).

وللشخصيّة الإيجابيّة القدرة على إعادةِ تشكيلِ العالم، على وفْقِ تصوّرٍ يتّسمُ بالإنسانيّة، لما تمتلكهُ من قابليّة على التأثير في من حولها مِن شخصيّات، واتّخاذ مواقف إيجابيّة تجاه الآخرين، وكذلك لها القدرة في حسْم القضايا المُعلّقة بإرادةٍ قويّةٍ، وبعيدة عن التردّد والميوعة الفكريّة والعاطفيّة التي تصيبها بالترهّل، وتفقدها التوازن والتأثير في صياغة الأحداث(٢).

ويميلُ القارئ نحو هذه الشخصيّة، بل ويتعاطف معها؛ كونها تقوم بدورٍ إيجابيّ معيّن، يُشْبِعُ توقهُ، وينسجم مع رغباته وميوله(٣)، ويمكن أن تكونَ واسطةً أو محورَ اهتمامٍ لجملة من الشخصيّات الأخرى عبْر العمل الروائي، فتكون ((ذات قدرة على التأثير، كما تكون ذات قابليّة للتأثّر أيضاً))(٤). ومن الجدير بالذكر، أنّ الروائي يبيّن شخصيّتهُ الروائيّة من خلال وضعها أمامَ شخصيّةٍ سلبيّةٍ، ومن خلال التضاد الحاصل بين الشخصيّتين يتحقّقُ هدفه.

ويمكن القول إنّ (ميسلون هادي) استطاعتْ أنْ تقدّم شخصيّات إيجابيّة(٥) من خلال الأدوار التي لعبتْها تلك الشخصيّاتُ، التي مثّلتْ جيلَ الحربِ في العراق. وقد تفاوتتْ درجة إيجابيّة تلك الشخصيّات بحسب مستوى تفاعلها، ومدى تأثيرها في الواقع، وتأثّرها به.

ومن الشخصيّات التي تُمثّلُ هذا النوع شخصيّة (الأسير) في رواية (الحدود البريّة). الكاتبة لم تذكر اسم هذه الشخصيّة، لكنّها أعطت المساحةَ الكافيةَ من السرد لهذه الشخصيّة، لتعبّرَ عن نفسها؛ كونها مثالاً لمعظم العراقيّين الذين عاصروا الحروب، وما خلّفتْهُ من دمارٍ وخسائر في الأرواح، ومن ثمّ فشخصيّة (الأسير) دلالة على كُلّ العراقيّين الذين عاشوا المأساة.

لقد اتّصفت هذه الشخصيّة بالقوّة والصبْر والمُجَالَدة، لاسيما عندما تعرّضت (الحافلة) التي كانت تقلّهم خارج الحدود البريّة باتّجاه (عَمّان) لِقطّاع الطُرق، إذ أبدى (الأسير) مهارةً في

---

(١) يُنظر: الشخصيّات وتقديمها في السرد القرآني، ملفوف صالح الدين، بحث، مجلّة الممارسات اللغويّة، ع٢٦، جامعة مولود معمري، تيزي أوزو، الجزائر-٢٠١٤م، ١٥٩، وغائب طعمة فرمان روائيّاً، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد-٢٠٠٤م، ١٠٢.

(٢) يُنظر: بناء الرواية، دراسات في الرواية المصريّة، عبد الفتّاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة-١٩٨٢م، ١٢٠.

(٣) يُنظر: بنية النصّ الروائي، ١٩٦.

(٤) في نظرية الرواية، ١٠٢.

(٥) من الشخصيّات الإيجابيّة في روايات الكاتبة: حلم وردي فاتح اللون (فادية، ياسر، ختام)، شاي العروس (العمّة، محمود)، العيون السود (الخالة، حسن، يمامة)، نبوءة فرعون (بلقيس، هنيّة، توفيق)، حفيد البي بي سي (منار، بدر، شهرزاد)، الحدود البريّة (بيان، الأسير).

مواجهتهم، باستخدام بندقيّة العسكري المُكلّف بحماية (الحافلة)، سيما وأن هذا الأخير قد قُتل أثناء المواجهة[١]. وعندما يسأله جاره (خالد) في المقعد المجاور له في (الحافلة): مِن أين لكَ هذه المهارة؟، يُجِيبهُ (الأسير): ((كنتُ مقاتلاً ذات يوم))[٢]. ويتحدّث (الأسير) عندها عن بطولته، عندما أسرهُ الإيرانيّون، وكيف هرب منهم، عندما تركوه ليقضي حاجتهُ، إلّا أنّه فرّ منهم، ولم يستطيعوا الإمساك به[٣].

تعرّضتْ هذه الشخصيّة لظروفٍ قاهرة، لاسيما إصابة ابنه بمرض مزمن[٤]، وعندما يسأله (خالد) عن سبب رحلته، يقول: ((هي لجلب ثلاث عُلب دواء))[٥]. وعلى الرغم من هذه المعاناة المعاناة ألّا أنّهُ ظلّ متمسّكاً بالأمل، إذْ يقول: ((فلا يمكن للرجل الشجاع ... أن يكون يائساً أبداً))[٦]. فالظروف العائليّة، وظروف الحرب التي عصفتْ بالبلاد، لم تغيّرْهُ، ولم تجعلْهُ إنساناً سلبيّاً مهزوماً، بل جعلتْهُ شخصيّةً إيجابيّةً، لها القدرة على مواجهة أيّ ظرفٍ صعْبٍ.

لقد اختارت الكاتبة هذه الشخصيّة بعنايةٍ ودقّةٍ، وهي على النقيض من شخصيّة (خالد)، هذا الأخير قرّر الهجرة بعيداً عن وطنه، هارباً من الواقع. في حين أنّ شخصيّة (الأسير)، اتّسمتْ بالتماسك والصبر تجاه الأزمات التي مرّت بها، فكان الأمل هو سرّ هذا الإنسان للصمود بوجه المصاعب.

الأنموذج الآخر للشخصيّة الإيجابيّة، فقد تَمثّلَ بشخصيّة (ختام) في رواية (حلم وردي فاتح اللون). (ختام) شخصيّة مركّبة غامضة غريبة الأطوار. أظهرتْ في بداية الأحداث وجْهاً غريباً، ومن خلال سلوكها الذي لا يمتّ بصلة إلى شخصيّة سويّة، عندما قامتْ برمي أثاث بيتها خارج المنزل، بحجّة أنّها تُريدُ صُبْغَ منزلِها[٧].

الكاتبةُ أعطت المساحة الواسعة من السرد لهذه الشخصيّة في نهاية الأحداث لتبرير ذلك السلوك الغريب؛ بأنّهُ ردّةُ فعلٍ على ماضٍ قديمٍ ربطها بابن عمّها، الذي تركها وحيدةً في العراق، وهاجر إلى بلادٍ بعيدةٍ، بعدما رفض الإقامة معها، لتعيشَ حياةَ الوحدةِ والخوفِ في ظلّ الظروف العصيبة التي يمرّ بها البلد، لاسيما بعد دخول القوّات الأمريكيّة إلى العراق عام ٢٠٠٣م.

---

(١) يُنظر: الحدود البريّة، ١١٢.
(٢) م . ن، والصفحة.
(٣) يُنظر: م . ن، والصفحة.
(٤) يُنظر: م . ن، ٩٧.
(٥) م . ن، ٩٧-٩٨.
(٦) م . ن، ١١٣.
(٧) يُنظر: حلم وردي فاتح اللون، ميسلون هادي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-٢٠٠٩م، ٣٤-٣٥.

لقد مثّلتْ هذه الشخصيّة مثالاً في الصبر والجَلَد، لاسيما عندما واجهت الأمريكان بمفردها، أثناء مُداهمة بيتِها وتفتيشه، بحجّة البحث عن مطلوبين، لتثيرَ الرعب في نفوسهم عندما أخبرتهم، بأنّها ((تخفي في بيتها العديد من الجثث))(١).

وعندما لم يجد الأمريكان جثّة في المنزل، يسألونها: ((ما خطبك؟.. لا توجد جثّة.. _ قالت: الجثّة، هي الاسم السري لقصّة حياتي))(٢). والجثّة هي ((من التعبيرات الرمزيّة، والمُتمثّلة بقصّة العراق)) (٣).

وفي الوقت نفسه أظهرتْ هذه الشخصيّة شجاعةً، وبرهنتْ على صلابتِها وقوّتِها، عندما اقتحم الجنود المنزل ((قال القائد الأمريكي لختام بغضبٍ، ولكن ماذا تفعلين هنا؟ _ قالت بحزمٍ وغضب أشدّ: هذا بيتي، أنت الذي ماذا تفعل هنا؟))(٤).

بمرور السرد أظهرت الكاتبة الوجه الحقيقي لـ(ختام) عندما عرضتْ عرضاً بطوليّاً، وهي تؤوي كُلّاً من (ياسر وأمّه) المطاردين من قبل قوّات الاحتلال، فيُقيمون عندها تخفّياً عن ملاحقة هذه القوّات. كما أنّها وافقت على سكن (فادية) والإقامة معها في البيت نفسه، لحين عودة أهلها من الخارج _ بعدما تعذّر على فادية الإقامة في بيتها؛ لأنّهُ يقع ضمن منطقة خطرة_ ، ومن ثمّ فإيجابيّة هذه الشخصيّة تَتَجلّى في نُبلها وعمْق أحاسيسها الإنسانيّة والوطنيّة، فضلاً عن قوّتها وصلابتها في مواجهة الآخر المعادي المحتل.

ومن خلال هاتين الشخصيّتين _ والشخصيّات الإيجابيّة الأخرى في روايات الكاتبة _ قدّمت الكاتبة (ميسلون هادي) شخصيّات متماسكة تستحقّ أن تُطرح لتزويد الإنسان العراقي المغلوب على أمرهِ، بالقوّة التي يحتاجها، وبالجلَد والقدرة على تجاوز المحن؛ لأنّها ((شخصيّات تمتلكُ القدرة على المواجهة والتفكير المُتأنّي في الشدائد، كما أنّها تواصل الحياة بصبرٍ؛ لأنّها شخصيّاتٌ تتّسمُ بالمرونة إلى جانب الصلابة، صلابة داخليّة، ومرونة في معالجة مصاعب الحياة)) (٥).

---

(١) حلم وردي فاتح اللون، ٥٠.
(٢) م . ن، والصفحة.
(٣) مشروع تحليل خمسين رواية عربيّة، حسين سرمك حسن، موقع الناقد العراقي، ٢٠٠٩م:www-al naked-al Iraqi
(٤) حلم وردي فاتح اللون، ٤٨-٥٠.
(٥) من العنوان إلى المُكابدة الشخصيّة، بشرى البستاني، موقع الكاردينا الألكتروني،٢٠١٥م: al gardenia-com-maqulat

رابعاً_ الشخصيّات السلبيّة:

هي الشخصيّاتُ التي تتلقّى الأحداث من دون اتّخاذ موقفٍ منها، سواء بالسلب أو الإيجاب، ولا تكفُّ عن تبرير الفشل بالحظّ العاثر، ولا تأبى الاستسلام والخضوع لإرادة الآخرين(١). كما أنّ إحساسها بالانكسارِ والإحباطِ يجعلها تتقوقع وتنكفِئ على ذاتها، وللروائي مقاصدهُ في اعتمادِ هذا النوع من الشخصيّات، منها تمْثيلُ ضعفها وعجزها عن مجابهة الواقع، وكذلك استسلامها للظروف المحيطة بها(٢).

وتسعى هذه الشخصيّة في الوصول إلى تحقيق مطامحِها، بغضّ النظر عن السُبل المُتّبعة، سواء أكانت هذه السُبل سليمة أم سوى ذلك. فضلاً عن أنّها لا تُبدي اهتماماً بالواقع، بل تعْزلُ نفسها عنه؛ لذا فهي ((لا تستطيع أن تؤثّر، كما لا تستطيع أن تتأثّر))(٣).

وعلى الرغم من تعدّدِ هذا النموذج في روايات الكاتبة(٤)، فسنختار بعضاً من هذه النماذج السلبيّة.

يَتمثّلُ النموذج الأوّل بشخصيّة (تحسين) في رواية (العيون السود)، إذْ تظهرُ سلبيّة هذه الشخصيّة من خلال سلوكها اليومي، ومواقفها مع شخصيّات الرواية الأُخَر، فضلاً عن أنّها منطويةٌ على أسرار غامضة. يُقدّم الراوي العليم هذه الشخصيّة، قائلاً: ((وانفتح رأسها المائل تحت السرير عن بوّابة دكّانه العريض، وخرجتْ منه أكياس الطحين التي يجمعها من بطاقات تموينٍ وهميّةٍ، ونقص غير محسوس في كُلّ حصّة يُطفّفُ فيها الميزان... وخرج تحسين، عيناهُ جاحظتان، وكأنّها عينا نعامةٍ))(٥).

ومن خلال هذا النصّ، يُصوّرُ الراوي سلبيّة هذه الشخصيّة بأفعالها _ السرقة _ وملامحها. تتكرّر المواقف السلبيّة لـ(تحسين)، وهذه المرّة مع بطلة الرواية (يمامة) والفعل المُشين، يقول الراوي: ((وحطّتْ يدُهُ على رجلي يمامة، ولاذَ بها بسرعة عضاءة برصاء تحت التنّورة.. ارتعبتْ، وانتفضتْ واقفةً)) (٦).

---

(١) يُنظر: بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان، ١٢٠.
(٢) يُنظر: رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينة، فريال كامل سماحة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-١٩٩٩م، ٢٥.
(٣) في نظرية الرواية، ١٠٢.
(٤) من الشخصيّات السلبيّة في روايات الكاتبة: العيون السود (تحسين، حياة، مثنى)، يواقيت الأرض (ناجي، زوجته، خلدون)، الحدود البريّة (خالد)، حفيد البي بي سي (عبد الحليم)، نبوءة فرعون (الابن، العرّاف).
(٥) العيون السود، ميسلون هادي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط٢، بيروت-٢٠١١م، ٣٢.
(٦) م . ن، ٥٥-٥٦.

رصدتْهُ (يمامة) في موقفٍ مشبوهٍ آخرَ مع المختلة عقليّاً (لمياء)، عندما خرجتْ هذه الأخيرة من بيته فجراً[١]. لتزداد تفاصيل هذه الشخصيّة غرابةً، لاسيما بعد دخول (حياة) ابنة (هنوة) إلى الزقاق، وسكنها معه في بيتٍ واحدٍ، لتتكرّر مشاهد الرذيلة لـ(تحسين) مع (حياة).

و(حياة) هي الأنموذج السلبي الآخر في الرواية، الذي تصوّره لنا الكاتبةُ من خلال هذه الشخصيّة في صورة المرأة المُتحرّرة التي لا تقيمُ وزناً للأعراف والتقاليد الاجتماعيّة. فكانتْ مَثارَ حديثٍ واهتمامِ باقي شخصيّات الرواية، فأفعالها مصدر شكٍّ للجميع. فهذه الشخصيّةُ مُثيرةٌ وغريبةٌ في الوقت نفسه، قلبتْ الزقاق رأساً على عقبٍ، ابتداءً بقصّتها الغريبة التي روتْها لكُلّ من (يمامة) و (خالتها). هذه الأخيرة لم تُصدّق روايتها؛ كونها من سكنة الزقاق القدماء.

(حياة) تدّعي أنّها لم تعلمْ بموْتِ أمّها إلّا من خلال اللافتة السوداء التي رأتها مصادفة عند مرورها في الزقاق[٢]. فهذه الشخصيّة لم تكن مثيرةً في أقوالها فحسب، بل في مظهرها الخارجي، فالراوي يصفُها ساعة دخولها الزقاق، قائلاً: ((امرأة جميلة... شعرها مصبوغٌ بلونٍ فاقع... وملابسها تُجاري الموضة في قصرها، وضيقها على الجسم))[٣]. ومن خلال مظهرها الخارجي، وقصّتها الغريبة التي روتها، كوّنت (الخالة) فكْرةً سلبيّةً عن هذه الشخصيّة، فضلاً عن هذا، فالكاتبة صوّرتها بأنها شخصيّةٌ مُستقلةٌ تَحصلُ على مآربها بقوّتها الأنثوية الجذّابة.

هذه الشخصيّة لم تقِم اعتباراً لأهل الزقاق، فمنذُ دخولها الزقاق سكنتْ مع زوج أمّها (تحسين)؛ بحجّة المطالبة بحقّها من الإرث. ومن تلك اللحظة لم تتوانَ عن ممارسةِ الرذيلةِ مع زوج أمّها، وبقيّة شخصيّات الرواية[٤].

لقد حاولت الكاتبةُ إظهار سلبيّة هذه الشخصيّة من خلال الأفعال والأقوال، ويتّضحُ هذا القصور في شخصيّتها في عدم ممارستها الفعل الحقيقي _ لهذا المجيء _ الذي يدفعُها لتحقيق ما تسعى إليه، ومن ثمّ فالشخصيّةُ تُحاولُ إيجاد التبريرات حوْلَ مجيئها للزقاق، فمرّةً المطالبة بحقّها من الإرث، ومرّةً تروي قصّة القطار وكيف تركها أبوها وهرب، وهلمّ جرّ [٥].

تختفي (حياة) في نهاية الأحداث،في ظلّ ظروفٍ غامضةٍ، لتدور حولها(حكايات وقصص) [٦].
[٦].

---

(١) يُنظر: العيون السود، ١٢٥.
(٢) يُنظر: م . ن، ١٢٨.
(٣) م . ن، ١٢٧.
(٤) يُنظر: م . ن، ١٨٢-٢١٤.
(٥) يُنظر: م . ن، ١٣٠.
(٦) يُنظر: م . ن، ٢٤١-٢٤٦.

فدخولها المفاجئ للزقاق خلّف وراءه العديد من التساؤلات، كما أثار اختفاؤها الجدل لديهم. هذه الشخصيّة السلبيّة الغامضة تمرّدتْ على دورها الهامشي في النصّ الروائي؛ ومن ثمّ فإنّها زاحمتْ باقي الشخصيّات في الرواية، لاسيما الشخصيّات المحوريّة. ويصف (فاضل ثامر) هذا النوع من الشخصيّات ((بأنّها تقفُ على هامش الحياة أو حواشيها، وكأنّها كائناتٌ متفرّدةٌ، وغريبة وهامشيّة))[١].

وفي رواية (يواقيت الأرض)، نجدُ مُعظم الشخصيّات سلبيّة، بل إنّنا لم نعثرْ على أنموذج إيجابي فيها. فهذا بطل الرواية (ناجي)، وعلى الرغم من تنقّله بين الأمكنة والمواقع _ كما أسلفنا _ فإنّهُ ظلّ عاجزاً عن تحقيق وجوده الذي كان يبحثُ عنه طيلة هذا التنقّل، ابتداءً من مدينة (الزهور الصناعيّة)، وصولاً إلى مدينة (الطيور).

أمّا زوجته فهي الأخرى ظلّتْ طوال حياتها تسعى إلى شراء قطعةِ أرضٍ تُدفنُ فيها، وجعْلها مقبرةً للعائلة، ومن ثمّ فإنّها نفضتْ يدها من هذه الدنيا، وقالت لزوجها: ((سأنتظرك في المقبرة، فتعال حثيثاً يا زوجي العزيز))[٢]. فهمّها الأوحد في هذه الحياة، هو كيفيّة الحصول على قطعة الأرض، وكأنّها تسعى في هذا البحث الحثيث للفناء لا للحياة والاستمرار.

ومن الشخصيّات السلبيّة الأخرى في هذه الرواية، تُطالعنا شخصيّة (خلدون)، الذي كان يعيشُ عقْدةَ الخوفِ من رجال الأمن، ومن قصْفِ الطائرات الأمريكيّة. هذه العقدة ولّدتْ له الخوف من كُلّ شيءٍ، بل تجاوز حدّ هذا الخوف إلى التستّر حتّى مِن قصّ الرؤيا التي رآها في منامه لجاره (ناجي)؛ خوفاً من أن تكون الأقمار الصناعيّة قد الْتقطت هذا (الحلم) الذي كان يحلم به، فتقْصفهُ الطائرات الأمريكيّة بالقنابل، إذْ يقول (خلدون) لجاره بعد أن سألهُ عن الحلم الذي رآه: ((أخاف أن أرويه لك))[٣].

(خلدون) هو واحد من ملايين العراقيين الذين عاشوا المحنة أيّام حرب الخليج الثانية من عام ١٩٩١م، وما خلّفتْه من رعْبٍ وخوفٍ، فظلّ يتستّرُ حتّى على أحلامه، مقارنة بشخصيّة (الأسير) السالفة الذكْر، الذي ظلّ على الرغم من معاناته وظروفه الصعْبة، أكثر جلادةً وقوّةً وصبْراً.

(١) مدارات نقديّة، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد-١٩٨٧م، ٣٤٨.
(٢) يواقيت الأرض، ٦٧.
(٣) م . ن، ٧٣.

فالشخصيّات التي ذكرناها في رواية (يواقيت الأرض)، ظلّتْ ملازمةً لحالة السلبِ من دون أن تحاول الخروج من هذه الحالة.

وعلى الرغم من سلبيّة الشخصيّات التي ذكرناها سلفاً _ والشخصيّات السلبيّة الأخرى في روايات الكاتبة _ إلّا أنّها في الواقع مقبولةٌ مِن حيثُ كونها شخصيّات روائيّةً، تكون دافعاً لإثارة انفعال المتلقّي، والثورة على الظروف والأوضاع المتشابهة، التي يمكن أن تحدث لأيّ فرد في الحياة اليوميّة، فهي ((في هذه الحالةِ تكونُ سبيلاً للوعي، وتنبيهاً للتأمّل في واقع الإنسان، يدفعهُ إلى تغيير هذا الواقع))[١].

ومن كُلّ ما تقدّمَ نستطيع أن نقول: بأنّ هناك تفاوتاً في درجة حضور النماذج الإيجابيّة والسلبيّة لشخصيّات الكاتبة، وإن كان حضور النماذج الإيجابيّة هو الأكثر قياساً بالشخصيّات السلبيّة، لاسيما الحضور اللافت لشخصيّة المرأة الإيجابيّة في كلّ نصوص الكاتبة، باستثناء رواية (يواقيت الأرض)، التي سجّلتْ أعلى نسبة حضور للنماذج السلبيّة فيها، ولكنّ هذا لا يعني خلوّ نصوصها من النماذج الإيجابيّة لشخصيّة الرجل أو المرأة. والجداول الآتية تؤكّد هيمنة الصور الإيجابيّة للمرأة على حساب الرجل، فلم تخلُ أيّة رواية من هذه النماذج.

((جدول رقم (١)، يبيّن عدد الشخصيّات السلبيّة في روايات الكاتبة))

الرواية	الشخصيّات السلبيّة	الأسباب
الحدود البريّة	د.خالد	ترك بلده، والبلد بأمس الحاجة لخدماته، بوصفه طبيباً.
العيون السود	مثنّى	شخصيّة غامضة متذبذبة متقلبة السلوك.
	حياة	لم تقم وزناً للأعراف والتقاليد الاجتماعيّة، فقد كانت منفتحة على جميع المستويات لاسيما المشينة.
	تحسين	شخصيّة غامضة، تمارس الرذيلة مع شخصيّات الرواية.
حفيد البي بي سي	عبد الحليم	شخصيّة متلوّنة بتلوّن الأحداث، مصلحتها فوق الجميع.
نبوءة فرعون	الابن	كان يخطّط لاحتلال العالم، لاسيما العراق، من خلال المخطّطات التي يعدّها بمساعدة وزيره.
يواقيت الأرض	ناجي	لم يستطع أن يجد نفسه في جميع الأمكنة التي تنقّل فيها.
	زوجة ناجي	كانت تفكّر – طيلة حياتها– بالموت لا بالحياة، وهمّها هو

(١) غائب طعمة فرمان روائيّاً، ١٠٨.

		الحصول على قطعة أرض (مقبرة) للعائلة.
	خلدون	لازمه الخوف طيلة الأحداث الروائيّة.

((جدول رقم (٢) يبيّن عدد الشخصيّات الإيجابيّة في روايات الكاتبة)):

الرواية	الشخصيّات الإيجابيّة	الأسباب
حلم وردي فاتح اللون	فادية	استطاعت البقاء في المكان، على الرغم من سوء الأوضاع، كما أنّها أبدت تعاوناً تامّاً لكلّ من (ياسر وأمّه).
	ختام	أبدت هي الأخرى تعاوناً مع شخوص الرواية، من خلال مواقفها النبيلة، واتخاذها موقفاً حازماً ضدّ الآخر المعادي.
	ياسر	رفض الإقامة في المكان الأليف/أمريكا؛ تضامناً مع أبناء شعبه في العراق.
الحدود البريّة	بيان	ظلّت وفيّة لابن عمّها طيلة غيابه، ولم تختزْ غيره، كما أنّها أكملت دراستها العليا، ولم تيأس على الرغم من سوء أوضاعها العاطفيّة.
	الأسير	على الرغم من الأزمات الصعبة التي رافقته، إلّا أنّه كان أكثر صلابة وجلادة في مجابهة الظروف السيّئة.
العيون السود	يمامة	على الرغم من موت والديها، وهجرة أخوتها، إلّا أنّها ظلّت قويّة ومتماسكة، محبّة للحياة ومتعاونة.
	الخالة	ظلّت طوال حياتها ترعى (يمامة) وتراقبها، خوفاً عليها.

	جنان	ظلّت هي الأخرى منتظرة لـ(جمال)، لسنواتٍ حتّى عودته من الأسر، على الرغم من تجاوزها السنّ، كما أنّها لا تتوانى عن تقديم المساعدة للآخرين، وتحت أي ظرفٍ كان؛ لكونها طبيبة بشريّة.
	حسن	دائماً ما يقدّم العون والمساعدة لـ(يمامة).
شاي العروس	محمود	الشعور بالندم، عندما أغوته المرأة (الشبح)، كما أنّه استطاع أن يتآلف مع المكان الجديد.
	العمّة	كانت خير معينٍ وسند لـ(محمود) طيلة عَمَاه، إذ إنّها سهرت على رعايته وتعليمه وتربيته.
	الشيخ عبد الرحمن	بمثابة الأب الروحي لـ(محمود)، وكان كثيراً ما يقدّم المساعدة له.
نبوءة فرعون	يحيا	كان طفلاً موهوباً، ويمثّل مستقبل العراق.
	هنيّة	وافقت على إقامة ضرّتها (بلقيس) في بيتها، ورعاية ابنها (يحيا) أثناء ذهابها للعمل.
	بلقيس	انصرفت بعد وفاة زوجها تعتني بتربية ابنها (يحيا)، ولم تتزوّج.
	توفيق	كان كثيراً ما يُقدّم المساعدة لشخصيّات الرواية، ولا سيما (بلقيس)، زوجة أبيه.
حفيد البي بي سي	شهرزاد	شخصيّة مرحة محبّة للآخرين، لازمت مكانها على الرغم من الظروف السيّئة التي تحيط بها.
	منار	ظلّت ملازمة لمكان عملها (المكتبة الوطنيّة)، على الرغم من التخريب الذي طال المكان، نتيجة الحرب، كما أنّها أعادت ذلك المكان، وبثّت روح الحياة فيه بعد تعرّضه لعمليّات التخريب.
	بدر	بعد سفره خارج البلاد، ظلّ يُراسل زميلته في العمل (منار)، ويسأل عن أحوالها وأحوال بلده.

المبحث الثاني: الشخصيّة في الإطار الفنّي

أوّلاً_ الشخصيّات الرئيسة:

هي المحورُ الرئيسُ الذي تدورُ حولهُ أحداث النصّ السردي؛ بوصفها محطّ أنظارِ الساردِ، ولها الحضور الأكبر في العمل الروائي، ويتمّ التعرّف عليها من خلال المهام الموكلة إليها، حيث تُسْند للبطل وظائف وأدوار لا تسندُ إلى بقيّة الشخصيّات الأخرى(١). الأمر الذي يجعلها تتصدّر قائمة شخوص العمل الفنّي، وعلى أساسها يُبنى الحدث الروائي. ففي النصّ السردي شخصيّة أو شخصيّات تقوم بدورٍ رئيس في ذلك النص، إلى جانب شخصيّات أخرى تقوم بالأدوار الثانويّة.

ومن المألوف في النصّ الروائي أن تتصدّرَ شخصيّةٌ ما دوْر البطولة في أحداثه، وتَنالَ العناية الكبرى من الكاتب، وقد تكونُ مُعبِّرةً عن طبقةٍ معيّنةٍ، أو اتّجاه سلبيّ أو إيجابيّ(٢) ؛ وبذلك يُعدّ البطل ((زعيم اللعبة السرديّة))(٣)، وذا قدرة فاعلة على تحريك الشخصيّات.

إنّ الشخصيّاتَ الرئيسةَ لا يمكن أن تتشكّلَ في العمل إلّا بمساعدة وفضْلِ الشخصيّات الثانويّة، وهذه الأخيرة ما كان لها أن تكون لولا الشخصيّات عديمة القيمة والاعتبار، كما ((أنّ الفقراء هم الذين يصنعون مجْدَ الأغنياء))(٤).

قدّمت الكاتبة العديدَ من الشخصيّات الرئيسة(٥) في نصوصها الروائيّة، وسنقف على بعضها، متتبعين مسار تطوّرها، وتأثّرها على مستوى الحدث.

في رواية الكاتبة الأولى (العالم ناقصاً واحد)، تُطالعنا شخصيّتان رئيستان، هما (الأب، الأمّ). وتحكي الكاتبة في هذه الرواية حكاية هاتين الشخصيّتين بعْد تلقّيهما نبأ استشهاد ولدهما الطيّار (علي) في حادث سقوط طائرته قرْب الحدود الشماليّة في منطقة (كلر).

---

(١) يُنظر: تحليل النصّ السردي، تقنيّات ومناهج، محمّد بوعزّة، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر-٢٠١٠م، ٥٣-٥٦، وقال الراوي، ٩٣.

(٢) يُنظر: غسّان كنفاني، جماليّات السرد في الخطاب الروائي، صبيحة عودة زعرب، دار مجدلاوي، ط١، الأردن-٢٠٠٦م، ١٣١-١٣٢.

(٣) المصطلح السرديّ في النقد الأدبي الحديث، أحمد رحيم، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط١، عمّان-٢٠١٢م، ٣٨٦.

(٤) في نظريّة الرواية، ٨٩.

(٥) من الشخصيّات الرئيسة في روايات الكاتبة: العالم ناقصاً واحد (الأب، الأمّ)، يواقيت الأرض (ناجي)، الحدود البريّة (بيان، د.خالد)، شاي العروس (محمود)، حلم وردي فاتح اللون (ياسر، فادية، ختام)، حفيد البي بي سي (شهرزاد، عبد الحليم، بدر)، نبوءة فرعون (بلقيس، يحيى، توفيق).

اِستأثرتْ شخصيّة (الأب) باهتمامِ الكاتبةِ، ومن ثمّ فإنّها أخذت المساحة الأكبر من السرد، على خلاف شخصيّة (الأمّ) التي لم تأخذ العناية الكافية من الكاتبة؛ كون هذه الشخصيّة استسلمتْ لهذا الموت بخلاف شخصيّة (الأب)، الذي ظلّ يتتبّعُ مسارات هذا الموت.

أظهرت الكاتبة مشاعر وعواطف (الأب) لاسيما بعد الشكوك التي راودتْهُ ساعة الدفن، ولأنّ الحادث أدّى إلى تشويه وضياع ملامح الجثّة؛ فإنّ (الأب) لا يجدُ ما يؤكّدُ أنّ الجثّة هي لابنه (علي)، ((فالوجه لم يكن سليماً، ولكنّ الهيئة والجسم كانا واضحين ومألوفين بالنسبة لي))[١]. تنمو بذرة الشكّ لدى (الأب) شيئاً فشيئاً، الأمر الذي جعلهُ يقطعُ الشكّ باليقين، هو الذهاب إلى بيت الطيّار الآخر، الذي أُسر ساعة وقوع الطائرة، ولكنّه لم يتوصّلْ إلى نتيجةٍ حتميّةٍ، وتنتهي الزيارة ولكنّ الشكّ لم ينتهِ لدى (الأب).

(الأب) هو المحرّكُ لأحداث الرواية، وهو على النقيض من شخصيّة (الأمّ)، التي استسلمت لهذا المصاب _ كما أسلفنا _ واقتنعتْ بأنّ الجثّة هي جثّة ابنها (علي)، غير أنّ (الأب)، ظلّ طوال الأحداث يبحثُ عن خيْطِ أملٍ يُنقذهُ من هذه الشكوك التي تراودهُ، و((هكذا انفتح القبر من جديد، وسيظلّ هكذا فاغراً فمهُ في رأس الأب إلى الأبد))[٢].

وفي رواية (الحدود البريّة) نتعرّف على شخصيّة الدكتور(خالد أمين)، التي تُعدّ مصدراً للأحداث، وتطْغى على باقي الشخصيّات الأخرى في الرواية من ناحية حضوره. فقد عاد (خالد) إلى بلده بعْد أن أكملَ دراسة الطبّ في بريطانيا، لكنّهُ قرّر في لحظة حاسمة ترْك البلاد؛ نتيجة سوء الأوضاع التي عصفتْ بها [٣].

أحداث الرواية تمْتدّ عبْر رحلة من بغداد إلى عمّان، ومن خلالها تعودُ الذاكرة بـ(خالد) إلى الوراء عن طريق (الاسترجاع)، يمرّ فيها على الماضي وصوره المؤلمة، كاشفاً مشاعره تجاه مَن تركهم في الديار. التحوّل المُفاجئ الذي حصل لهذه الشخصيّة، يتمثّلُ بظهور (أنستازيا) التي الْتقاها هناك في عمّان، وكانت بمثابة المُنقذ له بعْد أنْ ساءتْ ظروفه، لِتعرِضَ عليه الزواج والهجرة معها إلى أمريكا. و(خالد) ليس مجرّد شخصيّةٍ رئيسة تدور حولها الأحداث، بل هو البطل الفاعل والأساس في هذه الرواية.

أمّا الشخصيّة الرئيسة الثانية في الرواية، فهي شخصيّة (بيان). التي لم تتغيّرْ طوال خطّ السرد، فظلّتْ تنتظرُ ابن عمّها وهو في أسره، لكنّ التغيّر الذي حصل لها، هو أنّها لم تستسلمْ

(١) العالم ناقصاً واحد، ميسلون هادي، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط٢، عمّان-١٩٩٩م، ٦٢-٦٣.
(٢) م . ن، ٩٠.
(٣) يُنظر: الحدود البريّة، ٥٧.

_ بعد عودة ابن عمّها متزوّجاً إلى أرض الوطن _ فقد أكملتْ دراستها العليا، لتحصلَ على الماجستير، وهي على أبواب الحصول على شهادة الدكتوراه. وعلى الرغم من أنّ هذه الشخصيّة شخصيّة رئيسة في الرواية، إلّا أنّها ظلّتْ على وتيرة واحدة من الأحداث، فهي شخصيّةُ مسطّحةُ ثابتةُ.

ومن الشخصيّات الرئيسة في رواية (العيون السود) تُطالعنا شخصيّة (يمامة)، هذه الأخيرةُ تُعدّ شخصيّةً مسطّحةً ثابتةً، التزمتْ بأفكارها ومبادئها على طوال مساحة السرد _ أيضاً _ فكانت أنموذجاً للمرأة العراقيّة المحافِظة، واضحةً وليس فيها أيّ غموضٍ، وهي على النقيض من شخصيّة (حياة) المُعقّدة والمثيرة للجدل، كما أسلفنا. (يمامة) شخصيّة مُتعاونة لم تتردّد في إبداء المساعدة لأهل الزقاق، تحمّلتْ عبْءَ الحياةِ بعدَ وفاةِ والديها، وهجرة أخوتها. لم تتزوّج مثْل العشرات من الشابّات العراقيّات اللواتي فقدْنَ فُرصهُنّ الحياتيّة، بسبب استشهاد الشباب في الحرب، أو هجرتهم، أو فَشلهُنّ في إقامة علاقة طيّبة مع الشباب؛ بسبب انعدام الثقة أو انحسارهُنّ عن الحياة(١).

التحوّل المُفاجئ لهذه الشخصيّة على مستوى الحدث، الذي يحصلُ في نهاية الأحداث، هو ارتباطها بـ(مثنى).هذا الأخير كان على نقيض توجّهاتها وأفكارها، إلّا أنّها حاولتْ _ وهي على أعتاب الأربعين _ عقْدَ مصالحة بين الماضي الجميل والحاضر المُعادي. الماضي الذي يمثّلُ زمن (العيون السود)، الذي يذكّرها بزمن (حازم) الجميل، هذا الأخير تركها في لحظة مفاجئة، ومن ثمّ فـ(مثنى) بالنسبة (ليمامة) يقاربُ الصورة _ الشكل _ والذاكرة _ الماضي الجميل _ والحاضر الذي يمثّلُ الزمن الآني الذي تعيشهُ، زمن الماديّات والمتمثّل بشخصيّة (مثنى).

من الشخصيّات الرئيسة في رواية (شاي العروس) شخصيّة (محمود)، فهو يتمتّعُ بحضورٍ أقوى من سائر شخصيّات الرواية الأُخر، إذْ انصبّتْ عليه اهتمامات الراوي، من خلال كثْرة الإشارة إليه، ومن ثمّ فإنّه استحوذ على المساحة الأكبر من السرد، كما أنّ أغلب الأحداث تدور عليه. ومثْل هكذا شخصيّة ((تُعدّ الغرض الذي ينشدهُ الروائي، فهي هنا ذات موضوع، ومحور عناية الكاتب والروائي على السواء، وقد تكون أيضاً محور انتباه القارئ))(٢).

رصدت الكاتبةُ تحوّلات هذه الشخصيّة، لاسيما على المستوى الداخلي (شكوكه، وعواطفه، وانتقالاته بين المواقع والأمكنة التي تواجد فيها) وبالخصوص رحلته مع (الأب، والعمّة، والشيخ،

(١) يُنظر: الفراشة والعنكبوت، نجم عبد الله كاظم، دار الشروق، ط١، عمّان-٢٠٠٥م، ١٢٠.
(٢) بنية النصّ الروائي، ١٩٩.

والأصدقاء، والدير)، وهذه جميعُها تضافرتْ في بناء شخصيّتِهِ، ولكنّه في النهاية يؤمن بأنّ كُلّ الفلسفاتِ والأفكارِ في الطريقة التي يراها الفردُ نفسُهُ، لا مِن خلال الإملاءات الخارجيّة التي تُملى عليه. فشيخهُ (عبد الرحمن) أملى عليه طمأنينة الإيمان، وتعلّم من (أبيه) حبّ الشهوة (شهوة الجسد)، ومن صديقه (عصام) قيمة الحريّة الجميلة في الخارج، ومن (عمّته) تعلّم حبّ المطالعة والقراءة. وفي لحظة حاسمة قرّر (محمود) الهجرة خارج بلده، ففي موطنه لم يرَ سوى التفجير والقتل، ليرى ما لم يكن يعرفهُ في بلده.

(محمود) هو الشخصيّة التي قام عليها العمل الروائي، فالروائي ((يقيمُ روايته حول شخصيّةٍ رئيسةٍ، تحملُ الفكْرة والمضمون الذي يريدُ نَقْلهُ إلى قارئهِ، أو الرؤية التي يريدُ أن يطرحها عبْر عمله الروائي))[١]. ومن ثمّ فالكاتبة منحتْ هذه الشخصيّة الحريّة الكافية، والاهتمام الزائد؛ لأنّها المُحرّكة للعمل الروائي كُلّياً. أمّا بقيّة شخصيّات الرواية، فإنّها ((تتراوح في مكانها))[٢]، إلّا شخصيّة البطل (محمود) الذي أخذَ الحريّة الكاملة في الانتقال بين تلك المواقع والمواقف _ كما قلنا سلفاً _ ؛ لذا فالشخصيّة الرئيسة تمثّلُ ((نقطة ارتكازِ البِنية الروائيّة، ومنها تنطلقُ الفعاليّات المختلفة، إذْ يتجلّى دورها في إثراءِ الحدثِ، ومنها الفكْرة وتدعيمها))[٣].

ومن خلال تحليلنا لشخصيّات الكاتبة الرئيسة، نرى أنّها _ في جلّ روايتها _ تُركّز على شخصيّتين اثنتين، أو كحدّ أقصى ثلاث شخصيّات، وهذا بدوره يمنحُها قدرةً في التركيز في تناول موضوعها الأساسي، وكذلك بلورة دلالتها بعيداً عن أيّة محاولةٍ للانشغال ببقيّة الشخصيّات الأخرى.

ونخلص ممّا سبق _ أيضاً _ إلى أنّ الشخصيّات الرئيسة التي قدّمتها الكاتبة (ميسلون هادي) تكادُ تكون شبْه ثابتة؛ ولعلّ السبب يكمنُ في أنّ التغيّر الحاصل لتلك الشخصيّات، هو تغيّرٌ مؤقّتٌ ونسبيٌّ، إذْ إنّهُ لم يبقَ لمدّة مستمرّة من الأحداث، وهذا ما رأيناه في شخصيّة (يمامة)، أو شخصيّة (بيان)، أو شخصيّة (الأمّ) في رواية العالم ناقصاً واحد.

(١) الشخصيّة الثانويّة ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، محمّد علي سلامة، دار الوفاء، القاهرة-٢٠٠٧م، ٢٥.
(٢) شاي العروس لميسلون هادي ورواية العراق المنتظرة، موقع سابق.
(٣) غائب طعمة فرمان روائيّاً، ٨١.

ثانياً_ الشخصيّات الثانويّة:

هي الشخصيّات التي تأخذُ أدواراً محدّدةً قياساً بالأدوار التي تقوم بها الشخصيّات الرئيسة، فهي تظهر بين الحين والآخر، لتَخْلقَ لذاتها عالماً من الاهتمام في هذا العالَم (عالَم الشخصيّة). وعلى الرُغم من أنّ الكاتب يُركّز على الشخصيّات الرئيسة، لكنّهُ في الوقت نفسه يَخلقُ شخصيّات تقوم بأدوارٍ ثانويّةٍ، وتتفاعل مع غيرها من الشخصيّات الرئيسة. ويلحظ على هذه الشخصيّات أنّها تلازمُ مستوًى واحداً، وتظلّ بسيطةً خاليةً من التعقيد، كما أنّها ((تضيءُ الجوانب الخفيّة للشخصيّة الرئيسة، وتكون إمّا عوامل كشْفٍ عن الشخصيّة المركزيّة، وتعديل سلوكها، وإمّا تبعٌ لها تدورُ في فلكها))[١].

