

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة محمد بوضياف

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:/.....

رقم التسجيل: 1435099804

1435083798

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

بعنوان:

البنية السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

إعداد الطالبتين:

سعاد بن مختار

خلود عامر

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

- | | | | |
|--------------|---------------|-----------------|--------------------|
| رئيسا | جامعة المسيلة | أستاذ محاضر "ب" | - د. عزوز خاتيم |
| مشرفا ومقررا | جامعة المسيلة | أستاذ محاضر "أ" | - د. نسيمه بغداددي |
| ممتحنا | جامعة المسيلة | أستاذ محاضر "ب" | - د. أسماء غجاتي |

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

شكر وعرّفان

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: نسمة بغدادي التي قومت
وتابعت وصوبت البحث في كل مراحلها
كما نتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أساتذتنا بجامعة المسيية
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 إنتاج الواقع المرير بعد سقوط النظام، وسجلت حضوراً لافتاً في كسر التابوهات واختراقها عن طريق رصدتها جملة من الظواهر السياسية والاجتماعية، حيث تحكي يوميات الجرح العراقي مبرزة صور الموت والخراب المدمر والعنف والتطرف، فكان الصراع الطائفي تيمة أساسية في المتن الروائي 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 «يا مريم» وتحاول هذه الدراسة الوقوف على رؤية الروائي الذي انطلق منها بمعاينة آليات تعبيره من خلال دينامية الفعل السردي المتلاحم عضوياً مع سائر عناصر الرواية، فجاء عنوان بحثنا موسوماً بالبنية السردية عند سنان أنطون رواية «يا مريم» أنموذجاً.

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 البنية السردية 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 أضحووا 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 السردية وكيفية اشتغالها داخل النصوص الروائية.

وقد إنبنى بحثنا هذا على الإشكالية التالية:

- كيف تجلت البنية السردية عند سنان أنطون رواية «يا مريم» أنموذجا؟.

وقد تفرع عنها عدة أسئلة من بينها:

- ما هي عناصر البناء السردى في رواية «يا مريم»؟

- كيف تجلت هذه العناصر؟ وما أبرز معالم اللغة السردية في رواية «يا مريم» لسنان أنطون؟.

وعن الدراسات السابقة؛ تقل الدراسات حول أعمال سنان أنطون عدا بعض المقالات المنشورة في المجالات منها: رواية «يا مريم» لسنان أنطون دراسة تداولية، إشراف كامل كعبد سلاف مصحح مهدي.

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، توسط 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 ب: 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 ب: روايات ما بعد 2003.

جاء الفصلين التاليين للمدخل أو التابعين للمدخل تطبيقيين اختص كل واحد منهما بمسألة، فكان بذلك الفصل الأول المعنون ب: الفعل السردى وحركية البناء في رواية «يا مريم» نافذة عالجتنا 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 « يا مريم »

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 البنية السردية عند سنان أنطون رواية « يا مريم » جعلنا نتفرد من حيث اشتغال هذا العنصر داخل برائين بنائها.

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

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

في الختام نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتنا «د. نسيمه 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 سدّ الخلل الذي اعتراه فجزاهم الله كل الخير.

وإلى كل من قدم لنا العون في إنجاز هذا البحث.

وفي الأخير نسال 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

غلب التيار الواقعي على كتابة القصة الرواية منذ نشأتها في عشرينيات القرن الماضي إذ كان الكتاب في أغلبيتهم يؤمنون بالفكر الماركسي، ويبشرون في مقالاتهم بأفكار الاشتراكية، منظرين ومحددين 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 تُصوّر 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 إنهماك 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 مراحلها 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 نحص 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

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

أيضاً»⁽¹⁾. هنا يمكن الإشارة إلى قصة فؤاد التكرلي الطويلة الوجه الآخر، التي لها مقومات 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 طعمة 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 تُوج بولادة النظام الجمهوري على يد العسكر، عبر خمسة 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 خمسة أعوام فيجد أنها تبدلت والحكاية حكاية الكاتب نفسه الذي عاد إلى العراق ولم يمكث سوى عام واحد ليعود إلى موسكو ويبقى فيها حتى وفاته عام 1991، لتأتي بعد ذلك روايته القربان⁽²⁾.

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

في هذه الفترة صدرت أيضاً روايات لكاتب شباب ليست ذات أهمية تُذكر باستثناء رواية الوشم 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

¹ - شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء السرد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج 1 ص 18.

² - ينظر: فاضل ثامر الرواية العراقية من الريادة إلى النضج، صحيفة المدى الثقافي، ع 179، الأربعاء 18 أبريل 2004.

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 مشغولاً 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 الرجوع البعيد لفؤاد التكرلي وجاءت مختلفة بنية وصوغاً فنياً عن نصوص غائب فرمان؛ إذ إنها عُنيّت بالبُعد الداخلي لشخصياتها المنتقاة من بيئة مثقفة مشاركة في الصراع السياسي الذي احتدم بعنف بين القوى القومية والقوى الماركسية عقب 14 تموز/يوليو 1958، معتمدة التحليل النفسي للشخصيات، وملقية الضوء على تمرّقها 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 لكيّنونته، 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 ومن أبرز هؤلاء فاضل العزاوي وعالية ومدوح 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

¹ - ينظر: فاضل ثامر، المرجع السابق.

الكتاب 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 هجرةً أخرى شملت عدداً من الروائيين عقب احتلال الكويت وفترة الحصار الاقتصادي، من أبرزهم فيصل عبد الحسن وهدية حسين وعلي بدر وسنان أنطون أدت هذه الظروف إلى ولادة نصّين 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 سعيداً بموته وفرحاً بفراغ الأحباب وتجرّع الألم والرعب على النحو الذي صورته تلك النصوص.

ب- **نص لجأ إلى التاريخ والأسطورة والرمز منشغلاً عن هموم العراقي في محنته زمن الديكتاتور ومتغرباً عن زمنه،** كنصوص محمد خضير في كتابه بصرياً ومحمود جنداري في الحافات أو جاعلاً من العراق في أول نشوء دولته الحديثة ميداناً، كما في قبل أن يخلق 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 الهم، أو بتعبير أدق شغلت بهموم بدت بعيدة عن واقعه

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

حيث كان يسحق يومياً في جبهات القتال وفي المعتقلات والسجون في كما روايتي الركابي الراووق ومن يفتح باب الطلمس 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 شيئاً عند قراءته فبدا مجرد تراكم أفقي للحوادث وإنشاء غامض لا تستطيع قراءته، كروايات طه حامد الشبيب وروايات أحمد خلق التي هي نصوص تروي حوادث باهته غامضة لا تقول شيئاً⁽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، منشغلاً 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 الصوغ الفني، فبدت الرواية واهية البنية مرتبكة الصوغ، 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 مروراً خجولاً أمام الكم الروائي الذي صدر ويصدر⁽²⁾

¹ - ينظر: سلام إبراهيم، المرجع السابق، ص 09.

² - عبد الله إبراهيم "الرواية العراقية الجديدة المنفى الهوية، اليوتوبيا"، مجلة الرقم، دار الرقم للإبداع والنشر، كربلاء، ع 10، ص 38، 2014.

ومن سمات نص المنفى أنه:

أ- انشغل في تقليب مخنة العراقي زمن الديكتاتور والحرب، إذ وقّرت 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 شاعر الأنباري في روايته الكلمات الساحرات: ألواح، ليالي الكاكا: بلاد سعيدة نجمة البتاوين وجنان جاسم الحلوي في رواياته يا كوكتي، ليل البلاد، دروب وغبار أماكن حارة، وعالية ممدوح في حبات النفطالين والغلّامة 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، وسان أنطون في إعجام «وحدها شجرة الرمان» وسلام إبراهيم في روايته رؤيا الغائب الإرسى، الحياة لحظه، في باطن الجحيم⁽¹⁾.

تتناول جل هذه النصوص العراقي من خلال روايات السير الذاتية للكتاب الذين خاضوا غمار تجربة الإعتقال والحرب كجنود أو كتّوار، أو من خلال العودة إلى تاريخ العراق القريب لمعرفة مسببات ما آل إليه العراق من خراب وتدمير، فكانت سجلاً أدبياً حياً لتاريخ العراق الحديث صورت ما تتحشاه كتب التاريخ المهمة 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.

¹ - ينظر: نجم عبد الله كاظم، الرواية في العراق 1965-1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها، دار الشؤون الثقافية العامة 1987، ص60.

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» الجهرية مأزق المنفى وتداعياته الاجتماعية والنفسية من أبرزها رواية عندما تسقط الرائحة لدى طالب، وأقمار عراقية سوداء في السويد لعلي عبد العال، ومواطن الأسرار لشاكر الأنباري والمحجوبات لعالية ممدوح وتحت سماء كوبنهاغن لحوراء النداوي وزنقة بن بركة لمحمود سعيد.

د- انعكست عليه وعلى بنيته وبالتالي أسلوبه الحريّة 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 أيضاً 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 لدى طالب والإرسي والحياة لحظة لسلام إبراهيم⁽²⁾.

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.

¹ - ينظر: نجم عبد الله كاظم، المرجع السابق، ص 63.

² - المرجع نفسه، ص 67.

وإن القارئ الراصد لما صدر بعد عام 2003 من الروايات ليعجب من هذا الكم الهائل غير الهين من الروايات المثيرة للاهتمام والجدل في آن واحد بعد أن اعتمدت أساليب فنية جديدة، تغاير المؤلف السائد من قبل، وتتجاوزته إلى تقنيات تجريبية جديدة في تصوير الألم ولا معقولة الخراب، وكابوسية الواقع وسط فوضى الحرب والدمار والافتتال والإرهاب والموت المأساوي الفاجر فمه المتربص بهم من حيث يعرفون ولا يعرفون وذلك هو جوهر الكتابة: لأن «المأساة في حجمها ودرجتها ونوعيتها أكبر من أن يستطيع كاتب بمفرده، وفي عمل فني واحد أن يقدمها روئيا بكل أبعادها وعمقها وبربريتها».⁽¹⁾

فكانت مادة روايات 2003 التحولات العنيفة التي مرت 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 والفيت المبعثر لمحسن الرملي ودوامات الرحيل لناصر 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 تشق طريقها بدراسة

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.

بالغة صوب الداخل العراقي، لتجد لها طريقاً مقبولاً يمهّد لبناء رواية عراقية تتحدث عن زمان ومكان عراقيين»⁽¹⁾.

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

لقد حاولت الرواية العراقية بعد (2003) أن تكون أكثر قرباً وانهماكاً 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»⁽²⁾، انعكس ذلك على الفضاء السردي العراقي وبنية النص التي بدت أكثر سوداوية وتشاؤماً.

يكشف هذا النوع من النصوص عن مستويات جمالية ذات حساسية فنية متقدمة في السردية العراقية سمة مميزة حقق على أثرها الروائي العراقي حضوراً مهماً 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 انهماكاً وانهماكاً في إشكاليات الصراع الطائفي اليومي وفي أكثر تفاصيله تأثيراً وحضوراً في الرواية العراقية وهو الصراع السياسي والديني بكل تصدعاته واختلالاته وإفرازاته 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 - حسن السكاف، الرواية العراقية الجديد أرشفة الفجيرة، ع (2468)، جريدة الأخبار اللبنانية بيروت، 2014.

² - محمد معتصم، الرؤية الفجائية 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 ليطلعها في العراق لكن تنتهي محاولته بالقتل على يد الميليشيات 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 السياسية وأضلاعه المذاهب الدينية التي تسعى للاستحواذ على السلطة من خلال إعادة إنتاج صورة الماضي، ورواية «وحدها شجرة الرمان» 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 ملهارة أكثر منها مأساة، أما روايته «يا مريم» فهي محل دراستنا تمثل 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.

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 بين الصراع الطائفي وبين الفساد الاقتصادي والمتغيرات السياسية التي طرأت على العراق تعبر عن «انشطارات الذات والآخر، وأوجاع الناس ومتغيرات حياتهم وما يحيط

¹ - نادية هناوي سعدون، تحولات الرواية العراقية في مرحلة ما بعد التغيير، صحيفة القدس العربي، ع3، 26 مارس

بهم من قوى مؤثرة تتحرك بقوة في كل جانب»⁽¹⁾ حيث تم إسقاط قيم ومفاهيم كانت تمثل طبقات سياسية حاكمة وبرزت 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 وحركة البناء في رواية "يا

مريم" لسنان أنطون

أولاً: الزمن

ثانياً: المكان

ثالثاً: الشخصيات

أولاً: الزمن

على الرغم من أن مفهوم الزمن قد شغل صفحات الكثير من دراسات الفلاسفة والأدباء والعلماء الذين حاولوا فكّ لغزيته وضبط حدوده على أرضيه تعريف شامل لا يخرج عنه إلا أنهم لم يفلحوا في بلورة هذا المفهوم وضبطه دون أن يتخلله غموض أو تحييط 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 الزمن»⁽¹⁾

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

ولعل هذه الصعوبة تتبع من كون الزمن 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 الزمن.

وبهذا ظلّت الأرضية الممتدة بين ما نعرفه عن الزمن 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 الزمن 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 قصرأوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2005، ص13.

أ- المفهوم اللغوي للزمن

يعد مصطلح الزمن من أكثر المصطلحات التي اهتمت بها كتب التراث والمعاجم فقد جاء في قاموس المحيط أن الزمن « اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمانٌ وأزمنةٌ وأزمنٌ»⁽¹⁾ وكذا جاء في لسان العرب «أن الزمان زمن الرطب والفاكهة وزمان الحرّ والبرد ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه وأزمن الشيء طال عليه الزمان وأزمن بالمكان أقام به زمانا»⁽²⁾ بمعنى مكث فيه كل الوقت وبقي فيه.

وبهذا نجد أن دلالة الزمن تقتصر على معنيين:

أولهما: أن الزمن كلمة نطقها على مقدار معين من الوقت سواء كان قصيرا نقره بالساعات، أو كان ممتدا طويلا نقره بالأعوام والسنوات.

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

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

ب- المفهوم الاصطلاحي للزمن:

إن الزمن 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، محمد 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 التراث العربي، بيروت، ط2، 1992، مادة زمن ص202.

بذلك أن الزمن هو «المادة المعنوية المجردة، التي تتشكل منها الحياة فهو حيز كل فعل ومجال كل تغير وحركة»⁽¹⁾ ويؤكد غاستون باشلار هذا الرأي قائلاً: «إن الزمان حي والحياة زمنية»⁽²⁾ حيث أنه يمشي جنباً إلى جنب مع الحياة ممزوجاً بها ومنصهراً فيها دون أن يغادرها لحظة واحدة، غير أننا لا نلمسه ولا نحس به لأنه مجرد خيط وهمي «نراه في غيرنا مجمداً شيب الإنسان وتجاويد وجهه، وفي سقوط شعره وتساقط أسنانه وفي تقوس ظهره»⁽³⁾ عبر مراحل زمنية متفاوتة.

والزمن في الاصطلاح السردى:

يعد عنصراً مهماً من عناصر النص السردى لأنه الرابط الحقيقي للأحداث و «محور البنية الروائية وجوهر تشكلها»⁽⁴⁾ حيث لعب دوراً أساسياً في بناء الرواية ذلك الجنس الأدبي الذي هو محور اهتمامنا «فلا يمكن أن نتصور حدثاً سواء أكان واقعياً أم تخيلياً خارج الزمن كما لا يمكن أن نتصور ملفوظاً شفويّاً أو كتابةً ما، دون نظام زمني»⁽⁵⁾ إذ أن هذه العلاقة الوطيدة بين الرواية والزمن أفضت إلى القول بأن الرواية هي «الزمن ذاته»⁽⁶⁾ حيث شكل الزمن أحد الركائز الأساسية التي تسهم في تشييد معمار النص فنياً وجمالياً فوجود الزمن ضروري في السرد أي لا وجود للسرد بدون زمن.

(1) - أحمد طالب، مفهوم الزمن ودلالاته في الفلسفة والأدب (بين النظرية والتطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران د.ط، 2004، ص 09.

(2) - غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1992، ص 15.

(3) - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 173.

(4) - مها حسن قصراري، الزمن في الرواية العربية، ص 36.

(5) - إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، د.ط، الجزائر، 2007، ص 98-99.

(6) - عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1988 ص 20.

ثانيا: مستويات الزمن السردية:

انطلاقاً من آراء تودوروف حول زمن القصة وزمن الخطاب، قسم جيرارجينيت الزمن إلى ثلاث مستويات وهي كالتالي:

1- الترتيب الزمني: يعني به العلاقة التي تقوم بين «تتابع الأحداث في المادة الحكائية Diegese وبين ترتيب الزمن الزائف Disposition في الحكاية»⁽¹⁾ بمعنى التتابع الفعلي للأحداث داخل القصة و«الترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية»⁽²⁾ وانطلاقاً من مواجهة الترتيبين، نلاحظ عدم تطابقها الذي يؤدي إلى خلق ما يسميه «جيرارجينيت» بالمفارقة السردية.

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

أ- الاسترجاع L'analyse:

الاسترجاع من أبرز التقنيات التي استقادت منها الرواية حيث استطاعت من خلاله أن تتلاعب بالزمن، وتحرره من خطيته الخائفة، وهو بمثابة ذاكرة النص، وشكل من أشكال الرجوع إلى الماضي.

والاسترجاع عبارة عن إيراد حدث سابق عن الحدث الذي يحكي، مما يعني أنه «سبق النقطة الزمنية للحكاية التي بلغها السرد، أي ما يذكر بعد وقوعه»⁽³⁾ أي أن هذه التقنية تشكل قطعاً للتسلسل الزمني، تقنياً لتراتبية، فمن خلالها يعود إلى الوراء للإضاءة على ماضي الشخصيات أو الأحداث المتعلقة بالسرد ومن خلالها تقدم للقارئ معلومات إضافية تُعينه على تتبع الحدث ومجرى الأمور.

(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 إلى 1986 دار صامد للنشر والتوزيع تونس، ط1 2003، ص89.

لقد جاء نص «يا مريم» محتقيا بالماضي من خلال عودته المستمرة إليه وتوظيفه الدائم لذاكرته وبقائه في حدود استثمار مخزونه الذي كان يكسر حدود الأبعاد الزمنية داخل النص ناقلًا إيانا إلى مدى بعيد أو إلى مدى قريب في لحظة تأملية واحدة.

من بين الاسترجاعات التي جاءت في برائين النص «يا مريم» والتي جاءت لتكشف لنا عن الماضي نسوق المثال التالي الذي هو استرجاع بعيد المدى فتحت مها إحدى أهم المراحل التي اجتازتها في حياتها ألا وهي مرحلة الطفولة «عندما أتذكر طفولتي، شموع على كعكة ميلاد أنفخ عليها وأنا محاطة بأحبيتي الذين يغنون لي.... كانت هناك هدايا واحتفالات ولحظات سعيدة مبعثرة» (1)

من خلال هذا الاسترجاع تتذكرها مها أيام طفولتها الحافلة بالأحداث والحفلات، حيث تتجمع الأحبة وتوقد الشموع، وتعطى الهدايا، تغمرها السعادة ولحظات الفرحة والهناء.

كما لم تكن مرحلة الطفولة لوحدها نقطة استقطاب لذاكرة مها التي لم تستدرجنا إلى مرحلة الكلية إلا بعد أن تطرقت إلى مرحلة الطفولة التي كانت هي الأخرى مرحلة التجريب والخوض في غمار متاهات الطائفية التي كانت ومازالت منذ ذلك الوقت «سافر أبي في بادئ الأمر ليستطلع الأوضاع واستأجر شقة صغيرة ثم عاد ليأخذنا معه... كان علي أن أعود إلى بغداد بعد انقضاء الصيف لإكمال السنوات الثلاث المتبقية لي في كلية الطب» (2)

وكثيرا ما ترتبط الاسترجاعات الخارجية في رواية يا مريم ببعض الشخصيات مثل هذا المقطع الاسترجاعي الذي يورد فيه الراوي أول لقاء له بحبيبته يقول في هذا «استحوذت على قلبه من أول يوم دخلت فيه مكتبة برفقة مدير الإدارة.» (3)

نلمس هنا استرجاعا لشخصية دلال في لقائها الأول مع يوسف، والذي كان وقعه وقع النظرة الأولى، التي أربكت كل حساباته.

¹ الرواية، سنان أنطون، يا مريم، دار الجمل، كولونيا، بيروت، ط1، 2012، ص113.

² - الرواية، ص 121-122.

³ - الرواية، ص62.

وأيضاً : « لكن دلال أربكت كل حساباته... فقد كانت صغره بأكثر من عشرين سنة، كانت مسلمة وهو مسيحي... جبالا اجتماعية شاهقة الارتفاع لابد من تسلقها»⁽¹⁾

نستشف من خلال هذا الاسترجاع تذكر يوسف لمختلف المعينات التي يمكن أن تحول دون زواجه مع مها، والتي مثلها بالجمال الشاهقة التي يصعب تسلقها، والتي تتمثل في فارق السن بينهما واختلافهما في العقيدة الانتماء الديني.

كما استثمرت مها بطلا رواية «يا مريم» تقنية الاسترجاع بقولها: «أصدق الآن ما قالته جدتي ذاتي مرة عندما كنت طفلة، قالت لي إن الزيتون كان ثمرا حلوا لكنه صار يعد تلك الليلة التي بكى فيها المسيح وحيدا وسقى أشجار الزيتون بآلامه»⁽²⁾

جعلت شجرة الزيتون بتاريخها الأسطوري والديني والثقافي الرمزي أيقونة سلام تخرجها من دائرة القهر إلى عالم رحب ومليء بالتسامح والغفران.

لقد كان لهذه الاسترجاعات دور كبيرا في مساحات نص «يا مريم» نلحظه على مستويين اثنين:

المستوى الأول:

قامت فيه هذه الاسترجاعات بتأثير الفراغات التي تركها الحكيم في غرف الرواية وهو بهذا التأثير يكمل بناء المتبقي من المنظومة الحكائية، فتأتي بذلك حاملة لإبرة تُرتق بها الخروقات المتشكلة في الترتيب الزمني.

المستوى الثاني:

قامت فيه هذه الاسترجاعات بكسر رتابة الزمن، والدفع بالأحداث إلى الخروج عن منطق الخطية، وفك عقد انتظامه ليترك بعد ذلك المجال للقارئ كي يعيد ترتيب الأحداث

¹ - الرواية، ص 63-64.

⁽²⁾ - الرواية، ص 136.

وملاء الفراغات، وإعادة البناء الحكائي إلى ترتيبه، بإزالة كل الاختلالات الزمنية ووصل معظم انكساراتها.

ب- الاستباق: La Prolepse

يعد الاستباق من التقنيات الزمنية، وهو الشكل الثاني لحضور مستوى النظام الزمني ويعني «التوقع المستقبلي»⁽¹⁾ «وهو التطلع إلى الأمام أو الأخبار القبلي، يروي السارد 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 القصة. ومن أهم خصائصه هي «كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله»⁽³⁾

إذا كانت الاسترجاعات في رواية «يا مريم» قد تسجل أعلى مستويات الحضور، فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة للاستباق الذي لم تحتف الرواية به على الرغم من كونها جاءت بضمير المتكلم.

كون الرواية لم تحتف بالاستباق لا يعني عدم توظيفها له حيث نجد له نماذج مختلفة في النص، وعلى قلتها قامت بالدور المنوط بها.

وفيما يلي سنقدم هذه الاستباقات لننظر في كيفية اشتغال كل منها في برائين نص «يا مريم» من خلال القليل الذي وجدناه.

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، ص 230.

² - ينظر ميساء سليمان الابراهيم: المرجع السابق، ص 230.

³ - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص 132.

من أمثلة الاستباقات نسوق المثال التالي الذي جاء على لسان مها: « عرفت أنني سأفقد بشار»⁽¹⁾

لقد جعلنا هذا السياق الحكائي نتشوق إلى تفاصيل أخرى تقدم بوضوح ما كانت الساردة تعنيه بـ « سأفقد»، حيث تحقق هذا الاستباق ومات طفلها (أجهضت) بسبب الذعر والخوف الذي خلفه انفجار سيارة مفخخة قرب منزلها.

