الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل: 1435097833

1434001947

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

فنيات الكتابة الروائية في رواية "وحدها شجرة الرمّان" لسنان أنطون

إعداد الطالبتين:

أمال روبي

رميسة راجعي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

– د. مفتاح خلوف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
– د. نسيمة بغدادي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
– د. سعدية بن ستيتي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1439هـ/1440 هـ – 2019/2018م

شكر وعرفان

ومن حق نعمة الذكر، وأقل جزاء للمعروف الشكر
فبعد شكر المولى عز وجل، المتفضل بجليل النعم وعظيم الجزاء
يجدر بنا أن نتقدم ببالغ الامتنان وجزيل العرفان إلى كل من وجهنا
وعلمنا. وأخذ بيدنا في سبيل إنجاز هذا البحث.
ونخص بذلك مشرفتنا الدكتورة: نسيمة بغدادي التي قومت
وتابعت وصوبت البحث في كل مراحله
كما نتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أساتذتنا بجامعة المسيلة
كلية الآداب واللغات الذين كان لعلمهم وفضلهم وحسن توجيهاتهم وعونهم
الأثر الملموس في أن يظهر البحث بصورته النهائية
فلهم منا خالص الشكر والتقدير
كما نحمل الشكر والعرفان إلى كل من أمدنا بالعلم.
والمعرفة وأسدى إلينا النصح والتوجيه
كما نتقدم بالشكر إلى كل من ساندنا بدعواته الصادقة
وتمنياتهم المخلصة نشكرهم جميعا ونتمنى من الله عز وجل
أن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم.

مقدمة

مقدمة:

نهضت الرواية العراقية بعبء انتاج الواقع المرير بعد سقوط النظام، وسجلت حضورا لافتا في كسر التابوهات واختراقها عن طريق رصدها جملة من الظواهر السياسية والاجتماعية، حيث تحكي يوميات الجرح العراقي مبرزة صور الموت والخراب المدمر والعنف والتطرف، فكان الصراع الطائفي تيمة أساسية في المتون الروائية العراقية بعد التغيير كاشفة بذلك الظلم والقهر والضياع الذي واجهه الفرد العراقي، وقد تطرق الروائي العراقي "سنان أنطون" لهذه التيمة (الصراع الطائفي) من خلال رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" وتحاول هذه الدراسة الوقوف على رؤية الروائي الذي انطلق منها بمعاينة آليات تعبيره من خلال حركية الفعل السّردي المتلاحم عضويا مع سائر عناصر الرواية، فجاء عنوان بحثنا موسوما بفنيات الكتابة الروائية عند سنان أنطون رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" أنموذجا.

ولعلّ من أهم أسباب اختيار دراسة هذه الرواية، وتناولها بالقراءة أنها لم تُدرس في دراسة نقدية جادة، ولم يتم الإشارة إليها في أهم الدراسات التي تناولت المنجز العراقي في زمن الفاجعة أو التحولات العراقية بعد عام 2003.

كما يعود اختيارنا لموضوع فنيات الكتابة الروائية في الرواية المعاصرة لأسباب عدة منها رغبتنا الملحة في استجلاء الغموض الذي ما لبث يكتنف هذه التيمة، وكيفية اشتغالها داخل النصوص الروائية، والبحث عن أدوات وأشكال توظيف هذه الأخيرة التي باتت تستهوي كل المنتمين إلى الحقل الأدبي والتي أضحوا يقدمونها في قوالب جديدة ومتباينة، تتفتق عنها جماليات متعددة تكشف عنها خلجات النصوص الإبداعية في الساحة الروائية.

وما من شك في أن أي موضوع له أهميته في موضوعه ومجاله، تزداد تلك الأهمية إذا ما دعت إليه الضرورة، وإذا ما تبينت الحاجة إليه، وهي الصيغة التي يكتسبها موضوع دراستنا هذه، والذي نسعى من خلاله إلى استجلاء عناصر الفعل السّردي وكيفية اشتغالها داخل النصوص الروائية.

وقد إنبنى بحثنا هذا على الإشكالية التالية:

– كيف تجلت فنيات الكتابة الروائية عند سنان أنطون رواية "**وحدها شجرة الرمان**" أنموذجا؟.

وقد تفرع عنها عدة أسئلة من بينها:

– ما هي عناصر البناء السردي في رواية "**وحدها شجرة الرمان**"؟

– كيف تجلت هذه العناصر ؟ وما أبرز معالم اللغة السردية في رواية "**وحدها شجرة الرمان**"؟

وعن الدراسات السابقة؛ تقل الدراسات حول أعمال سنان أنطون عدا بعض المقالات المنشورة في المجلات منها: رواية "**وحدها شجرة الرمان**" لسنان أنطون بين تقنية المكان وعملية التناص صباح ملمس الشامي.

ولقد سرنا في دراستنا هذه معتمدين على المنهج البنيوي مستخدمين آلية الوصف والتحليل بتقديم تعريفات للظاهرة السردية وإسقاطها على الرواية، كما أننا اتبعنا منهجية مخالفة لما ألفناه، حيث خصصنا كل فصل بجانب نظري وتطبيقي.

وقد ارتأينا أن نقسم دراستنا هذه إلى فصلين، توسطا مدخلا وخاتمة أتبعناها بقائمة المصادر والمراجع، فجاء بذلك المدخل كتمهيد، تناولنا من خلاله بعض النقاط المتعلقة بالرواية العراقية، لذلك أعلن عن نفسه من خلال أربعة عناصر اختص العنصر الأول بـ: بدايات الرواية العراقية.

لننتقل بعد ذلك ومن خلال العنصر الثاني إلى: روايات مكتوبة تحت ظروف القمع.

وانتقلنا بعد ذلك إلى العنصر الثالث الذي تحدث عن روايات مكتوبة في المنفى

أما العنصر الرابع فقد اختص بـ: روايات ما بعد 2003.

جاء الفصلين التاليين للمدخل أو التابعين للمدخل تطبيقيين اختص كل واحد منهما بمسألة، فكان بذلك الفصل الأول المعنون بـ: الفعل السردي وحركية البناء في رواية "**وحدها شجرة الرمان**" نافذة عالجنا من خلالها ثلاث نقاط: النقطة الأولى فتحناها على حركية الزمن ومن خلال النقطة الثانية إلى حركية المكان ومن خلال النقطة الثالثة حاولنا عرض حركية الشخصيات والتي تناولنا من خلالها ثلاثة عناصر، العنصر الأول: الشخصيات الدينامية لننتقل إلى الشخصيات الثابتة ثم الشخصيات العابرة، أما الفصل الثاني خصصناه لمسألة: حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "**وحدها شجرة الرمان**"

وقد تناولناه في ثلاثة عناصر الأول تطرقنا فيه إلى الحدث في حين تعرضنا من خلال العنصر الثاني إلى اللغة السردية في هذه الرواية، أما العنصر الثالث فقد كان مساحة درسنا فيها الوصف والحوار.

أما الخاتمة فقد وقفنا فيها على أهم النتائج التي توصلنا إليها بخصوص فنيات الكتابة الروائية عند سنان أنطون رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" جعلنا نتفرد من حيث اشتغال هذا العنصر داخل براثين بنائها.

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على مصدر واحد تمثل في الرواية وعلى مراجع نذكر منها: بنية الشكل الروائي لـ حسن بحراوي، بناء الرواية لـ سيزا قاسم، وبنية النص السّردي لحميد لحميداني وخطاب الحكاية لجيرار جينيت.

وقد واجهتنا في مسيرة انجازنا لهذه الدراسة جملة من الصعوبات التي كانت أولاها ضيق الوقت، وقلة المراجع حول هذه الدراسة، والتي كانت تضعنا هي الأخرى أمام صعوبة ثالثة فوضى المصطلحات التي تعج بها الدراسات النقدية وكثرتها بسبب تعدد الترجمات التي تتسم في بعض الأحيان بعدم الدقة فأحدث خلطا في تحديد المفاهيم، ومع ذلك لم يكن أمامنا إلاّ المضي قُدما، فأسفر جهدّنا المتواضع هذا العمل الذي لا يدعي الكمال، وإنما حسبه أن يبحث عن طريقه.

في الختام نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتنا "**د. نسيمة بغدادي**" التي أشرفت على الموضوع وشملتنا برعايتها وتوجيهاتها وغمرتنا بحسن استقبالها، فلها منها فائق التقدير والاحترام كما نتقدم بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة على قراءة البحث وتقويمه، لأن ملاحظتهم سيكون لها الأثر الأكبر في سّد الخلل الذي اعتراه فجزاهم الله كل الخير.

وإلى كل من قدم لنا العوّن في إنجاز هذا البحث.

وفي الأخير نسأل الله التوفيق والسداد، فإن أخطأنا فمن أنفسنا وما قصدنا ذلك وإن أصبنا فمن الله وحده لا شريك له.

مدخل

حول الرواية العراقية

1- بدايات الرواية العراقية

2- روايات مكتوبة تحت ظروف القمع

3- روايات مكتوبة في المنفى

4- روايات ما بعد 2003

المدخل:

غلب التيار الواقعي على كتابة القصة الرواية منذ نشأتهما في عشرينيات القرن الماضي إذ كان الكتّاب في أغلبيتهم يؤمنون بالفكر الماركسي، ويبشرون في مقالاتهم بأفكار الاشتراكية، منظرّين ومحدّدين الرؤيا الفكرية التي ستسود لاحقا، وتميز النص الروائي العراقي دون غيره من النصوص العربية- بالمقارنة على سبيل المثال بتطور الرواية في مصر، حيث ظهرت روايات تاريخية، روايات رومانسية وروايات اجتماعية تُصّور الواقع الاجتماعي المصري في زمنها- بارتباطه المباشر بتاريخ العراق وحوادثه السياسية وتحولاته العنيفة، أكان من خلال تيمة الرواية أم من خلال شخصياتها وطبيعة الحكاية التي ترويها للقارئ، هذا التوجّه تجسّد من خلال انهماك رواد النص القصصي والروائي بالعمل السياسي الميداني المباشر وبالكتابة التبشيرية، وقيامهم بدور الداعية والمصلح الاجتماعي والناقد في مقالات نُشرت في الصحافة وقتها تناقش الأدب وطبيعته وعلاقته بالمجتمع، وهو ما بلور هذا التوجه ورسخه ليظل سمة ملازمة للأدب العراقي حتى الآن.

هذه السمة وسمت النص النثري العراقي منذ النشأة؛ فقد تحمّل عبء النهضة، وغلبت عليه في مراحله المبكرة الصفة التعليمية والدعائية في ميدان الاجتماع والسياسة، وهي الصفة التي ستظهر بشكل أوضح في فترة ما بين الحربين العالميتين، حين تصاعد النضال الوطني واحتدم من أجل الاستقلال وفك الارتباط بالاستعمار الإنكليزي[1].

1- بدايات الرواية العراقية:

"تأخر ظهور الرواية في العراق مقارنةً بالقصة القصيرة والشعر والفنون الأخرى فمنذ صدور رواية جلال خالد لمحمود أحمد السيد عام 1928، وحتى صدور أول رواية أسست للرواية الفنية العراقية نخلة والجيران لغائب طعمة فرمان عام 1966 لم نحصِ

[1] – ينظر: سلام إبراهيم، الرواية العراقية، رصد الخراب في أزمان دكتاتورية والحروب وسلطة الطوائف، دراسات المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، ع2، 2012، ص03.

سوى ثلاث روايات غير ناضجة فنيا هي: مجنونان لعبد الحق فاضل 1939 والدكتور إبراهيم لذي النون أيوب عام 1939 واليد والأرض والماء عام 1948 لذي النون أيوب أيضا"[1]. هنا يمكن الإشارة إلى قصة فؤاد التكرلي الطويلة **الوجه الآخر**، التي لها مقومّات الرواية الفنية القصيرة وكانت قد صدرت ضمن مجموعته القصصية التي تحمل الاسم نفسه عام 1960.

بعد مخاض طويل وعسير، وُلِدَت أول رواية عراقية مستكملة شرطها الفني وذلك بصدور رواية النخلة والجيران، لغائب طعّمة فرمان. وهي رواية متعددة الأصوات، تناولت واقع بغداد أيام الحرب العالمية الثانية، من خلال حياة مجموعة من الناس الفقراء في حي شعبي وسط بغداد، ثم تلتها رواية خمسة أصوات للروائي نفسه، الذي تناول فترة الخمسينيات ومخاضها الفكري والسياسي في إبان احتدام الصراع الذي تُوّج بولادة النظام الجمهوري على يد العسكر، عبر خمسّة أصوات في الوسط الثقافي والصحافي، ثم صدرت لفرمان الذي سينفرد بتثبيت أركان الرواية العراقية الفنية، رواية المخاض، التي تناولت عراق ما بعد عام 1958، من خلال مغترب يعود إلى بغداد بعد غيابه خمسّة أعوام فيجد أنها تبدلت والحكاية حكاية الكاتب نفسه الذي عاد إلى العراق ولم يمكث سوى عام واحد ليعود إلى موسكو ويبقى فيها حتى وفاته عام1991، لتأتي بعد ذلك روايته القربان[2].

عُنيت هذه الروايات في معظمها بتصوير الأجواء الشعبية، واستخدمت اللهجة العراقية الدارجة في الحوار، ومن الجدير بالذكر أن معظمها كُتب في المنفى خلال فترة إقامة كاتبها في موسكو، حيث توافرت له ظروف استقرار نسبي منحته القدرة على تأمل التجربة والكتابة عنها.

[1] – شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء السرد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج1 ص18.

[2] – ينظر: فاضل ثامر الرواية العراقية من الريادة إلى النضج، صحيفة المدى الثقافي، ع179، الأربعاء 18 أفريل 2004.

في هذه الفترة صدرت أيضاً روايات لكتّاب شباب ليست ذات أهمية تُذكر باستثناء رواية **الوشْم** لعبد الرحمان مجيد الربيعي، ورواية القلعة الخامسة لفاضل العزاوي وهي تحكي قصة موظف بسيط يأتي من كركوك في إجازة، ويجلس في مقهى وسط بغداد يحلم- ريثما يجد قواداً- بقضاء ليلة مع عاهرة، لكنه يتعرض للاعتقال والسجن مع الشيوعيين، ويتحول إلى سياسي، كاشفا طبيعة حياة السجن ونمط تفكير الشخصية الحربية في نظرتها القاصرة إلى الحياة، ورغم تواضع الرواية من حيث الصوغ الفني ومحدودية شخوصها وتصنّع لغتها فإنها أسست لرواية السيرة التي ستتدفق لاحقاً.

فيما كان العراقي مشغولا بالحرب التي أشعلها الديكتاتور مع إيران وبحملة "بعثنة" المجتمع العراقي قسراً بتوقيع المواطن المادة رقم 200، التي تحكم عليه بالإعدام سلفاً إذا مارس نشاطاً سياسياً في حزب غير حزب البعث، صدرت رواية الرجع البعيد لفؤاد التكرلي وجاءت مختلفة بنية وصوغاً فنياً عن نصوص غائب فرمان؛ إذ إنها عُنيت بالبُعد الداخلي لشخصياتها المنتقاة من بيئة مثقفة مشارِكة في الصراع السياسي الذي احتدم بعنف بين القوى القومية والقوى الماركسية عقب 14 تموز/يوليو 1958، معتمدة التحليل النفسي للشخصيات، وملقية الضوء على تمزّقها الداخلي، بالإضافة إلى رصدها مرحلة مهمة من تاريخ العراق السياسي والاجتماعي المرتبط بشيوع العنف بشكل سافر[1].

في ظروف القمع والحرب تلك، كان من المستحيل الحديث عن الكتابة الروائية، ناهيك بتخيّل روائي عراقي يجلس إلى طاولة الكتابة ليتأمل ويكتب فقد عانى كاتب الرواية، أو من كان يحاول كتابتها، ما كان يعانيه العراقي من تهديد مباشر لكينونته، فأدى ذلك إلى هجرة كبيرة لمبدعي العراق، من ضمنهم الروائيون علماً بأن عدداً كبيراً ممن سيكون لهم شأن في كتابة النص الروائي، الجديد كان قد هاجر في سبعينيات القرن الماضي لأسباب مختلفة

[1] – ينظر: فاضل ثامر، المرجع السابق.

ومن أبرز هؤلاء فاضل العزاوي وعالية ممدوح وسلام عبود وهيفاء زنكنة وعارف علوان وبرهان الخطيب.

وقد أدت ظروف القمع الشديد قبيل الحرب، في أوج حملة تصفية المعارضين إلى الهجرة عدد آخر مثل زهير الجزائري وسليم مطر وعلي عبد العال ونجم والي، وتبعهم من اضطر إلى الهرب من جبهات القتال، ملتحقاً بالحركات المسلحة في جبال العراق مثل جنان جاسم حلاوي وشاكر الأنباري وحميد العقابي، وسلام إبراهيم مع ضرورة الإشارة إلى أن الكتّاب المذكورين كانوا في أغلبيتهم وقت هجرتهم غير مكرسين كروائيين[1]، فبعضهم لم يكن حينذاك قد نشر نصًا وبعضهم الآخر لم يكن قد أصدر أهم نصوصه.

أعقبت هذه الهجرة هجرةٌ أخرى شملت عدداً من الروائيين عقب احتلال الكويت وفترة الحصار الاقتصادي، من أبرزهم فيصل عبد الحسن وهدية حسين وعلي بدر و**سنان أنطون** أدت هذه الظروف إلى ولادة نصَّين عراقيين: نص مكتوب تحت ظروف القمع (زمن الديكتاتور)، ونص مكتوب في ظروف الحرية في المنفى، ولكل نص سماته الفكرية والفنية ووفق هذا التقسيم، من الممكن النظر بموضوعية إلى النص الروائي وطبيعته.

2- روايات مكتوبة تحت ظروف القمع:

لقد أفرزت ظروف القمع والحرب:

أ- **روايات الحرب:** وهي روايات مجّدت قيم الحرب والموت والوطنية الزائفة، وأعرضت عن عذابات الإنسان في محنه تهدد كينونته، وهذا يجده القارئ والمتابع في سلسلة روايات وقصص قادسية صدام التي هي نصوص لا قيمة فنية لها، في تاريخ الإنسانية حرب تجعل الإنسان سعيدا بموته وفرحاً بفراغ الأحباب وتجُّرع الألم والرعب على النحو الذي صورته تلك النصوص.

[1] – ينظر: سلام إبراهيم، الرواية العراقية رصد الخراب في أزمان الدكتاتورية والحروب وسلطة الطوائف، دراسات المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، ع2، 2012، ص07.

ب- نص لجأ إلى التاريخ والأسطورة والرمز منشغلاً عن هموم العراقي في محنته زمن الديكتاتور ومتغربا عن زمنه، كنصوص محمد خضير في كتابه بصريثا ومحمود جنداري في الحافات أو جاعلاً من العراق في أول نشوء دولته الحديثة ميداناً، كما في قبل أن يحلّق الباشق لعبد الخالق الركابي الذي جعل شخوص روايته في رحلة بحث عن الهوية لكنه لجأ في رواياته اللاحقة إلى الغموض والإبهام.

وقد تعذّرت الكتابة الواضحة بدرجة متزايدة مع اشتداد وطأة القمع، فكانت حوادثها غامضة وشيوخها أكثر إبهاماً، لا يعرف القارئ ما تريده رغم أنها تبدو مهمومة بالإنسان لكنها لا تفصح عن طبيعة ذلك الهّم، أو بتعبير أدق شَغَلَته بهموم بدت بعيدة عن واقعه حيث كان يسحق يومياً في جبهات القتال وفي المعتقلات والسجون في كما روايتي الركابي الراووق ومن يفتح باب الطلسم وروايتي لطيفة الديلمي من يرث الفردوس وخسوف برهان الكتبي نستثني من ذلك روايتي بيت على دجلة وصراخ النوارس لمهدي عيسي الصقر اللتين تعرضان لتداعيات العرب على الإنسان والعلاقات الاجتماعية بطريقة رمزية من دون الإشارة بوضوح إلى الأسباب السياسية.

ج- نص مبهم لا تفهم منه شيئا عند قراءته فبدا مجرد تراكم أفقي للحوادث وانشاء غامض لا تستطيع قراءته، كروايات طه حامد الشبيب وروايات أحمد خلق التي هي نصوص تروي حوادث باهته غامضة لا تقول شيئا[1].

الروائي تحت حكم الديكتاتور يعاني في لحظة الكتابة سطوة رقيب داخلي يشير فيه الخوف؛ فالكلمة محاسبة، وقد تؤدي إلى حتفه، كما حدث للروائيين محمود جنداري وحسن مطلق وهو ما أبهت النص وجعله يتناول كل ما هو غير جوهري في التجربة، منشغلا بتفاصيل غير مهمة تاريخ قديم؛ هموم اجتماعية عادية لا محل لها وسط مواجهة الموت اليومي؛ حكاية لا تمت إلى الواقع بصلة نصوص تحاشت بشكل عام الاقتراب من المحرمات الثلاثة السياسية والجنس والدين الأمر لذي أثر في الصّوغ الفني، فبدت الرواية واهية البنية

[1] - ينظر: سلام إبراهيم، المرجع السابق، ص09.

مرتبكة الصّوغ، غير ناضجة، وهو ما يستطيع القارئ أو الباحث أن يجده في الكم الهائل من الروايات التي صدرت عن دار الشؤون الثقافية الرسمية في تلك الفترة.

3- روايات مكتوبة في المنفى:

في المقابل نشأت الرواية العراقية وتطورت في المنفى بوتيرة سريعة منذ أوائل تسعينيات القرن الماضي، وبلغت ذروتها في بداية الألفية الثالثة، وأضحت من السعة بحيث تحتاج إلى من يتفرغ لمتابعتها؛ إذ من الملاحظ عدم وجود ناقد أو دارس عراقي متخصص يتابع هذه الظاهرة المهمة، وما كتبه بعض النقاد عنها يعد مرورا خجولا أمام الكم الروائي الذي صدر ويصدر [1]

ومن سمات نص المنفى أنه:

أ- انشغل في تقليب محنة العراقي زمن الديكتاتور والحرب، إذ وفّرت مسحة الحرية في المنفى كتابة نصوص واضحة وصريحة عن عذاب العراقي وخوفه وهلعه ومقاومته ومعاناته وهو يواجه الموت يومياً؛ نصوص كان من المستحيل كتابتها في ظروف العراق حينذاك كنصوص كلّ من شاكر الأنباري في روايته الكلمات الساحرات: ألواح، ليالي الكاكا: بلاد سعيدة نجمة البتاوين وجنان جاسم الحلاوي في رواياته يا كوكتي، ليل البلاد، دروب وغبار أماكن حارة، وعالية ممدوح في حبات النفتالين والغلامة وسلام عبود في أمير الأقحوان وذبابة القيامة ونجم والي في الحب في الطرب، مكان اسمه كميت، تل اللحم، صورة يوسف ملائكة الجنوب وزهير الجزائري في حافة القيامة والخائف المخيف، وسنان أنطون في إعجام "وحدها شجرة الرمّان" وسلام إبراهيم في روايته رؤيا الغائب الإرسي، الحياة لحظه، في باطن الجحيم[2].

[1]- عبد الله إبراهيم "الرواية العراقية الجديدة المنفى الهوية، اليوتوبيا"، مجلة الرقم، دار الرقم للإبداع والنشر، كربلاء، ع1 2014، ص38.

[2] - ينظر: نجم عبد الله كاظم، الرواية في العراق 1965-1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها، دار الشؤون الثقافية العامة 1987، ص60.

تتناول جل هذه النصوص العراقي من خلال روايات السير الذاتية للكتاب الذين خاضوا غمار تجربة الاعتقال والحرب كجنود أو كثوار، أو من خلال العودة إلى تاريخ العراق القريب لمعرفة مسببات ما آل إليه العراق من خراب وتدمير، فكانت سجلا أدبيا حيا لتاريخ العراق الحديث صورت ما تتحاشاه كتب التاريخ المهتمة بتدوين الأحداث العامة وتداعياتها ومذكرات السياسيين التي تحاول تجميد ما حدث وتجاهل عذاب الفرد.

ب- أضافت تيمات (موضوعات) جديدة إلى النص الروائي العراقي والعربي، فأول مرة تتناول النصوص تجارب الجندي العراقي وعذابه في أثناء خدمته في المؤسسة العسكرية زمن السلم وزمن الحرب، بعد أن كان هذا لموضوع من محرمات الكتابة في الأوطان العربية إلا من زاوية الدفاع عن الوطن، كما هي حال النص المكتوب تحت ظروف الديكتاتورية في العراق، أو ما كتب في أعقاب هزيمة 1967 عن معاناة الجندي وعذابه بسبب خسارته الحرب مع إسرائيل، بينما كشف النص العراقي همجية المؤسسة العسكرية التي قادت العراق إلى الخراب.

ج- تناولت محنة المنفى والغربة، بعد تشرد أكثر من خمسة ملايين عراقي موزعين في بقاع العالم؛ يعيشون في محيطات ثقافية غريبة عليهم، أدت بالضرورة إلى زعزعة القيم والعادات والتقاليد التي يحملونها من بيئتهم الثقافية؛ ومعاناة جيل وُلِدَ وكبر في المنفى وله همومه المختلفة[1].

صدر كثير من الروايات التي كانت "تيمتها" الجوهرية مأزق المنفى وتداعياته الاجتماعية والنفسية من أبرزها رواية عندما تسقط الرائحة لدنى طالب، وأقمار عراقية سوداء في السويد لعلي عبد العال، ومواطن الأسرار لشاكر الأنباري والمحبوبات لعالية ممدوح وتحت سماء كوبنهاغن لحوراء النداوي وزنقة بن بركة لمحمود سعيد.

[1] - ينظر: نجم عبد الله كاظم، المرجع السابق، ص63.

د- انعكست عليه وعلى بنيته وبالتالي أسلوبه الحريةُ التي تمتع بها الروائي العراقي والاحتكاك المباشر بالحضارة الغربية والاطلاع على أنماطها الثقافية ولغاتها، إذبات واضحاً بلا غموض يقتل المعنى فيه، ومتنوع الأسلوب والصوغ الفني المتراوح من بنية نص تقليدي إلى أقصى أشكال التجريب.

هـ- تميز لا يتجاوز المحرمات فحسب بل بالحفر أيضا في محرّمات الأعراف والتقاليد والقيم العراقية الشكلية المبالغ في صرامتها، فجاءت النصوص بريئة وكاشفة عن تكوين الشخصية العراقية المزدوجة بين ظاهر عنف شديد التمسك بالقيم وداخل يبيح الكبائر، كما نجد ذلك في الضلع وأصغي إلى رمادي لحميد العقابي والغلامة والتشهي لعالية ممدوح وياكوكتي لجنان جاسم حلاوي وأقمار عراقية سوداء في السويد لعلي عبد العال وعندما تستيقظ الرائحة لدنى طالب والإرسي والحياة لحظة لسلام إبراهيم[1].

4- روايات ما بعد 2003:

ويبدو ثراء الواقع الجديد بالقصص والأحداث أحد أسباب بروز الرواية العراقية في السنوات الأخيرة وبالرغم من إنجازات الرواد الأوائل، فإن ثمة اختلافات بين جيلي ما قبل 2003 وما بعدها.

وإن القارئ الراصد لما صدر بعد عام 2003 من الروايات ليعجب من هذا الكم الهائل غير الهينّ من الروايات المثيرة للاهتمام والجدل في آن واحد بعد أن اعتمدت أساليب فنّية جديدة، تغاير المألوف السائد من قبل، وتتجاوزه إلى تقنيات تجريبية جديدة في تصوير الألم ولا معقولية الخراب، وكابوسّية الواقع وسط فوضى الحرب والدمار والاقتال والإرهاب والموت المأساوي الفاغر فمه المتربص بهم من حيث يعرفون ولا يعرفون وذلك هو جوهر الكتابة:

[1] - ينظر: نجم عبد الله كاظم، المرجع السابق، ص67.

لأن «**المأساة في حجمها ودرجتها ونوعيتها أكبر من أن يستطيع كاتب بمفرده، وفي عمل فنّي واحد أن يقدمها روائيا بكل أبعادها وعمقها وبربريتها**».[1]

فكانت مادة روايات 2003 التحولات العنيفة التي مّرت بالمجتمع العراقي بعد الاحتلال الأمريكي وما تركته من معضلات وقضايا شائكة لا تزال تعمل في النسيج العراقي كانتشار العنف والتهجير الطائفي والغربة عن الوطن.

"**وقد أسهمت تجربة عدد من الروائيين كانوا أكثر جرأة في التعاطي مع مفردات الواقع العراقي وتعقيداته، في ولادة أعمال أحدثت صدى قويا في الساحة الثقافية حيث فاز بعضها بجوائز عربية وعالمية مثل "يا مريم" لسنان أنطون وفرنكتشتاين في بغداد لأحمد سعداوي والفتيت المبعثر لمحسن الرملي ودوامات الرحيل لناصرة السعدون وغيرها، ورغم تنائي المسافات بين هؤلاء الروائيين ووطنهم فإنهم نقلوا الكثير من تفاصيل الحياة في العراق**"[2].

وهنا يتأكد للقارئ المتابع أنّ الرواية العراقية الجديدة على اختلاف رؤاها في التصدي للواقع المؤلم بكل صراعاته ونزعاته وتصدعاته السياسية والاجتماعية المأساوية التي ظهرت بعد السقوط وتبعاته، وتباين اتجاهاتها في تمثل أشكال الصراع الطائفي فنيا، قد حضت مصطلح أدب الداخل وأدب خارج وفندته «**موجهة له ضربة موجعة من خلال أعداد كبيرة من الروايات وضعت القارئ أمام نتاج عراقي خالص بغض النظر عن مكان إنتاجه والملاحظ أن أغلب الروايات التي انطلقت من أرض غير العراق، كانت تشّق طريقها بدراية بالغة صوب الداخل العراقي، لتجدلها طريقا مقبولا يمهد لبناء رواية عراقية تتحدث عن زمان ومكان عراقييّن**».[3]

---

[1]– علي عباس علوان، الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المعاصرة، مجلة فصول ع (4)، الهيئة العامة المصرية، القاهرة، 1997، ص 104.

[2] – جميل الشبيبي، الرواية العراقية بعد التغيير 2003، صحيفة الحوار المتمدن، ع5، 2014/12/28.

[3]– حسن السكاف، الرواية العراقية الجديد أرشفة الفجيعة، ع (2468)، جريدة الأخبار اللبنانية بيروت، 2014.

كما تعالج رواية ما بعد التغيير القضايا التي استجدت بعد التفكير نتيجة الحرية في الكتابة التي اكتسبها الروائيون أو تعالج القضايا السياسية والاجتماعية في مرحلة حكم النظام السابق بالنقد والمراجعة، والتي لم يكن مسموحا للكتاب الخوض فيها.

لقد حاولت الرواية العراقية بعد (2003) أن تكون أكثر قربا انهماما داخل واقعها بكل صراعاته وتصدعاته السياسية والاجتماعية، لذا راحت تعبر عن أبرز الظواهر حضوراً وهو الصراع الطائفي المأساوي الذي ظهر بعد الاحتلال، وما جره من قتل وتفجير وتبعات نفسية واجتماعية، احتلت مساحات واسعة من الإنتاج الروائي، حيث تناولت موضوعة الصراع الطائفي بمختلف الطرق والأساليب الأدبية والفنية «**رافضة للواقع في صورته كمعطى وكنتيجة وكممارسة يومية**»[1]، انعكس ذلك على الفضاء السّردي العراقي وبنية النص التي بدت أكثر سوداوية وتشاؤماً.

يكشف هذا النوع من النصوص عن مستويات جمالية ذات حساسية فنية متقدمة في السّردية العراقية سمة مميزة حقق على أثرها الروائي العراقي حضوراً مهما على المستوى العالمي والعربي وهو ما جعلها ضمن الإطار التجديدي والإبداعي للرواية العراقية، تمثل ذلك في العديد من الروايات التي اتخذت من الصراع الطائفي تيمة أساسية في بنائها ومنها رواية قياموت للكاتب نصيف فلك واحدة من الروايات الأكثر انهماما وانهماكا في إشكاليات الصراع الطائفي اليومي وفي أكثر تفاصيله تأثيرا وحضورا في الرواية العراقية وهو الصراع السياسي والديني بكل تصدعاته واختلالاته وافرازاته الاجتماعية والنفسية، "**كما تمثل رواية (بوصلة القيامة) للروائي هيثم الشويلي لحظة شك ومراجعة وتوثيق وأرشفة لمرحلة ما قبل التغيير بكل ما تحمله المرحلة من مشاهد وحشية وأساليب قمع واضطرابات نفسية واجتماعية**

[1]– محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهايات القرن العشرين، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص 24.