هذه الشخصيّةُ تُرسمُ بشكْلٍ سطحيّ، حيث أنّها لا تحظى بالاهتمام الكبير في شكْل بنائها، فهي ((بسيطةٌ للغاية، يفهمها القارئ لأوّل وهلة، مهما تعمّق في دراستها وتفسيرها... فإنّه لن يضلّ سبيلهُ معها، وسيجدُها بسيطةً واضحةً))[٢]. ولكنّها تبقى عنصراً حيويّاً للرواية؛ ومن هنا فقد ((تكون صديق الشخصيّة الرئيسة، أو إحدى الشخصيّات التي تظهرُ في المشهد بين الحين والآخر، وقد تقوم بدورٍ تكميليّ مُساعدٍ للبطل، أو مُعيق له))[٣]. ويصِفُ د. (مُحمّد غنيمي هلال) هذه الشخصيّات بأنّها ((يعوزها عنصر المفاجأة، إذْ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث، أو الشخصيّات الأخرى... وهذا النوع أيسر تصويراً، وأضعف فنّاً؛ لأنّ تفاعلها مع الأحداث قائمٌ على أساسٍ بسيطٍ))[٤].

وعلى الرغم مِن أنّ هذه الشخصيّات لا تملكُ أدواراً رئيسةً، إلّا أنّ وجودَها مُهِمٌّ لاكتمال الحدثِ، فلا ينبغي للكاتب، أن يصبّ جُلّ تركيزه على الشخصيّات الرئيسة، تاركاً الشخصيّات الثانويّة؛ لأنّ هذه الأخيرة لا تقلّ أهميّةً عنها؛ لأنّها قد تُغيّر مسار الحدث الروائي، وبحسب الغاية التي يوظّفها الكاتب لها.

---

(١) غسّان كنفاني، جماليّات السرد في الخطاب الروائي، ١٣٢، ويُنظر: الفنّ القصصي في ضوء النقد الأدبي، عبد اللطيف محمّد السيد الحديدي، د- ن، ط١، القاهرة-١٩٩٦م، ١٥٨.

(٢) فنّ القصّة، ٨٣.

(٣) تحليل النصّ السرديّ، تقنيّات ومناهج، ٥٧.

(٤) النقد الأدبي الحديث، محمّد غنيمي هلال، دار النهضة، القاهرة-١٩٩٧م، ٥٢٩.

إلى جانب الشخصيّات الرئيسة، قدّمت الكاتبةُ عدداً كبيراً من الشخصيّات الثانويّة[١]، ففي رواية (العيون السود) نقفُ على أُنموذجين من هذه الشخصيّات، الأولى شخصيّة (الخالة). فقد كانت بمثابة الأمّ الحقيقيّة لبطلة الرواية (يمامة) بعْد أن فقدتْ أمّها. لم تمنح الكاتبة (الخالة) اسماً صريحاً، شأنها شأن أغلب شخصيّاتها الثانويّة النسويّة الأُخرى. (الخالة) شخصيّة ثابتة، لم تتغيّرْ أفكارها طوال مساحة السرد، همّها الأوحد هو الحفاظُ على (يمامة)، إذْ إنّها تخاف عليها كثيراً. كان لها رأيٌ وموقفٌ حازمٌ من شخصيّة (حياة) المُثيرة للجدل، فقد رفضتْ بقاءها في الزقاق؛ نتيجةَ سلوكِها المُشين مع غالبيّة شخصيّات الرواية، يقول الراوي: ((في ذلك اليوم نفسِهِ، وقبْل أن يحلّ الليلُ، ذهبتْ خالة يمامة إلى صديقتِها أمّ ريم، وطلبت من زوجها أبي ريم، أن يتدخّل ويمنعَ هذه المرأة من السكن مع زوج أمّها في بيت واحد))[٢].

كما كان لها موقِفٌ من شخصيّة (مثنى)، فكانت لا تُطيقُ أفعالهُ التي طالما أزعجتْها منذ أن سكن بقرب دارها في الزقاق. وآخر زيارة لـ(مثنى) إلى بيت (الخالة) يسألُ عن صحّة (يمامة)، فإنّها تجاهلتْهُ، إذْ ((ظلّ واقفاً عدّة لحظاتٍ مِن دون أن توجّه له الخالة الدعوة إلى الجلوس))[٣]. وقد تبدو مثْل هكذا شخصيّات ثانويّة بالنسبة للقارئ أقلّ في تفاصيل شؤونها، ولكنّها تمثّلُ أهميّةً كبيرةً ((فتكون محلَّ عنايةِ الكاتبِ واهتمامِهِ، وربّما يحمّلُها بعضاً من آرائهِ ومفاهيمهِ ونظرته للحياة))[٤].

أمّا النموذج الثاني من الشخصيّات الثانويّة، فَتَمثّلَ بشخصيّة (حسن)، الزميل القديم (ليمامة) أيّام الدراسة الجامعيّة، وجارها الحالي في الزقاق. كانت كثيراً ما تثقُ به، وتلجأُ إليه سواء في النصيحة، أو إبداء رأي، فهي تشعر بالأمان معه. وعلى الرغم من ثبات سلوك هذه الشخصيّة وأفكارها، فإنّها كانت بمثابة العين الثالثة للشخصيّة الرئيسة (يمامة)، لاسيما وأنّه قدّم معلومات وافيةً عن (شخصيّة مثنّى وتفاصيل حياته الكاملة)[٥]. ومن ثمّ كانت هذه الشخصيّة مساندةً ومساهمةً في دفْعِ مسيرة عجلة الأحداث، وكشْف الزوايا الغامضة من شخصيّات العمل الفنّي، فهي تسيرُ بشكْلٍ موازٍ للشخصيّة الرئيسة (يمامة)، وتدفعها على مساحة القصّ؛ لكي

---

(٥) من الشخصيّات الثانويّة في روايات الكاتبة: العيون السود (الخالة، حسن، سناء، جنان، تحسين)، شاي العروس (العمّة، عصام، الشيخ عبد الرحمن)، الحدود البريّة (عايدة، زوج عايدة)، حلم وردي فاتح اللون (تحسين، عمّار، ريم، آني)، نبوءة فرعون (هنيّة، عبد الملك، ملائكة)، حفيد البي بي سي (منار).

(١) العيون السود، ١٤٣.

(٢) م . ن، ٢١٨.

(٣) غائب طعمة فرمان روائيّاً، ٨٨.

(٤) يُنظر:العيون السود، ٦٨.

تقوم بأعمالها، حيث تبدو هذه الشخصيّة (حسن)، سنداً قويّاً للشخصيّة الرئيسة (يمامة) في تحقيق مشروعها.

إنّ في كُلّ نصّ سرديّ شخصيّةً أو شخصيّات تقومُ بدورٍ رئيسٍ فيه، إلى جانب شخصيّات أخرى ذات أدوارٍ ثانويّة ((ولا بدّ أن يقوم بينهم جميعاً رباطٌ يوحّدُ اتّجاه القصّة، ويتضافر على ثمار حركتها))[١]، وكثيراً ما تحملُ الشخصيّات الثانويّة ((آراء المؤلف أو تقفز في بعض مواضع القصّة إلى المحلّ الأوّل، وكُلّ شخصيّةٍ في القصّة ذات رسالةٍ تؤدّيها كما يريدُ منها القاص))[٢].

في رواية (شاي العروس) تُطالعنا شخصيّة (العمّة)، التي تكادُ تكون نسخةً مُطابقةً من شخصيّة (الخالة) في رواية (العيون السود). (العمّة) كانت تُمثّل بالنسبة لبطل الرواية (محمود) الأمّ الحقيقيّة. فهي التي تولّتْ تربيتهُ بعْدَ وفاة أمّه، لاسيما بعْد أنْ فقد بصره في سنّ مبكّرة من عُمُره؛ لذا كانت (العمّة) العين الباصرة التي يرى فيها الأشياء طوال مدّة عماه. فدورها يقتصرُ على رعاية (محمود) والاعتناء به، هذا الأخير كان يُحبّها كثيراً، يقول الراوي: ((هي ذي، إذن تلك المرأة الحنون التي لولاها ما تعلّم شيئاً ذا بال))[٣].

وفي رواية (حفيد البي بي سي) تُطالعنا شخصيّة (منار)، فهي الزميلة لكُلّ من (عبد الحليم، وبدر) في المكتبة الوطنيّة العامّة. لم تكن (منار) مؤثّرةً في أحداث الرواية، فهي شخصيّة مسطّحة، لم تتغيّر في أفكارها وظروفها، إذْ إنّها ظلّتْ مُلازمةً لعملها في المكتبة الوطنيّة. كانت (منار) رمْزاً للمرأة القويّة، التي حاولت _ بعد أحداث عام ٢٠٠٣م _ إعادة الحياة لمكان عملها في المكتبة الوطنيّة، بعد أن طالهُ التخريب.

وفي رواية (نبوءة فرعون) نتعرّف على شخصيّة (هنيّة)، وهي لا تختلف عن مثيلاتِها من الشخصيّات الثانويّة النسويّة في روايات الكاتبة. فلم نلحظُ أيّ تغييرٍ في شخصيّتِها، فقد كانت الزوجة الأولي لـ(منصور)، وضرّة (بلقيس). أظهرت الودّ والحبّ لضرّتها (بلقيس)، بعد وفاة الزوج (منصور)، ومن خلال موافقتها على إقامة (بلقيس) معها في البيت نفسه، ورعاية ابنها (يحيا) أثناء غيابها.

ونجدُ مثيلات هذه الشخصيّة الثانويّة في رواية (حلم وردي فاتح اللون)، ومن خلال شخصيّة (آني) أم ياسر. فقد صوّرتْ لنا الكاتبةُ هذه الشخصيّةَ من خلال تضحيتِها، للمحافظة

(١) النقد الأدبي الحديث، ٥٣٣.
(٢) م . ن، والصفحة.
(٣) شاي العروس، ٢١.

على ولدها (ياسر)، والتستّر عليه، خوفاً من ملاحقة الأمريكان له. تركت (آني) بيتها في (الموصل) هاربةً باحثةً عن الملاذ الآمن الذي يوفّر الحماية لـ(ياسر)، لِتستقرّ في (بغداد)، وتسْكن بيتها القديم مع (فادية). وعندما تمّ إلقاء القبض على (ياسر)، ظلّتْ منتظرةً خروجه من السجن.

(آني) شخصيّة ثابتة مسطّحة، لم تتغيّرْ طوال مسيرة الأحداث، فهمّها كان _ كما أسلفنا _ هو المحافظة على (ياسر). فهذه الشخصيّة تَسيرُ جنباً إلى جنبٍ مع الشخصيّة الرئيسة، وتنفعل بالأحداث من حولها، من دون أن تكون فاعلةً بها، إلّا في نطاق ضيّقٍ محدودٍ.

إنّ الكاتب يأتي بهذه الشخصيّات الثانويّة لربط الأحداث وتسييرها، وهذا بدوره لا يفسّر بأنّها غيْر مؤثّرة في دفْعِ عجلة الأحداث الروائيّة، فإذا كانت غيْر مؤثّرة، إذن فما الحاجة _ على حدّ قوْل النقّاد _ من الإتيان بها؟. لكنّ صاحب معجم المصطلحات الأدبيّة، كان له رأيٌ في هذه الشخصيّات، إذْ يقول: ((الشخصيّات الثانويّة لا تُفاجئ السرد، فجميع ردود أفعالها متوقّعةً تماماً؛ لأنّها راكدةٌ مُتحجّرةٌ على الإطلاق، أثناء تقديم الفعل))[١].

إنّ التغيّرَ الذي يحدثُ لهذه الشخصيّات، هو في علاقتها بالشخصيّات الأخرى فحسب، أمّا أفعالها فلها دائماً طابعٌ واحدٌ _ إلّا ما ندر _ ؛ ولذلك سُمِّيتْ هذه الشخصيّات ((بذات المستوى الواحد))[٢]، ويمكن تلخيص دورها في إلْقاء الضوء على جوانب الشخصيّات الرئيسة _ كما لاحظنا سلفاً _ ، فالقارئ يتفاعل معها في ضوء هذه العلاقة.

إنّ الكاتبة قدّمت شخصيّاتها بشكْلٍ لا يوحي بنموّها وتطوّرها، فقد حرصتْ على تقديمها بشكْلٍ ثابتٍ ومسطّحٍ، فهي شخصيّاتٌ لا تتطوّر وتفْقد التركيب، وفي الوقت نفسه لا تدهش المتلقّي بِما تقوم به؛ لأنّها بُنِيتْ حوْل فكْرةٍ واحدةٍ، أو صفة لا تتغيّر طوال أحداث الرواية _ كما لاحظنا _ فلا تؤثّر إلّا قليلاً. وأكثر هذه الشخصيّات تتشابهُ وتتكرّر في سلوكها وملامحها.

(١) معجم المصطلحات الأدبيّة، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربيّة للناشرين المتّحدين، تونس-١٩٨٦م، ٢١١.
(٢) النقد الأدبي الحديث، ٥٦٦.

الفصلُ الثانـــي

الشخصيّة وطرائــق رسمها وتقــديمــها

توطئة:

يُؤكّدُ النقّادُ على أنّ هناك أبعاداً ثلاثة ينبغي تحديدها، حتى تكتمل صورة الشخصيّة[١]، وتمثّلُ هذه الأبعادُ الجوانبَ الجسديّةَ والاجتماعيّةَ والنفسيّةَ[٢]. فالبعدان الجسديّ والاجتماعيّ يُشكّلانِ الأبعاد الخارجيّة للشخصيّة، وهي تتناولُ الشكلَ الخارجي للجسد، ووصف الصفات الحسّيّة التي تُعرفُ بها، كالطول وقسمات الوجه، ولون الأعين، والشعر وغيرها من المظاهر الدالة على الشخصيّة في ما يَتعلّقُ بالشكل الخارجي. ويَدخلُ ضمْنَ هذه الأبعادِ المكانة الاجتماعيّة ونحو ذلك مِمّا يَرِدُ عن طريق الحواس.

وتخْضعُ هذه الملامح لنظامِ اللوحةِ المرئيةِ، أي ((أنّ الرؤية غالبا ما تكون إمّا بوساطة مثول شخصيّة الراوي، وهو يصِفُ داخلَ شخصيّتِهِ في علاقاتٍ سالبةٍ حيناً وموجبةٍ حيناً آخرَ. لكنّها جميعاً ذات مجالٍ خارجيّ. وإمّا بوساطة البُعْدِ المكاني للشخصيّة لكونه صورةً حسّيّةً مرئيةً مجسّمةً، أكثر من عَدّهِ إطاراً شعوريّاً وذهنيّاً)) [٣].

أمّا البعد النفسيّ فيشكّلُ الأبعاد الداخليّة للشخصيّة، من نحو: الأفكار والانفعالات والدوافع والنوايا وطريقة التفكير، وكُلّ ما هو كامنٌ داخل النفسِ الإنسانيّةِ يُعدُّ من الملامح الداخليّة؛ ومن هنا كان البعدُ النفسيّ ثمرة للبعدين السابقين (الجسدي والاجتماعي) في الاستعداد والسلوك[٤]. وهذه الأبعادُ ((ليستْ منفصلةً بعضها عن بعض، بل هي في الغالب الأعمّ متداخلة ويؤثّر بعضها في بعض))[٥]، فالبعد النفسي _ مثلاً _ يؤثّرُ في البعدين الآخرين، فالمنظرُ غيرُ السوي مثلاً قد يَخْلقُ نوعاً من المعاناة النفسيّة للشخصيّة والضغوط الاجتماعيّة. وهذه الأبعادُ ((لا قيمةَ لها إلا في إطارِ القدرةِ الفنّيّةِ، التي تربطها رباطاً وثيقاً بنمو الحدث والشخصيّة، لتحقق وحدة العمل الأدبي، أو وحدة المؤلّف))[٦].

إنّ هذا التقسيمَ لأبعادِ الشخصيّة، بهذا الشكل، يواجهُ بعض النقدِ، كون أنّ العنايةَ توجّهتْ نحو البِنيةِ الداخليّةِ للشخصيّة والعناية بنوازعها وأفكارها، بُغية تحويلها إلى معالمٍ محسوسةٍ يمكن تلمّسُها من خلال ردود أفعال الشخصيّة وسلوكها في بنية النص الروائيّ.

---

(١) يُنظر: الأدب وفنونه، محمد مندور، د.ط، دار النهضة، القاهرة، د.ت، ١٠٤.

(٢) يُنظر: النقد الأدبي الحديث، ٥٧٢-٥٧٣، والرواية المصرية القصيرة، أبو المعاطي خيري الرمادي، مكتبة شباب المعرفة، الإسكندرية - ٢٠٠٦م، ١٦٩-١٧٠، وفن القصة، محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة، ١٩٥٩م، ٩٨.

(٣) بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، بدري عثمان، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦م، ٢٠.

(٤) يُنظر: النقد الأدبي الحديث،٥٧٣، وفنّ كتابة المسرحيّة، لاجوس أجري، تر: دريني خشبة، مكتبة الأسرة، القاهرة- ٢٠٠٠م،١٠٩.

(٥) الأدب وفنونه، ١٠٤.

(٦) النقد الأدبي الحديث،٥٧٣.

وقد أُضِيْفَ بُعْدٌ آخرُ، فضلاً عمّا ذُكِر، وهو البعدُ الفكري، ويُعْنى هذا البعدُ بالميل الفكري للشخصيّة: إنّ كانتْ _ مثلاً _ متحرّرةً أم محافظةً، وهل تنتمي إلى الفكر الديني أم السياسي أم الاشتراكي ... الخ[١]

أمّا طرائق التشخيص فتختلفُ من كاتبٍ إلى آخرَ. فالروائيّون الأوائلُ، يُقدّمون شخصيّاتَهم الرئيسة بفِقْرة تَصِفُ بالتفصيل المظهر الجسدي، وفِقْرة أخرى تُحلّلُ الطبيعةَ الخلقيّةَ والنفسيّةَ، غير أنّ هذا التشخيصَ قد يتضاءلُ أمام إلْصاقِ صفاتٍ تمهيديّةٍ، فربّما تتحوّلُ هذه الصفات إلى حيلةٍ من حيلِ التقليدِ بالإشاراتِ أو التمثيل الصامت المضحك؛ إلى شيءٍ من السلوك المعتاد أو الإيحاء أو القول الذي يعودُ إلى الظهور[٢]. وقد يكونُ التقديمُ تراتيبيّاً، فتكون الخصائص الجسديّة قبْلَ النفسيّة، ويشار إلى الأحداث السابقة قبل الأحداث الحاليّة، وقد يكون التقديم لا تراتيبيّاً[٣].

ويُعلّق (د.إبراهيم السعافين) على الكاتب الذي يَعمِدُ إلى تقديم شخصيّاته دُفعةً واحدةً ((فالكاتبُ الذي لا يعالِجُ الواقع معالجةً موضوعيّةً، فإنّه لم يتمكّن من تعمّقِ الشخصيّات في تطوّرها المستمر من الزمان والمكان. وهم بالتالي سيتجاهلون الواقعَ الإنساني في الأغلب الأعمّ، ويقدّمون الشخصيّات دفعةً واحدةً، لتظلّ كما هي طيلةَ أحداثِ الروايةِ، وكأنّها تَحمِلُ خصائصَ وراثيّة معيّنة لا تنفكّ تحملُها حتّى تُفارق الحياة، أو يُسْدلُ على أحداث الرواية الستار))[٤]. من جانب آخر، قد نَجِدُ روائيّاً يكتفي بِوضْع شخصيّاته ضمنَ ديكورٍ ملائمٍ، ويظهرها وهي تقوم بالأحداث وتتلفّظ بالكلام، أو يَصِفُها بعبارات واضحة. وقد أظهر هذا التقديم فائِدةً في الأدب الروائي؛ لأنّه يُمسرِحُ الصراع بين الإنسان والمجتمع[٥].

إنّ الشخصيّةَ ينبغي أن تنمو مع نموّ الحدثِ نفسِهِ، وتتراكمُ معلوماتنا عنها شيئاً فشيئاً، حتى ندرك أنّ الكاتبَ يُقدّمُ مع كُلّ مشهدٍ شيئاً جديداً، أو مُدهشاً، فالقارئُ إذا فقَدَ الدهشةَ فقد الرغبةَ في مواصلةِ القراءة، وفقد العمل الروائيّ نفسُهُ شيئاً من أهمّ لوازمه، ويقصدُ بها الإثارة والتشويق[٦].

---

(١) يُنظر: بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان، ١٠٩.
(٢) يُنظر: نظرية الأدب، ٢٨٥.
(٣) يُنظر: علم السرد، جيرالد برنس، ترجمة: صالح باسم، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- ٢٠١٢م، ١٠٠.
(٤) تطوّر الرواية العربية في بلاد الشام، إبراهيم السعافين، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد- ١٩٨٠م، ٢٦٢.
(٥) يُنظر: بنية الشكل الروائي، ٢٣١.
(٦) يُنظر: دراسات في نقد الرواية، ٢٦.

أمّا الروائيّون الجُدد، فإنّهم لا يكترثون بالمظهر الخارجي للشخصيّة ولا يعطونهُ إلا تفاصيلَ قليلةً، في هذا المجال، ولا يقدّمون إلا معلومات قليلةً يُمكنُ من خلالها تحديد وضْع الشخصيّةِ الاجتماعيّ. فشخصيّاتُهم تبدو غريبةً وغير مألوفةٍ، وشرّيرة هائِمة على وجْهِها في أغلب الأوقاتِ، ومن ثمّ لا نَجِدُ لهذه الشخصيّات مثلاً ماضياً وتأريخاً[١].

المبحث الأوّل _ الأبعاد الخارجيّة :

اِتّضح في ما سبق، أنّ الكاتبَ يلجأُ إلى رسْم شخصيّاتِه من الخارج، فيبيّنُ أسماءَها وأعمارَها، ويُبيّنُ علاقاتها الاجتماعيّة. وعرض روايات الكاتبة سيبيّنُ لنا أنّها تتضمن فقرات التقديم، التي تظهر الملامح الخارجيّة للشخصيّات، لكنّ هذه الفقراتَ تتفاوتُ في عددِها من رواية إلى أخرى.

إنّ فحْصَ الروايةِ الأولى للكاتبة (العالم ناقصاً واحد) يدلُّنا على أنّها تحتوي على ستّ فقراتٍ من التقديم الخارجي، وهي موزّعةٌ على الشخصيّات الثانويّة للرواية. ومن جهة أخرى، فإنّ أغلبَ هذا التقديمِ جاء من خلال عيني الراوي، ما عدا فقرتين اثنتين، واحدة جاءتْ بعيني الشخصيّة الرئيسة (الأب)، والأخرى عن طريق الحوار الخارجي.

ومثالُ فقراتِ التقديمِ التي جاءت عن طريق الراوي، تقديمُ الملامح الخارجيّة للطيّار (منعم) صديق (علي)، ((كانت ملامحُهُ أكثرَ حدّةٍ، وبشرته متيبّسة قليلاً، تَشوبها سمرةً ريفيّةً، وشعره أفتحَ لوناً من شعر علي _ ولكنّ شقرته تميلُ إلى الحمرة _ ومصفّف بطريقةٍ مختلفةٍ عن الموضة السائدة))[٢].

هنا، جاءتْ مقارنة الراوي لملامح (علي) مع ملامح (منعم) في أثناء زيارة الأب لمنزل الطيّارِ (منعم) للتأكّدِ أكثر من بعض المعلومات عن ابنهم الأسير.

وهناك تقديمٌ آخرُ، نرى فيه الراوي يُقدّم المظهر الخارجي لنساء تلك البيوت القريبة من القبر في منطقة (كلر) ساعة فتح القبر، لاستخراج جثّة (علي)، يقول الراوي: ((كان الترابُ أمام تلك البيوت يتطايرُ مع كُلّ سيّارةٍ تمرّ، وفي مداخل البيوت تقفُ نِساءٌ حزيناتٌ بأنوفٍ طويلةٍ وجباه ضيّقة يَلفعْنَ أطفالهُنّ على أكتافهُنّ، ويتطلّعْنَ إليه بصمتٍ))[٣].

---

(١) يُنظر: بناء الشخصيّة في الرواية الفرنسيّة الجديدة، سامية أحمد سعيد، مجلة الفيصل، ع/٥٧، د- ت، ٣٠.
(٢) العالم ناقصا واحد، ٧٩.
(٣) م . ن، ١٦.

أمّا فقرة التقديم الوحيدة التي جاءتْ عن طريق الحوار، فإنّها قصيرةٌ لا تتجاوز السطر، وفيها يتمّ التعرف على عمر الطيار (منعم)، عندما سأل الأب أمّ الطيار (منعم): ((ما مواليده؟ قالت الأمّ: ١٩٦٥ ... فقال الأب: يرجع بالسلامة، إنْ شاء الله))[١].

في رواية (يواقيت الأرض) لا نرى، على امتدادِ صفحاتها، إلا أربع فقراتٍ تقديميّةٍ، تركّزتْ على الملامح الخارجيّة لكُلّ من شخصيّة (ناجي) و (سامية) الشخصيّة الثانويّة، وهذه الأخيرةُ قُدّمتْ عن طريق الراوي، وفيها يبيّنُ ملامحها، قائلاً: ((خرجتْ مع الخارجين من صالة القادمين، شعرها لم يعد له مكان، وعيناها تختفيان خلف نظّارةٍ طبّيّةٍ كبيرةٍ، وخمار أسود يُغطّي نصف وجهها... اقتربتْ ضحكتْ، عيناها هالتان من لون داكن))[٢]. أمّا بقيّة الفقرات، فإنّها اختصّتْ بالشخصيّة الرئيسة (ناجي)، وقدمت تلك الفقرات عن طريق الراوي والحوار الخارجي.

ومن أمثلة الفقرات التي قُدّمت عبر الراوي ((شعرُهُ لم يَعدْ أسود اللون... وعيناه تراجعتا خلف وجنتين ناتئتين ولحية رماديّة اللون غطّتْ نصف وجهِهِ))[٣]. التقديم السابق اقتصر على بيان ملامح (ناجي)، بعدها راح الراوي العليم يَنثرُ ملامح (ناجي) على صفحات الرواية، مُفصّلاً إياها، قائلا: ((فانطوتْ جبهتُهُ أربع طيّاتٍ متتالية، وتجعّدتْ مثل تَنانير العجائز أيّام الثمانينيّات... فتح فمه بابتسامةٍ عريضة، فلم يكنْ ما تبقّى من أسنانه في مكانها أكثر ممّا يربط بينها من ميلامين وجسور))[٤].

الفقرة الوحيدة التي جاءت عبر الحوار الخارجي، هي الفقرة التي قدّم فيها (ناجي) معلومات عن نفسه إلى ملكة الحيّات، عندما تسأله: ((– من أنت؟ وما شأنك؟ ومن أين جئتَ؟ وإلى أين تذهب؟ قال: أنا من بني يعرب، واسمي ناجي، قادم من بلاد الجذور، وذاهب إلى بلاد الطيور... قالت الحيّة: – بلاد الطيور؟ وما شأنك، وهذي البلاد؟ قال ناجي: – هناك يوجد خاتم سليمان))[٥]. كان التقديم في هذه الرواية مقتصراً في جانبٍ كبيرٍ منه على الراوي، إلا فقرة واحدة جاءت عبر الحوار الخارجي، وبيّنت الملامح الخارجيّة للشخصيّة الرئيسة (ناجي).

وفي رواية (الحدود البريّة) نجد فقرات التقديم التي انصبّتْ على المظاهر والمعلومات الخارجيّة للشخصيّات، هي ستَّ عشْرةَ فقرةً، عشْر منها تمّتْ من خلال عيني الراوي، واثنتان من خلال عيني (خالد)، وأربع فقراتٍ تمّتْ عن طريق الحوار الخارجي، الذي قدّم كُلّاً من

(١) العالم ناقصاً واحد، ٧٩.
(٢) يواقيت الأرض، ٢٦-٢٧.
(٣) م . ن، ٣١.
(٤) يواقيت الأرض، ٥٢.
(٥) م . ن، ١١٢.

الشخصيّات:(بيان، وخالد، وزوج عايدة، والطفلة). ويُلحظ على فقرات التقديم الخارجي أنّ الكاتبةَ لم تستثنِ أحداً من الشخصيّات، سواء الرئيسة منها أم الثانوية أو العابرة.

ومثال الفقرات التي تمّتْ بوساطة الراوي: تقديم شخصيّة (بيان)، إذ يقول: ((كانت عيناها الواسعتان منتفختين قليلاً بسبب الأرق، وقد جعلها ذلك تبدو أكثرَ جمالاً))[١]. وفي موضع آخر يقول الراوي: ((كان وجْهَاً يبدو في براءته كأنّهُ وجْهُ فتاةٍ، ويُفصِحُ في الوقت ذاته عن أنوثة طاغيةٍ لا تملكها سوى امرأة ناضجة))[٢]. يُركّزُ الراوي في هذا الموضع على شخصيّة (بيان) وقد فاقتْ غيرها من الشخصيّات في فقرات التقديم؛ كونها الشخصيّة المحوريّة في الرواية. كما أنّ الراوي في كلّ مرّةٍ يُقدّمُها بشكلٍ مختلفٍ، لاسيّما في هذا التقديم الذي فارق التقديمين السابقين، إذ يقول: ((ازدادتْ نحافةً وذبولاً، ووجهها شاخ وذوى، ولكنّها ضاحكةٌ، ولا تَكفُّ عن الضحك... اقتربَ خالد منها صامتاً، فبدت في نحافتها الشديدة أطول منه بكثير... وعند خروجها من المكتبة بدتْ أكثر شُحوباً ونحافةً... وكأنّ العَرجَ في رجلها اليسرى قد ازداد وضوحاً))[٣].

تركّزت الفقرات السالفة الذكر على الملامح الخارجيّة لشخصيّة (بيان) فحسب، من دون تقديم أيّة معلومات أخرى عن هذه الشخصيّة، فالكاتبة _ هنا _ تُبدي عنايةً بالِغةً في رسْمِ ملامح الشخصيّة لإضفاءِ طابع الواقعيّة على شخصيّاتها. فضلاً عن أنّها لم تقدّمْ معلوماتها دُفعةً واحدةً، إذ أخذت تُفرّقُ تلك المعلومات (الملامح) على صفحات الرواية تماشياً مع الأحداث والمواقف التي تمرّ بها الشخصيّة.

وأمّا فقرات التقديم التي تمّتْ عبْر الحوار الخارجي فمثالها الحوار الآتي بين (بيان) و (خالد)، وفيه يتمّ التعرف أكثر على شخصيّة خالد: ((– متى عدتَ من لندن؟ قال:– قبل عامين. قالت:– لم أُشاهدْكَ في الجوار، هل تشغل بيْتَ أهلِكَ نفسه؟ قال:– آتي إليه في العُطل فقط؛ لأنّي كنْتُ أعملُ في بعقوبة، ولكنّي فتحْتُ عيادةً في بغداد، وسأستقرّ فيها تقريباً، قالت: هل تزوجْتَ؟ قال لها: كلا))[٤].

يُفصِحُ هذا الحوارُ عن معلوماتٍ تتعلّقُ بحياة (خالد) من حيثُ عملِهِ وسكنِهِ وحياتِهِ الخاصّة، من دون أن يكون هناك وصْفاً لملامحه. ويلحظ أنّ الكاتبة لم تتطرّقْ إلى ملامح هذه الشخصيّة

(١) الحدود البرية، ٤٢.
(٢) م . ن، ٦٠.
(٣) م . ن ، ١٥٢-١٥٣.
(٤) م . ن، ٦١-٦٢.

على الرغم من أنّها شخصيّةٌ رئيسةٌ في العمل، إذ إنّه قُدّم على فقرتين خلال الأحداث، إحداهما، الآنفة الذكر، والأخرى، عندما سافر إلى أرض الأحلام في أمريكا، ولم يذكرْ فيها الراوي سوى بياناتٍ يسيرةٍ تتعلّقُ بتغيير الاسم من (خالد أمين) إلى (خالد أمين السعيد)[١]، ولكنّ الكاتبةَ أولتْ عنايةً للملامح الداخليّة لهذه الشخصيّة وأبعادها، إذ جاءتْ بعضُ فصولِ الروايةِ بِلسانِ هذه الشخصيّةِ للتعبير عن همومِها ومشاعرِها من خلال الأحداث التي مرّت بها.

أمّا الفقرات التي تمّتْ من خلال أعيُن الشخصيّات؛ فهي اثنتان، إحداهما، قدّمت الملامح الخارجيّة لـ(بيان) من خلال عيني خالد. والفقرة الأخرى، جاءتْ أيضا من خلال (خالد)، وقدّم فيها شخصيّة (الأمّ) الجالسة في الحافلة المتوجّهة إلى (طربيل) إذ يقول: ((إنّها تبدو شابّةً دون سن الأربعين، ومعها طفلة صغيرة أيضاً))[٢].

وأمّا التقديم الآخر، فإنّه قدّم الشخصيّة الرئيسة (بيان) وهي واقِفة قُرْبَ السريرِ في المستشفى، يقول خالد: ((أصبحتْ بيان واقفة قربَ سرير العمليات تَنظرُ إليَّ، وقد انحسرتْ صدريتُها البيضاء عن صدرها، فبان ثدياها ممتلئين بالحليب، كما يحدثُ للمرأة بعد الولادةِ))[٣].

إنّ السمةَ الغالبةَ على فقرات التقديم الخارجي في هذه الرواية، هي هيمنةُ الراوي العليمِ على تقديم الشخصيّاتِ، كما أنّ الشكْلَ الخارجيَّ يُمثّلُ المُرتكزَ الأساسيَّ من دون غيره من الأبعاد الخارجيّة لتلك الشخصيّات.

في رواية (العيون السود) نَجِدُ أنّ التقديمَ الذي يُظهِرُ الملامح الخارجيّة ازدادتْ نسبتهُ بالمقارنةِ إلى الروايات السابقة؛ إذْ بلغتْ إحدى وعشرين فِقْرةً. قُسّمتْ هذه الفقرات بين الراوي والحوار بنوعيه (الخارجي والداخلي) فضلاً عن الشخصيّات، فكانتْ حصّة الراوي منها ستَّ عشْرةَ فِقْرةً، وهي الحصّةُ الأكْبرُ من التقديم، واثنتان بوساطة الحوار الخارجيّ، وواحدة عن طريق المونولوج الداخلي، أمّا الفقرتان الأُخريانِ، فكانتْ عن طريق عيني الشخصيّة (خالد).

ومثال فقرة الراوي، تقديم شخصيّة (يمامة) وهي الشخصيّة المحوريّة في الرواية، ومنْذُ الصفحة الأولى نَجِدُ الراوي العليم يقدّمُ بياناتٍ كاملةً عن حياة (يمامة) وعائلتها، بعدها ينتقل إلى التفصيل في ملامحها الخارجيّة، فيقول: ((أصبحتْ في الخامسة والثلاثين، وما زالتْ صغرى... ماتَتْ جدّتها وماتتْ أمّها... وماتَ أخوها الأصغر، ثمّ تزوّج اثنان من أخوتها، وهاجر أحدهما إلى اليمن، والآخر إلى نيوزيلندا ... أمّا أبوها فظلّ يقرأ سورةَ ياسين بالقرْبِ من رأس ابنه...

(١) ينظر: الحدود البريّة، ١٢٤.
(٢) م . ن، ٧٩.
(٣) م . ن، ٧٦.

إلى أنْ جاءَهُ الموتُ، فلم يكلّفْهُ إلا ملابس بيضاء جديدة وخطوتين صغيرتين إلى تلك الحفرة))[١].

بعدها انتقلَ الراوي مباشرةً إلى الكشْفِ عن ملامحها الخارجيّة ((شعر يمامة فاحم السواد، وعيناها زرقاوان تبرقان كالبلّور عندما تنعكسُ عليها أشعّةُ الشمسِ))[٢]. ومن خلال التقديم السابق بيّن الراوي أنّ بطلةَ الرواية (يمامة) أصبحتْ وحيدةً بعْدَ هجْرةِ وموتِ أحبّتِها، كما أنّه – أي الراوي– حدّد عمرها، ومن ثمّ أظهر بعض ملامحها.

ومن فقرات التقديم الخارجي التي قدّمت عبْر الراوي، تقديم (الخالة)، يقول: ((كثيرةُ الشبَهِ بـ(مها صبري)، وهي تدفعُ الورقَ اليابسَ المتساقِطَ على أرض المرآب بمكنسةٍ يدويّةٍ ذات عصا طويلة، تشبهُ القامة الفارعة لحافية القدمين سامية جمال))[٣]، فالراوي أظهر ملامح هذه الخالة، ومن خلال مقارنتها بالفنانة المصْريّة ذات القوام الجميل. نلحظ أنّ الراوي كشفَ، ومنذ الصفحة الأولى، عن بعْضِ ملامح (يمامة)، ومن ثمّ أعقبها في بيان أوصاف الشخصيّة الثانويّة (الخالة).

وفي موضع آخر من الرواية يُقدّمُ الراوي (الخالة) فيقول: ((جميلةٌ ضاحكةُ الوجْهِ، يزيدُ الوشاح الأسود الذي تضعهُ على رأسها دائما؛ وجهها جمالاً واستدارةً))[٤]. الكاتبة عُنِيَتْ بإظهار الملامح الجميلة للـ(الخالة)، فهي تمثّلُ الزمانَ القديمَ الجميلَ، زمن العيون السود.

وهناك تقديم آخر للراوي، يُقدّم فيه الشخصيّة الثانويّة (حسن الخطاط)، يقول: ((كان وسيماً جدّاً، لحيتهُ الخفيفة تزيد وجههُ نظارةً وهيبةً... عيناه السارحتان، هما المنفذان الوحيدان، اللذان يجعلان روحَهُ تتمدّد براحتها عندما تضيق بسجن الجسد))[٥]. كانت الكاتبةُ مهتمةً بتقديم الملامح الخارجيّة لشخصيّات الرواية من دون استثناء، وهذه المرّةُ نتعرّفُ على الملامح الخارجيّة للشخصيّة العابرة (المفتّش الأمريكي) القائِم بأعمال التفتيش في العراق، علما أنّ التقديم لم يتجاوزْ السطر، لكنّهُ أظْهرَ لنا أناقةَ ذلك المفتّشِ ووسامتِهِ، وهذا دليلٌ على تَرفِ الأمريكي، يقول الراوي: ((كان المفتّشُ وسيماً ويرتدي ملابسَ قطنيّةً جميلةً وحذاء مريحاً))[٦].

---

(١) العيون السود، ٧- ٨.
(٢) م ، ن،٩.
(٣) م . ن، والصفحة.
(٤) م . ن، ١٣٤-١٣٥.
(٥) م . ن، ٩٤.
(٦) م . ن، ١٠٢.

أمّا فقراتُ التقديمِ الخارجيّ التي جاءتْ عن طريقِ الحوارِ، فنذكر منها الحوار الذي دار بين (يمامة) وجارها (مثنى)، وفيها كشَفَ الحوارُ مهنةَ (يمامة) وطريقةَ عيشِها، عندما سألها (مثنى) أين تعملين: ((قالت له: _ كنْتُ أعملُ في التعليم... ثم استقلتُ والآن متفرّغة للرسْم فقط، وأُشاركُ أحياناً في معارض ... قال: _ كيف تعيشين إذن؟ قالت: _ أبيعُ لوحاتِي))[١].

وفي موضع آخرَ من الرواية، يكْشِفُ لنا الحوارُ الثاني عملَ (مثنى) عندما الْتقاها في طريقهِ، وقال: ((إلى أين تذهبين؟ قالت له: _ إلى دائرة الأحوال المدنيّة. قال لها: هل هي على طريقي؟ قالت له: وأين طريقك؟ قال: _ لديّ محلّ أدوات زراعية قُرْبَ تمثال أحمد حسن البكر))[٢].

الفقرةُ الوحيدةُ التي جاءتْ عبْر المونولوج الداخلي المباشر، هي الفقرةُ التي تعْقِدُ فيها (يمامة) مقارنة بين حبيبها القديم (حازم) وجارها الجديد (مثنى)، إذ تقول لنفسها: ((لو أنّ لهذا الرجُلِ وجهاً أكْثرَ نحافةً، وغمازةً في الحنكِ؛ لكان الشبه بينه وبين حازم هائلاً، ويبْعَثُ على الشكّ))[٣].

وفي ضوء الفقرات التي ذكرت، نجد أنّ الكاتبة قد اعتمدت التدرّج، وهو الانتقال من العام إلى الخاص، فمرّة تظهر للقارئ تفاصيل حياة الشخصيّة، ومرّةً أخرى تُظهِرُ مظهرها الخارجي، لكنّها لم تعمدْ إلى إظهار تلك الأبعاد الخارجيّة دفعةً واحدةً في موضع معيّن، بل راحت تنثرها على صفحات الرواية.

في رواية (حفيد البي بي سي) نَجِدُ أنّ نسبةَ التقديمِ الذي يُظهرُ الملامحَ الخارجيةَ قليلة بالمقارنة إلى الروايتين السابقتين (العيون السود، والحدود البريّة)، إذ بلغت ثلاثَ عشْرةَ فِقْرةً تقديميّةً، جُلّها قُدّمت عبْر الراوي، وقد جاءتْ هذه الفقراتُ تارةً لبيان المظهر الخارجيّ للشخصيّة، وتارةً لبيان الوضع الاجتماعيّ لها (أي للشخصيّة). وجاءتْ ستّ فقراتٍ منها تخصّ الشخصيّة الرئيسة (شهرزاد)، وكانت أطول في التقديم من باقي الفقرات الأخرى.

يقدّمُ الراوي العليمُ ابتداءً تأريخ ولادة (شهرزاد) ثمّ ينتقل بعدها إلى بَيانِ مكان ولادتها، ويعرّج بعدها إلى بيان ملامحها الخارجيّة، إذ يقول: ((شهرزاد مكنستُها جميلة، وأطباقها جميلة، والوسادة التي تنام عليها جميلة... ومن المرجّح أنّها ولِدَتْ عندما كانت البيضة تُباع بفلسين، والطرق تُضاءُ بالفوانيس، والماء يكتسبُ البرودة من تخزينه بالسرّاحيات والمشربيّات والجوالق

(١) العيون السود، ٥٩.
(٢) م . ن، ٦٧.
(٣) م . ن، ١٣.

الفخاريّة. المهم إنّها جاءتْ إلى الدنيا بعد أن بلغتْ بريطانيا أكْبَرَ إمبراطوريّة في التأريخ ... عام ١٩٢٠))[١].