والملاحظ أيضا على هذا الاستباق استغراقه مدة زمنية قصيرة فهو بمثابة إعلان عن شيء تحقق على الفور كما نسوق مثال آخر عن هذا النوع: « سأعذر من يوسف غدا قبل أن أذهب إلى الجامعة وسأطبخ له في أقرب فرصة أكلته المفضلة تبسي الباذنجان وسيغفر لي بتأكيد، فهو يعرف كم أحبه واحترمه، حتى وإن اختلفنا على موضوع مصيرنا في العراق والطائفية المستشرية قلبه يسع الدنيا ويتسع لي»⁽²⁾

لكن هذا الاستباق لم يتحقق فالقدر المحتوم ليوسف سبق اعتذار «مها» وحال دون صلحها الذي كان أمرا سهلا بحكم حبهما المتبادل وسعة قلب يوسف.

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/Durée

يقترح حميد لحميداني على المدة مصطلح الاستغراق الزمني ويرى أنه أكثر ملائمة للمعنى الأصلي، «لأن الأمر يتعلق في الواقع بالتفاوت النسبي الذي يصعب قيامه بين زمن القصة وزمن السرد»⁽³⁾

(1) - الرواية، ص 128.

(2) - الرواية، ص 109-110.

³ - حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 75-76.

فالمدة أو الاستغراق الزمني، هي مقارنة بين زمن القصة وزمن السرد من خلال سرعة أو بطء الأحداث الروائية ليتم إظهار المدة الزمنية المستغرقة.

ويقترح جينيت دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات سردية وهي: الحذف، الخلاصة (في تسريع السرد)، والوقفة والمشهد (في تعطيل السرد) أي أن النص الروائي تأتي أثوابه مشدودة على حبل الزمن من جهتين اثنتين:

الجهة الأولى: يتم في مستواها الاستطراد والتفصيل والتوسع.

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

أ- إبطاء السرد:

ويقتضي تعطيل وتيرة السرد حيث يتمهل السارد في سير حركة تقديم الأحداث الروائية «إن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكيم تفرض على السارد في بعض الأحيان أن يتمهل في تقديم الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكيم، معتمدا على تقنيتين....هما: الوقفة والمشهد»⁽¹⁾

أ-1- الوقفة Pause

رمز لها جيرار جينيت بـ «زمن الحكيم = ن، زمن الحكيم = 0 إذا زمن الحكيم < زمن الحكاية»⁽²⁾

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

² - مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص309.

وتظهر هذه الأخيرة وبشكل جلي عند لجوء الراوي إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة، والانشغال بالوصف، هذا الانشغال الذي يؤدي إلى توقيف النمو الحدتي (تتامي الأحداث) داخل الحكاية «بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي»⁽¹⁾

مقابل جريانها في القصة وهي تأتي بمثابة محاولة يتم فيها تجسيم وتجسيد «مشهد العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات»⁽²⁾

لقد كان للوقفة حضور مشع داخل نص «يا مريم» حضور لا يمكن إغاؤه أو تجاهل انعكاساته على مستويين:

الأول: يتمثل في حجم الرواية المتراكم على نحو مئة وستين صفحة.

الثاني: ندرکه من خلال البطاء الذي سنستشعره ينخر في حركة السرد، 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 المتشبه بتلابيب السرد، الذي يحاول الأول من خلاله شد الثاني، للتوقف في الوقت الذي يجز فيه الثاني الأول غير مبال بثقل زينته، التي تُرهق حركته وتبطئ سرعته، سعيا لبعث الحيوية في أنحاء فضائه وإشاعة حرارة الحياة في ثلاجة وقاته.

ونمثل لذلك بقول الراوي «سقط قلبه من صدره وشعر وكأنه توقف لدقائق عندما رآها تقف أمام البناية كان بطنها منتفخا بعد دقائق توقفت سيارة كان يسوقها الرجل الذي كانت دلال تحمل ابنه أو ابنته في بطنها... ظلت تلك الصورة تؤرقه لأشهر... أو ابتسامتها وهي تجلس إلى جانبه في السيارة وشعرها يطير في الهواء مثلما طار قلبه كريشة»⁽³⁾

¹ - مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 310.

² - سيزا أحمد قاسم بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ-الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984، ص 110.

³ - الرواية، ص 67.

وفي نفس السياق نذكر المثال الذي جاء على لسان يوسف:

« كان المشط الصغير الذي صنف به سعدون ما تبقى من شعره الأبيض، وشاربه الكث بعناية فائقة كعادته لم يزل في يده اليمنى، وضعه في جيب بنطلونه وفتح ذراعيه كي يعانقي .. تعانقنا وقبلنا بعضنا البعض على الخدين، وقال لحفيده وهو يدعوني للدخول إلى غرفة الجلوس: «أوس»، روح كؤل لأمك تسويلنا كهوة»⁽¹⁾

وهنا أيضا أتى الوصف متشبثا بتلابيب السرد 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 السرد التي تبدأ مثقلة الخطى على مساحة السطور المتعبة من حملها تلك اللوحات.

إذن يأتي نص «يا مريم» متخما بالوقفات الوصفية، التي كانت تحبك خيوطها مع أثواب السرد المنسدلة على بياض الصفحات، وهي على تنوعها خدمت إيقاع النص الذي كانت تتبعث مع حركته وتتفتق بداخله بأوصاف دقيقة تبطئ الزمن بشكل واضح وجلي يجعلنا نحس بأن السرد قد توقف عن النمو، لتبقى الغاية من هذا كله هو تبطنه السرد.

نجد أيضا أن الوقفة الوصفية في رواية «يا مريم»، امتازت بخصوصية انفتاحها على تخوم الذاكرة، التي كانت تغدي بحضورها موارد هذه الوقفات، خاصة عندما تنغلق عن نفسها في تلك الزاوية المضاءة، التي يتم فيها تأمل تفاصيل الماضي واستفزازه للحاضر، بكل ذلك الحضور في حدود جسد الرواية، وتمثل له بالمقطع التالي: «ظل جسد يوسف مسجي على أرض الكنيسة لأكثر من أربع ساعات، قبل أن يحمل إلى الخارج بعد تخليص الرهائن وإخلاء الجرحى كان محاطا بأشلاء بشرية وبقطع الزجاج المكسور والغبار والجص وبركة صغيرة من الدم الذي ظل ينزفه»⁽²⁾

¹ - الرواية، ص 77.

⁽²⁾ - الرواية، ص 155.

يمثل هذا المقطع وقفة حيث تباطأ الزمن لمدة أربع ساعات كاملة، حيث ترامت فيه أشلاء الجثث هناك وهناك، ومن بينها جثة يوسف التي كانت تسبح في بركة من الدماء وهذه اللوحة الحزينة استوقفت سرد بقية الأحداث.

من خلال ما سبق يمكننا القول بأن الوقفات الوصفية في «يا مريم» قد نجحت والى حد بعيد في استجلاء عمق تلك العلاقة التي تجمع بين الأشخاص والأشياء والأمكنة وجعلها علاقة فاعلة داخل النص الروائي، هذا من جانب، ومن جانب آخر فقد أفقد أدت دورها الأساسي في النص من خلال عملها على تعليق السرد، وإيقاف الحكيم 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»⁽¹⁾

معلنا عن ولادة مشهد حوارى، تتمخض عنه لحظة يكاد يتطابق فيها «زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»⁽²⁾ حتى وإن كان جينيت 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 القصة التي يتم عرضها، وبيان فصولها من خلال السرد.

وعلى الرغم من النسبية التي يؤكد عليها جينيت، يبقى المشهد يحظى بعناية خاصة وموقع متميز في الحركة الزمنية للنص الروائي، على اعتبار أنه يشكل مساحة مفتوحة ينشأ

¹- ترفيطان تودوروف، الشعرية، ص 49.

²- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 79.

فيها «ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي 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 ثم 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 النصية (المكانية) والزمنية المعلن عنها.

لقد كان للمشهد في رواية «يا مريم» دور كبير في إبطاء حركة السرد والعبث وبوتيرته وإيقاعه، ومن بين المشاهد التي فرضت سلطة حضورها نجد المشهد الذي جمع بين لؤي ويوسف.

« سألني لؤي ذات أمسية ونحن نشاهد التلفزيون:»

«عجب ما فكرت تطلع عمو؟»

«وين أروح بها العمر وأتبهدل؟ أتبهدل هوني ببلدي أحسن. لوشاب يمكن كان طَلَعُوا. إنتم المستقبل قدامكم تروحون وتبدون من جديد. نحن هاهنا قاعدون. بعدين هذ البيت أنا بنيتونو وعشتو بينو نص قرن وأكثر شلون أخلينو وأروح؟»

«أبد ما صار عندك فرصة أو رغبة تطلع قبل؟»

«إجاني مرة عرض من أبوظبي بنهاية السبعينيات، ومرة لخ بالـ 89 من دبي بس رفضته»

«ما متندم؟»

«لا. ما سمعت شيقول الكبانجي»

«شيقول؟»

¹ - جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1997، ص 253.

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

«لا تفتكر راحة السفر/ بيه شاهدت كل القهر/ بيه شاهدت كل التعب/ والنوم من عيني
إنسلب/ مادريت أنا، ولا حد حسب.»⁽¹⁾

يتضح من خلال المقطع السابق الارتباط الشديد للعم يوسف بالبيت الذي بناه وقضى
أجمل أيام عمره، وكذا ارتباطه الذي عاش فيه ويتجلى ذلك من خلال رفضه لعدة عروض
عمل في دول الخليج، أنه يؤمن بأن لا راحة في السفر، كله قهر وتعب وقله نوم على رأي
الكتابجي.

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

وهذا التواجد بقي حاجة الحكى إلى التمدد على مساحة النص الروائي وذلك لعرقلة
وتيرة تدفق الزمن الحكائي ورسم الإيقاع البطيء لحركته.

ب- التسريع الحكى:

الذي يكون «عبر تقديم خلاصة فترة زمنية في اسطر قليلة وذكر أهم ما حدث
فيها، كما يمكن تسريعه بشكل أكبر عبر القفز من فترة زمنية محددة دون الإشارة إلى ما
حدث فيها»⁽²⁾

مما يعني أن تسريع السرد «هو ضمور في زمن القصة مقابل الزمن السردي الآخر
المحدث، بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة أو جملة أو إشارة توحى بأن زمنا ما قد
أنجز وتم تجاوزه»⁽³⁾

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

(1) – الرواية، ص 85-86.

(2) – علي المناعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010، ص 84.

(3) – نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص 170.

إن التنويع الزمني الذي يتجلى على مساحة نص «يا مريم» لم يكن له أن يستغني عن أشكال التسريع السردية، وهذا ما يؤكد حضور كل من:

ب-1- الخلاصة Le Sommaire:

تعتبر من تقنيات التسريع كونها تضطلع بالسرد الموجز، الذي يكون فيه الزمن (زمن القصة) 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 أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»⁽¹⁾ فيترتب عن ذلك عدم التوافق بين زمن الحكاية، الذي يبدو طويلا، واتساع لزمن القصة 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.

يتضح من خلال المقطع السابق الارتباط الشديد للعم يوسف بالبيت الذي بناه وقضى فيه أجمل أيام عمره، وكذا ارتباطه الذي عاش فيه ويتجلى ذلك من خلال رفضه لعدة عروض عمل في دول الخليج، لأنه يؤمن بأن لا راحة في السفر، كله قهر وتعب وقلة نوم على رأي الكبانجي.

ومن خلال تعرضنا السابق لكل من الوقفة والمشهد يمكننا القول بأن هاتين التقنيتين الزمنيتين اللتين كان حضورهما مكثفا داخل نص «يا مريم» قد شكلتا بمفردهما ولوحدهما سلطة لا يمكن تجاهلها في جسد هذه الرواية التي ارتبطت حركتها بتواجهدهما. وهذا التواجد لبي حاجة الحكي إلى التمدد على مساحة النص الروائي وذلك لعرقلة وتيرة تدفق الزمن الحكائي ورسم الإيقاع البطيء لحركته.

* - رمز له جنينيت بـ زمن الحكي > من زمن الحكاية.

¹ - حميدي لحميداني، بنية النص السردية، ص 76.

لقد كان للخلاصة حضور لا يمكن تجاهله في فرض التنويع الزمني داخل رواية «يا مريم» لإسهام هذه الأخيرة في المرور السريع على العديد من الفترات الزمنية الطويلة، دون الإخلال بالبناء العام للنص وإثقال هيكله بمساحات نصية هو في غنى عنها.

ولعل أهم ما يميزه تقنية الخلاصة في رواية «يا مريم» هو مجيء يوسف هذه الأخيرة في قالب استرجاعي ونمثل لذلك بهذه الخلاصة الاسترجاعية التي حاول من خلالها يوسف أن يقدم لنا ما حدث خلال سنة ونصف من الفراق الذي رسم فجوته على يوسف «غلبه الحنين بعد ذلك بسنة ونصف فخرج من الدوام ... سقط قلبه من صدره، وشعر وكأنه توقف لدقائق عندما رآها ... كان بطنها منتفخا واستقلتها وركبت.... أصيب يوسف بكآبة شديدة... لن تكون له أو معه»⁽¹⁾

فمن خلال تقديمه لأسباب، الفجوة التي حدثت بينه، وبين دلال والتي دامت مدتها سنة ونصف، يلخص يوسف ما يمكن أن تحمله تفاصيل علاقة حب حدثت لمدة سنة والنصف التي حدثت فيها الجديد من الأشياء كزواج دلال وحملها من رجل غيره، والتي حركت فيه مشاعر الغيرة لدرجة أنه أصيب بالكآبة.

فمن خلال ما سبق يمكننا القول، بأن الخلاصة قد أدت الدور المنوط بها في عملية تسريع السرد، مساهمة في ذلك بتوسيع مساحة التنويع الزمني، وإضفاء لمسة خاصة على لوحة إيقاعه في ذات الوقت الذي لعبت فيه من خلال تمظهرنا في رواية «يا مريم» دورا كبيرا في عملية الربط بين عناصر الرواية ومقاطعها في إطار سياق متلاحم يعلن عن الانسجام والتلاؤم والتماثل.

ب-2- الحذف (Ellipsis): (*)

يعتبر الحذف أو القطع تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد، إذ يعمل على تجاوز فترات زمنية والقفز عليها دون الإشارة إلى الوقائع التي حدثت فيها

(1) - الرواية، ص67.

* - يسميه تودوروف ب: lésc الكبانجي amotage أنظر:

T.todoroveto.ducrot;dictionnaire. Encyclopédique de langage ed seuilcoll,points,1972, p :401.

وبالتالي فهو يقوم على تجاوز مدة زمنية أخرى، يتم إلغاؤها بفعل الانتقال إلى فترات زمنية أخرى فهو تقنية تقوم فيها وحدة معدومة من زمن القصة بالتطابق مع وحدة أخرى من زمن الحكاية.

ويذهب «جان ريكاردو» إلى أن الحذف هو نوع «من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها من زمن القص... ونوع يلحق القصة والسرد معا في حالة التنقل من فصل إلى فصل حيث تحدث فجوة في القصة»⁽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 السرد بشكل كلي، أو بالإشارة إلى مكانه «بعبارة زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي»⁽²⁾

فإلى أي مدى تم توظيف هذه التقنية في رواية «يا مريم»؟

وما طبيعة الزمن الذي قامت هذه الأخيرة بإسقاطه؟

لقد كان للحذف بعض الحضور داخل نص «يا مريم»، حضور كان الهدف منه تخطي فترات زمنية تراوحت بين الطول والقصر الذي يتم من خلاله تعيين نوعية الحذف^(**) الذي تتأثر في برائين هذا النص، والذي غلب عليه الحذف الصريح الذي جاء معلنا عن نفسه بإشارات تحيلنا عليه مباشرة.

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.

فيأتي الحذف المحدد في أمثلة عديدة عبر الرواية نقدم منها «حلمت أكثر من مرة بخالي مخلص الذي كان شبحة يحوم في الحديقة ولم يملأ الفراغ ويترد الشعور بالوحشة كليا إلا الجنين الذي بدأ يتحرك في داخلي بعد سنة ونصف»⁽¹⁾

نجد أن السارد بعد أن حدثنا عن قتل خال مها بعد اختطافه، والذي خلق جرحا لا يندمل في نفوس الأهل، يقفز بنا سنة و نصف متجاوزا بذلك ما قد وقع في هذه الفترة من أحداث، كأنه كان مستعجلا في إخبارنا عن شعور مها، التي كانت تستأنس بحركة جنينها لنسيان ما حدث لخالها مخلص.

كما جاء نفس النوع من الحذف على لسان يوسف حيث يقول: «لم تكن محفظته أو هويته معه، بعد يومين وجده أحدهم متكئا على الحائط وكان قد مات من العطش والجوع»⁽²⁾

كذلك نجد حذف آخر يقوم بإسقاط نفس المدة الزمنية «عندما عاد أبي بعد ذلك المساء بيومين احتضن أمي وقال لها جملة واحدة بدأت تلطم وتصرخ بعدها»⁽³⁾

والشيء الذي نلاحظه على هذه الحذوف، هو أنها قد عملت على إسقاط فترات زمنية قصيرة، لم تتعدى اليومين مما جعلها تؤدي وإلى جانب وظيفة الإسقاط والتخلص من الفترات الزمنية الميّنة وظيفية 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 النص، ونمثل له بقول مها «لمحته بعد أسبوع يتجول في أروقة كلية الطب وابتسم ابتسامته تلك عندما رأني»⁽⁵⁾.

¹ - الرواية، ص 126.

² - الرواية، ص 53.

³ - الرواية، ص 115.

⁴ - مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 296.

⁵ - الرواية، ص 124.

ففي هذا الحذف تفتقر مها على أحداث أسبوع كامل وركزت على أهم حدث بالنسبة لها وهو لقاءها مع لؤي دون أن تذكر أو تفصل بقية أحداث الأسبوع والتي كانت حسب قول الشاعر: «نظرة وابتسامة فسلام * * * كلام فموعد فلقاء»

وفي نفس السياق نجد حذفاً آخر جاء على لسان مها « بعد عدة أيام كنت متجاوبة ذهنياً، معه لكن جسدي لم يتجاوب على الإطلاق»⁽¹⁾

ويقول أيضاً « فصدر بعد شهرين أمر وزاري بنقلها إلى دائرة أخرى في وزارة الزراعة»⁽²⁾

نسجل هنا على مستوى هذه الحذوف غير المحددة اتسامها بالبعد الاسترجاعي، كون مها ويوسف كانا يتحدثان عن فترة مضت سابقة لفعل اللحظة التي يقدمانها ويحكيان 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 التي يتم فيها تضخم الماضي يأتي الحذف لإسقاط هذه الفترات المتضخمة التي قد يؤدي الإبقاء عليها إلى حشو زائد عن حاجة الحكاية.

من خلال تناولنا لهاتين التقنيتين الزمنيتين يمكننا القول بأنهما قد سجلتا حضوراً نسبياً 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.

التواتر: La Fréquence

إن قابلية الحدث السردي أو الحكاية للإعادة يدخلها في علاقات التواتر، أو بعبارة أوضح أنها علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، فالمنطوق السردي يمكن أن يقع عدة مرات في النص الواحد وكذلك الأحداث، التواتر في القصة هو مجموعة علاقات التكرار بين

¹ - الرواية، ص 108.

² - الرواية، ص 66.

النص والقصة وهو يمثل «شكلا آخر من دراسة درجة الأحداث والمواقف والأقوال بين القصة والخطاب»⁽¹⁾

وانطلاقا من هذا يمكننا القول بأن الحدث ينبنى من جهة كحدث مكرر ومن جهة أخرى كحدث غير مكرر ليؤسس وبالاتماد على هاتين الإمكانيتين أربعة أنماط تكرارية تولد في رحم النص 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 لانهاية ما وقع مرات لانهاية ومرات لانهاية ما وقع مرة واحدة ما وقع مرات لانهاية»⁽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 Singulatif (التواتر الانفرادي)

ويطلق عليه جينيت اسم «الحكاية التفردية»⁽³⁾

وهذا النوع من علاقات التواتر هو بدون شك الأكثر استعمالا في النصوص القصصية أو التي يروي فيها على مستوى الخطاب مرة واحد ما حدث في الحكاية مرة واحدة بمعنى أن «العبرة الواحدة تعادل الفعل الواحد الذي جرى»⁽⁴⁾ على مستوى كل من الخطاب والحكاية.

ومن أمثلة ذلك نذكر ما جاء على لسان السارد «كان قد ركع أمام تمثال المسيح المصلوب في كنسية أم الأحزان في الصباح وردد التراتيل التي حفظوها جميعا»⁽⁵⁾

¹ - إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر دط، 2002، ص 105.

² - جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 130.

³ - جبرار جينيت، خطاب الحكاية، صفحة نفسها.

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

⁵ - الرواية، ص 41.

«كان قوري الشاي مقلوبا في المشبك بجانب المغسلة كما كان في الليلة الماضية بعد أن شربنا الشاي في المساء» (1)

«عندما دخلت المطبخ ذلك الصباح لم تكن حنة قد أعدت الشاي» (2)

الشيء الذي نلاحظه في هذه المقاطع المقدمة هو أن أحدثها وقعت مرة واحدة في الحكاية، ورويت مرة واحدة على مستوى الخطاب فيوسف لم يَرِ 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 المقاطع محددة زمنيا بصيغ واضحة فالمثال الأول ارتبط «بالصباح» والثاني ارتبط «بالمساء» لنعود في المقطع الثالث إلى فترة «الصباح».

وقد جاءت هذه المقاطع وتأت بصيغة وبأسلوب 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:

نلاحظ أن هذا الصنف هو شكل آخر للسرد المفرد، لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية، ولذلك نجد مساواة بين عدة تواجدات الحدث في النص وعددها في الحكاية سواء كان العدد مفردا أو جمعا. (3)

نجد كمثال عن هذا النوع في الرواية القيام بفعل الصلاة في الكنيسة.

حيث نجد أنفسنا أمام حدث وقع أكثر من مرة عدة مرات، وورد ذكره أكثر من مرة، وفي هذا الصدد ندرج الأمثلة التالية:

¹ - الرواية، ص 14.

² - الرواية، صفحة نفسها.

³ - ينظر سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 86.

«لن يكون القُداس في كنيسة الراهبات.... والتي صلّت فيها كل صباح»⁽¹⁾

«والأهم هو أن كل الصلوات ستصل إلى الله ... مهما كانت اللغة أو المذهب»⁽²⁾

«وبما أنها تذهب كل يوم فهي تصلي ما يعادل سبعة أشخاص»⁽³⁾

«لكنه رآهم يغسلون جسده ... إلى كنسية أم الأحزان في الصباح التالي ليصلوا عليه»⁽⁴⁾

«خلّي نصلي من أجل السلام ببلدنا»⁽⁵⁾

«ظليثُ أصلي وأدعي»⁽⁶⁾

نستشف من خلال هذه الشواهد والأمثلة أن ملاذ كل من مها وحنة ويوسف هو اللجوء إلى الكنيسة للتعبد وأداء الصلاة والدعاء لطلب النجاة من سيدة النجاة، التي لا تخيب من لجأ إلى ساحتها.

3- أن يرى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة Le Réait Répétitif (التواتر التكراري)

بما أن النص الروائي عموماً يمتاز بالمرونة فإنّه لا يجد صعوبة في استعمال «التكرار المصحوب بتنويع في الصور»⁽⁷⁾ 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»⁽⁸⁾ ولا يشترط في هذا التكرار أن يأتي متوالياً، فقد نشهده على طول صفحة أو صفحات مختلفة من القصة، أو قد يتوزّع على امتداد القصة بكاملها.

¹ - الرواية، ص 13.

² - الرواية الصفحة نفسها.

³ - الرواية، ص 22.

⁴ - الرواية، ص 58.

⁵ - الرواية، ص 150.

⁶ - الرواية، ص 153.

⁷ - فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية (ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجاً)، الدار الجماهيرية، مصراته، ط1،

2000، ص 332.

⁸ - يمى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 86.