كانت مقدمة وسبب ونتيجة لفترة ما بعد التغيير"[1]، أما في رواية (فندق كويستيان) للروائي خضير فليح الزيدي يسعى الكاتب إلى إعادة التذكير بأنموذج سابق وهو أنموذج التآخي ما بين هذه العينات المختلفة الانتماءات والتوجهات التي تتجلى في رواية كتبها قبل أحداث التغيير (مخطوطة) وجاء ليطبعها في العراق لكن تنتهي محاولته بالقتل على يد المليشيات الطائفية والتي تحولت فيما بعد إلى اقتتال وتشريد وكره أعمى بين أبناء البلد الواحد كذلك نجد أن رواية (مثلث الموت) للروائي (علي لفته سعيد) تصور هذا الصراع الطائفي على شكل مثلث رأسه السلطة السياسة وأضلاعه المذاهب الدينية التي تسعى للاستحواذ على السلطة من خلال إعادة إنتاج صورة الماضي، وتمثل رواية يا مريم لسان أنطون رؤيتان متناقضتان لشخصيتين من عائلة عراقية مسيحية تجمعهما ظروف البلد تحت سقف واحد في بغداد، تثير الرواية أسئلة جريئة وصعبة عن وضع الأقليات في العراق إذ تبحث إحدى شخصياتها عن عراق كان، بينما تحاول الأخرى الهرب من عراق الآن، أما روايته "**وحدها شجرة الرمان**" التي هي محل دراستنا يضعنا الروائي أمام جدلية الحياة والموت، وجعل من أبطال روايته جثث تنتظر دورها وكأنها نص مفتوح متعدد الحفر تغوص في المناطق المعتمة في حياة الإنسان العراقي الذي أصبح أمام امتحانات تتكرر كل يوم وكأنه أمام ملهاة أكثر منها مأساة.

نجد أن هذا النوع من الروايات اتسم بمعايير جديدة ومختلفة عن روايات ما قبل التغيير أبرزها، أنها تتخذ من الحدث الآني أو ما يطلق عليه هنا والآن (الصراع الطائفي) مكانة مركزية في بؤرة الأحداث التي تراجعت مكانها أنا الكاتب، وتشظي لصورة البطل، وتعدد صوت الراوي أمام تكثيف لزمن الصراع ومكان الصراع وصور الخراب كما وجدنا هناك تفوق واضح في هذه الروايات للجانب التوثيقي والفني على الجانب الفكري أي أن المادة الفنية والتوثيقية كانت أكبر من بعدها الفكري، وكشف هذا النوع من الروايات أن هناك علاقة وثيقة

[1] – نادية هناوي سعدون، تحولات الرواية العراقية في مرحلة ما بعد التغيير، صحيفة القدس العربي، ع3، 26 مارس 2017.

بين الصراع الطائفي وبين الفساد الاقتصادي والمتغيرات السياسية التي طرأت على العراق تعبر عن «**انشطارات الذّات والآخر، وأوجاع الناس ومتغيرات حياتهم وما يحيط بهم من قوى مؤثرة تتحرك بقوة في كل جانب**»[1] حيث تم إسقاط قيم ومفاهيم كانت تمثل طبقات سياسية حاكمة وبروز أخرى خاصة بالطبقات السياسية الجديدة مثل الطائفة والمذهب والعرق والدين والعشيرة...الخ، وهي أحد أهم عوامل صراع.

كما كانت صورة الموت والخراب في ظل الصراع الطائفي كحتمية أبدية (لعنة) مع غياب شبه تام لصور الحب والأمل والمستقبل، وما يكشف عن ترسيخ صورة واحدة تساهم في ترسيخ أنساق ثقافية عدائية تشاؤمية مغلقة.

[1]– قيس الجنابي، الرواية العراقية المعاصرة أنماط مقاربات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2012 ص219.

الفصل الأول

الفعل السردي وحركية البناء في رواية "وحدها شجرة الرمّان" لسنان أنطون

أولا: الزمن

ثانيا: المكان

ثالثا: الشخصيات

أولا: الزّمن

على الرغم من أن مفهوم الزّمن قد شغل صفحات الكثير من دراسات الفلاسفة والأدباء والعلماء الذين حاولوا فكّ لغزيته وضبط حدوده على أرضيه تعريف شامل لا يخرج عنه إلا أنّهم لم يفلحوا في بلورة هذا المفهوم وضبطه دون أن يتخلله غموض أو تحيط به هالة من الالتباس المفهومي غير واضح المعالم ليغدو بذلك من المفاهيم الكبرى التي ما يزال أمر تحديدها عالقا ومتوقفا على تصورات كل شخص لهذا الأخير الحاضر فينا، الغائب عنا حتى بحضوره فمن «**المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزّمن**» [1]

هكذا صرح باسكال واعترف باستحالة مفهوم الزّمن ليضم بذلك صوته إلى صوت القديس أغوسطينوس الذي عبّر عن حيرته وقلقه اتجاه هذا النّاموس الذي يدركه في وعيه ويحس بنبضه المستمر داخل وجوده، لكنه يجد نفسه عاجزا عن نقل إحساسه به، أو التعبير عن وعيه بماهيّته خاصة عندما يواجهه الآخرون بسؤال ما الزّمن: «**إن لم يسألني أحد عنه اعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع**» [2]

ولعل هذه الصعوبة تنبع من كون الزّمن مفهوما مطلقا لا نهاية للمعاني التي يحيل عليها ممّا جعل من طرق بوابة مفهومه أمرا على غاية من التعقيد، فتحداه البعض وفتح البوابة غير آبه بحدود الإصابة وفضاءات الخطأ، وعجز البعض الآخر عن فعل ذلك فرفع راية الاستسلام مكتفيا بالتأمل الفكري لهاجس اسمه الزّمن.

وبهذا ظلّت الأرضية الممتدة بين ما نعرفه عن الزّمن وما لا نعرفه عنه، مساحة كبير مفتوحة على كل الاجتهادات التي حاولت أن تتناوله بالتعريف، باحثة عن آثار تركها هنا وعن أشلاء تبعثرت منه بعد انقضائه وزوال أجياله فما الزّمن يا ترى؟

---

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د.ط 1998، ص202.

[2] – مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2005، ص13.

أ- المفهوم اللغوي للزمن

يعد مصطلح الزّمن من أكثر المصطلحات التي اهتمت بها كتب التراث والمعاجم فقد جاء في قاموس المحيط أن الزّمن« **اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمانٌ وأزمنةٌ وأزْمنٌ**» [1] وكذا جاء في لسان العرب «**أن الزّمان زمن الرّطب والفاكهة وزمان الحرّ والبرد ويكون الزّمن شهرين إلى ستّة أشهر، والزّمن يقع على الفصل من فصول السنّة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه وأزمن الشيء طال عليه الزّمان وأزْمن بالمكان أقام به زمانا**»[2] بمعنى مكث فيه كل الوقت وبقي فيه.

وبهذا نجد أن دلالة الزّمن تقتصر على معنيين:

أولهما: أن الزّمن كلمة نطلقها على مقدار معين من الوقت سواء كان قصيرا نقدره بالساعات، أو كان ممتدا طويلا نقدره بالأعوام والسنوات.

وثانيهما: أنه يحصل في براثيته بذور الحركة والاستمرارية الدائمة التي تجعله متتبعا غير قابل للانتهاء، مما يمنحنا فرصة ملاحظته فينا ورؤيته في الأشياء من حولنا.

إذا كان هذا مفهوم الزّمن في اللغة، فما طبيعة المعنى الذي يلامسه في الاصطلاح؟

ب- المفهوم الاصطلاحي للزمن:

إن الزّمن كتيمة وكموضوع شغل بال العديد من المختصين في مختلف مجالات اختصاصهم نظرا لأهميته واتصاله المباشر بحياة الإنسان في شتى تعرجاتها المادية والمعنوية.

---

[1]- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، ج3، 1952، ص 233-234.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، نسقه ووضع فهارسه علي شيري، دار إحياء التراب العربي، بيروت، ط2، 1992، مادة زمن ص202.

بذلك أن الزّمن هو «**المادة المعنوية المجردة، التي تتشكل منها الحياة فهو حيز كل فعل ومجال كل تغير وحركة**»[1] ويؤكد غاستون باشلار هذا الرأي قائلا: «**إن الزمان حي والحياة زمنية** [2] حيث أنه يمشي جنبا إلى جنب مع الحياة ممزوجا بها ومنصهرًا فيها دون أن يغادرها لحظة واحدة، غير أنّنا لا نلمسه ولا نحس به لأنه مجرد خيط وهمي« **نراه في غيرنا مجمدا شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره وتساقط أسنانه وفي تقوس ظهره**[3] عبر مراحل زمنية متفاوتة.

والزّمن في الاصطلاح السّردي:

يعد عنصرا مهما من عناصر النّص السّردي لأنه الرابط الحقيقي للأحداث و«**محور البنية الروائية وجوهر تشكلها**»[4] حيث لعب دورا أساسيا في بناء الرواية ذلك الجنس الأدبي الذي هو محور اهتمامنا «**فلا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أم تخيليا خارج الزّمن كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة ما، دون نظام زمني**» [5] إذ أن هذه العلاقة الوطيدة بين الرواية والزّمن أفضت إلى القول بأن الرواية هي «**الزّمن ذاته**»[6] حيث شكل الزّمن أحد الركائز الأساسية التي تسهم في تشييد معمار النّص فنيا وجماليا فوجود الزّمن ضروري في السّرد أي لا وجود للسّرد بدون زمن.

---

[1] – أحمد طالب، مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة والأدب (بين النظرية والتطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران د.ط، 2004، ص09.

[2] – غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد، ط3، المؤسسة الجامعية للدارسات والنشر والتوزيع، بيروت 1992، ص 15.

[3] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص173.

[4] – مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص36.

[5] – إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، د.ط، الجزائر، 2007، ص98–99.

[6] – عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1988 ص20.

ثانيا: مستويات الزّمن السّردي:

انطلاقا من آراء تودوروف حول زمن القصّة وزمن الخطاب، قسم جيرارجينيت الزّمن إلى ثلاث مستويات وهي كالآتي:

1- الترتيب الزّمني: يعني به العلاقة التي تقوم بين «**تتابع الأحداث في المادة الحكائية Diegese وبين ترتيب الزّمن الزائف Disposition في الحكي**»[1] بمعنى التتابع الفعلي للأحداث داخل القصّة و«**الترتيب الزّمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية**»[2] وانطلاقا من مواجهة الترتيبين، نلاحظ عدم تطابقها الذي يؤدي إلى خلق ما يسميه" جيرارجينيت" بالمفارقة السّردية.

فما طبيعة الحضور الذي سجلته هذه المقارنات في الرواية محل الدراسة؟ وما الأنواع التي أفرزتها بهذا الحضور؟

أ- الاسترجاع L'analpse:

الاسترجاع من أبراز التقنيات التي استفادت منها الرواية حيث استطاعت من خلاله أن تتلاعب بالزّمن، وتحرره من خطيته الخانقة، وهو بمثابة ذاكرة النّص، وشكل من أشكال الرجوع إلى الماضي.

والاسترجاع عبارة عن إيراد حدث سابق عن الحدث الذي يحكي، مما يعني أنه «**سبق النقطة الزّمنية للحكاية التي بلغها السّرد، أي ما يذكر بعد وقوعه**» [3] أي أن هذه التقنية تشكل قطعا للتسلسل الزّمني، تفتيتا لتراتبيته، فمن خلالها يعود إلى الوراء للإضاءة على

---

(1) – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبرير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997 ص76.

(2) – جيرارجينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص46.

3- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة،1976 إلى1986 دار صامد للنشر والتوزيع تونس، ط1 2003، ص89.

ماضي الشخصيات أو الأحداث المتعلقة بالسّرد ومن خلالها تقدم للقارئ معلومات إضافية تُعينه على تتبع الحدث ومجرى الأمور.

لقد جاء نص "**وحدها شجرة بالرمّان**" محتفيا بالماضي من خلال عودته المستمرة إليه وتوظيفه الدائم لذاكرته وبقائه في حدود استثمار مخزونه الّذي كان يكسر حدود الأبعاد الزّمنية داخل النّص ناقلا إيانا إلى مدى بعيد أو إلى مدى قريب في لحظة تأملية واحدة.

من بين الاسترجاعات الّتي جاءت في براثين النّص "**وحدها شجرة بالرمّان**" والتي جاءت لتكشف لنا عن الماضي نسوق المثال التالي الذي هو استرجاع بعيد المدى فتح لنا به جواد إحدى أهم المراحل الّتي اجتازها الشعب العراقي ألا وهي حرب1991 «**تذكرّت كيف استعددنا لحرب 1991 وغلقنا شباك الحمام بالورق... كما نصحونا على التلفزيون على أساس أنّ ذلك من هجوم كيماوي وتركنا ما يكفي من قناني الماء البلاستيكية داخل الحمام**» [1]

يتضح من خلال الاسترجاع السابق كيف أن عائلة جواد قد عاصرت العديد من الحروب، فحينما اندلعت حرب اسقاط النظام عام 2003 وجدت نفسها قد اكتسبت خبرة جعلتها تستقبل الحرب كمن يستضيف زائرا يعرفه تمام المعرفة فقاموا بتغليف شباك الحمام بالورق وتخزين قناني الماء البلاستيكية.

كما لم تكن المرحلة التي مر بها جواد في حرب 1991 وحدها نقطة استقطاب لذاكرته، إذ يرجع إلى زمان صدام "**كانت شقيقتي قد انتقلت مع زوجها إلى بيت كبير... اشتراه في الكرّادة... أحد ثمار ركوبه الموجة الجديدة ببراعة مثلما كان قد فعل من قبل أيام صدام، كان زوجها من (الرفاق) فيما مضى وظل يدافع عن النظام وسياساته بمنهجية حتى السنين الأخيرة**" [2]

[1]– سنان أنطون، وحدها شجرة الرمّان، دار الجمل، كولونيا، بيروت، ط1، 2013، ص 91.

[2]– الرواية، ص244.

الملاحظ أن الاسترجاعات تأتي كلما دعت الحاجة اليها كأن تُظهر شخصيات جديدة، كما في المثال السابق.

فقد تناول شخصية ستار البعثي الذي تحول بين ليلة وضحاها إلى عضو في أحد الأحزاب الدينية التي هيمنت على السلطة، أي أنه ركب الموجة الجديدة المناسبة للوضع الجديد ونجا بأعجوبة من هيئة استئصال البعث.

كما استثمر جودي بطل الرواية تقنية الاسترجاع عندما زار شارع المتنبي مع عمه الذي دخل في حوار مع أحد الشباب العراقيين الشيوعيين في قوله: «**تذكرت أن أحد الزملاء في السنة الثانية بالأكاديمية والذي كان دائما يستشهد بمقولات ماركس كان قد لمّح لي أكثر من مرة، بعد أن شكوت من الحياة والحرب والاختناق الذي نعيش فيه عن مجموعة من أصدقاءه يجتمعون ليتناقشوا بأفكار مشتركة**» [1]

استعمل جودي الاسترجاع (ليفصح) عن استقلاله الحزبي، وأنه غير منتمي إلى أي إيديولوجية ماركيسية أو غيرها ونفهم من استقلاله هذا أن الأيديولوجيات الموجودة على ساحة العمل السياسي العراقي لا توفر أجوبة منطقية وعلمية لمشاكل الشباب العراقي، لأنها إيديولوجيات مستوردة من ثقافات أخرى تختلف عن ثقافتنا العربية والإسلامية بمنطقها الفلسفي وجمالها اللغوي.

لقد كان لهذه الاسترجاعات دورا كبيرا في مساحات نص "**وحدها شجرة الرمّان**" نلحظه على مستويين اثنين:

المستوى الأول:

قامت فيه هذه الاسترجاعات بتأثيث الفراغات الّتي تركها الحكي في غرف الرواية وهو بهذا التأثيث يكمل بناء المتبقي من المنظومة الحكائية، فتأتي بذلك حاملة لإبرة تُرتِق بها الخروقات المتشكّلة في الترتيب الزمني.

[1]– الرواية، ص 127.

المستوى الثاني:

قامت فيه هذه الاسترجاعات بكسر رتابة الزّمن والدفع بالأحداث إلى الخروج عن منطق الخطية، وفك عقد انتظامه ليترك بعد ذلك المجال للقارئ كي يعيد ترتيب الأحداث وملء الفراغات، وإعادة البناء الحكائي إلى ترتيبه بإزالة كل الاختلالات الزّمنية، ووصل معظم انكساراتها.

ب- الاستباق La Prolepse:

يعد الاستباق من التقنيات الزّمنية وهو الشكل الثاني لحضور مستوى النظام الزّمني ويعني "**التوقع المستقبلي**" [1] وهو التطلع إلى الأمام أو الاخبار القبلي، يروي السّارد فيه مقطعا حكائيا يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية متوقعة، وهو تطلع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث. [2]

بهذا يعطي الاستباق للقارئ فرصة التعرف على الأحداث والوقائع قبل أوانها في القصّة، ومن أهم خصائصه هي «**كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله**» [3]

إذا كان الاسترجاع في رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" قد سجل أعلى مستويات الحضور فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة للاستباق الذي لم تحتف الرواية به على الرغم من كونها جاءت بضمير المتكلم.

---

[1]- غريماس، في الخطاب السردي، تر: محمد ناصر العجمي، الدار العربية للكتاب 1939، نقلا عن ميساء سليمان الابراهيم البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، د.ت، ص230.

[2]- ينظر ميساء سليمان الابراهيم: المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 1990، ص 132.

كون الرواية لم تحتف بالاستباق لا يعني عدم توظيفها له، حيث نجد له نماذج مختلفة في النّص، وعلى قلتها قامت بالدور المنوط بها، وفيما يلي سنقدم هذه الاستباقات لننظر في كيفية اشتغال كل منها في براثين نص "**وحدها شجرة الرمّان**" من خلال القليل الذي وجدناه.

من أمثلة الاستباقات نسوق المثال التالي الذي جاء على لسان جواد «**شعرت بغصة خوف من أن يكون قد مسّه ضرر**» [1]

لقد جعلنا هذا السياق الحكائي نتشوق إلى تفاصيل أخرى تقدم بوضوح ما كان السّارد يعنيه بالغصة والفاجعة المرتقبة، حيث تحقق هذا الاستباق ومات "باسم" ميتة شنيعة حينما قصفت طائرة أمريكية بطارية الصواريخ المتموضعة بجوار معمل الإسمنت، وأحالت كل شيء إلى خراب.

والملاحظ أيضا على هذا الاستباق استغراقه مدة زمنية قصيرة فهو بمثابة اعلان عن شيء تحقق على الفور.

وجاء استباق آخر على لسان ريم «**سأسهل الأمور علينا بألاّ أعطيك عنواني وأعطيك فرصة بداية جديدة مع امرأة أخرى أغار منها من الآن دون أن أعرف من هي**». [2]

جاء هذا الاستباق بصيغة استشرافية، فبعد المصير المفجع الذي ألمّ بريم كتبت رسالة مطولة تخبره فيها عن صراعها مع السرطان مما جعلها تطلب منه أن يبحث عن امرأة أخرى، يعيش معها سعيدا بقية حياته.

كما جاءت استباقات أخرى لتقدم لنا ملخصات حول ما سيحدث في المستقبل وهي بذلك تحاول أن تضعنا على عتبة النهاية بطرقها الخفيف لبوابة الأحداث التي ستنفتح بعد ذلك «**وأني سأرثها عنه كما ورثها هو عن أبيه وكما ورثها أبوه عن جده**». [3]

---

[1]- الرواية، ص88.

[2]- الرواية ص 160-161.

[3]- الرواية، ص 111.

«لم أكن أظن أنها ستصبح مهنتي الوحيدة وبأني سأعود إلى ممارستها ثانية بعد انهاء الخدمة العسكرية» [1]

وفي قوله هذا إشارة إلى القدر المحتوم الذي حكم عليه بخدمة الموتى كما فعل أسلافه وقد اعتبرها أبوه مهنة نبيلة وإنسانية وله منها الثواب، لكنها بدت غريبة على شخص يطمح في أن يكون فنانا يعتاش مما تنحته أنامله الرهيفة، لا أن يحصل على قوت يومه من غسل أجساد الموتى وتكفينهم.

بعد جولتنا البسيطة في رحاب المفارقات الزمنية التي تعددت وتنازعت على مساحة الرواية بين حضور مكثف للاسترجاعات (ذاكرة معبأة بالأحداث) وحضور محتشم للاستباقات (فضاءات الترقب).

هذا التنازع أدى إلى بلورة الأحداث في زمنها فكل منها تهدف إلى تقديم المحكي في قالب متماسك ينأى عن الاضطراب.

2- المدة (الديمومة) Duration/Duree

يقترح حميد لحميداني على المدة مصطلح **الاستغراق الزمني** ويرى أنه أكثر ملاءمة للمعنى الأصلي "**لأن الأمر يتعلق في الواقع بالتفاوت النسبي الذي يصعب قيامه بين زمن القصّة وزمن السّرد**" [2]

فالمدة أو الاستغراق الزمني هي مقاربة بين زمن القصّة وزمن السّرد من خلال سرعة أو بطء الأحداث الروائية ليتم اظهار المدة الزّمنية المستغرقة.

---

[1]- الرواية، ص 113.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 75-76.

ويقترح جينيت دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات سردية وهي: الحذف، الخلاصة (في تسريع السّرد)، والوقفة والمشهد (في تعطيل السّرد) أي أن النّص الروائي تأتي أثوابه مشدودة على حبل الزّمن من جهتين اثنين:

الجهة الأولى: يتم في مستواها الاستطراد والتفصيل والتوسع.

الجهة الثانية: يرسم في حدودها الاقتضاب والتلخيص والتمنع عن الشرح والتحليل داخل جغرافية النّص.

أ- ابطاء السّرد:

ويقتضي تعطيل وتيرة السّرد حيث يتمهل السّارد في سير حركة تقديم الأحداث الروائية

"**إن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض على السّارد في بعض الأحيان أن يتمهل في تقديم الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكي، معتمدا على تقنيتين.... هما الوقفة والمشهد**"[1]

أ-1- الوقفة Pause

رمز لها جيرارجنيت بـ «**زمن الحكي= ن، زمن الحكي=0 إذا زمن الحكي> زمن الحكاية**»[2]

وتظهر هذه الأخيرة وبشكل جلي عند لجوء الراوي إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة والانشغال بالوصف، هذا الانشغال الذي يؤدي إلى توقيف النمو الحدثي (تنامي الأحداث) داخل الحكاية «**بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي**» [3]

---

[1]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص309.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص 310.

مقابل جريانها في القصّة وهي تأتي بمثابة محاولة يتم فيها تجسيم وتجسيد «**مشهد العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات**» [1]

لقد كان للوقفة حضور مشع داخل «**نص وحدها شجرة الرمّان**» حضور لا يمكن الغاؤه أو تجاهل انعكاساته على مستويين.

الأول: يتمثل في حجم الرواية المتراكم على نحو مئتين وستة وخمسين صفحة.

الثاني: ندركه من خلال البطء الذي سنستشعره ينخر في حركة السّرد، والذي نخاله قد توقف عند حدود اللوحات الوصفية الممتزجة به أو المعلقة على جدرانه والتي أذابت في أحيان كثيرة حدود الفواصل من أجل رسم لوحة أكبر وعلى امتداد أوسع.

ومن خلال تتبعنا لمجرى الوقفات الوصفية كثيرا ما تعثرنا بذلك الوصف المتشبث بتلابيب السّرد، الذي يحاول الأول من خلاله شد الثاني للتوقف في الوقت الذي يجرُ فيه الثاني الأول غير مبال بثقل زينته التي ترهق حركته وتبطئ سرعته سعيا لبعث الحيوية في أنحاء فضاءاته وإشاعة حرارة الحياة في ثلاجة وقفاته.

ونمثل لذلك بقول الراوي «**كانت الحديقة واسعة... مشينا باتجاه باب المطبخ الذي كان مفتوحا قرب بابه نباتات الصبار...كان البيت حديثا وفارها بطابقين وخمس غرف نوم وثلاثة حمامات مع غرفة كبيرة للضيوف، كانت شقيقتي قد أعدت غرفة في الطابق الأرضي بالقرب من الحمام لتنام فيها أمي ولكي لا ترهق ركبتيها في صعود ونزول الدرج...وضعت حقيبتها على الأرض بالقرب من سريرها الجديد، كان في الغرفة خزانة ثياب متوسطة الحجم ومرآة كبيرة أمامها كرسي مغطى بقماش أحمر وآخر مطابق له في**

[1]– سيزا أحمد قاسم بناء الرواية–دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ–الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984، ص 110.

الشكل على بعد عدة أمتار بالقرب من طاولة صغيرة عليها تلفزيون فوقه شباك يطل على حديقة بيت الجيران» [1]

فالحكي هنا تحدث عن دخول جواد لبيت أخته مستغلا عدم وجود زوجها دافعا بالأحداث إلى الأمام لكنه اتخذ طابع الحكي الوصفي انطلاقا من وقوف السّارد عند تفاصيل المنزل، متابعا تحريك الحدث بشكل بطيء.

كما نسوف مثالا آخر على ذلك في قول السّارد «**أحسستُ بألم حاد وبالسكين البارد تخترق عنقي، سال الدم الحار على صدري وظهري، سقط رأسي على الأرض وتدحرج على الرمل ككرة سمعت وقع خطى تقترب، نزع أحدهم العصّابة عن عينّي ووضعها في جيبه وابتعد بعد أن بصق علي، رأيت جسدي إلى الدّكة راكعا وسط بركة من الدم**»[2]

وهنا أيضا أتى الوصف متشبثا بتلابيب السّرد، مستوقفا إياه بين الحين والآخر عند حدود صورة معينة لا يمكن أن يمر بها دون التقاط جزئياتها، وتأملها لذلك الالتقاط الذي يفرض سلطة البطء على حركة السّرد التي تبدأ مثقلة الخطى على مساحة السطور المتعبة من حملها تلك اللوحات.

اذن يأتي نص «**وحدها شجرة الرمّان**» متخما بالوقفات الوصفية، التي كانت تحيك خيوطها مع أثواب السّرد المنسدلة على بياض الصفحات، وهي على تنوعها خدمت إيقاع النّص الذي كانت تنبعث مع حركته وتتفتق بداخله بأوصاف دقيقة تبطئ الزّمن بشكل واضح وجلي، يجعلنا نحس بأن السّرد قد توقف عن النمو لتبقى الغاية من هذا كله هو تبطئة السّرد.

نجد أيضا أن الوقفة الوصفية في رواية «**وحدها شجرة الرمّان**» امتازت بخصوصية انفتاحها على تخوم الذاكرة التي كانت تغذّي بحضورها موارد هذه الوقفات خاصة عندما تنغلق عن الزّاوية نفسها في تلك الزّاوية المضاءة التي يتم فيها تأمل تفاصيل الماضي

[1]- الرواية، ص 245-246.

[2]- الرواية، ص 9.

واستفزاز للحاضر بكل ذلك الحضور في حدود جسد الرواية، ونمثل له بالمقطع التالي «**ما زلت أذكر برودة وملمس ذلك الجسد الذي ساعدت أبي في غسله وتكفينه تلك الظهيرة كان لكهل في العقد السادس من عمره، كانت بشرته مليئة بالتجاعيد وقد اصفرّت بشكل غريب فاحت منه رائحة نتنة وأدركتُ يومها حكمة استخدام السدر والكافور ذكرني منظرهُ بالسّمك الذي كانت أمي تضعه على الطاولة في المطبخ قبل أن تنظفه استعدادا لطبخة**».[1]

من خلال ما سبق يمكننا القول بأن الوقفات الوصفية في «**وحدها شجرة الرمّان**» قد نجحت وإلى حد بعيد في استجلاء عمق تلك العلاقة التي تجمع بين الأشخاص والأشياء والأمكنة وجعلها علاقة فاعلة داخل النّص الروائي، هذا من جانب ومن جانب آخر فقد أدت دورها الأساسي في النّص من خلال عملها على تعليق السّرد، وإيقاف الحكي كلما تعلق الأمر بضرورة بلورة الشخصيات أو رفع الستار عن تجليات المكان وبذلك لم تكن الوقفات مقتصرة على بيان تفاصيل الواقع ونسخه بقدر ما كانت تمهّد لحضور فاعل برسم أرضية الأحداث والمشاهد.

أ-2- المشهد (Scéhe):

هو بمثابة الإعلان عن «**حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر، وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب**» [2] معلنا عن ولادة مشهد حواري تتمخض عنه لحظة يكاد يتطابق فيها «**زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدة الاستغراق**» [3]. حتى وإن كان جنيت يؤكد على نسبية هذه اللحظة إذا ما نظرنا إلى لحظات الصمت والتكرار، التي تبقى دائما محافظة على ذلك الفرق القائم بين زمن الحوار في الحكاية، وزمن الحوار في القصّة التي يتم عرضها، وبيان فصولها من خلال السّرد.

---

[1]- الرواية، ص 40-41.

[2]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1987، ص 49.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 79.

وعلى الرغم من النسبية التي يؤكدها جنيت يبقى المشهد يحظى بعناية خاصة وموقع متميز في الحركة الزمنية للنص الروائي، على اعتبار أنه يشكل مساحة مفتوحة ينشأ فيها **«ذلك اللون من المساواة بين الجزء السّردي والجزء القصصي ليخلق حالة من التوازن»**[1] يلغي بها جغرافية الحدود الفاصلة بين الجزئين حتى وإن كان لا يمثل وفي كل الحالات التي يتمظهر بها السرعة الحقيقية التي تم نطق الحوار بها ولا تلك **«اللحظات الميتة التي تتمثل فيه مقدما لنا وعبر امتداداته تعادلا عرفيا بين زمن القص وزمن الحكاية»** [2] على الأقل على مستوى الكمية النّصية (المكانية) والزمنية المعلن عنها.

لقد كان للمشهد في رواية **«وحدها شجرة الرمّان»** دور كبير في إبطاء حركة السّرد والعبث وبوتيرته وإيقاعه، ومن بين المشاهد التي فرضت سلطة حضورها نجد المشهد الذي جمع بين جواد وأبيه.

– «سألني يومها بشيء من الاستهزاء:

شتطلع يعني بعد متخلص؟ مدرس رسم؟

فأجبته:

يمكن مدرس فنية، شكو بيهه؟ ليش التدريس عيب؟ بس أكو وظائف أخرى ممكن الواحد يتعين بيهه.

ناولني قائمة الاختيارات وأجاب بالجملة التي كان يددها كثيرا:

الواحد لازم يداري خبزته ابني!

ثم أضاف بعد صمت ثقيل:

إذا ما تريد تشتغل ويّايه على الأقل إدْرسْلك شي ينفع الناس وينفعك! شي بيه خيرا» [3]

---

[1]– جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1997، ص 253.

[2]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2004، ص 359.

[3]– الرواية، ص 59–60.

يتضح من خلال المقطع السابق التهكم الظاهر في خطاب الأدب الذي يرى أن الفن خروج عن المسار، لكن عندما رأى تصميم جواد على اختياره، نصحه أن يدرس شيء يعم عليه وعلى غيره بالنفع.

فهذا المشهد الحواري كان له الدور الكبير في انجاز الوظيفة الأساس، وهي خلق التساوي بين زمن الحكاية وزمن الحكي، بحيث تماثلت المدة الزمنية للحوار بالمساحة النّصية التي شغلها في القصّة، وذلك بخلوه من كل أنواع الاستطراد والأوصاف والسّرد والاسترجاعات التي يمكن أن تكون في حوارات أخرى توزعت في براثين الرواية.

ومن خلال تعرضنا السابق لكل الوقفة والمشهد يمكننا القول بأن هاتين التقنيتين الزمنيتين اللتين كان حضورهما مكثفا داخل نص «**وحدها شجرة الرمّان**» قد شكلتا بمفردهما ولوحدهما سلطة لا يمكن تجاهلها في جسد هذه الرواية التي ارتبطت حركتها بتواجدهما.

وهذا التواجد لبّى حاجة الحكي إلى التمدد على مساحة النّص الروائي وذلك لعرقلة وتيرة تدفق الزمن الحكائي ورسم الإيقاع البطيء لحركته.

ب- تسريع الحكي:

الذي يكون «**عبر تقديم خلاصة فترة زمنية في أسطر قليلة وذكر أهم ما حدث فيها، كما يمكن تسريعه بشكل أكبر عبر القفز عن فترة زمنية محددة، دون الإشارة إلى ما حدث فيها**» [1] مما يعني أن تسريع السّرد «**هو ضمور في زمن القصّة مقابل الزمن السّردي الآخر المحدث، بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة أو جملة أو إشارة توحي بأن زماننا مليء قد انجز وتم تجاوزه**» [2]

فقد يتم اختصار حدث ما ويشار إليه بشكل مجمل، بحيث يستغرق زمنا أقل من زمنه الطبيعي لتفادي ركاكة التعبير، مما يكسب النّص جمالية خاصة تمكن القارئ من سرعة الفهم.

---

[1]- علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010، ص 84.

[2]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص 170.