يُظْهِرُ هذا التقديم أنّ شهرزاد من الزمن القديمِ، إذ حدّدها الراوي أيّام دخول بريطانيا إلى العراق، بعدها انتقلَ إلى بيان مكان ولادتِها، يقول: ((هناك ولِدَتْ شهرزاد إلى الجنوب من بغداد، والشمال من البصرة، في المنطقة التي دارت فيها معركة ذي قار الشهيرة بين الفرس والعرب قبل قرون عديدة، ثمّ سمّيتْ فيما بعد بالناصريّة))[٢]. ويلحظ على النصّين السابقين أنّ الراوي يَذْكِرُ الحوادث التأريخيّة التي ارتبطتْ بميلاد ومكان (شهرزاد).

وعندما فَرِغَ الراوي من تحديدِ تأريخِ ومكان الشخصيّة الرئيسة، راح يُفصّلُ في ملامحها الخارجيّة ذاكراً صفاتها، يقول: ((كانت الأصغر بين أبنائه الذكور، الذين لم يفلحوا في المدرسة القريبة برصافة بغداد، بينما أظهرتْ هي نبوغها المتوقّع، وتفوّقت في القراءة والحساب والتأريخ، لكن بسبب قامتها المديدة نقلتْها معلّمة المدرسة إلى مؤخّرة الصف، لتجمع هناك بين الشطارة والوكاحة، وبسبب طولها المفرط أطلقت عليها البنات لقب الطنطل، ثمّ المغزل، ثم لقبا ثالثا هو القرعاء... جمال شعرها أصبح لعنة عليها، فلم تُكمل الدكتوراه في أيّ علمٍ من العلوم، وأظهرتْ فتنة مبكّرة، وقواماً خلّابا كعود السيسبان، فخطبها (ممتاز) وهي في الإعدادية، وتزوجّت منه وهي في السادسةَ عشْرةَ))[٣]. وهذا النصُّ قدّمَ لنا تعريفاً مفصّلاً عن حياة (شهرزاد).

ومن الفقرات التي قدّمت عبر الراوي تقديم شخصيّة (بدر)، يقول الراوي: ((بدر هو الزميلُ الذي يُداومُ في غرفة زجاجيّة تُقابل غرفة عبد الحليم الزجاجيّة، فيبدو جسمه المغطّى بالشعر الأبيض من خلف الزجاج متوهّجاً كالبدر في تمامه، لحيته، كما قال، كانت فيما مضى موقِفاً من العالم الظالم، وما كان يُهمِلُ حلاقتها إلا للاحتجاج على أهلِهِ، أو دنياه، أو روحه الشقيّة))[٤]. فالراوي هنا، في هذا النص، يقدّم لنا مكان عمل (بدر) وبعض ملامحه الخارجية، وموقفه من العالم، لاسيّما، وأنّه ينتمي إلى فكْرٍ يختلفُ عن نهْجِ المؤسّسةِ التي يعمل بها.

ورواية أخرى للكاتبة (ميسلون هادي)، هي رواية (نبوءة فرعون)، في هذه الرواية يقدّم لنا الراوي شخصيّة (هنيّة)، وهي شخصيّة ثانويّة في الرواية، لكنّها محطّ أنظارِ الراوي، فقد جَعَلَ من فقرات تقديمها ما يفوق الشخصيّات الأخرى، لاسيّما الشخصيّة الرئيسة (بلقيس) التي لم

(١) حفيد البي بي سي، ١٣.
(٢) م . ن، ١٣.
(٣) م . ن، ١٨-١٩.
(٤) م . ن، ٨٣.

تأخذ سوى فقرة واحدة، قدّم فيها الراوي العليم عملها وبعضاً من ملامحها الخارجيّة. وكعادة الراوي اعتمد مبدأ التدرّج في عرض الملامح الخارجيّة لشخصيّاته وتوزيعها على صفحات الرواية. وعليه فالراوي، ابتداءً، قدّم (هنيّة) بوصفها الضّرة الأولى، كاشفاً عنها، وذاكراً أولادها، إذ يقول: ((كان توفيق هذا ما إن يعود من المدرسة حتى يجلس في الحديقة ويُغنّي، بينما أخوته الثلاثة (صلاح وفلاح ونجاح) في أعمالهم، وأمّه (هنيّة) هي الضّرة الأخرى لـــ(بلقيس) أم يحيا))[١].

بعدها انتقل الراوي إلى كشف عمر الشخصية، فقال: ((ثمّ دخلتْ وقْتَ العصرِ، ومشتْ تحت دالية العنب، وظلّتْ تمشي إلى أن أصبح عُمُر يحيا خمْس سنواتٍ، وبلقيس خمساً وثلاثين، وهنيّة ستاً وخمسين))[٢]. ثمّ راح الراوي يظهر بعض ملامحها الخارجيّة، قائلاً: ((تنهّدتْ هنيّة، وبدا وجْهُهُا الأبيض الناعم مُشْرِقاً بالحياء... ثمّ وضعتْ هنيّة رأسها في حضن بلقيس، وسحبتْ جفونها المتهدّلة إلى الأعلى بكلتا يديها، وأعادتْ رأسها بقوّة إلى الخلف، فقالتْ بلقيس وهي تُنقِّطُ في عينيها العسليّتين قطراتَ الدواءِ))[٣]. ولم يقتصر الراوي في بيان ملامحها الخارجيّة، بل راح يصف ملابسها، فيقول: ((نفضتْ هنيّة يديها من الماء، ثمّ مسحتْ يديها المبلّلتين بجانبي دشداشتها البوبلين ذات اللون الكُحلي الغامض المزخرف بوردٍ منثور))[٤].

نجد أنّ المظهرَ الخارجيّ للشخصيّة(هنيّة)، ذات ملامح تتّصِفُ بالبراءة والعطف، سواء على مستوى إظهار تلك الملامح الخارجية، من حيث تقاسيم الوجه، أو في إظهار ملبسها الذي يدلّ على أنّها أنموذجٌ لشخصيّةِ المرأةِ الشعبيّةِ الاعتياديّة. ومن خلال الأحداث تُظهر (هنيّة) أنّها امرأةٌ ودودةٌ ومحبّةٌ لضرّتِها بلقيس ساعة استشهاد الزوج (منصور)، أو عيشهما معا، وعنايتها بالطفل (يحيا) أثناء انشغال أمّه بالعمل.

إنّ التقديم الوحيد الذي جاء عبر الحوار الخارجي الذي دار بين بلقيس والعرّاف، ومنه نتعرّفُ على عمر (شاكرين) ابنة هنيّة ساعة تواجدهما عند العرّاف لمعرفة مصير (يحيا) المفقود، وهو تقديمٌ قصِيرٌ لا يتجاوزُ سطراً واحداً، إذ تقول بلقيس، بعد أن سألها العرّاف: ((_ كم عمرها... قالت بلقيس: _ ثلاثة عشر عاماً))[٥].

---

(١) نبوءة فرعون، ٢٤.
(٢) م . ن، ٢٦.
(٣) م . ن، ٧١-٧٢.
(٤) م . ن، ٩١.
(٥) م . ن، ١٦٨.

أمّا روايةُ (شاي العروس) فسجّلتْ أعلى نسبةً من فقرات التقديم التي تُظهر الملامح الخارجيّة للشخصيّات، إذ احتوتْ على ثمانٍ وعشرين فِقْرةً، جاءتْ معظمها بعيني الراوي، إلا فقرة واحدة ذُكرت عن طريق الحوار الخارجي. وقد استوفت فقرات التقديم شخصيّات الرواية جميعها، وكانت أعلى نسبة فيها من نصيب الشخصيّة الثانوية (العمّة) تلتها الشخصيّة الرئيسة (محمود)، ومن أمثلتها تقديم (العمة) التي تُعدّ ظلّاً للشخصيّة الرئيسة، فضلاً عن أنّها رافقتْ (محمود) منذ طفولته بعد وفاة أمّه حتى سفره خارج البلاد، فكانت الدليل والمرشد والمعين له.

ويقدّم الراوي هذه المرأة قائلا: ((المرأة ذات الصوت الواطئ، والرائحة الزكيّة التي لا يعرف في البيت امرأة سواها))[١]. فقد أظْهَر هذا التقديمُ بعضَ صفاتِ العمّةِ. بعدها بدأ الراوي يَصِفُ ملبسها وبعضاً من ملامحها الخارجيّة: ((هو ذا فستانها الغامق الذي لا يعرفُ له لوناً مُحدّداً، ووجهها العجوز المتغضّن الذي لم يتفاجأْ به قطّ))[٢]. وفي موضع آخر من الرواية يقول الراوي: ((ثمّ مدّتْ يدها فتحرّكتْ، ورود كثيرة الألوان على ثوبها الغامق الذي خمّن أنّه النيلي))[٣]. ويلحظ على فقرات هذا التقديم أنّها قصيرةٌ لم تتجاوز السطر الواحد، ولم تركّز على إبراز تفاصيل الملامح الخارجيّة للشخصيّة، بقدر ما ركّزت على ملبسِها ولمحة إجمالية عنها.

ويؤكّدُ الراوي على تعداد صفات العمّة، إذ يقول: ((إنّها تبدو ظاهراً مثل ربّة بيت بسيطة ومتفانية، بل هي من أهل الله وعلى نيّاتها... يمتزج فيها الحزن مع المرح والشموخ مع التواضع... حتى أنّه لا يمكن أن يصِفها ذات يوم بالعجوز المسنّة أو المرأة العاجزة، بالرغم من تقدّمها بالسن وامتلاء وجهها بالتجاعيد))[٤]. في ضوء هذا التوصيف للعمة، أرادَ الراوي أنْ يُحيلَنا إلى صفاتها الحميدة، في التفاني والبراءة وجمال الطباع، على الرغم من تقدّمها بالسن.

ومن الفقرات التي قدّمت عبْر الراوي، تقديم الطبيبة النفسيّة (ريكا) التي أشرفتْ على استجواب (محمود)، ومن خلال الملامح الخارجيّة لهذه الشخصيّة نَجِدُ الفرقَ الواضح بينها وبين (العمّة) القريبة منها في السنّ، فالعمة على حدّ قول (محمود) لا تمتلكُ: ((سوى ظفيرتين بيضاويْن، ووجه خالٍ من المساحيق والألوان))[٥].

(١) شاي العروس، ١٧.
(٢) م . ن، ٢١.
(٣) م . ن، ٤٨.
(٤) م . ن، ١٠٣.
(٥) م . ن، ١٩٩.

ويقدّمُ الراوي شخصيّة (ربيكا) قائلاً: ((كانت ربيكا تجلِسُ أمامه، وساقاها مكشوفتانِ إلى منتصفِ الفخذين تلصفان بياضاً، تحتَ تنّورةٍ سوداءَ قصيرةٍ، زادتْ بياضها إشراقاً، وجعلتْ انطباق الرجلين فوق بعضهما بعضاً، يبدوان كوسادتين متقابلتين لثمرة مشمش... كان ينظر إلى وجهها الستيني الحازم، فيجدهُ صافياً كالقشطة، جميلاً رغم كبر السن... ورغم برودة الجوّ في الخارج كانت ترتدي قميصاً بنصف ردن))[١]. الفرقُ واضِحٌ بين تقديم العمة التي أكَلَ الزمن من عمرها الكثير، بسبب ما رافقه من مآسٍ، وملامح الطبيبة (ربيكا) التي تبدو وكأنّ العمر لم يَسلبْ منها محاسنها.

الحالةُ الوحيدةُ التي قدّمتْ شخصيّة (محمود) هي تلك التي جاء بها الحوارُ الذي دار بينه وبين عمّته عندما سألها: ((_ ولكن هل أنا جميل يا عمّة؟ قالت عمته وهي تضحك: _ أنت لو نظرت إلى نفسك في المرآة، لانفطرت المرآة من شعاع حسنك وجمالك))[٢]. فالحوار هنا يكشف عن وسامة (محمود).

في رواية (حلم وردي فاتح اللون) نَجِدُ أنّها تتضمّن سبْعَ عشْرةَ فقرةً من فقرات التقديم الخارجيّ للشخصيّات، ومعظمها يتمّ من خلال شخصيّة (فادية) التي نالتْ منها إحدى عشْرةَ فقرةً؛ وبفعل تقنيّة الترجمة الذاتية التي اعتمدتْها الرواية، ولأنّ الراويةَ نفسَها هي بطلةُ الرواية. أمّا ما تبقّى من فقرات التقديم فثلاث منها توزّعتْ ما بين شخصيّات (تحسين وياسر وأمّه)، وما عداها جاء عن طريق الحوار الخارجي.

هذه الفقرات قدّمت الشخصيات الرئيسة والثانويّة باستثناء واحدة منها، وفيها قدّم (ياسر) صديقتَهُ التي الْتقاها أثناء الدراسة في الجامعة، يقول: ((وحاولْتُ أن أبتعد عن التفكير بهذه المشكلة إلى أن عثرْتُ على زميلتي عازفة الكمان الأمريكيّة من أصلٍ لبنانيّ، وكانتْ باهرةَ الجمالِ، وكان اسمها جوزيل... ترتدي الملابس الفاضحة وتتشمّس في حدائق القسم بملابس أقرب ما تكون إلى الملابس الداخليّة))[٣].

ومن أمثلة فقرات التقديم التي جاءتْ عبر عيني (فادية) تقديمها شخصيّة (ختام): ((وكان شعرُها المشوّشُ يبرز من فوق عينيها الكبيرتين من فوق الباب، وعيناها الكبيرتان كعيني المها، تحومان في الحديقة ظنّا أنّ لا أحداً يراها))[٤]. وفي موضع آخر من الرواية نرى (فادية) تُقدّم

(١) شاي العروس، ١٧٩-١٨٢.
(٢) م . ن، ٢٣.
(٣) حلم وردي فاتح اللون، ١٣١-١٣٢.
(٤) م . ن، ١٠٦.

كُلّاً من (ياسر) و(أمّه): ((حتى بدا من خلفه شابّ ملتحٍ، يمشي بصحبة امرأة طويلة، تضع الوشاح على رأسها))[١].

وأمّا التقديم الذي تمّ من خلال أعين الشخصيات، فمثاله تقديم (ختام) عبر (تحسين)، يقول: ((هذا البيتُ الذي يقابلك صبغْتهُ أيضا قبل أن تشتريه ختام ابنة الشيخ عبد الله_ رحمه الله _ من طبيب هاجر إلى أمريكا... إنّهُ ابن عمّها، وكان من المفروض أنْ تتزوجه ولكن لم يحدثْ النصيب))[٢]. هذا التقديم لم يعرض الملامح الخارجية لشخصيّة (ختام)، بقدر ما اقتصر على بعض البيانات البسيطة عن حياتها وعلاقتها بابن عمّها.

وثمّة تقديم آخر في الرواية يبيّنُ (أم ياسر) وهي تقدّم نفسها، فتقول: ((أنا أم سارة، وكنّة صاحب هذا البيت))[٣]. وفي موضع ثانٍ من الرواية تؤكد(أم ياسر) هذا التقديم من أجل الدخول إلى البيت والإقامة مع (فادية)؛ لأنّها كانت ملاحقة مع ابنها من قبل قوات الاحتلال الأمريكي؛ لذلك فإنّها تلحّ من أجْلِ المكوثِ في البيت والاختفاء من أعينهم، إذ تقول: ((أنا والدة سارة التي كانت تعمل معك في ليبيا))[٤]. فكلا التقديمين لم يتجاوزا الإفصاح عن الاسم.

أمّا أمثلة التقديم التي جاءت عبر الحوار، فمثالها ما دار بين (فادية) وفتى الحدائق (عمّار)، وفيه نتعرّف على عمريهما، يقول عمّار: ((_ أنا يمكن من مواليد ١٩٩٤م، وأنت من أيّ مواليد؟ _ أنا ولدت في اليوم الأخير من سنة ١٩٧٤م))[٥].

هذه هي الحالات التي تمّ فيها تقديم الأبعاد الخارجيّة للشخصيّات، وفيها نَجِدُ اهتمام الكاتبة بإظهار تلك الملامح، ورسمها بصورة دقيقة، فضلا عن أنّنا وجدْنا شخصيّات تتغيّر لحظة بعد لحظة، وهي أشدّ تلاحماً مع الأحداث. وفضلاً عن ذلك، فإنّ الكاتبةَ لم تقدّمْ شخصيّاتها دفعة واحدة، بل راحت تُنجّمُ هذه الأبعاد على مواضع مختلفة من الرواية، وبما يُمكِّن القارئ من التعرّف عليها شيئاً فشيئاً، وهذا الأمر ينفع في شدّ انتباه القارئ، وجعله متشوّقاً لمعرفة التغيير الذي يمكن أن يطرأ على أحداث الرواية ومتوقّعا لها.

ويلحظ أنّ السمةَ الغالبةَ على التقديم الخارجيّ في روايات الكاتبة، هو هيمنةُ الراوي العليم في تقديمها قياساً إلى التقنيّات الأخرى في التقديم. ونلحظ أيضا، أنّ الكاتبةَ عُنيتْ بإظهار الملامح الخارجيّة لشخصيّاتها في الروايات التي تناولتْها الدراسة؛ إلا روايتين اثنتين انخفضتْ

(١) حلم وردي فاتح اللون، ٥٨.
(٢) م . ن، ١٥.
(٣) م . ن، ٥٨.
(٤) م . ن، ٥٩.
(٥) م . ن، ٢٣.

فيهما نسبة التقديم وهما: (العالم ناقصاً واحد) و(يواقيت الأرض)، ومن ثمّ فإنّ الكاتبة قد وظّفت الأبعاد الخارجيّة في جميع رواياتها، بيد أنّ هذا التوظيف يختلف من رواية إلى أخرى، فيرتفع في رواية وينخفض في أخرى، ولعلّ هذا الأمر راجع إلى الروائي نفسه وحساباته المسبقة.

والجدول الآتي، يبيّن الإحصائية الكاملة لفقرات التقديم المختلفة التي قدّمت فيها الكاتبة الأبعاد الخارجيّة لشخصيّاتها:

((جدول يبيّن فقرات تقديم الأبعاد الخارجيّة في روايات الكاتبة))

الرواية	الراوي	الحوار الخارجي	المونولوج الداخلي	الشخصية/ضمير المتكلم
العالم ناقصا واحد	٤ فقرات	فقرة واحدة	–	فقرة واحدة
يواقيت الأرض	٤ فقرات	فقرة واحدة	–	–
الحدود البرية	١٠ فقرات	٤ فقرات	–	فقرتان
العيون السود	١٦ فقرة	فقرتان	فقرة واحدة	فقرتان
حفيد البي بي سي	١٣ فقرة	–	–	–
نبوءة فرعون	١٣ فقرة	فقرة واحدة	–	–
شاي العروس	٢٧ فقرة	فقرة واحدة	–	–
حلم وردي فاتح اللون	١١ فقرة	٣ فقرات	–	٣ فقرات

المبحث الثاني _ الأبعاد الداخلية:

يقصدُ بالأبعاد الداخليّة ((تلك الصفاتُ التي تتمتع بها الشخصيّة من الناحية النفسيّة والفكريّة، والتي لا تظهرُ على الشكل الخارجيّ والسطحيّ لها، وإنّما تتعمّق في دواخلها، ولا يُمكن معرفتها مباشرةً كالملامح الخارجيّة، وإنّما يتمّ التعرّف عليها بوساطة تحليل نفسيّة الشخصيّة، وما يعتمرُ داخلها من مشاعر وأحاسيس وأفكار ورؤى وقناعات))[١].

وكثيرا ما يُنحّي الكاتبُ نفسُهُ جانباً ليتيح للشخصيّة التعبير عن نفسِها، والكشف عن جوهرها، بأحاديثها وسلوكها؛ وذلك بالدخول إلى أعماق الشخصيّة، ومحاولة استقراء كوامنها[٢]. فمن شأن الكشف عن أسرار الشخصيّة ودواخلها أن يُسْهِمَ في رسْم معالمِها العامّة التي لا تكتملُ بمعرفة أبعادها الخارجيّة، ومن ثمّ يتيحُ هذا الأمر للمتلقي معرفة الأبعاد الخارجيّة والداخليّة للشخصيّة، وفي ضوء هذه المعرفةِ يَستطيعُ المتلقي أن يبنيَ تصوّراته حوْلَ أحداثِ الرواية. ويَسعى الكاتبُ إلى استبطان الوعي لشخصيّاتِه، فالحدثُ لا قيمةَ له بمعزلٍ عن كشْف هذا الوعي، فهمّهُ مُنصبٌ بشكلٍ أساسٍ نحوَ تحديدِ العمقِ الداخليّ النفسيّ للشخصيّة[٣].

إنّ من غيْرِ المستساغ في الرواية أن تظهر الشخصيّة بملامحها الخارجيّة فحسب؛ لأنّ ذلك ((سيجعلُها شخصيّةً أحاديّةَ الجانبِ، وغير مفهومة، ذلك الفهم المُقْنِع بالنسبة للقارئ؛ ولذلك يسْعى الروائي المتميّزُ دائماً إلى الاهتمام بالأبعاد الداخليّة مثلما يهتمُ بالملامح الخارجيّة))[٤].

إنّ قراءةً متروّيةً لروايات الكاتبة، تُظْهِرُ لنا عنايتها بفقرات التقديم في ما يخصّ الأبعاد الداخليّة للشخصيّات، لكنّ هذه الفقرات تتفاوت في عددِها من رواية إلى أخرى. ففي رواية (العالم ناقصاً واحد) نَجِدُ إحدى عشْرةَ فقرةً من فقرات التقديم التي تتمظهرُ بها الأبعادُ الداخليّةُ للشخصيّات.

لقد أشارت الدراسة في المبحث السابق إلى أنّ هذه الرواية لم تنطوِ سوى على ستِّ فقراتٍ أظهرت الملامح الخارجيّة، فالكاتبةُ لم تُعْنَ بالشكل الخارجيّ للشخصيّة فحسب، بل كانت عنايتها منصبّة بشكل أساسٍ على الملامح الداخليّة لها، ولأنّ الحدثَ الأبرزَ في الرواية كان

---

(١) الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان، ١١٢.
(٢) يُنظر: فن القصة، ٩٨، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية، بغداد- ١٩٨٨م، ١٠٢.
(٣) يُنظر: النقد الأدبي الحديث، ٥١٨.
(٤) الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان، ١١٢.

يتعلّقُ بموْتِ طيّارٍ في ساحة المعركة، الأمر الذي دعا الكاتبةَ إلى إظهار عواطف الوالدين ومشاعرهما تُجاه فقدان الابن، ولاسيّما شخصيّة (الأب)، إذ استأثرتْ باهتمام الكاتبة في إعطائها مساحة واسعة من السرد، أكثر مِمّا أعطتْ لشخصيّة (الأم)؛ لذلك نرى أنّ فقراتَ التقديم التي أظهرت مشاعر (الأم) لم تتعدّ سوى ثلاث فقراتٍ، وجاءتْ جُلّها عبْر الراوي العليم. أمّا فقرات التقديم التي أظهرتْ ملامح الأب الداخليّة فكانت ثلاث فقراتٍ عبر الراوي ومثلها عبر المونولوج الداخلي، وفقرة واحدة عن طريق الحوار الخارجي وفقرة قُدّمت من خلاله.

ومثال التقديم الذي جرى عبر الراوي، تقديم شخصيّة الأب، يقول الراوي كاشفاً عن انهيار الأب عندما أخبره (القروي) بكلمة (جثّة): ((في اللحظةِ التي سمعَ بها الأبُ كلمة جثّة، أحسَّ بتيارٍ لاسعٍ من الحرارة يسري من رأسه إلى القلب مباشرةً، ثمّ راح ذلك التيارُ يَلْسعُ وجهه، وأطرافه، وارتجفَ قلبُهُ بعُنْفٍ حتّى ضربتْ دقّاته سقف حلْقِهِ))[١].

وثمّةَ تقديمٌ قصيرٌ يَكشِفُ فيه الراوي حالة (الأب) النفسيّة ويقول: ((تململ داخل دشداشته البوبلين الواسعة، وهو يبحث لنفسه عن موضع مريح داخلها))[٢].

أمّا التقديم الذي جرى عبر الحوار، فمثاله الحديث الذي دار بين (الأمّ) و(الأب)، إذ يفصحُ هذا الحوارُ عن الشكوك التي راودت (الأب) حولَ موتِ ابنِهِ، عندما سألها: ((أ تضعين ملابس (علي) الشتوية مع ملابسنا في الحقائب الشتوية؟. توقّفتْ أصابعُ الأمِّ عن تقشير البيضة، وقالتْ بصوتٍ خفيفٍ يسمع بالكاد: _ نعم... قال الأب: _ أ هناك بين ملابسه سراويل داخليّة من النوع القطني الطويل؟ قالت الأم ويداها جامدتان على البيضة تماماً: _ كلا.. قالت: _ لماذا؟ قال الأب: _ لا شيء، أريد أن ألْبسَها وقتَ البردِ))[٣]. هذا النصُّ يكشفُ شكوك (الأب)، الأمر الذي جعله يسأل زوجته عن نوع السراويل التي يرتديها ابنه (علي).

احتلتْ شخصيّة الأب مساحةً كبيرةً من السرد، لاسيّما في الفصل الثاني عشر من الرواية، فقد أحالت الكاتبة الشريط إلى هذه الشخصيّة، لتشرعَ في الحكي بنفسها، ولتُعْلي من سطوة هذا الضمير، لاسيّما وأنّه يدل ((على الحميميّة السرديّة أو على تعرية الذات، وعلى تطلّع بادٍ إلى تقديمِ الحكايةِ في شكْلٍ يَتوغّل بها إلى أعماق نفس الشخصيّة))[٤].

(١) العالم ناقصا واحد، ١٢.
(٢) م. ن، ٥٩-٦٠.
(٣) م . ن، ٥٥-٥٦.
(٤) في نظرية الرواية، ١٩١.

ثمّةَ تقديمٌ داخليّ جرى عبْر المونولوج الداخلي، يقع ضمن مسارات الحكي، ويكشف عن نوازع الأب تُجاه موت ابنه، وإصراره على تَقصّي مسارات ذلك الموت، والتشبّث ولو بخيطٍ خفي يَكشِفُ حقيقةَ هذه المصيبةِ التي قلبتْ كيانه، إذ يقول: ((كنتُ بمفردي واثقاً من أنّ ما جرى ويجري، سينتهي حالما يعود هؤلاء الغرباء إلى بيوتهم، وأنّ معجزةً ما ستحدثُ لتصحيح الخطأ. كنت أحاول وحدي اقتفاء أثر عطرٍ يتضوّع بعد أنْ رحلَ صاحبهُ))[١].

أمّا أمثلة التقديم التي قدّمتْ شخصيّة (الأمّ) فنتعرّف على هذا التقديم الذي تمّ عن طريق الراوي، وفيه كشفَ الحال الذي وصلتْ إليه (الأمّ)، وهي تحاولُ إقناع نفسها من خلال مجموعةٍ من الأفعال التي تقوم بها، والتي عن طريقها_ باعتقادها_ تجعلُ ابنها حيّاً ((لا.. لم تكن الأمّ تراوغ الحزن أو تتملّص منه، أو ترتاح منه بالبكاء، بل كانت تشعر، [من] دون أن تدرك ذلك بالضبط، أنّ موتَ ابنِها يبدأُ بنسيانه، وأنّها تجعلهُ حيّاً ما دامتْ تتذكره))[٢].

وإذا كانتْ رواية (يواقيت الأرض) قد تضمّنتْ أربعَ فقراتٍ من التقديم الخارجي؛ فإنّ نسبتها قد ارتفعتْ في ما يتعلّق بفقرات التقديم الداخلي، إذ بلغتْ (عشْر فقراتٍ) جميعها قُدّمتْ الشخصيّة الرئيسة (ناجي)، وانصبّتْ هذه الفقراتُ على بيان الجوانب النفسيّة لتلك الشخصيّة. كانت أربع فقرات قدّمت عبر الراوي ومثلها عبر الحوار الخارجي، بينما فقرتان إحداهما عبر المونولوج الداخلي والأخرى عبر صوت الشخصيّة (ضمير المتكلّم).

ومن أمثلة فقرات التقديم التي تمّتْ عن طريق الراوي، نذكرُ هذا التقديمَ الذي يكشفُ شعورَ (ناجي) بعد أن وجد نفسهُ بعيداً عن أهله وبلده، يقول الراوي: ((فشعر أنّه متروكٌ في ملعبٍ واسعٍ وخالٍ من الجمهور، وأنّهُ قد أخطأَ الذهابَ إليه في الزمان الصحيح، فقصده في الليل بَدَلاً من النهار ليجدَ نفسهُ خائفاً وحيداً))[٣].

أمّا فقرات التقديم التي قُدّمت عن طريق الحوار الخارجي، فنذكر هنا الحوار الذي دار بين (ناجي) وضابط الجوازات، إذ أظهر الحوار أبعاد هذه الشخصيّة، فالانفعالُ والقلقُ والخوفُ سماتٌ لازمتْ هذه الشخصية. يقول ضابطُ الجوازاتِ لـ(ناجي)، ولم يتبقَّ أمام الضابط سوى أقلّ من ساعةٍ على انتهاء الدوام: ((_ إن شئْتَ يمكنُكَ أن تأتي يوم السبت في الصباح الباكر وتسْتلِمُ جوازكَ على الفور.. قال ناجي، ونظره مصوّب على رقعة من الورق معلّقة على الجدار الذي خلفه: كلا.. سأنتظره، فأنا مستعجلٌ .. ابتسمَ الضابطُ، وقال: _ الكل هنا مستعجلون..

(١) العالم ناقصا واحد، ٧١.
(٢) م . ن، ٣٤.
(٣) يواقيت الأرض، ٢٣.

قال ناجي، ونظرهُ لا يزال موجّهاً إلى الحائط:_ التعليمات هنا تتغيّرُ بينَ لحظةٍ وأخرى، ومن الأفضل أن استلمَ جوازي اليوم.. قال الضابط:_ والكل يقولون هذا الكلام.. قال ناجي: سفرتي يوم غد..._ والكل يسافرون يوم غد))[١]. أمّا بقية الفقرات التي قدّمت بها شخصيّة (ناجي) فقد ذُكرتْ في مواضع سابقةٍ من البحث.

إنّ فقراتَ التقديمِ الآنفةِ الذكر، كشفتْ عن سمات شخصيّة(ناجي) وأبعادها النفسية، فالقلق والوسوسة والارتباك والتيه، قد تضافرتْ جميعها في زعزعة هذه الشخصيّة؛ ممّا جعلها تَتَنَقِلُ من مكانٍ إلى آخرَ بحثاً عن الحلْمِ المفقودِ. وفي النهاية يفشل (ناجي) بالظفر((بياقوتة ربيعه المأمول السحريّة التي تُحقّق له أحلام نهاية العمر))[٢].

في رواية (الحدود البريّة) يَقلُّ التقديم الداخلي فيها، ففقراتُهُ لا تتجاوز العشْر مقارنةً بفقرات التقديم الخارجي الستَّ عشْرةَ فقرةً. قدّمت أربع فقرات عبر الراوي العليم، وفقرتان عبر الحوار الخارجي، وثلاث تتعلّق بشخصية (خالد)، وواحدة عبر المونولوج الداخلي. وكان هذا التقديم مُنصبّاً بشكلٍ رئيس على الشخصيّتين المحوريّتين في الرواية (خالد، وبيان).

ومن أمثلة فقرات التقديم التي قدّمت عن طريق الراوي، تقديم شخصية (بيان) إذ كشف الراوي مشاعرَ هذه الشخصيّةِ، لاسيما بعد أن علمتْ بسفر الدكتور (خالد) عن طريق أُختها (عايدة) فيقول: ((فشعرتْ بيان بأنّ قلبَها يرتجفُ وأطرافها تنتمل... ومع كُلّ سيارةٍ تمرّ كانت تشعر بأنّ قلبَها يسقط مدهوساً[مدعوساً] بين عجلاتها))[٣].

وفي موضعٍ آخرَ من الرواية يَكشف الحوارُ الخارجيّ الذي دار بين (عايدة) وأختها (بيان) مدى تشبّث الأخيرة بابن عمّها المفقود، على الرغم من استلامها رسالة من وزارة الدفاع تؤكّد استشهاده، فالإصرارُ والتشبّثُ بالأمل يُعدّ السمةَ البارزةَ لهذه الشخصيّة، تقول عايدة: ((_ لماذا تعذبين نفسك أكثر من ذلك؟ إلى متى تتعلقين بهذا الوهم؟ قالتْ بيان ويدها لا تزال تُشيرُ إلى رأسها بعماء:_ خالد ابن عمّي حيّ.. موجود في مكان ما.. موجود .. أسمع صوته.. أراه.. هذا ما أحسّهُ))[٤].

ومن فقرات التقديم التي قدّمتْ عن طريق الراوي، تقديم شخصيّة الدكتور (خالد)، إذ كَشَفَ الراوي الملامح الداخليّة لهذه الشخصيّة، فالاضطرابُ والقلقُ الذي انتابه أثناء مرور السيارة التي

(١) يواقيت الأرض، ٢٣.
(٢) ميسلون هادي وأدب عصر المحنة، ٥٦.
(٣) الحدود البرية، ١٤-١٧.
(٤) م . ن، ٧٢.

كانتْ تقلّهُ إلى بيته، لاسيما عند اقترابِها من بيت (بيان)، يقول الراوي: ((ما أن استوى بعد ذلك على مقعده في السيّارة حتى دَبَّ الاضطرابُ في روحِهِ مرّةً أخرى، وأزاح كمّيّةً من الفرح الطاغي الذي شعر به قبْلَ قليلٍ، استدار بعنفٍ إلى جهة اليمين طيلةَ الطريق بيْنَ بيتِهِ وبيتِها، ثمّ بين بيتها ونهاية الزقاق))[١].

ثمّةَ تقديمٌ جرى عبْر المونولوج الداخلي، يكشفُ عن مشاعرَ وأحاسيسِ الدكتور (خالد) تُجاه بيان، إذ يقول لنفسه: ((ذكّرني شارع ١٤/رمضان بشارع اسمه (الوايت ليديز) كنتُ استعملهُ للذهاب والإياب بين بيتي وجامعتي، أيّام كنتُ طالباً في (بريستول) بإنكلترا .. يومئذٍ كنتُ خالياً من الذكرى مكتظّاً بالجميلات.. واليوم وحيدٌ من كُلّ جميلةٍ.. مكتظّ بذكراها فقط، تمتلئ حتى الشوارع والمحلات بذكراها، وتتضافر على روحي، لتجعلَ من هذا الوداع أصعب ما يحدثُ في حياتي على الإطلاق))[٢]. يكشف هذا النصُّ عن مدى الألمِ الذي يعانيهُ (خالد) والحرقة التي في قلبه، بسبب فراقه إيّاها.

في رواية (العيون السود) تراجعتْ فقراتُ التقديمِ الداخليّ إلى النصْفِ قياساً بفقرات التقديم الخارجيّ، فحصيلته عشْر فقراتٍ. ويلحظ على هذا التقديم الاعتماد شبه الكلّي على الحوار الخارجيّ في تقديم الأبعاد النفسيّة للشخصيّات، خلافاً لفقرات التقديم التي قُدِّمت في الروايات السابقة، إذ إنّ النسبةَ الأعلى في التقديم كانتْ من نصيب الراوي. هيمن الحوار الخارجي _كما أسلفنا _ في تقديم الأبعاد الداخليّة لشخصيّات هذه الرواية، إذ جاءت ثماني فقرات عن طريقهِ، مقارنةً بفقرتين جاءتَا عن طريق الراوي، ومن ثمّ فإنّ الحوارَ ((يقوم بدورٍ مهمّ في الدلالة عليهما[الشخصيّات]، وكشف هُويّتها النفسيّة والآيديولوجيّة، بل ينهضُ بوظيفةٍ حسّاسةٍ ومحوريّةٍ داخل الرواية من حيثُ، تحريكِ العلاقاتِ الحكائيّة وتأزيمها))[٣]؛ ولذا يمكن القول: إنّ شخصيّات روايةِ (العيون السود) هي شخصيّاتٌ حواريّةٌ، على الرغم من هيمنة الراوي العليم على سردِ الأحداثِ الروائيةِ. وقد شمل هذا التقديم شخصيّات الرواية سواء أكانت الرئيسة منها أو الثانوية.

ومن تلك الحواراتِ التي قدّمتْ تلك الشخصيّات، نطالعُ الحوار الجماعي الذي دار بين (حياة) من جهة و(يمامة) و(خالتها) من جهة أخرى، وقد أظْهرَ هذا الحوارُ تبرير (حياة) لأفعالِها الشنيعة التي أقدمت عليها ساعة تواجدها في بيت (تحسين) زوج أمّها، إذ تقول: ((_

(١) الحدود البريّة، ١٣٧.
(٢) م . ن، ٢٢.
(٣) الشخصيّة في عالم غائب طعمة فرمان، ١٢٤.

أنا أسكنُ في الطابق العلوي، بعد أن حوّلتَهُ إلى شقّةٍ منعزلةٍ، وأغلقتُ سلّمها الداخلي ببابٍ، وأدخلُ وأخرجُ إليها من سلّم حلزونيّ خارجيّ متّصل بالسطح.. قالت خالة يمامة بضيق:_ ولكن كان يمكنُكِ أن تنتظري في المكان الذي تقيمين فيه مع جدتك لحين أنْ يضمنَ لكِ القسّام الشرعي حقّكِ في الميراث.. قالت:_ هذا البيت باسم أمّي، كما أنّها اشترتْهُ من فلوسِها على الأكثر؛ فإن تركته يوماً واحداً لا أضمنُ ما سيفعله زوجُها لإنكارِ حقّي عليَّ))[١].

ويُلحظ على هذا الحوار أنّه كان مباشراً من دون تدخّل الراوي في التعليقات، في حين أن أكثر الحوارات التي طالعتنا في رواياتها كانت مَدموجةً في السرد، ونادراً ما تستعمل الكاتبة الحوار بين الشخصيّات بصورة متّصلة. فمن خلال المحاورة السابقة، وعلى الرغم من تبرير (حياة)، إلّا أنّ الخالةَ لم تقتنعْ بما قالتْهُ (حياة).

وفي حوار خارجيّ آخرَ، نتعرّفُ على نوايا الخالة الطيّبة تُجاه بلدها، فالحوارُ الآتي يكشف سماتَ هذه الخالةِ ((وعندما سألتْ يمامة خالتها، إن كانتْ هي الملائكةُ تنزل من السماء وتتجوّل بينهم، فاقشعرّ بدن الخالة من التأثّر، وذهبت إلى الحمام، لكي تتوضأَ، ثمّ تقرأ القرآن .. قالت بعد التوضؤ:_ ماذا ستطلبين؟ قالت الخالة:_ أن يرفعَ اللهُ هذه الغُمّةَ عن أهْلِ العراق))[٢].

ومثال التقديم الذي جرى عبر الراوي، تقديم شخصيّة (كاظم البغدادي) الشخصيّة الثانويّة، إذ كشف الراوي عن مشاعره العفويّة اللاإراديّة ساعة فوز منتخب الشرطة بكأس العراق، إذ يقول الراوي: ((وماج في البداية وراح يهتف: فلتسقط أمريكا.. فلتسقط أمريكا، دونما سبب واضح))[٣]. وعليه فالراوي أظهر هذه المشاعر ، لاسيما أنّ أمريكا أشبعت الناس قهْراً ومذلّةً ((حتى صار أبسط تفوّق، وفي أيّ مجالٍ، فرصةً للتشفّي بها، والثأر المعنوي منها، إذ لا أحدٌ في الزقاق ... لم يحملْ في قلبِهِ غصّةً من أمريكا))[٤].

تعدّدتْ أنماطُ السردِ في رواية (حفيد البي بي سي) في تقديم الأبعاد النفسيّة والفكريّة للشخصيّات، وعلى الرغم من هيمنة الراوي العليم على سردِ الأحداثِ، إلا أنّ أغلبَ فقراتِ التقديمِ الداخليّ جاءتْ عبْرَ الطريقةِ غير المباشرة، ما عدا فقرة واحدة جاءتْ بعيني الراوي العليم، وأغلب هذا التقديم كان منصبّاً على شخصيّتي (عبد الحليم، وبدر).

---

(١) العيون السود، ١٣٩.
(٢) م . ن، ١٣٢.
(٣) م . ن، ٢٠٠.
(٤) ميسلون هادي وأدب عصر المحنة، ٩٤.

احتوتْ هذه الروايةُ على عشْر فقراتٍ من التقديم الداخليّ، وزّعتْ أربع منها عبر الحوار الخارجيّ، وفقرتان عبر المونولوج الداخليّ، ومثلها عبر الشخصيّة، وفقرة واحدة جاءتْ عبر رسالةٍ أرسلها (بدر) إلى زميلته (منار)، ومثلها بعيني الراوي.

ومن أمثلة الفقرات التي قدّمتْ شخصيّة (عبد الحليم) عبر الحوار، الحوارُ الذي أجرتْهُ الصحيفةُ البريطانيةُ معه كونه سجيناً سياسيّاً سابقاً، تسألهُ المحاورة البريطانية: ((_هل من كلمة أخيرة؟ فقال عبد الحليم، وهو يضحك، نقلاً عن الصحيفة التي أجرت الحوار:_ لابد من كلمة بحقّ إنجاز من إنجازات بريطانيا في العراق، استعجلت المحاورة البريطانية وسألته: هل تَقصدُ الباص الأحمر ذي الطابقين؟ ..._ كلا.. إنّها صوبة علاء الدين.. هذه المدفئة الإنكليزية التي باتتْ رمزاً من رموز البيوت العراقيّة))[١].

لقد كشفَ هذا النصُ أبعادَ شخصيّةِ عبد الحليم، ونوازعها المبنيّة على المنفعة الشخصيّة، فكانتْ بحقٍّ شخصيّة متقلّبة_ بدليل الأحداث_ فسابقاً كان بعثيّاً ورقيباً للمطبوعات، ومعارضاً لزملائه في طريقة تفكيرهم حيال الدولة، والآن يمتدح بريطانيا. إنّ ما يثبتُ حقيقة تقلّب هذه الشخصيّة في أفكارها وتوجّهاتها، المونولوج الداخلي _عندما كان رقيباً_ الذي كشفَ عن امتعاضه وتذمّره حيال تفكير الرعيّة وأفعالهم، إذ يقول لنفسه: ((هؤلاء الغنم الذين لا يفهمون شيئاً غير الفقفقة والثرثرة الفارغة، تارةً في السور العالي وأخرى في حزام الأمان، ومنع التجوال يوماً واحداً... حقا إنّهم رعاعٌ))[٢]. فالنصوص السابقة، أثبتتْ تقلّب شخصيّة (عبد الحليم).