الصفحة	صيغ تكراره في الخطاب	الحدث في الحكاية
80	«تكلّي» تكلّي يا نديمي. ما سامع التكلّي شتكلول لإبنها؟»	
127	- لكنه لم يصل إلى غرفته وظل مهده فارغا.... - ما أقسى أن تنتهي الحياة حتى قبل أن تبدأ؟ - ما أقسى أن يسبق الموت الولادة نفسها؟	
128	- عرفت في تلك اللحظة بأنني سأفقد بشار كان قلباً واحداً فقط ينبض. بدلا من اثنين. - لماذا كان على بشار أن يكون الثمرة التي ينتزعها الخوف ... قبل أن تنضج. من الرحم إلى اللحد	إجهاض مها «موت الجنين»
130	- كأن جزءا مني مات ودفن مع الجنين	
135	- أنّ بشار لم يولد	

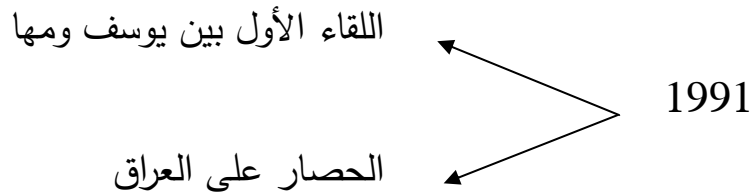
- إن الصيغ التي تقدمت بها هذه التكرارات وعلى اختلافها قد أحالتنا على الحدث نفسه، رغم التنوع الذي تجلت في أثوابه على مستوى الخطاب.
- أن هذه الإحداث لم تتكرر بالصيغة الحرفية بل تكررت دلاليا أيضا.
- أن الحدث قد تكرر في مستوى ضيق لم يتجاوز حدود المقطع الواحد أكثر من مرة الممتد من الصفحة 127 إلى الصفحة 130 ثم يرجع إلى ذكره في الصفحة 135.
- وإذا كان هذا النوع من التواتر قد مَسَّ الأحداث وأدى إلى تكرار روايتها في الخطاب، فإنه قد مَسَّ أيضا جانب الوحدات الزمنية المختلفة التي تناثرت على مستوى الرواية حتى وإن

اختلفت من ناحية « دلالتها على اتساع الزمن أو ضيقه»⁽¹⁾ الذي يرسم للأحداث فضاء محدد لا تخرج عن حدود عن حدود سياجه وفيما يلي سنستعرض بعض الوحدات الزمنية التي توافر ذكرها وتكررت روايتها في فضاء «يا مريم» من خلال الجدول التالي:

الوحدة الزمنية	صيغ تكرارها في الخطاب	الصفحة
1991	- « كنت الوحيد الذي عرف كيف يساعد أمها،... في تهدئة روعها في الملجأ في تلك الليلة المظلمة عام 1991.»	28
	- « وهناك من يمد بساط الزمن السعيد إلى 1991 لأن الحصار هو بداية نهاية العراق»	139
1979	- « كنت تعرفت عليه بالصدفة ... في مباراة كرة قدم في ملعب ... بين ناديي الزوراء والميناء عام 1979»	71
	- « هجموا علينا بالقنابل اليدوية بالمستنصرية بالتسعة وسبعين يريدون يقتلونو لأنه مسيحي؟»	23

من خلال هذا الجدول نلاحظ:

- على الرغم من اختلاف الصيغ التي ظهرت بها على مستوى الخطاب إلا أنها ظلت تعنى بنفس الفترة.
- أن هذه الأحداث قد شكلت في معظمها أو فترات محطات مهمة فمثلاً:



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

أول لقاء بين سعدون بيوسف

1979

محاولة اغتيال طارق عبد العزيز

4- أن يروي مرة واحدة _ دفعة واحدة - ما وقع مرات لا متناهية «Récit Itératif»
(التواتر التكراري المتشابهة)

لعلّ الشيء المميز لهذا النوع الأخير من أنواع التواتر هو كونه يعتمد على نوع من
«التجريد والتأليف»⁽¹⁾

والتواتر المؤلف هو «سرد تركيبى لأحداث وقعت وتكرر وقوعها مرة أو عدة مرات
غير أن السارد 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 «يا مريم» كثير 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- «لأحضر المحاضرات الدينية والأفلام في السلسلة الشهرية التي أخذت الكنيسة تنظمها
أول جمعة من كل شهر».⁽³⁾

ب- «محل أرتين الذي كنت أشتري منه القهوة لأكثر من عشرين سنة قبل أن يغلقه»⁽⁴⁾

ج- «تلاقت نظراتنا أكثر من مرة وابتسم لي ابتسامة أشعرتني بالراحة»⁽⁵⁾

¹ - محمد الخيو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من 1976-1986، تونس، ط1، 2003، ص212.

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

³ - الرواية، ص 122.

⁴ - الرواية، ص 95.

⁵ - الرواية، ص 124.

من خلال هذه المقاطع المقدمة التي جاءت على لسان مها ويوسف بطريقة التأليف وفي أثواب غير محددة المعالم قام فيها كل من مها ويوسف برواية الأحداث المتماثلة دفعة واحدة، دون أن يكرر عدة مرات ما جرى حدوثه عدة مرات كما هو الحال في المقطع (أ) الذي حاولت فيها مها أن تقدم لنا ما فعله، أول جمعه من كل شهر، إذ أنها تحضر المحاضرات الدينية والأفلام للتعريف في الفكر المسيحي.

نفس التكرار نجده في المقطع (ب) والذي يبين كيف كان يوسف يتردد على محل أرتين لشراء القهوة لأكثر من عشرين سنة بالرغم من تحوله إلى محل بيع الدجاج المشوي إلا أنه افتقد رائحة القهوة المحمصة المخلوطة بالهال المطحون.

إذا كانت هذه التأليفات التي جننا 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 نلاحظه في المقطع (ج) الذي استخدم فيه الراوي التركيب التالي: «أكثر من مرة» والذي يحيلنا بمجرد قراءته على عمل وقع تكراره عدة مرات، ألا وهو نظرات التلاقي، دون أن يقوم بتخصيصها من الناحية الزمنية، أو ضبط عدد مراتها.

وبهذا يمكن القول بأن رواية «يا مريم» قد كانت حقلاً نصياً مفتوحاً على التنوع الذي لم يكن تبايناً، بقدر ما كان امتزاجاً تضافرت فيه جل أنواع التواتر، من أجل تقديم الأحداث بطريقة خاصة، وطرحها بشكل متميز.

ثانياً: المكان:

ارتبطت دراسة المكان بالتحليل الروائي، لكون المكان هو المجال الذي تدور فيه أحداث القصة، ولا بد للحدث من إطار يشملُه ويحدد أبعاده ويكسبه من المعقولية ما يجعله حدثاً قابلاً للوقوع على هذه الصفة أو تلك ولا بد للحدث أن يأخذ حجمه الحقيقي استناداً لسعة المجال أو ضيقه، كما أن المكان يعود على الحدث من جهة ثانية بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به، غير أن 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 اهتماماً شديداً وجعلوه من العلامات التي ينبغي أن ينظر إليها وإلى تفاعلها بالأركان السردية الأخرى من زمن وأشخاص» (2)

فالشخصيات هي التي تصطنع الأحداث وتتشبها 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 النصية، ومنها المفهوم الفلسفي وهو الذي أخرج مصطلح المكان من المفهوم العلمي الدقيق إلى آفاق التصور والتحليل الذي يخاطب الوجدان، ومنها ما هو «أدبي فني» هذا المفهوم الذي أخذ أبعاداً شتى في مختلف الدراسات التي أنجزها النقاد والدارسون. (3)

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، ص 184.

³ - باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الحديث، أريد، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008، ص 169.

سننطلق من المفهوم اللغوي ثم نستعرض مفهوم المكان فلسفياً أدبياً 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 أصلاً حتى قالوا: تمكنّ في المكان»⁽¹⁾ ويتضح من خلال التعريف أنّ المكان هو الموضع الذي يعيش ويتطور فيه الإنسان وأنّ المكان مشتق من مادة (كون) وأنها الجذر الحقيقي للمكان.

1-2- المفهوم الفلسفي للمكان: تعددت آراء الفلاسفة في تحديد مفهوم دقيق للمكان ابتداءً من «أفلاطون» و«أرسطو» وانتهاءً بفلاسفة العصر حيث يرى «أفلاطون» بأنّ المكان هو «المسافة الممتدة والمتناهية بتناهي الأجسام»⁽²⁾، فالمكان غير مستقل، ويتشكل من خلالها، وكما كان المكان محط اشتغال الفلاسفة اليونان، فقد شغل الفلاسفة العرب أيضاً ومنهم «الغزالي» الذي أخذ منهج «ابن سينا» في دراسته للمكان حيث يقول «أنّ المكان عبارة عن سطح الجسم الحاوي، سطح الباطن المماس للمحوي»⁽³⁾ وسواء أكان المكان حاوياً للشيء أم محيطاً بالجسم، فإنّ 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 انصياحاً لأغراض التخيل الروائي وحاجته»⁽⁴⁾ بمعنى أنّ المكان الروائي هو مكان خيالي بامتياز تصنعه كلمات وألفاظ يقوم الروائي باختيارها للتعبير عن أهدافه المرجوة وحاجته وبالتالي فإنّ النصّ الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً 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

¹ ابن منظور، لسان العرب، المجلد 13، دار صادر، ط4، بيروت-لبنان، 2005، ص 136.

² مهدي عبيدي، جماليات المكان ثلاثية حنة منا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2011، ص 28.

³ باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص 172.

⁴ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 64.

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 يتصف بالضيّق، لذلك فالشخصيات في هذا المكان تكون حركتها محدودة وفق حدود هذا المكان.

وقد تعدد المكان المغلق في رواية «يا مريم» وفيما سيأتي توضيح لخصوصية كل واحد.

البيت: للبيت دلالات مهمة في تشكيل العمل الروائي، يرتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان الذي يسكنه لذلك جعل غاستون باشلار « البيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول»⁽³⁾ كما يمتلك البيت بوصفه مكانا مغلقا دلالة مزدوجة سلبية وإيجابية فانغلاقه يعني في الغالب مزيدا من الأمان والطمأنينة، والاهم من ذلك مزيد من الحرية، فالبيت يختلف عن غيره من الأماكن المغلقة في أن يمارس فيه حرّيته كيفما شاء ومتى شاء.

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

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

⁽³⁾ - غاستون باشلار، جماليات المكان، تر، غالب هلسا، ط1، 1994، ص31.

إذا عدنا إلى رواية «يا مريم» نجد البيت هو المكان الأول الذي يبدأ منه السرد فهو من أهم الأمكنة التي تدور فيها أحداث الرواية وله دلالاته الخاصة به.

ومن بيوت الشخصيات الواردة في الرواية نذكر بيت يوسف الذي شغل سطور توزعت في برائثين الرواية، فقد احتل مساحة كبيرة في قلب السارد فهو يرفض أن يهاجر ويترك الذي بناه وعاش فيه نحو نصف قرن ما جعله يُطنّب في وصفه نلفي ذلك في: « كان البيت في شارع جميل وهادئ قرب حدائق الأوبرا»⁽¹⁾

« استعنت بأحد زملائي في كلية بغداد..... لما سافر ليدرس الهندسة المعمارية، ثم عاد وافتتح مكتبا استشاريا في بغداد لتصميم البيت الذي أردته كبيرا كي يتسع للعائلة بأكملها، ست غرف نوم، ثلاث منها في كل من طابقي البيت، وغرفة ضيوف كبيرة وغرفة معيشة... إضافة إلى حديقة صغيرة أمام البيت»⁽²⁾

« أنا أيضا أحرس البيت وذكرياته، البيت الذي هو أكثر من بيت فمثلما ليست النخلة محض نخلة، بل حياة بأكملها، متشابكة مع الأرض التي تحتها وكل ما فيها،.... فالبيت أيضا ليس محض طابوق وإسمنت وصبغ، بل عمرا بأكمله»⁽³⁾

البيت هو مكان الألفة والسكينة والهدوء ففيه تنشأ علاقات معينة تتداخل فيها حياة الجميع وفق نسق روائي مفترض، ففي رواية «يا مريم» تجلى لنا البيت من خلال العلاقة التي تجمع بين يوسف ومها ولؤي « قال لي إنني إذا طبخت له بين الحين والآخر فذلك سيكون أثمن من أي إيجار، وهذا ما كنت أفعله بالإضافة إلى المساعدة في ترتيب وتنظيف البيت، كما أن لؤي كان يشتري الكثير من الفواكه والحاجيات»⁽⁴⁾

وهذا الفضاء المكاني بعد أن كان رمزا للاستقرار والطمأنينة تحول إلى فضاء للنقاش الحاد بين شخصيات الرواية: «إنت عيش بالماضي عمّو! قالتها مها لي بعصبيته وهي

(1) - الرواية، ص 87.

(2) - الرواية، الصفحة نفسها.

(3) - الرواية، ص 85.

(4) - الرواية، ص 130.

تترك غرفة الجلوس بعد جدالنا الحاد... بدأت ترتقي بسرعة الدرج المفضي إلى الطابق العلوي، اعتذر مني وهو ينظر بعينين حزينتين وقال بصوت بلّله الخجل. «سامحها عمّو»⁽¹⁾

إلى جانب بيت يوسف نذكر بيت نديمه سعدون الذي وصفه السارد في عجالة من أمره «سمعت أزيز الملوّدة التي كانت في الحديقة الجانبية وأنا أقترّب من باب البيت، ضغطت على زر الجرس بإبهامي نظرتُ إلى شجرة التوت العالية تنتصب في الحديقة إلى يمين الباب منذ عقود»⁽²⁾

« فتح أوس مزلاج الباب الحديدي فقبلته... فأجاب جده الذي كان قد وقف على عتبة الباب الخشبي المفتوح... وقال لحفيده وهو يدعوني للدخول إلى غرفة الجلوس: أوس، روح كُول لأمك تسويلنا كهوة... خيم صمت لم يتخلله سوء أزيز الملوّدة وصوت أوس يتجادل مع أمه في الغرفة الأخرى وهو يكرّر بصوت عالٍ ليش ماما؟»⁽³⁾

عرض السارد البيت « في صورة متحركة قائمة على أفعال الشخصية مستعينا عن الوصف، يتضح عبر الممارسات التي تتم في إطاره»⁽⁴⁾

فيوسف 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 ممزوجة بلحظات السرد.

إن البيت ليس جدراناً وسقفاً وحديقةً وسطحاً بل معنى يختزل معاني شتى تتعدد المنازل ويبقى البيت واحد لأنه يجعلنا نضع أنفسنا في أصل منبع الثقة بالعالم.

فبيت يوسف بالنسبة لـ«مها» التي كانت مجرد لاجئة فيه مع زوجها إلى حين استكمال معاملة الهجرة، كان لها كالرحم الذي يضمها ويحميها.

(1) - الرواية، ص 09.

(2) - الرواية، ص 76.

(3) - الرواية، ص 77-78.

(4) - الشريف حبيبة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، أربد، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص206.

فقد كانت سعيدة بانتقالها إليه حيث وجدت فيه الهدوء الذي افتقدته في بيت أهلها الكائن في منطقة (الدورة) فالبيت الذي حمل ذكريات الطفولة السعيدة وذكريات خالها مخلص.

« بإمكانني أن أركض وألعب فيها بحرية كفراشة مع أختي الصغيرة، شذي»⁽¹⁾

« مع أنه لم يكن يسكن معنا في نفس البيت، إلا أنه كان في ذاكرتي جزء من حميمية البيت الذي ترك غيابه وحشة فيه»⁽²⁾

تحول من مكان آمن باعث على الألفة والطمأنينة إلى مكان خطير وفضاء للرعب والموت واختفاء خالها وبعد التفجير الذي تسبب لها بفقدان ابنها (إجهاضها) « حلمت أكثر من مرة بخالي مخلص الذي كان شبحة يحوم في الحديقة»⁽³⁾

« قال لي لؤي إنني صرخت كالمجنونة لنصف دقيقة ثم فقدت الوعي وهمدت، عندما وصلنا إلى المستشفى كان قلب واحد فقط ينبض في داخلي بدلاً من إثنين»⁽⁴⁾

« أقسمت ألا تتأقداي الدورة وألا أعود أبدا إلى ذلك البيت المشؤوم»⁽⁵⁾

الكنيسة: في توظيف آخر للفضاءات المغلقة نجد الكاتب في رواية «يا مريم» يستعين بنموذج آخر للمكان، وهو الكنيسة وهي تمثل الحيز المكاني الذي يحتضن المشاعر المشتركة بين أفراد الجماعة، حيث تختفي فيه الطبيعة، وتطغى فيه روح الجماعة وهو مكان مخصص لممارسة الديانة المسيحية، ومختلف الشعائر الدينية «الأهم هو أن كل الصلوات ستصل إلى الله في نهاية الأمر، مهما كانت اللغة أو المذهب»⁽⁶⁾

(1) - الرواية، ص 117.

(2) - الرواية، ص 118.

(3) - الرواية، ص 126.

(4) - الرواية، ص 128.

(5) - الرواية، ص 129.

(6) - الرواية، ص 13.

كانت حنة تذهب كل يوم إلى كنسية الراهبات التي كانت بيتها الثاني «التي صلّت فيها كل صباح، لعقود طويلة»⁽¹⁾

كما ارتبط هذا المكان في الرواية بفعل الخير والأعمال الصالحة والتبرعات « كما أنه دائم التبرّع للكنيسة وكان تحمّل آنذاك نفقات شراء ثريّات جديد جميلة وهائلة الحجم تزيّن سقف الكنيسة»⁽²⁾

«ذهبت إلى الكنيسة قبل شهر... وتبرّعت للكنيسة بمبلغ إضافي»⁽³⁾

كما كانت الكنيسة مكان التقاء وتطور العلاقة بين شخصيات الرواية

«رأيت لؤي فيها لأول مرة... كان مواطنًا على الحضور إلى الكنيسة»⁽⁴⁾

ويُخَصُّ السارد يوسف كنسية النجاة بوصف دقيق جاء فيه.

«مشيت في الفسحة التي تفصل بين صَفّي المصاطب الخشبية وتنتهي عند المذبح»⁽⁵⁾

«لمعت كلمات فعل الإيمان المنقوشة بلون ذهبي بالخط الكوفي على شريط من الخشب الصاج يعلو الأعمدة التي تراصفت على الجانبين ويدور أفقياً حول الكنيسة»⁽⁶⁾

«في باحة الكنيسة الخلفيّة اتجهت نحو المغارة المبنية من الحجارة والتي تحتضن تمثال العذراء داخلها»⁽⁷⁾

(1) - الرواية، ص 13.

(2) - الرواية، ص 22.

(3) - الرواية، ص 13.

(4) - الرواية، ص 123-124.

(5) - الرواية، ص 99.

(6) - الرواية، ص 99.

(7) - الرواية، ص 96.

«بدأت الأعمدة وكأنها تحمل عبء ثقيلًا، فبالإضافة إلى الطابوق والاسمنت والجص والسقف الذي على كاهلها، كان هناك فعل الإيمان، وكان كل واحد منها يحمل أيضا صورة من سلسلة درب الصليب»⁽¹⁾

وصف يوسف للكنسية وزخرفتها وصور العذراء المحاطة بالملائكة كل هذا جعل من ذكرى حنة تتداعي في ذهنه يوسف.

وبالرغم من أن هذا المكان المقدس هو تحفة معمارية نادرة عتيقة بزخارفها الهندسية الفريدة، وبلوحاتها الفسيفسائية الجميلة، وعراقه تقاليدها لم يسلم من مخططات الإرهاب التدميرية «ثم هذا انفجار عنيف الكنسية كلها»⁽²⁾.

اتخذ الكاتب من هذا المكان مسرحا هو الآخر نسج وحبك فيه خيوط روايته حيث تتقاطع أحداث الرواية مع حادثة الهجوم على كنيسة النجاة في بغداد عام 2010.

الغرفة: مكان مغلق متشعب الدلالات ومتعدد الأحياءات، وهي: «المكان الأكثر احتواء للإنسان، والأكثر خصوصية، وفيها يمارس الإنسان حياته»⁽³⁾ والغرفة في رواية «يا مريم» مكان تم التعرض له بالتفصيل حيث استطاع السارد من خلال اللغة الواصفة بناء صورة لغرفة حنة في مخيلة القارئ لتكشف جماليات هذا المكان بجزئياته تفاصيله «الغرفة كانت مكرّسة للأيقونات ولتماثيل وتذكارات العذراء ويسوع... حتى القدح الصغير الذي كان يوضع عند مدخل الكنسية... كانت قد وضعت نسخة منه داخل الغرفة... فتكدست بعض كتب الصلاة... وتبعثرت حولها تلك الصور الصغيرة التي كانت توزعها الكنيسة بعضها بحجم بطاقات المعايدة... للعذراء وحدها، أو مع المسيح، ومار يوسف ومريم المجدلية وبعض القديسين»⁽⁴⁾

(1) - الرواية، ص 100.

(2) - الرواية، ص 146.

(3) - حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2006، ص 97.

(4) - الرواية، ص 18-19.

في هذا المشهد الذي يصور فيه الكاتب الغرفة بأجزائها أثاثها ما يجعل المتلقي يحس كأن الكاتب يمسك في يده آلة تصوير لينقل كل ما تقع عليه عينه في الغرفة من محتويات وأشياء مرتبة.

حوّلت حنة غرفتها إلى كنيسة مصغرة على رأي يوسف «كنت أحيانا أشاكسها وأقول لها... ما ينقص غرفتها لكي تكون كنيسة مصغرة هو المذبح والبخور.»⁽¹⁾

فهذا المكان ليس مجرد للنوم بالنسبة لها فهو بمثابة الفضاء الوحيد والمتنفس الأمثل لها لممارسة طقوسها بشيء من الحرية كما مثلت هذه الغرفة بالنسبة لـ(مها) المكان الهادئ الذي يحمل نوعاً من السكينة والراحة «أدخل غرفة حنة وأستلقي على فراشها فأشعر بالسكينة وأنام»⁽²⁾

2-2- مكان مفتوح:

هو «حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاءً رحباً وغالباً ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق»⁽³⁾، فالمكان المفتوح يشكل فضاءً رحباً تحس فيه الشخصية الروائية بالانتعاش والطمأنينة والأنس والألفة ومن هذه الأماكن المفتوحة نذكر:

الحديقة: هي عبارة عن مكان مفتوح، لأنها تنفتح على العالم الخارجي بتواتر ملحوظ ويقترن بدلالات متعددة فهو ملاذ وملجأ للسكينة والهدوء، لا نعثر في نص الرواية على وصف دقيق وشامل ولعلنا من خلال التقاط مختلف الأوصاف المتفرقة نستطيع تكوين فكره عامة عنها، والملاحظ في رواية «يا مريم» أن هذا المكان يحمل ذكريات يوسف وأحلامه فقد شبه يوسف ماضيه بحديقة البيت التي يحبها ويعتني بها مثل ابنته والتي يهرب إليها من ضجيج الدنيا وبشاعتها فهي فردوسه في قلب الجحيم أو منطقة الحكم الذاتي كما يسميها أحيانا

(1) - الرواية، ص 18.

(2) - الرواية، ص 137.

³- أوريده عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس تائرة.

«ربما كان الماضي مثل حديقة البيت التي أحبها... إنها فردوسي... سأدافع عنها لأنها، هي والبيت، آخر ما تبقى لي»⁽¹⁾

كما جاء وصفها مغايرا في موضع آخر حيث يقول: « بدت الحديقة حزينه من شباك غرفتي، آخر زهرة رازقي قطفتها... إنه الخريف، والحديقة في حداد على نفسها، لكن كل شيء سيولد من جديد في الربيع»⁽²⁾

بعد لباس الحزن الذي لبسته الحديقة في فصل الخريف ستزرعه وتكتسي ثوب فصل الربيع ويُولّد كل شيء من جديد ويُزهر القرنفل والجوري، فمن خلال اللغة الواصفة قام الروائي بتشكيل هذا المكان بجزئياته وتفاصيله التي تكشف عن جماليته.