إن التنويع الزمني الذي تجلى على مساحة نص «**وحدها شجرة الرمّان**» لم يكن له أن يستغني عن أشكال التسريع السّردي، وهذا ما يؤكده حضور كل من:

ب-1- الخلاصة Le Sommaire:

تعتبر من تقنيات التسريع كونها تضطلع بالسّرد الموجز الذي يكون فيه الزمن (زمن القصّة) أصغر بكثير من زمن الحكاية [*]، الذي تقوم بالمرور عليه جملة دون تفصيل فتقوم في الحكي «**على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزلها في صفحات أو اسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل**» [1] فيترتب عن ذلك عدم التوافق بين زمن الحكاية الذي يبدو طويلا واتساع لزمن القصّة الذي يكون في الغالب قصيرا يختصر بين طرفي فقرة موجزة أو في جمل معدودات، تحمل على عاتقها مهمة البوح بكل ما حدث في هذه السنوات الطويلة، وهذا ما يضفي عليها طابع التكثيف والاختزال.

لقد كان للخلاصة حضور لا يمكن تجاهله في فرض التنويع الزمني داخل رواية «**وحدها شجرة الرمّان**» لإسهام هذه الأخيرة في المرور السريع على العديد من الفترات الزمنية الطويلة، دون الاخلال بالبناء العام للنص واثقال هيكله بمساحات نصية هو في غنى عنها.

في رواية «**وحدها شجرة الرمّان**» لم تقتصر الخلاصة على أداء وظيفة التلخيص والاختزال وتقليص فترات زمنية من زمن الحكاية في القص، وانما أدت وظائف أخرى كتقديم بعض الشخصيات ونمثل لها بقول السّارد «**كان قد عاد من إيطاليا قبل عدة سنوات بعد أن أكمل دراسته العليا فيها، كان فنانا معروفا تخطت شهرته الحدود إلى البلاد العربية**

[*] – رمز له جنيت بـ زمن الحكي< من زمن الحكاية.

[1]–حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 76.

وحظيت لوحاته التجريدية بتقدير النقاد وله معارض فرديّة ومشتركة عديدة كما كان يكتب بعض المقالات النقدية في المجالات والجرائد بين حين وآخر عن الفن وتاريخه» [1]

فبهذه الأسطر قدم السّارد شخصية عاصم الجنابي في أول ظهور له معلنا عملها عن خلال تقديمه لإشارات أضاء بمصابيحها ملامح هذا الأخير مثقفا، أستاذا، فنانا، فاعلا في الحياة الثقافية.

فمن خلال ما سبق يمكننا القول بأن الخلاصة قد أدت الدور المنوط بها في عملية تسريع السّرد، مسهمة في ذلك بتوسيع مساحة التنويع الزّمني وإضفاء لمسة خاصّة على لوحة إيقاعه في ذات الوقت الذّي لعبت فيه ومن خلال تمظهرها في رواية «**وحدها شجرة الرمّان**» دورا كبيرا في عملية الربط بين عناصر الرواية ومقاطعها في إطار سياق متلاحم يعلن عن الانسجام والتلاؤم والتماثل.

ب-2- الحذف (Ellipis): [*]

يعتبر الحذف أو القطع تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السّرد، إذْ يعمل على تجاوز فترات زمنية والقفز عليها دون الإشارة إلى الوقائع التي حدثت فيها وبالتالي فهو يقوم على تجاوز مدة زمنية يتم إلغاؤها بفعل الانتقال إلى فترات زمنية أخرى فهو تقنية تقوم فيها وحدة معدومة من زمن القصّة بالتطابق مع وحدة أخرى من زمن الحكاية.

---

[1]- الرواية، ص 61.

[*] - يسميه تودوروف بـ: léscamotage أنظر:

Ttodoroveto.ducrot ; dictionnaire. Encyclop2dique seuilcoll,points, 1972, p;401.

ويذهب "جان ريكاردو" إلى أن الحذف هو نوع «**من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها من زمن القص... ونوع يلحق القصّة والسّرد معا في حالة التنقل من فصل إلى فصل حيث تحدث فجوة في القصّة**». [1]

بهذا يكون الحذف تقنية زمنية لا يمكن الاستغناء عنها، خاصة عندما يتعلق الأمر بضرورة إسقاط بعض الفترات الزمنية الميتة، والقفز بالأحداث باتجاه الأمام، ويتحقق هذا القفز بالسكوت عن هذا الجزء القصصي في السّرد بشكل كلي، أو بالإشارة إلى مكانه «**بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي**». [2]

فإلى أي مدى تم توظيف هذه التقنية في رواية «**وحدها شجرة الرمّان**»؟ وما طبيعة الزمن الّذي قامت هذه الأخيرة بإسقاطه؟

لقد كان للحذف بعض الحضور داخل نص «**وحدها شجرة الرمّان**»، حضور كان الهدف منه تخطي فترات زمنية تراوحت بين الطول والقصر الّذي يتم من خلاله تعيين نوعية الحذف [*] الّذي تناثر في براثين هذا النّص، والّذي غلب عليه الحذف الصريح الّذي جاء معلنا عن نفسه بإشارات تحيلنا عليه مباشرة.

يأتي الحذف المحدد في أمثلة عديدة عبر الرواية نقدم منها «**بعد سنتين ونصف من موت أمّوري عام 1990، حين وافق صدام على كل شروط الإيرانيين وتخلى عن مطالبه**

---

[1]– جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ص، 256.

[2]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص، 156.

[*] – وهي كما حددها جنيت تقتصر على ثلاث أنواع

1– حذف صريح: يصدر عن إشارة محددة او غير محددة وهو على نوعين : أ– حذف محدد، ب– حذف غير محدد

2– حذف ضمني: يستدل عليه من وجود ثغرة في التسلسل الزمني

3– حذف افتراضي: يعد أكثر الحذوف غموضا لانعدام وجود قرينة تحيل عليه المزيد، انظر، جيرارجينيت خطاب الحكاية ص 117.

التي شن الحرب بسببها...ضرب أبي كفا بكف وصرخ (لعد خاطر شنو حربا ثمن سنين ولويش راح أمّوري)» [1]

نجد أن السّارد بعد أن حدثنا عن استشهاد أمّوري في معركة الفاو 1988 والذي خلق جرحا لا يندمل في نفوس الأهل، يقفز بنا سنتين ونصف متجاوزا بذلك ما قد يكون وقع في هذه الفترة من أحداث، كأنه كان مستعجلا في إخبارنا عن شعور أبو أمّوري بعبث الحياة ولا جدواها في ظل نظام أهوج شرس لا يقيم وزنا لحياة العراقيين، حين وافق صدام عام 1990 على كل شروط الايرانيين وتخليه عن مطالبه التي شن الحرب بسببها.

كما جاء نفس النوع من الحذف على لسان ريم حيث تقول: «**جاء أياد بعد يومين لزيارتي واقناعي بالعودة**» [2]

كذلك نجد حذف آخر يقوم بإسقاط نفس المدة الزمنية «**بعد يومين جاء فراش المدير...وقال لأستاذ اللغة العربية...إن المدير يريد جواد كاظم وهادي صالح في غرفته حالا...**» [3]

والشيء الذي نلاحظه على هذه الحذوف هو أنها قد علمت على إسقاط فترات زمنية قصيرة، لم تتعدى اليومين، مما جعلها تؤدي وإلى جانب وظيفة الإسقاط والتخلص من الفترات الزمنية الميتة وظيفة أخرى تتمثل في العمل على «**خلق التماسك بين السياقات والمشاهد الحكائية...ولفت انتباه المتلقي إلى الوقائع التي طرأت**». [4]

وفي مقابل الحذف المحدد نجد الحذف غير المحدد، الذي قام هو الآخر بتسجيل حضوره في النّص ونمثل له بقول جواد «**بعد أسابيع من القصف استيقظنا ذات صباح لنجد**

[1]– الرواية، ص 22.

[2]– الرواية، ص 70.

[3]– الرواية، ص 50.

[4]– مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 296.

السماء سوداء ...سقط مطر أسود بعدها بلل كل شيء بالسخام كأنه كان ينبئنا بما سيأتي». [1]

ففي هذا الحذف يقفز جواد على الأسابيع العديدة غير محددة العدد والتي انقضت في القصف إلى مشهد السماء السوداء بسبب دخان آبار الكويت المحترقة دون أن يذكر أو يفصل ما وقع في تلك الأسابيع.

وفي نفس السياق نجد حذفا آخر جاء على لسان الفرطوسي «**رأيت شعارات (يسقط صدام) ...تحدثت الاخبار على الراديو عن انتفاضه بدأت شرارتها في البصيرة...أنت تعرف بقية القصّة غيروا النغمة بعد عدة أيام ولم يهب أحد لمساعدة الذين ثاروا**» [2]

ويقول أيضا «**ظننت، يا أخي، أنّني كنت قد تركت كل تلك المناظر ورائي، لكن تلك الكلاب السائبة لحقت بي إلى بغداد بعد أسابيع من عودتي وبدأت الكوابيس**» [3]

نسجل هنا وعلى مستوى هذه الحذوف غير محددة اتسامها بالبعد الاسترجاعي، كون الفرطوسي كان يتحدث عن فترة مضت سابقة لفعل اللحظة التي يقدمها ويحكي عنها.

وبذلك يمكننا القول بأن الحذف قد كان بمثابة مصفاة أعطت للراوي حق الانتقاء ومنحته حرية الإلغاء من خلال ضمانها لتماسك البنية الحكائية ومنع ترهل حلقاتها الزمنية ففي تلك الحالات الّتي يتم فيها تضخم الماضي يأتي الحذف لإسقاط هذه الفترات المتضخمة الّتي قد يؤدي الإبقاء عليها إلى حشو زائد عن حاجة الحكي.

من خلال تناولنا لهاتين التقنيتين الزمنيتين يمكننا القول بأنّهما قد سجلتا حضورا نسبيا داخل الرواية لا يمكنه أن يقف في وجه ذلك الحضور الكثيف لكل من الوقفة والمشهد، لكن وبالرغم من ذلك كانتا بحضورهما فاعلتين في الكثير من مرات.

---

[1]- الرواية، ص 92

[2]- الرواية، ص164.

[3]- الرواية، ص 165.

التواتر la Fréquence:

إن قابلية الحدث السّردي أو الحكاية للإعادة يدخلها في علاقات التواتر أو بعبارة أوضح إنها علاقات التكرار بين الحكاية والقصّة، فالمنطوق السّردي يمكن أن يقع عدة مرات في النّص الواحد وكذلك الأحداث.

التواتر في القصّة هو مجموعة علاقات التكرار بين النّص والقصّة وهو يمثل «**شكلا آخر من دراسة درجة الأحداث والموافق والاقوال بين القصّة والخطاب**» [1]

وانطلاقا من هذا يمكننا القول بأن الحدث ينبني من جهة كحدث مكرر ومن جهة أخرى كحدث غير مكرر ليؤسس وبالاعتماد على هاتين الامكانيتين أربعة أنماط تكرارية تولد في رحم النّص الحكائي، فالحكاية مهما كانت طبيعتها ومهما اختلفت مضامينها وتعددت سياقاتها تبقى وبفضل المرونة التي تسمها قادرة على «**أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لانهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية**» [2] وهي بهذا تعلن عن قدرة استيعابها لأربعة أنماط من التواتر تأتي متمثلة فيما يلي:

1- أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة Recit Singnulatif (التواتر الانفرادي)

ويطلق عليه جنيت اسم "**الحكاية التفردية**" [3]

وهذا النوع من علاقات التواتر هو بدون شك الأكثر استعمالا في النّصوص القصصية أو التي يروى فيها على مستوى الخطاب مرة واحد ما حدث في الحكاية مرة واحدة بمعنى أن "**العبارة الواحدة تعادل الفعل الواحد الذي جرى**" [4] على مستوى كل من الخطاب والحكاية

---

[1]- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر دط، 2002، ص105.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 130.

[3]- المرجع نفسه، ص130.

[4]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1990، ص 85.

ومن أمثلة ذلك نذكر ما جاء على لسان السّارد "**عندما عدنا إلى البيت مساء ذلك اليوم سألتني أمي عن يومي الأول مع أبي فقلت لها «زين» ففرحت وقالت (عفية بالسبع)** " [1]

"**في الصباح كان الوداع مبللا بالدموع عاتبته أمي ونحن نشرب آخر شاي لأنه زار الدنيا كلها، ولم يزر قبر أخيه وابن أخيه**" [2]

"**عندما عدت في المساء قبلت جبيني واعتذرت مني وطلبت أن أسامحها**" [3]

الشيء الذي نلاحظه في هذه المقاطع المقدمة هو أن أحداثها وقعت مرة واحدة في الحكاية، ورويت مرة واحدة على مستوى الخطاب فجواد لم ير هناك من داع، وإن صح القول لم يجد ضرورة لتكرار هذه الأحداث وإعادتها وإنما اكتفى من خلال المرة الوحيدة التي ذكرها فيها بإخبارنا عن وقوعها.

كما جاءت القاطع محددة زمنيا بصيغ واضحة فالمثال الأول ارتبط «بالمساء» والثاني ارتبط «بالصباح» لنعود في المقطع الثالث إلى فترة «المساء».

وقد جاءت هذه المقاطع وتأدت بصيغة بأسلوب واحد استعمل فيه الفعل الماضي على نطاق واسع– نتحدث هنا عن المقاطع المقدمة– كون الراوي يستعيد هذه الأحداث ويتكلم عنها على سبيل الاسترجاع.

2– أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية:

ونلاحظ أن هذا الصنف هو شكل آخر للسّرد المفرد، لأن تكرار المقاطع النّصية يطابق فيه تكرار الأحدث في الحكاية ولذلك نجد مساواة بين عدد تواجدات الحدث في النّص وعددها في الحكاية سواء كان العدد مفردًا أو جمعًا. [4]

---

[1]– الرواية، ص 34.

[2]– الرواية، ص 136

[3]– الرواية، ص 188.

[4]– ينظر سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص86.

نجد كمثال عن هذا النوع في الرواية قيام جواد برسم العديد من الأشخاص والأشياء حيث نجد أنفسنا أمام حدث وقع أكثر من مرة عدة مرات، وورد ذكره أكثر من مرة، وفي هذا الصدد ندرج الأمثلة التالية:

«بعد أن انتهت أسئلتي وملاحظاتي عن الغسل، والتي ملأت بها أكثر من دفتر، على رسم وجه أبي من زوايا متعددة في المغيسل وكذلك في البيت وهو يشاهد التلفزيون» [1]

«ملأت الدفتر بتخطيطات كثيرة للدّكة والظّلال التي تحوم حولها في ساعات مختلفة» [2]

«رسمت صنبور الماء الذي كان يغسل منه أبي وحاولت أن أظهر قطرة الماء وكأنها على وشك السقوط من فم الصنبور، ولكنني لم أنجح كثيرا» [3]

«غضب أبي ذات مرة حين اكتشف بأنّني كنت أخطط وجه وجسد ميت كان قد غسّله في ذلك الصباح» [4]

«كنت أُكثر من رسمها وأهديها معظم تلك الرسومات والتخطيطات» [5]

نلاحظ في الأمثلة السابقة أن الرسم بالنسبة إلى جواد هو خلاصه الوحيد من حالة الملّل التي يمر بها كمراهق في المغيسل، فقد وجد نفسه محاصر برائحة الموت الخانقة لذلك فقد رسم أباه من زوايا متعددة كما رسم الدّكة المرمرية، وحنفية المغيسل وذات مرة ضبطه والده وهو يرسم إحدى الجثث فوبخه قليلا وطلب منه أن يحترم حرمة الموتى، كما قام برسم حبيبته ريم ويهدي غالبا ما يهدي تخطيطاته لها.

[1]– الرواية، ص 43.

[2]– الرواية، ص 44.

[3]– الرواية الصفحة نفسها.

[4]– الرواية الصفحة نفسها.

[5]– الرواية، ص 73.

3- أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة Le Récit Répetitif (التواتر التكراري):

بما أن النّص الروائي عموما يمتاز بالمرونة فإنّه لا يجد صعوبة في استعمال «**التكرار المصحوب بتنويع في الصور**» [1] وهو تنويع يسعى إلى تقديم الحدث الواحد في أشكال وأثواب لغوية مختلفة ومتنوعة على الرغم من كونها تعبر عن حدث وفعل وقع مرة واحدة لا غير، ويتم ذلك من خلال «**تعديل أسلوب العبارة**» [2]، ولا يشترط في هذا التكرار أن يأتي متواليا، فقد نشهده على طول صفحة أو صفحات مختلفة من القصّة، أو قد يتوزّع على امتداد القصّة بكاملها.

[1]- فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية (ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجا)، الدار الجماهيرية، صراته، ط1، 2002، ص 332.

[2]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 86.

الحدث في الحكاية	صيغ تكراره في الخطاب	الصفحة
موت أمّوري	- «يبـــووو أمّـــوري... أمّـــوري... راح أمّوري... راح وليدي»	17
	«الله يرحمه والبقية بحياتك»	
	- «هطلت دمعة صامتة على خدي وأنا أسرع إلى المحل لأنقل لأبي خبر موت أمّوري»	18
	- «البقيّة بحياتك يا به، هسة جابوه للبيت»	21
	- «الشهيد البطل الدكتور أمير كاظم حسن، استشهد في عركة تحرير الفاو بتاريخ 1988/04/17»	
	- «ضرب أبي كفّا بكفّ وصرخ (لعد خاطر شنو حربنا ثمن سنين ولويش راح أمّوري؟)»	22
	- «وهم الذين دجّجوه بالسلاح في الحرب التي أزهقت روح أمّوري»	144

- إن الصيغ التي تقدمت بها هذه التكرارات وعلى اختلافها، قد أحالتنا على الحدث نفسه، رغم التنوع الذي تجلت في أثوابه على مستوى الخطاب.

- أن هذه الأحداث لم تتكرر بالصيغة الحرفية بل تكررت دلاليا أيضا.

- أن الحدث قد تكرر في مستوى ضيق لم يتجاوز حدود المقطع الواحد أكثر من مرة الممتد من الصفحة 17 إلى الصفحة 22 ثم يرجع إلى ذكره في الصفحة 144.

– وإذا كان هذا النوع من التواتر قد مسّ الأحداث وأدى إلى تكرار روايتها في الخطاب، فإنه قد مسّ أيضا جانب الوحدات الزمنية المختلفة التي تناثرت على مستوى الرواية حتى وإن اختلفت من ناحية «**دلالتها على اتساع الزمن أو ضيقة**» [1]، الذي يرسم للأحداث فضاء محدد لا تخرج عن حدود سياجه وفيما يلي سنستعرض بعض الوحدات الزمنية التي توافر ذكرها وتكررت روايتها في فضاء "**وحدها شجرة الرمّان**" من خلال الجدول التالي:

الوحدة الزمني	صيغ تكرارها في الخطاب	الصفحة
1991	– «**كان معمل الاسمنت قد نهب بُعيْد حرب 1991**»	83
	– «**لكن المكان نهب واندثر بعد حرب 1991**»	87
بعد ثلاثة أشهر	– «**بدلا من الرسالة جاء هو بنفسه إلى بغداد بعد ثلاثة أشهر من وفاة أبي**»	120
	– «**اتصل بي الأستاذ عصام على المحمول الذي كنت قد اشتريته بعد ثلاثة أشهر من دخول الأمريكان**»	146

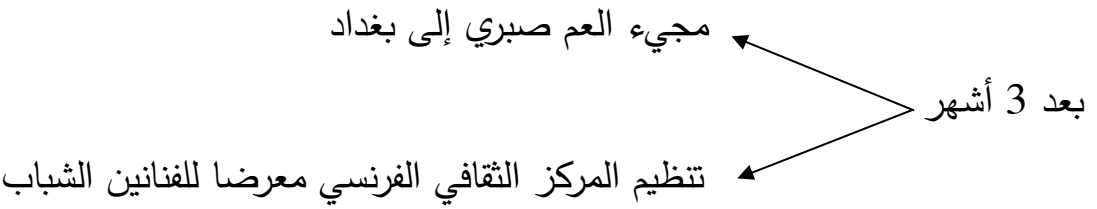
من خلال هذا الجدول نلاحظ:

– على الرغم من اختلاف الصيغ التي ظهرت بها على مستوى الخطاب إلا أنّها ظلّت تعنى بنفس الفترة.

– أن هذه الأحداث قد شكلت في معظمها فترات أو محطات مهمة فمثلا:

1991 ⟵ تدمير ونهب معمل الاسمنت والمنطقة السياحية الموجودة بالسماوة

[1]– نورة بركان، البنية الزمنية في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006، (مخطوط)، ص 180.



4- أن يروي مرة واحدة- دفعة واحدة -ما وقع مرات لا متناهية "Récit Iteratif" (التواتر التكراري المتشابه):

لعلّ الشيء المميز لهذا النّوع الأخير من أنواع التّواتر هو كونه يعتمد على نوع من «**التّجريد والتّأليف**» [1]

والتواتر المؤلف هو "**سرد تركيبي لأحداث وقعت وتكرر وقوعها مرة أو عدة مرات غير أن السّارد لا يسردها بعدد المرات التي حدثت فيها، وإنما يستعين ببعض الصيغ مثل صيغة الفعل الناقص: كان+ يفعل، التي تدل على التجدد أو بعض العبارات مثل عدة مرات، مئات المرات، أو الظروف الزمانية والأسماء التي تحمل معنى الظروف كأيام الأسبوع، كل يوم...**" [2]

بين جنبات نص "**وحدها شجرة الرمّان**" كثيرًا ما تعثرنا بهذا النوع من التواتر، والذي كان بحضوره هذا يعمل على تأليف الأحداث المتماثلة من خلال نسجه لثوب واحد فضفاض، تلبسه هذه الأخيرة لتقدم لنا نفسها مرة واحدة على الرغم من أنّها كثيرة ولامتناهية. ولبيان بعض خصوصيات هذا النوع الأخير من أنواع التواتر نسوق على سبيل التمثيل المقاطع التالية:

أ- "**حمودي كان يجيء مرة في نهاية الشهر لتسليم نصف دخل المحل وفي كل مرة، كنت أسأله فيها عن أحواله وعن الشغل كان يقول إنّه يزداد وكنت أعرف ذلك، لأن ما يسلمني إياه كان يزداد كل شهر**". [3]

---

[1]- محمد، الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من 1976 إلى 1986، ص212.

[2]- تمام حسن، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة دط، 1973، ص 27.

[3]- الرواية، ص 145.

ب- "**أمّوري الذي نمت وإياه في نفس الغرفة لعشرين سنة والذي كان يشخر أحيانا لكنه كان يتهمني بتلفيق تهمة الشخير**" [1]

ج- "**كنت قد زرت المرقد أكثر من مرة، فسرداب المهدي هناك، وشعرت برهبة وحزن عميق عندما كنت في داخله، وأنا أرى أمي تبكي وهي تمسك بالشباك بيديها**" [2]

من خلال هذه المقاطع المقدمة التي جاءت على لسان جودي بطريقة التأليف وفي أثواب غير محددة المعالم قام فيها جواد برواية الأحداث المتماثلة دفعة واحدة دون أن يكرر عدة مرات ما جرى حدوثه عدة مرات كما هو الحال في المقطع (أ) الذي حاول فيه السّارد أن يقدم لنا ما يفعله حمودي كل نهاية الشهر إذ أنه يقدم في هذه الفترة نصف دخل المحل لجواد والذي كان هو الآخر يسأله عن أحوال الشغل.

نفس التكرار نجده في المقطع (ب) والذي يعكس مشاركة كل من أمّوري وجواد لغرفة النوم طيلة عشرين سنة.

إذا كانت هذه التأليفات التي جئنا على ذكرها محددة ومختصة بمنزلة زمنية وبوقت معين، فإن هناك تأليفات قام فيها الراوي بتقديم الأحداث المتشابهة دفعة واحدة من غير أن ينزلها منزلة زمنية معينة مستعينا بذلك بتراكيب مختلفة مثل ما نلحظه في المقطع (ج) الذي استخدم فيه الراوي التركيب التالي "**أكثر من مرة**" والذي يحيلنا بمجرد قراءته على عمل وقع تكراره عدة مرات ألا وهو زيارة المرقد دون أن يقوم بتخصيصها من الناحية الزمنية، أو ضبط عدد مراتها.

وبهذا يمكن القول بأن رواية «**وحدها شجرة الرمّان**» قد كانت حقلا نصيا مفتوحا على التنوع الذي لم يكن تباينا بقدر ما كان امتزاجا تظافرت فيه جل أنواع التواتر من أجل تقديم الأحداث بطريقة خاصة وطرحها بشكل متميز.

[1]- الرواية، ص 18.

[2]- الرواية، ص 186.

ثانيا: المكان:

ارتبطت دراسة المكان بالتحليل الروائي، لكون المكان هو المجال الذي تدور فيه أحداث القصة، ولابد للحدث من إطار يشمله ويحدد أبعاده ويكسبه من المعقولية ما تجعله حدثا قابلا للوقوع على هذه الصفة أو تلك ولابد للحدث أنّ يأخذ حجمه الحقيقي استنادا لسعة المجال أو ضيقه، كما أنّ المكان يعود على الحدث من جهة ثانية بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به، غير أنّ النقاد اختلفوا في التسمية فمنهم من أطلق عليه مصطلح الحيز ومنهم من يسميه المكان، أما المصطلح الشائع في الدراسات الحديثة هو مصطلح " الفضاء" الذي يعادل مفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة [1]

«والسيميائيون اهتموا بدراسة المكان اهتماما شديدا وجعلوه من العلامات التي ينبغي أنّ ينظر إليها وإلى تفاعلها بالأركان السّردية الأخرى من زمن وأشخاص» [2]

فالشخصيات هي التي تصطنع الأحداث وتنشئها مثلما أرادها الكاتب والفضاء هو المجال الطبيعي الذي يحتضن هذه الأحداث ويعطيها أبعادها ويمنحها دلالتها.

1- مفهوم المكان:

ينطوي لفظ "المكان" على جملة من المفاهيم بما تشيره من دلالات ومعانٍ وأبعاد ومن المفاهيم "المفهوم اللغوي" المجرد من القرائن الدلالية التي، تتخذ أبعادها من مختلف السياقات التي تنتجها المعرفة النّصية، ومنها المفهوم الفلسفي وهو الذي أخرج مصطلح المكان من المفهوم العلمي الدقيق إلى آفاق التصور والتحليل الذي يخاطب الوجدان، ومنها ما هو "أدبي

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 54.

[2]- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، قسم اللغة العربية وآدابها الجامعية الأردنية، ص184.

فني" هذا المفهوم الذي أخذ أبعادا شتى في مختلف الدراسات التي أنجزها النقاد والدارسون.[1]

سننطلق من المفهوم اللغوي ثم نستعرض مفهوم المكان فلسفيا أدبيا لنختتم الحديث بمفهوم المكان الروائي.

1-1- المفهوم اللغوي للمكان: جاء في لسان العرب في مادة (كون) أنّ المكان هو «**الموضع والجمع أمكنة وأماكن، توهموا الميم أصلا حتى قالوا: تمكنّ في المكان**» [2] ويتضح من خلال التعريف أنّ المكان هو الموضع الذي يعيش ويتطور فيه الإنسان وأن المكان مشتق من مادة (كون) وأنها الجذر الحقيقي للمكان.

1-2- المفهوم الفلسفي للمكان: تعددت آراء الفلاسفة في تحديد مفهوم دقيق للمكان ابتداء من "أفلاطون" و"أرسطو" وانتهاء بفلاسفة العصر حيث يرى " أفلاطون" بأن المكان هو «**المسافة الممتدة والمتناهية بتناهي الأجسام**» [3]، فالمكان غير مستقل، ويتشكل من خلالها، وكما كان المكان محط اشتغال الفلاسفة اليونان، فقد شغل الفلاسفة العرب أيضا ومنهم "الغزالي" الذي أخذ منهج "ابن سينا" في دراسته للمكان حيث يقول «**أن المكان عبارة عن سطح الجسم الحاوي، سطح الباطن المماس للمحوي**» [4]

وسواء أكان المكان حاويا للشيء أم محيطا بالجسم، فإن هذه التصورات حسية مرتبطة بوجود أشياء محسوسة.

1-3- المفهوم الروائي للمكان: يعرفه حسن بحراوي «**إنّ المكان في الرواية هو المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي تقيمه الكلمات انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجته**»[5] بمعنى أنّ المكان الروائي هو مكان خيالي بامتياز تصنعه كلمات وألفاظ يقوم

---

[1]- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الحديث، أربد، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008، ص 169.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 13، دار صادر، بيروت-لبنان ط4، 2005، ص 136.

[3]- مهدي عبيدي، جماليات المكان ثلاثية حنة منا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2011، ص 28.

[4]- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص 172.

[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 64.

الروائي باختيارها للتعبير عن أهدافه المرجوة وحاجته وبالتالي فإن النّص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة.

ويصبح المكان حسب "ياسين النّصر" «**الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه**»[1]، يعني أنّ المكان متصل بكيان الإنسان ووجوده، إذ يسجل عليه ثقافة وفكره وفنونه.

2-أنواع المكان:

يزداد عالم الرواية شساعة كلما قام على الاختلاف والتوافق ويرجع ذلك أساسا إلى مكوناته فكما أنّ للشخصية اختلافها، وللأزمنة تعددها كذلك للأمكنة تنوعها.

ولقد انتقينا في هذه الدراسة الأماكن الرئيسية والبارزة ضمن ثنائية (**الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة**).

2-1- المكان المغلق:

فهو يمثل غالبا «**الحيز الذي يحوي حدود يحوي حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة بأنها صعبة الولوج وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صخب الحياة**»[2]، أي أنّ هذا النوع من المكان محدود بحدود تفصله عن الخارج مما يجعله يتصِفُ بالضيق، لذلك فالشخصيات في هذا المكان، تكون حركتها محدودة وفق حدود هذا المكان.

وقد تعدد المكان المغلق في رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" وفيما سيأتي توضيح لخصوصية كل واحد.

---

[1]- ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، دت، ص 16-17.

[2]- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة، الجزائر، ط1، 2009، ص 59.

المغيسل: تمظهرت مشهديته في احتوائه عوالم مركونة في زوايا وأمكنة مغلقة على الحياة خاصة وأنها مازالت أماكن بكر لم يطأها السّرد، وعوالم إنسانية سحقتها الحروب ابتداء من الحرب العراقية الإيرانية مرورا بحرب الخليج والاحتلال الأمريكي والحرب الطائفية بين السنة والشيعة.

وهو المكان الوحيد المخصص لغسل المواطنين العراقيين الشيعة «**الكل يعرف أين المغيسل فهو الوحيد للشيعة في بغداد...قالها بفخر وأضاف إن الكاظمية كلها تعرف**» [1]، هذا المكان يعمل منذ ستة عقود ومن دون إجازة «**كان عمر المكان أكثر من ستة عقود، عملت فيه أجيال من عائلتنا**» [2]

يصور المألف على لسان السارد (جواد) محل والده حيث تغسيل أجساد الموتى «**كانت الجدران والسقف مطلية بلون أبيض مائل إلى الصفرة، لكن الزّمن والرطوبة كانا قد جعلا بعض المواضع، خصوصا في السقف تتقشر وتبدو كأوراق خريفيّة...فرأيت التوابيت التي يؤتى بها من الوقف وقد صفّت في الزاوية...كان هناك دولاب كبير بأبواب زجاجية... يحوي أكياس السدر والكافور والفمْحة والأكفان والليف والقطن والصابون** » [3]

نستشفّ من المقطع السابق مدى فاعلية الفضاء المكاني الذي يتحول في لحظة من مجرد حدود جغرافية إلى رسم حالة نفسيه متأثرة تجعل السارد يبدع لغة شعرية فيها من الانزياحات والرمزية «**كانت رائحة المكان المميزة مزيجا من الرطوبة وعطر الكافور والسدر لكنّها كانت مغطاة ذلك الصباح برائحة هواء قديم محبوس...رأيت الدكّة من بعيد مبلّلة بالعتمة كانت شمس الصباح خجولة لا تستطيع أن تهرّب الاّ شعاعاً بسيطاً عبر الشباك العالي**»[4]

---

[1]- الرواية، ص 24.

[2]- الرواية، نفس الصفحة

[3]- الرواية، ص 24-25.

[4]- الرواية، ص 174-175.

إن اشتغال المؤلف في مكان معين أكثر من الأماكن الأخرى في النّص، لا يلغي تقنية الأماكن الثانوية التي اشتغل عليها المؤلف، أو يقلل من شأنها، ذلك أن المتن الحكائي للنص هو الذي يقوده للسّير بهذا الاتجاه، وتبني هذا المنحى، كما في اشتغاله على مكان مغيسل أجساد الموتى أكثر من الأماكن الأخرى الشوارع والأبنية، إذ أنّ فاعلية ضغط واقتحام المكان الخارجي للمكان الداخلي المتمثل في المغيسل أفضى إلى تجسيد تقنية المكان وتوظيف مثل هذه التقنية، تؤدي إلى عدم حصر المكان في مدلول معين وإنما تمنحه الشمولية، باعتباره علامة تزيد من نشاط المكان نفسه وتعمق مغزاه، بدليل أنّ مغيسل الموتى، يمكن قراءته وتأويله بمختلف الاتجاهات بوصفه مثلا: رمز بيت كل العراقيين طالما لا ينجو أحدهم من زيارته.