أمّا التقديم الذي قدّم شخصيّة (بدر) عبر الحوار، فمثاله الحوار الذي يكشف عن غموض هذه الشخصيّة، فعندما تسأله (منار): ((لماذا أنت هنا يا بدر؟ قال بدر: احتراماتي، مَن قال إنّني هنا؟ إنّني مغادر منذ ثقوطي [سقوطي] وداعاً.. صمتَ قليلاً، وباتَ واضحاً لعبد الحليم، أنّ تحويل السّينات إلى ثاءات، كما يفعلُ الأطفال، هي واحدةٌ من طُرقِهِ الثعلبيّة في الحديث الماكر))[٣].

تبدو هذه الشخصيّة(بدر) غامضةً في سلوكها وطريقة كلامها، فهي تخفي توجّهاً وانتماءً حزبيّاً يختلف عن توجّهات الآخرين، لاسيما زملائه في العمل، فهو يتكلّم بالألغاز والرموز.

ثمّةَ تقديمٌ قُدّم عن طريق رسالة أرسلها (بدر) إلى زميلته (منار) كاشفا فيها عن حالته النفسيّة نتيجة اغترابه وبعده عن أرض الوطن، وقد ذُكرتْ هذه (الرسالة) في مبحث سابق من البحث.

---

(١) حفيد البي بي سي، ٢٧٨.
(٢) م . ن، ١٥٩.
(٣) م . ن، ١٥٨.

يتراجع التقديمُ الداخليّ في رواية (نبوءة فرعون)، ففقراته لا تتجاوز العشْر مقارنةً بفقرات التقديم الخارجي، ومن ثمّ جاء تقديم شخصيّاتها اعتماداً على الملامح الخارجيّة، كون تلك الشخصيات يسيرة وغير مركّبة.

جاءت فقرات التقديم الداخليّ مناصفةً بين الراوي العليم وبقيّة التقنيات الأخرى (غير المباشرة). فقرتان جاءتا عبْر الحوار الخارجي، ومثلها عبر الشخصيّة، وفقرة واحدة عبر المونولوج الداخليّ. قدَّمت هذه الفقرات شخصيّات محدّدة في الرواية، لكنّ الحصّة الأكبر تركّزت حول شخصيّتين، هما: (بلقيس، وهنيّة)، فهاتان الشخصيّتان قد تحمّلتا عبئاً كبيراً من الهموم، لاسيما بعد وفاة (منصور) زوجهما.

ومن أمثلة الفقرات التي قُدّمت عن طريق الحوار الخارجي، نَذكرُ الحوار الذي دار بين (هنيّة) و(بلقيس)، إذ كشفَ عن هموم وآلام (هنيّة) بعد استشهاد زوجِها، وسفر أبنائِها، وبيع حصصهم في البيت لضرتها (ختام) الزوجة الثالثة لـ(منصور)، تقول هنيّة: ((_أثناء الحرب مع إيران سقط صاروخ على الملجأ الذي كان أولاد الخايبة يتكدّسون فيه، لكنّ منصور ابن عمّي نجا، ولم يمتْ، وعاد إلى هذا البيت مع انبلاج الفجر، وفتح الباب بالمفتاح الذي معه، فلم أفزعْ ولم أقطعْ صلاتي، ثمّ جاء وتزوّجك، فذهب ولم يعدْ.. قالتْ بلقيس:_ قسْمَتهُ يا حاجّة... فقالتْ هنيّة:_ ولكنّه ترك لنا هذا البيت ليؤوينا، لا لكي يبيعَهُ أولاده))[١].

وهناك تقديمٌ داخليّ آخرُ، جاء عبر شخصيّة (توفيق)، قدّم فيه شخصيّة العرّاف، كاشفاً عن أبعاد هذه الشخصيّة ونواياها القائمة على الاحتيال والنصب، واستغلال الناس بحجّة قراءة المستقبل، يقول توفيق: ((شيخك يأمرك مدّ البساط.. شيخك يأمرك جيب الذبيحة.. شيخك يأمرك اسلخ الذبيحة.. شيخك يأمرك اطبخها.. شيخك يأمرك))[٢].

هناك تقديمٌ داخليٌ وحيدٌ، قدّم فيه شخصيّة (ختام)، إحدى زوجات (منصور)، وجاء هذا التقديم عبر الراوي، وفيه كشف هذا الأخير النوايا الخفيّة لـ(ختام) في الاستيلاء على حصص الورثة في بيت (منصور)، من دون علم ضرّتيها (بلقيس، وهنيّة)، والزيارة الأخيرة كشفتْ عن تلك النوايا المسبقة التي تمّتْ سرّاً مع أبناء (هنيّة)، يقول الراوي: ((الأخوة من بعيد كانوا ينظرون إلى البيت ويبتعدون.. بينما أمّهم لا تزال تُقدّم رجلاً وتؤخّر أخرى، وكان لديها كلاماً لم تقلْهُ بعد، أو هي نسيتْ شيئاً يجب أن تعود لأجلِه مرّةً أخرى))[٣].

---

(١) نبوءة فرعون، ٦٨.
(٢) م . ن، ١٦٩.
(٣) م . ن، ٦١.

تتراجع نسبة التقديم الداخليّ في رواية (شاي العروس) مقارنةً بفقرات التقديم الخارجي، إذ لا نلحظ إلا ثماني فقرات قُدّمتْ بوساطتها شخصيّة الرواية الرئيسة (محمود)، وتركّزتْ فقرات التقديم على بيان الجوانب الفكريّة والنفسيّة للشخصيّة، سيما وأنّ هذه الرواية فلسفيّة دينيّة، فجاءت بعض فقراتها كاشفةً أبعاد الشخصيّة، وهي تحاولُ الحصول على إجاباتٍ تتعلّق بالوجود وفلسفة الحياة.

اعتمدتْ أكثر فقرات التقديم على الحوار الخارجي في تقديم شخصيّة (محمود)، ومن هذه الحوارات التي قُدّمت، نطالع هذا الحوار الذي جرى بين (محمود) و شيخه (عبد الرحمن)، يقول محمود: ((_ أريدُكَ أن تنقذني، لأنّي أتعذّب _ هل اعتديتَ على أحّد؟ قال محمود:_ لا أدري منْ هو المعتدي؟ ولكنّي أخطأتُ، قال الشيخ:_ كُلّ ابنِ آدمَ خطّاء، وخيرُ الخطّائين التوّابون.. طأطأ محمود رأسه إلى الأرض، وقال:_ ندمتُ أشدّ الندم.. فهل يكفي هذا لمحْوِ الخطيئة؟ قال شيخه: _ الندم مفتاح التوبة.. فلا تجزع يا ولدي، ولا تقنط من رحمة الله،_ لكنّها امرأةٌ، وقد همْتُ بها وذبتُ بين أحضانها))[١]. هذا النصّ يظهر ندم (محمود) على فعلته، الأمر الذي جعله يلجأ إلى شيخه ليبوح له، فإدانةُ الضميرِ، تَجعلهُ يتذكّر تلك الحادثة.

ثمة تقديمٌ داخليٌّ في الرواية جرى عبر المونولوج الداخلي، وفيه قُدّمت أبعاد شخصيّة (محمود)، لاسيما بعد أن أبصر الحياة بعينيه، الأمر الذي جعلهُ يبحث عن أجوبةٍ فكريّةٍ عن سببِ وجودِهِ، فليس في ذلك سوى أقدارٍ وتزول، إذ يقول لنفسه: ((مَن أنا؟ ولماذا؟ وكيف سأنتهي؟ ثمّ يقول: ولماذا هذه الجلبة؟ ولأيّ شيءٍ أمضي معها، وهي التي ستنتهي كلّها في لحظةٍ مقدّرةٍ إلى العدم، فتختفي وأختفي معها إلى الأبد))[٢]. (محمود)، هنا، ينتظر جواباً عن كُلّ سؤالٍ يسأله، فتساؤلاته لا تعدو أن تكون تأمّلات فلسفيّة، تذكرنا بـ(أبي العلاء المعري).

إنّ روايةَ (حلم وردي فاتح اللون)، على نحو ما ذُكر سابقاً، تبدو الرواية الوحيدة التي جاءتْ عبر استخدام تقنية (ضمير المتكلّم)، فالراوية هي بطلةُ الرواية، وجاء السرد عن طريقها ومن ثمّ فإنّ نصْفَ فقراتِها الداخليّة كانتْ عن طريق الراوية، من مجموع فقراتها التقديمية الاثنتي عشْرةَ فقرةً. وكان هذا التقديم مُنصبّاً بشكْلٍ أساس على الشخصيّات الرئيسة في الرواية، وهي (فادية، ياسر، ختام)، كاشفاً جوانبها النفسيّة والفكريّة المختلفة.

(١) شاي العروس، ٩٧-٩٩.
(٢) م . ن، ٤٤.

ومن أمثلة التقديم في هذه الرواية ما عبّرت عنه شخصيّة (فادية) في مشاعرها تجاه (ياسر)، إذ تقول: ((استدار نحوي ولم يخرجْ، وأصبح في وجوده قربَ البابِ قلقاً، ولا يهدأُ، وكان واضحاً أنّ الأرضَ تتحرك فيما بيننا، والهواء الذي يسري بيننا يتكهربُ، فهربْتُ إلى الطبّاخ ووضعتُ ماءً على النار،[من] دون أن أدري ماذا أفعل بهذا الماء))[١].

ولعلّ تقديماً مميّزاً يبدو في هذه الرواية، وفيه لم تقدّم (فادية) نفسها، بل قدّمتْ شخصيّة (ختام) لتكشفَ عن ملامح شخصيّتها، تقول: ((لم أستطعْ منْعَ نفسِي من خطف نظرة سريعة على ما كانت النار تلتهمهُ من طعامٍ.. فوجدتُ صوراً عائليةً، توهمتُ لحظةً أنّ بعضَها صور عائلية تَخُصّني... وقررتُ أن أتدخّلَ لكي أمنعَها من أنْ تفعلَ أمراً كنتُ أجدهُ مؤلماً وشديدَ الصعوبةِ، بينما كانت، كما يبدو، تجدهُ سهْلاً ومُمْتَعاً، كمن لا يستطيعُ احتمال الماضي أكثر من ذلك، فقرّر أن يحرقهُ... كان واضحاً أنّ راحتَهَا تتحقّقُ بجوار تلك المحرقة))[٢]. فالنصُّ، هنا، يكشفُ لنا الحالة النفسيّة المزرية التي تمرّ بها (ختام)، فضلاً عن منظر فادية المفزع، في حين يبدو اعتياديّاً عند (ختام) التي أحرقتْ ماضيها في فعلتها هذه، فهي لم تجنِ منه سوى المتاعب.

ومن فقرات التقديم التي قُدّمت عن طريق الحوار الخارجي، نطالعُ هذا الحوار الذي دار بين (ختام) والجندي الأمريكي، وهو يكشف عن صلابة ختام وجرأتها، واللامبالاة التي أظهرتها تجاهه، عندما قال لها: ((_هل تسمعيني؟ ولم تسمع، لأنّها بدتْ كالمستعد للكلام من فوق المنصّة، فكرّر الجندي السؤال:_ هل تسمعيني؟ قال لها الجندي الأمريكي للمرة الثالثة:_ هل تسمعيني؟ قالت، وهي تنظر إليه للمرة الأولى:_ عُذْراً.. لا أريد أنْ أسمعكم... قال القائد بغضب:_ ولكن ماذا تفعلين هنا؟ قالت بحزم وغضب شديد:_ هذا بيتي، أنت الذي ماذا تفعل هنا؟))[٣].

ومن أمثلة الفقرات التي جرت عبر الشخصيّة، التقديم الذي تمّ عن طريق شخصيّة (ياسر) وهي شخصيّةٌ محوريّةٌ، وفيه حاول أنْ يُظْهرَ بعضاً من مشاعره تجاه بلده عندما كان يعزف في (بوسطن)، يقول: ((أشعر بالقرف من نفسي، وأنا أعزف، وبلدي يحترق))[٤]. وعلى الرغم من أنّ التقديم السابق لا يتجاوز السطر، إلا أنّه استطاع أنْ يظهرَ مشاعره الحقيقية تجاه بلده.

(١) حلم وردي فاتح اللون، ٨٥.
(٢) م . ن، ٣٧.
(٣) م . ن، ٤٨-٥٠.
(٤) م . ن، ١٣٤.

وأحداث الرواية تكشف عن مغادرة (ياسر) أمريكا وعودته إلى بلده تضامناً معه ومع أهله، تاركاً الحرّيّة والترف والرخاء.

يتبيّنُ لنا في ضوء ما قُدّم من روايات، أنّ الكاتبةَ عُنيتْ بإظهارِ الملامحِ الداخليةِ لشخصيّاتِها، لكنّ نسبةَ هذا الاهتمامِ تختلفُ من رواية إلى أخرى، والجدول التالي يظهر الإحصائيّة الكاملة لتلك الملامح. وقد وظّفت الكاتبة التقديم بنوعيه الخارجيّ والداخليّ، لكنّ الخارجيّ كان الأكثر في فقراته مقارنةً بالتقديم الداخليّ، إذ وَجدَ الباحثُ أنّ ستَّ رواياتٍ فاقتْ في تقديم أبعادها الخارجيّة على حساب الأبعاد الداخليّة؛ باستثناء روايتين اثنتين صَوّرتا حالة شخصيّاتها من الداخل كاشفةً معاناتها وآلامها، وهما روايتا (العالم ناقصاً واحد) و(يواقيت الأرض)، ومن هنا يمكن القول: إنّ هاتين الروايتين يمكن أن تنسبا إلى الروايات النفسيّة التي يلجأُ فيها الكاتبُ إلى توصيف الملامح العميقة للشخصيّة على حساب ملامحها الشكليّة الخارجيّة((التي تأتي أحياناً عرضاً من دون قصدٍ من الكاتب))[١].

إنّ الالتصاق الحميم بالناس وبهمومهم اليوميّة، أدّى بالكاتبةِ إلى أن تخْلُقَ أُنموذجاً واقعيّاً مُنبثقاً من حياة هؤلاء ومعاناتهم، وكأنّها ترى تلك الشطحات الحداثويّة وما بعدها، قد طوّحتْ بالأدب القصصي بعيداً عن أرض الواقع، وقطعتْ أصولهُ، وجعلتْ ملامحهُ شاحبةً ومصطنعةً[٢].

ونخلصُ مِمّا سبق _ ومن خلال الأبعاد الخارجيّة والداخليّة _ أنّ الشخصيّات في روايات الكاتبة ما زالت تُفهم وتُبنى بحسب النظرة التقليديّة، فهي تقوم على رسْمِ ملامحها الحقيقيّة _ صورتها وصفاتها الجسديّة وملابسها وهواجسها ومشاعرها _ وكأنّها كائنٌ حيٌّ، لتظلّ الكاتبة في أعمالها الروائيّة جميعها تُعنى بالإنسان في سياقه الاجتماعي، في صراعه مع دوافعه، ومع العوامل الخارجيّة التي تؤثّر فيه.

(١) تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ٢٥٣.
(٢) يُنظر: ميسلون هادي وأدب عصر المحنة، ١١.

((جدول يبيّن فقرات تقديم الأبعاد الداخليّة في روايات الكاتبة))

الرواية	الراوي	الحوار الخارجي	المونولوج	الشخصية	الرسالة	المجموع
العالم ناقص واحد	٦ فقرات	٣ فقرات	فقرة واحدة	فقرة واحدة	–	١١
يواقيت الأرض	٤ فقرات	فقرة واحدة	فقرة واحدة	فقرة واحدة	–	١٠
الحدود البرية	٤ فقرات	فقرتان	فقرة واحدة	٣ فقرات	–	١٠
العيون السود	فقرتان	٨ فقرات	–	–	–	١٠
حفيد البي بي سي	فقرة واحدة	٤ فقرات	فقرتان	فقرتان	١	١٠
نبوءة فرعون	٥ فقرات	فقرتان	فقرة واحدة	فقرتان	–	١٠
شاي العروس	٣ فقرات	٣ فقرات	فقرة واحدة	فقرة واحدة	–	٨
حلم وردي فاتح اللون	٤ فقرات	٤ فقرات	فقرة واحدة	فقرتان	١	١٢

المبحث الثالث _ الشخصيّة بين التقديم المباشر وغير المباشر:

تَعدّدتْ طرائقُ تقديمِ الشخصيّة[١]، واختلفتْ من روائيّ إلى آخرَ، لكنّ النقّاد متّفقونَ على طريقتين اثنتين، هما: الطريقة المباشرة (الإخباريّة)، والطريقة غير المباشرة (الكشف أو العرض)[٢]. ويقدّمُ الكاتبُ شخصيّاتَ عملِه إمّا ((بوساطة نفسها، أو بوساطة شخصيّة أخرى، أو بوساطة راوٍ يكون موضعه خارج القصّة، أو بوساطة الشخصيّة نفسها والشخصيّات الأخرى والراوي))[٣]. ويَعني بتقديم الشخصيّة: الوسائلُ الفنّيّةُ المتّبعةُ التي من خلالِها يَهدفُ الكاتبُ إلى تعريفِ القارئ بشخصيّاتِه. فالروائيّون يستطيعون خلْقَ شخصيّاتهم الروائيّة بطرائق مختلفةٍ، لكن أهمّها ما ذُكر مُسْبقاً [٤].

يذهبُ بعضُ كتّابِ الروايةِ إلى طريقة إجرائيّة لتحليل بناء الشخصيّة، وتَتَضمّن هذه الطريقة ثلاثَ خَطواتٍ، هي: تقديم الشخصيّة، والاسم الشخصي، وتصنيف الشخصيّة[٥]. وقد اقترح (فيليب هامون) مقياسين لتقديم الشخصيّة، هما: (المقياس الكمّي) و(المقياس النوعي). يَنظرُ المقياسُ الأوّلُ إلى كمّيّة المعلومات المتواترة المعطاة بشكْلٍ مباشرٍ عن الشخصيّة. أمّا المقياسُ الثاني فيقوم بتحديدِ مصادرِ تلك المعلومات، وهل تُقدّمُها الشخصيّة عن نفسها مباشرة، أم بطريقة غيْر مباشرة، كالتعليقات التي تسوقها الشخصيّات الأخرى _ مثلاً _ أو المؤلف، أو في ما إذا كان الأمر يتعلّق ببياناتٍ ضمنيّةٍ يُمكنُ أنْ تستخلصَ من أفعال الشخصيّة [٦].

أمّا الخطوة الثانية التي تعتمد (اسم الشخصية) فغالباً ما يقْرنُ الروائي بين طبيعة الشخصيّة واسم الشخصيّة ودلالته؛ ليكونَ الاسم منسجماً مع المسمّى[٧]. وبذلك تؤدّي كُلّ شخصيّةٍ دورها المرسوم لها بعناية؛ ومن هنا يأتي تنوّع الشخصيّات في الرواية وتعدّدها.

وقد ذَكَرَ أحّدُ الباحثين ثلاثةَ أساليب لرسْمِ الشخصيّة، هي: التصويري، والاستبطاني، والتقريري[٨]. والأسلوب الأوّل يقتربُ كثيراً من الطريقة غير المباشرة (التمثيليّة)، في حين يُمثّلُ

---

(١) يُنظر: الرواية العربية (البناء والرؤيا)، سمر روحي الفيصل، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ١٣٥.
(٢) يُنظر: الواقع الفلسطيني في الرواية، دراسة نقديّة في أدب غسّان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا، د.كريم مهدي المسعودي، تموز للطباعة والنشر، ط٢، دمشق- ٢٠١٤م، ١٥٨-١٥٩.
(٣) عالم الرواية، رولان بورنوف، وريال اوئيليه، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد- ١٩٩١م، ١٥٨.
(٤) يُنظر: تقنيّات السرد في عالم (علي بدر) الروائي، إشراق كامل كعيد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد- ٢٠٠٩م، ١١٧.
(٥) يُنظر: بنية الشكل الروائي، ٢٢٣و٢٤٧و٢٦٧، وبناء الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق- ١٩٩٥م، ٨٨-٨٩.
(٦) يُنظر: بنية الشكل الروائي، ٢٢٤.
(٧) يُنظر: كتابة الرواية، جون برين، ترجمة: مجيد ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م، ٨٩.
(٨) يُنظر: رسم الشخصية في روايات حنّا مينة، ٣٤.

الأسلوب الاستبطاني الأبعاد الداخليّة للشخصيّة من نحو: الأفكار والمشاعر والانفعالات. أمّا الأسلوبُ التقريريُّ فيُقابِلُ الطريقة المباشرة (الإخباريّة).

إنّ أبسطَ طريقةٍ لتقديمِ الشخصيّةِ، هي تلك التي اتّبعها الروائيون القدماءُ، وتقومُ على إيراد وصفٍ خارجيٍّ موجزٍ لها ولحياتها المباشرة. لكنّ الروائيين المحدثين، حاولوا تَرْكَ الحقائقِ الخاصّةِ بالشخصيّة تَظهرُ تدريجيّاً، وتأخذ دورها ومواقعها في الانتقال مباشرة عن طريق الحدث والكلام غير المباشر(١).

وقد يرى بعضُ النقّادِ، أنّ الطريقةَ غير المباشرة (الإظهاريّة) أو البوليفية بحسب تسمية (أوسبنسكي)، أفضلُ من الطريقة المباشرة_ المنولوجيّة (الصوت الواحد)_ انطلاقاً من الطريقة غير المباشرة، تُجسّدُ ديمقراطية السرد. ويَردُّ (د.سمر روحي الفيصل) على هذا الاعتقاد، بأنّه غيرُ دقيقٍ؛ لأنّه مبنيٌ استناداً إلى خبرةٍ محدّدةٍ في تحليل النصوص السرديّة، ومن ثم فإنّ ((جماليةَ الروايةِ ترجعُ إلى اختيار الروائي الشكْلَ الملائم للمضمون الذي يرغب في إيصالِهِ إلى المتلقّي، وهذا الشكلُ قد يكونُ ذا صوتٍ واحدٍ_ راوٍ عليم بكل شيء_، أو أصواتاً تُقدّم وجهات نظرٍ متباينةٍ؛ ذلك أنّ شكْلَ التعبيرِ اختيارٌ، والاختيارُ وافدُ عقْلِ الروائي، فالجمالُ ينبعُ مِن اختيار الشكلِ الملائمِ للمضمون، بحيثُ يتحقّقُ الثلاثي الأسلوبي: الإقناع، والإمتاع، والتأثير))(٢). وعليه لا تكمنُ قيمة تفضيل أسلوب على آخرَ، وإنّما يعتمدُ على مهارة الروائيّ و قدرتِهِ في السيطرة على الأسلوب، من أجْلِ إنجاحِ مهمّتِهِ.

وقد تتضافرُ الطريقتان المباشرة وغير المباشرة معاً، في رواية واحدة، لتصوير الشخصيّة كُلّما اقتضت الضرورة الفنّيّة. وحقيقة الأمر، أنّ النصَّ الروائي، مهما كان أحاديّاً، في هيمنة نمطٍ من الرؤى، فإنّ رؤًى أخرى لابدّ من أن تتسلّل إليه، إنْ كان هذا التسلّلُ مشروعاً من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيّات المختلفة في رؤاها وأفكارها، أو من خلال إضفاءِ رؤيةِ المؤلّفِ الفكريّةِ التي قد تتعارضُ مع بعض الشخصيّات في إدانتها وتعرية أفكارها. ومن ثمّ فالتعدّديّةُ قائمةٌ في النصِّ، شِئْنا أم أبيْنا(٣).

إنّ تتبّعَ روايات الكاتبة يبيّنُ لنا هيمنة تقنية التقديم المباشر (الإخبار) على مُعظم رواياتها، ما عدا رواية واحدة جاءتْ بضمير المتكلّم، لكنّ هذه الهيمنةَ لم تَخْلقْ نصّاً رديئاً؛ بل خلقتْ

(١) يُنظر: الفن الروائي، ديفيد لودج، تر: ماهر البطّوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة- ٢٠٠٢م، ٧٨.
(٢) أسلوبية الرواية العربية، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- ٢٠١١م، ٧٢.
(٣) يُنظر: المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي،، ط١، بيروت- ١٩٩٠م، ١٣٤، وتطوّر البنية السردية في القصة الجزائرية المعاصرة، شربيط أحمد شربيط، منشورات اتّحاد كتاّب العرب، دمشق- ١٩٩٨م، ٣٤، وبنية الشكل الروائي، ٢٢٦.

روايات شيّقة تشدُّ المتلقي إليها، وتجعلهُ ينفعل معها، على أنّ الهيمنةَ الأسلوبيّةَ لدى الكاتب، بحسب ما يراه (د.سمر روحي الفيصل) ((ليستْ درجةً دُنيا في سُلّم الأساليب، بل هي شكْلٌ من الأشكال الأسلوبيّة))[١]. وإذا كانت الكاتبةُ قد اختارت الأسلوب الملحمي (الراوي العليم) في سردِ رواياتِها، فإنّها لم تتركْ هذا الأسلوب يُسيطرُ على الرواية من أوّلِها إلى آخرها، بل استعملتْ أساليب سرديّة أخرى كالرسائل والحوار الخارجي والمونولوج الداخلي.

إنّ الروائيّين الذين يلجؤون في بناء رواياتهم إلى الراوي العليم، يُقدّمون روايات متّفقةً في بنائها الفنّيّ العامّ، لكنّها مختلفة في أسلوبها التعبيري عن هذا البناء. فالفنّي عامٌّ وواحِدٌ، والأسلوبيّ خاصٌّ ومتعدّدٌ، أي أنّ ((الاشتراك في أسلوب الهيمنة يمكن أن ينتجَ روايات مختلفةً، جميلةً أو مقبولةً، أو خاليةً من الجمالِ الفنّيّ تَبعاً لأُسلوبِ التعبير فيها))[٢].

أوّلاً: التقديم المباشر (طريقة الإخبار) Telling

وفيه يرسمُ الكاتبُ شخصيّاتَهُ مِن الخارج ((شارحاً عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، ويعقّبُ على بعض تصرّفاتِها، ويفسّرُ البعض الآخر، وكثيراً ما يعطينا رأيه فيها))[٣]. أمّا إجراء هذا النوع من التقديم فيتمُّ ((بوساطة الراوي، وبكلماته هو، لا بكلمات الشخصيّات))[٤]. وللراوي قدرةٌ في اختراقِ جمجمةِ الشخصيّات، لِيطلعُنا على دواخلها، وما تفكر به سواء في الماضي أم الحاضر أم المستقبل، فيرى من الأحداث ما لا تراه الشخصيّات، وهذه الأخيرةُ لا تعلمُ ما ينتظرُها من مصائر مجهولةٍ إلّا من خلال تفسيرِهِ هو[٥]، فكأنّه ينتقلُ في الزمان والمكان من دون صعوبات تُذكر، ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلِها وما خارجِها، ويتعرّف على أخفى الدوافع، وأعمق الخلجات[٦].

إنّ الإخبارَ بحدِّ ذاتِهِ بالراوي، لا يؤدي بالضرورة إلى تقديم فنّيّ أو غير فنّيّ، إنّما المعيارُ في ذلك هو ((الطريقةُ التي تستخدمُ فيها، التي تنسجمُ مع البناء الفنّيّ للرواية التي تَرِدُ فيها

(١) أسلوبية الرواية العربية، ١١٠.
(٢) م . ن، ١١٢.
(٣) فن القصة، ٨٩، ويُنظر: النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- ١٩٨٦م، ٦٨، والواقع الفلسطيني في الرواية، ١٥٨.
(٤) الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان، ١٢٧.
(٥) يُنظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت، ١٧٣-١٧٤.
(٦) يُنظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، القاهرة-٢٠٠٤م، ١٨٥-١٨٦.

انسجاماً يُسهِمُ في نجاح التقديم من الناحية الفنّيّة، وقد لا تنسجمُ معه، مِمّا يُسْفِرُ عن الضعف والإرباك في ذلك))[١].

وتُعدّ طريقة التقديمِ المباشرِ أكثرَ الطرائقِ شيوعاً في القديم والحديث، وهذا ما يؤكّدُ قدرتها المتجدّدة في التعبير القصصي، والكتب المقدّسة نفسها تستخدم هذه الطريقة الجذّابة، إذ ليس هناك أسلوب أرفع من الأسلوب القرآني، ليكون القدوة والمثال في كتابة القصّة والرواية[٢].

اِعتمدت الكاتبة هذه الطريقةَ في تقديم شخصيّاتها، موضّحةً أبعادها الخارجيّة والداخليّة. ففي رواية (العالم ناقصاً واحد) لا نَجِدُ سوى عشْر فقراتٍ من التقديم المباشر، أربعٌ منها تناولت الأبعاد الخارجيّة للشخصيّات، وستٌ تناولت الأبعاد الداخليّة.

ومثال الأربع الأولى: تقديم شخصيّة والد الطيّار الأسير وزوجته، يقول الراوي: ((دشداشته رصاصية اللون، يرتدي فوقها كنزة صوفيّة متهدّلة، وتحتها سروال قطني من النوع الطويل، أمّا الأمّ فكانتْ غارقةً في الملابس السود))[٣].

أمّا الفقرات الست فمثالها تقديم شخصيّة (الأب) ساعة فتح القبر ((غاصَ قلْبُ الأبِ في كهفٍ مظلمٍ وعميقٍ، ثمّ تصاعد دخانٌ كثيفٌ أمام عينيه، جعلهُ يشعر بدوار خفيف))[٤].

ويلحظ أنّ فقرات التقديم المباشر للأبعاد الداخلية للشخصيّة، تفوق فقرات التقديم التي تظهر الملامح الخارجيّة، ممّا يدلّ على أنّ الكاتبة عنيت بنفسيّات شخصيّات الرواية بتعمّق، وتحليل نوازعها الداخلية، لاسيما شخصيتي الأب والأمّ.

أمّا رواية (يواقيت الأرض) فتضمّنتْ سبْع فقراتٍ من التقديم المباشر، كانتْ ثلاث منها قد تناولت الملامح الخارجيّة، وأربعاً تناولت الأبعاد الداخليّة للشخصيّات، وجلّ هذه الفقرات قدّمت الشخصيّة الرئيسة في العمل (ناجي)، ما عدا فقرة واحدة خصّت الشخصيّة الثانويّة (سامية).

ومثال الفقرات الثلاث الأولى التي قدّمت الأبعاد الخارجية، تقديم شخصية (سامية)، يقول الراوي: ((خرجتْ مع الخارجين من صالة القادمين، شعرُها لم يَعدْ له مكان، وعيناها تختفيان خلف نظارةٍ طبّيّة كبيرةٍ، وخمار أسود يغطي نصْفَ وجْهِها))[٥].

---

(١) تقديم الشخصية في الرواية العراقية، أثير عادل، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، ٢٠٠٥م، ٤٢.
(٢) يُنظر: دراسات في نقد الرواية، ٤٢.
(٣) العالم ناقصا واحد، ٧٥.
(٤) م . ن، ١٦.
(٥) يواقيت الأرض، ٢٦.

أمّا الفقرات التي قدّمت الأبعاد الداخليّة فمثالها تقديم شخصية (ناجي): ((فشعر أنّه متروكٌ في ملعبٍ واسعٍ، وخالٍ من الجمهور.. وأنّه قد أخطأ الذهاب إليه في الزمان الصحيح، فقصدهُ في الليل بدلاً من النهار، ليجدَ نفسهُ خائِفاً وحيداً)) (١).

ويلحظ على فقرات هذا التقديم هيمنة الراوي العليم، في تقديم الملامح الخارجية والداخلية لشخصية (ناجي).

وفي رواية (الحدود البريّة) ازدادتْ فقرات التقديم المباشر، مقارنةً بالروايتين السابقتين، إذ بلغتْ فقرات التقديم المباشر أربعَ عشْرةَ فقرةً، وكانتْ عشْر فقراتٍ منها قد أظهرت الملامح الخارجيّة لشخصيّات الرواية، في ما كانتْ أربع منها قد بيّنت الملامح الداخليّة لكُلّ من شخصيّة (بيان) و(خالد).

ومثال فقرات التقديم التي أظهرت الملامح الخارجية، تقديم شخصية (رحاب) جارة (بيان): ((جسدها ممتلئ، وقامتها قصيرة، وشعرها الناعم مقصوص بطريقة ولّاديّة مرحة، تشبه تماماً أسلوب حياتها، وطريقة تعبيرها عن أيّ شيء تريد أن تقوله أو تفعله: أرملة.. وحيدة.. مع ابنة واحدة بلا رجل))(٢).

أمّا الفقرات التي أظهرت الأبعاد الداخليّة، فمثالُها تقديمُ شخصيّة (خالد) ساعة لقائِهِ بـ(بيان) بعد رجوعه من السفر: ((ثمّ مدّتْ يدها بكتاب كان قد اشتراه من المكتبة قبل لحظات.. مدّ يده لأخذِهِ، فضحكتْ بيان منه، لأنّ يده ظلّتْ ممدودةً، [من] دون أن تصِلَ إلى الكتاب... أصبحتْ يدُهُ تمتدّ في الفراغ أكثر.. وأكثر .. ولكنّها لا تَصِلُ إلى أيّ مكانٍ.. بيان واقفةً تحتَ شجرةٍ هائلةٍ، والكتاب في يديها.. ويده الممدودة لا تصل أبداً إلى الكتاب، ولا إلى أيِّ مكانٍ آخرَ))(٣).

وأمّا رواية (العيون السود) فقد بلغتْ فيها فقرات التقديم المباشر حوالي (ثماني عشْرة) فقرةً، مقارنةً بفقرات التقديم غير المباشر، والتي سجّلتْ نسبة حضور بلغت (ثلاثَ عشْرةَ) فقرةً. وقد أظهرتْ هذه الفقراتُ مظاهرَ الشخصيّاتِ الخارجيّة، ما عدا فقرتين عُنيتا ببيان الأبعاد الداخليّة للشخصيّات. ومثال الأبعاد الخارجيّة تقديم (جمال): ((بل كان كَهْلاً أبيضَ الشعرِ والشاربين،

(١) بواقيت الأرض، ٢٣.
(٢) الحدود البرية، ٨٧-٨٨.
(٣) م . ن، ١٥٥.

مجعّد الوجْهِ، يُحاولُ نصْبَ قامتِهِ المنحنية بأقصى ما يستطيعُ، كي يبدو كما كانتْ عليه من قبل))[١].

ويلحظ على فقرات التقديم الخارجيّ أنّها أظهرتْ جميع الملامح الخارجيّة لشخصيّات الرواية، سواء أكانت الرئيسة منها أم الثانوية، ما عدا الفقرتين، المذكورتين سابقاً، فقد أظهرتا الأبعاد الداخليّة لكُلّ من (جنان) و(كاظم البغدادي)، فالأولى ذُكرتْ سلفاً، والثانية قدّمت شخصيّة (جنان) فأظهرتْ مشاعرها الداخليّة ساعة مجيء (جمال) من الأسر فجراً: ((ظلّت تلوبُ وتدور داخل البيت، وقلبها يخفق منخلعاً في رأسها وأصابعها وعنقها، وكُلّ جزءٍ من أجزاء جسمها.. ثمّ نظرتْ فجأةً إلى سلم البيت فانتشلها من حيرتها وخوفها، وتلقفها في لحظةٍ واحدةٍ من داخل الظلام ليرميها إلى سطْح البيت))[٢].

وفي رواية (حفيد البي بي سي) بلغتْ فقرات التقديم المباشر أربعَ عشْرةَ فقرةً، قدّمتْ فيها شخصيّات الرواية (شهرزاد، ومنار، وبدر)، وفيها ركّزت الكاتبة على إبراز الملامح الخارجيّة لتلك الشخصيّات، باستثناء فقرة واحدة أظهرت الملامح الداخليّة لشخصيّة (عبد الحليم) ساعة خروجه من السجن((كم بدا ذلك اليوم ناصع البياض قياساً إلى ما يحدثُ له الآن عندما رأى عبد الحليم، كُلّ الذي فعلهُ في الماضي يذهب أدراج الرياح والنار والدخان، ووجد حياته تتطاير أمامه هباءً وسخاماً، يرقصُ له البعض، ويبكي البعض الآخر.. تحسّر حسرةً من لا يريد أن يشعر بالهزيمة، من يريد أن يعثر على يقين واحدٍ بين مشاعره المتضاربة))[٣].

أمّا الفقرات التي قدمت الأبعاد الخارجيّة فمثالُها تقديمُ (عبد الحليم) أثناء تواجده في بريطانيا: ((كان وجْهُ عبد الحليم قد أصبح هو الآخر مثْل وردةٍ مرشوشةٍ بالندى ويبدو سعيداً، كوجه تلميذ نجح أخيراً في امتحانِ النوم))[٤].

وتزداد فقرات التقديم المباشر في رواية (نبوءة فرعون) لتصل إلى ثماني عشْرةَ فقرةً مقارنةً بفقرات التقديم غير المباشر التي لا تتجاوزُ الستّ فقراتٍ، مِمّا يدلُّ على هيمنة تقنية التقديم المباشر على أحداث الرواية. قدمت هذه الفقرات شخصيّات الرواية الرئيسة منها والثانويّة، وجاء التركيز على إظهار الأبعاد الخارجيّة لتلك الشخصيّات، لتصِلَ إلى اثنتي عشْرةَ فقرةً، وما تبقّى من فقرات عالجت الملامح الداخليّة. ومن أمثلة الفقرات التي قدّمت الأبعاد الخارجيّة، تقديم

(١) العيون السود، ١٦٧.
(٢) م . ن، ١٦٦.
(٣) حفيد البي بي سي، ٢٥١.
(٤) م . ن، ٢٨٢.

شخصيّة (توفيق)، إذ يقول: ((يرتدي بذلةً أنيقةً وربطة عنق، ويذيع نشرة أخبار الساعة العاشرة، ولأنّه كان وسيماً جدّاً لم تفرح لذلك))[١].

ويلحظُ على التقديم المباشر لهذه الرواية، أنّ الكاتبةَ لم تتركْ شخصيّةً من شخصيّاتِها، إلا وقدّمت لها بُعْداً خارجيّاً، فمن ذلك مثلاً تقديم شخصيّة (المصوّر) الذي التقط صورة للفنان (عبد الملك) ((وكان وجهه الأسمر الكالح شبيهاً بصورة شمسيّة... فقال المصوّر وهو يبتسم، فتظهر أسنانه المتهدّمة))[٢].

أمّا الفقرات الداخلية فمثالها تقديم (بلقيس) والكشف عن مشاعرها لحظة أن قال لها (يحيا): عندما أقرأ يكفي أن أنظرَ إلى الشيء فأحفظهُ غيبيّاً، يقول الراوي: ((ارتجفَ قلبُها واقشعرّ بدنها من الرهبة، وتحوّلتْ جدران البيت في لحظة واحدةٍ إلى بياض تغوّش في عينها، ثمّ رفعها من مكانها ورمى بها إلى المطبخ))[٣]. وما تبقّى من فقرات قدّمت تقديما مباشراً، ذُكرت معظمها في مواضع سابقة من هذا الفصل.

سجّلتْ رواية (شاي العروس) أعلى نسبة من التقديم المباشر في روايات الكاتبة إذ بلغت ثلاثين فقرةً قياساً بفقرات التقديم غير المباشر التي لم تسجلْ سوى (ستّ فقراتٍ)، وقد ركّزتْ فقرات التقديم المباشر في معظمها على إظهار الملامح الخارجيّة للشخصيّات، ما عدا ثلاث فقراتٍ أظهرت الملامح الداخليّة.

ومن أمثلة الفقرات التي أظهرت الملامح الخارجيّة تقديم (هند) جارة (محمود)، يقول الراوي: ((وجهها كان بظّاً مدوّراً، وعيناها واسعتان جدّاً، ولكنّ بشرتَها ناصعةُ البياض وليس سمراء))[٤]. وكعادة الكاتبة، كانت عنايتها تنصبّ على رسْمِ الملامح الخارجيّة لجميع شخصيّاتها في التقديم المباشر من دون استثناء، فـ(سائق الحافلة)، الشخصيّة العابرة، نال عنايةً واهتماماً، فالراوي ومن خلال استعمال (ضمير الغائب) استطاع من أنْ يأخذَ مساحةً مناسبةً من الشخصيّة التي يقدّمها، إذ يصبح بإمكانه الحديث عن أوصافها وانشغالاتها من موقع العين الراصدة، فينجح في التقاط كُلّ جزئيةٍ من جزئيّاتِها، والعرض لمظاهرها وخفاياها من جميع

(١) نبوءة فرعون، ٤٦.
(٢) م . ن، ٣٦.
(٣) م . ن، ٩٠-٩١.
(٤) شاي العروس، ٦٤.

الوجوه، وعلى الرغم أنّهُ طريقةٌ كلاسيكيّةٌ في التقديم، والذي لا يزال ماثِلاً في السرد المعاصر، كشاهد على استقرار التصوير القديم في بناء الشخصيّة التخيليّة(١).

يقول الراوي في تقديم شخصيّة (السائق) كاشفاً ملامحه الخارجيّة: ((كان وجه السائقِ غليظاً مزعجاً، وفي جبهته طرّة متورّمة وفاحمة السواد، عيناه تعكسان شيئاً مخيفاً، وعلى وجهه تعبير مختلف عن تعابير وجوه من نظر إليهم لحدّ الآن))(٢).

أمّا فقرات التقديم المباشر التي أظهرت الملامح الداخليّة، فنذكر منها تقديم (محمود)، يقول الراوي: ((بيد أنّ روحه ضاقتْ حتى كادت أن تغيبَ، فالتفتَ يميناً ويساراً، وهو لا يستطيع أن يشعرُ حتى بالحزن من شدّة الاختناق))(٣).

وفي رواية (حلم وردي فاتح اللون) بلغتْ فقرات التقديم المباشر حوالي خمْسَ عشْرةَ فقرةً، قدمتْ بوساطتها شخصيّات الرواية الرئيسة والثانويّة، كانت إحدى عشْرةَ فقرةً قد أظهرت الملامح الخارجيّة، في ما كانت أربع منها أظهرت الملامح الداخليّة. ومثال الفقرات الإحدى عشرةَ تقديم شخصيّة (ياسر)، تقول الراوية (فادية) وهي بطلة الرواية: ((كان شكله الجاف والغليظ قد تراجع قليلاً، وأصبح يدور بعد أن لبسَ الملبس الأنيق، وسيماً بعينين توّاقتين للحياة، وجبهة عريضة يعلوها شعرٌ أسودُ))(٤).