بغداد (العراق):

تعتبر العراق الإطار المكاني الذي تجري فيه أهم أحداث الرواية، حيث جاءت على شكل لوحات وصفية كبيرة وصغيرة لأماكن عديدة ماثورة في برائث النص، ومجموعها شكل رسما طبوغرافيا لوطن مشوه، غارق في دماء أبنائه « كان محاطا بأشلاء بشرية وبقطع الزجاج المكسور والغبار والحض وببركة صغيرة من الدم الذي ظل ينزفه»⁽³⁾

يحضر الوطن في الرواية «يا مريم» بمساحته وامتداداته المادية، ليجسد هاجس الموت المسيطر على المكان، فأصبح الوطن عالما ضيقا بفعل القتل الذي ألمّ به، وغدا القانون الحاكم الذي يهدد العراقيين، حيث لم يعد للأمن مجال بين هذه الفوضى العارمة التي حلّت بالمكان بفعل الأيدي العاشمة التي تسعى إلى نشر العمليات الإجرامية في كل بقعة وفي كل جزء من هذا المكان، لإثبات وجودها والبرهنة على قوتها « ولكن الفوضى التي احتلت كل مكان بعد الاحتلال سمحت لما ظننا، ضجيجا عابرا في البدء لأن يصبح أعلى من قبل، وأن يستخدم مفردات غريبة مثل: أهل الذمة، وجزية،... بدأ يلعب نفسه ب أمير المنطقة، عام 2007، بدأ يصرخ بأنكر الأصوات عبر مكبرات الصوت... كان أبي يضع

(1) - الرواية، ص 11.

(2) - الرواية، ص 94.

(3) - الرواية، ص 155.

يده على جبينه كلما سمعه ويقول: ... هاي آخرتها؟ صرنا أهل الذمة؟» فتطوّرت التهديدات الكلامية المسموعة إلى رسائل مكتوبة بخط اليد، ثم وضعها عند مدخل البيت أعطت مهلة أسبوع لاختيار واحد من اثنين لمن يريد البقاء: الجزية أو الإسلام... وصلت رسالة ثانية بعد انتهاء الأسبوع تكرر التهديد... وبعد ذلك جاءت رسائل أبلغ بكثير لنا وليبوت أخرى بهيئة رصاصات... أحرقوا كنيسة الآثوريين وهجموا على كنيستنا... ثم انكسر شباك المطبخ ذات ليلة بفعل الرصاصات التي أطلقت واستيقظنا لنجد كلمة كفّار مخطوطة بالأحمر على باب البيت الخارجي لم تنفع الشكاوى للشرطة أو الاستغاثات التي رفعتها الكنيسة بالنيابة عنّا إلى الحكومة»⁽¹⁾

لتظهر بعض المشاهد التي تنفر منها النفس البشرية « كان أكو وحدة مرة مجروحة وقتلوى من الألم فتوسّلت بالعراقي قالت له: أكتلني، الله يخليك! لا تخليني أتعذب فجاوبها قال لها: لا، راح أخليج تتعذبين، تتعذبين هنا، وتتعذبين بنار جهنّم اللي رايحة عليها ظلت تقلّه جبان ! أكتلني يا جبان يا كافر» بس هو ما ضربها إلى أن سكتت وماتت»⁽²⁾

أعلن السارد مها عن أزمة نفسية مأزومة بالمكان في قوله « تختلط البدايات والنهايات. كل يبكي على عراقه السعيد، لكنني كنت أشعر وأنا انظر إلى كل تلك الصور والتعليقات التي تصاحبها بأنني لا أملك زمنا سعيدا أحن إليه زمني السعيد لم يكن قد ولد بعد»⁽³⁾، إذ انتقل الوطن في ذهن مها من كونه ملاذا آمنا يحتضن أبناءه، إلى مكان طارد ينتج النفي والإقصاء بدل الإيواء، لأن الإرهاب الذي جعل العراق مسرحا لأحداثه، أرغم مها على إجهاض جنينها الوحيد، وخلق الإرهاب بسلطته التدميرية عالما مشوها، اختلطت فيها البدايات بالنهايات وهي جملة استعارية تشير إلى الفوضى الناجمة عن ارتباكات التاريخ العراقي بوصفه مدونة تتصف باللامنطق، لأنها في كل مرة تعيد إنتاج الدلالات نفسها وفي

(1) - الرواية، ص 120-121.

(2) - الرواية، ص 152.

(3) - الرواية، ص 140.

قولها: «بعيدا عن الموت والمفخحات وكل هذا الحقد الذي صار يسري في الشرايين سنترك البلد لهم ليحرقوه ويمثلوا بجثته وسيذرفون دموعهم عليه بعد فوات الأوان الذي فات»⁽¹⁾ وأيضاً تقول: «إحنا مشكلتنا هسة، بالوقت بالحاضر الإسلام ميريدونا، بكل بساطة علمود يظل البلد بس إلهم.

شنو إلهم؟ البلد بلد الكل، وبلدنا وبلد أجدادنا، إحنا قبل غيرنا.

قالت مها بألم وبعد آهة: هو آخرتنا راخ نصير بالمتاحف إحنا همينا، يمكن كان بلدنا قبل، عمو، أيام زمان. كان... بالماضي، هسة خلص صرنا كفار ودميتين»⁽²⁾

تفصح مها عن إفلاسها من وطن أصبح الإرهاب فيه ملكة بنيوية تسري في الشرايين، جعلت الحياة غير ممكنة بلا مفخحات، يتشظى فيها أبناء الوطن كل يوم في محرقة، كان غياب العقلانية سببها الرئيس.

يتضح من خلال الأمثلة السابقة أن العراق فضاء واسع وممتد جغرافياً، باعتباره مكاناً مفتوحاً يتحول انطلاقاً من الحالة النفسية للشارد مها، ورؤية الكاتب إلى مكان مغلق وبهذا كانت حركية هذا المكان العراق لعله يمكننا القول أن هذه الرواية تعبر بشكل واضح - من خلال الأمكنة التي تحتويها - عن الحالة التي آلت إليها العراق بعد الاحتلال الأمريكي وتغشي 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 140.

(2) - الرواية، ص 26.

ثالثاً: 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 تترايط وتتكامل في مجرى الحكى»⁽²⁾

بمعنى لا يمكن أن نتصور خطاباً سردياً دون حضور الشخصيات، فوجودها مهم ويعول عليها في استيعاب بنية المتن الحكائي، وفي تحديد مكوناته، فلا فعل دون فاعل ولا حدث دون شخصية تقوم به ف «أبسط الحوادث في الرواية تقتض 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 نبحت 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 الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص، وشخاص والشخص سواء الإنسان وغيره من بعيد، ونقول ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه»⁽⁴⁾

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

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

² - جوييدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجمامج والجبل لمصطفى فاسي، مقارنة 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.

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- اصطلاحاً:

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 السردى، 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 Barthes» عند ما قال معرفاً للشخصية الحكائية المكانية بأنها: «نتاج عمل تألفي وكان يقصد هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم «علم» يتكرر ظهوره في الحكى»⁽³⁾

نحمل القول إن رولان بارث جعل الشخصية عنصر أساسياً في البناء الروائي وهذا من خلال ما يمنحه لها الإطار النصي.

* 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 الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة... وهي التي تقع عليها المصائب، وهي التي تتحمل

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 منتوري قسنطينة، الجزائر ع13، 2000، ص 195.

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

العقد والشروع فتمنحه معنى جديدا وهي التي تتكيف مع التعامل مع الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل»⁽¹⁾

فالشخصية هنا من المكونات الرئيسية في السرد 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 السرد، 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 السرد لا تتغير ودينامية نامية (Dynamique) تتحول بطريقة مفاجئة، كما ركز أيضا على أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد فصنفتها على هذا الأساس إلى رئيسية محورية أو ثانوية⁽²⁾ وفي نفس المصّب نجد فورستير (Ferber) في كتابه «أركان الرواية» بين الشخصية المركبة والشخصية المسطحة، انطلاقا من ثنائيتي الإقناع والإدهاش والتي قد تحققه الشخصية للقارئ أو لا تحققه⁽³⁾، وبالتالي فالشخصية التي تثير فينا الدهشة فهي مركبة، وإن كانت غير ذلك فهي مسطحة.

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

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

³- ينظر: عدنان علي الشريم، تقديم خليل الشيخ، الأب في الرواية العربية المعاصرة أريد عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 225.

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»⁽¹⁾، وعليه فالشخصية النامية تقوم على أساس الدهشة (المفاجأة) والإقناع فإذا لم تتوفر على هذين العنصرين فهي شخصية مسطحة لا تصل إلى حد النماء.

كما تعتبر الشخصية النامية العنصر الأساسي في العمل السردى، فمن خلال أفعالها، يتغير مجرى السرد، حيث تتطور وتنمو بتفاعلها مع الأحداث ومع من حولها حيث يصفها الدكتور «محمد غنيمي هلال» بأنها «تتطور وتنمو بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، فتتكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة وتفاجئه بما تعني به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة، ويقدمها القاص على نحو مقنع فنيا»⁽²⁾

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.

¹ ناصر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين أحمد باكثير ونجيب الكيلاني (دراسة موضوعية وفنية)، دار العلم والايمان، ط1، 2009، ص 35.

² صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006 ص121.

وفيما يلي حاولنا أن نطبق على ما تم ذكره من تعريف لهذا النوع فوجدنا في رواية «يا مريم» أن مها هي الشخصية الدينامية الوحيدة التي تدور حولها الأحداث من بداية الرواية إلى نهايتها إلى جانب يوسف الذي بدأ السرد على لسانه وجاءت المقاطع الأخيرة من الرواية على لسان مها وهما الحاملات للفكرة المراد إبلاغها والمعبرة عن معطيات الواقع «الصراع الطائفي والاحتراب الداخلي المغذي من الظلم الذي مارسه السلطات القمعية المتعاقبة ومن المستعمر الأمريكي قبل الاحتلال وبعده» فشخصية مها في الرواية تنمو وتتطور بصراعها مع الأحداث أو المجتمع حيث نجد أن الروائي قد أولى الشخصية اهتماما كبيرا فأسهب في التطرف إلى العديد من جوانب حياتها.

مها: هي نموذج الفتاة العراقية التي نشأت زمن الحرب، تعرف عليها يوسف طفلة صغيرة في 1991 في الملجأ «فتحت عينيها الخضراوين على الحرب والحصار وذوقت طمع القحط والقتل والتشرد مبكراً»⁽¹⁾، فكانت متفوقة في الدراسة، مكنها ذلك، من الدخول إلى كلية الطب في جامعة بغداد، دائما ما كانت تشعر بالغيرة والاختناق بدءا من رحيل خالها مخلص إلى موته إلى استئصال حديقة البيت الصغيرة وتحويلها إلى دكان نتيجة الظروف المادية «اقتطع بناء الدكان ثلث الحديقة الصغيرة... وتراكمت الصناديق... بجانب الدكان داخل ما تبقى منها؛ فضاقت أكثر نقطة ولم يعد بإمكانني أن أركض وألعب فيها بحرية كفراشة مع أختي.»⁽²⁾، إلى رحيلها من بيتهم إلى بيت عمها.

تزوجت لؤي الذي التقت به أول مرة في الكنيسة، حملت منذ طفولتها حزنا ظل يكبر فخلق مزيجا من الأحاسيس الغريبة التي أتعبتها وأتعبت من حولها (زوجها لؤي)، فقدت ابنها وبيتها وكل شعور بالأمن على حياتها ومعتقداتها «بالرغم من صبر لؤي وورعه إلا أن صبره نفذ ذات مرة عندما عاد ووجدني استمع إلى ترانيلي وأنا مغمضة العينين... فدمدم: شنوهاي يا مها يا عيني؟ ما كافي؟ يعني كل يوم عندنا جمعة حزينة؟»⁽³⁾

(1) - الرواية، ص 11.

(2) - الرواية، ص 117.

(3) - الرواية، ص 134.

تعيش الآن لاجئة في بيت يوسف في انتظار الهجرة، لأنها فقدت الشعور بالانتماء إلى وطنها العراق، فقررت الرحيل ولم يكن نزولها في بيته سوى محطة مؤقتة «إن كل شيء سيصبح أحسن عندما نهجر كلنا إلى كندا»⁽¹⁾

فقد مثلت شخصية مها الجيل الجديد الذي يتأثر بكل شيء، ابتداء بأبناء المجتمع البسطاء مروراً بزملاء الدراسة، فأخذ زملائها وهي طالبة في كلية الطب يسألها «هاي انتوهم تأكلون كليجة؟ ورددت عليه... إي ناكل كليجة ونشرب جاي وماي مثلكم. قابل إحنا جابين من الفضاء الخارجي؟...سألني عن رأس السنة: آني سمعت إنتو بررس السنة من تصوير تنعش بالليل القس يطفى الضوء: ويكول لكل واحد يبوس البنية اللي واكفه يمّه صدك؟»⁽²⁾

وصولاً إلى أصدقاء التواصل الاجتماعي «أستشيطُ غضبا عندما أقرأ بين الحين والآخر تعليقات على الفيسبوك يتهم فيها البعض المسيحيين بأنهم يساعدون الاحتلال ويتعاونون معه لأن البعض منهم عمل مع الجيش الأمريكي»⁽³⁾

بسبب سيارة مفخخة فقدت جنينها من الرعب الذي ولده الأسلوب الجديد في الدعوة إلى الله. الأمر الذي جعل لها تنعكس نفسياً وتعيش حالة من الذعر والخوف وهيمنة لكوابيس جعلتها إنسان متوحدة تشعر بالغرابة مع أقرب الناس إليها زوجها لؤي، وأفضى بها إلى كره جسدها الذي أصبح لا يفرز إلا الدموع في إشارة إلى برودة الحياة الجنسية وبينها وبين زوجها لأن: «الجسد نفسه كان في حالة حداد على ما اقتطع منه عنوة»⁽⁴⁾

كل هذه الأمور جعلت من هذه الشخصية، شخصية عدائية للآخر ناقمة على انتمائها الوطني وهويتها «أني لا أملك زمناً سعيداً أحن إليه زماني السعيد لم يكن قد ولد بعد. ربما أكون سعيدة هناك، بعيداً عن العراق. بعيداً عن الموت والمفخخات»⁽⁵⁾

(1) - الرواية، ص 138-139.

(2) - الرواية، ص 111-112.

(3) - الرواية، ص 112.

(4) - الرواية، ص 108.

(5) - الرواية، ص 140.

بل وصلت في لحظات يأسها إلى حد العداة للآخر، ففي مناجاتها يسوع تقول
 «سامحني يا يسوع أعرف بأنك قلت أحبوا أعدائكم لكنني لا أستطيع أن أحبهم... لا
 أستطيع أن ألجم الحقد والتقزز الذين، أشعر بهما كثيرا»⁽¹⁾

فكانت تحسن بغصة وألم إزاء ما تتلقاه من اهانة وتهميش، ما جعلها تكن العداة
 والحقد للآخر المخالف لها.

وتعبت لأن كل شخص وكل شيء يذكرها بمناسبة أو بدونها بأنها من الأقلية
 المسيحية الموجودة في العراق ما جعلها تدخل في صراع داخلي ونفسي مع دواخلها التي
 باتت تغمرها تصورات سوداوية اتجاه وطنها العراق.

هذا خلف اختلاف في الآراء بينها بين يوسف ففي إحدى المرات وصلا إلى نقاش
 حاد احتدم فيه غضبها وجعلها تخرج عن حدود اللباقة والاحترام لأن رؤيتها مناقضة لوجهة
 نظر يوسف فهي متحررة من الماضي، لا ترى فيه غير وجهه البشع، عنفا، وقتلا، وتدميرا
 «ما أعرف أيام زمان عمو. وما ريد أعرف...، أريد أعيش بكرامة مثل الايدوم»⁽²⁾

نجت بأعجوبة من حادثة تفجير كنيسة النجاة، التي ذهب ضحيتها يوسف وآخرون
 وكانت هي القناة التي نقلت أحداث تفجير كنيسة النجاة.

فالقارئ لرواية «يا مريم» يجد أن صورة مها في مخيلته لا تكتمل إلا مع انتهاء
 قراءته لها أنها حيث أنه يتعرف عليها بالتدرج إلى أن تتبين له كل جوانبها كما أنها في كل
 مرة تفاجئنا وتقنعنا بتصرفاتها التي تتغير من مرحلة إلى أخرى متراوحة بين القوة والضعف
 وقد كان تفاعلها الكبير مع أفكارها وأفكار الآخرين، ومع الفترات الزمنية التي تعيشها
 وتحولها من زوجة إلى أم تكلى لأمر يبيّن بداية التفاعل الديناميكي لهذه الشخصية.

هكذا فإن الشخصية المدورة في العمل الروائي، شخصية تأخذ بالنمو والتطور والتغير
 إيجابا وسلبا حسب الأحداث ومعها، ولا تتوقف هذه العملية إلا في نهاية القصة، ومن

(1) - الرواية، ص 141 - 142.

(2) - الرواية، ص 27.

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- الشخصية 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 أبداً بما تقوله أو تفعله»⁽¹⁾، 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 القصة حتى نهايتها»⁽²⁾

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

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

2-2-1- شخصيات ثابتة غير متطورة:

هي الشخصيات التي تسير على خط ثابت من بداية النص السردى إلى غاية نهايته بمعنى أنها «تبقى ثابتة الأبعاد من أول الرواية لنهايتها»⁽³⁾، ولتكن أولى الشخصيات من هذا النوع هي:

- يوسف: يوسف الذي يعيش خريف العمر في هدوء، عاصر مراحل تاريخية مختلفة للعراق، متقاعد أعزب، بلا مسؤوليات مستقر في بيت بعيد نسبياً عن بؤر العنف، برفض أن يهاجر ويترك البيت الذي بناه وعاش فيه نحو نصف قرن.

¹ - صبيحة عودة زغرب، غسان كفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 121.

² - المرجع نفسه، صفحة نفسها.

³ - المرجع نفسه، ص 128.

«كنت أفضل البقاء في البيت... فقالت: "نروح نموت ويّ قرايئنا أحسن ليش نموت بوجدنا؟" فقلت لها: "شو خوما هي حفلة؟ أنا أريد أموت ببيتي!"»⁽¹⁾

لم يمت الماضي في ذاكرة يوسف بعد أن وصل إلى العقد الثامن من عمره ولم يمكن محبوساً في الصورة المؤطرة والمحفورة على جدران الذاكرة التي تمتد آلاف الأمتار وتلك المعلقة على جدران البيت والمحفوظة في الألبومات بل مازال يتعايش مع الحاضر ويحترب معه ولم يتبق له في أخريات أيامه سوى الذكريات والبيت الذي يعيش فيه وحيداً بعد أن تفرق الأهل في أصقاع الدنيا ومات البعض الآخر.

«فقد أحب الماضي وتعلق به وعاشه في الحاضر رفضاً لهذا الحاضر المفخخ والمليء بالانفجارات والقتل والبشاعة»⁽²⁾

تمثل شخصية يوسف رمزا للعراقي المتشبث بوطنه فهو يتسم بانتماء إنساني واجتماعي قوي وعميق إلى بغداد وهذا ما جعله غير قادر على تقبل فكرة السفر ومغادرة العراق رغم إلحاح الإخوة والأخوات «سألتنني أختي الصغيرة أمل في آخر اتصال من كندا... سمعتها تنتحب. وأخذت تتوسّل بي أن أبيع البيع وأسافر... شلون تظل بوجدك بها البيت الكبير؟ زين ومنو يدير بالو عليك...»⁽³⁾

فقد كان نخلة شامخة في بلاد يقاوم رياح الحقد والكراهية الفكر المتطرف ويمكن القول أن علاقة يوسف بالنخلة هي وجود وحياء كعلاقته ببلده، العراق «ليست النخلة محض نخلة، بل حياة بأكملها، متشابكة مع الأرض التي تحتها وكل ما فيها»⁽⁴⁾

كما كانت علاقة يوسف بالنخل علاقة عمل حيث كانت مصدر رزقه «أعذاق النخيل مصدر رزقه وستطعمه طوال حياته»⁽⁵⁾

(1) - الرواية، ص 27.

(2) - الرواية، ص 11.

(3) - الرواية، ص 92.

(4) - الرواية، ص 85.

(5) - الرواية، ص 48.

يفشل يوسف في علاقته العاطفية مرتين مع ابنة خالته، نجاة عشقها بجنون وأراد أن يتزوجها لكن الخلافات بين العائلتين حالت دون ذلك.

ظلا يوسف ونجاة، لسنوات يتبادلان نظرات تقول الكثير أثناء المناسبات. نظرات تحمل بقايا رغبة وتساؤلات خرساء عمّا كان يمكن أن يكون ومع دلال المسلمة التي كانت علاقته بها أكثر نضجا حيث قلبت عالمه رأسا على عقب قصتهما انتهت كما تنتهي مثيلاتها من قصص الحب المحرمة.

ينتمي يوسف بطل الرواية إلى عائلة مسيحية إلا أنّ وعيه الحاد وثقافته العميقة قد أهدتاه بالحصانة الفكرية التي جعلته يترفع على الأديان والمذاهب أي يتسامى على المذهبية لأنه أراد كما هو واقع الحال أن يكون عراقيا منفتحا على الجميع ولا يرضي لنفسه أن يكون مذهبيا موتور لغير ما سبب، ضيق الأفق وطائفيا ممقوتا، فقد كانت بصديقه سعدون المسلم خير دليل على ذلك.

يوسف رمز ديني وتاريخي يتمتع بحضور في وجدان المسيحيين والإنساني المشبع بمعاني الحُسن الجسدي والروحي (العفة) وعفة يوسف في عدم خيانتته ماضية وذكرياته حيث حافظ على غرفة شقيقته حنة كما هي سنوات بعد وفاتها «بقي كل شيء كما كان عليه في حياتها... كبست على الرز... فلم ينقشع الظلام... تذكرت بأنّي لم أغير ذلك المصباح أبدا. بما أن نورها اختفى من الغرفة فقد قررت ألا أغيره أبدا»⁽¹⁾

كما حافظ على عاداته وعلى موقفه مما يجري في العراق فلم يبدّل آراءه تحت ضغط الأحداث والمصالح. وحافظ على أمله في أن يعود العراق إلى ما كان عليه، إلى يوم سقط في الكنيسة «عيني أكو بلدان وشعوب مرّت بأوضاع أسوأ وبعدين همّ استقرّت الأمور. هاي حركة التاريخ»⁽²⁾

من هنا يتضح أن شخصية يوسف كانت شخصية نمطية ثابتة ذات المبدأ الواحد والعاطفة المستقرة طوال مسيرة الرواية، فهي شخصية لا تتأثر بالأهداف فهي في الغالب

(1) - الرواية، ص 17.

(2) - الرواية، ص 26.

تحمل فكرة أو صفة واحدة طوال سير الأحداث. فقد كان على يقين كبير بأن الأوضاع في البلاد أن تعود إلى طبيعتها وقد ظهر هذا التفاؤل في الصفحات الرواية ومات وهو يحمل هذه الفكرة.

- **حنّة:** توفيت الأخت حنّة في سنة 2003 عام دخول القوات الأمريكية إلى العراق، وهي متشددة في الدين المسيحي. مواظبة على الذهاب إلى الكنيسة « تذهب كل يوم فهي تصلي بما يعادل سبعة أشخاص»⁽¹⁾ تحملت مسؤولية تربية إخوتها ورعاية العائلة وعمرها خمسة عشر عاما بعد وفاة أمها متخيلة عن حلمها في أن تصبح راهبة.

« قد ورثت بموت أمنا عبء الاعتناء بي وبإخوتي الصغار بالرغم من صغر سنها. كانت في الخامس عشر عندما أجبرت على التخلي عن حلمها أن تكون راهبة»⁽²⁾

كانت متدينة وحريصة على حضور القدّاس، حتى أنها حولت غرفتها إلى كنيسة مصغرة تقوم فيها بالتعبد والصلاة، وكانت دوما تشتاق إلى القدس، وتأمل في الصلاة في كنيسة القيامة التي لم تراه منذ 1966، «عادت من القدس بصليبين. واحد صغير موشوم على باطن ساعدها ونُقِشَ تحته 1966 سنة حجبها».⁽³⁾ لكن الموت سبق حلمها.

سعدون: صديق يوسف المتقاعد المسلم، تعرف عليه في ملعب الشعب أواخر سبعينيات القرن الماضي، حيث كان من مشجعي نادي الزوراء «تعرفت عليه بالصدفة قبل أكثر من ثلاثين سنة في مباراة كرة قدم في ملعب الشعب بين ناديي الزوراء والميناء عام 1979»⁽⁴⁾

من خلاله في الرواية استطعنا الرجوع بالذاكرة إلى الوراء أيام اللاعب الأكثر شهرة في العراق - فلاح حسن - أين بلغت الكرة العراقية ذروتها.