وبمثل ما اشتغل سنان أنطون على تقنية المكان، كذلك فقد اشتغل على مستويات التكوين المكاني الذي يعبر عن الخلجات التي تدور في ذهنية الشخصية المحورية إزاء الأمكنة التي يتفاعل معها في الرواية، سلبا أو إيجابا فقد تفاعل الأب إيجابا مع المغيسل بينما ابنه جواد بعكسه تفاعل سلبا.

«تعجبت من قدرة أبي على العودة إلى إيقاع الحياة العاديّة بسهولة بعد كل مرّة يغسل فيها أو بعد كل يوم يقضيه هنا، كأنّ شيئا لم يكن كأنه. ينتقل من غرفة إلى أخرى ويترك الموت وراءه، وكأنّ الموت خرج مع التابوت وذهب إلى المقبرة وعادت الحياة إلى المكان. أمّا أنا فكنت أشعر بحضور الموت في المكان كله حتّى بعد أن رحلت الجثة وخيّل لي بأن الموت كان يلاحقني إلى البيت» [1]

إن غرائبيّة هذا المكان لا تكمن في بنايته العتيقة والمتهرّئة والمواد التي تحتويه فقط، وإنما أيضا في تعامل المشتغلين فيه (كأبو جواد، وحمودي) مع أكل الطعام وشرب الشاي والاستماع إلى الموسيقى بشكل طبيعي.

[1]– الرواية، ص 34.

ولقد كان للحرب الطائفية بعد دخول الأمريكان دور كبير في حركية هذا المكان (المغيسل) حيث أصبح عدد الجثث التي تأتي إلى المغيسل أضعاف ما كان سابقا «**لكن الرسائل تتراكم كل يوم يا أبي! أضعاف ما كان يمر عليك حتى في أسبوع كامل يمر عليّ في يوم أو إثنين**». [1]

«**اليوم الذي تصل فيه ثلاجة الفرطوسي المحمّلة بحصاد الموت الأسبوعي كل أولئك الذين يُقْتَطعون من عوائلهم وحيواتهم ويلقى بهم في المزابل على أطراف بغداد أو في النهر أو يتعفنون في الطب العدلي...فكنت أضع في دفتري سبب الموت، بدلا من الاسم المجهول: رصاصة في الجبين، خطوط حمراء حول الرقبة، طعنات سكّين في الظهر، جسد مقطّع بمنشار كهربائي جسد بلا رأس، تفتّت في انفجار ووو**» [2]

المغيسل مكان مغلق وفضاء ضيق محدد بأطر تمنع اختراقه وانفتاحه، إلا أنّ المسألة ليست دوما بهذه البساطة، فقد تحول المغيسل إلى فضاء مفتوح، عبر اختراق عدد هائل من جثث العراقيين الشيعة، كما كان المغيسل بمثابة مسرح مفتوح لجلّ أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها مما جعل الكاتب يتفنّن في رسم ملامح هذه اللوحة والإبداع في أدق تفاصيلها.

الكلية: مكان في العمل الروائي لا يمكن للكاتب إلاّ أن يوليه الأهمية التي يستحقها باعتباره الكيان الاجتماعي، الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، والكلية هي مكان يجمع بين الفئات المثقفة من المجتمع، من خلالها تنفتح أفكارهم على عوالم أخرى.

وكانت الكلية في رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" مكان تعارف ولقاءات جواد وريم «**كنت قد لمحت وجهها من قبل في الكافتيريا وفي أروقة الأكاديمية، لكنها بدت كائنا شعريا ذلك الصباح**» [3]

---

[1]- الرواية، ص 10-11.

[2]- الرواية، ص 184-185.

[3]- الرواية، ص 56.

«رأيتها مرة أخرى بعد ذلك بأسبوع على الرصيف أمام الأكاديمية»[1]

«في أول أسبوع من سنتي الدراسيّة الرابعة رأيتها تجلس لوحدها على مصطبة قرب بناية قسم المسرح» [2]

«بالرغم من تخرجي منذ سنين طويلة إلا أنّني بقيت أتردّد على الأكاديمية للالتقاء بريم طوال سنين دراستها العليا وبعد أن أصبحت معيدة» [3]

ومثلت مكتبة الكلية فضاء خاصا للقاءاتهما الودية «**تذكرت كيف اغتنمت ذات ظهيرة بطيئة، عدم وجود أي طالب، لأطبع قبلة مفاجئة على شفتيْ ريم عندما كنا ندرس سويّة**»[4]

تعمد الأمريكيون قصف بعض الأماكن المهمة في العراق مثل أكاديمية الفنون الجميلة لمحو الذاكرة العراقية بكل أنماطها المعروفة المرئية والمسموعة والمكتوبة.

وقد ارتأى سنان أنطون أن يركز على الدمار الذي لحق بقسم السمعية والمرئية في الأكاديمية من خلال الجولة التي قام بها جواد في القسم المقصوف ورأى بأم عينيّه كيف تحولت الكتب والمصادر الثمينة وأشرطة الأفلام النادرة إلى أكداس من الرماد، ربما لم تنج أطروحة ريم عن آرتو ومسرح القسوة من النيران التي التهمت القسم برمته «**كان الجدار الأمامي لقسم السمعيّة والمرئيّة قد إنهار كليّا بفعل القصف وتكوّمت أنقاضه أمام البناية جهة الطابق الأوّل، وتسلقت الأكوام بصعوبة ووصلت إلى علو يسمح لي بأن أظّل على داخل البناية التي بدت كأنها جثة سلخ جلدها من جهة ثم أحرقت تجاويفها وتركت بعض أضلاعها بارزة**» [5]

---

[1]– الرواية، ص 58.

[2]– الرواية، ص 66.

[3]– الرواية، ص 105.

[4]– الرواية، ص 106.

[5]– الرواية، ص 107.

من هنا رسم المؤلف مكانا آخر (كلية الفنون الجميلة) ليقابل المغيسل مكان غسل الموتى، وما بين التناقض وتقاطع هذه العالمين وانقسامهما يتأرجح جواد، فالمغيسل بات دلالة على الماضي/ الموت/ السّكون وكلية الفنون الجميلة دلالة على الغد الأحلام الحبيبة ريم.

ومن خلال حضور هذين العالمين أفرغ سنان أنطون ما جاءت به الحرب من ذاكرة تراجيدية، ليس من السهل نسيانها والهروب منها، فاستحالت إلى كوابيس تعزف لحنها الجنائزي المرعب والموجع في ذاكرة العراقيين.

البيت:

للبيت دلالات مهمة في تشكيل العمل الروائي، يرتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان الذي يسكنه لذلك جعل غاستون باشلار «**للبيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول**» [1]

كما يمتلك البيت بوصفه مكانا مغلقا دلالة مزدوجة سلبية وإيجابية فانغلاقه يعني في الغالب مزيدا من الأمان والطمأنينة، والأهم من ذلك مزيد من الحرية، والبيت يختلف عن غيره من الأماكن المغلقة حيث يمارس فيه الفرد حريته كيفما شاء ومتى شاء.

ومن البيوت الشخصيات الواردة في الرواية نذكر بيت جواد الذي وصفه السارد في عجالة من أمره «**كان أبي يصلّي كعادته في غرفة الضيوف الصغيرة المجاورة لغرفة المعيشة ولم يكن يصلي في غرفة النوم وهو ينزل الدرج من الطابق العلوي... استدرتُ وعدتُ وأشعلتُ ضوء الغرفة من الزر الذي كان على الجدار بجانب الباب، فلم يشتعل فتذّكرتُ أنّ الكهرباء كانت مقطوعة، ذهبتُ إلى الممر وأخذتُ الشمعة التي كانت على صحن على حافة إحدى الدرجات**» [2]

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط1، 1994، ص 31.

[2]- الرواية، ص 93-94.

عرض السارد البيت «**في صورة متحركة قائمة على أفعال الشخصية مستغنيًا عن الوصف، يتضح عبر الممارسات التي تتم في إطاره**». [1]

فجواد لا يقوم بتقديم وصف للبيت وما يحتويه من أشياء بل يذكر الغرض في حدود ما يسمح به الحدث المنجز وعلاقته بذلك الشيء، فجاء هذا الوصف في لحظات خاطفة ممزوجا بلحظات السّرد.

البيت هو المكان الألفة والسكينة والهدوء ففيه تنشأ علاقات معينة تتداخل فيها حياة الجميع وفق نسق روائي مفترض.

ففي رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" تجلى لنا البيت من خلال العلاقة التي تجمع بين جواد وأمه ووالده، وقد أشار السارد إلى هذه العلاقة قائلا «**عندما عدت إلى البيت مساء ذلك اليوم سألتني أمّي عن يومي الأوّل مع أبي فقلتُ لها: (زين) ففرحتْ وقالت: (عفْية بالسبع !)**» [2]

وهذا الفضاء المكاني بعد أن كان رمزًا للاستقرار والطمأنينة تحول إلى فضاء للنقاش بين أفراد الأسرة، فبعد موت أمّوري الابن الأكبر أصبح الأب أكثر مزاجية وتقلبا، وكانت الأم هي التي تتلقى موجات غضبه «**لم أكن أمضي الكثير من الوقت في البيت أساسًا قبل موت أمّوري، لكنّ اصطداماتي بأبي ازدادت بعد ذلك وكنتُ أحاول أن أتفاداه لأتفاداها، قال لي أكثر من مرة وأنا أعود ليلاً أنّني أتعامل مع البيت كأنّه فندق**» [3]

وبمجيء غيداء أصبح هناك حافز لعودة جواد إلى البيت باكرا فقد أضفى وجودها في البيت مسحة من الجمال والأنوثة والحياة.

من خلال وصف الكاتب لبيوت الشخصيات نستطيع أن نعرف الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها صاحب المنزل والظروف الاجتماعية والمادية التي يعيشها فقد كان منزل ريم

[1]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، أربد، عمان–الأردن، ط1، 2010، ص 206.

[2]– الرواية، ص 34.

[3]– الرواية، ص 22.

فخما معبرا عن ثراء صاحبه «**تركتني أتمعّن في أثاث الغرفة الباذخ والسجاد الإيراني النفيس...كان الحمام أكبر من غرفة نومي. حيطانه وأرضه من الكاشي الأزرق الفاتح غطته سجادّات صغيرة بلون أزرق غامق. وكان فيه حوض للاستحمام استلقى خلف ستارة شفافة، المغسلة سماويّة اللون بيضويّة الشكل، فتحتُ صنوبر الماء ووازنتُ بين الماء الحار والبارد**»[1]

إنّ البيت ليس جدرانا وسقفا وحديقة وسطحًا بل معنى يختزل معاني شتى تتعدد المنازل ويبقى البيت واحد لأنه يجعلنا نضع أنفسنا في أصل منبع الثقة بالعالم.

فبعدما كان البيت بالنسبة لجواد فندق بعد وفاة أمّوري تحول بمجيء غيداء حافز لعودته مبكرا مساءا، كذلك الأم بعدما كان البيت موحشا لها بعد وفاة الأب «**كنت أدرك أن البيت أصبح موحشا لأمي بعد وفاة أبي**» [2]، أصبح مزاجها بمجيء عائلة غيداء أكثر تحسنا «**فإن وجودهم في بيتنا أعاد الحياة إليه، خصوصا في الجلسات الليلية حول العشاء أمام التلفزيون**» [3]

2-2- المكان المفتوح:

هو «**حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاءً رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق**» [4]، فالمكان المفتوح يشكل فضاءً رحباً تحس فيه الشخصية الروائية بالانتعاش والطمأنينة والأنس والألفة ومن هذه الأماكن المفتوحة نذكر:

بحيرة ساوة: تعد من بين الفضاءات التي فرضت حضورها في نفسية السارد والتي مثلت الشيء الكثير له فكانت من الأمكنة التي لها خاصية التعلق بالذاكرة.

---

[1]- الرواية، ص 74-76.

[2]- الرواية، ص 193.

[3]- الرواية، نفس الصفحة.

[4]- أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، ص 51.

يأخذنا جواد في جولة إلى بحيرة ساوة البحيرة الوحيدة في العالم التي تتغذى كليا على المياه الجوفية المذكورة في معجم البلدان لحمودي «**كان جمال البحيرة خلابًا ووقع زرقتها بلسما للروح التي تعطش تحت قسوة الصحراء التي كانت تحيط بنا ليل نهار. كان جرفها غريبا تغطيه تكلّسات تشبه نبات القرنابيط وتجاويف تحفرها الأملاح التي تملأ ماء البحيرة تكوّن ما يشبه سياجا بها من كل مكان بفعل الأمواج**» [1]

قام الروائي من خلال اللغة الواصفة بتشكل هذا المكان بجزيئياته وتفاصيله والتي تكشف عن جماليته.

*** الشوارع والطرقات:**

يرتبط الشارع دائما بالحركة والانتقال وخاصة في المدن، ويعد من أهم أمكنتها كذلك في الرواية «**الشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لعدوها ورواحها**» [2]

وهذا الأخير تربع على مساحة واسعة في الرواية، فكان عبارة عن وسيلة تنتقل من خلالها الشخصيات من مكان إلى آخر.

ومن خلال الحوارات التي دارت بين جواد وعمه نستخلص التغير والتحول الذي آل إليه هذا المكان بعد دخول الاحتلال الأمريكي «**يعنى حتّى هاي الكرّادة موجانت أحلى منطقة؟ شو فهه شلون صايرة. بعدين الزبل والطوز والأسلاك الشائكة والدّبابات. نسوان ما كو تمشي بالشارع**»[3] كل هذا الخراب في شوارع وطرقات وأزقة المدينة هو كنتيجة حتمية لوحشية ما دار هناك من معارك.

وكذلك من خلال حوار العم صبري مع السائق «**طلب من حميد أن يأخذنا إلى شارع الرشيد، فقال له إنّ المحال ستكون مغلقة...بدا الشارع مقفرًا. قال حميد إنّ الجرائم منتشرة**

[1]- الرواية، ص 86.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.

[3]- الرواية، ص 135.

وهناك قتل وتسليب لذلك لا يفتح الكثيرون محالهم... تأثّر عمّي لمنظره وقال: (معقولة هذا شارع الرشيد هيجي يصير؟ جان دائما مليان هسّمه منظره يكَطّع الكَلب)» [1].

تعمد الأمريكيون قصف بعض الأماكن في العراق من بينها شارع المتنبي إذ صادف تفجيره مع لحظة قرار (جودي) بالرحيل عن العراق يقول جودي «**كّنا قد تعوّدنا على المفخّخات والانتحاريين لكنّ المتنبي كان شارعًا محبّبًا. أهرب إليه دائمًا لأصطاد كتابًا هنا وهناك كي يؤانسني في غربتي ووحشتي**» [2]

إذ أطبقت عليه الوحشة في هذا التفجير الذي استهدف الذاكرة العراقية وأصّل لمشروع الهيمنة البدوية على الروح المدنية بعد أن تحول العراق إلى ما يسمى مسرح العبث الواقعي غير المتخيل بتجربة حية، وبث مباشر لا مجرد تمثيل ذي أحلام شعرية ينتجها العقل المبدع.

*** العراق (بغداد):**

تعتبر المدينة بغداد الإطار المكاني الذي تجري فيه أهم أحداث الرواية حيث جاءت على شكل لوحات وصفية كبيرة وصغيرة لأماكن عديدة مبثوثة في براثين النّص، ومجموعها شكل رسما طبوغرافيا لوطن مشوه غارق في دماء أبنائه «**ثلاجة الفرطوسي المحمّلة بحصاد الموت الأسبوعي كل أولئك الذّين يُقتطعون من عوائلهم وحيواتهم ويلقى بهم في المزابل على أطراف بغداد أو في النهر أو يتعفنون في الطب العدلي**» [3]

صورة حولت الإحساس بالاطمئنان إلى صراع بين الحياة والموت إلى الإحساس بالفناء، فكل ركن فيها أو زاوية هو مصدر للخوف والتمزّق النفسي «**وكانت الإجراءات**

[1]– الرواية، ص 134.

[2]– الرواية، ص 227.

[3]– الرواية، ص 184.

الأمنّية مشدّدة، أكثر من السنين السابقة، تخوّفًا من وقوع هجمات كما يحدث في مناسبات كهذه تجتمع فيها أعداد كبيرة من المدنيين في بقعة واحدة» [1]

يحضر الوطن في رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" بمساحته وامتداداته المادية ليجسد هاجس الموت المسيطر على المكان، فأصبح الوطن عالمًا ضيقا بفعل القتل الذي ألمّ به، وغدا القانون الحاكم الذي يهدد العراقيين حيث لم يعد للأمن مجال بين هذه الفوضى العارمة التي حلت بالمكان بفعل الأيدي الغاشمة التي تسعى إلى نشر العمليات الإجرامية في كل بقعة.

وفي كل جزء من هذا المكان لإثبات وجودها والبرهنة على قوتها «**لكن العكس هو الذي حدث تتكوّم الجثث وكأنها نقاط، أو أهداف، في لعبة لا تتوقّف أبدًا، يسجّلها الموت للفرق المتكالبة، هذا ما فكرتُ به وأنا أسمع (مفخّخة استهدفت...) وبعد كل جولة تنتشل الأشلاء من بين مزيج الدم والطين، ومحفوظ من يسلم جسده دون أن يفقد عينيه أو رأسه أو من يظل قطعة واحدة»** [2]

لتظهر بعض المشاهد التي تنفر منها النفس البشرية «**وإلّا لكنّا تفحّمنا مثل كل أولئك الذين رأيتهم يحترقون في مقاعد السيارات والذين تناثرت أشلاؤهم حولها، رائحة اللحم والشعر المحترقين أصابتني بالغثيان وظلّت تعذبني في كوابيسي لأشهر بعدها، لن أنسى أبدا تلك الرائحة ولا منظر الكلاب السائبة التي كانت تنهش جثث الجنود قرب البصرة».** [3]

بعد أن وصلت جواد رسالة ريم التي بينت فيها إصابتها بمرض السرطان قال «**لو كانت هنا في بغداد لما تمكّنتُ من رؤيتها أصلاً، فهي في الخندق المعادي وبغداد التي**

[1]- الرواية، ص 235.

[2]- الرواية، ص 151.

[3]- الرواية، ص 164.

كانت سجنًا كبيرًا يمكن التجول داخله بحرية، صارت الآن سجونًا متلاصقة تحرسها المليشيات سجّان يحضن سجّانًا وبأسوار كونكريتيّة عالية» [1]

أشار البطل في نصّه إلى عنف السلطة السابقة قبل سقوط النظام والسلطة بعد سقوط النظام، عندما وسَم مدينة بغداد بالسجن الكبير مرة وأخرى بالسجون المتلاصقة التي تعبر عن أزمة هوية حقيقية للمكان الذي عبثت فيه الميليشيات، فأدت إلى خلق استقطاب مذهبي بين أبناء الشعب الواحد «**كنتُ دائما أقول لنفسي، إنّ بغداد كانت سجّنًا خرافي الأبعاد أيام صدام ولكن هذا السجن الآن انشطر إلى زنزانات كثيرة طائفية الأبعاد، تفصلها جدران كونكريتية عالية وتدمي جسدها الأشواك المعدنية»** [2]

إن هذا الترميز في خطاب (جواد) يفصح عن شخصية ذات حساسية تستنكر الاستقطاب، ويدعو إلى مجتمع ذي هوية مشتركة تتجاوز منطق الهويات الضيقة من مذاهب وإثنيات وقوميات.

يتضح من خلال المثالين السابقين أن العراق فضاء واسع وممتد جغرافيا، باعتباره مكان مفتوح يتحول انطلاقا من الحالة النفسية للسارد ورؤية الكاتب إلى مكان مغلق وبهذا كانت حركية هذا المكان.

لعله يمكننا القول أنّ الرواية تعبر بشكل واضح من خلال الأمكنة التي تحتويها عن الحالة التي آلت إليها العراق بعد الاحتلال الأمريكي وتفشي الطائفية وتعكس مواقف أدبية صارمة ومنددة بالوضع، ومن هنا فلم تكن هذه الأمكنة الغاية منها تقديم صورة وصفية وإنما التعبير عن رؤية الكاتب التي أصدرها في هذه الرواية.

[1]- الرواية، ص 80.

[2]- الرواية، ص 244

ثالثا: الشخصية

تعد الشخصية من أهم العناصر الروائية التي تتشكل منها معمارية الفن الروائي وبؤرة تنجذب نحوها كل خيوط العمل الفني وبالتالي فهو تيمة تحتاج إلى أن يماط عنها اللثام مع كل عمل روائي، يولد في الساحة الأدبية لذلك حظيت باهتمام كبير من طرف الباحثين.

فلا يمكن تصور قصة دون وجود شخصيات «**كل قصة هي قصة شخصيات**» [1]

ويعتبرها سعيد يقطين «**من أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي**» [2]

بمعنى لا يمكن أن نتصور خطابا سرديا دون حضور الشخصيات، فوجودها مهم ويعول عليها في استيعاب بنية المتن الحكائي، وفي تحديد مكنوناته، فلا فعل دون فاعل ولا حدث دون شخصية تقوم به فـ «**أبسط الحوادث في الرواية تقترض وجود ثلاثة أشخاص؛ المؤلف، القارئ، البطل**» [3]

ولقد شغل مفهوم الشخصية صفحات الكثير من دراسات الأدباء والعلماء والذين حاولوا ضبط حدودها على أرضية تعريف شامل لا يخرج عنها، وقبل التطرق إليه نبحث عن أصلها في أمهات المعاجم العربية.

1- تعريف الشخصية:

أ- لغة: أول معجم نعود إليه لسان العرب الذي ورد فيه مادة (ش، خ، ص) «**الشخص جماعة شخص الانسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص، وشخاص والشخص سواء الإنسان وغيره من بعيد،ونقول ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه**» [4]

---

[1]- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، سلسلة مفاتيح، دط، 2000، ص 96.

[2]- جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، دط، 2007، ص 56.

[3]- ميشال بونور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971، ص 104.

[4]- ابن منظور لسان العرب، مجلد7، دار بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 45.

يعني ابن منظور من خلال هذا القول أن الشخصية هي الفرد وكل ما يميزه عن غيره فمن رأيت جسمه فقد رأيت شخصه.

كما وردت لفظة الشخصية في معجم الوسيط على أنها «**صفات تميز الشخص عن غيره، ويقال: فلان ذو شخصية قوية: ذو صفاتٍ متميزة وإرادة وكيان مستقل**» [1]

فالشخصية بهذا المفهوم تعني الفرد بكل ما يميزه عن غيره من صفات فيزيولوجية ووجدانية وعقلية في حالة تفاعلها وتكاملها في شخص معين.

ب- اصطلاحا:

نظر للتطورات التي شهدتها الساحة الأدبية، اتخذ المفهوم الاصطلاحي للشخصية تعاريف مختلفة باختلاف وجهات نظر الباحثين فيه، حيث حاول الكثير من النقاد والدارسين تناول هذا الموضوع بشيء من التفصيل والشرح «**فالشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السّردي، وهي عموده الفقري الذي يرتكز عليه**» [2]

*** الشخصية من منظور النقد الغربي:**

من أهم علماء الغرب الذين اهتموا بمفهوم الشخصية وطوروه نجد "رولان بارث" roland Barthses" عند ما قال معرفا الشخصية الحكائية المكانية بأنها: «**نتاج عمل تأليفي وكان يقصد هويتها موزعة في النّص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهوره في الحكي**» [3]

نجمل القول إن رولان بارث جعل الشخصية عنصر أساسيا في البناء الروائي وهذا من خلال ما يمنحه لها الإطار النّصي.

*** الشخصية من منظور النقد العربي:**

وإذا انتقلنا إلى مفهوم الشخصية عند العلماء العرب نتطرق إلى عبد المالك مرتاض في كتابه "**نظرية الرواية**" أن الشخصية «**هي التي تصطنع اللغة هي التي تثبت أو تستقبل**

[1]- إبراهيم مصطفى وغيره، المعجم الوسيط، ج1، تحقيق مجمع اللغة العربية، دار العودة، ص 475.

[2]- جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة متنوري قسنطينة، الجزائر ع13، 2000،، ص 195.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 51.

الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة...وهي التي تقع عليها المصائب، وهي التي تتحمل العقد والشرور فتمنحه معنى جديدا وهي التي تتكيف مع التعامل مع الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل» [1]

فالشخصية هنا من المكونات الرئيسية في السّرد ولا يمكن الاستغناء عنها لأنها تستند إليها أهم الوظائف في العمل الفني.

مما تقدم طرحه نستنتج أن الشخصية تعد أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي أو بالأحرى السّردي، وذلك أنها دعامة وركيزة هامة في قيام أي نص وغيابها غياب للنص ككل، كونها العنصر الفعال والمحرك في تطوير وتنمية العمل الروائي، ونظرا لأهميتها أولاها المشتغلون بالنقد وكذا الدارسون على اختلافهم أهمية كبيرة وبرزت من خلال ما قدموه من جهود في هذا المجال، بالرغم من اختلاف مشاربهم وفلسفاتهم سواء العرب أو الغرب إلا أنهم توصلوا إلى مفهوم شامل وموحد للشخصية.

2- أنواع الشخصيات:

تعتبر الشخصية مكونا أساسيا وعنصرا هاما في الرواية وهي الوسيلة الوحيدة التي يعتمد عليها الكاتب لنقل أفكاره ومواقفه وإبراز توجهه.

وقد تنوعت الشخصية واختلفت بحسب المحددات والمعايير التي انطلق منها كل دارس وناقد ومن أهم تلك المحددات التي أشار إليها الناقد "**حسن بحراوي**"، خاصية الثبات والتغير والتي من خلالها قسم الشخصية إلى **سكونية (Statique)** تبقى ثابتة طول السّرد لا تتغير **وديناميةنامية (Dynamique)** تتحول بطريقة مفاجئة، كما ركز أيضا على أهمية الدور الذي تقوم مه الشخصية في السّرد فصنفها على هذا الأساس إلى **رئيسية، محورية أو ثانوية** [2] وفي نفس المصّب نجد **فورستير (Ferter)** في كتابه "**أركان الرواية**" بين الشخصية المركبة والشخصية المسطحة، انطلاقا من ثنائيتي الاقناع والادهاش والتي قد

[1]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 91.

[2]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 215.

تحققه الشخصية للقارئ أو لا تحققه [1]، وبالتالي فالشخصية التي تثير فينا الدهشة فهي مركبة، وإن كانت غير ذلك فهي مسطحة.

ولعل التعريف الذي أورده الدكتور "**حسن بحراوي**" في كتابه "**بنية الشكل الروائي**" كان بمثابة العمود الفقري الذي استندنا عليه في تقسيم شخصيات الرواية التي هي محل دراستنا فكان على النحو التالي:

2-1- الشخصيات النامية

وسميت أيضا بالشخصية **الدينامية، المدورة، المتحركة، المتطورة**، حيث يحتوي كل عمل روائي على شخصيات متطورة وشخصيات ثابتة ولكل منها وظيفته في العمل والشخصية المتطورة في نظر، د.**محمد نجم «هي التي تنكشف لنا تدريجيا، وتتطور بتطور حوادثها، ويكون تطورها ظاهرا أو خفيا، وقد ينتهي بالغلبة أو بالإخفاق، والمحك الذي نميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة، فإذا لم تفاجئنا بعمل جديد فمعنى ذلك أنها مسطحة أما إذا فاجأتنا ولم تقنعنا...فمعنى ذلك أنها شخصيات مسطحة تسعى لأن تكون نامية»** [2]، وعليه فالشخصية النامية تقوم على أساس الدهشة (المفاجأة) والإقناع فإذا لم تتوفر على هذين العنصرين فهي شخصية مسطحة لا تصل إلى حد النّماء.

كما تعتبر الشخصية النامية العنصر الأساسي في العمل السّردي، فمن خلال أفعالها يتغير مجرى السّرد، حيث تتطور وتنمو بتفاعلها مع الأحداث ومع من حولها حيث يصّفها الدكتور "محمد غنيمي هلال" بأنها «**تتطور وتنمو بصراعها مع الأحداث أو المجتمع فتتكشف**

[1]- ينظر: عدنان علي الشريم، تقديم خليل الشيخ، الأب في الرواية العربية المعاصرة أربد عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 225.

[2]- ناصر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين أحمد باكثير ونجيب الكيلاني (دراسة موضوعية وفنية)، دار العلم والايمان، ط1، 2009، ص 35.

للقارئ كلمّا تقدمت في القصّة وتفاجئه بما تعني به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة، ويقدمها القاص على نحو مقنع فنيا» [1]

يمكن القول من خلال ما تقدم أن الشخصية النامية لها وظيفة هامة في الرواية فهي تتطور وتنمو بتطور الأحداث، وتعتمد على عنصرين أساسيين هما المفاجأة والإقناع لإثبات دورها.

وفيما يلي حاولنا أن نطبق على ما تم ذكره نظريا من تعريف لهذا النوع فوجدنا رواية «**وحدها شجرة الرمّان**» أن جواد هو الشخصية الدينامية التي تدور حولها الأحداث من بداية الرواية إلى نهايتها وهو الحامل للفكرة المراد إبلاغها والمعبرة عن معطيات الواقع **(الصراع الطائفي والاحتراب الداخلي المغذى من الظلم الذي مارسته السلطات القمعية المتعاقبة ومن المستعمر الأمريكي قبل الاحتلال وبعده).**

وتتنوع طرق وصيغ تقديم الشخصية حيث أن الروائي قد يلجأ إلى التقديم المباشر للشخصيات بالإعراب الصريح عن صفاتها وطبائعها، أو يعتمد على التقديم غير المباشر حيث يصور الشخصية وهي تعمل عملا فتتكشف تلك الصفات والطبائع. [2]

بما أن البطل هو الشخصية المحورية التي تدور في فلكها الشخصيات الأخرى والأحداث فإنه هو الذي يقوم بعملية السّرد هو الراوي لأحداث الرواية، ومن ثم فإننا سنعتمد على التقديم الذاتي أي تصريح الشخصية نفسها.

كما نجد أن الشخصيات المحورية تختلف عن بعضها من ناحية أن البعض منها تكون معروفة بأوصافها الظاهرية، والبعض الآخر غير معروف وهذا ما حدث مع البطل جواد الذي امتنع الروائي عن ذكر ملامحه ومظهره الخارجي، فكان وصف هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة ضمنية مستنبطة من سلوكها أو تصرفاتها.

---

[1]– صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السّرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006 ص121.

[2]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص227.

جواد كاظم شاب تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة يطمح لأن يعتاش مما تنحته أنامله الرهيفة المستدقة، لكن أبوه أراده أن يتولى بعده المهنة التي ورثها هو عن أبيه وجده (تغسيل الموتى وتكفينهم) فهي مهنة نبيلة وإنسانية وله منها الأجر والثواب «**فقال لي إنه لن يتقاعد أبدا وإنّ عمله ليس مجرد مهنة بل تقرب إلى الله، وأني سأرثها عنه كما ورثها هو عن أبيه وكما ورثها أبوه عن جده**» [1]

ينتمي جواد بطل الرواية إلى عائلة شيعية إلا أن وعيه الحاد وثقافته العميقة قد أمدتاه بالحصانة الفكرية التي جعلته يترفع على الأديان والمذاهب أي يتسامى على المذهبية لأنه أراد كما هو واقع الحال أن يكون عراقيا منفتحا على جميع ولا يرضى لنفسه أن يكون مذهبيا موتور لغير ما سبب، ضيق الأفق وطائفيا ممقوتا، فلا يرى غضاضة في القول بأن كل التوصيفات الدينية والمذهبية قد باتت تخنقه وكأنها مسامير صدئة في رئته.

تنطوي شخصية جواد المثقفة على فضاءات رحبة تتيح للروائي إمكانية مناقشة كم كبير من القضايا الملحة كالأدب والفن والفكر والدّين والسياسة وما إلى ذلك ولأن البطل في هذه الرواية هو رسام ونحات بالدرجة الأولى، إضافة إلى قراءاته الأدبية المتنوعة فقد أتيح لقارئ النّص أن يتعرف على عدد من الأسماء الفنية المهمة مثل بيكاسو وهنري مورو وروردان وجياكوميتي وربما يكون هذا الأخير الأكثر حضورا بسبب هيمنة تماثيله على ذهنية جواد في الواقع والحلم في آن معا «**تذكرتُ الساعات التي كنتُ أقضيها في القراءة هنا وفي تصفّح الكتب الفنية ذات الورق الصقيل منبهرا بأعمال ديغاوكاندنسكي وميروومودياليا ني وشاغال وبيكون ومونيه وبيكاسو وصور تماثيل رودان وهنري مورو جياكوميتي حبيبي جياكوميتي**»[2]

[1]– الرواية، ص 111.

[2]– الرواية، ص 106.