ومثال الفقرات الأربع التي أظهرت الملامح الداخليّة، قول الراوية (فادية) عندما كشفتْ مشاعرها، فالخوف والارتباك لازمها عندما وافقتْ على دخول (ياسر وأمّه) الفارّين من قبضة الأمريكان: ((أيّة محنةٍ وجدتُ نفسي فيها؟ وأيّ اختيارٍ هو الصحيح؟ وأيّ يوم هو اليوم؟ ... فأين أتركُ هذه المصيبة؟ وماذا سأفعل؟ كيف لهذه المصيبة من البداية أن تدخل إلى بيت أنا فيه؟ أين كان عقلي عندما سمحتُ لهم بذلك؟))(٥). فهي تلوم نفسها على الموقفِ المُحرجِ الذي هي فيه.

ثانياً_ التقديم غير المباشر (طريقة الكشف أو العرض) Showing :

أساسُ هذه الطريقةِ هو أنّ الكاتبَ ((ينتحي جانباً، ليتيحَ للشخصيّة أن تعبّر عن نفسِها، وتكشِفُ عن جوهرِها، بأحاديثها أو تصرّفاتها الخاصّة، وقد يعمدُ إلى توضيح بعض صفاتِها

(١) يُنظر: بنية الشكل الروائي، ٢٢٣-٢٢٤.
(٢) شاي العروس، ٦٥-٦٦.
(٣) م . ن، ١٢٦.
(٤) حلم وردي فاتح اللون، ٨٤.
(٥) م . ن، ٨٢.

عن طريق أحاديث الشخصيّات الأخرى عنها))[١]. ففي هذه الطريقة يَودّ المؤلف أن تعبّرَ القصة عن نفسِها قدر الإمكان، فتبدو الشخصيّات وما يتّصل بها من أفعالٍ بالظهور بشكْلٍ مستقلٍّ من دون وصفٍ أو محاولة كشفٍ، ومن ثمّ يكون الأسلوبُ غير المباشرِ قادِراً أنْ يَصِلَ إلى أعلى طاقةٍ دراميّةٍ، يسمحُ بها الموضوع إلى أن يتّضحَ في النهاية[٢]، فيكون القارئ على وفْقِ هذه الطريقة، أمام ((مشهدٍ مسرحيٍّ، دونما مفسّر متطفّل، ولا جهاز لتسليط الضوء، ولا مرشد للمعاني))[٣]. ومن هنا فإنّ النصَّ ((يتحرّرُ من بيروقراطية منظور الكاتب المتحكّم في التشخيص الحدثي، حيثُ يتحقّقُ السرد كجدليّةٍ للمنظورات، ولوجهاتِ النظر))[٤]. فالروائيّ لا يعطي القارئ قوالب جاهزةً، ومواصفات ثابتة، بل يجعله يستنتِجُ صفات الشخصيّة من خلال سلوكِها وردود أفعالها وصفاتِها الشخصيّة[٥].

وقد استطاعت الكاتبة (ميسلون هادي) أن تسبرَ أغوار شخصيّات أعمالِها، كاشفةً عن نوازعِهم وعواطفِهم الداخليّة، على الرغم من أنّ هذه الطريقة لم تسجّلْ حضوراً متميّزاً على مستوى رواياتها في تقديم الشخصيّات، مقارنةً بالطريقة الإخباريّة التي سجّلتْ حضوراً لافتاً في أعمالِها.

ففي رواية (العالم ناقصاً واحد) لا نَجِدُ إلا سبْع فقراتٍ من التقديم غير المباشر، وقد جاءتْ موزّعةً عبْر الحوار الخارجيّ والمونولوج الداخلي والشخصيّة، فأظهرت فقرتان منها الملامح الخارجيّة، في ما كشفت الخمس الأخرى عن الأبعاد الداخليّة لشخصيّتي (الأب والأمّ).

أمّا الفقرة التي تتعلّقُ بالحوار فقد ذُكِرتْ في مبحثٍ سابقٍ، وأمّا فقرة المونولوج الداخلي، فمثالها حوار الأب مع نفسه بعد عودته من المقبرة، وفيه يُعبّرُ عن معاناتِه وشكوكِه: ((ثمّةَ أسبابٌ كثيرةٌ تدعوه لذلك، قد يكون اشتراه، أو أخذه من أحدٍ، بسبب البرد القارس في الشمال، وإنْ كان قد لفتَ نظري إليه لسبب من الأسباب؛ فذلك لأنّي لم أعتدْ رؤيته، وهو يرتدي هذا النوع من السراويل))[٦]. فالنصّ هنا، يُفصحُ عن شكوكِ الأب حيال السروال الذي لفت نظره لحظة إخراج إخراج الجثّة.

---

(١) فن القصة، ٨٩، ويُنظر: النقد التطبيقي التحليلي، ٦٨، والواقع الفلسطيني في الرواية، ١٥٩.
(٢) يُنظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، ط٢، عمّان-٢٠٠٠م، ١٣٩.
(٣) م .ن، ١٣٤.
(٤) تعدد الأصوات (المنظور السردي)، إبراهيم جنداري، الموقف الأدبي، ع/٣٨٣، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- ٢٠٠٣م، ٥٠.
(٥) يُنظر: الواقع الفلسطيني في الرواية، ١٥٩، والنقد التطبيقي التحليلي، ٦٨.
(٦) العلم ناقصاً واحد، ٦١.

ومثال فقرة الشخصيّة (ضمير المتكلم)، حديث (الأب) وهو يكشف عن مشاعرِهِ أثناء تشييع جنازة ابنه (علي)، إذ يقول: ((ولكنّ الشاحنةَ كانتْ تدوس الشارع وتمضي، فتحدث في روحي ظلاماً أشدّ سواداً من الأسفلت))[١].

ويلحظ على فقرات التقديم غير المباشر في هذه الرواية، أنّها تتناول الملامح الداخليّة لشخصيّة الأب ومعاناته، وقد أعطت الكاتبة لهذه الشخصيّة مساحةً مناسبةً للتعبير عن مشاعرها_ كما بيّنا في موضع سابق من البحث _ بخلاف شخصيّة (الأمّ) التي تقبّلت الموتَ واستسلمتْ للقدر. وعليه فالرواية بُنيتْ على التقديم الداخلي الذي بلغت فقراته إحدى عشْرةَ فقرةً مقارنة بالتقديم الخارجي الذي لم يتجاوز الستّ فقرات.

والرواية الثانية هي (يواقيت الأرض) التي تضمّنتْ سبْع فقراتٍ من التقديم غير المباشر، وجاءتْ معظمها عبر الحوار، باستثناء فقرة واحدة جاءت عبر المونولوج الداخلي. والكاتب الذي يؤْثر الطريقة التحليليّة (الكشف) لا يستطيعُ أن يُنحّي الحوار جانباً؛ لأنّهُ ((يكسِبُ شخصيّاته وحوادثهُ حرارةً وتدفّقاً، وصدقاً))[٢]، فضلاً عن أنّهُ يُعدّ مصدراً من مصادر المتعةِ في القصّة، فبوساطته تتّصِلُ الشخصيّات بعضها ببعضٍ اتّصالاً صريحاً مباشراً، فتبدو القصّة وكأنّها، بحسب تعبير (د.محمّد يوسف نجم) ((تضطلع حقّاً بتمثيل مسرحيّة الحياة))[٣]. ومن هنا، نَجِدُ عناية الكاتبة واعتمادها في التقديم غير المباشر على هذه التقنية(الحوار) أكثر من غيرها.

تركّزتْ أغلب فقرات التقديم غير المباشر على بيان الأبعاد الداخليّة للشخصيّة الرئيسة (ناجي) ما عدا فقرة واحدة اهتمتْ بإظهار الأبعاد الخارجيّة للشخصيّة، ومثال هذه الفقرات، الحوار الذي دار بين (ناجي) وزميلته القديمة (سامية) التي الْتقاها مصادفةً في صالة انتظار المسافرين، ويكشف الحوار بينهما عن علاقة حبّ أسفر عنها هذا اللقاء، فمن ذلك سؤالها: ((_ولكن ماذا تفعل هنا؟ ... مسافر._ لوحدك؟_ نعم. كلامهما كالهذيان، لا معنى له سوى إعلان الحمى._ وأنتِ؟ –مسافرة، ثمّ ضحِكتْ وقالت:_ أقصدُ قادمةً.. إلى عَمّان في زيارة لأمي._ أمك؟ نعم أمي، تعال لنجلسَ قليلاً.. جرّها من يدها وأجلسها على مقعدٍ جلدي عريض في ممرّ يسرع فيه الناس رائحين وعائدين، وظلّتْ يدها في يده، ولم تعترضْ على وجودها هناك. فتنهّدَ ناجي وفقد القدرة على الكلام، ليقول لها:_ وأخبارك أنت؟_ بخير.. بخير.. يا

(١) العالم ناقصا واحد، ٦٩.
(٢) فن القصة، ١١٨.
(٣) م . ن، ١١٧.

الله.. لا أصدِّقُ أنّي رأيتك.. يدها لا تزال في يده.. واحتفاؤهما يزداد لحظةً تلْو لحظةٍ.. قالت له:_ ألا يوجدُ مكان نختلِسُ فيه الجلوس هنا؟))[١].

أمّا بقية الفقرات التي قدمت تقديماً غير مباشر من خلال الحوار الخارجي، فقد ذُكرتْ في مواضع سابقة من البحث.

والفقرة الوحيدة التي قُدّمت عبر المونولوج الداخلي غير المباشر؛ هي تلك التي تكشِفُ عن شعور (ناجي) بالاغتراب والوحدة ساعة وصوله إلى المكان الجديد في مدينة (الزهور الصناعية)، إذ يقول لنفسه: ((أين أنا؟ كان يقول لنفسه كُلّما دخلَ إليها ليجِدَ نفسهُ وقد أصبح في (تلفات الدنيا)، فاقداً إحساسه بالجغرافية والمواقع والاتجاهات))[٢].

والرواية الآتية، هي (الحدود البريّة) وقد بدتْ فقراتها غير المباشرة مقاربة نوعاً ما في عددها لفقرات التقديم المباشر، إذ بلغت اثنتي عشْرةَ فقرةً، وزِّعت بين الحوار الخارجي والشخصيّات والمونولوج الداخلي، وكان نصفُها منصبّاً على إظهار الملامح الخارجيّة للشخصيّات، وأمّا النصف الآخر فكان يركّز على سبر أغوارها ونوازعها الداخليّة.

ومن أمثلة الحوار الخارجي فيها تقديم (الطفلة) الجالسة في المقعد الخلفي للحافلة المتّجهة صوب (طربيل)، يقول (خالد): ((_ما اسمك؟ قالتْ بصوتٍ خفيفٍ جدّاً:_ نادين، قلتُ متسفّهاً؟ _نادية؟ فقالت أمّها من خلفي:_ نادين))[٣]. فهذا النصُّ القصيرُ قد كَشَفَ عن اسم الشخصيّة.

ومثال تقديم الشخصيّة (خالد) وهو يتحدّثُ بضمير المتكلّم عن أفكاره ومشاعرِه في اللحظة نفسها التي أحسّ بها بالشوق تجاه (بيان)، وفيها يمنحُ هذا الضمير الشخصيّة تنوّعاً في الإحساس إلى أقصى حدّ ممكنٍ، والتخفيف إلى حدّ بعيدٍ من حالاتِ الشكِّ واليقين[٤]، إذ يقول: ((لم أجرؤ قبلها على التضحية بشيء أُحبّهُ.. ولكنّي الآن، ولمجرّد أن استرجعَ وجودها معي، أريدُ أنْ أسلم كلّ نفسي وسعادتي وأحزاني وآمالي إليها، لتمنحني منها زاداً يوميّاً بالقدر الذي تريد.. سيكفيني أن أنظر إليها يوماً بعد يومٍ،[من] دون أن يعتريني خوفٌ من فقدانها، أو يهزّني جزعٌ من أن يأخذها منّي أحدٌ))[٥].

---

(١) يواقيت الأرض، ٢٧-٢٩.
(٢) م . ن، ٣٢.
(٣) الحدود البرية، ٢١.
(٤) يُنظر: تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة، يحيى عبد الدايم، بحث، مجلة فصول، ع/٢، مج٢، ١٩٨٢م، ١٥٦.
(٥) الحدود البرية، ٣٨.

إنّ قيمة سرد المتكلّم يعطي للرواية مزيّة وصدقاً ودقّة، فأنت تعرف التفاصيل كُلّها، لأنّك حاضرٌ فيها، فأنت تروي قصّةً حدثتْ لك شخصيّاً[١]. ومن ثمّ فإنّ ميزة رواية المتكلم ((تتيح لك أن تطرح أفكار الشخصيّة الرئيسة بصورة طبيعيّة جدّاً))[٢]، وهذا ما لوحظ على هذا النص، فلو كانت روايته على يد الراوي لما كان مؤثّراً في القارئ.

أمّا رواية (العيون السود) ففقراتها الحواريّة خصّت الملامح الخارجيّة للشخصيّات ما عدا فقرتين اثنتين خصّتا الملامح الداخليّة، وما يخصّ الفقرات التي قدّمت عن طريق (الشخصيّة)* والمونولوج الداخلي، فقد أظهرت الأبعاد الخارجيّة للشخصيّات.

ومثال الفقرات التي قدّمت عبر الحوار تقديم شخصيّة (سناء) وفيه تمّ التعرف على عمرها، عندما قالت يمامة: ((_كم عمرنا هو يابه، قالت سناء:_ والله أنا سأطخّ الخامسة والثلاثين بعد أشهر.. أمّا أنتِ فبكيفك!! قالت يمامة، وهي تتصنّع الدلال:_ أنا لن أطخّها أبداً.. قالت سناء: حقّكِ والله.. من يراك يعتقدكِ في العشرينات))[٣].

أمّا فقرة التقديم التي جرت عبر المونولوج الداخلي، فتُظهرُ في مقارنة (يمامة) بين ملامح (حازم) وملامح (مثنى)، فتحاور نفسها: ((لو أنّ لهذا الرجل وجهاً أكثر نحافة، وغمازة في الحنك، لكان الشبه بينه وبين حازم هائلاً، ويبعث على الشكّ))[٤].

وثمّةَ تقديمٌ غيْرُ مباشر جاء عبر شخصيّة الخطّاط (حسن)، وفيه قدّم معلومات كافية للشخصيّة الرئيسة (يمامة) عن إحدى الشخصيّات المحوريّة (مثنى)، إذ يقول: ((لديه منحلٌ.. ومحلّ لبيع العسل، والنباتات الظلية، والعُدد الزراعيّة، ثمّ أردف قائلاً: صحيح أنّ العائلةَ مكوّنة من الرجال فقط، ولكنّهم أُناس طيّبون... أمّهم متوفّية، والأخ الأكبر يقوم برعاية الجميع، وإدارة شؤون المنزل))[٥].

وكان التقديم غير المباشر(الإظهار) في رواية (حفيد البي بي سي) أقلّ من التقديم المباشر(الإخبار)، فقد تضمّنتْ هذه الرواية تسع فقراتٍ، أربع منها قدّمت بوساطة الحوار الخارجي، واثنتان عبر المونولوج الداخلي ومثلها عبر الشخصيّة، وفقرة واحدة جاءت عبر رسالة بعثها (بدر) من بريطانيا إلى زميلته السابقة في العمل (منار). انصبّتْ معظم فقرات التقديم

---

(١) يُنظر: كتابة الرواية، جون برين، تر: مجيد ياسين، مراجعة: د. مدحي الدوري، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد- ١٩٩٣م، ٩٦.

(٢) م . ن، ٩٧.

* ورد ذكْر التقديم عن طريق (الشخصيّة) كثيراً في البحث، ويقصد به (ضمير المتكلم).

(٣) العيون السود، ٨٢.

(٤) م . ن، ١٣.

(٥) م . ن، ٦٧-٦٨.

على إظهار الأبعاد الداخلية، إلا فقرة واحدة جاءتْ عبر الحوار قدّمت الأبعاد الخارجيّة، أمّا الفقرات الأخرى فقُدّمت عبر المونولوج الداخلي والشخصيّة، وقد ذُكِرت في مواضع سابقة من البحث.

وثمّةَ تقديمٌ مميّزٌ ورد عبر رسالة بعث بها (بدر) لزميلته (منار) _ كما أسلفنا _ كشف فيها عن غربته وعزلته وهو في (تلفات الدنيا): ((كلّما أسأل نفسي لا أجدُ جواباً، ولا أعرف من هذا الذي سأل، ولا هذا الذي يجد جواباً... إنّني هنا فقط من دون عاطفةٍ ولا كيان.. هل هذا مخيف؟ أعرف أنّه مخيف إلا أنّني لا أستطيع أن أحدّدَ))[١].

في رواية (نبوءة فرعون) يتراجعُ التقديم غير المباشر، مقارنةً بالتقديم المباشر، لتَصِلَ فقراته إلى ستّ، قدّمت أغلبها عبْر الحوار بنوعيه، ما عدا فقرتين اثنتين (قُدّمتا بوساطة الشخصيّة). وقد تناولتْ هذه الفقرات شخصيّات الرواية لاسيما (هنيّة ويحيا وتوفيق)، وكان التقديم غير المباشر منصبّا على إظهار الأبعاد الداخليّة للشخصيّات، ماعدا فقرتين عُنيتا بإظهار الأبعاد الخارجيّة، وجلّ الفقرات التي قُدّمت عبر الحوار مُثّلَ لها في مواضع سابقة من البحث .

ومثال التقديم بوساطة المونولوج الداخلي، تقديم (بلقيس) نفسها، إذ كشفتْ عمّا تتمسّكُ به من أملٍ في عودة ابنها(يحيا)، إذ تحاور نفسها، فتقول: ((بأنّ هذا يوم آخر ينقضي، ومادام يحيا لم يمتْ، فلابدّ أن تعثر عليه في يوم من الأيام، ومتى ما سمعتْ صيحة الموت التي لا يُغطّيها صوتٌ، فحينذاك فقط، يتوجب عليها، أن تكفّ عن الحياة، وتنتهي من الوجود، فسلام قولاً من ربّ رحيم))[٢]. وهذا النص يهيمن عليه صوت الراوي، لأنّه ينقل لنا حوار الشخصيّة مع نفسها، فجاء المونولوج بصورة غير مباشرة .

وعموماً يلحظ على التقديم في هذه الرواية أنّه يُركّزُ على إظهار الملامح الخارجيّة للشخصيّات، وشخصيّاتُ الكاتبة هنا بسيطة لا تحمل هموماً عميقةً، فهي تهدف إلى بيان جانبٍ واحدٍ لها.

في رواية (شاي العروس) هناك ستّ فقراتٍ من التقديم غير المباشر، جاءت معظمها عبر الحوار الخارجي والداخلي، ما عدا فقرة واحدة كانت من نصيب الشخصيّة، وكلها خصّت الشخصية الرئيسة (محمود) كاشفةً الأبعاد الداخليّة والخارجيّة لهذه الشخصيّة.

ومن فقراتِها التي تُظْهِر الأبعاد الداخليّة، الحوار الذي دار بين (محمود) وصديقه (عصام)، ويتلخّص في خلافٍ فقهيٍّ حوْلَ الغناء وإنشاد المرأة مع الرجال، يقول (عصام) بضيق: ((لم

(١) حفيد البي بي سي، ٢٣٩.
(٢) نبوءة فرعون، ١٦٠.

نعدْ نعرفُ الصحيح من الخطأ، يقيمون حفلاتهم في باريس، ثمّ يقولون أنّ صوتَ المرأةِ فتنةٌ.. قال محمود:_ تُريدُ الحقّ يا عصام؟ هكذا هو الإنشادُ الحقُّ، بدون آلات موسيقيّة، وبدون صوت نسائي، مع ذلك فإنّ الجمهور يتحرّك، ويتمايل ويطرب ويبلغ حالة النشوة الروحيّة التي تجعله في حالة صفاء ونقاء مع نفسه والعالم))[١].

أمّا التقديم بوساطة الشخصيّة، فمثاله تقديم (محمود)، الذي يكشف عن دواخله بعد زيارتِهِ الأخيرة لشيخه (عبد الرحمن) يقول فيها: ((أنت يا شيخي الذي أمليْتَ عليَّ حبّ الإيمان، وعصام أملى عليَّ حبّ الشكوك، وأستاذي(البير) أملى عليَّ حبّ الموسيقى، وأبي أملى عليَّ حبّ الشهوات، وعمّتي أملت عليَّ حبّ الكتب .. جعلتموني أكون كيفما تكونون، فكنتُ كما كنتم .. أريد أن أكون محمود وحسب))[٢].

ركّزت الكاتبةُ في هذا التقديم على شخصيّة (محمود) كاشفةً نوازعها وهمومها الداخليّة من دون غيرها من الشخصيّات الأخرى في الرواية. إنّ شخصيّةَ (محمود) عاشتْ زمنين مختلفين، زمن العتمة والظلام(زمن العمى)، طوال ستّ وعشرين سنةً، وزمن آخر، هو رؤيةُ الأشياءِ على حقيقتِها عندما أبصر الحياة بعينيه، وفيها جاءت الصدمة الكبرى التي عصفتْ بهذه الشخصيّة طيلة الأحداث، الأمر الذي جعله ينطوي على نفسِه، ليعيشَ اغتراباً داخليّاً_ كما بيّنا في موضع سابق من البحث_ . وفي نهاية الأمر ترك بلده ليعيشَ الحياة من جديد، من هنا كانت عناية الكاتبة بهذه الشخصيّة مُظهرةً نوازعها الداخليّة.

وفي رواية (حلم وردي فاتح اللون) نَجِدُ أنّ فقراتَ التقديم غير المباشر تُقاربُ من ناحية العدد فقرات التقديم المباشر، إذ بلغتْ أربعَ عشْرةَ فقرةً، سبع منها عُنيتْ ببيان الملامح الخارجيّة والداخلية للشخصيّات وجاءتْ عبْر الحوار الخارجي، وفقرة واحدة أظهرت الملامح الداخليّة عبر المونولوج الداخلي، وخمْس فقراتٍ جاءتْ عبر عيني الشخصيّتين (ياسر وفادية) وفيها تعرّفْنا على الملامح الداخليّة والخارجيّة أيضا، وفقرة واحدة أظهرت الملامح الداخليّة لـ(ياسر) وكانت عبر رسالة، لكنّهُ لم يرسلْها إلى (فادية) بل احتفظ بها.

ومن أمثلة الفقرات السبع التي جرتْ عبر الحوار، نُطالع الحوار الذي دار بين (ياسر وفادية)، وهذا الحوار يُظهر الانفتاح الفكري والحريّة التي عاشها ياسر في أمريكا، تسألهُ (فادية): ((_ أريدُ أن أسألك شيئاً يُحيّرني.. جدّك قومي وأبوك شيوعيّ، وأنت الآن، هل أقول

(١) شاي العروس، ٦٧- ٦٨.
(٢) م . ن، ١٥٠.

إسلاميّاً.. كيف حدث ذلك؟ قال:_ وما الغريب في ذلك؟ ألا يجوزُ لعازف البيانو أنْ يُصلّي ويذهب إلى الجامع؟ أم إننا لا نتغيّرُ طوال الوقت؟ أم إنّ جدّي ووالدي لا يذهبان إلى الجامع؟_ ولكنّ طريقَكَ مختلِفٌ؟_ على مهلكِ.. لستُ درويشاً ولا داعيةً.. أنا وجدتُ طريقَ المسجدِ في الغرب.. وهناك لا يمتنع الناس عن عبادتهم مهما كانت .. مسيحيّة أو بوذيّة أو يهوديّة أو إسلاميّة.. والصلاة في المسجد هناك أكثر أماناً من هنا... تستطيعين القول إنّك تجدين هناك إسلاماً أفضل من هنا))[١].

أمّا التقديم الذي قدم عبْرَ الشخصيّة، فمثاله تقديم شخصية (ختام)، إذ إنّها أظهرت بعداً داخليّاً من أبعادها، عندما عرضتْ على (ياسر وأمّه) الإقامة في بيتها، على الرغم من أنّهما مطاردان من قبل قوات الاحتلال بتهمةِ تهديدِ مترجمٍ عراقيّ بالقتل، إذ تقول: ((عندي غرفة في الطابق العلوي إنّها فارغة.. تعالا واسكنا فيها))[٢]. يكشِفُ هذا التقديم طيْبة هذه الشخصيّة وتعاطفها مع الآخرين على الرغم من التبعات الخطرة التي تخلّفُها هذه الإقامة.

ومما يلحظ على هذه الرواية عناية الكاتبة بتقديم شخصيّاتها على البعدين الخارجي والداخلي، إذ لم تقتصرْ على شخصيّة من دون أخرى، لاسيما شخصيّات العمل الرئيسة (فادية، وياسر، وختام).

نخلص من هذا المبحث، أنّ الكاتبة قد مزجت بين الطريقة الإخباريّة (المباشرة) وطريقة الكشف أو الإظهار (غير المباشرة)، لكنّ المحصّلة النهائية لروايات الكاتبة تؤكّد هيمنة الطريقة الإخباريّة، فالراوي العليم هو من يتحكّم بمصائر الشخصيّات في دخوله إلى عقول الشخصيّات والكشف عن الأشياء غير المعروفة، فضلاً عن التعليق على الأحداث.

ولوحظ أيضا شيوع تقنيّة الحوار الخارجي في تقديم الشخصيّات والكشف عن أبعادها الخارجيّة والداخليّة، قياساً بتقنيّة المونولوج الداخلي؛ ممّا يعني عدم عناية الكاتبة بهذه الطريقة مقارنةً بطريقة الحوار الخارجي. وهذا يؤكّدُ ما ذهب إليه بعض الباحثين من أنّ الرواية العراقيّة بشكلٍ عامّ لم تُعنَ بتقديم شخصيّاتها بدلالة المونولوج الداخلي من الناحيتين الكمّيّة والنوعيّة، مقارنةً بالحوار الخارجي؛ ولعلّ مردّ ذلك يعود إلى ((أنّ التقديم بدلالة المونولوج يحتاجُ إلى حرفةٍ وموهبةٍ فنّيّتين لم يكن الروائي العراقي يمتلك قدراً كافياً منها))[٣]، يضاف إلى ذلك أنّ معظمَ الحواراتِ الخارجيّةِ هي غيرُ مباشرة، فالسرد فيها مُدمَجاً مع تلك الحوارات، وهذا بدوره يعطي

(١) حلم وردي فاتح اللون، ١٠٣-١٠٤.
(٢) م . ن، ١١٧.
(٣) تقديم الشخصية في الرواية العراقية، ١٤٥.

إحساساً بحضور الكاتبة المستمر. وفي ما يأتي جدول يبيّنُ فقرات التقديمين، المباشر وغير المباشر في روايات الكاتبة، ومن خلاله، يُلحظ هيمنة الطريقة الإخباريّة في روايات الكاتبة، بالمقارنة لطريقة الكشف أو الإظهار.

((جدول يبيّن فقرات التقديمين المباشر وغير المباشر في روايات الكاتبة))

الرواية	التقديم المباشر (الإخباري)	التقديم غير المباشر (الكشف)
العالم ناقصا واحد	١٠ فقرات	٧ فقرات
يواقيت الأرض	٧ فقرات	٧ فقرات
الحدود البرية	١٤ فقرة	١٢ فقر
العيون السود	١٨ فقرة	١٣ فقرة
حفيد البي بي سي	١٤ فقرة	٨ فقرات
نبوءة فرعون	١٨ فقرة	٦ فقرات
شاي العروس	٣٠ فقرة	٦ فقرات
حلم وردي فاتح اللون	١٥ فقرة	١٣ فقرة

الفـصـلُ الثالـــثُ

الـــتوظـيف السردي في بناء الشخصيّة

المبحث الأوّل: توظيف المكان

توطئة:

يَحْتلّ المكانُ جزءاً مهمّاً في الرواية؛ ذلك أنّه ((لا أحداث ولا شخصيّات ممكن أن تلعبَ أدوارها في الفراغ، ودون المكان؛ ومن هنا تأتي أهمّية المكان، ليس كخلفيّة للأحداث فحسب، بل هو عنصر حكائي قائِم بذاتِه، إلى جانب العناصر الأخرى المكوّنة للرواية))[١].

فالمكانُ في النصّ الروائي يُشكّلُ ((الإطارَ الحركي لأفعالِ الشخصيّات، فضلاً عن وظيفته في تفسير صفات الشخصيّات، وطبائعها عندما يعكسُ مواقفها وسلوكها، ويوضّح معالمها الداخليّة والخارجيّة))[٢]؛ ولهذا لا تقلّ أهمّية وجهة النظر بالنسبة للمكان عن المكوّنات السرديّة الأخرى، فـ ((لا يمكن للمكان أنْ يَظهرَ، إلّا من خلال وجهة نَظَر الإنسانِ الذي يعيش فيه))[٣].

وإذا كانت الروايةُ التقليديّةُ قد جعلت المكان في المقام الثاني من اهتمامها، إذْ إنّها تنظر إليه مجرّد ((خلفيّة يمكن الاستعاضة عنه))[٤]، فإنّ الرواية الجديدة قد أولتْهُ عنايةً مهمّةً، لتجعلَهُ محلّ الشخصيّة الروائيّة، بل وجعلتْه الشخصيّة ذاتها، لكي تؤدّي دور الإيهام بالواقع، حين يصوّر الأماكن الواقعيّة[٥].

ويعتمدُ الروائي في تقديم المكان على الوصفِ في الأعمّ ((لأنّ هذا الوصفَ، هو وسيلةُ اللّغةِ في جعْل المكان مُدرَكاً لدى القارئ))[٦]، فصار الوصف _ على حدّ تعبير أنصار الرواية الحديثة _ ((خلّاقاً مبدعاً للمعنى والمحتوى)) [٧].

وقد يلجأُ الروائي إلى اعتماد وسائل أخرى غير الوصف في تقديم المكان الروائي ((غير أنّه في الوسائل كُلّها مطالبٌ بأن تُفضي أمكنتَهُ الروائيّة إلى فضاء يحيط بها، ويُنظّم حركتها، ويجعلها أكثرَ عمقاً وإيحاءً من دلالاتها المكانيّة الضيّقة)) [٨].

والمكان الروائي، هو المكان التخيّلي اللفظي الذي صنعتْهُ اللّغةُ لأغراض التخييل الروائي وحاجاته، وهذا يعني أنّ أدبيّةَ المكانِ مرتبطةٌ بقدرات اللّغة على التعبير عن المشاعر والتصوّرات المكانيّة، مُفضيةً إلى جَعْلِ المكان مكوّناً فعّالاً من مكوّنات الرواية، يؤثّر فيها

---

(١) الموروثات الشعبيّة القصصيّة في الرواية اليمنيّة، إبراهيم أبو طالب، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء-٢٠٠٤م، ١٧٦، ويُنظر: جماليّات المكان، مجموعة من الباحثين، سلسلة عيون المقالات، ط٢، الدار البيضاء-١٩٨٨م، ٣.
(٢) جماليّات المكان في قصص سعيد حورانيه، محبوبة محمّدي محمّد، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق-٢٠١١م، ٩٠.
(٣) م . ن، ٩٠، ويُنظر: عالم الرواية، ١٠٥.
(٤) الفنّ الروائي، ٦٦.
(٥) يُنظر: شعرية الخطاب السردي، ٧.
(٦) الرواية العربيّة، البناء والرؤيا، ٧٢.
(٧) قضايا الرواية الحديثة، ١٣٧.
(٨) الرواية العربيّة، البناء والرؤيا، ٧٢.

ويتأثّر بها [١]. كما أنّ تشخيصَ المكانِ في الرواية، يجعل من أحداثها _ بالنسبة للمتلقي _ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى أنّه يوهم بحقيقتها؛ ولهذا فالروائي دائم التأطير المكاني، غير أن هذا يَختلفُ من رواية إلى أخرى[٢].

إنّ المكانَ في روايات الكاتبة، ليس إطاراً مجرّداً للحدث والشخصيّة، بقدر ما هو عنصرٌ فاعِلٌ للرواية، إذْ إنّه فاعلٌ في معظم رواياتها، بدليل قولها:((المكان يكادُ يحتلّ البطولة فيما كتبتُ من الروايات. والبيتُ العراقي كان حاضراً بقوّةٍ في روايات (العالم ناقصاً واحد) و(حلم وردي فاتح اللون) وفي (شاي العروس) و(نبوءة فرعون) و(الحدود البريّة)، وحتّى في (يواقيت الأرض)، أمّا في رواية (العيون السود)، فهو عدّةُ بيوتٍ في زقاق واحدٍ))[٣]. والقارئ لرواياتها يرى _ فعلاً _ وضوح المكان _ سواء على مستوى الواقع الحقيقي أو البناء الفنّي _، وبدرجاتٍ متباينةٍ ومتنوّعةٍ، وعلى امتداد رواياتها المذكورة سلفاً.

وقد استأثرتْ بعضُ الأمكنةِ باهتمامها أكثر من غيرها، فمثلاً مدينة (بغداد) مسقط رأس الروائيّة كان له حضورٌ دائمٌ في معظم رواياتها بـ ((اعتبار أنّ المكان يرتبط بالإنسان، ماضيه، وحاضره، ومستقبله على نحو وثيق))[٤]، إذْ إنّها تتّخذُ من هذه المدينة الأرضيّة التي تنطلق منها الأحداث.

ويمكنُ حصْر صور المكان في رواياتها في نوعين من الأمكنة:

١_ الأمكنةُ الرئيسةُ: مثل مدينة (بغداد)، وتُشكّلُ هذه المدينة الوطن، أرضاً وهُوية وشعباً. في حين ظهرت مُدن أخرى غير بغداد، متمثّلة بالجبل الأخضر في ليبيا، وبورتسموث، وأمريكا.

٢_ الأمكنة الفرعيّة: مثل البيت بأجزائه، والشارع، والمسجد، والسجن، وغيرها. وقد شكّلتْ في مجموعِها مكوّنات أساسيّة للأمكنة الرئيسة.

وقد ركّزت الكاتبةُ في نصوصها الروائيّة على مدينة (بغداد)، إذْ إنّها استحوذتْ على الجزء الأكبر من الفضاء الخارجي لرواياتها، مقارنةً ببعض المدن العربيّة والأجنبيّة التي رحَلَ إليها العراقيون، لاسيما بعد سوء الظروف السياسيّة والاقتصاديّة التي عصفتْ بالبلاد.

---

(١) يُنظر:الرواية العربيّة، البناء والرؤيا، ٧٣، ويُنظر: بناء الشخصيّة الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، ٩٤.

(٢) يُنظر: بنية النصّ السردي، ٦٥.

(٣) العراقيّة ميسلون هادي، واقعنا يرتدي قميصاً كونيّاً يخلخل معادلة الأدب الكلاسيكي، صفاء ذياب، مجلّة القدس، ٢٠١٥م، موقع ألكتروني: www- al quds-co-uk

(٤) الزمان والمكان في الرواية الفلسطينيّة، علي محمّد عودة، دار المنارة، ط٢، فلسطين-١٩٩٧م، ١٤٠.

أمّا الأماكنُ الفرعيّةُ، فلها حضورٌ فاعلٌ في إبداعاتِها، فلا تكادُ تخلو رواية من رواياتِها مِن ذكْرِ البيتِ أو الشارع أو السجن، وكُلّ هذه الأمكنة لا تغيب عن مخيّلتها وواقعيّتها، وتَظهرُ بوضوحٍ وتُكرّر باستمرار في معظم نصوصها الروائيّة.

وفي حوار آخر _ بخصوص المكان _ تقول الكاتبة:((بالنسبة لي تحديداً، عندما يكون المكان (بغداد) أشعر بأنّني في بيئتي المحليّة التي يمكنني تصويرها بشكلٍ أفضلٍ. في حين إذا كانت الروايةُ تدور في بيئة لا أعرفها عن كثَبٍ، كما في رواية (حفيد البي بي سي)، فإنّ المكان يُشكّلُ عبئاً على انسيابيّة العمل، ويجعلني أبذلُ جهداً حثيثاً مضنياً، من أجل الإيفاء بمتطلباته بما يتلاءم مع التفاصيل الأخرى المتعلّقة بالشخصيّة أو الحدث، التي تنسابُ مثْل تدفّق النهر الجاري، ومن ثمّ، فالرواية عندما تكون رواية (حدث)، كما في (العالم ناقصاً واحد)، فإنّ التركيز يكون على الشخصيّة ومشاعرها وتداعياتها تُجاه الحدث؛ ولهذا جعلتُ مكاني الروائي، هو البيت، وهذا الأخير كان بطلاً من أعمالي بكُلّ تفاصيلِهِ وحكاياتِهِ الشعبيّة))[١].

وبما أنّ الكاتبةَ واقعيّةٌ، فإنّ أكثرَ الأماكنِ التي اختارتْها، هي أماكنٌ واقعيّةٌ معروفةٌ في الحياة اليوميّة، لاسيما وأن كثيراً من الروائيين يُفضّلون تلك الأماكن الواقعيّة على الرغم من خياليّة الأحداث؛ ذلك ((أنّ الأمكنةَ الواقعيّةَ، تفتحُ طريقاً إلى قلْب القارئ في زمن أصبحَ القارئ، هو الهُوية))[٢].

ومن خلال دراستِنا لرواياتِ الكاتبةِ يمكننا أن نميّزَ نوعين من (الأمكنة)*، وهي: (الأليفة والمُعادية)، لاسيما وأنّ المكان قد ينسجم أو لا ينسجم مع الشخصيّة، ((وإذا انسجم فإنها تحبّهُ وتعيشُ في أُلفةٍ معهُ، وإذا لم ينسجمْ فسيكون مناقضاً لها، فيخلقُ هذا التناقضُ نوعاً من الصراع، الذي يُحدّد أبعادَ الشخصيّة وعلاقتها مع أنماط المكان المختلفة))[٣].

---

(١) حوار مع الكاتبة، أجراه : علاء الماجد، ٢٠١٢/١٢/١٠م، منقول من مركز النور الألكتروني.

(٢) المكان في الرواية، محمّد سليمان، الموقف الأدبي، اتّحاد كتّاب العرب، ع٤٩٥، دمشق-٢٠١٢م، ٤٠.

* قد سُبقتُ إلى دراسة المكان، من خلال دراسة قدّمتها الباحثة : دعاء قحطان عبّاس، عن جامعة المستنصرية، كلية التربية. إذ أفردت الباحثة مبحثاً، درست فيه الأمكنة الواقعيّة والخيالية في روايات الكاتبة، في حين ركّزتْ دراسة الباحث على الصراع الذي يُحدّد أبعاد الشخصيّة وعلاقته بتلك الأمكنة (الأليفة والمعادية).

(٣) غائب طعمة فرمان روائيّاً، ١٥٨.

أوّلاً_ الأمكنة الأليفة*:

المكانُ الأليفُ، هو((مكانُ المعيشةِ المُقترنة بالدفء، والشعور بأنّ ثمّةَ حماية لهذا المكان من الخارج المُعادي، ويمنحُ هذا المكان فُسحةً للحلم والتذكّر))[١]. كما أنّه يتركُ أثراً في ساكنيه، كأنْ يكونَ مكانَ الطفولةِ، ومكانَ الذكريات[٢].

وهذه الأمكنةُ يحسّ فيها الإنسان بالارتباط والأُلفة، وقد تؤدّي هذه الألفة إلى ((ارتباط الإنسان بالأرض، والْتحامه بها عضويّاً))[٣] .

وقد شكّلت المنازلُ والبيوتُ قيمَ الأُلفة، ومظاهر الحياة الداخليّة التي تعيشها الشخصيّات؛ ذلك لأنّ البيتَ امتدادٌ لساكنيه، كما يقول (رينيه ويليك): ((فإنّك إذا وصفْتَ البيتَ فقد وصفْتَ الإنسانَ، فالبيوتُ تُعبّرُ عن أصحابِها، وهي تفعلُ فعْلَ الجوّ في نفوس الآخرين الذين يتوجّبُ عليهم أن يعيشوا فيه))[٤].

إنّ ساكنَ البيتِ يُضْفي عليه حدوداً_على حدّ تعبير باشلار_ إذْ يعيشُ تجربة البيتِ بكُلّ واقعيّتِها؛ ولهذا فإنّنا عندما نسكنُ مكاناً جديداً تَنْهالُ علينا الذكرياتُ القديمةُ التي عشْناها، وإنّنا ((ننتقلُ إلى أرضِ الطفولةِ غير المتحرّكة، كالذكريات البالغة القدم...إنّنا نُريحُ أنفسَنا من خلال أنْ نُعايشَ مرّةً أخرى ذكريات الحماية))[٥] . فمن دون البيت يصبحُ الإنسانُ ((كائناً مُفتّتاً))[٦]؛ ولهذا فالبيت ((جسد وروح، وهو عالَمُ الإنسانِ الأوّل))[٧] ، على أنّ تلك الأُلفةَ والإحساسَ قد لا يقتصران على البيت الذي عشْنا فيه فحسب، بل يمكن أن يكون المكان الذي نحسّ بألفة نحوه، هو ((مدينةٌ أو حارةٌ أو شارعٌ أو مقهى))[٨] . وعليه فالألفةُ لا تقتصرُ على البيت، بل تتعدّاه إلى إلى أمكنة أخرى.

عَوْداً إلى روايات الكاتبة، فإنّ البيتَ في رواياتِها كان حاضراً في معظمها، ليحتلّ السلطة الحقيقيّة في تلك الأعمال، ويمثّل المكان الجاذب لمعظم شخصيّاتها.

---

* من مشاهد الأمكنة الأليفة في روايات الكاتبة، يُنظر: العالم ناقصاً واحد،٣٢،٣٣،٣٥،٣٦،٥٠،٥١؛ يواقيت الأرض،٢٠،٢٣،٧٠،١١٠؛ الحدود البريّة،٣٥،٣٦،٣٧،٦٦،١١٦،١٢٤؛ العيون السود،١٩،٢٨،٢٩،٥٦،١٣٧،١٣٨؛ شاي العروس،١٣،٣٣،٦٣،٩٧،١٢٢،١٦٩؛ حفيد البي بي سي،٧٥،٧٦،٢٦١،٢٨١،٢٨٢؛ نبوءة فرعون،٤٢،٦٧،٦٨،١٧٣،٢٤،٢٥،٤١؛ حلم وردي فاتح اللون،١٦،٤٠،٦٤،٩٩.

(١) في النصّ الروائي العربي، ١٦٧.

(٢) يُنظر: البناء الفنّي في الرواية العربيّة في العراق/٢، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد-٢٠٠٠م،٩٩.

(٣) غائب طعمة فرمان روائيّاً، ١٦.

(٤) نظرية الأدب، ٢٨٨.

(٥) جماليّات المكان، جاستون باشلار، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة، ط٢، بيروت-١٩٨٤م، ٣٧.