تقلد منصب أستاذ اللغة العربية (حافظ للأشعار وبالأخص شعر أبو نواس والجواهري)، كان يسمي نفسه (القائد المؤسس) لـ «جمعية الخيام» التي تُعقد كل يوم

(1) - الرواية، ص 22.

(2) - الرواية، ص 16.

(3) - الرواية، ص 20.

(4) - الرواية، ص 71.

خميس، من اجل جلسات الشرب التي كان ينكها بنكته وسوالفه والأشعار، وبالذات الخمرات التي كان يستحضرها بسهولة، وبعد عقود من الشرب تعب جسده، حيث كشفت التحاليل أنه يشكو من تشمع في الكبد ممّا جعله يتوقف عن الشرب، «أثبتت الفحوص التي أجراها له الأطباء... بأنه كان يشكو من تشمع في الكبد. ونهوه عن الشرب»⁽¹⁾، توفيت زوجته بعد إصابتها بالسرطان «أخذ السرطان زوجته بعد سنتين من حرب الكويت»⁽²⁾

لم تكن علاقة سعدون المسلم بـ يوسف المسيحي عابرة بل، هي علاقة تُجلها المحبة ويؤطرها الصدق بيّد أنه كان من أقرب أصدقائه، ولسنوات تخللتها أحداث اجتماعية أثبتا فيها صدق علاقتهما الاجتماعية، فقد جاء على لسان السارد: «كان قد حضر قدّاس وجنازة حنة ورافق تابوتها إلى المقبرة... قرأ الفاتحة... على روح حنة... حضر عند وفاة ميخائيل وحبّية»⁽³⁾

فحضور سعدون في حياة يوسف كان كبيرا، لا يضاهيه النظير الديني نفسه، فكان يتشارك الأحران والأفراح الصغيرة، وجلسات الود الصافية، حيث كان الاحترام والأخوة الصادقة وصدق المعشر يترجمها حضور سعدون إلى المحفل العزائي لعائلة يوسف المسيحي، فقد حضر قدّاس وجنازة أخته حنة وأضاء لروحها الشموع وحمل تابوتها، وساعد رفيقه على إنزالها إلى مقرها الأخير.

لؤي: لؤي زوج مها تعرفت عليه في الكنيسة وتطورت علاقتها ليتحابا وليتزوجا بعد ذلك فهو لطيف مؤدب وخدم.

جاء الوصف الخارجي للؤي على لسان مها «كان يكبرني بأربع سنوات، طويل ووسيم، شعره أسود ناعم يبقية دائما قصيرا عيناه كحليتان تضحكان كلما ضحك»⁽⁴⁾ درس لؤي الإنجليزية في قسم اللغات في جامعة بغداد وعمل مع عمه في آخر سمة من الدراسة

(1) - الرواية، ص 75.

(2) - الرواية، الصفحة نفسها.

(3) - الرواية، ص 78.

(4) - الرواية، ص 124.

في فندق قصر مرجان الذي يملكه وتدرّج بعد التخرّج حتى أصبح مدير الإدارة فيه وبرتائب جيد.

مثلت شخصية لؤي الزوج الصبور الذي وقف إلى جانب زوجته بعد إجهاضها وحاول جاهدا التخفيف عنها في مُصابها رغم استسلامها للخوف «كنت انكمش كوردة خائفة كلما حاول لؤي أن يداعيني أدركت بأنّي تغيرت كثيرا حتى أنني اعترفت له ذات مرة قائلة: "وردتك ذبلت" عندها عانقني وقال، كما كان يقول دائما: إنتي وردتي لكنه طمأنني وهو يقبل جبيني: لا وردتي تتعب، بس ما تذبل»⁽¹⁾

أضفى وجود لؤي وزوجته مها حيوية وروحا ندية على البيت الكبير (بيت يوسف) بالإضافة إلى مساعدته ليوسف في شؤون البيت فهو من النوع الخدم الذي لا يبخل بالمساعدة «فهي وزوجها يخففان عني الكثير من أعباء البيت ولؤي لا يقصر أبداً في المساعدة»⁽²⁾

يبين لنا السارد من خلال أحداث الرواية أن وجهة نظر لؤي حول توصيف ما يحصل في بغداد والعراق للمسيحيين إنما هو عمل استتصالي مقصود به قتل المسيحيين وتهجيرهم وهذا ما جعله ينتظر موعد الهجرة عن الوطن الذي لا يشعر أنه يريد.

2-2-2- شخصيات ثابتة تحاول أن تكون متحركة:

هي شخصيات ثانوية، تعمل جاهدة على تغيير واقعها بالرغم من بساطتها، إلى التطور فيما يسمى بالشخصيات الثابتة التي تحاول أن تكون متحركة فهي شخصيات تبقى صفاتها ثابتة لا تتغير لكن أفكارها تتغير بتغير معتقداتها أي «محاولة التخلص من الماضي وبدء حياة جديدة»⁽³⁾ ويتمظهر هذا النوع من الشخصيات في شخصية واحدة فقط هي شخصية:

دلال: كان تعامل الكاتب مع هذه الشخصية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي حيث أصبغ عليها الراوي مجموعة كبيرة من الأوصاف التي تبين مدى هوسه بها «دائما

(1) - الرواية، ص 131.

(2) - الرواية، ص 23.

(3) - صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 128.

يراها وهي تبسم. ويلمع صدى الابتسامة الحلوة في عينيها اللتين كانتا بلون الشوكولاتة ... دلال اسم على مسمى»⁽¹⁾

كانت البنت الوحيدة في العائلة، مع شقيق أكبر منها، أما والدها فكان أستاذ في كلية الهندسة بجامعة بغداد، عادت بعد إكمال دراستها من بريطانيا حاملة شهادة الماجستير في الهندسة الزراعية، عملت في مصلحة التمور مع يوسف الذي استحوذت على قلبه في أول يوم دخلت فيه إلى مكتبه.

بادلته هي الأخرى نفس المشاعر، لكن وقفت عدة أسباب موضوعية أمام هذه العلاقة لتكون درعا حَالاً دون زواجهما من بينها فارق العمر، حيث كانت تصغره بنصف عمره إلى جانب الديانة فهي مسلمة وهو مسيحي « فقد كانت تصغره، بأكثر من عشرين سنة،... كما أنّها كانت مسلمة وهو مسيحي»⁽²⁾

عرض يوسف عليها الزواج سرا، رفضت بعد تفكير «قالت له ورأسها على صدره "أحبك" بس ما أكدر أعوف عائلتي وأهلي وأعيش خارج المجتمع»⁽³⁾

قررا أن يكون صديقين لكن الحب لا يتبخر ويتحول إلى صداقة بمجرد تغيير اسم العلاقة فكان والدها وراء قرار نقلها إلى دائرة أخرى « فصدر بعد شهرين أمر وزاري بنقلها إلى دائرة أخرى»⁽⁴⁾

تزوجت دلال برجل آخر، وعاشت حياتها، وحملت من زوجها بطفلها «توقفت سيارة كان يسوقها الرجل الذي كانت دلال تحمل ابنه أو ابنته في بطنها»⁽⁵⁾

لا شك في أن كل الشخصيات الثابتة التي توقفنا عندها أنفا هي شخصيات مستقرة عند نمط محدد، من التفكير والقناعات غير أن شخصية دلال غيرت من تفكيرها بسبب البيئة أو المجتمع الذي تعيش فيه فتخلت عن حبها وأحلامها وعاشت واقعها الاجتماعي الذي فرض عليها وتأقلمت معه.

(1) - الرواية، ص 61-62.

(2) - الرواية، ص 63-64.

(3) - الرواية، ص 66.

(4) - الرواية، الصفحة نفسها.

(5) - الرواية، ص 67.

3- الشخصيات المشاركة (العابرة): وهي الشخصيات التي نادرا ما تظهر على مسرح الأحداث يكون ظهورها عابرا، مرهونا بسد ثغرة سردية محدودة جدا وأحيانا تقوم هذه الشخصية بأدوار مصيرية في حياة البطل أو لتقدم عن طريق الاستدكار ومن الشخصيات العابرة نذكر:

إلياس: الأخ الثالث ليوسف تزوج من امرأة أرمنية، أخت صديقه «شاكى» وهو شيوعي يطلق عليه اسم «عريضي» أو «سجينة خاصة» لأنه كان يعترض وينتقد كل شيء.

ترك السياسة بعد سنوات طويلة في السجن، آخر مرة دخل فيها السجن كان بسبب تهمة ملفقة - الرشوة- يُحكم عليه فيها بثلاث سنوات سجن، فيخرج من السجن متعبا ورويدا رويدا يفقد الذاكرة زهايمز «إلياس، الأخ الثالث، شاكى... زوجته الأرمنية... كانت شقيقة.. أحد رفاقه... سمّوه عريضي أو سبجينة خاصة... ترك السياسة بعد سنوات طويلة في السجن... لكن السجن لم يكسره... أتعبه فقط... فبدأ ينسى كثيرا حتى أبسط الأمور»⁽¹⁾ وذات يوم خرج من البيت ولم يعد، وبعد أسبوع عُثر عليه في الطب العدلي، يُعلم فيما بعد أنه مات في زقاق يتفرع من شارع الرشيد، أين يوجد البيت الذي كانت تجتمع فيه الخلية أيام العمل السري، تُلقى زوجته اللوم على السياسة التي أفقدت زوجها عقله وتسببت في موته.

ميخائيل: أصغر أشقاء يوسف الذكور كان الابن المدلل الذي احتكر قلب كوركييس (الأب) تخرج من ثانوية كلية بغداد مثل يوسف، عمل مع شركة بريطانية بالقرب من الحدود الأردنية كان راتبه العالي يسمح له بالتبذير والسكر والعريضة، عمل وسيطا بين شركات أسترالية للحصول على عقود في العراق، كانت نسبة ميخائيل في حال توقيع العقد 1% هذا ما سيجعله يعيش بترف بقية حياته، إنهار المشروع وأصيب بعدها ميخائيل بكآبة جعلته يُد من على شرب الكحول ظل منعزلا في البيت لمدة سنة، ولم يعد يحضر المناسبات العائلية، أو يزور الأقارب إلا فيما ندر « ميخائيل أصغر الذكور.. تخرج من ثانوية كلية بغداد... بدأ يعمل مع شركة بريطانية... ثم عمل لمدة سنتين وسيطا بين مجموعة شركات أسترالية للحصول على عقود في العراق... انهار المشروع وأصيب ميخائيل بكآبة شديدة.»⁽²⁾

(1) - الرواية، ص 52.

(2) - الرواية، ص 58-59.

حبيبة: أخت يوسف تصغر حنة بثلاث سنوات، لكنها كانت أطول من عمرها ومن أختها كانت من أوائل دفعات الممرضات في العراق، تعينت في السلمانية (كردستان العراق) فانتقلت العائلة (ما عدا الذكور) إلى هناك حتى يكونوا معها، عملت لمدة ثلاث سنوات، كان راتب حبيبة يكفي لإعالة الجميع، «أما حبيبة التي كانت تصغر حنة بثلاث سنوات ... من أوائل دفعات الممرضات في العراق»⁽¹⁾ تزوجت وأنجبت ولدين و بنت «لكن حبيبة اختارتها لتكون عرابة ابنتها الثالثة، مي، التي أعقبت ولدين»⁽²⁾ عشت السرطان في عظامها وقتلها بعد سنة ونصف.

أبو محمد: الجار المسلم لعائلة مها الذي كان محل ثقته «سلم مفاتيح البيت، والدكان لجارنا أبو محمد، الذي كان يثق به»⁽³⁾

كان أبو محمد بمثابة النموذج الحي للعايش بين المسلمين والمسحيين في الرواية نستشف ذلك من خلال العلاقة التي تجمعها مع والد مها، حيث شعر أبو محمد بالذنب اتجاه ما يمر به جاره (أبو مها) من تهجير، وقتل، وتشرد «مادرننا بالننا عليكم أبو مها ما درنا بالننا عليكم. وإنتو المفروض أمانه بركبتنا»⁽⁴⁾

بريسم: (صاعود النخل) كان يكرّب ويلقح النخلتين في بيتي، لأكثر من ثلاثين سنة «تذكرت بريسم، صاعود النخل... يلقح النخلتين في بيتي لأكثر من ثلاثين سنة»⁽⁵⁾ كان يعشق النخيل حتى أنه عندما يشاهد نخلة مهملة من طرف أصحابها يدق عليهم الباب ويوبخهم عندما «يرى نخلة أهملها أصحابها... يوبخهم على قسوتهم وغلاظة قلوبهم»⁽⁶⁾ أصبح أسطورة بين صواعيد النخل لأنه مات وهو يعانق نخلة في بستان كان قد تسلقها ليُلقحها فسكت قلبه وهو في التلبية «مات وهو يعتني بالنخلة التي كان يخاطبها وكأنها بشر»⁽⁷⁾

(1) - الرواية، ص 39.

(2) - الرواية، ص 56.

(3) - الرواية، ص 121.

(4) - الرواية، ص 122.

(5) - الرواية، ص 83.

(6) - الرواية، الصفحة نفسها.

(7) - الرواية، الصفحة نفسها.

الإرهابيون الأربعة:

قدّمتهم الرواية باعتبارهم مجموعة، وليس أفراداً، تعبر قولاً وفعلاً عن رؤية واحدة دينية وسياسية متطرفة وعنيفة، وإن تعددت وتنوعت انتماءاتهم القُطرية، وتنفي عنهم الشعور بالوطنية ويستعملون أساليب عنيفة لأحداث تغيير سياسي يخالفون به كل الأعراف والمواثيق الدولية، في التعامل مع الأسرى والجرحى، ويدعون أنهم يمثلون الإسلام، ويتهمون المسيحيين بالكفر.

تقول مها في شهادتها «كان أكو أربعة همّ اللي وصلوا قريب يمنا. وجنسياتهم عربية، بس واحد منهم... كان عراقي. عرفته من لهجته طبعاً. واحد منهم سوري والاثنين الباقين ما أعرف بالضبط، بس لهجاتهم مو عراقية»⁽¹⁾

هذه الشخصيات لم تكن فاعلة في حركة السرد، وإنما حضرت في سياق الحكى لأداء وظيفة معينة ليدعم بها الحدث السردي.

(1) - الرواية، ص 151.

الفصل الثاني

حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية

"يا مريم" لسنان أنطون

أولاً: الحدث

ثانياً: اللغة السردية

ثالثاً: الوصف والحوار

أولاً: الحدث

إذا ما تتبعنا متن الرواية نجدها تقوم على خمسة فصول، كل فصل من هذه الفصول يتوزع على مجموعة من المقاطع السردية المرقمة وتتباين الفصول من فصل إلى آخر من حيث عدد صفحاتها كما أن الكاتب عنون كل فصل:

* الحكمة:

الفصل الأول: قام على سبعة مقاطع سردية وقد عنون الكاتب هذا الفصل بـ: «أن تعيش في الماضي» وقد شارك في هذا الفصل الشخصيات الرئيسية للرواية مها، يوسف، لؤي، كما برز زمن الرواية منذ البداية وكذا ذلك الصراع بين الحاضر والماضي حاضر مها وماضي يوسف «إنت عيش بالماضي عمو!»⁽¹⁾، فالملاحظ أن الرواية بدأت كما تبدأ الروايات التقليدية من تحديد لعناصرها العامة، ثم تفصيل وبناء لأحداثها المكونة لها من خلال سرد الراوي للحوار الدائر بين يوسف ومها ثم يوسف ولؤي «سيكون الخطاب السردى بمثابة قول لغوي يحمل مضمونا سياسيا يتحول إلى هجائية ساخرة»⁽²⁾، ومن مميزات هذه الرواية أن الكاتب فصل مقاطع الفصل الواحد بأرقام مما سهل على القارئ الفصل بين حدث وآخر وكذا تحديد الوظائف السردية الأساسية.

في المقطع الأول من هذا الفصل استهل الرواية نصه بعبارة «إنت عيش بالماضي عمو!»⁽³⁾، ويختزل هذا المقطع السردى أحداث الرواية لذلك «يمكن اعتبار هذا المقطع وضعية بدئية للرواية»⁽⁴⁾، والتي تبرز من البداية صراعا سيقوم بين مها ويوسف.

المقطع الثاني يلخص لنا ذلك الأثر الذي تركته عبارة مها في نفس يوسف وما نجم عنه من جملة من الأسئلة جعلت يوسف يتقلب بين صدى ذلك الحكم أسئلة عديدة طرحها في هذا المقطع: «هل أهرب فعلا من الحاضر إلى ملجأ الماضي ... هل يجب أن

¹ - الرواية، ص 09.

² - محمد الباردي، الحداثة وما بعدها في الرواية العربية، سلسلة سرديات، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011، ص39.

³ - الرواية، ص 09.

⁴ - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص 122.

الفصل الثاني: حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

أسامحها، لأن زمانها غير زمني وشبابها غير شبابي»⁽¹⁾، لينام الكاتب نومة لم تكن بالجميلة.

ليستمر المقطع رقم 03: تكلمة للمقطع الثاني حينما قام يوسف بعد أن رأى في منامه كابوسا «لكني كنت أصلع في الحلم»⁽²⁾، اتخذ الكاتب من هذه النقطة نقطة زمنية أعاد بعثها من جديد لتجسيد صورة زمن مضى قد يكون هذا ملاذا لتجاوز الحاضر غير أننا هنا نرى أن العودة إلى الماضي في هذا المقطع يفتح الجراح من جديد يروي في قصة حنة شقيقته وذلك اليوم الأسود الذي انتقلت فيه حنة إلى السماء. نعلم جيداً أن الخطاب وحدة كبرى لا وحدات دنيا معزولة.

غير أن الكاتب ينتقل إلى المقطع الرابع ليعرض محطات جوهرية من حياة شقيقته حنة من خلال الصور المعلقة في غرفتها التي حولتها إلى كنيسة مصغرة على رأي يوسف «الغرفة كانت مكرّسة للأيقونات ولتماثيل وتذكارات العذراء ويسوع ... حتى القدر الصغير الذي كان يوضع عند مدخل الكنيسة... ما ينقص غرفتها... هو المذبح والبخور»⁽³⁾.

المقطع الخامس يلخص لنا الجدل الحاد بين يوسف ومها وإنحيازه لتاريخ الديانة المسيحية وردّه الموضوعي على رأي مها بأن المسلمين يريدون لبلد لهم فقط «شنو إلهم؟ البلد بلد الكل، وبلدنا وبلد أجدادنا، إحنا قبل غيرنا. التاريخ يثبت ... من زمن الدقناووس من الكلدانيين ... المتاحف تشهد، إحنا موجودين قبل غيرنا. إذا مو بلدنا لعد بلد منو؟ ما تقليلي؟»⁽⁴⁾

لننتقل إلى المقطع السادس حيث يتذكر يوسف كيف أن الحرب قربته من مها أول مرة عام 1991 وتلتها مصائب وكوارث، هي التي حوّلت مجرى حياتها لتعيش معه تحت

¹ - الرواية، ص 11.

² - الرواية، ص 12.

³ - الرواية، ص 18.

⁴ - الرواية، ص 26.

الفصل الثاني: حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

سقف واحد هي وزوجها لؤي «أول مرة رأيت فيها مها كانت طفلة تبكي، مثلما بكت أمس»⁽¹⁾.

ليستمر المقطع السابع تكملة للمقطع السادس حينما كان يوسف متأكدًا بأنه سيرى مها في الكنيسة وسوف تصالحه «ستعذر هي بالتأكيد وسأبادلها الاعتذار»⁽²⁾.

الفصل الثاني: قام على خمسة عشر مقطع سردي وقد عنون الكاتب هذا الفصل بـ «الصور»، في المقطع الأول من هذا الفصل، الصورة رقم واحد جماعية لعائلة كورغيس أبو يوسف، تعود إلى أشهر قبل حركة (رشيد عالي الكيلاني) 1941، ومنها نفهم الأم الحامل في الصورة ستموت بعد الولادة لتلقي عبء التربية على أخت يوسف حنة «لكن قلب نعيمة توقّف ذات ليلة بعد العشاء وفارقت الحياة»⁽³⁾.

ليستمر المقطع رقم 02: تكملة للمقطع الأول حيث تعرض الصورة طقوس التعميد في الكنيسة العراقية، ويوسف يعمد في الثامنة من عمره «كان قد انتهى من طقوس المناولة الأولى في كنيسة أم الأحران»⁽⁴⁾.

لينتقل إلى المقطع الثالث: لتتوالى الصور؛ صورة تخرجه من كلية بغداد التي تجمع ثلاث عراقيين، يهودي، ومسلم، ويوسف المسيحي، ولا تعرض الصور أحداثًا غير مترابطة بل تعمل على نسيج قصة يوسف والانتقال بها إلى مرحلة أهم فوالد سالم التلميذ المسلم الثري بتوسّط ليساعد على يوسف في الحصول على عملا له كمترجم في مصلحة التمور العراقية «كان أبوه، وهو تاجر معروف...توسّط ليساعد يوسف في الحصول على أول وظيفة له كمترجم عقود في جمعية التمور العراقية»⁽⁵⁾.

1 - الرواية، ص 28.

2 - الرواية، ص 33.

3 - الرواية، ص 39.

4 - الرواية، ص 40، 41.

5 - الرواية، ص 43.

الفصل الثاني: حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

ليستمر في المقطع الرابع والخامس، تكملة للمقطع الثالث حيث يتذكر يوسف عشقه للنخل والتمور العراقية التي كانت مصدر رزقه «وبمرور الزمن أصبحت النخلة، شبه مقدسة لدى يوسف... لأنه مدين برزقه لها وللمايين من أخواتها»⁽¹⁾.

المقطع السادس يتذكر يوسف فيه أخته حبيبة التي أصبحت ممرضة، وتم تعيينها بعد إكمالها دورة التمريض في بغداد وأصبحت مصدر الرزق لهم وذهبوا معها حيث هي «عُيِّنت حبيبة كمرضة .. وسافر كوركييس ليسكن مع ابنته فمن المستحيل أن تعيش وحدها»⁽²⁾.

المقطع السابع: كان يوسف يسرد بأن بينه وبين صوفيا لورين قصة حب قديمة وطويلة «... يشير إلى صورة من الصور المعلقة تعود إلى عام 1972 يظهر فيها واقفا إلى جانبها»⁽³⁾.

ليختتم حكاية الصور من المقطع الثامن، وصولا إلى المقطع الرابع عشر، حيث تخبرنا الصورة بمصائر أفراد عائلة يوسف، لتجرفهم الريح إلى الغربية، أو لتبتلعهم الأرض في قبر العائلة الذي اشتروه في مقبرة الكلدان الجديدة «الصورة الوحيدة... على هذا الجدار كانت تحتضن في إطارها معظم أغصان العائلة وكل ما حملته من ثماره»⁽⁴⁾.

ليستمر المقطع الخامس عشر تكملة للصور، حيث يهمس للقارئ بحكاية صورة مخبوءة بالأدراج دلال المرأة المسلمة التي قلبت عالمه يوسف رأسا على عقب، لكنه يفشل في الزواج منها، لا بسبب الدين، فقد كان مستعدا لدخول الإسلام من أجلها، بل لموقف والدها الراض لفارق السن ولعدم حصوله على شهادة أكاديمية «لكن دلال أريكت كل حساباته»⁽⁵⁾.

1 - الرواية، ص 46.

2 - الرواية، ص 49.

3 - الرواية، ص 50.

4 - الرواية، ص 60.

5 - الرواية، ص 63.

الفصل الثالث: قام على ستة مقاطع سردية، والمعنون نفس عنوان الفصل الأول بـ: «أن تعيش في الماضي»، قد شارك في هذا الفصل شخصية رئيسية للرواية سعدون صديق يوسف حيث يسرد لنا تفاصيل علاقته بصديقة المسلم سعدون، ورحلتها الطويلة معا ومشاركة كل منهما للآخر أحزانه وأفراحه

«... موعد لقائي الشهري بسعدون، آخر من تبقى على قيد الحياة من أصدقائي»⁽¹⁾.