عمل جواد مع رفيق له في دهن جدران المنازل واستخدم الألوان عليها بدلا من اللوحات «**كنت أظن أن هذه الفرش الضخمة الثقيلة ذات الشعر الخشن مرحلة مؤقتة أعود بعدها إلى الفرش الصغيرة الدقيقة والأكثر نعومة وحساسية والتي أشعر معها بحميمية**»[1]

ثم غسل بيده تماثيل البشر (الأجساد الميتة) بدلا من نحت التماثيل بيده، أجبرته ظروف الحياة وتقلباتها بعد وفاة أبيه واختفاء حمودي إلى العمل في مهنة سلفه، بعد رفض طويل فكان يتحمل بصمت الصدمات المتصلة بتواجده اليومي بجانب الموتى في المغيسل.

فجواد الذي يتمنى أنْ يصبح نحاتا يجد أنّ الموت نحت أيامه أجبره على تعطيرها بالكافور وأثخن نومه بالكوابيس، فكان جواد نهبا للأرق المتواصل والكوابيس الثقيلة المفزعة فهو شخصية مقهورة ومطاردة، ليس في واقعها اليومي بل حتى في أحلامها «**لا يكتفي الموت مني في اليقظة ويصر على أنْ يلاحقني حتى في منامي، ألاّ يكفيه أنّني أكد طول النهار معتنيا بضيوفه الابديين وبتحضيرهم للنوم في أحضانه؟**» [2]

وبذلك أصبح جواد يدور في حلقة مفرغة لا يحسد عليها «**استيقظتُ لاهثًا ومبللا بالعرق مسحتُ جبهتي ووجهي. نفس الكابوس يتكرر منذ أسابيع مع بعض التغيرات الطفيفة**» [3]

يفشل جواد في علاقته العاطفية مرتين؛ مع ريم التي كانت علاقته معها الأكثر نضجا «**كنت مررت بعلاقتين قبل ريم لكن علاقتي بها كانت الأكثر اكتمالا ونضجاً من كل النواحي**» [4]

لكنها فضلت الاختفاء والابتعاد عنه، بسبب إصابتها بمرض السرطان، أما قصة حبه مع غيداء، فكانت أشبه بالتنفيس على الحاجة الجنسية، التي تزداد تأججا واضطراما في

---

[1]- الرواية، ص 113-114.

[2]- الرواية، ص 10.

[3]- الرواية، ص 9.

[4]- الرواية، ص72.

الأيام العصبية، فعلى الرغم من تعلقه الشديد بها، إلا أنّه لم ينجح في إقناعها بالأسباب التي تحول دون زواجه منها «**قلبي ثقب يمكن المرور عبره لكن يستحيل البقاء فيه، أشتهيها وأريدها وأريد أن أكون معها، لكنني مستنزف ولا أصلح لأن أكون زوجا أو أكون عائلة**»[1]

فكل من حول جواد في الرواية يبتعدون عنه بالموت أمير استشهد في حرب الثمانينات والأب مات، وحمودي العامل في المغيسل ذهب إلى الشّورجة ولم يعد، إذ قتلته الميليشيات الطائفية، وريم هربت بسبب إصابتها بالسرطان، وغيداء هاجرت إلى السويد، والأستاذ رائد إسماعيل ضيعته الحروب، والدكتور عصام الجنابي هجره الإرهاب لينتهي به المطاف وحيداً مقطوعاً في علاقاته الاجتماعية. «**هل قلبي مجرد قنبلة موقوتة أم انه ثقب يتسلل منه الآخرون ويبتعدون**» [2]

ويمضي السارد في خلخلة أعماقه وسيرها مبرزا أغوارها السحيقة ومجاهلها وكان كل اهتمامه أنْ يبسط أمامنا نفسه عارية «**هل من طريقة، غير الانتحار لإخراج كل هذا القيح والدم المختنق في أعماقي، هل يمكن تفتيت وصهر الأحجار المُتكوّمة في آبار الروح اليابسة وفتح جرح كبير كي تخرج كلها منه؟ هل يمكن هذا دون أنْ يطحن المرء عظامه ويهشّم أضلاعه؟**» [3]

فجواد شخصية متأزمة تعيش مأزقا نفسيا عصيبا لكثرة المشاكل التي واجهها، فسيطر عليه الخوف والحيرة والحزن والشك وأراد الهرب من كل هذا والهجرة إلى الأردن كي يحصل من هناك على لجوء أو منحة في أي بلد «**لكنّني سجين أهلي وقومي وسجين الموت...وقد**

[1]– الرواية، ص 216.

[2]– الرواية، نفس الصفحة.

[3]– الرواية، نفس الصفحة.

آن لي أنْ أهرب من هذا السجن، أمّي في الجانب الآخر تطلب منك أن أظلّ...لكنها قد لا تعرف بأنّ الموت اليومي سيسمّمني إن بقيت هنا» [1]

يمكن القول أنّ شخصية جواد انكشفت لنا تدريجيا من خلال الرواية وتطورت بتطور حوادثها وكان تطورها نتيجة تفاعلها المستمر مع هذه الحوادث ومع أفكارها ومع الفترات الزمنية التي يعيشها، فكان تحوله من فنان إلى مغسلجي لأمر يبيّن بديّة التفاعل الديناميكي لهذه الشخصية، فشخصية جواد تسعى إلى التغير والتحول ولا تستقر على نمط واحد داخل المتن الروائي وتغيرت من موقف لآخر رغم العراقيل التي واجهتها هذه الشخصية، فقد استطاعت أن تتطور بين أسطر الرواية، مما جعل القارئ يتطلع ويتشوق إلى ما سيحدث في نهاية هذه القصة وجواد حاول دائما التغيير من وضعه (أراد الابتعاد عن المغيسل وجوّه) ليفاجئنا في الأخير بعودته إلى المغيسل.

كما نجد شخصية دينامية أخرى هي:

ريم: تعامل الكاتب مع هذه الشخصية على أساس أنّها كائن حي له وجود فيزيقي، حيث أصبغ عليها الرّواي مجموعة كبيرة من الأوصاف التي تبين مدى هوسه بها، فتتبع دقائق وتفاصيل بنى عليها هيكل هذه الشخصية لغرض في نفسه «**سأظل أراقبها وأشتهيها وأدور في مدارها إلى أنْ تلتحم**» [2]

ريم طالبة في كلية الفنون الجميلة قسم المسرح «**بادرتْ إلى تعريفي باسمها (ريم...مسرح) فقلت: (تشرفنا جواد...تشكيلة) كانت عيناها واسعتين وبسواد لّيلي يغوي بالسهر فيهما تنظران بثقة حين تتكلم، وكانت تتكلم بشيء من البطء، الرمشان كانا كثيفين والحاجبان مشذبان بعناية، وكانت قد وضعت حمرة خفيفة وكحلا**» [3]

---

[1]– الرواية، ص 237.

[2]– الرواية، ص 73.

[3]– الرواية، ص 57.

«كان شعرها الأسود الطويل مكوما إلى جانب رأسها، وقد غطت بعض خصلاته خدها الأيمن...الحاجبان مشذبان بعناية والجفنان مسبلتان ينتهيان برمشيها الكثيفين، كان أنفها ساهراً على شفتيها المليئتين، وكانتا مصبوغتين بلون وردي» [1]

«كان شعرها الفاحم الطويل معقوصاً خلف رأسها...لكنها بدت لي كائنا شعريا ذلك الصباح»[2]، كان هذا فيما يخص الجانب الخارجي او الوصف الخارجي.

أما فيما يتعلق بالنفس وأحوالها (سلوكات، اعتقادات، طبائع)، فقد تم رصدها عن طريق الحوار أو عن طريق الاستنباط أي السياق اللاحق الذي نلاحظه بعد قراءتنا العميقة للرواية مثال ذلك الحوار الذي أجرته ريم مع جواد حول علاقته بأبيه والذي استرسلا فيه وصولا إلى علاقة هذه الأخيرة مع أبيها «**فقالت: إنّ أباها لم يهتم يوما بما كانت تفعله...ليته أصر على أن أدرس شيئا ما أو رفض أنْ أقدم الأكاديمية كنت سأسافر ذلك علامة على اهتمامه أو حبه، لكنه كان دائما مشغولا بتجارته وقلما كنت أراه أو أجلس معه**» [3]

أما عن علاقتها مع زوجة أبيها فكانت سيئة لدرجة أنها كانت السبب الذي دفع بريم إلى الارتباط عن طريق الزواج التقليدي «**انتقلت للعيش معنا وحاربتني بشتى الوسائل وكان خلاصي الوحيد هو الزواج، لم أحب زوجي وظننت أن العيش معه سيولد حبا من نوع آخر**» [4]

لكن انكسر أفق توقعها للمستقبل، حيث بدأت المشاحنات الزوجية بعد ثاني إجازة «لأياد» فقد كان كالبركان يصب حممه على كل ما ومن حوله بسبب طبخها السيء الذي لا

[1]– الرواية، ص 7.

[2]– الرواية، ص 56.

[3]– الرواية، ص 68.

[4]– الرواية، نفس الصفحة.

يرقى حتى إلى قصعة الجيش حسب رأيه، ثم تطورت المشاكل بينهما لدرجة الضرب، فقد كلفتها احدى نوبات غضبه كسر في ذراعها.

استشهد زوجها في الحرب العراقية الإيرانية لم تحزن عليه، لكن دموعها في العزاء كانت حارة وصادقة لأنها بكت نفسها والسنين التي ماتت من عمرها.

فشلت ريم في إقامة علاقة طبيعية مع زوجها، حيث كانت علاقة متشنجة، كما فشلت مرة ثانية في أن تواصل قصة حب جميلة مع جواد، أينعت في أرض ملعونة صعقتها القنابل الأمريكية المطلية باليورانيوم المنضب الذي تسبب في إصابة نهدها الأيسر من السرطان فلم يكن هناك مفر من استئصاله، أصبحت ريم تعاني تمزقا كيانياً بسبب جسدها الذي لم تطق رؤيته في المرآة، لم تخبر جواد بكل هذا إلا بعد شهر ونصف في رسالة مطولة جاء فيها «**صرت أكره جسدي وأود لو أهرب منه إلى جسد جديد...فكرت كثيراً وقررت لأنّني أحبك وأحب حبك لي الذي لم أكن أريد له أنْ يتغير...يجب أنْ تستأصلني من حياتك**» [1]

القارئ لرواية **وحدها شجرة الرمّان** يجد أنّ شخصية ريم تغيرت بتغير ظروفها، فهي النوع الذي يتأثر بما جرى حوله من أحداث ويتفاعل معها، حيث أنّ علاقتها العنيفة مع زوجها وما عانته قد جرحها لكن كل ذلك أيضا جعلها أكثر ثقة وعمقا في تعاملها مع الآخرين «**لم تكن تسمح للكثيرين بعبور تلك الحدود اللامرئية التي رسمتها لتدافع بها عن حيّزها الخاص**» [2]

وظلت هذه الشخصية تتطور وتتغير فبعد ما كانت تفتخر وتعتز بجسدها «**أعجبتني ثقتها بنفسها والطريقة التي وقفت بها ووضعت يديها على خصرها وقالت:**

-يلّله تريد تنحتني هسه؟» [3]

---

[1]- الرواية، ص 160.

[2]- الرواية، ص 72.

[3]- الرواية، ص80.

أصبحت تكرهه وتود لو تهرب منه إلى جسد آخر، وبعد تمسكها وتشبثها بجواد واقناعه بخطبتها «**كانت قد أقنعتني بأن أتقدّم رسمياً لخطوبتها وتغلّبتْ على ترددي وعنادي الذي استمّر لسنوات**» [1]

ثم تظهر لتقنعنا بالأسباب التي كانت وراء اختفاءها وابتعادها عن جواد.

هكذا فإن الشخصية المدورة في العمل الروائي، شخصية تأخذ بالنمو والتطور والتغير إيجابا وسلبا حسب الأحداث، ولا تتوقف هذه العملية إلاّ في نهاية القصة، ومن الجدير بالذكر أن الذوق الحديث يفضل الشخصية النامية على الثابتة ومع ذلك تقتضي فنية القصة شخصية ثابتة فتؤدي دورها وتخدم القصة على أكمل وجه.

2-2- الشخصيات الثابتة:

تحمل مسميات عديدة كالشخصية الجامدة أو النمطية أو المسطحة «**وهي التي تبنى حول فكرة واحدة، ولا تتغير طوال الرواية وتفتقد الترتيب ولا تدهش القارئ أبدا بما تقوله أو تفعله**» [2]، أي أنها شخصية ثابتة.

وهي عند "محمد غنيمي هلال" تلك «**الشخصية البسيطة في صراعها، غير المعقدة، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة، وتظل سائدة من بداية القصّة حتى نهايتها**» [3]

أي أنها شخصية جامدة لا تقوم بأي حركة أو تطور فهذا النوع من الشخصية له دور ثانوي في العمل السّردي، إذ تبقى على حالها من بداية الرواية إلى نهايتها وبفضل بساطتها وسطحيتها وتصرفاتها هي دائما ذات طابع واحد، فهي تفقد أزمنة الصراع الداخلي فيستطيع القارئ أو الملتقى فهمها.

إنّ إطلالتنا البسيطة على أهم الرؤى التي تناولت تيمة الشخصية الثابتة بالبحث والتعريف جعلت الأمر ينتهي بنا إلى تقسيم الشخصيات الثابتة إلى:

---

[1]- الرواية، ص154.

[2]- صبيحة عودة زغرب، غسان كفاني، جماليات السّرد في الخطاب الروائي، ص 121.

[3]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

أ- **شخصيات ثابتة غير متطورة:** هي الشخصيات التي تسير على خط ثابت من بداية النّص السّردي إلى غاية نهايته بمعنى أنها «**تبقى ثابتة الأبعاد من أول الرواية لنهايتها**»[1] ولتكن أولى الشخصيات من هذا النوع هي:

أمّوري: الأخ الأكبر لجواد، كان طالبا ذكيا وموهوبا، وقد تفوق على أقرانه «**حصل على معدل 95% في امتحانات البكالوريا ودخل الكلية الطبّية كي يصير جراحاً**» [2]

كان الابن المثالي الذي طالما افتخر به أبوه، والأخ المثالي كان يتفهّم بعمق نزعات جودي وتوجهاته الفنية، حيث كان يقف معه شارحا وجهة نظره إزاء انتقادات أبيه وأمه فهو الشخص الأكثر قدرة على إقناع الوالد الذي لا يرى في فن النحت خير.

ذهب أمّوري إلى مقر عمل والده في الخامسة عشر، وبدأ تغسيل الموتى في الثامنة عشر وفق التقاليد الإسلامية.

«**الدكتور أمّوري الوسيم والخجول خصوصاً مع البنات لكنه نجح في إيقاع وسن ابنة الجيران**» [3]، التي كانت طالبة في كلية الهندسة المعمارية، خطبتها أمه له، لكن الفواجع التي كانت تنتظر أغلب العراقيين، وقفت حائلا دون ذلك فبعدما طُلب إلى الخدمة العسكرية استشهد في معركة الفاو عام 1988م وخلف جرحا لا يندمل في نفوس الأهل والأصدقاء والأحبة.

العم صبري: عم جواد، شيوعي ترك العراق لأنه كان مطارد من قبل النظام بسبب انتمائه إلى حزب محظور وهو من معارضي الحزب الحاكم.

«**عندما عاد أمّوري إلى البيت سألته عن عمّي صبري وعن معنى الشيوعية، فقال لي إنّ الشيوعيين والبعثيين أعداء ألدّاء وإن عمي صبري هرب لأنه كان مطارداً**» [4]

هاجر إلى بيروت، ومنها سافر إلى اليمن ليستقر به المطاف في ألمانيا لاجئا سياسيا حيث واظب على تعلم اللغة الألمانية وأصبح مترجما.

---

[1]- المرجع نفسه، ص128.

[2]- الرواية، ص 16.

[3]- الرواية، ص 19.

[4]- الرواية، ص 118-119.

فالعم صبري هو النموذج المهاجر أو المقصي أو المقتلع من الجذور، بعد سقوط النظام عام2003م، اكتشف أنّ الأبطال الذين كان يقتدي بهم، وينتظر منهم مواقف مشرفة بعد أن حانت لهم فرصة التغير لواقع فرضه الاحتلال وإذا به ينصدم لأفعالهم وطريقة إدارتهم لحزب آمن ذات يوم بفكره وانتهى لأن يكون جزء من منظومة حكم صنعها الأمريكي الغاصب لتعطي الوجه المزري في حكم العراق ولتاريخ حزبه.

واستشاط غضبا حين شاهد رئيس الحزب الشيوعي العراقي قد انضم إلى مجلس الحكم ليس بوصفه شيوعيا، وإنما لكونه شيعي «**ضرب كفا بكف وقال: (شوف شوف بشرفك حاطّية على أساس هو شيعي مو على أساس إنه يمثّل تيار أيديولوجي أو حزب إلُهْ تاريخ نضالي حرامات هاي تصيرنا تاليته، هسه كل تاريخ النضال ضد الدكتاتوريّة ورفض الحرب كلّه يروح بالزبل)**» [1]، كما أن شخصية العم صبري كانت محركاً للأحداث السياسية في الرواية، فحواراته مع جواد كانت مثقلة بالسياسة وبتاريخ العراق.

غيداء: فتاة في التاسعة عشر من عمرها، تفور شبابا وحيوية جاء تصوير الملامح الخارجية لهذه الأخيرة على لسان جواد «**وجهها كان مفعما بالحياة وكانت ضحكاتها تضئ الجلسة كان كل تفصيل في جسدها يفصح على أنّ نيسان العمر قد حلّ فيه بقوة...نضارة الخدين والبشرة الحنطّية وبشفتين مكتنزتين وسعيدتين...كان شعرها قصيرا وسرحا بلون الكستناء ويُظهر جمال جيدها، حاجباها ورمشاها كثيفان...لم تكن نحيفة لكن نسيان العمر كان قد غطّاها بما يكفي دون أنْ يفرط إلا في تكوير النهدين حتى برزا بوضوح**» [2]

قُبلت في قسم الآداب اللغة الإنجليزية بمعدل جيد جداً، لكن لم تلتحق بالدراسة بسبب الأوضاع الأمنية غير المستقرة.

انتقلت للعيش في منزل جواد مع أمها وأخيها لأنه المأوى والملجأ الوحيد لهم بعد وفاة الأب بفعل الطائفية الهوّجاء، فأضفى وجودها في المنزل مسحة من الجمال والأنوثة والحياة.

---

[1]- الرواية، ص 130.

[2]- الرواية، ص 197-198.

لم تكن غيداء بالرغم ممّا عانته من الحرب الأهلية والصراع الطائفي، تنجرف في لوم السّنة على كل شيء أي أنها لم تكن طائفية فهي مثل جواد، فتاة مثقفة تقرأ القصص والرّوايات المحلية والمترجمة وهذا ما يؤكد حجم الوشائج العديد التي تربطهما معاً بالإضافة إلى مواصفاتها الجسدية التي كانت كفيلة بأن تجذب أي شاب في عمره إلى مداراتها الآسرة.

كانت غيداء جريئة في أسئلتها خلال مسامراتها مع جواد «**كانت بعض أسئلتها جريئة فسألتني...عن علاقاتي العاطفية**» [1]

تطورت علاقتهما حتى أخذت بعداً جنسيا، بادرت هي بميلاده وأملت الارتباط به، لكن رياح الحياة عصفت بها إلى السويد، حيث اتصل خالها المقيم بالسويد بأمها طلب منها أنْ تأتي مع الأولاد إلى عمّان ليحاول ترتيب معاملة لجوءهم إلى السويد.

كانت غيداء الأقل فرحا بين الثلاثة ما جعلها تسأل جوادان كان يريدها شريكة لحياته «**سألتني...(ما تريدني؟) وكان هذا السؤال يؤلمني. قلت لها: (بلى أريدج، بس ما أكدر أتزوّج) انزعجت وكانت المرّة الوحيدة التي أهانتني فيها حين قالت: (إنت جبان)**» [2]

بالرغم من ذكاء ونضج ريم إلاّ أنّها لم تستطيع إقناع جواد بالارتباط بها فكانت قصة حبها مكللة بالفشل.

ومن هنا نجد أنّ الشخصيات السابقة الذكر هي شخصيات جاهزة، نمطية، ثابتة لأنها لم تكن لها خفايا أو حقائق قد تغيرت أثناء مجرى السّرد، بل كان لها سلوك وفكر واحد وتصرفات واحدة، وكل ما تغير هو علاقتها مع باقي الشخصيات في الرواية.

وهي شخصيات مكتفية بوظيفة مرحلية، فهي شخصيات بسيطة ذات المبدأ الواحد والعاطفة المستقرة طوال مسيرة الرواية.

[1]– الرواية، ص 208.

[2]– الرواية، ص 217.

وتستمر النمطية عند بعض الشخصيات الأخرى كشخصية الأب والأم وحمودي مهدي الأستاذ رائد إسماعيل، الأستاذ عصام الجنابي.

تتراوح شخصيات الرواية بين الثبات والتحول؛ شخصيات سكونية ثابتة لا تتغير طوال السّرد (أمّوري، العم صبري، غيداء...) وشخصيات دينامية طالها التغيير وتغيرت من حال إلى أخرى (جواد، ريم).

وبين هذا وذاك تبقى الشخصيات في العمل الروائي مهما تنوعت أسماؤها تقوم على خدمة بعضها البعض.

ب- شخصيات ثابتة تحاول أن تكون متحركة:

هي شخصيات ثانوية، تعمل جاهدة على تغيير واقعها بالرغم من بساطتها، إلى التطور فيما يسمى بالشخصيات الثابتة إلي تحاول أن تكون متحركة، فهي شخصيات تبقى صفاتها ثابتة لا تتغير لكن أفكارها تتغير بتغير معتقداتها «**محاولة التخلص من الماضي وبدء حياة جديدة**» [1]

ويتمظهر هذا النوع من الشخصيات في شخصية واحدة فقط هي شخصية:

جمال الفرطوسي: الذي جاء وصفه على لسان جواد «**كان في نهايات الأربعينيّات، قصير القامة بعمامة بيضاء وبلحية رمادية مقصوصة بعناية علا الشيب حافّاتها كان يرتدي نظّارات طبّية مدوّرة ذات إطار معدني فضّي...عينيه العسليتين اللتين كان يعلوهما حاجبان كثيفان امتزج فيها الأسود بالشيب**» [2]

يعمل على جمع جثث مجهولي الهوية ويتولى عملية الإشراف على تغسيلهم وتكفينهم ودفنهم مبادرة منه لوجه الله، كان يعرف والد جواد عن طريق هذا العمل، حيث كان يغسل بعض الجثث عنده، كانت نيته من زيارة جواد إقناعه بإكمال نهج أبيه «**فقال لي فجأة:**

- يلله شد حيلك وكمّل نهج المرحوم! تعرف تغسّل؟

---

[1]- صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 128.

[2]- الرواية، ص 140.

- إي، تعلمت من الوالد وإشغلت وياه بس هالحجي قبل سنين؟ » [1]

لم يكن متدينا أو ورعاً في شبابه، حيث كان يشرب ويبحث عن اللهو وملذات الحياة وبعد تخرجه من كلية الإدارة والاقتصاد، سيق إلى الخدمة العسكرية، تزامن ذلك مع غزو صدام للكويت، فنُقلت وحدته إلى الكويت، وعندما بدأت الحرب كان القصف شديدا ومتواصلا، ولم ينجُ من وحدته إلا هو وصديقه موسى.

وكانت مشاهد الجثث المترامية الأشلاء، ورائحة اللحم والشعر المحترقين، ومنظر الكلاب السائبة وهي تنهش جثث الجنود تخنقه وتعذبه، وظّلت تطارده في كوابيسه لأشهر.

عمل بنصيحة ابن عمه حين أخبره عن الكوابيس، فأصبح مواظبا على الذهاب إلى الجامع للصلاة التي أنقذت روحه وعقله من الجنون الذي كان يزحف باتجاهه «**لم أكن أصلّي أو أصوم، بل كنت أشرب وكنت منشغلاً بلذائذ الحياة الدنيا بعد تخرجي...ساقوني إلى الوحدة العسكرية...عندما بدأت الحرب...لم يبق من وحدتي غيري أنا وجندي آخر...لن أنسى أبدا...منظر الكلاب السائبة التي كانت تنهش جثث الجنود...وبدأت الكوابيس...أخبرت ابن عمّي...نصحني...بالصلاة**» [2]

لا شك أن كل الشخصيات التي توقفنا عندها آنفا هي شخصيات مستقرة عند نمط محدد من التفكير والقناعات سواء كانت علمانية أو دينية متشددة أو وجودية، غير أن شخصية السيد جمال الفرطوسي بدلت جلدها ولبست لبوسا مختلفا بسبب الظروف التي مرّ بها فتغير بالاتجاه المعاكس إثر نجاته في حرب الكويت عام 1991، حيث كان الفرطوسي يعاقر الخمر ويبحث عن الملذات الجنسية، لكنه غير من أفكاره ومعتقداته وأصبح مسؤولا عن جمع الجثث مجهولة الهوية، طمعا بالأجر وتقربا إلى الله عز وجل.

2-3- الشخصيات المشاركة (العابرة): وهي الشخصيات التي نادرا ما تظهر على مسرح الأحداث يكون ظهورها عابراً مرهوناً بسد ثغرة سردية محدودة جداً، وأحيانا تقوم هذه

[1]- الرواية، ص 142.

[2]- الرواية، ص 163-164-165.

الشخصية بأدوار مصيرية في حياة البطل أو تقدم عن طريق الاستذكار ومن الشخصيات العابرة نذكر:

ستّار: لم يتم ذكر الصفات الخارجية لهذا الأخير أو الداخلية بصفة مباشرة هذا جعلنا نستخلص بعض ملامح أو سلوكيات هذه الشخصية من خلال سرد الأحداث التي جاءت على لسان جواد.

زوج أخت جواد البعثي سابقا والمتلون الذي ركب الموجة الجديدة ونجا بأعجوبة من هيئة استئصال البعث «**تذكرت أن التلفزيون في بيت أختي القديم...تتربع عليه صورة مؤطّرة لستّار وبعض الرفاق مع صدام الذي كرّمه...لتفانيه في خدمة الحزب**»[1]

هذا الأخير تحول بين ليلة وضحاها إلى عضو في أحد الأحزاب الدينية التي هيمنت على السلطة بعد سقوط نظام صدام «**صورة واحدة لربّ العائلة، ستّار، ببدلة وربطة عنق مع أحد الوزراء وهو يصافحه ويبتسم**» [2]

لم يكن على علاقة جيدة مع عائلة زوجته حيث أن جواد لم يزر شقيقته أبدا إلا في المرّة التي أخذ فيها أمه إليها لأنه كان مسافر إلى الأردن، حتى أنه لم يرد أن يدخل إلى البيت لتفادي رؤية "ستّار" «**كنتُ متردداً ونظرتُ إلى مدخل البيت، لم تكن سيارة زوجها هناك وقالت هي، كأنها عرفت ما كنت أحاول تفاديه: (يلله عيني انزل حتى نشبع منّك شويّة أبو الولد مو بالبيت وميرجع لليل)**» [3]

أياد: (زوج ريم) إنسان ناجح مستقر ماديا، حيث كان مهندس خريج قسم النظم والسيطرة أصبح لاحقا ضابطا في الحرس الجمهوري برتبة ملازم أول، ورث أموالا عن أبيه.

كان وسيم ومؤدبا في بداية علاقته مع ريم (أثناء فترة الخطوبة) وكان في غاية الرقة والتفهم حيث وعدها بالسماح لها بمواصلة دراستها وقَبِلَ اقتراحها في تأجيل إنجاب الأولاد

[1] – الرواية، ص 247.

[2] – الرواية، نفس الصفحة.

[3] – الرواية، ص 245.

«أعجبني نضجه خصوصاً حين فاتحتُه برغبتي في ألا أنجب إلا بعد إكمال الدراسة فوافق وقال لي إنه يريد أن يكون في بغداد لا في الجبهة عندما يولد أولاده» [1]

تغيرت معاملته لريم أصبح عنيفا معها، وصل به الأمر لدرجة الضرب «**كان يعتذر مني بعد أن يضربني ويمطرني بالقبل، خصوصاً على يدي، ويشتري لي هدايا ويعدني بأنه لن يرفع يده وبأنها آخر مرّة. لكن كل مرّة كانت آخر مرّة**» [2]، استشهد في الحرب العراقية الإيرانية.

باسم: الصديق الحميم لجواد تعرف عليه أيام الخدمة العسكرية بمدينة السماوة، درس التاريخ في جامعة البصرة، كان مولعا بتاريخ المنطقة حيث قام برفقة جواد إلى بحيرة السماوة التي كانت زرقتها بلسماً للروح، التي تعطش تحت قسوة الصحراء، فتخذا منها مهربا، كلما سمحت لهما الفرصة.

مات ميتة شنيعة حينما قصفت طائرة أمريكية بطارية الصواريخ المتموضعة بجوار معمل الإسمنت في السماوة، وأحالت كل شيء إلى خراب «**كانت عيناه القهوائيتان مفتوحتين تنظران إلى الأعلى. وكان الدم يسيل من أنفه ومن زاوية فمه ويغطّي شاربه. ناديته ثم وضعتُ أذني على صدره لأصغي لكنني لم أسمع سوى أنفاسي وصراخ الآخرين**»[3]

تكفل جواد بأخذ جثمانه إلى عائلته «**في المساء رافقتُ جثمانه في سيارة عسكرية من الوحدة وكان الآمر قد كلّفتني بأن أبلّغ أهله رسمياً**» [4]

أم غيداء: كانت في أواخر العقد الرابع من عمرها، فقد أورد الراوي وصفا يبين بعض الملامح المورفولوجية لهذه الشخصية حيث يقول «**عيناها كانتا بلون العسل وكان أنفها**

[1]- الرواية، ص 69.

[2]- الرواية، ص70.

[3]- الرواية، ص 89.

[4]- الرواية، نفس الصفحة.

كبيراً بعض الشيء، لكنه كان يلائم وجهها لو لم ينفتح خداها ومحجراها، شفتاها كانتا مليئتين» [1]

كانت تسكن مع ولديها في العامرية وبسبب التهديدات والقتل انتقلت إلى منزل جواد حيث وجدت في أسرة جواد الصغيرة الملجأ والمأوى الوحيد لها، حاولت تعويض ابنها الصغير عن فقدان أبيه إثر تفجيرا انتحاري «**تشتري له كل ما يريده من ألعاب وتضاعف من حبها وقبلاتها»** [2]

كانت الشخصية تنجرف في كره ولوم أهل السنة على كل شيء، لدرجة عدم ذكر اسمهم فقد كانت تدعوهم «بالهمّه» «**في المساء أخبرت أمي وأمْ غيداء بقصّته لعلها تغيّر آراءهما وأحكامهما المسبقة عن (الهمّه) لكن دون جدوى»** [3]

أب غيداء: لم يكن هناك ظهور مباشر لهذه الشخصية ولم يكن لها تأثير في مجرى الأحداث، ومن خلال إشارات الراوي نفهم أنه كان يمتلك مطعما قصفه الأمريكان، مات إثر تفجير انتحاري «**كان أبو غيداء يمتلك مطعما...قصفه الأمريكان في بداية الحرب...عندما وصلت أم غيداء إلى المستشفى...كان أبو غيداء قد أغمض عينيه إلى الأبد»** [4]

فهي شخصية لم تساهم في حركة السّرد، وإنما حضرت في سياق الحكي لأداء وظيفة معينة، ليدعم بها الحدث السّردي.

[1]- الرواية، ص 197.

[2]- الرواية، ص 197.

[3]- الرواية، ص 206.

[4]- الرواية، ص 196.

الفصل الثاني

حركية الحدث وخصاص اللغة السردية في رواية "وحدها شجرة الرمّان" لسنان أنطون

أولا: الحدث

ثانيا: اللغة السردية

ثالثا: الوصف والحوار

أولا: الحدث

إذا ما تتبعنا متن الرواية نجد أن الروائي نزع إلى تقسيم روايته إلى أرقام تبدأ من الرقم واحد وتنتهي بالرقم خمسة وخمسين مكرسا منها ثلاثة عشر حلمًا كابوسيًا مكثفا يشكل أزمة للبطل (جواد) وتجلى ذلك في المقاطع التالية: [المقطع رقم 1، 6، 15، 20، 30، 32 34، 37، 39، 41، 47، 48 ،50]، والبقية البالغة عددها إثنان وأربعين لسرد الأحداث وهذه إحدى سمات الرواية التجريبية اعتمادها على تجزئة العالم الروائي، وتقطيع الكاتب كل مقطع لوحده يكوّن حكاية مستقلة وتكون له غاية خاصة به، فالرواية حلمية كابوسية خانقة في بنائها «**وسيكون الخطاب السردي بمثابة قول لغوي يحمل مضمونا سياسيا يتحول إلى هجائية ساخرة**»[1]، ومن مميزات هذه الرواية أن الكاتب فصل المقاطع بأرقام مما سهل على القارئ الفصل بين حدث وآخر وكذا تحديد الوظائف السردية الأساسية .