(٦) م . ن، ٣٨.

(٧) م . ن، والصفحة.

(٨) البناء الفنّي في الرواية العربيّة في العراق/٢، ٩٩.

في رواية (العالم ناقصاً واحد) شكّلَ (البيت) المكان الواقعي الأليف للشخصيّتين الرئيستين، كُلّ من (الأب، والأمّ)؛ لأنّه مثّل الذكريات القديمة، وكلّ شيءٍ فيه كان يَشي بآثار حياة الابن (علي)، لا بآثار موته ((وإنّ فعلاً قد انقطع من أفعاله، وربّما سيكتملُ في أيّة لحظةٍ، إذا ما تهيّأتْ له أسباب الاكتمال))[١].

فالبيتُ الذي عِشْنا فيه ((هو أكثرُ من مجرّد تجسيدٍ للمأوى، هو تجسيدٌ للأحلام، وكذلك كُلّ ركنٍ وزاويةٍ فيه، كان مستقرّاً لأحلام اليقظة))[٢] . فهذه (حديقة الدار) كانتْ تحملُ ذكريات (علي)، والأرجوحة الموجودة فيها تحوّلت إلى كائنٍ حيّ، حيثُ أصابها هي الأخرى الألم لفقدان الابن (علي)، يقول الراوي: ((أرجوحتُهُ عاطلة عن الكلام... شعرتْ بوحشتِه قبلنا فأصابها الألم، وتخلخلتْ ثمّ توقّفتْ... أربعين يوماً، وهي تنظرُ إلى ما حدث في البيت من هرجٍ ومرجٍ... هبط خلالها الأطفال إلى مولد، صاحبه غائب))[٣] .

في النصِّ المذكور نجحت الكاتبةُ في (أنسنة) الموجودات، بحيثُ استطاعتْ أنْ تمْنحَ الأشياءَ الجامدةَ صفات إنسانيّة ((لتصبحَ كياناً يتنفّس، ويشعر القارئ)) [٤] .

إنّ تشْخيصَ ووصْفَ الأشياءِ غير الإنسانيّة، يوحي بنظرٍ جديدٍ إلى العالم، وإسقاط هذا التشخيص على هذه الأشياء، يعملُ على إغناء السرد الحكائي بمعطياتٍ مضمونيّة وشكليّة، يفضحُ أسرارها سلوك تلك الأشياء في غمار المواقف والأحداث والشخصيّات، التي تواجهُ هذه الأشياء وهي تتكلّمُ، وتفصح عَمّا في داخلِها[٥].

كما أنّ ترميزَ المكان، يُبعِدُ الكاتب عن المباشرة في محاولة لمقاربة الواقع المعيش ((وتعميق الوعي المعرفي الجمالي بالعالم عبر شعرنة المكان، والكشْف عن الرابطةِ العميقةِ بين الشخصيّة والمكان الذي تسكنُ فيه، وتحويله إلى طريقة يستطيع الروائي، أن يوحي بها عن حالة نفسيّة معيّنة))[٦].

وقد مثّل البيت بالنسبة للشخصيّات حياةً مفعمةً وطويلةً، زاخرة بالذكريات القديمة، فهذا (الأب) كان له ذكريات جميلة مع ابنه (علي) المتوفّى، فحاولَ إعادتَها داخل البيت، مُختزلاً تلك الذكريات في إحدى أركان حديقة الدار، إذْ يقول الراوي على لسان (الأب): ((في مطلع

(١) العالم ناقصاً واحد، ٣٢.
(٢) جماليّات المكان، ٤٤.
(٣) العالم ناقصاً واحد، ٥٠.
(٤) الواقع الفلسطيني في الرواية، ٢٢٩.
(٥) يُنظر: الشخصيّة في روايات تحسين كَرمياني، حامد صالح جاسم، تموز للنشر والتوزيع، ط١، دمشق-٢٠١٥م، ١٩٥.
(٦) صورة المكان ودلالالته في روايات واسيني الأعرج، جوادي هنيّة، أطروحة دكتوراه، كلّية الآداب واللغات، جامعة الجزائر-٢٠١٣م، ٣٧١.

الشتاء الذي مرّ قبل عامين، كنتُ قد طلبْتُ من (علي) أن يزرع عود ياسمين في الحديقة... واقترح أن يزرعها قرْبَ الأرجوحةِ؛ لكي تتسلّقها بعد ذلك))[١].

إنّ الذاتَ عندما تفقِدُ التواصلَ مع ذاتِها ومحيطها الاجتماعي، تستحضِرُ الماضي الأليف، ليكونَ تعويضاً عن القيم المفقودةِ في الواقع المعاصر؛ ولذا يُشكّل الماضي الأليف مرتكزاً أساسيّاً في الرواية [٢]. ومن ثمّ، فالبيتُ ارتبطَ بذكرياتٍ مهمّةٍ في حياة الشخصيّة، وأسهمَ في تشْكيلِ بنائِها، فالمكان هنا ((لا يقفُ عنْدَ وظيفةِ الديكورِ في البِنية الروائيّة، وإنّما تكون وظيفته في إظهار التآلف، أو التنافر في هذه الوظيفة المكانيّة))[٣].

في رواية (العيون السود) تطالعنا صورة الزقاق، وتداخل البيوت فيما بينها، واختيار الزقاق ((يسمحُ بِترصّدِ العلاقاتِ المتداخلةِ بيْنَ سكّان حيٍّ واحدٍ))[٤] .

إنّ البيتَ بوصفِهِ مكاناً مُغلقاً، يمكنُ أن يتحوّلَ إلى مكانٍ مفتوحٍ عن طريق استقباله للآخرين، وكثرة الداخلين منهم والخارجين[٥].

وقد رسمت الكاتبةُ في هذه الرواية، صورةً جميلةً لبيوت العراقيين أبان مدّة التسعينيّات من القرن الماضي، وقد شكّلت معظم هذه البيوت أماكنَ أليفةً للشخصيّات التي قطنت تلك البيوت البسيطة، لاسيما الحيّ الشعبي الذي صوّرته الكاتبة، فالألفةُ وروح التعاون بين ساكني تلك البيوت، جعلها أماكنَ أليفةً وجاذبةً. فهذا بيت (يمامة)، يمثّل لها مكاناً حميميّاً، فهو بيتُ الطفولةِ والذكريات، وفيه تشْعرُ بالأمن والأمان مع (خالتها) التي سكنتْ معها، بعْدَ موتِ والديها، وهجرة أخويها خارج البلاد، فـ ((جلستا سويّةً في زاوية من زوايا الحديقة، تصغيان إلى المساء كيف يتفجّر في حدائق الجيران أضويةً وأصواتاً وروائح تذكو وتتموّج، وتظلّ تنادي ولا تتوقّف)) [٦] .

هذا البيتُ بقي إرثاً لجميع أفراد العائلة، حتى الذين هجروه، فكُلّ واحدٍ منهم يوصي بشيء من ذلك الإرث، والكلّ لا يريد بيْعهُ أو التصرّف به؛ لأنّه يمثّل تأريخاً لأفراد العائلة.

في رواية (حلم وردي فاتح اللون) يُطالعنا بيت (فادية)، فقد مثّل مكاناً أليفاً للشخصيّة، لاسيما عندما أعادتْ شريطَ ذكرياتِها، بعد أنْ عجزتْ عن السكن فيه؛ لأنّه يقع ضمْنَ منطقةٍ

(١) العالم ناقصاً واحد، ٥١.
(٢) يُنظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، القاهرة-١٩٨٨م، ١٥٩.
(٣) جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينة، مهدي عبيدي، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق-٢٠١١م، ٤٨.
(٤) بنية النصّ السردي، ٧٢.
(٥) يُنظر: جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينة، ٤٥.
(٦) العيون السود، ١٩.

ساخنة من الأحداث، فعن طريق الاسترجاع الخارجي، تكشفُ الشخصيّةُ عن ذكرياتِها في ذلك البيت، فتقول:((لا أدري لماذا؟ المرأة العجوز الجوّالة... وكنّا ندعوها بأُمّ المكانيس، التي ارتبطتْ صورتها بطفولتي، عندما كان جرس الباب يقرع أكثر ممّا يصمت، ولم نكنْ نسأله مَن الطارق، أو نفتح الباب على وجل، بل نخرج لنأخذ ما نحتاجه))[١].

المكان الأليف الآخر في الرواية، فيتمثّل في بيت جدّ (ياسر)، الذي استأجرتْه (فادية) بعْدَ عودتِها من الجبل الأخضر في ليبيا.

وقد شكّلتْ أجزاءُ ذلك البيتِ، لاسيما (العلّية) غرفة (ياسر) القديمة، و(الملجأ) مكانين آمنين لـ(ياسر)، إذْ إنّه استطاع الاختباءَ في ذلك الملجأ، ليكونَ ملاذاً يخفيهُ عن أعين سُلطات الاحتلال، على الرغم مِن ضيقِهِ وظلمتِهِ.

وقد تكونُ بعضُ الأماكنِ الضيّقةِ المغلقةِ مرفوضةً؛ لأنّها صعبةُ الولوج، وقد تكون مطلوبةً؛ لأنّها تمثّلُ الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صَخَبِ الحياة، وحركتها المستمرّة، أو مخاطر الآخر[٢].

هذا الملجأ كان في ما مضى من السنين مكاناً آمناً لجدّ (ياسر) للاختباء فيه؛ كون هذا الأخير كان ضابطاً قوميّاً، وأصبح في ما بعد ملجأ مهمّاً للكتب الممنوعة الخاصة بأبيه؛ كونه شيوعيّاً، واليوم يمثّل مكاناً آمناً للابن (ياسر)؛ كونه ملاحقاً من قبل قوّات الاحتلال الأمريكي.

إنّ المكان يكون أليفاً، إذا وافق الحالة النفسيّة والشعوريّة للشخصيّة، حتى وإن كان محدوداً ضيّقاً _ كما في الملجأ _ أو بالعكس، قد يكون هذا المكان معادياً، فضلاً عن فضائه الرحب الذي يسمح بحريّة الحركة (وهذا ما سوف نلحظه في الأماكن المفتوحة من روايات الكاتبة).

أمّا (العليّة) والمتمثّلةُ بغرفة (ياسر)، فكانتْ هي الأخرى مكاناً جاذباً للشخصيّة؛ لأنّها احتوتْ جميع مقتنياتِه القديمة، وأهمّها (آلته الموسيقيّة)، التي لطالما كان يعزف بها أيّام تواجدِه في المكان في سابق أيّامه؛ ولهذا فالبيت مثّل المكان الأليف لشخصيّات الرواية فأسْبَغَ عليهم الحماية، ويتّضحُ هذا الأمر من خشْية الشخصيّات في مغادرته، إذْ تقول الراوية (فادية): ((البيتُ كان الأمان، وخارجه كانت الأخطار والرعب من المجهول))[٣].

(١) حلم وردي فاتح اللون، ٤٠.
(٢) يُنظر: جماليّات المكان، مجموعة من الباحثين، ٦٣.
(٣) حلم وردي فاتح اللون، ١٢٣.

ولهذا، فإنّ حسّ المكانِ حسٌّ أصيلٌ في النفس البشريّة؛ لأنّ قيمَ الأُلفة والأواصر بيْنَ الإنسانِ والمكان _ لاسيما البيت _ تبقى قائمةً، حتى وإنْ احتوى هذا المكان على المُنغّصات الكثيرة بالنسبة للفرد[١] .

في رواية (يواقيت الأرض)، لم نشهدْ أماكنَ أليفةً جاذبةً، فمعظمُ الأمكنةِ التي ظهرتْ في الرواية، هي أماكن شُبه معادية، إلّا ما ندر منها، فإنّه شَهِد تلك الألفة والسعادة، وحتى هذه الأخيرة، كانتْ مؤقّتةً وعابرةً، فسرعان ما تزول وتختفي.

ومن تلك الأمكنة (الحافلة)، فقد كانتْ بمثابةِ المكان الأليف للركاب، وبالخصوص (ناجي)؛ لأنّها تمثّلُ الوسيلةَ الوحيدةَ التي تنْقِلهُ إلى المكان الآمن من وجهة نظره، إذ يقول الراوي: ((والحافلةُ هي الحقيقةُ الوحيدةُ، التي تدلّهم على طوق النجاة، وطوق النجاة، هو طريقُهم الوحيدُ إلى شاطئ الأمان))[٢].

ولكن سرعان ما تلاشت تلك اللحظة السعيدة، بمجرّد الوصول إلى المكان الجديد؛ لأنّه وجَدَ نفسَهُ _ في المكان الجديد _ وحيداً فريداً.

إنّ الأمكنة الأليفة التي يبحث عنها (ناجي)، ما هي إلّا محطّاتٌ عابرةٌ زائلةٌ، لتظلّ شخصيّة (ناجي) _ طيلةَ الأحداثِ _ حبيسةَ التأمّلِ والتفكير السلبي، والبحث عن الأمل المفقود.

وعلى هذا الأساس، يكونُ المكانُ عنصراً مُحايداً، يحمل في جوهرِه دلالة العداء والنفور، مثلما يحملُ دلالةَ الأُلفةِ والانجذاب. فهذه الدلالةُ غيرُ مُتأصّلةٍ في ذات المكان، بل مُتأصّلةٌ في الشخصيّة نفسِها. فما يجري في داخل المكان من حقائق، هو الذي يُحدّد هُويّته عند الشخصيّة، فتَصِفُ المكان آنذاك بالأُلفة أو المعاداة[٣].

وعلى الرغم من كثرة الأماكن التي تنقّل بينها (ناجي)، إلّا أنّه بقي عاجزاً عن تحقيق أواصر المحبّة بينه وبين تلك الأمكنة التي تواجد فيها.

إنّ الإنسانَ لا يحتاجُ فقط إلى مكانٍ معيّنٍ يعيش فيه، بل يحاول بشتّى السبل تثبيت جذوره في هذه الرقعةِ التي يختارُها، لتتأصّلَ فيها هُويته، ومن ثمّ يأخذ البحث عن هذه الهُوية شكْل الفعلِ على المكان، لتحويله إلى مرآةٍ عاكسةٍ ترى فيها الشخصيّة صورتها. فاختيار المكان، يمثّل جزءاً من بناء الشخصيّة البشريّة[٤] .

---

(١) يُنظر: البناء الفنّي في الرواية العربيّة في العراق/٢، ١١١.
(٢) يواقيت الأرض، ٢٠.
(٣) يُنظر: بناء المكان الروائي في روايات صنع الله إبراهيم، فازع حسن المعاضيدي وباسم محمّد عبّاس، مجلّة جامعة الأنبار للّغات والآداب، ع٦، ٢٠١٣م، السنة الثالثة، ١٠٠.
(٤) يُنظر: جماليّات المكان، ٦٣.

في رواية (نبوءة فرعون)، نجدُ أنّ المكانَ الأليفَ تمثّل بالأمكنة ذات الفضاء المفتوح _ نادراً ما نجد هذه الأمكنة أليفة في روايات الكاتبة في الزمن المعيش ، وإن وجدتْ فإنّها تحضرُ عن طريق الاسترجاعات الخارجيّة التي تسبقُ نقطة انطلاق الأحداث _ وهو الطريق الذي تسلكهُ الشخصيّة الرئيسة (بلقيس) من مكان عملها في (البدّالة) إلى بيتها.

فهذا الطريقُ يمثّلُ أجْملَ اللحظاتِ بالنسبة للشخصيّة؛ كونها تُصادفُ أثناء مرورها المحلّات والمشاتل، لتتفرّجَ أو تشبع بدفئية أنفاسها، روائح تلك المشاتل الموجودة على شاطئ دجلة، يقول الراوي: ((بعْدَ دقائقٍ وجدتْ نفسها تمشي بيْنَ المشاتل والبساتين التي تُشاطئ دجلة من جهة الرصافة، وتشمّ عذوبة العشب المُبلّل، وتذوقُ طعْمَ الهواءِ الطلقِ يسبح تحتَ قميصِها الفضفاض، ويَنْشرُ عطْرَ الياسمين من ملابسها إلى الفضاء))[١] .

ومن خلال الأمكنة الأليفة التي عرضْناها في روايات الكاتبة، يرى الباحث أنّ الكاتبة لا تستطيع أنْ تُفكّرَ في شخصيّاتها بمعزل عن (البيت) الذي تقطنه تلك الشخصيّات؛ فالإنسان بالنسبة لها ((إنّما يعني تخيّل المدينة، أو الزقاق، أو حديقة الدار، أو الحجرة))[٢] .

ثانياً_ الأمكنة المعادية*:

ثَمّةَ أمكنةٌ لا يشعرُ الإنسانُ بألفة نحوها، بل ((يَشعرُ بالعداء والكراهية لها، وهي أماكن قد يقيم فيها تحتَ ظرفٍ طارئ إجباري))[٣]، كالمنافي والسجون، أو الأماكن التي توحي بأنّها مكان للموت، وأماكن الغربة. وهذه الأمكنة يُرغم المرء على العيش فيها، شاعراً بالنفور والكراهية منها، بل قد تشكّلُ خطراً على حياته[٤] .

وقد تشكّل هذه الأمكنة المعادية، نوعاً من الضغط الذي يجعلُ الشخصيّة تبدو قلقةً على غير عادتها، كشعورها بالحزن والاضطراب؛ ممّا يجعلها تشغل المكان أحياناً، وتنفر منه أحياناً أخرى.

---

(١) نبوءة فرعون، ٤١.

(٢) صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبد الستّار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط٢، عمّان-٢٠٠٠م، ١٩٩.

* من مشاهد الأمكنة المعادية في روايات الكاتبة، يُنظر: العالم ناقصاً واحد، ١٣،١٤،٣٧،٤٢،٤٣،٥٩؛ يواقيت الأرض، ٤٩،٥٧،٥٨،٥٩،١٣،١٥،٢٣؛ الحود البريّة، ٣٨،٥٦،٥٧،١١٠،١٢٤،١٢٨،١٢٩؛ العيون السود، ٥٦،١٠١،٢٣٩،٢٤٠؛ شاي العروس، ٥٥،٥٦،١٢٤،١٢٥،١٤٦،١٤٨؛ حفيد البي بي سي، ٢٨٢،١٩٢،٢٣٩،٢٥٤،٢٧٣،٢٧٤،١٠٠؛ نبوءة فرعون، ٢٨،٥٣،٥٦،٦٥،٧٨،٨٠،١٤٠؛ حلم وردي فاتح اللون، ٢٨،٢٩،٣٠،٤٠،٤١،٤٣،٥٣،١٢٧،١٢٨.

(٣) في النصّ الروائي العربي، ١٦٧.

(٤) يُنظر: غائب طعمة فرمان روائيّاً، ١٦٧-١٦٨.

وهناك أسباب تزيد من حدّةِ التنافرِ الذي يحصل بين المكان والشخصيّة، منها ما يكون سياسيّاً مثلاً، لاسيما عندما تكون الشخصيّةُ عاجزةً عن التعبير عن آرائها، أو قد يكون اقتصاديّاً تارةً أخرى، إذ تؤدّي هذه الظروف إلى نزوح الشخصيّة عن مكانِها الأصلي، أو قد يكون من جرّاء الحروب وما تفرزهُ من آثار سيّئة على نفسيةِ البشر؛ ولهذا فإن مجموع هذه الأسباب وغيرها، تجعل الفرد يعيشُ حالة من الاغتراب النفسي _ ما لوحظ في الفصل الأول من البحث _ ، وهذا ما يجعله مُنعزلاً عن المجتمع، والبيئة المحيطة به.

ولهذا يمكن القول: إنّ المكانَ المعادي، هو المكانُ الذي تشْعرُ فيه الشخصيّةُ بالكراهية أو الضيق، وعدم الأمان. وقد صوّرت الكاتبة المكانَ في معظم رواياتها بوصفهِ طارداً للشخصيّات _ لاسيما الأمكنة المفتوحة _ ، فالإنسانُ قد يضيقُ بهذا المكان أو ذاك، وقد يكون جاذباً لا طارداً _ كما تعرّفنا عليه مسبقاً _ ، بمعنى أنّ الشخصيّة تتوقُ لكي تكون فيه، أو تذهب عنه.

ومن الأمكنة المعادية التي سُجِّلتْ في رواية (العالم ناقصاً واحد) قرية (كلر). ويُعدّ هذا المكانَ معادياً بالنسبة لشخصيّة (الأب)؛ لأنّه وجد فيه (جثّة) ابنه (علي)، يقول الراوي على لسان القروي: ((أنا من أهالي تلك المنطقةِ... وزوجتي كانتْ موجودةً عندما دفن أولئك الرجال ابنك... لقد حصلَ ذلك على مسافة أمتار من منزلنا، الذي يقع عند طرف القرية))[١].

ارتبطتْ حادثة موت الابن (علي) بتلك المنطقة، ليسهم هذا المكان في سوء حالة (الأب) النفسيّة، إذْ بدأ يدخل في نوبات ذهول، جعلتْهُ ينفصل عن الآخرين، يقول الراوي: ((أصبح لا يعودُ يسمع أو يرى أو يحسّ شيئاً على الإطلاق))[٢].

المكان المعادي الآخر في الرواية، فهو (مقبرة الكرخ). صوّر الراوي مكان (المقبرة) بمقطعين: الأوّل، قبلَ دفْنِ (علي)، أيّام الثمانينيّات، عندما جاء (الأب) إلى تلك المقبرة لشراء قطعةِ أرضٍ للعائلة[٣]. والثاني، عندما جاء لدفن ابنه (علي)، يقول الراوي واصفاً إيّاها: ((إلّا أنّ الأب، عندما عاد إليها لدفن ابنه بعد عشْر سنوات، هاله أن يراها مدكوكة بالقبور، التي تُعلِنُ شواهدها عن أعمار الذين أهلُوها، وكُلّهم بعمر (علي) أو قريباً منه))[٤].

(١) العالم ناقصاً واحد، ١٤.
(٢) م . ن، ٣٧.
(٣) يُنظر: م . ن، ٤٢.
(٤) م . ن، ٤٢.

وفي مكانٍ آخرَ من الرواية، صوّر الراوي حالة الحزن والأسى التي عاشها الوالدن، لاسيما (الأمّ)، عندما توقّفتْ بهما السيارةُ أمامَ القبرِ ((انهارت الأمُّ في اللحظة التي توقّفتْ فيها السيّارة قرْبَ المقبرةِ، وانكفأتْ على نفسِها تبكي بِلا هوادةٍ، وكأنّها ترى القبْرَ لأوّل مرّة))[١].

في رواية (يواقيت الأرض)، تكادُ تكونُ جميع أمكنتها معاديةً بالنسبة للشخصيّة الرئيسة (ناجي)، وحتّى الأمكنة الأليفة _ في نظره _ التي هاجر إليها _ كما بيّنا سلفاً _ تحوّلتْ في ما بعد إلى أماكن شبه معادية؛ لأنّه لم يجد نفسه في تلك الأماكن التي هاجر إليها. فراح ينتقل من مكانٍ إلى آخرَ، باحثاً عن الراحة والطمأنينة. فأوّل الأمكنة المعادية، هي بلادُهُ (بلاد الجذور). هذا المكانُ كان يُشْعرهُ بأنّه أصبحَ شيخاً كبيراً، فهو لم يتقبّل فكْرة أنْ يناديه أحفاده وجيرانه بـ (جدّي أو عمّو)[٢].

ويُعلّلُ الدكتور (محمود محمّد الزيني) مثْل هكذا حالات يُصاب بها الفرد بالانحراف النفسي، فإنّهُ يُحاولُ الحلَّ بطرائق توافقيّة، مثل زيادة المجهود، أو تغيير طريقة حلّ المشكلة، أو تغيير الهدف والوجهة[٣].

ونلاحظ أنّ ما فعلهُ (ناجي) هو تغييرُ وجهتِهِ، وترْك مكانه (بلاد الجذور) نحو وجهة مجهولة، ليجدَ نفسه أخيراً في مدينة (الزهور الصناعيّة). فهذا المكان التخييلي هو بمثابة المكان الأليف له _ حسب اعتقاده _ ، ولكنّه سرعان ما تحوّل إلى مكان معادٍ؛ لأنّه طيلة المدّة التي قضاها فيه، لم يستطعْ أنْ يقيمَ أيّة علاقةٍ اجتماعيّةٍ، لتصبحَ المدينة الجديدة، مكاناً لافظاً لشخصيّة (ناجي). وفي نهاية المطاف فكّر بترْك المكان، والبحث عن مكانٍ آخرَ يتآلف معه.

أمّا الباحثة (دُعاء قحطان عبّاس) التي ذهبتْ إلى أنّ هذا المكانَ يُعدّ أليفاً، كون (ناجي) _ على حدّ قولها _ ((أحسّ فيه بالاستقرار والطمأنينة... وقد تفاعل ناجي مع هذه المدينة، فقد عاش فيها سنة ونصف، واستقرّ فيها، ليقرّر بعدها الهجرة))[٤]. فلا يبدو لنا هذا دقيقاً، إذ إنّ (ناجي) لم يتآلف في الأصل مع (الشقّة) نفسها التي استأجرها، فهو ينتقل _ كما بيّنا سلفاً _ من غرفة إلى أخرى، وكذلك لم يُقمْ أيّة علاقةٍ اجتماعيّة مع محيطه. وليس لنا أن نقول أن المكان مُعادٍ، إذْ لا خطر فيه؛ ولهذا يمكن أن يُعدّ مكاناً _ مدينة الزهور الصناعيّة _ غيْر أليفٍ.

---

(١) العالم ناقصاً واحد، ٤٣.
(٢) يُنظر: يواقيت الأرض، ١٣-١٤.
(٣) يُنظر: سايكولوجيّة الشخصيّة بين النظرية والتطبيق، محمود محمّد الزيني، دار المعارف، القاهرة-١٩٧٤م، ٢٤٣.
(٤) البنية السرديّة في روايات ميسلون هادي، ١٦٢-١٦٣.

إنّ كثرةَ التنقّلِ، وعدم الثبات في مكانٍ واحدٍ، يُغيّرُ من نفسيّة الإنسان ويجعله يفقدُ الجزء الأكبر من ألفته للمكان[١]. ومن ثمّ فإنّ السفر والرحيل يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الغربة، وهذا السفر ناتجٌ من البحث عمّا هو ملائم، وفي الوقت نفسه، يعبّر عن شعورٍ بالهروب من الواقع الحالي المعيش[٢].

في رواية (الحدود البريّة)، نَرصدُ الفضاء الخارجي (مسرح الأحداث) والمتمثّل بمدينة (بغداد)، مسرحاً معادياً لأغلب شخصيّات الرواية _ لاسيما وأنّ الكاتبة قد صوّرتْ بغداد في جميع رواياتها مكاناً معادياً؛ كونها مسرحاً للحروب المتكرّرة التي طالتْها ابتداءً من عام ١٩٨٠م ولغاية اليوم _ وهذا يجعلُها تحتمي بالمكان المغلق (البيت)، خوفاً من مخاطر الخارج. بعْد تسْع سنواتٍ من الغربة عاد الدكتور(خالد) إلى (بغداد)، وعنْدَ عودتِه رأى كُلّ شيءٍ قد أصبح خراباً، لتتحوّلَ الطُرق الخارجيّة والأماكن التي مرّ بها إلى رُكامٍ، يقول الراوي: ((بيوت حديثة اندلعتْ فجأة أمامه، لكنّ حواجز الطريق السريع من الجانبين والوسط كانتْ محطّمةً في عدّة مواضع... وكلّها بدتْ حزينةً ومهيضةَ الجناح، والمكان من حولها مثْل بيتٍ مهجورٍ غادره صاحبه مبعثراً ومتربا على عجل))[٣].

فجميع تلك المناظر التي وصفها الراوي، جعلت المكان موحِشاً ومعادياً (لخالد). وهذا الحال ينسحبُ على شخصيّة (محمود) في رواية (شاي العروس).

فنجدُ أنّ مسرحَ الأحداثِ أصبح هو الآخر معادياً لشخصيّة (محمود). فالانفجارات والحوادث التي وقف عليها، جعلتْه يفكّرُ بمغادرة العراق، بحثاً عن الأمن والاستقرار، لاسيما بعد أنْ تحوّلتْ شوارع العاصمة (بغداد) وأمكنتها _ بنظر الشخصيّة _ إلى أماكن سلبيّة/معادية، لتترك أثراً سيّئاً في نفس (محمود) لـ ((تكونَ كالدُخّان الذي يتصاعد من أناء النار، [مِن] دون أن يعلم أنّه هو الذي يترك أثراً في أصابعه، إذا ما مرّ عليها))[٤].

وعندما اتّصلَ به صديقه (عصام) من الخارج يسألهُ عن أحواله في العراق، ردّ عليه بالقول: ((الدنيا التي أتذكّرها في طفولتي، كانت جميلةً جدّاً، وهي الآن كئيبة وخانقة))[٥] .

(١) يُنظر: جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينة، ٥٦.
(٢) يُنظر: عالم الرواية، ١١٤.
(٣) الحدود البريّة، ١٢٨-١٢٩.
(٤) شاي العروس، ١٤٦
(٥) م . ن، ١٤٨.

ويكادُ يكون هذا الفضاء المُعادي شبيهاً لفضاء رواية (حفيد البي بي سي)، إذْ إنّ هذه الرواية شَهِدتْ في نهاية أحداثها، مأساة تعرّض إليها (بدر) بعْد أن فقد أحبّتهُ وأصدقاءَهُ جرّاء الانفجارات المُتكرّرة التي طالتْ مدينة بغداد(١) .

ونجد أيضاً أنّ الشوارعَ والطُرقَ وسطوح الأبنية في رواية (حلم وردي فاتح اللون)، قد مثّلتْ أمكنة مُعادية ومميتة لجميع شخصيّات الرواية. فالطريق مِن وإلى الكُلّية شكّل مكاناً خطراً لـ(فادية) وزميلتها (ريم)، إذْ تقول الراوية (فادية): ((أصبح الطريق مليئاً بالسواتر الترابيّة، والحواجز الكونكريتيّة، والأشجار اليابسة والأزبال))(٢) .

والأخرى باتتْ سطوحُ المنازلِ، مكاناً خطراً، إذْ إنّها أصبحتْ مرصودةً من قبل المحتلّ الأمريكي، تقول (فادية): ((هل أحزنُ، أم أضحكُ على ريم التي تقول إنّها أصبحتْ لا تعرف كيف تنْشرُ ملابسها على السطح، بحيث تخفي عوراتها عن المروحيّات والمناطيد))(٣).

ومِن صور الأمكنة المُعادية التي رُصدتْ في روايات الكاتبة، هي صورة (السجن). فهذا المكان الواقعي المغلق، يَشعرُ الفردُ فيه بتقييد حرّيته. وقد يلجأُ الكاتبُ الروائي أحياناً إلى ذكْر السجون بوصفها ((علامات دالّةً على واقع آيديولوجي معيّن، أو عن احتدام الصراع بين آيديولوجيّات معارضة))(٤).

ففي رواية (حلم وردي فاتح اللون)، تطالعنا صورة (السجن) عندما زُجّ بـ(ياسر)، بعد تلفيق تُهمة تهديدٍ بالقتْلِ لمترجمٍ عراقيّ كان يعمل مع الأمريكان، يقول الراوي واصفاً حال الشخصيّة، وهي تعاني في المكان المعادي (السجن): ((في الليل المُحقّق يضربني، وفي النهار الطبيب يعطيني الدواء والفاكهة، وأنا أكرهُ الاثنين))(٥).

تكرّرتْ هذه الصورة أيضاً في رواية (حفيد البي بي سي)، عندما زُجّ بالشخصيّة المحوريّة (عبد الحليم) في السجن. وعند خروجه تسأله المحاورة البريطانيّة، هل تعرّضتَ إلى الانتهاك؟ يجيبها قائلاً: ((_ نعم.. كيف؟.. شيء شبيهٌ لِما شاهدتموهُ في أبي غريب بعد الحرب))(٦).

ومن خلال هذا النصّ والنصّ الذي سَبَقهُ، لم تستطع الكاتبةُ شَدّ تعاطفِ القارئ مع الشخصيّة، وهي تَقْبعُ في تلك الزنازين المظلمةِ، فالمشاعرُ تكادُ تكونُ راكدةً لم يُحرّكْها قوْلُ

(١) يُنظر: حفيد البي بي سي، ٢٤٣-٢٥٠.
(٢) حلم وردي فاتح اللون، ٢٨.
(٣) م . ن، ٤٧.
(٤) بنية النص الروائي، ١٤٠.
(٥) حلم وردي فاتح اللون، ١٢٨.
(٦) حفيد البي بي سي، ٢٧٤.

(ياسر)، أو اعتراف (عبد الحليم)، فلم تستطع الكاتبة من إثارة المشاعر تُجاه الشخصيّة، وهي تصوّر لنا صورة هذا المكان المعادي المأساوي.

وعلى النقيض من النصّين السابقين، فإنّنا نَجِدُ أنفسنا أمامَ معاناةٍ حقيقيّةٍ تعانيها الشخصيّة، وهي تقبع خلف تلك القضبان، لنسمع تأوّهاتها وآلامها، وهي تزفرُ من قسوةِ ما تعانيه ((مدّدوني على طاولة، كنتُ عارياً تماماً، وجهي باتّجاه الأرض، ورأسي يترنّح من الضربات، لا أعرفُ أيّ عددٍ من السجائر أطفأوا في ظهري، وعلى رقبتي، داخل أُذني، وبين أَلْيتي، كانوا يضحكون أوّلَ الأمرِ، وأنا أحاولُ الدفاع عن نفسي بساقيَّ الطليقتين، رفستُ مرتين أو ثلاث مرّات، ولمّا حاولتُ في المرّة الرابعة حزموا رجلي بقوّة، وبدأوا يصرخون: اعترف.. اعترف يا ابن الزنا))[١].

ونخلصُ ممّا تقدّم إلى أنّ للمكان دوراً مهمّاً في روايات الكاتبة، حتى يمكن القول: إنّ رواياتها هي روايات مكانٍ، ليس لأنّ الكاتبة وظّفت الجزء الأكبر من نصوصها الروائيّة لرصْد تفاصيله، بل إنّها عمدتْ إلى التنويع في عرْض تلك الأمكنة _ كما أشرنا سلفاً _ ، أيّ إنّ الكاتبةَ لم تنغلقْ على رواية مكانيّة محدّدة، وهذا ما لمسناه عبْر تنقّل شخصيّاتها من مكانٍ إلى آخرَ وعلى طوال المدّة الزمنيّة التي استغرقتها أحداث رواياتها، ويتراوح هذا التنقّل _ على وجه الخصوص _ بين المكان المعادي والأليف، مع كثرة وهيمنة الأماكن الواقعيّة قياساً ببعض الأمكنة الخياليّة المحدودة جدّاً. بمعنى أنّ الكاتبة أرادتْ أنْ تنقل لنا مدى واقعيّة الأحداث في رواياتها، لاسيما وأنّها صوّرت لنا أحداثاً واقعيّةً معاصرةً من تأريخ العراق المعاصر؛ ولهذا فإنّها نجحتْ إلى حدّ ما في تصوير تلك الأمكنة، وخصوصاً الأمكنة الأليفة/ البيت، لأنّها جزءٌ من تلك الأماكن الواقعيّة المعيشة، وشاهدة على تلك الأحداث التي مرّ بها العراق. في حين أنّها أخفقت في تصوير الأماكن المُعادية، لاسيما (السجن).

ثالثاً_ المكان عاملاً في بناء أبعاد الشخصيّة:

يُوصَفُ المكانُ عادةً، بأنّه الأرضيّةُ التي تجري عليها الأحداث، أو الحيّز الذي تنتقل فيه الشخصيّات، فتنشأ عن طريق ذلك علاقة مُتبادلة بين كُلّ من المكان والشخصيّة، وهذه العلاقة ((ضروريّة لتمنحَ العمل الروائي خصوصيّتهُ وطابعهُ، ومن ثمّ ليكتسب المكان صفاته ومعناه ودلالته))[٢].

(١) شرق المتوسّط، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت (د.ت)، ٩٠.
(٢) الرواية العربيّة، البناء والرؤيا، ٧٢، ويُنظر: بنية الشكل الروائي،٣٠.

ويبدو تأثير المكان على الشخصيّة واضحاً من خلال ما يطرأُ عليها من تحوّلاتٍ، سواء أكانت سلبيّة أم إيجابيّة. ولا تبلغ جميع الأمكنة درجة التأثير في الشخصيّة ((إلّا إذا وجدتْ استعداداً من الشخصيّة على التغيّر، وفْقَ مجموعةٍ من الظروف النفسيّةِ والاجتماعيّةِ والأخلاقيّةِ والآيديولوجيّةِ المسهلّة لذلك))[١].

إنّ التلاعبَ بصورة المكان في الرواية _ على حدّ تعبير حميد لحمداني _ يمكنُ استغلالهُ إلى أقصى الحدود ((فإسقاط الحالة الفكريّة أو النفسيّة للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعلُ للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور وكوسط يؤطّر الأحداث، إنّه يتحوّل في هذه الحالة إلى محاورٍ حقيقي، يقتحمُ عالَم السردِ، محرّراً نفسه هكذا من أغلال الوصف))[٢].

وقد حرصَ الروائي على تقديمِ شخصيّاتِه، وهي تنتقلُ ضمْنَ وسطٍ اجتماعيّ معيّن، تبدو فيه خصوصيّة المكان ((كما لو كان خزّاناً حقيقيّاً للأفكار والمشاعر والحدس، حيثُ تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة، يؤثّر كُلّ طرفٍ فيها على الآخر))[٣].

فالمكانُ يحدّدُ سلوك الشخصيّة ومواقفها واتّجاهاتها، وهو الذي يصوغ وعْيها، كما أنّه يقوم في تحديد مواقف الشخصيّات[٤].

وقد تشكّل الأمكنة المختلفة _ سواء كانت مفتوحةً أو مغلقةً _ تأثيراً على الشخصيّات الروائيّة، لاسيما التأثيرات النفسيّة. كما أنّ الأثر الذي تتركه تلك الأمكنة في الناحية النفسيّة، يقود إلى معرفة أوسع لخفايا النفس الإنسانيّة، إذْ إنّ تأثير المكان في نفسيّة الشخصيّات، غالباً ما يكون أعمق من تأثيره في الجسد، فأكثر الأشياء بساطةً تترك أثراً عميقاً في النفس، يصعب محوها مع مرور الزمن[٥].

وينسحبُ هذا الأمر على شخصيّات الكاتبة في بعض رواياتها، فالأمكنةُ تغلغلتْ داخلَ أعماقِ الشخصيّات، وهذه الأخيرة اندمجتْ وانصهرتْ بتلك الأمكنة التي تتواجد فيها وبالعكس. وتمثّلُ هذه العلاقة مدى التلاحمِ والترابطِ ما بين المكان وتأثيراته في نفسيّة الشخصيّات، إذْ قد تكون أمكنة فعّالة لها تأثيرها الكبير على الشخصيّات وسلوكيّاتها، أو قد تكون أقلّ تأثيراً عليها، أو قد تكون خلاف ذلك.

---

(١) دلالة المكان في ثلاثيّة نجيب محفوظ، دراسة تطبيقيّة، دحماني سعاد، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر-٢٠٠٧م، ٢٦٧.

(٢) بنية النصّ السردي، ٧١، ويُنظر: جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينة، ٨.

(٣) بنية الشكل الروائي، ٣١.

(٤) يُنظر: الحداثة والتجسيد المكاني، صبري حافظ، مجلّة فصول، ع٤، مج٢، ١٩٨٤م، ١٧٢.

(٥) يُنظر: جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، أسماء شاهين، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-٢٠٠٠م، ١١٨.

وقد جسّدتْ رواية (حلم وردي فاتح اللون) فاعليّة المكان ودوره في إعادة بناء أبعاد شخصيّاتِها، إذْ تجلّى وبشكلٍ لافتٍ في إحداث بعض التغيّرات على المستوى الداخلي لشخصيّاتها.

فبعْد إرسال (ياسر) إلى الولايات المتّحدة لإكمالِ دراستِه في الموسيقى، وجَدَ نفسه هناك في إعادة قناعاتهِ وأحكامهِ تجاه الآخر. فبعد أن فرضَ عليه النظام الجامعي _ المعمول به _ مشاركة زملائه في السكن الخاص بالطلاب، اكتشفَ بعد مدّة، أنّهُ سكَن مع طالبٍ (شاذ)، فبادر في استبدال سكنه، لكنّه لم يتمكّن إلّا بعد إيجاد البديل. وبعْدَ العثورِ على طالبٍ آخرَ يَسْكنُ مع ذلك الطالب الشاذ بدلاً عنه، فإنّ الطالب البديل لم يبالِ بهذا الأمر كثيراً؛ لأنّه كان يكرهُ الحكم على الآخرين. ومنذ ذلك الوقت، قرّر (ياسر) مغادرةَ أحكامِهِ وقناعاتِهِ السابقة، بخصوصِ سرعةِ الحكْمِ على الآخرين، إذْ يقول: ((تعلمْتُ درسي الأوّل في الغرب، إنّ الحكْمَ سلباً على الآخرين شيءٌ غيرُ أخلاقي، وغير مقبول))[١].

وبمرور الوقت _ ومن خلال تواجده في المكان/ أمريكا _ اكتملتْ قناعاتهُ، لاسيما بخصوص ذلك الطالب (الشاذ)، عندما وجدهُ يُدافع في باحةِ الجامعةِ عن حقوق الطلبة، بما فيها رفْع (الأذان) بينهم وبصوتٍ عالٍ؛ ولهذا فالقناعاتُ القديمةُ لا يمْكنُ الجزم والاعتقاد بها، من حيثُ صحّتِها في مرحلة ما، وتمريرها لمجرّدِ موقفٍ ما، ومن أوّل وهلة.

وهذا ما حصل لـ(ياسر) مرّةً أخرى مع زميلته الطالبة (جوزيل)، عازفة الكمان من أصلٍ لبنانيّ. وفي وقتها أُعجب بها؛ لأنّها رفضتْ تناول شراب (الكوكولا)، تضامناً مع الشعب الفلسطيني _ لأنّ صناعته إسرائيليّة _ . ولكنّه رآها في اليوم التالي، تتشمّسُ بملابسِ البحر، وفي حينها لم يحكمْ عليها بالسلْبِ لمجرّد رؤيتها بالملابس الفاضحة؛ لأنّه _ ببساطة _ تَعلّم درسهُ الأوّل هناك (في الغرب)، هو تحاشي إصدار الأحكام السلبيّة الجارحة على الآخرين، إذْ يقول: ((لم أكنْ قد أصدرتُ حُكمي عليها بالسوء؛ بسبب ملابسها، ولن أجرؤ على ذلك قطّ، فكيف تكونُ سيّئة أو سوقيّة مَن تُفكّر بفلسطين وهي على مائدة عشاء أمريكيّة))[٢].