ليستمر المقطع الثاني حيث يتذكر يوسف في طريق عودته من بيت سعدون، بريسم صاعود النخل الذي كان يكرّب ويلقح النخلتين في بيته، لأكثر من ثلاثين سنة «مات وهو يعتني بالنخلة التي كان يخاطبها وكأنها بشر...أصبح أسطورة بين صواعيد النخل»⁽²⁾.

المقطع الثالث: يتذكر يوسف البيت الذي بناه واستعان بأحد زملائه في تصميم البيت، الذي أراده كبيرا كي يتسع للعائلة بأكملها «كان البيت في شارع جميل وهادئ»⁽³⁾.

المقطع الرابع: يستخدم الحلم في أكثر من موقع، ليستمر المقطع الخامس تكملة للمقطع الثالث، يعود يوسف إلى وصف حديقة بيته «بدأت الحديقة حزينّة من شباك غرفتي...لكن كل شيء سيولد من جديد في الربيع»⁽⁴⁾.

ليكمل في المقطع السادس، وصف للكنيسة وأجوائها وطقوسها ومراسيم القداس «لم أكن مواظبًا على الحضور إلى الكنيسة، إلا أنني كنت أحب جمالياتها وأطرب لطقوسها وتقاليدها العريقة»⁽⁵⁾.

الفصل الرابع: قام على سبعة عشر مقطع سردي، وقد عنون الكاتب هذا الفصل بـ: (الأم الحزينة)، المقطع الأول: حيث تظل مها وزوجها لؤي مصّرة على الهجرة، إيماناً بشعارهم الشخصي الذي رفعوه، لأنّها فقدت الشعور بالانتماء إلى وطنها العراق، فقررت

1 - الرواية، ص 71.

2 - الرواية، ص 83.

3 - الرواية، ص 87.

4 - الرواية، ص 94.

5 - الرواية، ص 101.

الفصل الثاني: حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسان أنطون

الرحيل ولم يكن نزولها في بيت يوسف سوى محطة مؤقتة «بَسْ نِطْلَعِ كِلْ شَيْ يَصِيرُ تَمَامًا»⁽¹⁾.

ليستمر المقطع الثاني تكملة للمقطع الأول حيث تسرد مها الأمر الذي جعلها تنتكس نفسياً، بسبب تفجير إرهابي قرب دارهم، ممّا جعلها إنسانة تشعر بالغرابة، مع أقرب الناس إليها زوجها لؤي، وهذا ما جعل جسدها لا يفرز إلاّ الدموع في إشارة إلى برودة الحياة الجنسية بينها وبين زوجها «الجسد نفسه كان في حالة حداد على ما اقتطع منه عنوة»⁽²⁾.

المقطع الثالث يلخص لنا مدى تشبث مها حتى النهاية بذاكرتها الفردية التي كانت تحمل ندوباً لا يمكن لها الشفاء منها، فقد كانت تعاني على مدى السرد من شرخ ذاكراتي للذات سبب لها تمزقاً وانقساماً حاداً بين الانتماء للوطن والتخلي عنه تقول في إحدى هذيانات ذاكرتها «لست في بيتي ولا أستطيع أن أعود إليه، بيتي لم يعد بيتي»⁽³⁾.

ليستمر المقطع الرابع يسرد على لسان مها تتضح للمتلقي أبعاد منطقتها السوداوى. والمتشائم، فمنطقها ليس ردة فعل للظروف الطائفية الأخيرة التي مر بها البلد وإنما جاء عبر تحولات وأحدث مهمة في حياتها، لاسيما حادثة اختطاف خالها وقتله عندما كانت طفلة «فكيف لي أن أنسى غياب خالي»⁽⁴⁾.

ليكتمل المقطع الخامس حيث ترسم مها جانبا آخر من مشهد الحياة العراقية وتطورتها، ألا وهو حادثة إغلاق محل والدها، مصدر معيشتهم في عقد التسعينيات إبان الحملة الإيمانية التي أمر بها صدام «انقطع مصدر رزقنا وتراكمت الخسائر»⁽⁵⁾.

المقطع السادس يلخص لنا حادثة تهجير أهلها من بيتهم ومنطقتهم الدورة «أقفل أبي الدكان وجمعنا ما يمكن جمعه بسرعة وهربنا إلى بيت عمي»⁽⁶⁾.

¹ - الرواية ص 106

² - الرواية، ص: 108.

³ - الرواية، ص: 109.

⁴ - الرواية، ص: 113.

⁵ - الرواية، ص: 117.

⁶ - الرواية، ص: 121.

المقطع السابع، تخبرنا مها عن زوجها لؤي الذي تعرفت عليه في الكنيسة وتطورت علاقتهم ليتحابا وليتزوجا بعد ذلك «سأظل أتذكر تلك المحاضرة... لأنني رأيت لؤي فيها لأول مرة، وكانت الباب الذي دخل منه حياتي. كان مواظبًا على الحضور إلى الكنيسة»⁽¹⁾.

لينتقل إلى المقطع الثامن وصولاً إلى المقطع السادس عشر، حيث حملت مها منذ طفولتها حزنًا ظل يكبر فخلق مزيجاً من الأحاسيس الغريبة التي أتعبتها وأتعبت من حولها زوجها لؤي فقدت ابنها بشار بسبب تفجير سيارة مفخخة في شارعها، وهذا ما جعلها نتعب لأن كل شخص وكل شيء يذكرها بمناسبة وبدونها

«لم أعد كما كنت، كأن جزءاً مني مات ودفن مع الجنين»⁽²⁾.

المقطع السابع عشر يلخص لنا رغبة مها للاعتذار من يوسف عن كلامها القاسي «غسلت وجهي... على عجل ونزلت... لأعتذر من يوسف»⁽³⁾.

* العقدة:

الفصل الخامس: قام على خمسة مقاطع سردية وقد عنون الكاتب هذا الفصل «الذبيحة الإلهية»، في المقطع الأول من هذا الفصل، يرسم لنا بداية الصلاة، اقتحام الكنيسة من قبل المتشددين، وقتل عدد من المصلين وحجز البقية «وقف الجميع وبدأوا يصلون... اقتحمت أصوات إطلاق الرصاص»⁽⁴⁾.

ليستمر المقطع الثاني بصوت مها التي تسقط على الأرض، وستطلب النجاة لها وليوسف وللجميع «ستطلب النجاة من سيدة النجاة التي لا يخيب رجاء أحد»⁽⁵⁾.

لينتقل إلى المقطع الثالث وصولاً إلى المقطع الرابع، حيث تصف لنا مها بعد نجاتها بأعجوبة من حادثة تفجير كنيسة النجاة، وكانت هي القناة التي نقلت أحداث تفجير كنيسة

1 - الرواية، ص 123، 124.

2 - الرواية، ص 130.

3 - الرواية، ص 140.

4 - الرواية، ص 145، 146.

5 - الرواية، ص 147.

النجاة «بعد ثلاثة أيام اتصل بها مراسل قناة عشتار الفضائية وطلب منها أن تدلي بشهادتها»⁽¹⁾.

المقطع الخامس فهو لحظات يوسف الأخيرة الذي يهمس قبل لفظ أنفاسه «يا مريم» محكما خاتمه السرد بعنوان الرواية، ومن هنا كانت نهاية الماضي بآماله وأحلامه وبخيباته ومآسيه ليبدأ زمن جديد زمن الصمت المطبق الزمن الذي استهله يوسف في آخر الرواية. الحكاية بجملة لم يتمها «يا مريم»⁽²⁾، تضرعا وشكوى وتمنياً.

* الحل:

يغرق يوسف إذن في ظلام الموت بعد أن كان يقاوم الموت بحبه للماضي. وينتهي الماضي بنهايته لتطلّ مرحلة جديدة، هي مرحلة الخراب الكليّ والتهيه الروحي المطلق.

لا توجد نهايات سعيدة في روايات سنان أنطون وخاصة في رواية "يا مريم" لأن الماضي الذي كان بطل الرواية يوسف يحلم بعراق زاهر لم يتحقق ولا توجد الأسباب التي تدعو إلى التفاؤل بل التشاؤم لأنه مازالت الهجمات الإرهابية مستمرة مازال الفساد، مازال النظام السياسي الطائفي، والمواطن العراقي في حياته اليومية لم يشهد أي تغيير. لهذا ترك الكاتب رواية "يا مريم" النهاية مفتوحة.

¹ - الرواية ص 149.

² - الرواية ص 156.

ثانياً: 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 النص وتتلاحم في وحدات متصلة يعزز بعضها بعضها الآخر، ويدعم وجوده، ويفعل حضوره وما السرد الذي يرسم خط سير الأحداث وتطورها والوصف الذي يعني بتقديم صورة الأشياء وتجسيدها، وإبراز ملامحها ومقوماتها، والحوار بنوعيه: الخارجي والداخلي الذي يسهم في رسم الشخصيات وتحديد أبعادها ومواقفها والكشف عن صراعها ودورها في تصعيد الحدث، إلى صيغ قصية نصية ومتجاوزة ذات دلالات جمالية فنية ووظائف إبداعية لا ينظر إليها كوحدات منفصلة مستقلة، وإنما كوحدات متداخلة متصلة قادرة على التعبير والإيجاد والتشكيل والتجسيد وإيهام بالواقع الحاضر.

ولغة الرواية في نظر عبد المالك مرتاض «إنّ لم تكن شعرية أنيقة رشيقة عبقة لا يمكن أنّ تكون إلا 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 والإشعارات والكنيات.

فكيف كان توظيف سنان أنطون لهذه المستويات في رواية «يامريم»؟.

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 السردى للسارد في «يامريم» 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.

«سمعت صوت الماء يدلّق كأن أحداً ما يستحم، لكنني كنت وحدي في البيت مشيت إلى الحمام فسمعت صوت امرأة تدندن أغنية من الأغاني الحديثة التي لا أعرفها»⁽¹⁾.

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 وتغيرا لظروف المحيطة بهم .

ويقول كمال يوسف الحاج «العامية لغة الحس والعجلة، لغة فجائية تلقائية وانفعالية والانفعال 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»⁽²⁾.

«وهي ليست لغة أجنبية، إنما لغة عربية محرفة فهي بنت العربية وصلتها بها وثيقة»⁽³⁾.

ويستخدم الراوي العامية المحكية العراقية فتمتزج تعبيرياً في تكوين شائق ومنسجم قادر على رسم أقدار الشخصيات، والتعبير عن وجدانها الشعبي ونبضه ببساطة حميمية وعفوية من غير تكلف ولا افتعال، ولا سيما في الحوارات الخارجية التي تخللت الفصول السردية نلفى ذلك في : "لا بالله؟ ليش ما تروح إنت للكنيسة وتكفر عن ذنوبك؟"

"أنا ما عندي ذنوب وما كن أدبتو أحد"

"هاشلون حكي هذا ؟ ما يگفي ما تنذني أحد. لازم تكمل واجبك"⁽⁴⁾.

والملاحظ أن الحوار السابق جاء بلغة إنمازت بقربها الشديد من الكلام العامي والشعبي، إذ عمد الكاتب إلى توظيف المفردة الدارجة بكثرة، فجاء الحوار بالعراقية المحكية

¹ - الروية، ص 89.

² - محمد عبد الله عطوت، اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة لعربية، بيروت لبنان ، 2003 ، ص 11.

³ - مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص 146.

⁴ - الرواية ص 22.

الفصل الثاني: حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

باللهجة الموصلية التي يستعملها أبناء الطائفة المسيحية، وجاءت بعض التعبيرات باللغة الكلدانية، فعلى سبيل المثال، توبيخ أم يوسف له لأنه أكل بشرهة بقولها: «آي ما إيثن بريشُخ؟ سلطانا؟»⁽¹⁾، وكذلك الحال عند قراءة التراتيل والصلاة التي يؤديها المصلون المسيح باللغة الكلدانية مثل قول يوسف «قديشا آلاها، قديشا حثانا، قديشا لامايوثا إترامّ علين. شرحالوا، ولورا، ولروحد قُدشا، دعالمين أمين»⁽²⁾.

كما يعمد الكاتب أحيانا إلى التهجين أي الجمع بين لغتين عند الحوار، فجمع بين اللغتين الكلدانية والإنجليزية في حوار دار بين الأب وطلابه عندما رآهم مجتمعين في إحدى الصور، فيقول الراوي: «أن القادر سَمَاهم Pack of wolves قطع ذئاب لكن يوسف قال له : **no father, we are a harmless flock of birds** كلا يا أبونا، نحن سرب طيور مسالمة»⁽³⁾، فالكاتب ذكر الكلام بالإنجليزية وقدم ترجمة مباشرة له ليكون مفهوما لقرانه، كما عمد إلى الاقتراب من اللهجة العامية اللبنانية في قول جميل للنادل ليطلب لأخته (حنّة) مشروبا غازيا لأنها لا تشرب العرق بقوله: «منا سكرجية متلنا. جيبلا كولا، هي والصغير بيشربو كولا»⁽⁴⁾، فلغة الكاتب متنوعة بين العامية والدارجة الكلدانية مما يؤكد صفة التهجين.

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، بالتالي تجاوزت النمط المؤلف 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 .

¹ - الرواية، ص 42.

² - الرواية، ص 41.

³ - الرواية، ص 43.

⁴ - الرواية، ص 54.

الفصل الثاني: حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

وتنهض اللغة في رواية «يا مريم» بعبء تشكيل دلالة العمل الروائي، والتجسيد الفعلي لعناصره فتكتسي لغة الراوي بألوان القتامة والسواد.

وتظهر تفاعلية الرواية عبر فاعلية التناصت التي لم تُضمن بشكل عشوائي، وإنما لتحقيق غايات تواصلية تفاعلية واقناعية وتأثيرية، وهي تظهر عبر انفتاح السرد عوامل الشعر الفصيح والتراتيل والأنشيد، إذ تؤدي الأبيات الشعرية المجهولة القائل عن (الأم الثكلى) على لسان سعدون وظيفة تأثيرية تعزز وتدعم منطق مها السوداوي والمتشائم وتوطد علاقة المتلقي بها وتستدر عطفه:

«ياقرحة القلب والأحشاء والكبد

ياليت أمك لم تحبل ولم تلد

لما رأيتك قد أدْرِجْتُ في كفن

مطيَّبًا للمنايا آخر الأبد»

.....

«أيقنت بعدك أني غير باقية

وكيف يبقى دراعُ زال عن عضدي؟»⁽¹⁾

واستطاع الكاتب أن يسموا بأوجاع شخصيته مها ويجعلها وجعا إنسانيا، عبر تناصاته لتراتيل فيروز، فهذه التراتيل تحكي وجع الأم الحزينة، الأم الثكلى، تراتيل تكشف عن أبعاد أعمق لشخصية العذراء وما تمثله للموجوعين:

«أنا الأم الحزينة وما من يعزيها،

فليكن موت ابنك لطالبيها،

أم يسوع قد بكت فأبكت ناظريها،

لهفي على أمة قتلت راعيها،»

¹ - الرواية، ص 80.

.....

«واحبيبي واحبيبي، على أي حال أنت فيه؟»

من رآك فشجاك، أنت أنت المفتدي،

.....

حبيبي حبيبي يا ولداه خاطبني !

كيف أراك عريان ولا أبكيك ياإبني؟

أوجاعك حرقت أكبادي،

.....

أحياة لوالدتك يا ولداه بعد موتك؟»⁽¹⁾

كما أن منطق مها المتشائم جعلها تتناص (تستمع) فقط إلى (أنا الأم الحزينة) و(واحبيبي) و(قامت مريم) ولا تستمع إلى بقية التراتيل التي تبشر بالقيامة والأمل، لأنها كانت تنطلق من فكرة مفادها: «إبن الله كان يقوم من الموت كل عام، لكن ابن الإنسان ابني أنا، غرق في الموت حتى قبل أن يولد، ولن يقوم منه أبدا». ⁽²⁾

وفي كل ذلك التناصات أراد الكاتب الخروج من دائرة الصوت الواحد والذاتية إلى الانفتاح على الآخر، ويعطى لقضيته (وضع الأقلية المسيحية في العراق) بعداً إنسانياً أعمق.

وفي مواضع آخر وظف الكاتب التناصات بصيغة السخرية والتهكم ولاسيما في ما يخص موضوع الطائفية في العراق، عن طريق شعر الجوهري:

«أَيُّ طَرْطَرٍ تَطْرَطْرِي، تَقْدَمِي تَأْخِرِي، تَشَّيْعِي تَسَنَّيِي، تَهُودِي تَنْصَرِي، تَكَرْدِي تَعْرَبِي». ⁽³⁾

¹ - الرواية، ص 133-134

² - الرواية، ص 136.

³ - الرواية، ص 82.

جاء في الكلمة الافتتاحية التي تضمنها الفصل الرابع، التي هي أسلبة لسورة مريم الآية: «وَهَزِّي إِلَيْكَ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِّيًّا»⁽¹⁾، إذ ربط الكاتب أحزان الأم العراقية الثكلى بأحزان مريم العذراء: «هزّي جذع هذه اللحظة

تساقط عليك

موتا سخيا»

«مريم عراقية»⁽²⁾

مريم العذراء هي رمز لوجع الأم العراقية التي يتساقط عليها الموت كل لحظة.

¹ - سورة مريم، الآية، (25).

² - الرواية، ص 104.

1- الوصف:

لقد ذهب البعض إلى القول بأن الوصف يعمل على تجميد زمن الحكاية وقطع الصيرورة التي تنمو بموجبها الأحداث وتتطور عبر مسارها الخطي، إلا أن 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 الذي يتواجدون فيه»⁽¹⁾ كون التأمل في الزمن أو حتى الثبات فيه إنما 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 بالسرد و يتنازعان من خلالها على المساحة النصية لكل منهما^(*)، وبهذا يولد نوع من الوصف يبلغ فيه النشاط مداه الخروج بذلك الوقفة من مستوى يتم فيه (الجنوح إلى التوقف والسكون إلى مستوى آخر تشيع في ثناياه الحركة) ولعلّ هذا الالتباس القائم بين حدود الوصف ومعطيات السرد هو ما جعل من أمر الفصل بين الاثنين على غاية من الصعوبة كون معالم العلاقة التي تجمع أحدهما بالآخر غير واضحة ويذهب عبد المالك مرتاض في مجال هذه العلاقة إلى القول بأن الوصف «ألزم للسرد من السرد للوصف إذ أن غاية السرد إنما ترتبط بتحرير الوجه الزمني والدرامي للسرد من قيود الوصف، على حين أن الوصف يكون تعليقا لمسار الزمن وعرقلة تعاقبه عبر النص السردية»⁽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

السرد محافظا... على استقلاله وعلى تفاعله المستمر مع الأنساق الحكائية»⁽³⁾

¹ - حميد ، لحميداني : بنية النص السردية ، ص 77.

* - 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 محيطية 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 ، ع 1 ، 1994 ، ص 306.

³ - حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 179.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

الأخرى التي يضمها النص الروائي تحت عباءته لخلق نوع من التلاؤم الذي يحقق أقصى درجة جمالية يمكن للنص أن يلبسها ليقدم لنا نفسه في أثوابها. إذا كنا قد أردنا 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 النص المائل بين أيدينا «يا مريم»؟

1-1 - مفهوم الوصف:

أ- لغة: وردت لفظة الوصف في المعاجم العربية، فقد جاءت في معجم مقاييس اللغة في مادة (وصف) أن «الواو والصاد والفاء: أصل واحد هو تحلية الشيء وَوَصَفْتُهُ أَصِفُهُ وَوَصَفًا، وَالصَّفَةُ: الأمانة اللازمة للشيء، كما يقال، وَرِئْتُهُ وَرِنًا: قدر الشيء، يقال اتَّصَفَ الشيء في عين الناظر: احتمل أن يوصف»⁽¹⁾

وفي معجم مفردات ألفاظ القرآن هو «ذكر الشيء بحليته ونعته كالزينة التي هي قدر الشيء، والوصف قد يكون حقا وباطلا»⁽²⁾

قال الله تعالى: «وَلَا تَقُولُوا لِمَا تَصِفُ أَلْسِنَتُكُمُ الْكَذِبَ»⁽³⁾ تنبيهها على كون ما يذكرونه كذبا، وقوله عز وجل: «رَبِّ الْعِزَّةِ عَمَّا يَصِفُونَ»⁽⁴⁾ تنبيهه 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 الْأَعْلَى»⁽⁵⁾.

نستنتج إذن بأن 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.

¹- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ج6، تر: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، ص 115.

²- الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، تر: صفوان عدنان داوودي، الدار القلم، ط4، 2009، ص 873.

³- سورة النحل، الآية 116.

⁴- سورة الصافات، الآية 180.

⁵- سورة النحل، الآية 60.

تضاربت واختلفت آراء الدارسين في تحديد مفهوم الوصف منذ أزل بعيد أي 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 الحقيقية).

ولعل أبا الفرج قدامة بن جعفر (ت 337هـ) كان من الأوائل الذين تحدثوا عن الوصف وحدد تعريفا له في كتابه "نقد الشعر" «إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاهما 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 الموسيقي»⁽²⁾، فعند ما نريد وصف إنسان 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 وإنما 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.

لقد كان للوصف حضور مشع داخل نص «يا مريم» لا يمكن إلغاؤه أو تجاهله.

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

لذلك سنحاول أن نقيم على وجه هذه الصفحات مقارنة بين ما يمكن أن نسميه وصفا وما يمكن أن نسميه وصفا مت دخلا مع منظومة السرد على اعتبار أن الأول تعليق وإيقاف والثاني

¹ - أوريدة عبودة، المكان في قصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس نائرة، 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.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

حركة بطيئة ترزخ تحت وطأة الوصف، كون رواية «يا مريم» فضاء رتب فيه الأول على مساحة الصفحات وتناثر فيه الثاني بين البدايات والنهايات شاغلا لمساحة أكبر، وذلك انطلاقا من معطين أو تحت مظلتين. وصف الشخصيات، وصف الأمكنة والأشياء.

لقد تنوعت اللوحات الوصفية في «يا مريم» واختلفت مواطن الوصف فيها منطلقا من ذلك العالم الحسي الملموس التي كانت تسعى إلى تجسيده ورسمة في أذهاننا كتلك الوقفات التي حاول يوسف أن يقدم لنا بها دلال والتي نمثل لها بقول السارد «امرأة تبتسم... ويلمع صدى الابتسامة الحلوة في عينيها اللتين كانتا بلون الشكولاتة ... شعرها أسود طويل ... أحيانا يراها تضحك ويرى أصابعها الطويلة تغطي فمها، مع أن أسنانها كانت جميلة بيضاء ومنتظمة، دلال اسم على مسمى»⁽¹⁾

وأیضا: « كانت ترتدي جاكيتته زرقاء بدا من تحتها قميص وتنورة.. تقف عن الركبتين جوارب سوداء، وحذاء بكعب متوسط الطول، كانت أناقتها متميزة، دون أن تكون باذخة أو صارخة مكياج خفيف وسلسلة حول عنقها تنتهي بقرآن ذهبي»⁽²⁾

فكأن دلال تجلس أمامنا نكاد نتلمس جسدها المائل بين أيدينا، ونتصفح الابتسامة الحلوة في عينيها، من خلال هذا الوصف الذي لامس فيه السارد كل ما يمكن أن يتعلق بدلال، محاولة منه بلورة تشخيصها بأبسط ما يمكن أن تحمله ملامحها من تفاصيل صغيرة معتمدا في ذلك على قربه منها ورؤيته لها، ولقد استطاع بهذه الأوصاف المنتقاة أن يشكل لنا صورتها ويرسخها بشكل لا مثيل له من الجاذبية والإغراء.

وبنفس الريشة يحاول يوسف أن يقدم السيدة العذراء، لكنه في هذه المرة يضع لمسات وصف يتجاوز به الواقع ليقدم لنا «مريم العذراء» التي كانت في نظره فوق الواقع، دون أن ينسى إضفاء تلك المسحة الشعرية على هذه اللوحة بالذات بقوله: «في الصورة المعلقة على الجدار فوق سرير حنة كانت مريم العذراء، الممتلئة نعمة، تتوشح بالأزرق وهي تحتضن ثمرة بطنها انبثق عمود النور الإلهي من قلب السماء فوقها، وتحلقت الملائكة حولها ترفرف بأجنحة صغيرة، وبالرغم من غببتها بيسوع، بدت عيناها وكأنهما تنظران إليّ وإلى أختي بشيء من الحزن»⁽³⁾

¹ - الرواية، ص 61-62.