ففي المقطع الأول تنفتح الرواية على الموت بما يوحي بالخراب الموشح بالفجائعية والغرائبية عن طريق الراوي جواد كاظم المطارد من بداية الرواية من الموت **لا يكتفي الموت مني في اليقظة ويصّر على أن يلاحقني حتى في منامي**»[2].

أما المقطع الثاني يلخص لنا زيارة جواد وأمه المغيسل بحجة جلب طعام الغداء للوالد الذي نسيه في ذلك اليوم غير أن الهدف الحقيقي للمؤلف من هذه الزيارة هو اطلاع جواد على الجو العام للمغيسل لأنها أول زيارة له أي ملاحظة ما يجري في مدخل الممر الضيق فقط حيث ينتظر فيه أقرباء الميت لحين الانتهاء من غسله دون أن يسمح له أن يرى ما يحدث في الداخل مع أنه سمع صوت مياه تدلق باستمرار ورأى رجلا بالغًا يبكي «**يمه ليش بيبجي هالرجال ؟ وضعت سبابتها على فمها لتسكتني وهمست "عيب**»[3].

[1] – إبراهيم صحراوي تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص122.

[2] – الرواية، ص 10.

[3] – الرواية، ص 13.

المقطع رقم 3: ذهاب جواد إلى المغيسل لإخبار والده باستشهاد شقيقه أمّوري لأنه أراد أن يكون أو من يعانق والده «**عانقته بقوة أكبر وشعرت بأننّا تبادلنا أدوار الابن والأب لدقائق بلّلت دموعي الحارة خدي**»[1].

المقطع رقم 4: مراقبة جواد كيفية تعامل والده وحمودي مع الجثة أثناء غسلها وإطلاعه على موجودات المحل «**كان أبي يتمتم الأدعية أثناء الغسل لكنّه نادرا ما كان يقول شيئًا لحمودي**»[2].

المقطع رقم 5: قيام جودي بتدوين الكثير من الملاحظات المتعلقة بالغسل والتكفين «**((شْدَ تَكتْب)) سألني أبي مستغربا عندما رآني أدوّن بعض الملاحظات في دفتر صغير**»[3].

المقطع رقم 7: ذهاب جواد إلى المغيسل لمساعدة أبيه عندما مرض حمودي «**عدت ثانية إلى المغيسل لأساعد أبي واضطررت بعد شهر لأن أخذ دورا أكثر فاعلية حين مرض حمودي**»[4] .

المقطع رقم 8: تأثر جواد بمدرس الفنية (رائد إسماعيل) الذي قلب مفهوم الدرس من الدردشة إلى الوعي بالحياة وأهميتها وعرفهم بأعلام الفن العالمي والعراقي، وقد أعجب الأستاذ رائد بموهبة جودي «**لاحظوا رسم زميلكم جواد اعتناء بالتناسب بحجم كل شيء ودقة التفاصيل**»[5].

المقطع رقم 9: التقاء جواد بريم قرب قسم المسرح حيث كانت تؤدي مع مجموعة من طلاب صفها مشهد القارب يغرق تحين جواد الفرصة لكي يتجاذب معها أطراف الحديث وقد

[1] – الرواية، ص 21.
[2] – الرواية، ص 33.
[3] – الرواية، ص 36.
[4] – الرواية، ص 40.
[5] – الرواية، ص 49 .

نجح في ذلك حينما رآها تقف في طابور الكافيتيريا حيث فاجأها بالقول بأنه أراد أن ينقذها من الغرق «**جئت أريد أخلصج من الغرگ بس ما أعرف أعوم**»[1].

المقطع رقم 10: بعد تخرج جواد وضع كلية الفنون الجميلة على رأس قائمة خياراته بالرغم من أن معدله يضمن له قبولا في عدد من أقسام الهندسة إلاّ أنّ الأب خاطبه قائلا "«**شتطلع يعني من بعد ما تخلّص؟ مدرس رسم**»[2].

المقطع رقم 11: التقاء جواد بمعلمه الثاني عصام الجنابي الذي أذهله في انتقاء العبارات التي تبلور موضوعات محاضراته في تاريخ الفن «**كنت مشدودا إلى كلامه ومعجبا بالصور والأعمال الرائعة**»[3].

المقطع رقم 12: تكملة للمقطع التاسع ظهور ريم بعد غيابها الأول وصادفها جواد أمام قسم المسرح وذكرها بحادثة غرق القارب التي جسدتها قبل سنتين فتذكرته ثم عرف منها أن زوجها استشهد في المعركة«**سألتها إن كانت قد عادت الى مقاعد الدراسة فأومأت بالإيجاب وبابتسامة**»[4].

المقطع رقم [13- 14 - 28] عودة ريم إلى مقاعد الدراسة بعد استشهاد زوجها حيث نشأت علاقة حميمية بين ريم وجواد وصلت إلى مرحلة الخطوبة بعد أن وافق والد ريم ورحبت زوجة أبيها لأنها تريد التخلص من ريم، بعدها اختفت بدون مقدمات حتى وصلت رسالة منها إلى جودي توضح فيها أنها مصابة بالسرطان وقدتم استئصال النهد الأيسر وهي الآن في الأردن تخضع للعلاج الكيماوي «**مازلت صغيرة على هذا المرض لم أصل الأربعين بعد قالت الطبيبة...إنّ نسب السرطان تضاعفت**»[5].

---

[1] – الرواية، ص 56.

[2] – الرواية، ص 59.

[3] – الرواية، ص 63.

[4] – الرواية، ص 66.

[5] – الرواية، ص 160.

المقطع رقم 16: التحاق جواد بالخدمة العسكرية بالسماوة وهناك تعرف على صديقه باسم الذي مات ميتة شنيعة حينما قصفت طائرة أمريكية بطارية الصواريخ المتموضعة بجوار معمل الاسمنت «**صرخت باسمه وأنا أركض نحوه لكنه لم يتحرك**»[1].

المقطع رقم 17: عاصرت عائلة جواد ملها مثل العائلات العراقية الأخرى العديد من الحروب والحصارات فحينما اندلعت حرب إسقاط النظام السابق عام 2003، كانت العائلة قد اكتسبت خبرة جيدة في ادخار المعلبات قناني الماء الصالحة للشرب، وصاروا يعرفون الحالات المبكرة للهجوم «**في شتاء 2003 بدا أن الحرب قادمة لا محالة** »[2].

المقطع رقم 18: توفي الحاج كاظم (أب جواد) وهو يصلي غير أن جواد لم يغسله كما كانت تتمنى أمه «**ألحت أمي بأن أكون أنا الذي يغسل جثمان أبي... رفضت بشكل قاطع**»[3].

المقطع رقم 19: تعمد الأمريكيون قصف بعض الأماكن المهمة في العراق مثل المسرح والأكاديمية لمحوا الذاكرة العراقية «**بعد سقوط بغداد ودخول الأمريكان عمّت الفوضى وساد الهياج لأيّام**»[4].

المقطع رقم 21: لم تكن الظروف المعيشية جيدة نتيجة اشتداد الأزمة فاضطر جواد للعمل مع رفيق له في دهن جدران المنازل استخدام الألوان عليها بدلا من اللوحات " **كنا نبدأ بالتبييض وكشط وتسوية السطوح... قبل أن نشرع بالصبغ** "[5]

[1] – الرواية، ص 88.

[2] – الرواية، ص 91.

[3] – الرواية، ص 95.

[4] – الرواية، ص 103.

[5] – الرواية، ص 112.

المقطع رقم22: عودة العم صبري و قيامه بجولات ميدانية كثيرة مع جواد «**كانت أولى محطَّاتنا شارع المتنبي**»[1]، وفي اليوم الثاني قرر أن يذهب إلى ساحة التحرير ليحتفل هو وجواد بذكرى 14 تموز وتضحيات الشيوعيين.

المقطع رقم 23: لم يجد جواد عملا فلم يكن أمامه إلا التسكع في مقهى الأنترنت باحثا عن (ريم) «**فتحت حسابا بريديًّا هوتمايل للتواصل مع عمّي وللاتصال بريم، فقد كنت متفائلا بالعثور عليها وإعادة الاتصال بها**»[2].

المقطع رقم 24: قام الفرطوسي بزيارة جواد ليعزيه بوفاة والده في المرة الأولى « ***السيد جمال الفرطوسي،أعذرنا عن التقصير، بس ما سمعت إلّا البارحة***»[3].

المقطع رقم[26.25]: تولى حمودي مساعد الحاج كاظم إدارة المغسل، وفي نهاية كل شهر يقدم نصف دخل المحل لجواد والذي كان هو الآخر يسأله عن أحوال الشغل «**حمودي كان يجيء مرة في نهاية الشهر**»[4].

المقطع رقم 27: اختفاء حمودي بعد ذهابه إلى سوق الشورجة «**ولم يعد حتى بعد أن مشت أمه ثلاث مرات إلى النجف**»[5].

المقطع رقم [33.31.29]: اختفاء حمودي جعل من جواد يعود إلى مهنة أبيه بالرغم من كرهه لها واشمئزازه من تغسيل الموتى، لكن اشتداد الضائقة المعيشية بسبب مرض الأم وتكاليف العلاج وإلحاح الفرطوسي الذي يقوم منذ أكثر من عشر سنوات بالإشراف على جمع جثث مجهولي الهوية أرغماه على الاستسلام للقدر الذي لا يؤمن به وبدأ العمل اليومي «**هل كان قدري أن أعود إلى غسل أجساد الموتى**»[6].

---

[1] – الرواية، ص125.

[2] – الرواية، ص139.

[3] – الرواية، ص140.

[4] – الرواية، ص145.

[5] – الرواية، ص153.

[6] – الرواية، ص169.

المقطع رقم 35: لم يعد للأمن مجال بين هذه الفوضى العارمة التي حلت بالعراق بفعل الأيدي الغاشمة التي تسعى إلى نشر العمليات الإجرامية في كل بقعة «**كل أولئك الذين يُقْتَطَعُونْ من عوائلهم وحياتهم ويلقى بهم في المزابل على أطراف بغداد أو في النهر أو يتعفنون في الطب العدلي**»[1].

المقطع رقم 36: تفجير مرقد الإمام الحسن العسكري حيث كانت أم جواد تلقي اللوم على السنة «**منّو يوكفهم إذا أرادوا يفجرون الكاظم، الله يستر**»[2].

المقطع رقم 38: نتيجة الاحتقانات الطائفية ذات يوم عاد جواد من المغسل فوجد ضيوفا من أقرباء أمه ينوون البقاء معهم مدة من الزمن ريثما تهدأ الأوضاع (الأم، البنت غيداء، غيث) «**جاءت أمي وقالت إنها تريد أن تفاتحني بموضوع مهم فسألتها (خير شكو؟) قالت إنّ أم غيداء وأولادها في وضع صعب جدا...فهل يمكن أنّ يظلوا معنا.. فأجبت بدون تفكير (طبعا هلا بيهم)**»[3].

المقطع رقم [40, 42, 43, 44, 45]: أضفى وجود غيداء في بيت أهل جواد مسحة من الجمال والأنوثة والحياة، فقد أصبحت حافزا للعودة إلى البيت والاعتناء أكثر من ذي قبل بمظهره وملابسه، حيث تطورت العلاقة بينهما حتى أخذت بعدا عاطفيا، وحينما سألته ذات مرة إن كان يريدها شريكة لحياته قال أنه لا يفكر بالزواج «**كانت المرة الوحيدة التي أهانتني فيها حيث قالت (إنت جبان)**»[4].

[1] – الرواية، ص184.

[2] – الرواية، ص 187.

[3] – الرواية، ص 192–193.

[4] الرواية، ص 217.

المقطع رقم 46: اختار جواد في كيفية غسل رأس مقطوع بلا جثة وجسد قطع بمنشار كهربائي «**وقفت دون أن أتحرك أو أقول شيئا لعشرين ثانية، كُنت قد غسّلتُ جثّه مع رأسها المقطوع على حدة قبل شهرين لكنت أول مرة يأتي فيها رأس لوحده** »[1].

المقطع رقم 48: تفجير انتحاري نفسه في شارع المتنبي مع لحظة قرار جواد بالرحيل «**كنا قد تعوّدنا على المفخّخات والانتحاريين، لكن المتنبي كان شارعًا محببا، أهرب إليه دائمًا لأصطاد كتابًا هنا وهناك كي يواسيني في غربتي ووحشي**»[2].

المقطع رقم 51: قبل رحيل جواد زار الإمام كاظم وخاطبه بحوار أخلي قائلا: «**لم أزرك منذ سنين، فقد اخترت طريقا آخر، ترابه من شك ولا يفضي إلى الجوامع، طريق وعر وصعب لا تسلكه الجموع ورفاق السفر فيه قلة**»[3]، حيث شعر جواد أنه غريب بين زواره، وأنه لا يبكي الإمام الشهيد وإنما يبكي نفسه لأنه أصبح في خاتمة المطاف غريبا بين أهله وذويه ولم يجد منفذا سوى الهروب من هذا الجحيم.

المقطع رقم 52: أخبار جواد الفرطوسي أنه مسافر إلى الأردن

«**مع الأسف؛ فعلا مع الأسف.**

قال لها الفرطوسي بنبرة حزن صادق حين أبلغته بقراري بالسفر إلى الأردن»[4].

المقطع [53،54]: لم يستطع جواد السفر إلى الأردن لأن السلطات الأردنية كانت قد أصدرت قرارا تمنع فيه دخول الغرباء إلى أرضها، لذلك عاد من المجهول الذي توجه إليه إلى دائرة الجحيم التي يتسيّد فيها الموت بأبشع أشكاله «**كان عدد الذين منعوا من الدخول**

[1] – الرواية، ص 219.

[2] – الرواية، ص 227.

[3] – الرواية، ص 237.

[4] – الرواية، ص 239.

كافيًا لاستحداث خط جديد بعيد كل من فشل في الهروب من الحدود إلى قلب بغداد المطعون»[1].

المقطع الأخير رقم 55: بعد فشل سفره إلى الأردن وعودته مرغما من الحدود إلى بغداد وجد نفسه العاجزة تقوده بكل احباطاته إلى محل عمل والده للعمل مرة أخرى في مهنة غسل الموتى كما يريد له والده مخاطبا شجرة الرمان «**عجيبة هذه الشجرة، تشرب ماء الموت منذ عقود لكنّها تظّل تورق كل ربيع تزهر وتثمر. كان أبي يحبها كثيرا ؟ كان يقول إن في كل رمانة حبة من حبات الجنّة»**[2].

ينهي البطل (جواد) كلامه فيقول متحدثا عن نفسه وكأنه يتحدث باسم بلده الذي بدا متجسدا فيه «**أنا مثل شجرة الرمان، لكن كلّ أغصاني قُطِعَتْ وكُسرت ودُفِنتْ مع جثث الموتى. أما قلبي فقد صار رمانه يابسة تنبض بالموت، وتسقط مني كل لحظة في هاوية بلا قرار. لكن لا أحد يعرف، لا أحد وحدها شجرة الرمان...تعرف»**[3]

لا تسير أحداث الرواية بشكل متسلسل ومنتظم، أو بصورة تقليدية، بل بقفزات زمنية يتقدم فيها في كثير من الأحيان الماضي على الحاضر. وتسيطر أحداث الموت المريرة على الرواية، وتتكرر مشاهدها الدموية المأساوية لتخيم على العمل الروائي كله الذي يعزي ذلك الواقع سياسيا واجتماعيا ودينيا وفكريا، ليغدو البطل الحقيقي في هذه الرواية، إذ يصبح الموت شخصية تراجيدية بالرعب، فالموت في مختلف أشكاله وتمثيلاته تيمة مبثوثة على امتداد صفحات الرواية، كجزء لا يتجزأ من نسيجها العضوي تارة، وكسلسلة لا تعرف بدايتها ولا تتراءى للناضر نهايتها.

[1] – الرواية، ص 251.

[2] – الرواية، ص 254.

[3] – الرواية، ص 255.

ثانيا: اللغة السردية

هي الدليل المحسوس على أنّ ثمة رواية ما، يمكن قراءتها ودون اللغة لا توجد رواية كما لا يوجد فن أدبي.

فباللغة تتضافر عناصر النّص وتتلاحم في وحدات متصلة يعزز بعضها بعضا الآخر، ويدعم وجوده، ويفّعل حضوره وما السّرد الذي يرسم خط سير الأحداث وتطورها والوصف الذي يعني بتقديم صور الأشياء وتجسيدها، وإبراز ملامحها ومقوماتها، والحوار بنوعيه: الخارجي والداخلي الذي يسهم في رسم الشخصيات وتحديد أبعادها ومواقفها والكشف عن صراعها ودورها في تصعيد الحدث، إلا صيغ قصية نصّية ومتجاورة ذات دلالات جماليّة فنيّة ووظائف إبداعّية لا ينظر إليها كوحدات منفصلة مستقلة، وإنّما كوحدات متداخلة متصلة قادرة على التعبير والإيحاء والتشكيل والتجسيد والإيهام بالواقع الحاضر.

ولغة الرواية في نظر عبد المالك مرتاض «**إنّ لم تكن شعرية أنيقة رشيقة عبقة لا يمكن أنّ تكون إلاّ لغة شاحبة ذابلة**» [1]، ويطرح هذا الأخير ثلاث مستويات لغوية في الرواية وهي الفصحى وتكون في السرد واللغة العامية وتكون في الحوار واللغة الشعرية التي تتجلى من خلال الانزياحات والتعبير المجازية كالتشبيهات والاستعارات والكنايات.

فكيف كان توظيف سنان أنطون لهذه المستويات في رواية"**وحدها شجرة الرّمان**"؟.

1- اللغة الفصحى:

تتميز اللغة الفصحى بالجزالة والقوة، فهذا النمط اللغوي يوظف في المواقف التي تبدو فيها الذات الساردة في موقف استعلائي، كما هو الحال مع الصوت السّردي للسّارد في **وحدها شجرة الرمّان**، حيث يلجأ في بعض الأحيان إلى عرض موقف معين أو وصف مشهد ما من خلال بنية لغوية تميل إلى الرصانة، وقد يستعمل ألفاظ قوية، إضافة إلى العبارات والتراكيب والاستخدامات المتفرقة لهذا النوع اللغوي في الرواية نلفي ذلك في:

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص 97.

"غضب أبي ذات مرّة حين اكتشف بأنّني كنت أخطط وجه وجسد ميّت كان قد غسله في ذلك الصباح" [1].

"استغربتُ أنّ تكون الأكاديميّة هدفا إستراتيجّيا، قرّرت أنّ أذهب لأتأكّد من الأمر بنفسي" [2].

وقد يستغل الحوار ليخدم الفكرة العامة التي يريد مناقّشتها ويتجلى ذلك في هذا المقطع **"هل كان قدري أنّ أعود إلى غسل أجساد الموتى؟ هل كان قدري أنّ أعود إلى الطريق الذي أرادني أبي أنّ أظلّ عليه وأسير فيه على خطاه إلى نهايته، ولكن ما هو القدر؟"** [3].

2- اللغة العامية:

وهي لغة الحديث التي نستخدمها في شؤوننا العادية، ويجري بها حديثنا اليومي في الصورة التي اصطلحنا على تسميتها بلغة لهجات المحادثة، وهي لا تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عباراتها، لأنها تلقائية متغيرة تبعا لتغير الأجيال وتغيرًا لظروف المحيط بهم.

ويقول كمال يوسف الحاج **"العامية لغة الحس والعجلة، لغة فجائية تلقائية وانفعالية وانفعال بيولوجي الطابع، لا تسير له وقت ولا فراغ كما تعمل الرواية النحوية...العامية خفيفة الخطى تستمد زخمها الأكبر من الإيحاءات والإشارات المختصرة البسيطة التي ترادفها"** [4].

"وهي ليست لغة أجنبية، وإنما لغة عربية محرفة فهي بنت العربية وصلتها بها وثيقة" [5].

---

[1]- الرواية، ص 44.

[2]- الرواية، ص 104.

[3]- الرواية، ص 169.

[4]- محمد عبد الله عطوت، اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2003، ص 11.

[5]- مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص 146.

يستخدم الراوي العاميّة المحكيّة العراقيّة فتمتزج تعبيريا في تكوين شائق ومنسجم، قادر على رسم أقدار الشخصيات، والتعبير عن وجدانها الشعبي ونبضة ببساطة حميميّة وعفوية من غير تكلف ولا افتعال، ولاسيما في الحوارات الخارجيّة التي تخللت الفصول السرديّة فهاهو جواد يروي حوار الفرطوسي معه بعدما قرر ترك المغيسل والسفر إلى الأردن هروبا من كلّ شيء:

"**مع الأسف، فعلا مع الأسف**

قالها الفرطوسي بنبرة حزن صادق حين أبلغته بقراري بالسفر إلى الأردن ثم أضاف:

ليش يا معّود؟ رحتروح وتعوفنا؟

- **بعدما أكَدر، سيّد، مختنكَ، هاي الشغلة مو إلي، وما جنت ناوي أسويهه لسنتين، ما أكَدر أنام بالليل، ورحأ تخبّل من الكوابيس طبطب على ظهري وقال:**
- **يعني عبالك آني وضعي أحسن؟ أني صار عندي سكر وضغط من اللي دا أشوفه كلّ ها السنين**" [1].

3- اللغة الشعرية:

هيمنت اللغة الشعرية على الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فقد استطاع الكاتب سنان أنطون المزج بين لغة الشعر ولغة النثر، في نفس الوقت، وبتالي تجاوزت النمط المألوف وقدمت أسلوبا مغايرًا جديدًا، والقارئ لهذه الرواية يجسد نفسه أمام نص مشحون بالرموز والدلالات فهي أرادت من خلال ذلك التعبير عن صدمة الحرب الطائفية وأثرها في نفسية الإنسان.

وتنهض اللغة في رواية "**وحدها شجرة الرّمان**" بعبء تشكيل دلالة العمل الروائي والتجسيد الفعلي لعناصره فتكتسي لغة الراوي بألوان القتامة والسواد من أمثلة ذلك قول السارد

[1]- الرواية، ص 239.

"بياض الأكفان تشيع في القبور المظلمة السوداء".[1]

" البياض يغّطّي كل شيء، البياض الصامت ضربتُ التلفزيون بيدي عدة مرّات بلا جدوى، ظّللتُ أقلب القنوات بحثًاً عمّا قد يداوي أرقي ويسلّني فوجدتُ قناة واحدة تعمل ظهر فيها خمسة من الملثمين...لكنّ الدم بدأ يسيل من الشاشة ويكسو كل شيء بالأحمر" [2].

" بعد أسابيع من القصف استيقظنا ذات صباح لنجد السماء سوداء، كان الدخان آبار الكويت المحترقة يغّطّي السماء، سقط المطر أسود بعدها بلل كل شيء بالسخام كأنّه كان ينبئنا بما سيأتي" [3].

الأبيض والأسود لونان متقابلان يرشحان بتضاد دلالتيهما إلاّ هنا: حيث للموت رائحته وطعمه ولونه ولغته–كذلك– مهما توشّح بالبياض أو تقنّع به.

ويضطلع اللون باختصار صفة لموت، ويتجذر هذا الأخير بمفرداته الطاغية في اللغة ويبسط سلطانه عليها وهي تحكي عمق المأساة وحجم المصاب أرضًا وشعبًا في تكيف لغوي شبه شعري حاول تقريب المشهد الفجائعي.

وليس العنوان حلية شكلية أو بنية زائدة، بل هو «**نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزّية وأيقونّية، وهو كالنّص أفق قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو النزول لأي قارئ، وسيميائيته تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فاعلية تلق ممكنة تغري الباحث والناقد بتتبع دلالاته، مستثمرًا ما تيسّر من منجزات**

[1]– الرواية، ص 60.

[2]– الرواية، ص 81.

[3]– الرواية، ص 92.

التأويل» [1]، حيث ذكر الرمان في العتبات النصية في قوله تعالى:«**فيهما فَاكهةٌ وَنَخلٌ وَرُمَانْ»** [2]

أما في المتن **الروائي** فيتجلى في هذا المقطع« **تذكرت كيف سألت أبي عن سبب وضع جريدة النخل أو الرمّان مع الميّت فقال إنّها ترفع عن الميت عذاب القبر وردّد يومها أية من القرآن« فيهما فَاكهَةٌ وَنَخْلٌ ورُمَانْ»** [3].

ذُكر الرمان في جميع الأديان السماويّة وحظي بالتقدير العظيم؛ ففي القرآن الكريم ذُكر كذلك على وجه الخصوص في موضعين أولها قوله " **وَهُوَ الذي أَنْزَلَ منَ السّمَاء مَاءً فَأَخْرَجْنا به نَبَاتَ كُل شَيء فَأَخْرَجْنَا منْهُ خضرًا تُخْرَجُ منْهُ حَبًّا مُتَرَاكبًا وَمنَ النَخْل منْ طَلْعهَا قنْوَانُ دَانيَةٌ وَجَنَات منْ أَعْنَاب وَالزَيْتُونٌ مُشْتَبهًا وَغَيْرُ مُتَشَابْهْ انْظرُوا إلى ثَمَره إذَا أَثْمَر وَيُنْعه إنَ في ذَالكُمْ لآياتٌ لقَوْم يُؤْمنُونَ**" [4] وثانيا في قوله تعالى: " **وَهُوَ الذي أَنْشَأ جَنَّات مَعْرُوشَات وَغَيْر مَعْرُوشَات وَالنَخْل وَالزَرْع مُخْتلفًا أَكلهُ وَالزَيْتونَ وَالرُمّانَ مُتَشَابهًا وَغيرَ مُتَشَابهْ كُلُو منْ ثَمره إذَا أَثْمَرَ وَآتُوا حَقهُ يَومَ حَصَاده وَلاَ تُسْرفُوا إنّهُ لاَ يُحبُ المُسْرفين**"

ووفقا لهذا وظف الروائي العنوان توظيفا فنيا دالا على أهمية رمزية شجرة الرّمان التي وحدها تعي جيدا معنى التحام الموت بالحياة واتحادهما معًا فيدخل –فيها– مفهوم الحياة في علاقة جدلية مركبة مع مفهوم الموت الذي يصنع الحياة أهميتها إذا ما قورن به لتكتسب الحياة معناها وتنتفي وصمة العبث عنها ويتغلب الإيمان بالأمل على الشعور بالألم والفقد .

[1]– باسم قطوس سيمياء العنوان وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001، ص 06.

[2]– سورة الرحمان الآية (68).

[3]– الرواية، ص 97.

[4]– سورة الأنعام الآية 99.

فرغم أن قلب جواد قد "**صار رمانه يابسة تنبض بالموت وتسقط منه كل لحظة في هاوية بلا قرار**" [1] إلاّ أنه مثل أزهار الرّمان ذات الحمرة القانية التي تنفتح كل عام رغم كل ما تشربه من مياه الموت .

[1]– سورة الأنعام: الآية 141

ثالثا: الوصف والحوار

1- الوصف:

لقد ذهب البعض إلى القول بأن الوصف يعمل على تجميد زمن الحكاية وقطع الصيرورة الّتي تنمو بموجبها الأحداث وتتطور عبر مسارها الخطي، إلاّ أنّ في بعض الأحيان يفقد هذه القدرة ويضيع منه أدوات هذا العمل فيعلن عن الحركة بدل الوقف وعن الصيرورة بدل التعليق ويحدث ذلك عندما يلتجئ «**الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الّذي يتواجدون فيه**» [1] كون التّأمل في الزمن أو حتى الثبات فيه إنّما هو إيقاع من نوع ما وحركة لا يمكن إلغاؤها أو تجاوزها كونها تنشأ عن لحظة تتحول فيها الشخصية إلى سارد فتنبثق عن ذلك نقطة التقاء امتزج فيها الوصف بالسّرد و يتنازعان من خلالها على المساحة النّصية لكل منهما[*]، وبهذا يولد نوع من الوصف يبلغ فيه النشاط مداه الخروج بذلك الوقفة من مستوى يتم فيه (الجنوح إلى التوقف والسّكون إلى مستوى آخر تشيع في ثناياه الحركة) ولعلّ هذا الالتباس القائم بين حدود الوصف ومعطيات السّرد هو ما جعل من أمر الفصل بين الاثنين على غاية من الصعوبة كون معالم العلاقة الّتي تجمع أحدهما بالآخر غير واضحة ويذهب عبد المالك مرتاض في مجال هذه العلاقة إلى القول بأن الوصف «**ألزم للسّرد من السّرد للوصف إذ أن غاية السّرد إنما ترتبط بتحرير الوجه الزمني والدرامي للسّرد من قيود الوصف، على حين أن الوصف يكون تعليقا لمسار الزمن وعرقلة تعاقبه عبر النّص السّردي**» [2] أي أنه جعل من خلال هذه العلاقة الوصف أصلا وأساسا لقيام أي بناء حكائي، ومثالا على ما ذهب إليه يمكننا أن نرى أشياء متواجدة ومركونة بدون حركة في حين أنه يستحيل علينا أن نتلمس حدود حركة تتواجد بدون أشياء.

على الرغم من تباين الرؤى فإن الوصف سيبقى «**عنصر تشييدي يعمل إلى جانب**

---

[1]- -حميد، لحميداني: بنية النص السردي، ص77.

[*] - إن السرد كما يذهب إلى ذلك العديد من الدارسين يختص بنقل الأحداث في تحولها بالاعتماد على الأفعال في حين أن الوصف يختص بإضافة ما يرى من أحوال محيطة بهذا التحول إلى ذلك بالاعتماد على الأسماء والصفات أنظر : محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص 154، 155.

[2]- عبد المالك، مرتاض: عرض كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، ع1، 1994، ص306.

السّرد محافظا ...على استقلاله وعلى تفاعله المستمر مع الأنساق الحكائية» [1]

الأخرى الّتي يضمها النّص الروائي تحت عباءته لخلق نوع من التلاؤم الّذي يحقق أقصى درجة جمالية يمكن للنّص أن يلبسها ليقدم لنا نفسه في أثوابها.

إذا كنّا قد أوردنا جزءا من هذه الدراسة تعلق بالوصف من خلال التطرق إلى بنية الزمن في الأحداث (من خلال الوقفة).

ففيما تتمثل بنية الوصف في حد ذاته في النّص الماثل بين أيدينا "**وحدها شجرة الرمّان**"؟

1-1- مفهوم الوصف:

أ- لغة: وردت لفظة الوصف في المعاجم العربية، فقد جاءت في معجم مقاييس اللغة في مادة **(وصف)** أن «**الواوُ والصادُ والفاءُ: أصل واحد هو تحلية الشيء وَوَصْفْتُهُ أَصِفُهُ وَصْفًا، والصّفَةُ: الأمارة اللازمة للشيء، كما يقال، وَزِنْتُهُ وَزْنًا: قدر الشيء، يقال اتّصف الشيء في عين الناظر: احتمل أن يوصف**» [2]

وفي معجم مفردات ألفاظ القرآن هو «**ذكر الشيء بحليته ونعته كالزنة التي هي قدر الشيء، والوصف قد يكون حقا وباطلا**» [3]

قال الله تعالى: « **وَلا تَقُولُوا لِمَا تَصِفُ أَلْسِنَتُكُمْ الْكَذِبَ**» [4] تنبيها على كون ما يذكرونه كذبا، وقوله عز وجل: «**رَبِّ الْعِزَّةِ عَمَّا يَصِفُون**»[5] تنبيه على أن أكثر صفاته ليس على حسب ما يعتقد كثير من الناس لم يتصور عنه تمثيل وتشبيه، وأنه يتعالى عما يقول الكفار ولهذا قال عز وجل: « **وَلَهُ الْمَثَلُ الأَعْلَى**» [6].

---

[1]- -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 179.

[2]- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ج6، تر: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، ص 115.

[3]- الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، تر: صفوان عدنان داوودي، الدار القلم، ط4، 2009، ص 873.

[4]- سورة النحل، الآية 116.

[5]- سورة الصافات، الآية 180.

[6]- سورة النحل، الآية 60.

نستنتج إذن بأنّ معنى الوصف هو الإبراز والإظهار وليس شرطا أن يكون الوصف إيجابيا حول الموصوف، فقد تصف حلما مزعجا أو عاصفة مدمرة ولذلك فقد يلتزم الواصف أحيانا بالموضوعية لكنه لا يلتزم بالحياد، أي أن الوصف يدور في فلك إبراز حالة الأشياء على حقيقتها ووصفها وصفا دقيقا.

ب- اصطلاحا:

تضاربت واختلفت آراء الدارسين في تحديد مفهوم الوصف منذ أزل بعيد أيّ من عهود العصور الجاهلية إلى العصر الحديث، فقد اقترن الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها، كما هي في العالم الخارجي وتقديمها في صور أمنية (صورتها الحقيقة).