وعليه فالمكان _ في الغرب _ استطاع بناء شخصيّة (ياسر)، وجعلها أقرب إلى الحياديّة مِن التسرّع في إطلاق الأحكام جزافاً تجاه الآخرين، ولمجرّد موقفٍ يراه الشخص لأوّل مرّة.

(١) حلم وردي فاتح اللون، ١٢٩.
(٢) م . ن، ١٣٢.

وبعْدَ قيامِ الحرب الأخيرة من عام ٢٠٠٣م، ترك (ياسر) الولايات المتّحدة، وعاد إلى بلده تضامناً معه، وهناك تحوّل _ في بلده _ ((من عازف بيانو إلى متعبّدٍ ورع))[١] .

فلم يجد (ياسر) الألفة والأمن في بلده، الأمر الذي جعله يَهْجرُ هوايته المُفضّلة (عزف الموسيقى)، لاسيما بعد أن تحوّل بلده إلى دمارٍ وخرابٍ، إذْ يقول: ((أنا جئتُ لأجدَ الموسيقى لا مكانَ لها وسَط الأهوال))[٢].

وفي وقتها الْتجأ للاحتماء بالجامع؛ لأنّ هذا الأخير، هو بمثابة المكان الآمن والأليف الذي لم يَجِدْ غيره في بلده بعْدَ غزو الأمريكان له، يقول (ياسر): ((فأنا الْتجأتُ إلى الجامع؛ لأنّه كان مكاني الأمين وسط هذه الغابة))[٣].

لقد لَعِبَ المكانُ دوْراً هامّاً وفاعلاً في إعادةِ صياغة سلوك شخصيّة (ياسر) _ ترْكهُ الموسيقى والاحتماء بالجامع _ وجعلها تتحوّل من حالٍ إلى حالٍ أخرى.

ومثلما كان المكانُ فاعلاً في بناء شخصيّة (ياسر)، كان كذلك مع الشخصيّة الرئيسة الأخرى في الرواية (فادية). فبعْدَ عودتِها من الجبل الأخضر في ليبيا، لم تستطع السكن في بيت أهلها في (الغزاليّة)؛ لأنّ هذه المنطقة كانت تقع ضمن المناطق الساخنة من الأحداث؛ لذا استأجرت بيتاً جديداً لتسْكنَ فيه بعيداً عن هذه المنطقة.

ومع تزايدِ مشاهدِ القتْلِ التي تَحصلُ أمامها يوميّاً، واقتحام كلّ من (ياسر وأمّه) البيت، لاسيما بعد أن أفصحتْ أمُّ ياسر عن أسرار هذا الاقتحام المفاجئ للبيت من دون سابق إنذارٍ، بأنّهما فرّا من ملاحقة الأمريكان لـ(ياسر). ازدادت الأمور سوءاً بالنسبة لـ(فادية)، وخاصّة بعد توالي عمليّات التفتيش للبيت من قبل قوّات الاحتلال، تقول (فادية): ((ها هما بعْد أن افترسا المكان قد جعلاه مُهدّداً، وعرّضوه للخطر... فمن أين جاءتْ هذه المصيبةُ))[٤].

وبمرور الوقت أخذتْ مشاعر(فادية) تتبدّل شيئاً فشيئاً حيال (ياسر وأمّه)، وبالخصوص (ياسر)، لاسيما بعد أنْ دخلَ هذا الأخير غرفته (العلوية)، وفيها كشف عن آلته الموسيقيّة، وبَدَأَ بالعزف، انبهرتْ (فادية) به وهو يعزف، لتتشكّلَ ملامح بداية قصّة غرام وسط أمواج الدمار والخراب التي أحاطتْ بالمكان.

---

(١) حلم وردي فاتح اللون، ١٢٦.
(٢) م . ن، ١٠٢.
(٣) م . ن، ١٣٥.
(٤) م . ن، ٦٧.

فالمكانُ استطاع التأثير في الشخصيّتين، إذْ إنّه حوّل العلاقة فيما بينهما من علاقة تضاد _ في بداية اقتحام المكان _ إلى علاقة حميميّة أليفة _ بعد مرور الوقت _ ، أو من علاقة تنافر _ إذا صحّ القول _ إلى علاقة تجاذب، بعد إن كانا طرفين متناقضين.

إذن يمكن القول: إنّ المكانَ هو اللاعبُ المهمّ في بناء وتحديد أبعاد الشخصيّات، سواء بالسلب أو الإيجاب؛ ولهذا فالمكان لم يكنْ عنصراً تأثيثيّاً هندسيّاً _ مثلما نوّهنا سلفاً _ تجري فيه الأحداث فحسب، بل إنّهُ العنصرُ الفاعلُ في تشكيلِ سلوك الشخصيّات والكشف عن أبعادها المختلفة، كما رأينا في سابق القول.

وِمن الشخصيّاتِ التي أسْهَمَ المكانُ في بنائِها، شخصيّة (محمود) في رواية (شاي العروس). فقد كان (محمود) يُعاني في بلده من أزمة نفسيّة حادّة، تمثّلتْ بهاجس الموت الذي كان يحيط به، إذْ إنّه في كلّ خطوة يخطوها كان يشعر بالموت، لاسيما التفجيرات المتكرّرة التي صادفها أثناء خروجه من البيت، هذا الأحداث جعلتْه أكثر صمتاً وحزناً.

وبعد إلْحاحٍ من صديقه (عصام) في حثّه على مغادرة البلاد، استسلم للأمر وسافر بعيداً عن بلده، يقول (عصام): ((يجب أن لا تموت قبْلَ الأوان، يَجِبُ أن تستحصلَ جواز سفر، و(تفلت) منه.. مِن ماذا؟ من هذا البلد العجيب، لم يَعدْ مناسباً هذا المكان الفاشل، ألا تراه عاماً بعْدَ آخرَ يصبح أكثر بشاعةً))[١].

وبعْدَ وصولِهِ إلى المكان الجديد في الغرب (بورتسموث)، استطاعَ أنْ يتآلفَ معه شيئاً فشيئاً، لاسيما وأنّه لم يرَ انفجاراً أو قتلاً، بل رأى الأمن والأمان، وتلك الطبيعة الخلّابة والجمال الآسر. وقد انعكسْ هذا الأمر على شخصيّة (محمود)، ليجْعلَهُ إنساناً آخرَ، وليَجِدَ نفسه من جديدٍ _ بعدما كان تائهاً في بلده _ ويمتهِن مهنةَ الرسمِ، ويعيش حياةً جديدةً، يقول الراوي: ((كانت الفرشاةُ لا تكفّ عن الطقْطَقْةِ وهي ترتطمُ بجدران القدح المملوء بالماء، والصفاءُ يعُودُ إليه، فيركّز في عمله ويَجدّ في حياته))[٢].

إنّ المكان الجديد _ بورتسموث _ أسْهمَ إسهاماً فاعِلاً في بناء تلك الشخصيّة، فبعد أن كان يفكّرُ في الموتِ والخلاص من هذه الحياة؛ نتيجةَ سوءِ الأوضاع، استطاع المكانُ الجديدُ أنْ يُغيّرَ من سلوكِهِ وتفكيرِه ونظرته للحياة. فالتغييرُ المكاني كان سبباً مهمّاً في تغيير سلوك الشخصيّة من حالٍ سيّئة إلى حالٍ أفضلَ.

---

(١) شاي العروس، ١٢٩-١٣٠.
(٢) م . ن، ١٧١.

ومن الشخصيّات الأخرى التي لعب المكان دوراً هامّاً في بنائها، شخصيّة (هنيّة) في رواية (نبوءة فرعون). فالمكان هنا ساهم في إضاءة جوانب من شخصيّتها، فطيبتها، تنْبعُ من خلال اتّصالِها بالمكان المتواضع الذي تسكنهُ.

ارتبطت (هنيّة) بالمكان ارتباطاً شديداً، إذْ إنّها لا تشعرُ بالألفة والحنان إلّا فيه، كما إنّها أعْلَنَتْ في أكثر من مرّة لأولادها أنّ هذا البيت، هو بمثابة الحبل السري الذي يربطُها بالحياة[١].

فأولادُها لم يكترثوا لوصيّتها، بعدما أقدموا على بيْع حصصِهِم إلى زوجة أبيهم (ختام)، من دون علمها، وعندما علِمَتْ بالأمر، أصابها الحزنُ الشديدُ، يقول الراوي: ((لكنّ هنيّة بقيتْ صامتةً وحزينةً، تنظر إلى مكان واحدٍ، هو الجُورَبُ الذي ترتقهُ بين يديها))[٢].

إنّ العلاقة بين الشخصيّة والمكان، هي علاقة متبادلة، فأحّدهما يؤثّرُ في الآخر بـ((حيثُ يُصبح بإمكان بِنية الفضاء الروائي، أنْ تكشِفَ لنا عن الحالة الشعوريّة التي تعيشُها الشخصيّة، بل وقد تُساهِمُ في التحوّلات الداخليّة التي تطرأ عليها))[٣].

فالمكان يشكّل هُويّة الإنسان، أمّا إذا تعرّض للتقويض، فالإنسان يصيبُهُ الدمار، ومن ثمّ يصبحُ يعاني القلق والخلل النفسي حيال ذلك.

إنّ بيْع المكان _ البيت _ أسْهَمَ في إضاءة بعضٍ من جوانب هذا الشخصيّة، فالحزن والقلق أصْبحا يُساورانها في كلّ لحظةٍ، كما أنّها لا تمتلكُ القدرة الماليّة في استردادِ الحصصِ المُباعة، هذا الأمر جعل ابنتها الوحيدة (شاكرين) تتعاطف معها، إذْ تقول: ((علّميني الحياكة يا أمّي، وسأغزلُ قمصاناً نبيعها، لنشتري البيت من جديد))[٤].

لم تشأْ (هنيّة) كسْرَ خاطرِ ابنتِها الوحيدة، لتَنْزِلَ عندَ رغبتِها، يقول الراوي: ((فباعتْ عشَرةَ كتاكيت دفعة واحدة، واشترتْ بثمنها كُرات النسيج بلون واحدٍ، وهو اللون الصحراوي))[٥].

ومن خلال النصّ السابق، نَلحظُ أنّ (الأمّ) لم تشترِ لابنتها إلّا لوْناً واحداً، وهو اللون الصحراوي، تاركةً جميع الألوان الزاهية البرّاقة، وهذه إشارةٌ واضحةٌ إلى كآبة وقلّةِ حيلة (الأم).

فالكاتبة عكست الحالة النفسيّة المتأزّمة للشخصيّة بعد قيام أولادِها في بيع حصصهم من البيت.

---

(١) يُنظر: نبوءة فرعون، ٦٧.
(٢) م . ن، ٦٨.
(٣) بنية الشكل الروائي، ٣٠.
(٤) نبوءة فرعون، ٦٩.
(٥) م . ن،٦٩-٧٠.

فالمكانُ هنا لَعِبَ دوراً مهمّاً في صياغة سلوكِ هذه الشخصيّة، فبساطتها وعاطفتها تنْبعُ من اتّصالها بذلك المكان المتواضع الذي تسكن فيه.

ونخلصُ مِمّا سبق إلى أنّ المكانَ ما هو إلّا امتدادٌ نفسيّ أو تعبيري للشخصيّة. فالكاتبة أثبتتْ أمكنتها بما يتلاءم وصياغة نصوصها الروائيّة، كما أنّها أدهشتْنا في بعض الالتقاطات المكانيّة، ومن خلال بيان هواجس شخصيّاتها وأمزجتها.

المبحث الثاني: توظيف الزمن

توطئة:

لقد كان الزمنُ وما يزال يُثِيرُ الكثير من العناية والاهتمام، وفي مجالات معرفيّة مُتعدّدة. ابْتَدَأ التفكير فيه من زاويةٍ فلسفيّةٍ، فـ((كانتْ منظورات الفلاسفة تَنطلقُ مِن اليومي لتطال الكوني))[١] .

ومن الباحثين مَن وقف عند إشكاليّة الزمن، وبيّن أبعادهُ الفلسفيّة، وانتهى إلى أنّ الزمن ((هو الكائنُ الصائرُ السيّالُ المُنقضي دائماً، ماضٍ لم يعدْ، ومستقبل لم يأتِ، وحاضر لا يكون أبداً، يتقلّبُ مِن بيْن الأصابع دائماً، ومجرّد الإمساك باللحظة الراهنة، يعني انفلاتها وإتيان اللحظة التالية، لتفلت هي كذلك في توالٍ لا يتوقّف أبداً))[٢]. ومن هنا، فإنّ ((مصيرَ الإنسانِ يتحقّقُ في هذه الأبديّةِ المُفكّكةِ، في هذه اللحظة المُرْعِبة للزمان))[٣].

ويرى (جوته) الزمن _ طبقاً لفهمِهِ _ بوصفه لحظةً آنيةً، فالماضي متواصلٌ والمستقبل حيٌّ مُسبقاً والحاضر هو الأبديّة[٤].

إنّ جميعَ الدراساتِ التي اهتمّتْ بالزمن، قدّمتْ عدّةَ تفسيراتٍ له، ليظلَّ التفسير التقليدي للزمان، ((يرى أنّه خطٌّ متواصلٌ، تتقاسمهُ ثلاثة أقسامٍ، الماضي والحاضر والمستقبل))[٥].

وعلى مستوى الفنِّ القُصصي، فإنّ الزمنَ يُمثّلُ عنصراً من العناصر المهمّة التي يقوم عليها ذلك الفنّ، فـ((إذا كان الأدبُ يُعدُّ فنّاً زمنيّاً، فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبيّة الْتصاقاً بالزمن))[٦].

---

(١) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، تمّوز للنشر والتوزيع، ط١، دمشق-٢٠١٣م، ٤٢.
(٢) الموروثات الشعبيّة القصصيّة في الرواية اليمنيّة، ٧٢، ويُنظر: العزلة والمجتمع، نيقولاي برديايف، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة-١٩٦٠م، ١٦٥.
(٣) العزلة والمجتمع، ١٦٥.
(٤) يُنظر: حاضر النقد الأدبي، طائفة من الأساتذة المتخصّصين، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة-١٩٩٨م، ١٧٣.
(٥) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ٤٤.
(٦) بناء الرواية، سيزا قاسم، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة-٢٠٠٤م، ٣٧، ويُنظر: الحداثة والتجسيد المكاني، ١٦٧.

وقد اختلفَ مفهومُ الزمنِ في الرواية الجديدة عنه في الرواية التقليديّة، فإذا كان في الرواية التقليديّة، يعني التسلسل الزمني المنطقي _ بيان المظهر الفيزيقي للشخصيّات بقصْدِ مماثلة الواقع _ فإنّهُ أصبحَ في الرواية الجديدة _ ومنْذُ أعمال مارسيل بروست وكافكا _ يُمثّلُ الشخصيّة الرئيسة(١). إذْ إنّهم عدّوا هذا التسلسل الزمني المنطقي ضرباً من القيود التي تُكبّلُ الروائي وتجعله تابعاً له؛ ولهذا فقد لجأوا إلى تشويه ذلك التسلسل الدقيق، فاتّخذوا من الفوضى جمالاً فنّيّاً، والخروج عن المتعارف عليه _ في الرواية التقليديّة _ جدّة في الشكل الروائي(٢).

أوْلت الكاتبةُ الزمنَ أهمّيةً كبيرةً، فانطلقتْ في تعاملها معه من خصوصيّة الواقع العراقي الحافل بالأحداث والتحوّلات، طيلةَ العقود الثلاثة المنصرمة من تأريخ العراق المعاصر، لاسيما الحروب المدمّرة التي طالتْ كُلّ شيءٍ، فجسّدتْ ذلك برؤية فنّيّة تَتّسِمُ بالصدق والواقعيّة.

كما أنّها حرصتْ على تحديدِ الزمن الخارجي للأحداث، الذي يُراد تجسيدهُ في رواياتها؛ لارتباطه الوثيق بالزمن التأريخي، وكذلك استعملتْ في تحديد الزمن، المقاييس الموضوعيّة المعروفة، كالسنة والشهر واليوم والساعة، وكثيراً ما حرصتْ على وضْع علامات أو قرائن تُشيرُ إلى تواريخ محدّدة، سواء في بداية الرواية أو في سياقها، لتدلَّ على بداية الحدث الروائي، وزمنه التأريخي بوضوحٍ.

ولدراسة الزمن في روايات الكاتبة، سنقتصرُ على بيان علاقتِهِ بالشخصيّات، متّخذين من الزمن النفسي، المدخل الرئيس في فهْمِ مشاعر الشخصيّة وانفعالاتِها. وبدوره لا يقتصرُ تقسيم الزمن على زمن الحوادث، بل قد ((يُصنّفُ الزمن تَبَعاً لموقفِ الشخوص منه وتأثّرهم به)) (٣).

الزمن النفسي:

إذا كان الزمنُ الروائي يَخضعُ في تكوينه للزمن الموضوعي في استعمال مقاييس الزمن الواقعي، فإنّ زمنَ الشخصيّةِ الروائيّة هو زمنٌ نسبي ذاتي، يخضع لمُتغيّراتِ الحالة الشعوريّة النفسيّة؛ ولهذا لا يمكن قياسَهُ بمقاييس الزمن الواقعي، بل يخضع في تفسيره للحالة النفسيّة التي تعيشُها الشخصيّة. وهذا الزمن قابل للتمدّد والتغيّر، تبعاً لانفعالاتِ الذات (٤).

---

(١) يُنظر: شعرية الخطاب السردي، ١٠٤، ونحو رواية جديدة، ٣٤ وما بعدها، وعالم الرواية، ١١٨.

(٢) يُنظر: في نظرية الرواية،، ٢٢٠-٢٢٢، وإيقاع الزمن في الرواية العربيّة المُعاصرة، أحمد حمد النعيمي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-٢٠٠٤م، ٢٣.

(٣) بنية النصّ الروائي، ٩٨.

(٤) يُنظر: الزمن في الرواية، مها حسن قصراوي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-٢٠٠٤م، ١٥٠، وبناء الرواية، سيزا قاسم، ٦٦، وغائب طعمة فرمان روائيّاً، ١٣٤، وتقنيّات السرد في النظريّة والتطبيق، ٩٦.

إنّ الدورةَ المستمرّةَ التي تعيشُها عقارب الساعة، ليستْ هي الزمن الحقيقي الذي يسيرُ على نَسَقٍ واتّجاهٍ واحدٍ، بل إنّ سرعته تتغيّر تبعاً لتغيّر الحالة النفسيّة للشخصيّة، فمثلاً الحزن يَجعلُ الوقتَ يَسيرُ ببطءٍ، وكأنّه ثابتٌ في مكانه لا يتحرّكُ إطلاقاً، بخلاف غمرةِ الفرحِ التي تَمرّ سريعةً وتبدو أطول بكثير من الفراغات المتطاولة في الحياة(١).

ومن ثمّ فإنّ ((ساعةً تَعجّ بالحياة البهيّة، تبدو أقْصرَ في العيش، وأطول في التذكّر من عمْرٍ بِلا اسم))(٢).

إذن هذا الزمنُ، هو زمنٌ نسبي داخلي، يُقدّر بقيمٍ متغيّرةٍ _ مثلما بيّنا سلفاً _ باستمرار، بخلاف الزمن الواقعي، هذا الأخير يقاسُ بمعايير ثابتةٍ معروفة(٣). ومقياس النسبي هو مقياسُ أنفسِنا وشعورنا، أو هو ((مقياس تكيّفنا أو عدم تكيّفنا))(٤).

وللتعبير عن البعد الزمني النفسي، استحدثَ الروائيّون أساليبَ جديدة في تحديد ذلك الزمن في التجربة أو الخبرة، إذْ إنّهم لجؤوا إلى المونولوج الداخلي والتداعي الحر والخيال والحلم، وتداخل عناصر الصور والرموز والاستعارات، لتصويرِ الذاتِ في تفاعلِها مع الزمن؛ كون هذا البعدُ مرتبطٌ بالشخصيّة لا بالزمن(٥).

وفي الرواية التقليديّة انْصَبّ الاهتمام في بناء الشخصيّة الروائيّة على زمنِها الخارجي، ولم يُركّز الاهتمام على زمنها الداخلي، في حين كشف الروائي في الرواية الحديثة عن كوامن الشخصيّة وما يعتريها من أحاسيسٍ ومشاعر، ولأنّ كُلّ إنسانٍ له زمنه الخاص، يحدّد به الوقت بصورة ذاتيّة(٦).

اِستطاعت الكاتبةُ _ من خلال رواياتها _ أن تُجسّدَ رؤية هذا الزمن من خلال زمن شخصيّاتها وارتباطه بالزمن الروائي. في رواية (العالم ناقصاً واحد)، نَجِدُ أنّ المؤشّرَ الزمني المتّصل بزمن الرواية، يبدأ من أوّل سطرٍ في الرواية، يقول الراوي: ((الساعة تقارب الثالثة فجراً، ولم يكنْ قد غمضَ للأب جفْن حتّى تلك اللحظةٍ))(٧) . وفي هذا الوقت أُعْلِن عن قدوم

---

(١) يُنظر: لحظة الأبديّة، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-١٩٨٠م، ٣٠٥، والرواية العربيّة، البناء والرؤيا، ١٣١، والزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، تر: بكر عبّاس، دار صادر، بيروت-١٩٩٧م، ١٣٩، والزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إميل توفيق، دار الشروق، ط١، القاهرة-١٩٨٢م، ١٣٠.

(٢) الزمن والرواية،١٣٩، ويُنظر: لحظة الأبديّة، ١٧.

(٣) يُنظر: الزمن والرواية، ١٤٠، وإيقاع الزمن في الرواية العربيّة المعاصرة، ٢٥.

(٤) الزمن والرواية، ١٣٨.

(٥) يُنظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ٧٧، والفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ٧١، وتقنيّات السرد في النظريّة والتطبيق، ٩٩.

(٦) يُنظر: الزمن في الرواية، ١٥٠.

(٧) العالم ناقصاً واحد، ٥.

(القروي)، وإخبار العائلة بأنّ حادثاً مكروهاً قد تعرّض له الابن في وحدته العسكريّة في منطقة (كلر).

إنّ علاقةَ (الأب) بالزمن علاقةٌ قاتلةٌ. فالساعة (الثالثة) تعني له البحثَ والانقطاعَ عن العالم. وعند صعوده السيّارة مع (القروي) لجلْبِ جثّة ابنه (علي)، مرّتْ عليه لحظاتٌ خاطفةٌ كالحلم أعادتْهُ إلى الماضي البعيد، وفيها تذكّر سفرتهُ إلى (مصر)، وزيارة دهاليز الأهرامات، وبشاعة تلك الدهاليز، ذاتَ الرائحةِ العفنةِ. وفي تلك اللحظات حُبستْ أنفاسهُ، يقول الراوي: ((تذكّر فيها دهاليز الأهرامات التي تؤدّي إلى المقابر الملكيّة أيّام كانت مفتوحة للسائحين في السبعينيّات... كان ابنه علي في السابعة من عمره يومذاك، وكانتْ كفّه الصغيرة تتشبّث بأصابعه وتعتصرها... تذكّر الأب أنّه فكّرَ حينها، بأنّ الخلود مخيفٌ أكثر من الموت))[١].

إنّ زمنَ القصّةِ في هذه الرواية زمنٌ مُحدّدٌ وقصيرٌ، وهذا الأمرُ استدعى من الكاتبة استحضار الأحداث الماضية في زمن الحضور، وهذه الاستدعاءات عبارة عن إشارة زمنيّة خارجيّة. وقد يستخدم الكاتب الاسترجاع، هرباً من الحالة النفسيّة التي تحلّ بالشخصيّة ((وغالباً ما يشكّل الاسترجاع شكلاً من أشكال الزمن السيكولوجي))[٢].

ولهذا يمكن القول: إنّ استحضار الراوي لذكريات الماضي في الزمن الحاضر، إنّما يُعبّرُ عن ضياع الذات تجاه الزمن المعيش.

حاول (الأب) وفي كلّ مرّة التخلّص من الفكرة السوداء _ المتوفى ليس ابنه _ التي ظلّتْ تراوده ساعة نقْل الجثّة، لكنّه لم يستطعْ، لتظلّ الذاكرة تلحُّ في إيقاظ الماضي البعيد مرّةً والقريب مرّةً أخرى _ لاسيما بعد الدفن _ وتجعلهُ امتداداً في الحاضر؛ ولهذا فإن الماضي والحاضر بَدَآ يتعايشان مع (الأب)، ليكوّنا زمناً واحداً.

ويرى (بيار جانيه) أنّ الذكرى لا تُعلّم من دون استثناء جدلي إلى الحاضر، فلا يمكن إحياء الماضي إلّا بتقييدهِ بموضوعة شعوريّة حاضرة بالضرورة، ومن ثمّ فلا ذكريات من دون هذا الزلزال الزمني الحاضر[٣].

في رواية (يواقيت الأرض)، تمثّلتْ ضآلةُ الذاتِ أمامَ الزمن في شخصيّة (ناجي)، هذا الأخير فَقَدَ التواصل مع محيطه، بعد أنْ رفضَ فكْرةَ تقبّلِ الإحساس بالزمن، لاسيما الزمن

(١) العالم ناقصاً واحد، ١١.
(٢) إيقاع الزمن في الرواية العربيّة المُعاصرة، ١٠٨.
(٣) يُنظر: جدليّة الزمن، جاستون باشلار، تر: خليل أحمد إبراهيم، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، ط٣، بيروت-١٩٩٢م، ٤٧.

الموضوعي، وحركته المستمرّة باتّجاه الأمام، محاولاً الفرار من الواقع علّهُ يَجِدُ نفسه في مكان آخرَ. شعر (ناجي) وهو يستقلّ إحدى الحافلات المُتّجهة صوب الحدود البريّة، بِثِقْلِ تلك اللحظات بعد أن ((ظلّ تائهاً في مقعده عدّة ساعات... أرواحٌ تحيطُ به وتمنعُهُ من الالتفات، وكأنّ الأمواتَ قد صعدوا مثله إلى الحافلة))[١].

وعند وصوله محطّة الانتظار، حاول أن يعيشَ حالةً من الفرح والنشوة المؤقّتة _ الحلم _ وعن طريق إعادة ذكريات الماضي الجميل مع زميلة الدراسة (سامية)، يقول الراوي: ((وبالرغم من أنّه قد أصبح الآن يعرفُ بأنّهُ كان يحْلمُ، وأنّ الحلمَ يوشكُ أن ينتهي، فإنّه راح بجهدٍ هائلٍ يحاولُ استرجاع وجودها معه مرّة أخرى))[٢].

ولعلّ تفكير الإنسان بالماضي يمنحُهُ بعضَ الراحةِ، فيَجِدُ في الذكريات الماضية ملجأً له، وفي أحلامِهِ الملاذ الذي يُبْعِدُ شبح الهواجس المُخيفة عنه[٣].

ويمكن القول: إنّ (ناجي) وَقَعَ ضحيّةً لزمنِه الذاتي، فقد كان ينظرُ مِن وجهةِ نظرِه هو، فيظنّ أنّه سيعيشُ حياةً سعيدةً لا يعرفه أحدٌ في المكان الجديد؛ ولهذا فإنّه بنى جميع تصوّراتِه وحساباتِه على هذا الأساس، لكنّهُ اكتشف فجأةً بعد أن أصبح بعيداً عن الأهل والأصدقاء، أنّه على خطأٍ، وأدْركَ وجوده في الزمان والمكان الخاطئين، إذ يقول الراوي: ((وجعلهُ يرى نفسه مرميّاً في مكانٍ مقفرٍ، لا أرض فيه ولا أهل، ولا جاه... سوى فراغ مديد يشبه تيهاً، توقّفت فيه كُلّ قراءاتِ البوصلات على لوحات التحكّم))[٤].

في رواية (الحدود البريّة) نَجِدُ أنّ زمنَ مغامرتِها الأوّل يبدأُ بانطلاقة بطل الرواية عبْر رحلةٍ متّجهةٍ صوْبَ الحدود البريّة إلى (الأردن). وعلى الرغم مِن قُصرِ المدّة الزمنيّة لتلك الرحلة إلّا أنّ الكاتبةَ استطاعتْ أنْ تجعل من ساعاتِها المُحدّدة امتداداً طويلاً للماضي البعيد أو القريب. ومن الشخصيّات التي لعب الزمن دوراً هامّاً في بناءِ أبعادِها في هذه الرواية، شخصيّة (خالد). نطالع أوّل استرجاع لهذه الشخصيّة، كان لحظة انطلاق الحافلة، وهي تمرّ بشوارع بغداد. وهذا الاسترجاع لا يقتصرُ على الإفلات من زمنٍ إلى آخرَ، بل كان له الأثرُ الفاعلُ في الربْطِ بين الحدث الآني، وهو مرور الحافلة، وذكريات الماضي القريب مع (بيان) الشخصيّة الرئيسة. فقد ذكّرهُ الطريقُ ذاتُهُ بذكرياته الجميلة مع (بيان)، يقول (خالد): ((يومها لمسَتْ يدي يدها للمرّة

(١) يواقيت الأرض، ١٨.
(٢) م . ن، ٣١.
(٣) يُنظر: الزمن في الرواية، ٢٧.
(٤) يواقيت الأرض، ١٠٧.

الأولى، فلمسَتْ روحي تلك الحريّة التي تختلجُ لها الأحشاء؛ لأنها أكثر مِمّا يَجبُ، وأطلقُ ممّا يحتملُ، ثمّ لتترك فيها ذلك الأثر الذي لا يُمحى، لأنّه ببساطة لا يتكرّر))[١].

فهذا الاسترجاعُ عَكَسَ الحالة المزرية التي تمرّ بها الشخصيّة. وعلى طوال رحلته، عاش (خالد) نوبات الحلم المتكرّرة، هذه الأخيرة أصبحتْ تلاحقه وهو جالسٌ في مقعده، ولكنّه لم يستطع الإمساك بها؛ لسرعة تواليها، إذْ يقول: ((وهكذا شظيّة بعد أخرى، حتى لم أعد أتذكّر من الحلم، غير بيان ممدّدة على طاولة العمليات))[٢]. وقد استطاعت الكاتبة من كسْر رتابة السرد عن طريق تلك الاسترجاعات، لتضفي على ((الحكاية التنوّع والتلوين))[٣].

أمّا إذا انتقلنا إلى الشخصيّة الأخرى في الرواية نفسِها (بيان)، فسوْفَ نحسّ ثقْل الإحساس بالزمن يبلغُ ذروته لدى هذه الشخصيّة. فالانتظارُ والقلقُ الذي دام لسنوات، ولّدَ لها الشعور باليأس والمرارة، مُعلناً عن موتٍ بطيءٍ.

ظلّت (بيان) وفيّةً للغائب الحاضر ابن عمّها، وعلى الرغم من أنّها تسلّمتْ رسالة من وزارة الدفاع تؤكّد استشهاده، لكنّها لم تبالِ ولم تصدّق هذا الموت، لتبقى تعيش على هاجس الانتظار والذكرى.

الكاتبةُ في معظم رواياتِها اعتمدت الماضي، ومن خلال توظيف الذاكرة ((فالذاكرةُ فاعِلٌ أساسٌ في بناء الرواية... فهي تيارٌ يتدفّقُ في أذهان الشخصيّات الروائيّة بشكلٍ واضحٍ؛ لأنّ هذه الشخصيّات تمتلكُ وعياً خاصّاً. وفي الاعتماد على الذاكرة يُوضَع الاسترجاع في منظور الشخصيّة ويضعه بصيغة خاصّة))[٤].

كان الوقت يمرّ ثقيلاً على هذه الشخصيّة (بيان)، بل يكاد متوقّفاً جامداً، لاسيما عندما يتّصل بالماضي وذكرياته الذي بدأتْ تتعثّرُ به، يقول الراوي: ((رفعتْ رأسها إلى الساعة الجداريّة بحركةٍ عفويّةٍ، فوجدتْها متوقّفةً عنْدَ الساعةِ الواحدة))[٥].

كُلّ شيءٍ بالنسبة لها أصبح متوقّفاً ثابتاً في مكانه لا يتحرّك، منذ أن تركها ابن عمّها. فالانتظار كان هاجساً تعيشه في كُلّ لحظةٍ، فتبدو الأيّام في الزمن الحاضر، واقفةً في مكانها، وتَحْمِلُ معها ضياع العُمر شيئاً فشيئاً.

---

(١) الحدود البريّة، ٢٣.
(٢) م . ن، ٧٥.
(٣) بنية النصّ الروائي، ١٠٨.
(٤) في النصّ الروائي العربي، ٢٢٧.
(٥) الحدود البريّة، ٧٢.

شَكّلَ الزمنُ النفسي _ مع غيره من العناصر الروائيّة _ عنصراً مهمّاً في بناء أبعاد شخصيّات رواية (العيون السود). فثنائيّة الماضي والحاضر مثّلتْ طرفا المعادلة بين زمنين مختلفين. الزمنُ الماضي زمنُ الوداعةِ والألفة، ومثّلهُ كُلٌّ من: (حازم ويمامة والخالة وحسن)، والزمنُ الحاضِرُ زمنُ المادّيات والتقلّبات، ومثّله كُلٌّ من: (مثنى وحياة وتحسين).

وما يهمّنا من هذه الشخصيّات شخصيّتا (يمامة ومثنى). (فيمامة) مثّلتْ زمنَ العيون السود، الذي مثّله الزمن الماضي زمن (حازم) القديم الذي عاشتْهُ معه. وعلى الرغم من هجرته وابتعاده خارج حدود الوطن، إلّا أنّها ظلّتْ تعيشُ ذلك الزمن الجميل، الذي هيمن على حاضرها إلى الحدِّ الذي جعلَ وجْه (حازم) يلازمُها أينما حلّتْ ورحلتْ. فهي لا تستطيع الانسلاخ أو الانفصال عنه، يقول الراوي: ((... وكانت كلّما اشتاقتْ إليه الْتقتْهُ في الحلم، حتى لم تعدْ تحلم بأحّدٍ آخرَ سواه))[١]. هذا الزمن(الماضي)، كان يمرّ سريعاً على الشخصيّة ((وتذكر كم كانت الأيّام معه جميلة بِلا خوفٍ بِلا ندمٍ بِلا أيّ شيءٍ، عندما كان الوقت يطير كالدخان... ولا يجثم على الصدور، وكأنّه عقاربُ سود، لم تعدْ تتحرّك في أيّ اتّجاه))[٢].

يبيّنُ النصُّ السابقُ إحدى صور الزمن النفسي (الإيجابي) الذي عاشتْهُ الشخصيّة، فهذا الزمنُ يمرُّ سريعاً خاطفاً. أمّا اليوم فإنها تعيش زمن الكوابيس(الزمن السلبي)، لاسيما بعْدَ أن هدأتْ سنواتُ الشوقِ، فتباعدتْ أحلامُها ثمّ انقضتْ، لتعيشَ الزمن الحاضر زمن (مثنى) الذي من الصعب الحكم عليه أو الخروج عنه بانطباعٍ مُحدّدٍ، على الرغم من عقْد مصالحة مع هذا الزمن، إلّا أنّها أحسّتْ وكأنّها، كما يقول الراوي: ((تسيرُ فوق الهواء، وأنّ قلبَها يهوي))[٣].

الوقت الذي قضتْه مع (مثنى) كان ثقيلاً، ليمثّلَ صورة للزمن النفسي السلبي الذي لازم الشخصيّة، يقول الراوي: ((وكأنّها تهبطُ من علٍ، وكأنّها لوحدها في مكانٍ شاسعٍ ومظلمٍ وبعيدٍ، وتتمنّى لو أنّها تتوقّفُ في أيّ لحظة))[٤].

إنّ الإحساسَ بالتعاسة والإخفاق، لم يأتِ إلّا من خلال الزمن الحاضر(المعيش)، هذا الأخير كان ثقيلاً على الشخصيّة، بخلاف الزمن الماضي الذي لا يمثّلُ بالنسبة لها _ يمامة _ سوى لحظات خاطفة، على الرغم من طول مدّته.

---

(١) العيون السود، ٨٤.
(٢) م . ن، ٩٥.
(٣) م . ن، ٢٤٥.
(٤) م . ن، ٢٥٣-٢٥٤.

شخصيّة (يمامة) على الضدّ والنقيض من شخصيّة (مثنى)، هذا الأخير كان يمقتُ زمنه الماضي، لا لشيء إلّا لأنّ هذا الزمن شكّلَ له أزمات حادّة؛ ولهذا فالماضي أسْهَمُ بشكلٍ كبيرٍ في صياغةِ سلوكِ هذه الشخصيّة، فالقلق والتقلّب واللامبالاة سمات تميّزتْ بها هذه الشخصيّة. فشخصيّة (مثنى) هي نتاجُ الماضي وإفرازات الحروب. يقول (مثنى) وعن طريق استرجاع خارجي: ((حقّاً لا أدري، ما أنا بالضبط؟ هل أنا روحٌ أم جسدٌ... بالرغم من أنّني حيٌّ لم أمتْ، فإنّني في البيت أسمع أصواتاً لا يسمعها أحدٌ... وأرى أشباحاً لا يراها سواي))[١]؛ ولهذا نرى أنّ الشخصيّتين (يمامة ومثنّى) شكّلتا بعداً فنّياً ودلاليّاً في الصياغة الزمنيّة للنصّ الأدبي، لاسيما وأنّ ((بناء الشخصيّة في العمل الفنّي يستندُ إلى ماضي الشخصيّة وحاضرها ومستقبلها))[٢].

ثَمّةَ شخصيّةٌ وحيدةٌ أسْهمَ الزمن في بيان بعض جوانبها في رواية (شاي العروس)، هي شخصيّة (محمود). فالساعات الأولى من الفجر، تمثّلُ الانطلاقة المهمّة لهذه الشخصيّة. وفي تلك اللحظات أحسّ بجماليّة الكون، بعدما كان يتفحّصهُ بيديه، يقول الراوي: ((فأحسّ أنّه يريد الإمساك بتلك اللحظات الطيبة إلى ما لا نهاية... فتصبح لحظةً واحدةً في هذا اليوم المشمس، هو الزمان من أوّله إلى آخره))[٣].

وباستثناء هذه اللحظات الجميلة _ التي مثّلت الزمن النفسي الإيجابي _ شكّلَ الوقت المتبقّي من حياة الشخصيّة _ الزمن النفسي السلبي _ زمناً ثقيلاً يجثم على صدره، لاسيما بعْدَ توالي الأزمات التي تعرّضتْ إليها هذه الشخصيّة. وفي ردّة فعل لإحدى هذه الأزمات، يقول الراوي: ((فتح عينيه في الظلام، وقد أصبح في موقفٍ مَن هبط مِن سابع طبقاتِ السماء إلى سابع طبقات الأرض))[٤].

إنّ الزمن السيكولوجي كان له دورٌ فاعِلٌ على زمن هذه الرواية، ومن خلال استدعاء ذاكرة الشخصيّة (محمود) لأحداث مرّتْ، وبالخصوص تلك التي رواها _ القتل والتفجير _ للطبيبة النفسيّة البريطانيّة. فهذه الأحداث شكّلتْ في مجملها دوّامة الحزن والإحباط والضياع التي أصابتْ هذه الشخصيّة.

في رواية (حلم وردي فاتح اللون) شكّلَ الزمن عاملاً مهمّاً في تحديد أبعاد شخصيّات هذه الرواية، لاسيما الشخصيّة المحوريّة (فادية). فبعد مرور سبعة أيّام من تواجد كُلّ من (ياسر

(١) العيون السود، ٢٢٣-٢٢٤.
(٢) بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، القاهرة-١٩٩٨م، ١٥٩.
(٣) شاي العروس، ٣٩.
(٤) م . ن،٩١.

وأمّه) معها في البيت نفسه، واجهتْ متاعب جمّة، لتعيش حالة الرعب والخوف اللذين لازماها طيلة هذه المدّة القصيرة من الزمن، لتتحوّل تلك المدّة القصيرة إلى كابوس مرعب تطول مدّته، وكأنّه دهرٌ يجثم على صدرها، وبالخصوص عندما توالتْ مداهمات التفتيش للبيت، إذْ تقول الراوية (فادية): ((بدا لي هذا اليوم وكأنّه يوم لم يحدث مِن شدّة ما كان حدوثه غريباً... ثمّ وجدتُ نفسي أُعيدُ ترتيب زمن اليوم الفائت، وكأنّي قد استيقظتُ توّاً))[١].

إنّ المدّة الزمنيّة من حيثُ هي كينونة زمنيّة طبيعيّة لا تساوي إلّا نفسها، ولكنّ الذات هي التي حوّلت الاعتيادي إلى غير اعتيادٍ والقصير إلى طويل، فهذا الزمنُ تَطولُ مدّته في الخوف والرعب وبالعكس تقلّ هذه المدّة في حالات الفرح والسرور[٢].

وفي اليوم السابع تمّ إلقاء القبض على (ياسر)، لتترك (فادية) البيت وتسكن بيتاً آخر، وتظلّ تنتظرُ عودة الأهل مناصفة مع أمّ ياسر، لتعيش الشخصيّتان هاجس الانتظار، تقول (فادية): ((بعْدَ ألف مرّةٍ طلعت فيها الشمس، كانت (آني) [أمّ ياسر]، تنظر إلى ساعتها اليدويّة بين حين وآخر على الأغلب؛ لأنّها شاردةُ الذهن، أو لانّ الساعة لم تَعُدْ تُشير إلى شيء))[٣].

في رواية (نبوءة فرعون) نجدُ أنّ ثمّةَ شخصيّة واحدة أسهم الزمن في بيان بعض جوانبها، هي (بلقيس) أم (يحيا) الشخصيّة المحوريّة في الرواية.

فبعْدَ اختفاء ولدها (يحيا) في ليلة ضربة عام ٢٠٠٣م، ظلّتْ تدور في المكان، لتقضي الليل بطوله تجول بين حُجرات البيت، ثمّ تخرج منه وتدخل إليه، وتنظر في كلّ زاوية وشقّ، علّها تجد أثراً له. وفي كُلّ مرّةٍ تُحاولُ إقناعَ نفسِها بأنّ ابنَها حيٌّ، يقول الراوي: ((كانت ترهفُ السمع إلى أصوات كائنات الليل ومخلوقاته، علّها تسمع (يحيا) يناديها من مكانٍ قصيّ في هذه الظلمة الشاسعة))[٤].