² - الرواية، ص 62.

³ - الرواية، ص 16.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

ليستكملها في لوحة أخرى «إلى يمين هذه اللوحة كانت هناك واحدة أخرى تظهر فيها مريم رابعة تصلي، ترتدي ملابس بلون السماء وقد غطى رأسها حجاب أبيض وفوقه سرب من الملائكة يحلقون في السماء»⁽¹⁾

كما نجد في برائين الرواية حضور للمقاطع الوصفية المحضة، كانت قد دلت على السكون لأنها لا تدل على زمن معين ولأنها ليست سردية دالة على أحداث معينة ومنها:

«... طويل ووسيم، شعره أسود ناعم ... عيناه كحليتان...»⁽²⁾

«إلياس، الأخ الثالث في بدايات الثلاثينيات، شعره أسود فاحم يرتدي بدلة سوداء أنيقة وابتسامته مشرقة على وجهه نضر»⁽³⁾

«يبدو فيها شابا وسيما في منتصف العشرينيات بشعر أسود قصير... شابا وسيما بشوشا»⁽⁴⁾

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

لقد اهتم الوصف وعني في هذه الرواية بكل الأشياء الصغيرة والتفاصيل الجزئية إمعانا منه في التدقيق أثناء رسم الخلفية التي تستند إليها الشخصيات وبيان مستويات الأرضية التي تتحرك فوقها ومثال ذلك الوصف الذي قدّمه الراوي عن أخته «كانت مغمضة العينين وخصلات من شعرها الفضي تنام مشعثة على الوسادة بالقرب من وجهها، يداها كانت مشبوكتين بالقرب من زاوية الوسادة السفلى إلى يمين وجهها... لاحظت شحوبا على خارطة وجهها المليء بالتجاعيد»⁽⁵⁾

«فكرت حياتها للآخرين. وظلت عانسا بدلا من أن تكون عروس المسيح الطاهرة وتلبس ثياب العذراء الأبدية البيضاء»⁽⁶⁾

¹ - الرواية، ص 101.

² - الرواية، ص 124.

³ - الرواية، ص 52.

⁴ - الرواية، ص 58.

⁵ - الرواية، ص 15.

⁶ - الرواية، ص 39.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

كما استخدم المزج بين الوصف الحسي والمعنوي كالشيب وكبر السن وعدم الأناثية التي جعلتها عانسا بدلا من أن تكون عروس المسيح الطاهرة(راهبة).

ولا يكتفي الراوي بوصف من هم بجانبه بل يذهب إلى أكثر من ذلك إلى وصف نفسه.

«مشطت شعري وحمدت الله ثانية على احتفاظي بشعري فتحت عينيّ وحدثتُ فيهما وأنا أقرب وجهي من المرآة فارتفع الحاجبان الرماديان الكثيفان قليلا وضافت المسافة بين التجاعيد التي كتبها العمر على جبيني»⁽¹⁾

« نهضت في السادسة والنصف، كعادتي منذ سنتين طويلة، بلا منبه، منذ أصبحت مئانتي أفضل منبه طبيعي يجبرني على الاستيقاظ وزيارة الحمام أكثر من مرة»⁽²⁾

«أخرجت طقم أسناني من القدر المليء بالماء وأعدته إلى فمي وثبته فيه، تساقطت أسناني منذ سنوات وكنت أنزعج من الطقم لفترة طويلة قبل أن أعتاد عليه. كنت أعزي النفس ببقاء شعري الأبيض قويا كل شيء ولا الصلع»⁽³⁾

يذهب الراوي مها كذلك إلى وصف تاريخ العراق من خلال مواقع التواصل الاجتماعي (الفيسبوك) «عثرت أيضا على مجموعة (العراق الجميل) التي يتبادل أعضاؤها صور العراق وأغانيه في ما يسمونه زمان الخير، كانت الصور جميلة ونادرة، تذكرني تعليقات الأعضاء تحت كل صورة جديدة توضع على جدار المجموعة بكلام يوسف عن الماضي ووقوفه على أطلاله، ذلك الماضي الذي كان كل شيء فيه جميلا لا تشوبه شائبة، لكن الغريب أن الماضي عند هؤلاء لم يكن ينتهي أو يبدأ عند النقطة نفسها، فمنهم من يعتبر أن قدوم البعثيين في 1963 والوحشية التي قُتل بها عبد الكريم قاسم كانت نهاية الزمن السعيد

ومنهم من يعتبر صعود صدام في 1979 بداية النهاية، وهناك من يمدُّ بساط الزمن السعيد إلى 1991 لأن الحصار هو بداية نهاية العراق، وهناك آخرون ينتهي عندهم الزمن في 2003، والغالبية منهم يَحْتُون إلى زمن الملكية وينشرون صور العائلة المالكة

¹ - الرواية، ص 12.

² - الرواية، ص 11.

³ - الرواية، ص 12.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

معتبرين الانقلاب العسكري والوحشية التي قتلت بها العائلة المالكة بداية الشر والسقوط في الهاوية»⁽¹⁾

ولقد أعطى المقطع السابق للقارئ صورة تمثل العالم الحقيقي من خلال هذه القصة وذلك بإعطائه «إشارات حسية وذاتية»⁽²⁾

ولم تقتصر حضور اللوحات الوصفية في براهين الرواية على تقديم الشخصيات والتعريف بها بل امتدت إلى وصف الأشياء وتحديد تجليات المكان واستقصاء «عناصره الخارجية الدالة على ملامح الحياة القائمة فيه»⁽³⁾ كتلك الصورة التي يرسمها الراوي لنا عن الحديقة الموجودة في بيته « بدت الحديقة حزينة من شباك غرفتي. آخر زهرة رازقي قطفتها... إنه الخريف والحديقة في حداد... لكن كل شيء سيولد من جديد... سيزهر القرنفل والجوري وحلج السبع ويلون الحديقة... اجلس على المرجوحة... وأنا أتذذ بعبق الورود»⁽⁴⁾

وفي نفس السياق نجد الراوي مها، تصف المدينة التي تريد العيش فيها حيث قدمت لنا وصفا دقيقا جعلتنا نتصورها ونتخيلها « أريد أن أعيش في مدينة تزينها أشجار عالية، وتمشي فيها بشوارع نظيفة ينساب فيها المرور مدينة نتنفس، ويتنفس من فيها الحياة، في حدائق عامة لا تخنقها غابات الكونكريت وأكوام الزباله»⁽⁵⁾

وفي نفس المقطع نجد الراوي يصف صورة حركة المرور حيث يقدم لنا وصفا دقيقا جعلنا نتصورها ونتخيلها بكل دقائقها «كانت العودة إلى البيت بطيئة واستغرقت ضعف ما تستغرقه عادة... بدت السيارات كأنها سلاحف متعبة تزحف. تعبت من تدرجات اللون الرمادي الكئيب التي تخنق بغداد»⁽⁶⁾

لقد رصد الراوي في المقطعين الأخيرين لوحة كاملة رسمت بريشة فنان أجزائها متناسقة-لا يكاد يهمل جزءا من أجزائها-لأنها تتجاوز فيما بينها حتى ولو كان ذلك عن

¹- الرواية، ص 139.

²- برناردي فوتو، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969، ص 240.

³- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 312.

⁴- الرواية، ص 94.

⁵- الرواية، ص 142.

⁶- الرواية، ص 142.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

طريق السرد ولذلك فإن "سيزا قاسم" أسمتها بالصورة السردية « وهي صورة التي تعرض الأشياء المتحركة^(1*) أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونيتها^{(2)**}» وكثيرا ما نرى الوصف في رواية «يا مريم» ينبثق بدون مقدمات معلنا عن حضوره داخل المشاهد الروائية التي اتسعت مساحة امتدادها كنتيجة حتمية لتخلله، وهذه اللوحات الوصفية كانت في أغلب الأحيان تنفجر من رحم الإدراك الذي ينشأ عن الشيء الموصوف من زاوية «يا مريم» محددة كقول يوسف: « يجب أن أسامحها، فزمانها غير زماني، وشبابها غير شبابي، هي فتحت عينيها الخضراوين على الحروب والحصار وذاقتم القحط والقتل والتشرد مبكرا، أما أنا فقد عشت أزمنة الخير وما أزال أتذكرها وأصدق بأنها حقيقة⁽³⁾»

فقد عبر الراوي عن الخلجات التي تدور في ذهنه إزاء هذا المكان (بلده العراق). كما نلاحظ أن هذا المثال يستتق رؤية يوسف المتشبث بخيوط الأمل وبذكريات ماض سعيد حتى في ذاكرته، على نقيض مها الذي عصف العنف الطائفي بحياتها لتعيش لاجئة في بلدها تنتظر مع زوجها موعد الهجرة عن وطن لا تشعر أنه يريدتها. فالوصف هو الأقدر على «مزج الأشياء، بحيث يتوجه إلى تحرير الواقع تحريرا يلوته بخصوصية الذات المبصرة الواصفة، بل قد يتحول على بوابة للولوج إلى فضاء الفانتاستيك⁽⁴⁾»

فمها كثيرا ما ترى سقوطها في البئر في كوابيسها «عندما أنظر إلى الأسفل لا أرى شيئا سوى الظلام أسقط كدمعة إلى قعر بئر مظلمة، وأسمع صوت صراخي وبكائي وأنا أسقط. حين أرتطم بقعر البئر أسمع صوت انفجار، أتقرص في القاع وأسمع صوت طفل يبكي، طفلي لكني لا أراه أمد يدي وأصرخ. ثم أستيقظ مبللة بالعراق والدموع ومنكمشة كطفل يبكي أمه، لا كام تبكي طفلها⁽⁵⁾»

¹ - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 83.

* - الصورة التي تعرض الأشياء متحركة في هذا المقطع صورة حركة المرور.

** - الصورة الوصفية التي تعرض الأشياء في سكونيتها في نفس المقطع هي صورة المدينة.

(3) - الرواية، ص 11.

⁴ - عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 55.

⁵ - الرواية، ص 107.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

في هذا الوصف يصور الراوي عمق البئر الذي سادته الغموض والظلام، وعدم رؤية التفاصيل التي يمكن للشخص أن يتشبث بها لإنقاذ نفسه، مما يزيد من خوفه زيادة على سماع صوت بكاء الطفل (جنينها)، وعدم قدرتها على احتضانه مما جعلها تبدا كطفلة تحتاج لأمها بدل من طفلها الذي يحتاج إليها.

وقد ورد الوصف في برائتين الرواية بصورة كبيرة ومكثفة عمد فيها الروائي «سنان أنطون» إلى وصف الأشياء وصفا تفصيليا دقيقا، فالرواية تصف كل شيء لدرجة نشعر فيها أننا إزاء رواية من روايات «بالزك» الواقعية أو أمام عمل من أعمال «إميل زولا» فهناك بعض المقاطع السردية جاءت وصفية خالصة ونلفي ذلك في المقاطع التالية:

«مسبحة الصلاة ذات الحبات الحمر الصغيرة... المسبحة تنتهي بصليب فضي صغير»⁽¹⁾

«انتبهت إلى أن النخلة التي في باحتها قد طالت حتى كاد سعفها يصافح الصليب»⁽²⁾

«لمعت كلمات فعل الإيمان المنقوشة بلون ذهبي بالخط الكوفي على شريط من الخشب

الصاج يعلو الأعمدة التي تراصفت على الجانبين، ويدور أفقيا حول الكنسية»⁽³⁾

«بدت الأعمدة وكأنها تحمل عبئا ثقيلا، فبالإضافة إلى الطابوق والاسمنت والجص

والسقف الذي على كاهلها، كان هناك فعل الإيمان، وكان كل واحد منها يحمل أيضا صورة

من سلسلة «درب الصليب» التي تصور لحظات مختلفة من آلام المسيح وهو يحمل

صليبه في طريقه إلى الجلجلة والى مصير محتوم»⁽⁴⁾

ملثما تحتكر في بعض المقاطع الوصفية السردية بامتياز، مثال ذلك سرد ثم نص: «تحت

قدح الماء هذا بنصف متر، جثمت السنكر القديمة، ماكنة الخياطة التي تعمل بمدوسة

القدم،... كانت قد استغلت حافاتها كمساحة إضافية تضع عليها التماثيل الصغيرة، في

الزاوية القريبة من السنكر" كانت هناك خزانة الملابس الخشبية وبجانبيها طاولة توالدت

ومرآة كبيرة وباستثناء فرشاة شعر متوسطة الحجم، عليها كفشة شعر بيضاء وبعض

الماشات بجانبها»⁽⁵⁾

¹ - الرواية، ص15.

² - الرواية، ص96.

³ - الرواية، ص99.

⁴ - الرواية، ص100.

⁵ - الرواية، ص19.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

كل هذا الوصف لهاته الأماكن جعلنا نتصورها ونتخيلها بأدق تفاصيلها، ممّا يبين لنا القدرة الهائلة للكاتب في تحكمه في الرواية، متوسلا آليات السرد حيناً وتقنيات الوصف أحياناً كثيرة لنستشف ممّا سبق أن الروائي اعتنى بالمسحة الواقعية الدقيقة في روايته مع لمسات من الخيال ليحضرنا بالزك 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 لنقل 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 السردى وهو وسيلة بيد الروائي المقتر تفسده رؤيته للكون وإحساسه 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 السرد والوصف، فإذا كان السرد هو حكاية الأحداث والوصف حكاية الحالات والسمات، 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 السرد إلى الحوار.

وقد ينسحب ذلك على مستوى إيقاع الرواية من حيث الزمن أو الديمومة، ففي السرد 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 الزمن في الأحداث من خلال المشهد، ففيما تتمثل بنية الحوار في حد ذاته في رواية «يا مريم»؟

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 والغصة 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⁾

(1) - الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة "حور"، ج1، دت، ص 287.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

كما قيل في "أساس البلاغة" للزمخشري «أن الحوار من حاورته راجعته الكلام وهو حسن الحوار، وكلمته فما ردّ عليّ محاورة، وما أحرار جواباً أي ما رجع»⁽¹⁾ فهو إذا: مراجعة الكلام، وتداوله بين طرفين والأخذ والردّ فيه.

ب- اصطلاحاً:

إنّ المتأمل في الدراسات النقدية التي تتطرق إلى الحوار، سيجده متعددًا 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»⁽²⁾ بل إن هناك من يوسع دائرة الحوار إلى خارج حدود العمل الفني، فهو -أي الحوار- وإن تشكل في ظاهره حواراً 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 النص»⁽³⁾

يعد الحوار حديثاً معلناً أو غير معلن وهذا ما أشارت إليه "مريم فرنسيس" بأنه «حديث معلن أو مضمّر بين طرفين أو أكثر يوحي ليعبر من خلاله عن شعوره الداخلي أو لفكرته، ويحاكي واقعة ويبين معاناته بطريقة فنية إبداعية مؤثرة»⁽⁴⁾ وهو المفهوم الذي يبرز أنماط الحوار.

كما أن الحوار بمثابة الواجهة الزجاجية التي يتم عرض الأحداث من خلالها في السياق السردى فنرى «الشخصيات وهي تتحرك و تمشي وتمثل وتفكر»⁽⁵⁾ 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.

(1) - الزمخشري أبو القاسم جاد الله محمود، أساس البلاغة، تر: عبد الرحيم، دط، دت، ص 98.

2- فاضل بشناق الحوار مفهومه وأهدافه وركائزه، شبكة الانترنت <http://www.k.128.com>

3- أحمد صالح الفراسي، تقنيات الحوار في شعر أحمد ضيف الله العواضي، شبكة الانترنت <http://www.ajeal.net>

4- مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالاته (نظم النص التخاطبي)، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا د.ط.، 2001، ص 95.

5- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 65.

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

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

وانطلاقاً 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»⁽¹⁾، 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⁽²⁾.

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

في البدء كان الحوار في رواية "يا مريم" هو الأول في ولوجه كتقنية في البناء السردى حيث نجده متصدراً الصفحة الأولى..

« إنت عَيْشٌ بالماضي عمو! »

«قالتها مهالي بعصبيته وهي تترك غرفة الجلوس بعد جدالنا الحاد..»

«ارتباك لؤي، زوجها، واحمر وجهه وهو يناديها بصوت عال طالباً منها أن تعود» هاي وين مها؟ تعالي! مها!..»

..... و قال بصوت بلله الخجل:

«سامحها عمو. انت تعرف هي شَقْدُ تحبك وتحترمك، بس مو بيدها، أعصابها كلش تعبانة» فتمت:

«مو مشكلة. ما صار شي، يا الله روح هدي أعصابها و طيب من خاطرها»³

¹ - هيام شعبان، السرد اللوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع أربد عمان، ط1، 2004، ص214.

² - ينظر محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام الدار العربية، نشأة المعارف الإسكندرية، د.ط، 2009، ص: 35.

³ الرواية، ص 09.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

نلمس في هذا الحوار الخارجي الذي دار بين مها والعم يوسف انفجار غير عادي لمشاعر مها الناجم عن توتر أعصابها وصدوماتها المتتالية حث صرحت بكرهها للماضي والوضع الذي تعيش فيه.

ومن بين الحوارات التي فرضت سلطة حضورها في رواية «يامريم» نجد الحوار الذي جمع بين يوسف و مها مع تدخل لؤي والتي اتسعت مساحتها النصية على ما يقارب صفحة في اللقاء الأول «وهو الحوار المذكور في المثال السابق» ليمتد على ما يقارب أربعة صفحات في اللقاء الثاني. ولقد كان لهذين الحوارين دور كبير في «بناء الشخصية والتعبير عن أفكارها وتحديد علاقاتها بغيرها من الشخصيات»¹ فمع امتداد ترتسم أمامنا شخصية «مها» بكامل جوانبها الفكرية والعقائدية والاجتماعية فتكشف لنا بذلك عن جوانب من ماضيها، الذي لم يتسن للسرد أن يغطيها. ولقد تفتقت لنا هذه الجوانب اثر تلك الحوارات «فالتركيب الحوارى المشترك وحده القادر على استقبال كلمة الغير بجديّة والمؤهل للاقترب منها»²

وكشف النقاب عن كل ما يمكن أن يعتريها من أفكار وما يمكن أن تتخذه من مواقف ونمثل لذلك بهذا المقتطف الذي اقتطعناه من اللقاء الثاني الذي جمعهم ومن الحديث الذي كان دائرا في فلك تشكيلة الحكم على طارق عزيز وغرابة أقداره التي ذهب ضحيتها هذا الأخير وحمل نشأة الأديان وانتشارها «سألتنى مها بنبرة حادة بعض الشيء: يعني مو قيغدمونه لأنه مسيحي؟»

فقلت: «عيني الموضوع أعقد من مسيحي ومسلم. موضوع سياسة ومصالح، مودين» أضاف زوجها: «يا قانون هذا عيني؟ همّه كلهم مجرمين وحرامية» ثم جاء صوت ابن طارق عزيز على الهاتف ليقول للمذيع إن الحكم على والده قرار سياسي لكن مها صعدت من حرارة الجو عندما قالت: «لو كان من جماعتهم ما كان عدمونو بس طبعا، لأنه مسيحي، دمه رخيص» فأجبتها بهدوء «ليش اللي انعدموا قبله سكانو؟»

¹ سميير روجي الفيصل، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية منشورات وبتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1986، ص 346.

² ميخائيل باختن، شعرية دوستوفسكى، تر ناصيف التكويني، مرة حياة شرارة دار توفال للنشر الدار البيضاء، ط1، 1986ص90

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

كَلِمَتِهِمْ أَسْلَامَ هَذَا أَوَّلُ وَأَخْرَجَ مَسِيحِي يَنْحَكِمُ إِعْدَامًا» خَرَجَ زَوْجُهَا عَنِ صَمْتِهِ،
«شَوْفَ شِصَارِ بِيهِمْ. الْإِسْلَامَ مَا قِيخَلُّونَ أَحَدًا».....«هُوَ دِينٌ إِنْتَشَرَ بِالسَّيْفِ، شَتْتَوْعٌ
يَعْنِي؟» فَقُلْتُ لَهَا: «لَيْشَ الدِّينَ الْمَسِيحِي شَلُونِ إِنْتَشَرَ؟ بِالْحَكِيِّ وَبِالْعَيْنِيِّ وَأَغَانِي؟
..... لِمَنْ كَانُوا يَدْخُلُونَ مَدِينَةً، الَّتِي مَيَصِيرُ مَسِيحِي يَنْقُصُ رَاسُو..... وَالْحُرُوبِ
الصَّليبية وفتح أمريكا الشمالية والجنوبية انذبوا بيها عشرين مليون بمباركة الكنيسة»¹

اشتمل هذا السياق الحوارى على رؤية لها ووجهة نظرها التي تهتم فيها دين الإسلام فقد هيمنت فكرة المذهبية الدينية على أفكارها التي تعتقد أنها مستهدفة من قبل المسلمين الذين يبعثون استلابها لأنها مسيحية مُعممة أحكامها على الإسلام الذي تراه ديننا انتشر بالسيف فهي تؤكد عبر خطابها المقتضب دموية الإسلام ونزوعه العنيف لكنها في نفس الوقت تتجنب الحديث عن تاريخ الدين المسيحي الذي انتشر بالأسلوب نفسها لم تستطع عقلانية العم يوسف التي كشفت عن تاريخ نشر الأديان أن تمنحها القدرة على تجاوز وعيها السلبي والضيق للدين الإسلامي لأنها تظن سلوك المسلمين هو جوهر الإسلام. ثم عمل الروائي بهذا المشهد الحوارى على تصوير النقاش الذي دار بين يوسف ومها ولؤي وتقديمه بصورة مباشرة، فتحدثت كل شخصية عن ذاتها ورأيها ليظهر التوتر منذ بداية الحوار إلى نهايته لأن الروائي قابل بين وجهتي نظر مختلفتين يوسف يظل متشبثاً بخيوط الأمل وبذكريات ماضٍ سعيد مازال حياً في ذاكرته (عن عراق كان)، وبين مها التي تعيش في وطن لا تشعر أنه يريد لها وتحس بأنها تنتمي إلى الأقلية فيه (الهرب من عراق الآن).

كما أن موضوع الحوار سبق وتطرق له يوسف مع أخته حنة (طارق عزيز) التي ترى أنه «إنسان ورعاً ولا علاقة له بما يفعله البعض في الحكومة، كما أنه دائم التبرع للكنيسة»²، إذ تعتقد حنة أن التبرع دليل على النقاء النفسى والسمو الأخلاقى، متغافلة عن الأفعال الوحشية التي تقوم بها الحكومة التي هو أحد أعضائها البارزين. الأمر الذي رفضه العم يوسف لأن «التبرع لا يلغى مسؤولياته وتاريخه ولا يمحو أفعاله، والمبالغ التي يتبرع بها لاشيء يذكر بالمقارنة بالبذخ الذي يعيشون فيه وما ينفقونه»³.

¹ الرواية ص 23-24-25

² الرواية ص 21-22.

³ الرواية، ص 22.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

نلمح من الحوارين بين الأخوين طائفية الأخت حنة التي يتوفر خطابها على نظرة ضيقة تنظر بصورة جزئية، بينما الأخ العم يوسف يهديه عقله إلى أن الولاء للدين أو الطائفة لا يجعل من المجرم قديسا.

ولقد كان للحوارات المسترجعة على طول الرواية دورا هام يتمثل في إمطة اللثام عن كثير من الأحداث، وإضاءة العديد من الثغرات التي يمكن أن يتركها السرد كاسترجاع يوسف الحوار الذي دار بينه وبين أمها «عندما رأيت مها تدفن وجهها في صدر أمها، قالت لي أمها: ميتة من الخوف خطية! نظرت إليّ مها بعينيها الزيتونيتين المبللتين بالدموع.... فقلت لها: «هاي شبكي؟ «ليش تبكين؟» فأشارت بيدها الصغيرة إلى سقف السرداب وقالت «هذا» فقلت لها أنا أقرص خدها: «هذا؟ شنوا هذا؟» فقالت: «بو!بو!بو!» ولمعت عينيها، ثم أعادت إصبعها إلى فمها فقلت لها لا مو بوبو لا تخافين! هذا مطر مطر قوي هسه يخلص و يروح باح!»¹ من خلال هذا الحوار نلاحظ كثرة التعليقات المقدمة فيه وهو يتواصل بنفس الكيفية كل قول يُتبعه السارد بتعليق، كما نلاحظ وقفات وصفية تنبثق من صلب الحوار نفسه لتعود إليه حيث يصف تارة عينيّ مها السوداوين سواد الزيتون المبلل، وتارة يديها الصغيرتين ولمعان عينيها....