ولعل أبا الفرج قدامة بن جعفر (ت 337هـ) كان من الأوائل الذين تحدثوا عن الوصف وحدد تعريفا له في كتابه "نقد الشعر" «**إنّما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان وصف الشعراء إنّما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته**» [1]

أما في العصر الحديث فقد تعددت التعريفات بتعدد المذاهب، ووجهات النظر فهناك من يعرف الوصف على أنه «**نقل صورة العالم الخارجي من خلال الألفاظ والعبارات والتشبيهات والاستعارات التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقى**» [2]، فعند ما نريد وصف انسان أو مكان أو أي شيء، فنحن نرسم له صورة بالكلمات لا بالألوان، ونحاول قدر الإمكان أن تكون «**الصور مماثلة للشيء الموصوف بحيث يظن القارئ أنه لا يقرأ وصف شيء وإنّما يراه بالعين**» [3]

نستنتج مما سبق أن الوصف آلية من الآليات الفنية، فبفضله يستطيع الروائي أن يسلط الضوء على جل التفاصيل الدقيقة لمظهر ما كان أو شيئا أو شخصا.

---

[1]- أوريدة عبودة، المكان في قصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، ص 35.

[2]- محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009، ص 306.

[3]- مهارة الوصف، وزارة التربية والتعليم، قسم التعليم المتوسط، السكرتيرة التربوية إدارة المعارف التربوية، ص 4.

لقد كان للوصف حضور مشع داخل نص "**وحدها شجرة الرمّان**" لا يمكن إلغاؤه أو تجاهله.

وقد عمل إلى جانب السّرد على خلق تلك المماهاة بين العالم الواقعي الذي استندت إليه الحكاية والعالم الخارجي المقدم عبر النّص فنخال أنفسنا أمام عالم حي متحرك، نرى من خلاله الأشخاص والأشياء والأمكنة على حد ما نراه في الواقع الماثل أمام أعيننا.

لذلك سنحاول أن نقيم على وجه هذه الصفحات مقاربة بين ما يمكن أن نسميه وصفا وما يمكن أن نسميه وصفا متدخلا مع منظومة السّرد على اعتبار أن الأول تعليق وإيقاف والثاني حركة بطيئة ترزخ تحت وطأة الوصف، كون رواية «**وحدها شجرة الرمّان**» فضاء رتب فيه الأول على مساحة الصفحات وتناثر فيه الثاني بين البدايات والنهايات شاغلا لمساحة أكبر، وذلك انطلاقا من معطين أو تحت مظّلتين. وصف الشخصيات، وصف الأمكنة والأشياء.

لقد تنوعت اللوحات الوصفية في "**وحدها شجرة الرمّان**" واختلفت مواطن الوصف فيها منطلقة من ذلك العالم الحسي الملموس الّذي كانت تسعى إلى تجسيده ورسمه في أذهاننا كتلك الوقفات الّتي حاول جواد أن يقدم لنا بها "**غيداء**" والّتي نمثل لها بقول السّارد «**غيداء فكانت في التاسعة عشر من عمرها...فإن وجهها كان مفعما بالحياة وكانت ضحكاتها تضيء الجلسة...كان شعرها قصيرًا وسرحا بلون الكستناء يظهر جمال جيدها، حاجباها ورمشاها كثيفان مثل حاجبي أمها لكنها على عكس أمها، كانت قد اعتنت بتشذيبهما لم تكن نحيفة، لكن نسيان العمر كان قد غطاها بما يكفي دون أن يفرط إلّا في تكوير النهدين حتى برزا بوضوح**»[1]

فكأن غيداء تجلس أمامنا نكاد نتلمس جسدها الماثل بين أيدينا ونتصفح وجهها من خلال هذا الوصف الذي لامس فيه السّارد كل ما يمكن أن يتعلق بغيداء محاولة منه بلورة تشخيصها بأبسط ما يمكن أن تحمله ملامحها من تفاصيل صغيرة تحمله، معتمدا في ذلك

[1]- الرواية، ص 197-198.

على قربه منها ورؤيته لها، ولقد استطاع بهذه الاوصاف المنتقاة أن يشكل لنا صورتها ويرسخها بشكل لا مثيل له من الجاذبية والإغراء.

بنفس الريشة يحاول جواد أن يقدم ريم، لكنه في هذه المرة يضع لمسات وصف يتجاوز به الواقع ليقدم لنا ريم التي كانت في نظره فوق الواقع دون أن ينسى إضفاء تلك المسحة الشعريّة على هذه اللوحة بالذّات بقوله:(**كانت ترتدي بنطلونا هفهافا أسود وقميصا قطنيا أسود بياقة مفتوحة بأردان طويلة كانت قد طوتها طيتين أو ثلاث، فكشفت عن معصميها، كان شعرها الفاحم الطويل معقوصا خلف رأسها...لكنها بدت كائنا شعريا ذلك الصباح، خصوصا عندما بدأت تمثل غرقها)** [1]

ليستكملها في لوحة أخرى «**كانت ترتدي حذاء أسود بكعب متوسط الطول أظهر رشاقتها وهي تمشي وتنورة سوداء تغطي الركبتين وقميصا أزرق بأكمام طويلة تنفتح في نهايتها، كان شعرها معقوصا خلف رأسها، وكانت تضع حمرة خفيفة على شفتيها وقد لونت أجفانها بالأزرق الفاتح...بدا عليها شيء من الخجل كأنها عرفت ما كنت أبحث عنه، كانت ترتدي الأسوار الفضية التي تحبها في معصميها، وكانت أضافرها مصبوغة بلون شفّاف**» [2]

كما نجد في براثين الرواية حضور للمقاطع الوصفية المحضة، كانت قد دلّتْ على السّكون لأنها لا تدل على زمن معين ولأنها ليست سردية دالّة على أحداث معينة ومنها.

"**الدكتور أمّوري الوسيم والخجول، خصوصا مع البنات**" [3]

"**كان في نهاية الأربعينيات قصير القامة بعمامة بيضاء وبلحية رمادية مقصوصة بعناية علا الشيب حافاتها**" [4]

"**كان مهدي...شعره بني بقصة قصيرة جدا...وعيناه العسليتان تحت حاجبين كثيفين، كان**

---

[1]- الرواية، ص 55-56.

[2]- الرواية، ص 156-157.

[3]- الرواية، ص 19.

[4]- الرواية، ص 140.

أنفه كبيرا وقد بدأ الزغب يظهر فوق شفتيه وخديه، كان نحيلا لكن بأكتاف عريضة" [1]

لا نجد في هذه المقاطع الوصفية أحداث وإنما أسماء وصفات متلاحقة، متراصة مرتبطة ببعضها البعض في بناء وتناسق يجري لغاية واحدة هي وصف الشخصية.

لقد اهتم الوصف وعنيّ في هذه الرواية بكل الأشياء الصغيرة والتفاصيل الجزئية إمعانا منه في التدقيق أثناء رسم الخلفية التي تستند إليها الشخوص وبيان مستويات الأرضية التي تتحرك فوقها ومثال ذلك الوصف الذي قدمه الراوي عن أبيه "**كانت تقاطيع وجه أبيه تستهويني كثيرا التجاعيد التي على الجبين كشروخ والحاجبان الرماديان الكثيفان، ثم الأنف الكبير، الذي كانت تبرز من فتحتيه بعض الشعيرات البيضاء على عكس شاربه المشذب الذي كان أقل شيبا من شعر رأسه في تلك الأيام، ثم الخدان المليئان**" [2]

"**قلت له...(البقية بحياتك يابه، همّه جابوه للبيت)...ثم أجهش كطفل صغير، عانقته بقوة أكبر وشعرت بأننا تبادلنا أدوار الابن والأب لدقائق**" [3]

وهذا المزج بين الوصف الحسي والمعنوي **كالشيب وكبر السن والحزن العميق** الذي يجعل منه طفلا صغيرا، جعل الراوي يرتبط بأبيه وينجذب إليه، على الرغم من أنه أصبح أكثر صمتا ومزاجية، لذلك يقول الراوي مواصلا «**لم يكن أبي ثرثارا أو ضحوكا، لكن رحيل أمّوري زاد من صمته واطراقه وأصبح أكثر مزاجية وتقلبًا، وكانت أمي هي التي تتلقى موجات غضبه بدمدمة أو شكوى تهمسها لنفسها**» [4]

ولا يكتفي الراوي بوصف من هم بجانبه بل يذهب إلى أكثر من ذلك إلى وصف نفسه داخليا **Auto Description** «**في تلك الرحلة من بيتنا إلى بيت شقيقتي شعرت للمرة الالف، كم كنت غريبا في مدينتي وكم ازدادت غربتي في السنين الأخيرة حضرني بيت شعر رددته طويلا (ليس الغريب غريب الشام واليمن/ إنّ الغريب غريب اللحد والكفن) لكن الغريب غريب الكرخ والرصافة، غريب بغداد، حيث يشعر كل واحد أنه غريب في بلده!**

[1]- الرواية، ص 173.

[2]- الرواية، ص 43.

[3]- الرواية، ص 21

[4]- الرواية، ص 22.

الناس معظمهم متعبون يرتسم تعبهم بوضوح على وجوههم...تساءلتُ كيف يستمرون بالرغم من كل شيء كيف يستيقظون كل صباح ويحاولون لكن هل هناك خيار آخر؟ هل أنا ضعيف؟ لكن الآلاف غيري يهربون من هذا الجحيم ومن هذه الحرب الأهلية التي لا يعلم أحد متى ستتعب من الذبح وتقف» [1]

يذهب الراوي كذلك إلى وصف العراقيين من خلال مقالة العم صبري بعنوان «**إطلال المشتاق على أطلال العراق**» "**العراقيون والنخل: من يشبه من؟ ملايين العراقيين ومثلهم أو أقل من النخل، منهم من تفحمت سعفاته منهم من قطع رأسه، منهم من كسر ظهره الدهر، لكنه مازال يحاول الوقوف، منهم من يبست أعذاقه، منهم من اقتلع ومثل به ونفي من بستانه، منهم من سمح للغازي أن يتكئ على جذعه، منهم من يمشط الريح بسعفه منهم من يقف بصمت، منهم من سقط ومنهم من يشمخ ويرفع رأسه بالرغم من كل شيء في هذا البستان الكبير: العراق، ترى متى يعود البستان لأهله؟ لا للذين يحملون الفؤوس ولا للبستاني الذي يغتال النخل، مهما كان لون سكينه**"[2]

ولقد أعطى المقطع السابق للقارئ صورة تمثل العالم الحقيقي من خلال هذه القصّة وذلك بإعطائه "**إشارات حسية وذاتية**" [3] ولم تقتصر حضور اللوحات الوصفية في براثين الرواية على تقديم الشخصيات والتعريف بها بل امتدت إلى وصف الأشياء وتحديد تجليات المكان واستقصاء «**عناصر الخارجية الدالة على ملامح الحياة القائمة فيه**»[4]

كتلك الصورة نالتي يرسمها الراوي لنا الحديقة الموجودة في بيت أخته «**كانت الحديقة واسعة وحشيشها مقصوص بعناية تؤطره من كل الجوانب شتلات ورد تفتح بعضها وفي زاوية الحديقة نخلة وارفة بعض سعفاتها، تمس شباكا على الطابق الثاني، كانت**

---

[1]- الرواية، ص 243-244.

[2]- الرواية، ص 137.

[3]- برناردي فوتو، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969، ص 240.

[4]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 312.

أغاريضها ناضجة، تحت النخلة كانت هناك أرجوحة بيضاء وكراس معدنية حولها مستقرة بهدوء على طارمة أرضيتها الممر الأبيض والأصفر» [1]

وفي نفس السياق نجده يصف بحيرة السماوة، البحيرة الوحيدة في العالم التي تتغذى كليا على المياه الجوفية المذكورة في معجم البلدان للحموي "**بدأ الطريق الذي كنا عليه يعلو ولاح سطح البحيرة الهادئ...كان جمال البحيرة خلابا ووقع زرقتها بلمسها للروح التي تعطش تحت قسوة الصحراء التي كانت تحيط بنا ليل نهار، كان جرفها غريبا تغطيه تكلسات شبه نبات القرنابيط وتجاويف تحفرها الأحلام التي تملأ ماء البحيرة تكون ما يشبه سياجا يحيط بها من كل مكان بفعل الأمواج...ومددت يدي لألمس ماء البحيرة وكان باردا جدا**" [2]

وفي نفس المقطع نجد الراوي يصف منظر غروب الشمس حيث يقدم لنا وصفا دقيقا جعلنا نتصورها ونتخيلها بكل دقائقها «**خرجت ودرت حول السيارة ومشيت بجانبه، كانت الشمس على وشك السقوط في الأفق وقد اتشحت بالبرتقالي كعادتها أحيانا بدأت ألحظ أن السماء قرب الأفق أصبحت أكثر زرقة**» [3]

لقد رصّد الراوي في المقطعين الأخيرين لوحة كاملة رسمت بريشة فنان أجزاءها متناسقة–لا يكاد يهمل جزءا من أجزائها–لأنها تتجاوز فيما بينها لتدل على صورة كاملة للمنطقة حتى ولو كان ذلك عن طريق السّرد ولذلك فإن "سيزا قاسم" أسمتها بالصورة السّردية «**وهي صورة التي تعرض الأشياء متحركة** [*] **أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونيتها**».[4] [**]

---

[1]– الرواية، ص 245.

[2]– الرواية، ص 86.

[3]– الرواية، الصفحة نفسها.

[*] – الصورة التي تعرض الأشياء متحركة في هذا المقطع صورة "غروب الشمس".

[4]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 83.

[**] – الصورة الوصفية التي تعرض الأشياء في سكونيتها في نفس المقطع هي صورة "البحيرة".

كثيرا ما نرى الوصف في رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" ينبثق بدون مقدمات معلنا عن حضوره داخل المشاهد الروائية التي اتسعت مساحة امتدادها كنتيجة حتمية لتخلله.

هذه اللوحات الوصفية كانت وفي أغلب الأحيان تنفجر من رحم الإدراك الذي ينشأ عن تأمل الشيء الموصوف من زاوية محددة كقول جواد «**كان عمر المكان أكثر من ستة عقود...كانت الجدران والسقف مطلية بلون أبيض مائل إلى الصفرة، لكن الزمن والرطوبة كانا قد جعلا بعض المواضع، خصوصا في السقف، تتقشر وتبدو كأوراق خريفيّة على وشك السقوط، توسطت السقف مروحة بدأت تدور بعد أن كبس أبي الزر على الجدران نظرت إلى اليمين فرأيت التوابيت التي تؤتى بها من الوقف وقد صفّت في الزاوية، وفوقها بمسافة نافذة متوسطة الحجم أعلى الجدار تسمح لأشعة الشمس بإضاءة المكان**»[1]

«**كان المغسيل معتما كقبر كبير ما عدا بصيص من النور، كان يدخل من الشباك الصغير، خرجت إلى الحديقة الصغيرة الخلفية وتقرفصت أمام شجرة الرمّان...والتي شربت مياه الموت لعقود، وها هي الآن تستعد لشرب الماء المناسب من جسده هو عبر المجرى الذي يمتد من الحفيرة التي تحيط بالدّكة**» [2]

فقد عبر الراوي عن الخلجات التي تدور في ذهنيته إزاء هذا المكان (تفاعل الأب كان إيجابيا مع المغيسل عكس جواد الذي تفاعل سلبا معه).

فالوصف هو الأقدر على "**مزج الأشياء بحيث يتوجه إلى تحرير الواقع تحريرًا يلونه بخصوصية الذات المبصرة الواصفة، بل قد يتحول على بوابة للولوج إلى فضاء الفانتاستيك**" [3]

فالمشاهد المفزعة التي كان يشاهدها جواد لهذا العدد الكبير من الجثث لابد أن تفضي به إلى الاضطرابات والكوابيس الليلية، ففي الكابوس الثاني تحديدا وجد نفسه في مواجهة ملك الموت الذي يملي عليه أسماء الأشخاص الذين سيقطف أرواحهم غدا و يبعث

[1]– الرواية، ص 24.

[2]– الرواية، ص 96.

[3]– عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن، ط1، 1999، ص 55.

بأجسادهم الهامدة إلى جودي لكي يطّهرها، وحينما انتهى من تدوين قائمة طويلة جدا اكتشف أنه لم يكتب سوى جملة واحدة تقول **(كل نفس ذائقة الموت)**، ونلفي ذلك في المقطع التالي «**أيقضني من النوم شيخ هرم بشعر ولحية طويلة اشتعلا شيبا وقال لي بصوت بدا كأنه قادم من بعيد: (قم يا جواد وأُكْتُبْ الأسماء كّلها؟) استغربت أنّه يعرف اسمي نظرتُ إلى عينيه الغائرتين وكانتا بلون سماويّ غريب كان وجهه يزدحم بالتجاعيد كأن عمره مئات السنين، سألته (من أنت وأسماء من؟) فابتسم وأجابني بسؤال: (ألم تعرفني بعد؟ هات ورقة وقلمًا واكتب الأسماء كلّها يا جواد وإياك أن تنس اسمًا! إنها أسماء الذين سأقطف أرواحهم غدًا وأترك لك أجسادهم كي تطّهرها...جئتُ بدفتر وقلم...أخذ يقرأ مئات الأسماء المختلفة فكتبت كلّ واحد منها...عندما نظرتُ إلى الدفتر الذي كان بين يدي لم أرى سوى جملة واحدة كنت قد كتبتها مئات المرات على كل ورقة: (كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ)**» [1]

لقد كان وصف الأشياء قليل أو هو في حكم القليل لأن هذا الوصف متعلق بسابقه عادة ما يكون مندمجا في المكان، لأن الأشياء في معظمها ديكور للمكان ودالة عليه ونسوق لذلك وصف الراوي الدّكة الموجودة في المغيسل «**كانت الدّكة مستطيلة والأرض حولها محاطة بحفيرة هي ساقة صغيرة مبطنة بالكاشي الأبيض تتحول إلى مجرى صغير يأخذ الماء إلى الحديقة الصغيرة التي تجاور المكان لا إلى البالوعة، كي لا يختلط ماء الغسل بمياه المجاري الآسنة، من الزاوية اليسرى يتفرّع ممر قصير يؤدي إلى الحمام وإلى مخزن صغير**» [2]

«**رأيت الدّكة من بعيد مبلّلة بالعتمة**» [3]

كل هذا الوصف لهاته الأماكن جعلنا نتصورها ونتخيلها بأدق تفاصيلها، مما بين القدرة الهائلة للكاتب في تحكمه في الرواية متوسلا آليات السّرد وتقنيات الوصف أحيانا كثيرة

[1]- الرواية، ص 39.

[2]- الرواية، ص 25.

[3]- الرواية، ص 174.

لنستشف ممّا سبق أن الروائي اعتنى بالمسحة الواقعية الدقيقة في روايته مع لمسات من الخيال ليحضرنا "بالزاك" حين يقول «**أنا أعني ما أكتبه فأنتبه**» فكأنما أراد لنا أن نعيش الرواية بأكملها، لذا نجد أن عنصر الوصف قد استحوذ على جزء كبير من الرواية مما جعلنا وبفضله نرسم ملامح وصور لعدة أشياء محسوسة، كانت أم مادية، أو لِنَقُلْ تلك اللوحة الواضحة عن شخصيات وأماكن احتضنتها الرواية، ما سهل على المتلقي عملية الإدراك والفهم وساعده، على توليد بديع الخيال، هذا الأخير الذي يعد من أبرز سمات الرواية الحديثة.

2- الحوار

إن تقنية الحوار عنصر تكويني في البناء السّردي وهو وسيلة بيد الروائي المقتدر تجسدهُ رؤيته للكون وإحساسهُ بالحياة، ومهارته في رسم أبعاد شخصياته الروائية وإمكاناته الفكرية وهي مهمة للقارئ الذي يعتمد إقباله على جاذبية الحوار وقدرته على الإقناع والإثارة. وهو من الأدوات القصصية وثالثها بعد السّرد والوصف، فإذا كان السّرد هو حكاية الأحداث والوصف حكاية الحالات والسّمات، فإن الحوار هو حكاية الأقوال الصادرة عن الشخصيات وتتصل بمستويات مختلفة، تساهم في إبراز خصائصها، وما يتصل بعلاقة الشخصية بالراوي وهي أن الشخصية تتحرر من سلطة الراوي، وما يتصل بمستوى اللغة، فللراوي لغة معينة وللشخصية لغة أخرى مستقلة عنها، والاختلاف يؤدي إلى اختلاف البنية من السّرد إلى الحوار.

وقد ينسحب ذلك على مستوى إيقاع الرواية من حيث الزّمن أو الديمومة، ففي السّرد سرعة وإبطاء وفي الوصف وقفة وفي الحوار تساوي بين حيز القول وإيراده في الرواية.

وإذا كنا قد أوردنا جزءا من هذه الدراسة تعلق بالحوار من خلال التطرق إلى بنية الزّمن في الأحداث من خلال المشهد، ففيما تتمثل بنية الحوار في حد ذاته في رواية "**وحدها شجرة الرمّان**"؟

2-1- مفهوم الحوار:

اهتم العرب القدماء بحقيقة الحوار ولو بشكل مقتضب وقد كان الحوار ممارسا من قبل النقاد العرب، وذلك من خلال التعليق على الشعراء وإبداء الرأي.

أ- الحوار لغة:

يعرف "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في كتابه "العين" الحوار بأنه "**الرجوع إلى الشيء وعنه والغضّة إذا انحدرت، يقال حارت تحور وأحار صاحبها وكل شيء تغير من حال إلى حال فقد حار يحور حورا والمحاورة: مراجعة الكلام، حاورت فلانا في المنطق وأحرت إليه جوابا، وما أحار بكلمة، والاسم الحوير، نقول سمعت حويرهما وحوارهما**"[1]

كما قيل في "أساس البلاغة" للزمخشري" **أن الحوار من حاورته راجعته الكلام وهو حسن الحوار، وكلمته فما ردّ عليّ محاورة، وما أحار جوابا أي ما رجع**"[2] فهو إذا: مراجعة الكلام، وتداوله بين طرفين والأخذ والردّ فيه.

ب- اصطلاحا:

إنّ المتأمل في الدراسات النقدية التي تتطرق إلى الحوار، سيجده متعددا في تسمياته وأقسامه، إذ يعرف الحوار كما ورد في معجم المصطلحات العربية بأنه "**حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي أو بين الممثلين على خشبة المسرح**"[3]

بل إن هناك من يوسع دائرة الحوار إلى خارج حدود العمل الفني، فهو -أي الحوار- وإن تشكل في ظاهره حوارا بين شخصين أو أكثر فإنه كما أشار إليه: فاتح عبد السلام" **بأنه في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى من التطور وإنما يمر إلى المتلقي الذي يكون بمثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين في موقع داخل النّص**"[4]

---

[1] – الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة "حور"، ج1، د.ت، ص 287.

[2] – الزمخشري أبو القاسم جاد الله محمود، أساس البلاغة، تر: عبد الرحيم، د.ط، د.ت، ص 98.

[3] – فاضل بشناق الحوار مفهومه وأهدافه وركائزه، شبكة الأنترنت hhtp:// www.k.128.com/

[4] – أحمد صالح الفراصي، تقنيات الحوار في شعر أحمد ضيف الله العواضي، شبكة الأنترنت hhtp://www.ajeal.net

يعد الحوار حديثا معلنا أو غير معلن وهذا ما أشارت إليه "**مريم فرنسيس**" بأنه "**حديث معلن أو مضمر بين طرفين أو أكثر يوحي ليعبر من خلاله عن شعوره الداخلي أو لفكرته ويحاكي واقعة ويبين معاناته بطريقة فنية إبداعية مؤثرة**"[1] وهو المفهوم الذي يبرز أنماط الحوار.

كما أن الحوار بمثابة الواجهة الزجاجية التي يتم عرض الأحداث من خلالها في السياق السّردي فنرى «**الشخصيات وهي تتحرك و تمشي وتمثل وتفكر**"[2] كونه يفسح المجال أمامها للتعبير عن رؤيتها وبلورة أفكارها من خلال بنائها للغتها المباشرة التي تشتغل كمرآة عاكسة نرى خلالها وجهة نظر هذه الأخيرة في طرحها وتبادلها للحوار مع الآخر من جهة ومع نفسها[*] من جهة أخرى.

وانطلاقا مما سبق سنتناول في دراستنا هذه نوعين من الحوار: حوار خارجي، حوار داخلي.

- **الحوار الخارجي(ديالوج):**

«وهو حوار تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر الذي يتولى بدوره إظهار أقوال الشخصية» [3]، والحوار الخارجي هو أسلوب شائع يلجأ إليه القاص، وعن طريقه تتصل شخصيات العمل القصصي، ومن هنا كانت مهمته الحقيقية هي كسر الحاجز بين الشخصيات ورفع الحجب عن مشاعرها وأفكارها وعواطفها اتجاه بعضها البعض [4].

---

[1]– مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته (نظم النّص التخاطبي)، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 2001، ص95.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص65.

[*] – نقصد به المونولوج الذي هو تقنية تستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية دون التكلم بذلك على نحو كلى أو جزئي"هو تحليل الذات لما يمر بها"

[3]– هيام شعبان، السرد الوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع أربد عمان، ط1، 2004 ص214.

[4]– ينظر محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام الدار العربية، نشأة المعارف الإسكندرية د.ط، 2009، ص: 35.

فالحوار إذن جزء من السّرد ووسيلة تقنية تسهم في تطوير الأحداث، وأهم ما فيه اللغة باعتبارها أداة للحوار وعامل تعبيري عن الأفكار والآراء.

لقد كانت الحوارات في رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" مسرحا اعتلت خشبه شخوص مختلفة أعطتنا زخما هائلا من الصور التي رسمت في أذهاننا بنائها الفكري والسياسي والعقائدي والاجتماعي.

من بين الحوارات التي فرضت سلطة حضورها في الرواية نجد الحوار الذي دار بين جواد وريم والذي اتسعت مساحته النّصية على ما يقارب صفحتين في أول لقاء لهما، وعلى نفس الكمية المكانية في اللقاء الثاني، ولقد كان لهذين الحوارين المتربعين في صلب النّص دور كبير في "**بناء الشخصية والتعبير عن أفكارها وتحديد علاقاتها بغيرها من الشخصيات**" [1]

فمع كل امتداد ترتسم أمامنا شخصية ريم بكامل جوانبها الفكرية والاجتماعية، فتكشف لنا بذلك عن جوانب من ماضيها، الذي لم يتسن للسّرد أن يغطيها.

ونمثل ذلك بهذا المقتطف الذي اقتطعناه من اللقاء الأول "**قلت لها:**

جنيت أريد أخلصج من الغرگ بس ما أعرفأعوم.

التفتت وقطبت حاجبيها وسألتني بجدية (العفو.شنو؟)

فأوضحت لها: (التمرين، اليوم الصبح: الغرگ جنيت گاعد وشفتج تغرگين.)"

فضحكت واستدركت: (ها.أي.شكرًا على شهامتك.بس شنو الفائدة إذا متعرف تسبح؟)

– النّية مومهمة؟

ابتسمت وقالت:

– طبعا إنما الأعمال بالنيّات.

بادرتْ إلى تعريفي باسمها (ريم...مسرح) فقلت: (تشّرفنا جواد...تشكيليّة). [2]

---

[1]– سمير روحي الفيصل، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، منشورات لإتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 1986، ص346.

[2]– الرواية، ص 56–57.

بعد مشاهدة جواد لريم قرب قسم المسرح حيث كانت تؤدي مع مجموعة من طلاب صفها، مشهد القارب يغرق، تحين لجواد الفرصة لكي يتجاذب معها أطراف الحديث وقد نجح في ذلك حينما رآها تقف في طابور الكافتيريا الذي كان مكان اللقاء الأول الذي جمعهما، حيث فاجأها بالقول بأنه أراد أن ينقذها من الغرق، ولكنه لا يعرف العوم فاتخذ من خفة الدم والروح سلاحا رئيسيا للوصول إليها.

– أما الحوار الذي دار في اللقاء الثاني فجاء فيه:

«فاجأتُها ذات صباح بسؤال كان يدور بذهني لكنّني تردّدت كثيرًا في طرحه:

– جينتي تحبيه هواية؟

– منو؟

– استغربتُ بأنّها لم تدرك أنّني أقصد زوجها.

– المرحوم

أدارت وجهها ونظرت إليّ بعينيها الساحرتين وكنا نجلس جنبا إلى جنب تحت النخلة التي كانت تحبّها، ثم نظرت إلى الأمام دون أن تقول شيئا. فخفتُ أن أكون قد خدشت مشاعرها أو أيقظتُ جراحها التي لم تندمل بعد وقلت:

– العفو، مو قصدي.

ابتسمت وقالت:

– لا مو مشكلة. بس هذا موضوع حسّاس. لمّن أوثق بيكْ أكثر أجاوبك.

– وشوكتُ راح توثقين بي أكثر؟

– لا تستعجل». [1]

من خلال هذا الحوار نلاحظ كثرة التعليقات المقدمة فيه وهو يتواصل بنفس الكيفية كل قول يتبعه السّارد بتعليق، كما نلاحظ وقفات وصفية تنبثق من صلب الحوار نفسه، لتعود إليه حيث يصور لنا نظراتها الساحرة ورقة إحساسها، ويحمل هذا الحوار أيضا سؤال جواد

[1]– الرواية، ص 67.

الذي تركت إجابته معها إلى حين توفر عنصر الثقة المتروك للزمن، وأن لا يحاول حرق المراحل.

ولقد كان للحوارات المسترجعة على طول الرواية، دور هام ويتمثل في اماطة اللّثام عن كثير من الأحداث، واضاءة العديد من الثّغرات التي يمكن أن يتركها السّرد كاسترجاع جواد بعد وفاة ابيه لحديثه معه حول طبيعة العمل الذي أراد أن يمارسه في العطلة الصيفية، وذلك من خلال قوله:

«أكو واحد من أصدقائي أبوه مقاول صبغ بيوت وعنده شغل هالصيف ويدفع زين.

عبس وجهه ونظر إلى الأرض ثم سمّر عينه علي وقال:

هاي شلَكْ بيهه؟ مو شغلك ويايّه موجود؟

– كِلَت أروح أجرّب شچم يوم ويّاه

– وشِمْعرْفكْ بها لشغلة؟

– ما ينراد لهه هويايه يابه. هو راح يعلمني

بدت خيبة الأمل واضحة على وجهه:

– هاي تاليتهه؟ تصير صباغ؟ وآني أريد واحد يساعدني ويشيل الحمل عني...

– يابه هاي شغلة للصيف بس وراح أساعد بمصاريف البيت.

فكرر (صبّاغ)...

– ليش شغلتنا موشريفة؟ ...أبويه وجدي وجد جدي اشتغلوها وهسّه إنت تريد تترقّى علينا؟ خلف الله عليك.» [1]

عمل الروائي بهذا المشهد الحواري على تصوير النقاش الذي دار بين جواد وأبيه حيث تتحدث كل شخصية عن ذاتها، ورأيها ليظهر التوتر منذ بداية الحوار إلى نهايته لأن الروائي قابل بين وجهتي نظر مختلفين حول مهنة تغسيل الموتى؛ الأب ينظر إليها على أنها ليست مجرد مهنة بل تقرب إلى الله، فيها ثواب وأجر عظيم وأنها مهنة العائلة منذ أجيال ناقلة الأسرار والطقوس أبًا عن جد، أما جواد فينظر إليها على أنها مهنة غريبة، فقد كان

[1]– الرواية، ص 110.

فنانا يطمح بأن يعتاش مما تنحته أنامله الرهيفة، لا أن يحصل على قوت يومه من غسل أجساد الموتى وتكفينهم، فاتخذ من مهنة الصباغ عذراً للتهرب من جوّ المغيسل الخانق ومن رائحة الموت التي تحاصره ليل نهار.

إذا كان الحضور المكثف للحوارات المسترجعة على طول مساحة نص رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" فإن للحوارات الآنية الحضور المحتشم ونمثل لهذا الأخير بالحوار الأخير الذي دار بين جواد ومهدي

«فتح الباب مهدي وقال:

- جودي. جابوُ واحد لاخ.

هرب البلبل بعيدًا...

تنهدت وقلت له

إي هسّه جاي. فدْ دقيقة» [1]

نسجل على نفس الأمثلة المأخوذة من صفحات الرواية، ملاحظة حول لغة الحوار الذي تمت صياغته باللغة العامية (اللهجة العراقية) لاسيما البغدادية بما يعمق من هوية المكان.

كما نلحظ بشكل جلي عدم تأثيرها في جمالية لغة الكاتب، فقد كانت البصمة الخاصة التي وضعتها على الحوار، وأضفتها على إيقاعه مانحة إياه نبضا مختلفا، بل نجدها قد أسهمت في تقريب الصورة ورمزيتها للقارئ، وقد أجاد الكاتب في استعمالها، وفي رسمها بالشكل الذي يوحي ويوصل صورتها له من خلال التشكيل واستعمال الحروف التي تلائم لفظها في حوارات الأشخاص.

- **الحوار الداخلي (المونولوج):**

ويسمى أيضا بحوار النفس، يعتبر تقنية لا غنى عنها "**لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي**"[2]

---

[1]- الرواية، ص 254- 255.