لتظلّ هذه الشخصيّة _ كغيرها من الشخصيّات النسويّة الأخرى _ تَعِيشُ هاجسَ الحُلمِ مرّةً، واليقظة مرّةً أخرى، ليكونَ الانتظار هو آخرُ الحلولِ، بعدما فشلتْ جميع مساعيها في العثور على ابنها (يحيا).

(١) حلم وردي فاتح اللون، ٧١.
(٢) يُنظر: في نظرية الرواية، ٢٠٨.
(٣) حلم وردي فاتح اللون، ١٤٥-١٤٦
(٤) نبوءة فرعون، ١٦٠.

ومن خلال تتبّع الزمن النفسي في روايات الكاتبة، يرى الباحث أنّ هذا الزمن أسهم في بناء أبعاد الكثير من شخصيّاتها، لاسيما الرئيسة منها، ما عدا رواية واحدة، هي (حفيد البي بي سي)، فكان الزمنُ محدوداً جدّاً في التأثير في شخصيّاتها.

كما يعتقدُ أنّ الكاتبة استطاعت استدراج تحوّل مشاعر الإثارة في إحساس الشخصيّات بالزمن، سواء الزمن الماضي أو الحاضر المعيش، ومن ثمّ فإنّها تجنّبت العبارات المتعارف عليها، (كمرّ الزمن سريعاً أو ثقيلاً)، ((فالكتّاب الأكثر عمْقاً، يتجنّبون العبارات الصريحة، ويتبنّون إثارة الإحساس الحادّ بالزمن، إذْ تعمل في ذهن الشخصيّة)) [١].

ولوحظ أنّ سمةَ الانتظارِ، كانت القاسمَ المشتركَ بين الشخصيّات، لاسيما النسويّة منها. فالانتظارُ هاجسٌ يَعشْنَهُ في كُلّ لحظةٍ من لحظات العمر؛ ولهذا فإنّ الأيّام تبدو بطيئةَ الحركة، وثقيلةَ الوقْع، تَحملُ في طيّاتِها تهديداً بانقضاء العمر من دون جدوى، كما هو الحال لدى (يمامة) في (العيون السود)، و(فادية وآني) في (حلم وردي فاتح اللون)، و(بيان) في (الحدود البريّة)، و(بلقيس) في (نبوءة فرعون).

(١) الزمن والرواية، أ.أ، مندلاو، ١٥٣-١٥٤.

الـــــخَاتِمـــــة

إنّ المُتابعةَ الدقيقةَ لأساليبِ بِناءِ الرواياتِ _ قيْد الدراسة _ والتركيز على مُكوّن الشخصيّةِ وبنائِها في روايات (ميسلون هادي)، يَجعلُ البحثُ يَصِلُ إلى تأكيدِ جُملةٍ من النقاطِ في خاتمتِهِ، يتمّ إجمالها بالآتي :

- إنّ شخصيّاتَ الكاتبةِ (ميسلون هادي) على اختلافِ أنماطِها لصيقةٌ بواقع المجتمع، والبيئةِ الاجتماعيّة التي يعيشُها القارئ، مُحمّلةً بهموم الإنسان العراقي، الذي يعيشُ ما عاشتْهُ تلك الشخصيّاتُ من مآسي الحروب، وما خلّفتْهُ من دمار وحصار؛ ولذا فالباحث يرى أنّ القارئ يتفاعلُ معها بشكلٍ كبير.
- من خلال عرْضِ الملامح الخارجيّة للشخصيّات النسويّة في روايات الكاتبة، تبيّن لنا أنّ صورَها قد تكرّرتْ في مُعظم رواياتِها، فالملامحُ والصفاتُ هي هي، حتّى أنّها لم تسمِّ هذه الشخصيّات بأسمائِها الصريحة، فنَجِدُ (العمّة، والخالة، والأمّ)، ويكادُ القارئُ يَخلطُ في ما بينها.
- اِنقسمتْ شخصيّات الكاتبةِ بين الرئيسة والثانويّة، ولاحظ البحثُ أنّ الرئيسةَ منها كثيراً ما تكونُ شخصيّات مُتشظّيةً في تكوينِها؛ بوصفها تعيشُ ظروفاً استثنائيّةً، ولكنّها تحملُ في الوقت نفسه دلالات موحيةً، تهدِفُ إلى تصوير الواقع العراقي، الذي يعيشُ حالةَ التأزّم والانهيار. أمّا شخصيّاتُها الثانويّةُ، فكانتْ في معظمِها شخصيّات مسطّحة ثابتة، مُلازمة لحالة واحدة، وقلّما نَجِدُ في هذه الشخصيّات التأثير في خلْقِ الصراع، وإثارة الحيويّة.
- ركّزت الكاتبةُ في معظم رواياتِها على شخصيّتين أو ثلاث شخصيّات كحدّ أقصى، وإهمال الشخصيّات الأخرى، وهذا يؤلّفُ _ بحسب وجهة نظر الباحث _ ضُعْفاً في قدرة الروائيّة الفنّية.
- وجدَ الباحثُ أنّ شخصيّاتَ الكاتبةِ مُكتملةُ الدلالةِ، خاليةٌ من التعقيدِ، وبالإمكان التوصّل إليها بسهولةٍ؛ ولهذا يمكنُ الحكْم على معظمها، بأنّها نسخٌ مُتكرّرةٌ، سواء الشخصيّات الرئيسة أو الثانويّة. ويرى الباحثُ أنّ مردّ ذلك إلى محدوديّة العوالم التي عالجتْها، ومشكلات الواقع التي رصدتْها، وهي تجعلُ من هذه الشخصيّات مُمثّلةً لأفكارٍ، فلم تستطعْ إقناع القارئ بحضور هذه الشخصيّات الإنساني.
- اِستطاعت الكاتبةُ قلْبَ المُعادلةِ الذكوريّةِ بالنسبة لشخصيّاتِها النسويّة، إذْ تحوّلتْ هذه الأخيرة إلى إنسانٍ يُصارعُ ويواجهُ شتّى الأزمات. إنّها بثّتْ في تلك الشخصيّات النسويّة

عناصر القوّة والصلابة، لِتقِفَ أمامَ مشكلاتِ الواقعِ صَلِبةً وقويّةً _ كما في شخصيّة فادية وختام وآني ومنار _ وصابرة مُضحّية _ كما في شخصيّة يمامة وبيان وبلقيس وهنيّة _ ومنفلتة من الضوابط والقيود الاجتماعيّة _ كما في شخصيّة حياة _ ؛ ولهذا نجدُ احتلال المرأة الإيجابيّة المساحة الأكبر في أدبها الروائي، مقارنةً بشخصيّة الرجل المنهزمة.

- أظهرتْ قراءةُ النصوصِ، وجودَ شخصيّات تعيشُ حالة الاغتراب النفسي والغربة المكانيّة؛ بسبب ظروف الواقع المرير الذي أحاطَ بتلك الشخصيّات، فالقهرُ والانهزامُ، حالة تعيشها تلك الشخصيّات، وهي تتقوقعُ داخلَ زمنِها النفسي. وقد أفادت الروائيّةُ من تأزّم الشخصيّات فنّياً باستخدام تقنيّات الاسترجاع والأحلام، والعودة إلى الماضي الجميل.
- اِعتمدت الكاتبة في رسْمِ ملامح شخصيّاتها _ سواء الخارجيّة أو الداخليّة _ على مبدأ التدرّج، كتقنيّة لتقديم تلك الشخصيّات، ومن ثمّ فإنّها لم تعتمدْ على تقديمٍ مُكثّفٍ للمعلومات حوْل الشخصيّة، بل راحتْ تُشتّتُ تلك المعلومات عبْر فصول الرواية؛ وهذه بدوره يَدخلُ في لعبة التشويق والإثارة في شدّ انتباه القارئ، وجعلهُ مُتشوّقاً لمعرفة مصير هذه الشخصيّة أو تلك.
- مازجت الكاتبة بين الطريقة المباشرة وغير المباشرة في تقديم شخصيّاتها، إلّا أنّ الهيمنة تبقى للراوي الكُلّي العلم، الذي يحكمُ منطق بنية السرد، لتظلّ أصوات الشخصيّات محكومةً بهيمنة ذلك الراوي الذي يحرّكها.
- نجدُ أنّ هناك تعالِقاً واضحاً بين المكان والشخصيّة، لاسيما الأماكن المغلقة (البيت)، إذْ مثّلَ هذا الأخير كيان الشخصيّات، وأسهم بشكْلٍ كبيرٍ في بناء أبعادِ تلك الشخصيّاتِ، وهو بخلاف الأماكن المفتوحة التي تحاول فيها الشخصيّات الهروب والابتعاد عنها؛ لأنّها تمثّلُ مصدراً لقلقها وخوفها. وفي الوقت نفسه يمكن القول: بأنّ الكاتبة قد أخفقتْ في تصوير بعض الأماكن المغلقة المُعاديّة، وبالخصوص (السجن)، فإنّها اختزلتْ تلك المشاهد المروّعة داخل تلك الأماكن إلى عبارات باردة، لا تثير مشاعر القارئ، وتعاطفه.

وفي النهاية، آملُ أنْ تكونَ هذه النتائج، قد أحاطتْ بكُلّ ما يتعلّقُ بالشخصيّة الروائيّة في أدب (ميسلون هادي)، مُعتذراً عن القصور في الإحاطة بجوانبٍ قد فاتتْني. وسأفيدُ من

ملاحظ أساتذتي الفضلاء، وتوجيهاتهم ما يسدُّ جوانب القصور، ويعينُني على تجاوز هفوات البحث، وفوق كُلّ ذي علمٍ عليمٍ.

واللهُ الموفّقُ، وهو _ تعالى _ الهادي إلى سواء السبيل.

مـــلحـــق

الروايات النسويّة العراقيّة، التي صدرت منذ عام (١٩٥٤ – ٢٠١٤م) :

١ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٥٤م: رواية مَن الجاني؟ لـ(حربية محمّد).

٢ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٥٥م: رواية أربعة نساء لـ(ناجية أحمد حمدي).

٣ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٥٧م: رواية نادية لـ(ليلى عبد القادر).

٤ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٥٩م: رواية رسالة غفران لـ(سميرة الدراجي).

٥ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٦٤م: رواية الفضيلة تنتصر لـ(آمنة حيدر الصدر).

٦ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٦٨م: رواية جنّة الحبّ لـ(مائدة الربيعي).

٧ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٧٠م: رواية حفايا القدر لـ(سعاد علي الزاملي).

٨ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٧١م: رواية حبّ وغفران لـ(مائدة الربيعي).

٩ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٧٢م: رواية السابقون واللاحقون لـ(سميرة المانع)، وأنتم يا مَن هناك لـ(سهيلة الحسيني)، وعيناك علمتاني لـ(شرقيّة الراوي).

١٠ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٧٣م: رواية نخيل وقيثارة لـ(سليمة خضير).

١١ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٧٤م: رواية النهوض لـ(سالمة صالح).

١٢ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٧٥م: رواية شيءٌ منه لـ(رابحة أحمد الجميلي)، ووصال لـ(هند نوري العيدان).

١٣ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٧٧م: رواية أبداً تستطع الأضواء لـ(آمنة محمّد).

١٤ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٧٨م: رواية الخالة الضائعة لـ(آمنة حيدر الصدر)، والشاهد لـ(حياة النهر)، وفي زنزانة الحياة لـ(نورية السعيدي).

١٥ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٧٩م: رواية الثنائيّة اللندنيّة لـ(سميرة المانع)، والهمس الصامت لـ(نورية السعيدي).

١٦ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٨١م: رواية لستُ دُمية يا أمي لـ(ثريا محي الدين)، وليلى والذئب لـ(عالية ممدوح).

١٧ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٨٤م: رواية ممنوع الدخول ممنوع الخروج لـ(سلام خياط).

١٨ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٨٥م: رواية فجر يوم وحشي لـ(ابتسام عبد الله)، وعالم النساء الوحيدات لـ(لطفيّة الدليمي).

١٩ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٨٦م: رواية حبّات النفتالين لـ(عالية ممدوح)، ولو دامت الأفياء لـ(ناصرة السعدون).

٢٠ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٨٧م: رواية مَن يرث الفردوس؟ لـ(لطفيّة الدليمي).

٢١ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٨٨م: رواية ممرٌ إلى الليل لـ(ابتسام عبد الله)، وبذور النار لـ(لطفيّة الدليمي).

٢٢ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٨٩م: رواية ذاكرة المدارات لـ(ناصرة السعدون)، وفي أروقة الذاكرة لـ(هيفاء زنكنة).

٢٣ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٩٠م: رواية حبل السرّة لـ(سميرة المانع).

٢٤ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٩٣م: رواية الخطأ القاتل لـ(ميسلون هادي).

٢٥ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٩٤م: رواية مطرٌ أسود مطر أحمر لـ(ابتسام عبد الله)، وخاتم الربيع الأبدي لـ(إلهام عبد الكريم)، وزهرة الأنبياء لـ(سالمة صالح)، والقهر لـ(سهيلة داود سلمان).

٢٦ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٩٥م: رواية يوميّات موجة خارج البحر لـ(دنيا ميخائيل)، والولع لـ(عالية ممدوح).

٢٧ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٩٦م: رواية عطر التفاح لـ(إرادة الجبوري)، والعالم ناقصاً واحد لـ(ميسلون هادي).

٢٨ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٩٧م: رواية القامعون لـ(سميرة المانع).

٢٩ _ الروايات التي صدرت عام ١٩٩٩م: رواية كم بدت السماء قريبة لـ(بتول الخضيري)، ورقصة الرمال لـ(خولة الرومي)، وتذكرة سفر لـ(علياء الأنصاري).

٣٠ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠٠٠م: رواية النقطة الأبعد لـ(دُنى غالي)، والغلامة لـ(عالية ممدوح)، وضحكة اليورانيوم لـ(لطفيّة الدليمي)، ومفاتيح مدينة لـ(هيفاء زنكنة).

٣١ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠٠١م: رواية ميسوبوتاميا بين النهرين لـ(ابتسام عبد الله)، والماء والنار لـ(إلهام عبد الكريم)، وطائر الجنّة لـ(بديعة أمين)، وقبل اكتمال القرن لـ(ذكرى محمّد نادر)، وشوفوني...شوفوني لـ(سميرة المانع)، وخسوف برهان الكتبي لـ(لطفيّة الدليمي)، ويواقيت الأرض لـ(ميسلون هادي)، وبنت الخان لـ(هديّة حسين)، ونساء على سفر لـ(هيفاء زنكنة)، وبيت في مدينة الانتظار لـ(وفاء عبد الرزاق)، وتفاصيل لا تُسعف الذاكرة لـ(وفاء عبد الرزاق).

٣٢ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠٠٢م: رواية العيون السود لـ(ميسلون هادي)، وسلاماً يا وفاء لـ(نجاة نايف سلطان)، وعصفورة في ليل مجنون لـ(نوريّة السعيدي).

٣٣ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠٠٣م: رواية الصمت حين يلهو لـ(خولة الرومي)، والمحبوبات لـ(عالية ممدوح)، وعجلة النار لـ(كليزار أنور)، وأحببتُكَ طيفاً لـ(ناصرة السعدون)، وما بعد الحب لـ(هديّة حسين).

٣٤ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠٠٤م: رواية غايب لـ(بتول الخضيري)، وحديقة حياة لـ(لطفيّة الدليمي)، والحدود البريّة لـ(ميسلون هادي)، وفي الطريق إليهم لـ(هديّة حسين).

٣٥ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠٠٥م: رواية الأشلاء المقطّعة لـ(آمال كاشف الغطاء)، ودعبول لـ(أمل بورتر)، وسواقي القلوب لـ(أنعام كجه جي)، وفي وضح الفوضى لـ(زينب قاسم الأعرجي)، والفصل الخامس في حياة امرأة لـ(سلوى الجراح).

٣٦ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠٠٦م: رواية الصمت لـ(إلهام عبد الكريم)، والليل والزمان لـ(بديعة أمين)، وعندما تستيقظ الرائحة لـ(دُنى غالي).

٣٧ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠٠٧م: رواية هم ونحن القادمون لـ(سافرة جميل حافظ)، والزمن الحافي لـ(صبيحة شبّر وسلام نوري)، وصخور الشاطئ لـ(سلوى جرّاح)، والتشهّي لـ(عالية ممدوح)، ونبوءة فرعون لـ(ميسلون هادي)، وزجاج الوقت لـ(هديّة حسين).

٣٨ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠٠٨م: رواية صمْت الشوارع وضجيج الذكريات لـ(ابتسام يوسف الطاهر)، والحفيدة الأمريكيّة لـ(أنعام كجه جي)، وقيامة بغداد لـ(عالية طالب)، ومطر الله لـ(هديّة حسين).

٣٩ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠٠٩م: رواية نوار لـ(أمل بورتو)، وسوسن وعثمان لـ(أمل بورتو)، وأَرَقٌ على أَرَقٌ لـ(سلوى جرّاح)، وسيّدات زُحل لـ(لطفيّة الدليمي)، والجدار لـ(ليلى جراغي)، وحلم وردي فاتح اللون لـ(ميسلون هادي)، وسيرة ظلّ لـ(نضال القاضي)، ونساء العتبات لـ(هديّة حسين).

٤٠ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠١٠م: رواية الليل والبستان لـ(ابتسام عبد الله)، ومَن لا يريد أن يعرف لـ(سميرة المانع)، والصندوق الأسود لـ(كُليزار أنور)، وسهدوثا لـ(ليلى القصراني)، وشاي العروس لـ(ميسلون هادي)، وأقصى الجنون الفراغ يهذي لـ(وفاء عبد الرزاق)، والسماء تعود إلى أهلها لـ(وفاء عبد الرزاق).

٤١ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠١١م: رواية أنغام الشيطان لـ(إسراء عبد العالي)، وتحت سماء كوبنهاكن لـ(حوراء النداوي)، والعرس لـ(صبيحة شبّر)، وغرام براغماتي لـ(عالية ممدوح)،

وبيتهوفن يعزف للغرباء لـ(فاتن الجبوري)، ويوميّات فتاة عراقيّة تقاوم العنوسة لـ(كلشان البياتي)، وحفيد البي بي سي لـ(ميسلون هادي)، والصدأ لـ(ليلى جراغي).

٤٢ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠١٢م: رواية على شفا جسد لـ(رشا فاضل)، وبلا شطآن لـ(سلوى جرّاح)، وتكلمت الحياة لـ(علياء الأنصاري)، وبعيداً عن العنكبوت حارستي حمامة وأكرهُ مدينتي لـ(فليحة حسن)، ونمش ماي لـ(فليحة حسن)، والخادمة لـ(كلاويز صالح)، وزينب وماري وياسمين لـ(ميسلون هادي)، وأن تخاف لـ(هديّة حسين).

٤٣ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠١٣م: رواية طشّاري لـ(أنعام كجه جي)، والهاوية لـ(سالمة صالح)، والأجنبيّة لـ(عالية ممدوح)، وصخرة هيلدا لـ(هديّة حسين).

٤٤ _ الروايات التي صدرت عام ٢٠١٤م: رواية صورة في ماء ساكن لـ(سلوى جرّاح)، وأجمل حكاية في العالم لـ(ميسلون هادي)، ومنعطف الصابونجيّة لـ(نيران العبيدي)، وريام وكفى لـ(هديّة حسين)، وحاموت لـ(وفاء عبد الرزاق)، والزمن المستحيل لـ(وفاء عبد الرزاق).

المـصَادرُ والمـرَاجعُ

المصادر والمراجع

_ القرآن الكريم

أوّلا _ المصادر الرئيسة (روايات الكاتبة حسب تأريخ النشر):

_ العالم ناقصاً واحد، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط٢،عمّان، الأردن–١٩٩٩م.

_ يواقيت الأرض، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، عمّان، الأردن–٢٠٠١م.

_ الحدود البرّيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت–٢٠٠٤م.

_ نبوءة فرعون، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت–٢٠٠٧م.

_ حلم ورديّ فاتح اللون، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت–٢٠٠٩م.

_ شاي العروس، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، عمّان، الأردن–٢٠١٠م.

_ العيون السود، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط٢، بيروت–٢٠١١م.

_ حفيد البي بي سي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت–٢٠١١م.

ثانياً_ المراجع العربيّة والأجنبيّة المترجمة:

_ الأدب الرمزي، هنري بير، تر:هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت–١٩٨١م.

_ الأدب المقارن، محمّدغنيمي هلال، دار العودة، بيروت–١٩٨٧م.

_ الأدب وفنونه، محمّد مندور، دار النهضة، القاهرة، د– ت.

_ الأدب ونمذجة الواقع، ميخائيل خرايجينكو، تر:عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد–١٩٨١م.

_ أسلوبيّة الرواية العربيّة، سمر روحي الفيصل، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق–٢٠١١م.

_ الاغتراب، ريتشاد شاخت، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت–١٩٨٠م.

_ الاغتراب عند إيرك فروم، حسن محمّد حمّاد، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت–١٩٩٥م.

_ الاغتراب في الثقافة العربيّة، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط١، بيروت–٢٠٠٦م.

_ الاغتراب والإبداع الفنّيّ، محمّد عباس يوسف، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة–٢٠٠٥م.

_ إيقاع الزمن في الرواية العربيّة المعاصرة، أحمد حمد النعيمي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت–٢٠٠٤م.

_ بناء الرواية، دراسات في الرواية المصريّة، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة–١٩٨٢م.

_ بناء الرواية، دراسات مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، سيزا قاسم، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة–٢٠٠٤م.

_ بناء الرواية العربيّة السوريّة، سمر روحي الفيصل، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق–١٩٩٥م.

_ بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، القاهرة–١٩٩٨م.

_ بناء الشخصيّة الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، بدري عثمان، دار الحداثة، ط١، بيروت–١٩٨٦م.

_ البناء الفنّيّ في الرواية العربيّة في العراق/٢، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد–٢٠٠٠م.

_ البناء الفنّيّ لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد–١٩٨٨م.

_ بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافيّ العربيّ، ط٢، الدار البيضاء–٢٠٠٩م.

_ بنية النصّ الروائيّ، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر–٢٠١٠م.

_ بنية النصّ السرديّ، حميد لحمداني، المركز الثقافيّ العربيّ، ط٣، الدار البيضاء–٢٠٠٠م.

_ التجريب في الرواية العراقيّة النسويّة بعد عام ٢٠٠٣م، سعيد حميد كاظم، تمّوز للنشر والتوزيع، دمشق–٢٠١٦م.

_ تحليل النصّ السرديّ، تقنيات ومناهج، محمّد بوعزّة، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر–٢٠١٠م.

_ التخييل القصصيّ، الشعريّة المعاصرة، شلوميت كنعان، تر: لحسن أحمامة، ط١، الدار البيضاء–١٩٩٥م.

_ تطوّر البنية الفنّيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة، شريبط أحمد شريبط، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق–١٩٩٨م.

_ تطوّر الرواية العربيّة في بلاد الشام، إبراهيم السعافين، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد–١٩٨٠م.

_ تقنيّات السرد في النظريّة والتطبيق، آمنة يوسف، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط٢، بيروت–٢٠١٥م.

_ التيارات المسرحيّة المعاصرة، نهاد محمّد خليل صليحة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة–١٩٩٧م.

_ جدليّة الزمن، جاستون باشلار، تر: خليل أحمد إبراهيم، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، ط٣، بيروت–١٩٩٢م.

_ جماليات المكان، جاستون باشلار، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعيّة، ط٢، بيروت-١٩٨٤م.

_ جماليّات المكان، مجموعة من الباحثين، سلسلة عيون المقالات، ط٢، الدار البيضاء-١٩٨٨م.

_ جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينة، مهدي عبيدي، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق-٢٠١١م.

_ جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، أسماء شاهين، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-٢٠٠٠م.

_ جماليّات المكان في قصص سعيد حورانيه، محبوبة محمّدي محمّد، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق-٢٠١١م.

_ حاضر النقد الأدبيّ، طائفة من الأساتذة المتخصّصين، تر: محمود الربيعي، دار غريب-١٩٩٨م.

_ دراسات في نقد الرواية، طه وادي، دار المعارف، ط٣، القاهرة-١٩٩٤م.

_ رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينة، فريال كامل سماحة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-١٩٩٩م.

_ الرمزيّة، تشارلز تشادويك، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-١٩٩٢م.

_ الرواية العربيّة، البناء والرؤيا، سمر روحي الفيصل، اتّحاد كتّاب العرب،دمشق-٢٠٠٣م.

_ الرواية العربيّة ما بعد الحداثة، ماجدة هاتو هاشم، منشورات وزارة الثقافة، ط١، بغداد-٢٠١٣م.

_ الرواية العربيّة، المتخيّل والبنية الفنّيّة، يمنى العيد، دار الفارابي، ط١، بيروت-٢٠١١م.

_ الرواية المصرية القصيرة، أبو المعاطي خيري الرمادي، مكتبة الشباب، الإسكندرية ٢٠٠٦م.

_ الزمان والمكان في الرواية الفلسطينيّة، علي محمّد عودة، دار المنارة، ط٢، فلسطين-١٩٩٧م.

_ الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إميل توفيق، دار الشروق، ط١، القاهرة-١٩٨٢م.

_ الزمن في الرواية، مها حسن قصراوي، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-٢٠٠٤م.

_ الزمن والرواية، أ.أ.مندلاو، تر: بكر عبّاس، دار صادر، بيروت-١٩٩٧م.

_ سايكولوجيّة الشخصيّة بين النظريّة والتطبيق، محمود محمّد الزيني، دار المعارف، القاهره-١٩٧٤م.

_ سيموطيقيا الشخصيّة السرديّة، جميل حمداوي، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد-٢٠١٥م.

_ السيمياء، بيار غيرو، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط١، بيروت-١٩٨٤م.

_ السيميائيّات السرديّة، مدخل نظري، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، الرباط-٢٠٠١م.

_ الشخصيّة الثانويّة ودورها في المعمار الروائيّ عند نجيب محفوظ، محمّد علي سلامة، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندريّة-٢٠٠٧م.

_ الشخصيّة في روايات تحسين كَرمياني، حامد صالح جاسم، تمّوز للنشر والتوزيع، ط١، دمشق-٢٠١٥م.

_ الشخصيّة في عالم غائب طعمة فرمان، طلال خليفة سلمان، وزارة الثقافة، ط١، بغداد-٢٠١٢م.

_ شرق المتوسّط، عبد الرحمن منيف، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، د- ت.

_ الشعر العربيّ المعاصر، عزّ الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت، د- ت.

_ شعريّة الخطاب السرديّ، محمّد عزّام، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق–٢٠٠٥م.

_ شهرزاد وغواية السرد، وجدان الصائغ، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر–٢٠٠٨م.

_ صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبدالستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط٢، عمّان–٢٠٠٠م.

_ عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسويّة، شيرين أبو النجا، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة–١٩٩٨م.

_ عالم الرواية، رولان بورنوف وريال أوئليه، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد–١٩٩١م.

_ العزلة والمجتمع، نيقولاي برديايف، تر: فؤاد كامل عبدالعزيز، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة–١٩٦٠م.

_ عصر الشكّ، دراسات عن الرواية، ناتالي ساروت، تر: فتحي العشري، المشروع القوميّ للترجمة، ط١، القاهرة–٢٠٠٢م.

_ علم السرد، جيرالد برنس، تر: باسم صالح، دار الكتب العلميّة، ط١، بيروت–٢٠١٢م.

_ غائب طعمة فرمان روائيّاً، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد–٢٠٠٤م.

_ غسّان كنفاني، جماليّات السرد في الخطاب الروائيّ، صبيحة عودة زعرب، دار مجدلاوي، ط١، عمّان–٢٠٠٦م.

_ الفراشة والعنكبوت، دراسات في أدب ميسلون هادي، نجم عبدالله كاظم، دار الشروق، ط١، عمّان–٢٠٠٥م.

_ فرديناند دي سوسير، أصول اللّسانيّات الحديثة وعلم العلامات،جونثان كلر، تر: عزّ الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، الدقي، ط١، القاهرة–٢٠٠٠م.

_ الفضاء الروائيّ في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، تمّوز للنشر والتوزيع، ط١، دمشق-٢٠١٣م.

_ الفنّ الروائيّ، ديفيد لودج، تر: ماهر البطّوطيّ، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة-٢٠٠٢م.

_ فنّ الشعر، إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت-١٩٩٦م.

_ فنّ القصّة، محمّد يوسف نجم، دار بيروت، ط٣،١٩٥٩م، ودار الثقافة، ط٥، ١٩٦٦م.

_ الفنّ القصصيّ في ضوء النقد الأدبيّ، عبد اللطيف محمّد السيد الحديديّ، د- ن، ط١، القاهرة-١٩٩٦م.

_ فنّ القصّ في النظريّة والتطبيق، نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة-١٩٩٠م.

_ فنّ كتابة المسرحية، لاجوس أجري، تر: درين خشبة، مكتبة الأسرة، القاهرة-٢٠٠٠م.

_ فهرست الرواية العراقيّة، نجم عبد الله كاظم، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد-٢٠١٥م.

_ في تشكيل الخطاب الروائيّ، إبراهيم أحمد ملحم، عالم الكتب، أربد، الأردن-٢٠١٠م.

_ في النصّ الروائيّ العربيّ، إبراهيم جنداري، تمّوز للنشر والتوزيع، ط١، دمشق-٢٠١٢م.

_ في نظريّة الرواية، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون، الكويت-١٩٩٨م.

_ قال الراويّ، البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبيّة، سعيد يقطين، المركز الثقافيّ العربيّ، ط١، الدار البيضاء-١٩٩٧م.

_ القصّة في الأدب العربيّ الحديث، محمّد يوسف نجم، منشورات المكتبة الأهليّة، ط٢، بيروت-١٩٦١م.

_ قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، تر: صيّاح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق-١٩٧٧م.

_ قضايا الرواية العربيّة الجديدة، سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر-٢٠١٢م.

_ قضايا الفنّ القصصيّ، يوسف نوفل، دار النهضة العربيّة، القاهرة-١٩٧٧م.

_ كتابة الرواية، جون برين، تر: مجيد ياسين، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد-١٩٩٣م.

_ لحظة الأبديّة، سمير الحاج شاهين، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت-١٩٨٠م.

_ المتخيّل السرديّ، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافيّ العربيّ، ط١، بيروت-١٩٩٠م.

_ مدارات نقديّة، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد-١٩٨٧م.

_ المدخل إلى علم الاجتماع، سناء الخولي، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة، د- ت.

_ المصطلح السرديّ، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المشروع القوميّ للترجمة، ط١، الكويت-٢٠٠٣م.

_ المصطلح السرديّ في النقد الأدبيّ الحديث،أحمد رحيم كريم، دار الصفاء للنشر والتوزيع،ط١، عمّان-٢٠١٢م.

_ معجم المصطلحات الأدبيّة، إبراهيم فتحي، المؤسّسة العربيّة للناشرين المتّحدين، تونس-١٩٨٦م.

_ المعجم المفصّل في الأدب، محمّد التونجي، دار الكتب العلميّة، ط١،ج٢، بيروت-١٩٩٣م.

_ مقياس الاغتراب النفسيّ، مكوّناته، مظاهره، زينب محمّد شقير، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة-٢٠٠٢م.

_ منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبيّ، صلاح فضل، دار المعارف، ط٢، القاهرة-١٩٨٠م.

_ مورفولوجيا القصّة، فلاديمير بروب، تر: عبدالكريم حسن، وسميرة بن حمو، دار الشّراع، ط٢، دمشق-١٩٩٦م.

_ الموروثات الشعبيّة القصصيّة في الرواية اليمنيّة، إبراهيم أبو طالب، وزارة الثقافة والسياحة اليمنيّة، صنعاء–٢٠٠٤م.

_ ميسلون هاديّ وأدب عصر المحنة، حسين سرمك حسن، دارالشروق، ط١، عمّان–٢٠٠٤م.

_ نحو رواية جديدة، ألان روب غرييه، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، د– ت.

_ النزعة الإنسانيّة في الرواية العربيّة وبنات جنسها، بهاء الدين محمّد مزيد، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، كفر الشيخ،٢٠٠٧م–٢٠٠٨م.

_ النصّ الروائيّ، بيرنار فاليط، تر: رشيد بنحدّو، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت–١٩٩٢م.

_ نظريات السرد، والاس مارتن، تر: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت–١٩٩٨م.

_ نظريّة الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، دمشق–١٩٧٢م.

_ النفس، انفعالاتها، أمراضها، علاجها، علي كمال، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد–١٩٦٧م.

_ النقد الأدبيّ الحديث، محمّد غنيمي هلال، دار النهضة، القاهرة–١٩٩٧م.

_ النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، تر: إنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط١، بيروت–١٩٨٨م.

_ النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد–١٩٨٦م.

_ الواقع الفلسطيني في الرواية، دراسة نقديّة في أدب غسّان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا، كريم مهدي المسعودي، تمّوز للطباعة والنشر، ط٢، دمشق–٢٠١٤م.

ثالثاً_ الدّوريات (الصّحف والمجلّات):

_ إشكاليّة الأدب النسويّ بين المصطلح واللغة، أحلام معمري، مجلة مقاليد، ع٢، ٢٠١١م.

_ الاغتراب في أدب حليم بركات، رواية ستة أيّام، بسّام خليل فرنجيّة، مجلّة فصول،ع٤، مج٤،١٩٨٣م.

_ بناء الشخصيّة في الرواية الفرنسيّة الجديدة، سامية أحمد سعيد، مجلة الفيصل،ع٥٧، د-ت.

_ بناء المكان الروائيّ في روايات صنع الله إبراهيم، فازع حسن المعاضيدي، وباسم محمّد عبّاس، مجلّة جامعة الأنبار للّغات والآداب،ع٦، السنة الثالثة،٢٠١٣م.

_ تعدّد الأصوات، المنظور السرديّ، إبراهيم جنداري، الموقف الأدبي، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق،ع٣٨٣،٢٠٠٣م.

_ تيار الوعي في الرواية اللّبنانيّة المعاصرة، يحيى عبد الدايم، مجلة فصول،ع٢، مج٢،١٩٨٢م.

_ الحداثة والتجسيد المكاني، صبري حافظ، مجلّة فصول،ع٤، مج٢، ١٩٨٤م.

_ ذاكرة الجيل وأنثنة الحدث، حسين أحمد إبراهيم، مجلّة جامعة تكريت،ع٤، مج٢٠،٢٠١٣م.

_ الرواية ليست سيرة ذاتيّة مقدّمة من وجهة نظر الكاتب فقط، كرنفال أيّوب، الأقلام،ع٥،٢٠٠٨م.

_ الشخصيّات وتقديمها في السرد القرآني، ملفوف صالح الدين، الممارسات اللغويّة، جامعة مولود معمري- تيزي أوزو، الجزائر،ع٢٦،٢٠١٤م.

_ الكتابة عن المرأة أصعب من الكتابة عن الرجل، حنان عقيل، صحيفة العرب،ع٩٥٥٦، ٢٠١٤م.

_ الكتابة النسويّة العربيّة من التأسيس إلى إشكاليّة المصطلح، عامر رضا، الأكاديميّة للدراسات الاجتماعيّة، جانفي، ع١٥،٢٠١٦م.

_ متغيّرات السرد في الرواية العراقيّة، رواء نعاس محمّد، والأستاذ الدكتور:عبد الله حبيب التميمي، مجلة كليّة التربيّة– واسط،ع١٥،٢٠١٤م.

_ المكان في الرواية، محمّد سليمان، الموقف الأدبي، اتّحاد كتّاب العرب– دمشق،ع٤٩٥،٢٠١٢م.

رابعاً_ المواقع الألكترونيّة:

__ الأدب النسويّ بين التداول والانتقاد، علي عمّار، مركز النور،٢٠١٠م، موقع: www–al noor–se–article–id

_ الرواية النسوية العراقيّة، الخطاب المغاير للانهمام بالجسد وتشظّي الهوية، ماجدة هاتو، موقع: nazik prize –crd–gov–ig

_ الرواية النسوية العربيّة في العراق، من الحضور إلى الظاهرة، نجم عبد الله كاظم، موقع صحيفة نضال المرأة الألكترونيّة، ع١٥،٢٠١٢م، موقع :www–iraqi womenss leagu

_ شاي العروس لميسلون هادي ورواية العراق المنتظرة، فاطمة المحسن، مؤسسة اليمامة الصحفية الألكترونية، الرياض، موقع:www–al Riyadh–com

_ العراقيّة ميسلون هاديّ، واقعنا يرتدي قميصاً كونيّاً يخلخل معادلة الأدب الكلاسيكي، صفاء ذياب، مجلة القدس الألكترونيّة،٢٠١٥ م، موقع: www–al quds–co

_ الكتابة بالعطر، إشراق سامي، موقع صحيفة العالم: www–al aalem–com

_ مشروع تحليل خمسين رواية عربيّة، حسين سرمك حسن، ٢٠٠٩م، موقع الناقد العراقيّ : www–al naked–al Iraqi–not–article–2907–php

_ من العنوان إلى المُكابدة الشخصيّة، بشرى البستانيّ، ٢٠١٥م،موقع : al gardenia– com maqalat

_ نبوءة فرعون للقاصة والروائية ميسلون هاديّ، مقال للناقد، عقيل عبد الحسين،٢٠١٤م، موقع صحيفة العالم: www-al aalem-com

خامساً_ اللّقاءات والحوارات:

_ حوار أجراه، سيف الدين كَاطع مع الروائيّة ميسلون هادي، منقول من صحيفة ١٤ أكتوبر،ع١٥٦١٩، ٢٠١٢م.

__ حوار أجراه، عدنان الهلالي مع الروائيّة ميسلون هادي، منقول من مجلّة اتّحاد كتّاب المغاربة،٢٠١٢م.

_ حوار أجراه، علاء الماجد مع الروائيّة ميسلون هادي، منقول من مركز النور الألكترونيّ،٢٠١٢ م.

سادساً_ الرسائل والأطاريح الجامعيّة:

_ البنية السرديّة في روايات ميسلون هاديّ، رسالة ماجستير، دعاء قحطان عبّاس، جامعة المستنصريّة، كلّية التربية، ٢٠١٢م.

_ تقديم الشخصيّة في الرواية العراقيّة، رسالة ماجستير، أثير عادل شواي، جامعة بغداد، كلّية الآداب، ٢٠٠٥م.

_ تقنيّات السرد في عالم علي بدر، رسالة ماجستير، إشراق كامل كَعيد، جامعة بغداد، كلّية الآداب،٢٠٠٩م.

_ دلالة المكان في ثلاثيّة نجيب محفوظ، دراسة تطبيقيّة، رسالة ماجستير، دحماني سعاد، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧م.

_ صورة المكان ودلالالته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جوادي هنيّة، كليّة الآداب واللغات، جامعة الجزائر،٢٠١٣م.

الخـــلاصة باللغـــة الإنـــجليزيـــة

THE MINISTRY OF HIGHER EDUCATION AND SCIENTIFIC RESEARCH
QADISIYAH UNIVERSITY / COLLEGE OF EDUCATION
THE DEPARTMENT OF ARABIC LANGUAGE

CHARACTER BUILDING IN MAYSALOON HADI'S NOVELS

Message submitted by:

RIAD HASSAN HADI AL- DAAMI

To the Council of the College of Education at the University of Qadisiyah, a part of the Master's in Arabic Language and Literature certification requirements.

supervision:

ASSISTANCE.PROF.DR. KARIM MAHDI AL-MASAUDI

1438 A.H 2017 A.D

Abstract

As the novel relates to man and its issues and affairs _lasima and have the ability to absorb the cognitive development and in all its forms, and this in turn makes it a vibrant awareness Almstmr_ the personal study of fiction and its relationship with other fictional narrative elements, it is a way to learn about the humanitarian issues, and the author's thinking and vision of life.

In light of this importance, was selected for this important _ personal _ corner and applied to the accounts of the Iraqi writer (MaysaloonHadi), out of my desire to support the existence of the Iraqi woman writer, especially as the product of Iraqi women, may Unemployment marginalization at the level of studies.

This study was to try to fathom Khvaya insides and writer figures, to fall into three chapters, preceded by a boot, which we explained, the concept of personal narrative and the views that have been made which, in addition to the statement of feminist concept of the novel and the debate around it. Then came the first quarter marked by (b (fictional characters patterns)), and involved this chapter under two sections, the first was entitled (the character in the frame of mind), and involved the latter to four axes, namely: the characters expatriate, and personalities Avatar, positive personalities, and personalities negative . as the second section, entitled came (figures in the artistic frame), and adopted the two axes, namely: the main and secondary characters. And because this category, is best suited to the writer figures, which are the tasks entrusted to it.

The second chapter, came Musoma (b (the features of the characters and the modalities drawn and presented)), and contained this on the three sections, the first was entitled: (external features), as focused talk in which the external shape of the figures writer, and through the release of their names, features, fully covered; and function. When it came in second topic, entitled: (interior dimensions), and the Pena reservoir and the interior of the characters, and the statement of her psychological condition. When he came in the third section, entitled: (personal between direct and indirect rendering), and which it has been identified on the modalities of the writer in the provision of its characters.

The third chapter, entitled Anitrj)) Employment in the narrative character-building)), we have adopted in this chapter on two sections, either the first, came entitled: (hire place), in which we were introduced to some places, especially pets and hostile ones. These places were influential and effective for the behavior and thoughts of the characters. While the second came, entitled: (employing time), and its importance in building personal and rendering, and opened this time on the psychological time, and often suffered writer figures from the hegemony and domination this time, and in particular the Living time (wartime.(

This study has reached a number of important results, including:

1- an writer personalities of different patterns and forms, the ideas and themes inspired by the reality of society and social environment experienced by the individual or the reader alike.

2- anksmt writer figures between the main and secondary, it was noted that the main ones, were often fragmented personalities in composition; they live under exceptional circumstances, but it carries the same time, indications suggestive, aims to portray the reality in Iraq, who live in a state of crisis; because of the successive wars. The secondary characters, most of which was in fixed flat personalities, inherent in one case.
3- -showed a reading texts, the presence of characters living in a state of psychological and spatial alienation; because of the bitter reality, which took those figures, and did not alienation, is removed from the home, as far as what is, after personal for themselves and society.
4- aatmdt writer in shaping the personalities external or internal _soa _aly the principle of hierarchy, as a technique to provide those figures.
5- _mazjt writer between direct and indirect way in the provision of its characters, but the total domination remains the flag of the narrator, who has ruled the logic of the narrative structure.

In the end, I hope that this study will be, has taken everything related to the personalities of the writer, and I will seek to excuse the failure to take aspects have missed a researcher in the study.

And Praise be to Allah, the Lord of the Worlds, is a guide to the right path.