[2]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي، دار الغريب، القاهرة، 2000، ص 59.

فهو بمثابة سيلان في الأفكار وفيضان في المشاعر، يفرض علينا الدخول المباشر في الفضاءات الداخلية للشخصية الروائية، يعتمده السّارد للكشف عن دواخلها وما يعتليها من أفكار ومشاعر ومجاله النفس أو باطن الشخصية، دون أن تجهر به في كلام منطوق ودون أن تلتزم بالترتيب "**أي تنعدم فيه اللحظة الآنية ويبهت المكان وتغيب كل الأشياء إلى حين**"[1]

– إذا كان الحوار في الخارج يعطينا بعلنيته فرصة التدخل فيه، فإن الحوار الداخلي يوقّع لنا تأشيرة العبور إلى غياهب" **الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب**"[2] عن طريق الشرح والتحليل والتدليل فما طبيعة التأشيرة التي وقعتها لها هذه الحوارات في رواية "**وحدها شجرة الرمّان**"؟

أثناء قراءتنا لهذه الرواية وبين طياتها يتجسد لنا الحوار الداخلي **(المونولوج)** في العديد من المواطن وبالأخص شخصية "**جواد**" كان في العديد من المرات يحدث نفسه في محاولة منه لتقديم وعيه دون الإفصاح عن ذلك بشكل كلي أو جزئي، ونمثل لذلك بسيل الأفكار والشكوك التي انتابت البطل حيث تنسكب كل الشكوك على شكل أسئلة، يتوجه بها إلى نفسه بحثا عن إجابتها وهو بهذا يسرد الأسئلة الدائرة بداخله بضمير المتكلم، نلفي ذلك في قوله "**كنت أحاجج نفسي بالقول: وما الذي تغيّر؟ ألم يكن هذا هو الحال من قبل عندما كان أبي هو العائل؟ ألم أكن آكل وأشرب ممّا يوّفره لنا الموت بطريقة أو بأخرى. كنتُ أساهم في مصروف البيت قليلا. الفرق الآن هو أنّ الموت أكثر سخاء بفضل الأمريكان**"[3]

نلمس في هذا الحوار الداخلي محاولة جواد إقناع نفسه بحتمية الظروف والتخلص من صراعه ضد القدر المحتوم، الذي حكم عليه بخدمة الموتى، كما فعل أسلافه، لكن الفرق هنا أنه بحكم الحرب ما انفكت أعداد الأموات الذين قدر له أن يعدهم للحياة الأبدية تزداد وتزداد، فكان الموت أكثر سخاء له مقارنة بأبيه عندما كان هو العائل.

---

[1]– صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 176.

[2]– رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مر: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1985، ص 235.

[3]– الرواية، ص 145.

– لقد كان لتنوع الحوارات دور خاص في إضفاء إيقاع متميز على طبيعة النّص خاصة في ذلك الحوار الذي كان يقيمه جواد بصمت مخاطبًا الكاظم يقول: «**بدأت حوار صامتًا مع الكاظم لم أكن قد خططت له. قلت له فيه: عذرًا، لم أزرك، منذ سنين، فقد اخترتُ طريقا آخر، ترابه من شك ولا يفضي إلى الجوامع. طريق وعرٌ وصعبٌ لا تسلكه الجموع ورفاق السفر فيه فلّة ومازلتُ عليه. وانتهى بي الأمر إلى أن أكون أنا أيضًا سجينًا مثلك، يا مولاي. ولكنّني سجين أهلي وقومي. وسجين الموت الذي خيّم على هذه الأرض. وقد آن لي أن أظّل بقربها وبقربك، لكنّها قد لا تعرف بأنّ الموت اليومي سيسمّمني إن بقيت هنا.**»[1]

نستشف من هذا الحوار الموجه للكاظم الذي يجلس جواد في حضرته الآن بعض اللمحات التاريخية حين خاطبه قائلا: أنه سجين مثله حيث كان هذا الأخير سجين في زنازين الخليفة هارون الرشيد، التي مكث فيها نحو سبع سنوات ثم مات مسموما على يد السندي بن شاهك، أما جواد فهو رهين السجن الأكبر (العراق) أو رهين السجون الطائفية التي تناسلت فكان محصولها من الموتى غزيز، ما جعل جواد يختنق بسببها ويريد الرحيل لكن أمه في الجانب الآخر تدعو لبقائه فكان بين البينين.

ولقد أدي هذا الحديث الداخلي الذي تتموقع فيه الذات كساردة إلى إسدال الستارة لتتكشف بعض الجوانب الخاصة بالشخصية والمتعلق بها دون سواها.

كذلك تجسد الحوار على شكل صراع داخلي عبر عن مشاعر متصارعة أو حيرة أو تردد أي كان صراعا نفسيا توترت اللغة فيه واتكأت على أساليب الاستفهام والتعجب اللذين يعكسان الحيرة والقلق ونمثل لذلك بهذا المقتطف الذي اقتطعناه من حديثه مع نفسه والذي كان دائرا في فلك تشكيلة الموت وغرابة أقداره التي ذهب ضحيتها الكثير (جيل كامل).

« **لا يكتفي الموت مني في اليقظة ويصّر على أن يلاحقني حتى في منامي. ألا يكفيه أنّني أكدّ طوال النهار معتنيًا بضيوفه الأبديين وبتحضيرهم للنوم في أحضانه ؟...إذا كان الموت ساعي بريد فأنا واحد من الذين يتسلمون رسائله كل يوم. أنا من يخرجها برفق من**

[1]– الرواية، ص 237.

ظروفها الممزقة المدماة. وأنا الذي يغسلها ويزيل عنها طوابع الموت...ثم يلفّها بعناية بالأبيض كي تصل بسلام إلى قارئها الأخير: القبر.

لكن الرسائل تتراكم كل يوم يا أبي! أضعاف ما كان يمر عليك حتى في أسبوع كامل يمر عليّ في يوم أو اثنين» [1]

في هذا الحوار أصبح الموت يلاحق جواد حتى في منامه، فأصبح كابوسا لا يغادره طوال اليوم، حيث ضاق ذرعا بهذه المهنة خاصة بعد تزايد الرسائل (الموتى) جرّاء الحرب.

وفي نفس السياق نجد شجرة الرمّان تشارك السّارد (جواد) حضور الذات أمام حوارات الموت والحياة، حيث ينهي البطل "جواد" كلامه فيقول متحدثا عن نفسه وكأنه يتحدث باسم بلده الذي بدَا متجسدا فيه «**أنا مثل شجرة الرمّان، لكنّ كلّ أغصاني قُطِعَتْ وكُسرتْ ودفنت مع جثث الموتى، أمّا قلبي فقد صار رمّانة يابسة، تنبض بالموت، وتسقط منّي كل لحظة في هاوية بلا قرار، لكن لا أحد يعرف، لا أحد وحدها شجرة الرمّان...تعرف**» [2]

يجلس جواد في باحة المشرحة، في ظل شجرة الرمّان، التي أصبحت الصورة المركزية في هذه الرواية، هذه الشجرة التي تتغذى من مياه غسل الموتى، تعطى في كلّ ربيع ثمارا ذات حُمرة مشعة، رمزًا للعراق تحت القنابل، حيث تتشابك الحياة بالموت بشكل وثيق.

فشجرة الرمّان أصبحت وعاء لاعترافات الشاب هي الكائن الوحيد الذي يعرف مدى إحباطاته، ومعاناة دولة بأكملها، ينبض قلبها على إيقاع الموت مثل نبضات قلب الراوي الذي يسقط في كل لحظة في حفرة بلا قاع.

لقد جاءت معظم المنولوجات المبثوثة في الرواية على شكل استفهام أو تعجب تغرق في ارتشاقاتهما الذات بحثا عن إجابة لها تستمدها من خضم الواقع الراهن وتغيب عنه بعد ذلك في متاهات وغياهب النفس، نتيجة ما يُحدثه هذا الراهن بلحظاته الآنية من تغيرات نفسية وذهنية تلقى بالشخصية في غياهب الذات المتسائلة والمتأملة، كما نلاحظ أن السّارد

[1]- الرواية، ص 10-11.

[2]- الرواية، ص 255.

هنا (في هذا النوع) يحرص على نصاعة اللغة الفصيحة وإمكاناتها البلاغية والأسلوبية، ما يجعله يُقوّل الشخصية على الورق مالا تقوله في الواقع، محمّلا إياها خطابه المعياري

لا خطابها الكلامي الوصفي، فهو يؤدي وظائف فنيّة ودلالية عدّة منها مسرحة السّرد وكسر رتابته وتعطيلُه وإبطاؤهُ.

كما نجد أن في الحالتين (حوار خارجي، داخلي) يغيب السّارد ويحضر كلام الشخصيات يُسهم في الكشف عن دوافع ونوايا الشخصية وتشخيص هويتها، وسلوكها وطباعها، وبيئتها، ما يعزز واقعيتها ومصداقيتها الفنية.

خاتمة

الخاتمة:

ظلت الرواية العربية على اختلاف نماذجها الجماليّة، وتنوّع ألوانها الفنيّة، وتباين أطيافها التعبيريّة وتعدد تقنياتها البنائية مرآة كاشفة لمفارقات الواقع، وتناقضاته وصراعاته وفواجعه والتباساته في محاولة تأكيد رؤيتها اللايقينية للعالم، ورفض كل ما هو متداول ومألوف بإعادة إنتاج الواقع أو مقاربته بوسائط لغوية تخيليّة خاصة تشتبك بكثافتها الدلاليّة مع مختلف عناصر المعمار الفني.

وقد خلصت هذه الدراسة بعد طوافها في عالم رواية (وحدها شجرة الرمان) إلى:

– نجاح الرواية العراقية الجديدة المسماة برواية زمن التّحولات/ زمن الفجعية تارة، ورواية ما بعد سقوط عام 2003 تارة أخرى في أرشفة مظاهر المأساة، وفضح المسكوت عنه سياسيا ودينيا وجنسيا.

– هيمنة الرؤية الفجائعيّة على المنجز الروائي العراقي الجديد منذ عام 2003 بوصفها صيغة خطابية في حدّ ذاتها.

– بروز تمثيلات الموت في متن رواية (وحدها شجرة الرمان) كفضاء متعدد الأبعاد.

– تعالق الموت دلاليًا مع البُنى الروائيّة وتشابكه مع العناصر الفنّية بدءًا من الشخصية ومرورًا بالزمان والمكان وانتهاءً باللغة في توليفة سرديّة تنتظم العمل كلّه.

– لقد شهد مستوى الترتيب الزمني في هذه الرواية انكسارات مختلفة على مستوى خطيته ويرجع الفضل في حدوث ذلك إلى الحضور المتميز للمفارقات الزّمنية، سواء كانت استباقًا أو استرجاعًا، ولقد سجل هذا الأخير أعلى مستويات الحضور في مساحة الرواية.

– ارتياد الرواية أشد الأماكن قتامة وسوداوية وأكثرها بشاعة في الاحتفاء بالموت والاحتفال به بتوظيف (المغيسل) بموقعه الجغرافي، ومظهره الهندسي وعتمة طقوس الغسل والتكفين فيه.

– هيمنة البطل الراوي المتكلم المشارك على حركة السرد بوصفه محور العمل وجوهره واستعانته بالأسلوب التصويري الاستبطاني غير المباشر في تقديم نفسه إلى المتلقي.

– قامت الاسترجاعات الفنية والمناجاة النفسية والحوار بنوعيه: الداخلي والخارجي في الكشف عن بواطن الشخصية وعمق صراعها مع ذاتها ومع الآخر وقلقها.

– اكتساء اللغة بألوان الخراب والسواد رغم شفافية شعريتها وميلها إلى المحكية في التعبير عن أقدار الشخصيات ونبضها الشعبي البسيط من غير إسفاف أو ابتذال.

تساوق عناصر البناء الفني وتآزره في الرؤية التي تنتصر للحياة، وتؤكد أن الحياة والموت عالمان متلاحمان –رغم ما بينهما– من حدود واضحة ينتحتان بعضهما بعضا كما جاء في نهاية الرواية .

– توزع السّرد على خمسة وخمسين فصلا روائيا، تضمّن ثلاثة عشر فصلا كابوسيا شكّل مجموع عناصر أزمة البطل الروحية في صراعه ضد الموت.

لنختتم هذا البحث بالدعوة إلى فتح آفاق جديدة لدراسات مستقبلية تكون أكثر تعمقا في هذا الموضوع، وأملنا أن تكون هذه الدراسة لامست عالم سنان أنطون الروائي فاتحين الطريق أمام قراءات أخرى أعمق من هذه أو على الأقل مكتملة لما اعتراها من نقص.

ملاحق

الملاحق:

الملحق 01: نبذة عن حياة الروائي سنان أنطون

شاعر وروائي وأكاديمي، ولد في بغداد عام 1967م، حصل على البكالوريا في الأدب الإنجليزي من جامعة بغداد، هاجر بعد حرب الخليج عام 1991م إلى الولايات المتحدة الأميريكية، حيث أكمل دراساته وحصل على الماجستير بجامعة جورجتاون عام 1995م والدكتوراه في الأدب العربي من جامعة هارفارد بامتياز عام 2006م، عمل أستاذ للأدب العربي في كلية دار تموت في 2003-2005م، ويعمل أستاذ للأدب العربي في جامعة نيويورك منذ عام 2005م، نشر العديد من المقالات والدراسات الأكاديمية عن الشعر العربي الحديث

مؤلفاته:

- نشر روايته الأولى "**إعجام**" عام 2003م وترجمت إلى الإنجليزية والنرويجية والبرتغالية والألمانية والإيطالية.

- نشر روايته الثانية "**وحدها شجرة الرمّان**" عام 2010م وترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية.

- نشر روايته الثالثة "**يا مريم**" عام 2012م.

- له مجموعتان شعريتان "**موشور مبلّل بالحروب**" (ميريت، القاهرة، 2004م)، و"**ليل واحد في كل المدن**" (دار الجمل، بيروت، 2010م).

صدرت ترجمة لأشعاره بالإنجليزية عن دار **هاربر ماونتن برس** عام 2007م بعنوان "**the Baghdad Blues**"، وترجم شعره إلى الإيطالية والألمانية والتركية والإسبانية والهندية.

أخرج فلما وثائقيا عن العراق بعد الغزو بعنوان "**A bout Baghdad**" "**حول بغداد**" صور في بغداد في تموز عام 2003م.

ترجم أكثر من مئتي قصيدة من الشعر العربي الحديث إلى الإنجليزية ورّشحت رجمته إلى قصائد محمود درويش لجائزة pen للترجمة عام 2004م، ترجم "**في حضرة الغياب**" لمحمود درويش إلى الإنجليزية (دار آرشيبيلاغو، 2011م)، وفازت الترجمة بجائزة أفضل ترجمة أدبية في الولايات المتحدة وكندا من جمعية المتجرمين الأدبيين لذلك العام.

كما ترجم مختارات من أشعار سعدي يوسف صدرت بعنوان "**أبهذا الحنين يا عدوى**" (دار غاريوولف، 2012م).

الملحق 02: ملخص الرواية

تسرد رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" للروائي سنان أنطون واقع العراق المأساوي بصورته السّريالية الفجائعية عبر بطلها وشخصيتها المحورية "جواد كاظم" أو جودي الذي استطاع بسرده الواقعي والكابوسي أن يسلط الضوء على الخراب والقهر الذي نخر بنية المجتمع العراقي فصار خاصية من خواصه، هذا في جانبها العام أما بعدها الأكثر خصوصية فهي تتابع شخصية جودي، الذي يعيش صراعا مع أبيه حول العمل في المغيسل أو الاستمرار في دراسته الأكاديمية في كلية الفنون الجميلة بوصفه رساما ذا موهبة متفوقة.

تبدأ الرواية بعتبات نصية مقتبسة من القرآن والسنة، تسرد قدسية شجرة الرمان وتنهي الرواية بالشجرة نفسها في المغيسل، وبين الشجرتين يبني الروائي أحداث سرديته التي حاول عن طريقها رصد جزيئيات يومية لحياة رجل مغسلجي لا ينتبه إليه أحد في ظل واقع صاخب بالمفخخات تنبعث منه رائحة الموت.

وكان السّرد الكابوسي موازيا للسّرد الواقعي، إذ افتتح الراوي مدونته السّردية بحلم كابوسي، حيث رأى ريم حبيبته السابقة ميتة ورأسه هو مقطوع حيث يعلن الحلم عن حساسيته المفرطة من الموت الذي يشاهده كل يوم في المغيسل فهو من الذين يتسلمون رسائله كل يوم، ويعتني بضيوفه الأبديين ويحضرهم للنوم في أحضانه، الأمر الذي جعل من الكوابيس المزعجة زائرا دائما لجودي.

يعيش جواد مع أسرته المكونة من الأب الذي يعمل في المغيسل وهي المهنة التي ورثها عن أجداده، وأراد لابنه جواد أن يخلفه من بعده، هذه المهنة التي بدت غريبة على شخص يطمح في أن يكون فنانا يعتاش ممّا تنحته أنامله الرهيفة لا أن يَحْصُلَ على قوت يومه من غسل أجساد الموتى وتكفينهم ومع أمه وأخيه أموري الذي استشهد في معركة الفاو 1988م، بعد تخرجه من كلية الطب، وقد كان يتفهم بعمق نزاعات جواد وتوجهاته الفنية ويدافع عنها أمام الأسرة بوصفه الشخص الأكثر قدرة على إقناع الوالد الذي لا يرى في فن النحت خيرا.

بعد تخرج جواد من الإعدادية وضع كلية الفنون الجميلة على رأس قائمة اختياراته وفي الكلية تعرف على (ريم) الطالبة في قسم المسرح التي كان يأمل في علاقة معها، لكنها متزوجة من رجل منعها من متابعة الدراسة وبعد استشهاده عادت إلى مقاعد الدراسة في الأكاديمية. نشأت بينهما علاقة عاطفية وصلت إلى مرحلة الخطوبة بعد أن وافق والد ريم ورحبت زوجة أبيها بهذه الزيجة لأنها تريد التخلص من (ريم) بعدها اختفت ريم بدون مقدمات حتى وصلت رسالة منها إلى جودي توضح فيها أنها مصابة بسرطان الثدي، وقد تم استئصال النهد الأيسر وهي الآن في الأردن تخضع للعلاج الكيماوي.

تبع ذلك كابوس عنيف في تفاصيله رأى فيه الراوي (ريم) مقطوعة الثديين وقد أُسْتُبْدِلَ صدرها برمانتين، بعد ذلك سقطت الرمّانتان وبدأ شلال الدم من الموضع الذي كانت فيه الرمّانة.

لتتوالى المصائب بعد ذلك، فبينما كان الأمريكيون يقصفون بغداد عام 2003 توفي الحاج كاظم (أبو أمّوري) الذي وجده جودي في تلك السجدة الأبدية، كجنين في رحم أمه مستلقيا على الجانب الأيسر من جسده.

تولى من بعده مساعده حمودي إدارة المغيسل، لكن اختفاءه في سوق الشورجة جعل من جواد يعود إلى مهنة أبيه بالرغم من كرهه لها واشمئزازه من تغسيل الموتى، ومع اشتداد الضائقة المعيشية بسبب مرض الأم وتكاليف العلاج، وإلحاح الفرطوسي الذي يقوم منذ أكثر من عشر سنوات بالإشراف على جمع جثث مجهولي الهوية، أرغماه على الاستسلام للقدر الذي لا يؤمن به، وبدأ العمل اليومي الذي أصبح مرهقا له جسديا ونفسيا بسبب كثرة الجثث وتنوع أساليب القتل: طعنًا وخنقًا وحرقًا وبقرًا وتقطيعًا، وقد وصل الأمر بجواد أنه احتار بكيفية غسل رأس مقطوع بلا جثة، وجسد قطع بمنشار كهربائي غسلا طقوسيا يفترضه الشرع الإسلامي قبل الدفن.

الأمر الذي غير مفهوم الموت عند جواد، فهو يرى أن الحياة والموت ينحتان بعضهما البعض الواحد يسقي كأسه للآخر، فحسب رأيه أبوه يعرف هذا وشجرة الرمان تعرف كذلك

هذا جيدًا، شجرة الرمّان التي في المغيسل، والتي كان الماء المختلط بالدم من الموت ينساب إليها ومع ذلك فهي حية بثمارها، هذا ما يعبر عن جدلية الموت والحياة في هذا العالم الذي لا يعيه جودي لأن قلبه صار رمانة يابسة تنبض بالموت وتسقط منه في كل لحظة في هاوية لا قرار لها.

عاد العم صبري لكي يطمئن على الأهل بعد موت أبو أمّوري (الوالد)، لكنه فجع بالخراب الكبير الذي لحق بالبلاد والعباد، كما صعقته التبادلات الكبيرة التي طرأت على الجوانب السياسية والفكرية في البلد، فالمنظمات الإرهابية التي وضعتها الإدارة الأمريكية في قائمة الإرهاب هي التي تتسنّم اليوم سدّة الحكم، ورجال الدّين الأصوليين أو المتشددين هم الذين يحتلون الواجهة الأمامية للمشهد السياسي، أما المثقفون العراقيون فهم الوحيدون خارج اللعبة السياسية.

يعري سنان ظاهرة التوتر الطائفي التي انتشرت بعد إسقاط النظام وخاصة بعد تفجير مرقد الإمامين علي الهادي والحسن العسكري ثم استهدفت التفجيرات المواطنين البسطاء الذين لا حول لهم ولا قوة، وعلى الرغم من انتماء جواد لعائلة شيعية إلاّ أنّ وعيه وثقافته جعلتاه يترفع على التوصيفات الدينية والمذهبية.

هذه الحرب الطائفية جعلت من أقارب جواد يقيمون في بيته إلى حين استكمال معاملة هجرتهم فأضفى وجود غيداء في المنزل مسحة من الجمال والأنوثة والحياة، وتطورت العلاقة بينهما إلاّ أن قصة حبه أيضا مع غيداء أخفقت، فبالرغم من رغبته في بقائها معه إلا أنه مستنزف ولا يصلح أن يكون زوجا أو يكوّن عائلة حسب رأيه.

قرر جواد الهجرة إلى الأردن هروبا من الموت اليومي الذي سيسمّمه إذا بقي تاركا أمه في رعاية أخته لكن السلطات الأردنية منعته من دخول أراضيها فعاد مرغما من الحدود إلى بغداد وجد نفسه العاجزة تقوده بكل احباطاته إلى محل عمل والده للعمل مرة أخرى في مهنة غسل الموتى، وبقيّ سجينا لكوابيسه وأسئلته التي لا يجد لها إجابة شافية.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر:

1. سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، دار الجمل، كولونيا، بيروت، ط1، 2013.

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة:

2. إبراهيم صحراوي تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، 1999.
3. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر دط، 2002.
4. أحمد طالب، مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة والأدب (بين النظرية والتطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران د.ط، 2004.
5. إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، د.ط، الجزائر، 2007.
6. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة دار الأمل للطباعة، الجزائر، ط1، 2009.
7. باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الحديث، أربد، الأردن ط1، 1429هـ، 2008.
8. باسم قطوس سيمياء العنوان وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001.
9. برناردي فوتو، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969.
10. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1987.
11. تمام حسن، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1973.
12. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1997.
13. جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، دط، 2007.

14. جيرارجينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.
15. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 1990.
16. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
17. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمد الربيعي، دار الغريب، القاهرة، 2000.
18. رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مر: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1985.
19. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.
20. سمير روحي الفيصل، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، منشورات لإتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 1986.
21. سيزا أحمد قاسم بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ-الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984.
22. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء السرد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج1.
23. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، أربد، عمان-الأردن، ط1، 2010.
24. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، سلسلة مفاتيح، دط، 2000.
25. صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السّرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006.
26. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2004.

27. عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن، ط1، 1999.
28. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1988.
29. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د.ط 1998.
30. عدنان علي الشريم، تقديم خليل الشيخ، الأب في الرواية العربية المعاصرة أربد عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2007.
31. علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.
32. غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد، ط3، المؤسسة الجامعية للدارسات والنشر والتوزيع، بيروت 1992.
33. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترغالب هلسا، ط1، 1994.
34. غريماس، في الخطاب السردي، تر: محمد ناصر العجمي، الدار العربية للكتاب 1939.
35. فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية (ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجا)، الدار الجماهيرية، صراته، ط1، 2002.
36. قيس الجنابي، الرواية العراقية المعاصرة أنماط مقاربات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2012.
37. محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة،1976 إلى1986 دار صامد للنشر والتوزيع تونس، ط1 2003.
38. محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام الدار العربية، نشأة المعارف الإسكندرية د.ط، 2009.
39. محمد عبد الله عطوت، اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2003.
40. محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهايات القرن العشرين، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.

41. محمد، الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من 1976 إلى 1986.
42. مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
43. مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته (نظم النّص التخاطبي)، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 2001.
44. مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأهل للطباعة والنشر والتوزيع.
45. مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2005.
46. مهارة الوصف، وزارة التربية والتعليم، قسم التعليم المتوسط، السكرتيرة التربوية إدارة المعارف التربوية.
47. مهدي عبيدي، جماليات المكان ثلاثية حنة منا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2011.
48. ميساء سليمان الابراهيم البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، د.ت.
49. ميشال بونور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971.
50. ناصر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين أحمد باكثير ونجيب الكيلاني (دراسة موضوعية وفنية)، دار العلم والايمان، ط1، 2009.
51. نجم عبد الله كاظم، الرواية في العراق 1965–1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها، دار الشؤون الثقافية العامة 1987.
52. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.
53. هيام شعبان، السرد الوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع أربد عمان، ط1، 2004.
54. ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، دت.

55. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1990.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

1. Ttodoroveto.ducrot ; dictionnaire. Encyclop2dique seuilcoll,points, 1972.

رابعا: المعاجم:

2. إبراهيم مصطفى وغيره، المعجم الوسيط، ج1، تحقيق مجمع اللغة العربية، دار العودة.
3. ابن منظور لسان العرب، مجلد7، دار بيروت، لبنان، ط1، 1997.
4. ابن منظور، لسان العرب، المجلد 13، دار صادر، ط4، بيروت–لبنان، 2005.
5. ابن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، نسقه ووضع فهارسه علي شيري، دار إحياء التراب العربي، بيروت، ط2، 1992، مادة زمن.
6. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ج6، تر: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979.
7. الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة "حور"، ج1، د.ت.
8. الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، تر: صفوان عدنان داوودي، الدار القلم، ط4، 2009.
9. الزمخشري أبو القاسم جاد الله محمود، أساس البلاغة، تر: عبد الرحيم، د.ط، د.ت.
10. الفيروز آبادي، محمد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، ج3، 1952.
11. محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009.

الرسائل الجامعية:

12. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، قسم اللغة العربية وآدابها الجامعية الأردنية.
13. نورة بركان، البنية الزمنية في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني، رسالة ماجستير جامعة الجزائر، 2006، (مخطوط).

خامسا: المجلات والدوريات:

14. جميل الشبيبي، الرواية العراقية بعد التغيير 2003، صحيفة الحوار المتمدن، ع5، 2014/12/28.
15. جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة متنوري قسنطينة، الجزائر ع13، 2000.
16. حسن السكاف، الرواية العراقية الجديد أرشفة الفجيعة، ع (2468)، جريدة الأخبار اللبنانية بيروت، 2014.
17. سلام إبراهيم، الرواية العراقية رصد الخراب في أزمان الدكتاتورية والحروب وسلطة الطوائف، دراسات المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، ع2، 2012.
18. صباح هرمز الشامي: رواية وحدها شجرة الرمان لسنان أنطون بين تقنية المكان وعملية التناص، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة النهرين، كلية العلوم السياسية، مجلد 29، 2018..
19. عبد الله إبراهيم "الرواية العراقية الجديدة المنفى الهوية، اليوتوبيا"، مجلة الرقم، دار الرقم للإبداع والنشر، كربلاء، ع1 2014.
20. عبد المالك، مرتاض :عرض كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، ع1، 1994.
21. علي عباس علوان، الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المعاصرة، مجلة فصول ع (4)، الهيئة العامة المصرية، القاهرة، 1997.
22. فاضل ثامر الرواية العراقية من الريادة إلى النضج، صحيفة المدى الثقافي، ع179، الأربعاء 18 أفريل 2004.
23. نادية هناوي سعدون، تحولات الرواية العراقية في مرحلة ما بعد التغيير، صحيفة القدس العربي، ع3، 26 مارس 2017.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

24. أحمد صالح الفراصي، تقنيات الحوار في شعر أحمد ضيف الله العواضي، شبكة الانترنت hhtp://www.ajeal.net

25. فاضل بشناق الحوار مفهومه وأهدافه وركائزه، شبكة الانترنت hhtp:// www.k.128.com

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر و عرفان

مقدمة ..... أ–د

مدخل: حول الرواية العراقية

1– بدايات الرواية العراقية 06

2– روايات مكتوبة تحت ظروف القمع 09

3– روايات مكتوبة في المنفى..... 10

4– روايات ما بعد 2003 13

الفصل الأول: الفعل السردي وحركية البناء في رواية "وحدها شجرة الرمان " سنان أنطون

أولا– الزمن.....18

1–مفهوم الزمن 18

أ– المفهوم اللغوي للزمن 19

ب– المفهوم الاصطلاحي للزمن 19

2–مستويات الزّمن السّردي 21

أ–الترتيب الزّمني 21

–الاسترجاع 21

– الاستباق..... 24

ب– المدة (الديمومة): 26

– إبطاء السرد:..... 27

*الوقفة..... 27

*المشهد 30

– تسريع السرد: 32

*الخلاصة 33

*الحذف 34

3-التواتر: 38
أ- التواتر الانفرادي 38
ب- التواتر التكراري 41
ج- التواتر التكراري المتشابهة..... 44
ثانيا: المكان.....46
1- مفهوم المكان..... 46
1-1- المفهوم اللغوي للمكان 47
1-2- المفهوم الفلسفي للمكان..... 47
1-3- المفهوم الروائي للمكان 47
2-أنواع المكان 48
2-1- المكان المغلق 48
2-2- المكان المفتوح 55
ثالثا: الشخصيات 60
1- تعريف الشخصية..... 60
أ- لغة 60
ب-اصطلاحا 61
2- أنواع الشخصيات 62
2-1- الشخصيات النامية..... 63
2-2- الشخصيات الثابتة 71
2-2-1- شخصيات ثابتة غير متطورة..... 72
2-2-2- شخصيات ثابتة تحاول أن تكون متحركة 75
3- الشخصيات المشاركة (العابرة)..... 76
الفصل الثاني: حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "وحدها شجرة الرمان "
أولا- الحدث..... 81

ثانيا –اللغة السردية:.....89
1- اللغة الفصحى 89
2- اللغة العامية 90
3- اللغة الشعرية 91
ثالثا- الوصف والحوار:.....96
1- الوصف 96
2- الحوار 104
الخاتمة 117
الملاحق..... 120
قائمة المصادر و المراجع 126
فهرس المحتويات.....

ملخص الدراسة:

تحاول هذه الدراسة تصوير عوالم الرواية العراقية الجديدة، بعد السقوط عام 2003 بوصفها الشهادّة الدالة على يوميات الجرح العراقي الغائر، مما رصدّته من تبعات الاحتلال والإرهاب والاقتتال الطائفي، وعرّته من صور الموت المجاني، والخراب المدمر، وأرشفته من مظاهر العنف والتطرف.

وتستجلي هذه الدراسة، أشكال تمثيلات الموت في رواية "**وحدها شجرة الرمّان**" للروائي العراقي "سنان أنطون"، وكيفيات تمظهر حركية الفعل السّردي في المتن الروائي نفسه.

وتنظر الدراسة في مدى نجاح الروائي، في توظيف هذه التقنيات في الرواية، بطريقة مغايرة للمألوف، أغنت المحكي بما عبأته من دلالات وإيحاءات ومعطيات جمالية دّالة.

الكلمات المفتاحية: حركية الفعل السّردي، الرواية العراقية، وحدها شجرة الرمّان، سنان أنطون.

Résumé:

Cette étude tente de décrire les nouveaux repères du roman Iraquien, après la chute de 2003, comme témoignage révélateurs sur les journées béantes. Il présente les conséquences de l'occupation, le terrorisme et le *conflit fac*tieux, dévoile la mort gratuite, les dégâts dévastateurs et il archive le phénomène de la violence et l'intégrisme.

Cette étude consulte les formes représentations **« Wahdaha chajaret Erromane » « Seul l'arbre de grenade»** au romancier Iraquien **Sinane Atoune**.les modalités du dynamisme de l'acte de narration dans le filet romancier lui-même.

L'étude envisage dans quelle mesure l'utilisation de l'écrivain de ses techniques avec sucée d'une façon inhabituelle.

Il a enrichi l'histoire les connotations esthétiques et des données sémantiques fonctionnelles.

Les mots clefs : Le dynamisme de l'acte de narration - roman Iraquien - Seul l'arbre de grenade- Sinane Atoune