إذا كان الحضور المكثف للحوارات المسترجعة على طول مساحة نص رواية «يا مريم» فإن للحوارات الآنية كانت بحضورها تسعى إلى خلق التوازن بين حضورهما ونمثل لذلك بالحوار الذي دار بين يوسف وسعدون.

فسألني: «أشو مو علبعضك اليوم؟ شبكي؟ منو غتّك؟»

"ماكوشي" بس حنة ماداتروح من بالي اليوم ذكرى وفاتها»

التمع الحزن بعينه العسلتين وهز رأسه ببطء مرتين، كما كان يفعل كلما كان يطرب لأفراح الدنيا، أو يتأثر بأتراحها وقال «أوو ألف رحمة على روحها الطاهرة»

¹ - الرواية 28-29.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

..... خيم الصمت لم يتخلله سوى أزيز المولدة وصوت أوس يتجادل مع أمه في الغرفة الأخرى وهو يكرر بصوت عالٍ "ليش ماما"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 نلاحظ بشكل جلي عدم تأثيرها في جمالية لغة الكاتب، فقد كانت البصمة الخاصة التي وضعتها على الحوار وأضفتها على إيقاعه مانحة إياه نبضاً مختلفاً بل نجدها قد أسهمت في تقريب الصورة رمزيتها للقارئ وقد أجاد الكاتب في استعمالها، وفي رسمها بالشكل الذي يوحي ويوصل صورتها له من خلال التشكيل واستعمال الحروف التي تُلائم لفظها في حوارات الأشخاص.

* الحوار الداخلي:

ويسمى أيضاً بحوار النفس يعتبر تقنية لا غنى «عنها لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي»،² فهو بمثابة سيلان في الأفكار وفيضان في المشاعر، يفرض علينا الدخول مباشر في الفضاءات الداخلية للشخصية الروائية، يعتمد السارد للكشف عن دواخلها وما يعتريها 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 و تغيب كل الأشياء إلى حين»³ إذا كان الحوار في الخارج يعطينا بعنيتته فرصة التدخل فيه، فإن الحوار الداخلي يوقع لنا تأشيرة العبور إلى غياهب «الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب»⁴ عن طريق الشرح والتحليل والتدليل فما طبيعة التأشيرة التي وقعتها لنا هذه الحوارات في رواية «يا مريم».

¹ - الرواية ص 77-78.

² روبرت همغري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمد الربيعي، دار الغريب القاهرة، 2000 ص 59.

³ صبيحة عوة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 176.

⁴ رنيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، محي الدين صبحي، مر حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط3، 1985، ص 235.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

أثناء قراءتنا لهذه الرواية وبين طياتها يتجسد لنا الحوار الداخلي (المونولوج) في العديد من المواطن فمثلا شخصية مها كانت في العديد من المرات تحدث نفسها، نلفي ذلك في: «لا يمكن له أن يتخيل مشاعر امرأة وهي تتعرض لكل تلك النظرات، النظرات التي أشعر وكأن أصحابها يلتقطون صور أشعة اجتماعية ليحددوا طبيعة مرضي ونجاستي لأنني لست مثلهم أو من ملّتهم»¹، يدين الحوار الداخلي السابق هشاشة الوعي الجماعي الذي يؤسس رؤية أكثر هشاشة تجعل من مظهر الجسد المعبر الوحيد عن كينونة الإنسان.

لقد كان لتنوع الحوارات دور خاص في إضفاء إيقاع متميز على طبيعة النص خاصة في تلك الحوارات التي كان يقيمها يوسف مع نفسه في محاولة منحه لتقديم وعيه دون الإفصاح عن ذلك بشكل كلي أو جزئي، ونمثل لذلك سبيل الأفكار والشكوك التي انتابت البطل حيث تتسكب كل الشكوك عن شكل أسئلة، يتوجه بها إلى نفسه بحثا عن إجابتها وهو بهذا يسود الأسئلة الدائرة بداخله بضمير المتكلم .

«كيف لا يعيش من كان بعمرى في الماضي، ولو بعض لشيء؟ أنا في العقد الثامن من عمر صار معظمه في عداد الماضي ولم يبقى منه الكثير. أما هي، فمازالت في بداية العشرينيات ومازال المستقبل كله أمامها.... ما العيب في ذلك، حتى لو كان صحيحا، إذا كان الحاضر مفخّخا وملينًا بالانفجارات والقتل و البشاعة؟ وبما كان الماضي مثل حديقة البيت التي أحبها وأعتني بها كما لو كانت ابنتي»²، نستشف من هذا المونولوج، إحساس يوسف بالأرق من كلمات مها التي حرّت في نفسه، حيث نظر إلى عمره الذي أصبح كُله في الماضي، فكيف لا يعيش فيه. أمّا مها فمازالت في العشرينات أي في بداية مشوارها كما يمثل الماضي للعم يوسف عالما جميلا (حديقة البيت) افتقده الآن في لحظة الخراب المهول الذي اجتاح العراق بعد سقوط النظام.

لقد أدى هذا الحديث الداخلي الذي تتموقع فيه الذات كساردة إلى إسدال الستار لتتكشف بعض الجوانب الخاصة بالشخصية و المتعلق بها دون سواها.

¹ - الرواية ص110.

² - الرواية 10-11.

الفصل الثاني : حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية "يا مريم" لسنان أنطون

كذلك تجسد الحوار على شكل صراع داخلي عبر مشاعر متصارعة أو حيرة أو تردد أي كان صراعا نفسيا توترت اللغة فيه واتكأت على أساليب الاستفهام والتعجب اللذان يعكسان الحيرة والقلق ونمثل لذلك بهذا المقتطف الذي اقتطعناه من حديثها مع نفسها «في لحظات اليأس المطلق هذه كنت ألجأ إلى يسوع وأقول في قلبي: سامحني يا يسوع أعرف بأنك قلت» أحبوا أعداءكم، لكني لا أستطيع أن أحبهم لا أستطيع لا أفهمهم ولا أستطيع أن ألجم الحقد والتقزز اللذين أشعر بهما كثيرا خصوصًا عندما أرى صور المعممين الغاضبين، ذوي الحواجب الغليظة مثل قلوبهم، أو أراهم يجعرون على الفضائيات. لا يمكن أن يكون في قلوب هؤلاء حب أو رحمة، هذا ما خطر لي حينما هاجمني وجه أحدهم وهو يبرز من ملصق كان موضوعا على أحد الجدران وأنا في طريق العودة»¹.

لقد جاءت معظم المنولوجات المبنوثة في الرواية على شكل استفهام أو تعجب تغرق في ارتشاقاتها الذات بحثا عن إجابة لها تستمدتها من خضم الواقع الراهن وتغيب عنه بعد ذلك في متاهات وغياهب النفس نتيجة ما يحدثه هذا الراهن بلحظاته الآنية من تغيرات نفسية وذهنية تلقى بالشخصية في غياهب الذات المتسائلة والمتأملّة، كما يلاحظ أن السارد هنا في هذا النوع يحرض على بضاعة اللغة الواضحة الفصيحة وإمكاناتها البلاغية والأسلوبية.

ما يجعله يقول الشخصية على الورق مالا تقوله في الواقع، محمّلا إياها خطابه المعياري لا خطابها الكلامي الوصفي فهو يؤدي وظائف فنية ودلالية عدة منها مَسْرَحَةُ السرد وكسر رتابته وتعطيله وإبطاؤه.

كما نجد أن في الحالتين (حوار خارجي، داخلي)، يغيب السارد ويحضر كلام الشخصيات ليسهم في الكشف عن دوافع ونوايا الشخصية وتشخيص هويتها، وسلوكها وطباعها، وبيئتها ما يعزّز واقعيها ومصادقته الفنية.

¹ الرواية، ص: 141-142.

خاتمة

خاتمة:

ظلت الرواية العربية على اختلاف نماذجها الجمالية، وتتوّع 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 مقارنته بوسائط لغوية تخيلية خاصة تشتبك بكثافتها الدلاليّة مع مختلف عناصر المعمار الفني.

وقد خلصت هذه الدراسة بعد طوافها في عالم رواية (يا مريم) إلى:

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

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

- بروز تمثيلات الموت في متن رواية (يا مريم) كفضاء متعدد الأبعاد.

- تعالق الموت دلاليًا مع البنى الروائيّة وتشابكه مع العناصر الفنيّة 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 الزمنية، سواء كانت استباقًا أو استرجاعًا، ولقد سجل هذا الأخير أعلى مستويات الحضور في مساحة الرواية، نظرًا لانحصار زمن أحداثها فيما يقارب يوم واحد.

- سجلت الكنيسة في رواية «يامريم» أعلى مستويات الحضور للمكان نظرًا لانحصار شخصياتها على الفئة المسيحية لحد كبير.

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

خاتمة

- 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.
- 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 اعترأها 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 الأمريكية، 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 الرمان" عام 2010م وترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية.
- نشر روايته الثالثة "يا مريم" عام 2012م.
- له مجموعتان شعريتان "موشور مبلل بالحروب" (ميريت، القاهرة، 2004م)، و"ليل واحد في كل المدن" (دار الجمل، بيروت، 2010م).
- صدرت ترجمة لأشعاره بالإنجليزية عن دار هاربر ماونت 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 ورّسحت 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 المترجمين 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 «يا مريم» للروائي سنان أنطون حكاية حياة المسحيين في العراق بعد سقوط النظام العراقي السابق على لسان شخصيتين مسيحيتين عراقيتين متجادلتين حول الوجود المسيحي في العراق وحول فهمهم التعايش السلمي مع المسلمين، إذ برهنت الرواية عن طريق عتبتها النصية المقتضية من إنجيل يوحنا «جاء إلى بيته فما قبله أهل بيته» على تيمة الغربة في الوطن أو البيت، وقد بنيت الرواية على أسلوب التقابل الضدي في وجهات النظر بين العم يوسف الشخصية المحورية ذي الثمانين عاما ومها ضيفته في البيت في عقدها العشرين، إذ تصف مها العم يوسف بأنه يعيش في الماضي اعتراضا على موقفه العم يوسف الذي يرى أن الإرهاب والقتل والعنف لا علاقة له بالمسيحيين فقط بل هو شر صُبَّ على الناس جميعهم بغض النظر عن أديانهم ومذاهبهم، يمثل الماضي للعم يوسف عالما جميلا يشبه حديقة بيته والذي افتقده الآن في لحظة الخراب المهول الذي اجتاح العراق بعد سقوط النظام.

إذ يقدم لنا الروائي رؤيتين متناقضتين لشخصين من عائلة عراقية مسيحية، اجتمعا بسبب ظرف الإرهاب الضاغط على العراقيين عموما، والمسحيين خصوصا، تحت سقف بيت واحد في بغداد، يوسف الذي يعيش خريف العمر في المنزل العائلي ويرفض أن يهاجر ويترك البيت الذي بناه وعاش فيه نحو نصف قرن، فيظل متشبثا بخيوط الأمل وبذكريات ماض سعيد مازال حيا على جدران ذاكرة أو متعلقة على جدران البيت، وراح في أحد فصول الرواية المعنون بـ(صور) يطل على ماضي يوسف من خلال الصور التي التقطت لأفراد العائلة منذ الأربعينيات خصص للصور فصلا كاملا من خلالها غاص في تفاصيل الحياة عائلة يوسف الصغيرة والكبيرة (الملاح، الملابس، العادات) وعلاقات أفرادها ومساراتهم هجرة وتهجيرا.

بعدها بدأ الإخوة والأخوات يتساقطون من شجرة العائلة لتجرفهم الرياح إلى الغربة أو لتبتلعهم الأرض في قبر العائلة الذي اشتروه في مقبرة الكلدان الجديدة على طريق بعقوبة لأن مقابر بغداد ازدحمت بالموتى ولم يبقى موطئ قدم، ميخائيل كان أول الراحلين مات بالسكتة القلبية في آخر يوم من 1990 قبل الحرب بأسابيع، كأنه كان يعلن بموته أن عقد

التسعينيات سيكون بداية الموت والهجرة للعائلة. عشب السرطان في عظام حبيبته وقتلها بعد سنة ونصف. الحر والخرف قتلا اليأس وتبعثر البقية وأولادهم في المهاجر وخصوصا بعد 2003 بين السويد وكندا ونيوزيلاندا. وكان آخر يوم من تشرين الأول سنة 2003 علامة فارقة في حياة يوسف فقد فيها شقيقته حنة التي كان عليها أن تترك المدرسة في الخامسة عشر من عمرها وتتفرغ للطبخ ولتربية إخوتها وأن تعمل بالخياطة خمس سنوات طوال كي لا تغرق سفينة العائلة وكي يكمل إخوتها تعليمهم ويشقوا طريقهم في الحياة وكان عليها أن تقدم تضحية هي الأكبر بنظرها وهي التخلي عن حلمها بأن تكون راهبة تكرس حياتها للمسيح، فكرست حياتها للآخرين، وظلت عانسا بدلا من أن تكون عروس المسيح الطاهرة وتلبس ثياب العذرية الأبدية البيضاء.

وفي اليوم نفسه سنة 2010 (بعد مرور تسعة سنوات من وفاتها) يرتب يوسف فُداسا لها حنة في كنيسة النجاة وليس في كنيسة الراهبات التي صلت فيها كل صباح لعقود طويلة لأسباب أمنية.

وفي الليلة التي سبقت ذكر وفاتها السابع احتدم نقاش بين يوسف ومها التي تعيش مع زوجها لؤي لاجئة في منزله حول وضع الأقليات في العراق إذ يبحث يوسف عن عراق كان فقد أحب الماضي وتعلق به وعاشه في الحاضر رفضا لهذا الحاضر المفخخ والمليء بالانفجارات والقتل والبشاعة، بينما تحاول مها الهرب من عراق الآن، فكان تفاؤل يوسف سببا في احتدام النقاش أكثر من مرة بينه وبينها والتي كانت تصب جام غضبها على الأكثرية المسلمة وتتهمها بالعنصرية والعنف والتفرقة.

لم تستطع عقلانية العم يوسف أن تمنحها القدرة على تجاوز وعيها السلبي والضيق للدين الإسلامي لأنها تظن أن سلوك المسلمين هو جوهر الإسلام، لأنها بسبب المسلمين فقدت خالها مخلص الذي كان يدللها ويلاعبها وتنعم معه بأجمل اللحظات بسبب اختطافه من قبل المسلمين الذين طالبوا بفدية وبعد ذلك قتلوه. وفي منتصف التسعينيات أرغمتهم الحملة الإيمانية التي أمر بها صدام على إغلاق المشرب الذي كان يمتلكه أبوها، فبنى محلا في البيت وبهذا فقدت مها متعة اللعب مع خالها بعد قتله وأختها بعد أن صودرت الحديقة.

وبعد سقوط النظام البعثي شاعت لغة الموت وعلا صوت الانفجارات والمفخخات، وبدأ الخطاب الطائفي والإثني يتسبب الخطاب الديني في مدينة بغداد، ليسلط على مها استلابا جديدا يضاف إلى القديم، فقد اضطرت عائلة مها إلى مغادرة المنزل بسبب تهديدات أمير المنطقة التي تعددت أشكالها بين رسائل ورساصات... الخ إلى عنكاوة، بينما بقيت مها في بيت عمها الكائن ببغداد لاستكمال دراستها في كلية الطب.

تعرفت على لؤي في الكنيسة وتطورت علاقتهما ليتحابا وليتزوجا بعد ذلك ولتحمل طفلها في أحشائها.

وقد أسهم إجهاض مها الذي كان سببه انفجار سيارة مفخخة جعلها تفقد جنينها من الرعب الذي ولدّه الأسلوب الجديد في الدعوة إلى الله، الأمر الذي جعل مها تنتكس نفسيا وتعيش حالة من الذعر والخوف وهيمنت الكوابيس عليها فجعلتها إنسانة متوحدة تشعر بالغبية مع أقرب الناس إليها زوجها لؤي، أقسمت ألا تطأ قدمها "الدورة" وألا تعود أبدا إلى ذلك البيت المشؤوم، تعيش الآن لاجئة في بيت يوسف في انتظار الهجرة لأنها فقدت الشعور بالانتماء إلى وطنها العراق ولم يكن نزولها في بيته سوى محطة مؤقتة.

يسرد لنا الراوي يوسف تفاصيل علاقته بصديقه المسلم سعدون الذي ذهب إلى زيارته في اليوم الذي أعقب ليلة نقاشه الحاد مع مها، تبادلوا فيه ما جرى بينه وبينها، إلى جانب أحاديث مثقلة بالذكريات، ورحلتها الطويلة معا ومشاركة كل منهما للآخر أحزانه وأفراحه الصغيرة، وجلسات الود الصافية، فسعدون قد حضر مع يوسف جنازة أخته حنة ويضيء لروحها الشموع ويحمل تابوتها، ويساعد رفيقه على إنزالها إلى مقرها الأخير. من خلال ذلك يلقي السارد الضوء الحقيقي على علاقة العفوية بين الطوائف والأديان في العراق. بعد زيارة يوسف الشهرية لسعدون يذهب في المساء إلى الكنيسة لحضور قداس أخته حنة قرر أنه سيعتذر من مها بعد القداس في باحة الكنيسة، لأنها كانت معتادة على حضور قداس حنة في سنوات مضت، لكن ذلك لم يحدث حيث تقتحم مجموعة من الإرهابيين الكنيسة لتفجير جزءا منها، ويرشقون المصلين بوابل من الرصاص، يقتل يوسف لكن مها تنجو دون أن تحقق رغبتها بالاعتذار من يوسف الذي استقبل الهجوم بأربعة رصاصات، أحداها كانت في قلبه فيسقط قتيلًا ليقول جملته الشهيرة وهو يحتضر: «يا مريم» وكانت مها التي تولت سرد

ملاحق

ما جرى في الكنيسة بدقة وتفصيل أمام عدسة مراسل قناة عشتار الفضائية بعد نجاتها من المذبحة.



قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولاً: المصادر:

1. سنان أنطون، يا مريم، دار الجمل، كولونيا، بيروت، ط1، 2012.

ثانياً: المراجع العربية والأجنبية:

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 ودلالاته في الفلسفة والأدب (بين النظرية والتطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران د.ط، 2004.

5. إدريس بوديبة، 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. تزفيتان 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، دط، القاهرة، 1973.

12. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1997.

13. جريدة حماس، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجمام والجل لمصطفى فاسي، مقارنة 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 بحرأوي، 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 همغري، 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 - التبرير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.
20. سمير روعي 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، أريد، عمان-الأردن، ط1، 2010.
24. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، سلسلة مفاتيح، دط، 2000.
25. صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006.
26. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2004.

قائمة المصادر والمراجع

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 أريد 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 للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1992.
33. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترغالب هلسا، ط1، 1994.
34. غريماس، في الخطاب السردية، تر: محمد ناصر العجمي، الدار العربية للكتاب 1939.
35. فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية (ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجاً)، الدار الجماهيرية، صراته، ط1، 2002.
36. قيس الجنابي، الرواية العراقية المعاصرة أنماط مقاربات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2012.
37. محمد الباردي: الحداثة وما بعدها في الرواية العربية، سلسلة سرديات، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011.
38. محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، 1976 إلى 1986 دار صامد للنشر والتوزيع تونس، ط1 2003.
39. محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام الدار العربية، نشأة المعارف الإسكندرية د.ط، 2009.

40. محمد عبد الله عطوت، اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2003.
41. محمد معتصم، الرؤية الفجائية في الرواية العربية نهايات القرن العشرين، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.
42. محمد، الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من 1976 إلى 1986.
43. مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
44. مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته (نظم النص التخاطبي)، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 2001.
45. مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأهل للطباعة والنشر والتوزيع.
46. مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2005.
47. مهارة الوصف، وزارة التربية والتعليم، قسم التعليم المتوسط، السكرتيرة التربوية إدارة المعارف التربوية.
48. مهدي عبيدي، جماليات المكان ثلاثية حنة منا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2011.
49. ميساء سليمان الابراهيم البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، د.ت.
50. ميشال بونور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971.
51. ناصر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين أحمد باكثير ونجيب الكيلاني (دراسة موضوعية وفنية)، دار العلم والايمان، ط1، 2009.
52. نجم عبد الله كاظم، الرواية في العراق 1965-1980 وتأثير الرواية الأمريكية فيها، دار الشؤون الثقافية العامة 1987.

53. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

54. هيام شعبان، السرد الوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع أريد عمان، ط1، 2004.

55. ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، دت.

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

ثالثا: المراجع الأجنبية:

57. Todoroveto.ducrot ; dictionnaire. Encyclop2dique seuilcoll,points, 1972.

رابعا: المعاجم:

58. إبراهيم مصطفى وغيره، المعجم الوسيط، ج1، تحقيق مجمع اللغة العربية، دار العودة.

59. ابن منظور لسان العرب، مجلد7، دار بيروت، لبنان، ط1، 1997.

60. ابن منظور، لسان العرب، المجلد 13، دار صادر، ط4، بيروت-لبنان، 2005.

61. ابن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، نسقه ووضع فهارسه علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1992، مادة زمن.

62. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ج6، تر: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979.

63. الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة "حور"، ج1، د.ت.

64. الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، تر: صفوان عدنان داوودي، الدار القلم، ط4، 2009.

65. الزمخشري أبو القاسم جاد الله محمود، أساس البلاغة، تر: عبد الرحيم، د.ط، د.ت.

66. الفيروز آبادي، محمد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، ج3، 1952.

67. محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009.

خامسا: الرسائل الجامعية:

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

سادسا: المجلات والدوريات:

70. جميل الشبيبي، الرواية العراقية بعد التغيير 2003، صحيفة الحوار المتمدن، ع5، 2014/12/28.
71. جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر ع13، 2000.
72. حسن السكاف، الرواية العراقية الجديد أرشفة الفجيرة، ع (2468)، جريدة الأخبار اللبنانية بيروت، 2014.
73. سلام إبراهيم، الرواية العراقية رصد الخراب في أزمان الدكتاتورية والحروب وسلطة الطوائف، دراسات المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، ع2، 2012.
74. عبد الله إبراهيم "الرواية العراقية الجديدة المنفى الهوية، اليوتوبيا"، مجلة الرقم، دار الرقم للإبداع والنشر، كربلاء، ع1، 2014.
75. عبد المالك، مرتاض: عرض كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، ع1، 1994.
76. علي عباس علوان، الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المعاصرة، مجلة فصول ع (4)، الهيئة العامة المصرية، القاهرة، 1997.
77. فاضل ثامر الرواية العراقية من الريادة إلى النضج، صحيفة المدى الثقافي، ع179، الأربعاء 18 أبريل 2004.
78. كامل كعيد وسلاف مصعب مهدي: رواية يا مريم لسنان أنطون، دراسة تداولية، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة النهرين، كلية العلوم السياسية، مجلد 29، 2018.

قائمة المصادر والمراجع

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

سابعا: المواقع الإلكترونية:

80. أحمد صالح الفراسي، تقنيات الحوار في شعر أحمد ضيف الله العواضي، شبكة الانترنت <http://www.ajeal.net>

81. فاضل بشناق الحوار مفهومه وأهدافه وركائزه، شبكة الانترنت <http://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 12

الفصل الأول: الفعل السردي وحركية البناء في رواية "يا مريم" سنان أنطون

أولاً- الزمن 18

- 1- مفهوم الزمن 18
- أ- المفهوم اللغوي للزمن 19
- ب- المفهوم الاصطلاحي للزمن 19
- 2- مستويات الزمن السردية 21
- أ- الترتيب الزمني 21
- ب- الاسترجاع 21
- ج- الاستباق 24
- د- المدة (الديمومة): 25
- هـ- إبطاء السرد: 26
- و- الوقفة 26
- ز- المشهد 29
- ح- تسريع السرد: 31
- ط- الخلاصة 32
- ي- الحذف 33

3-التواتر: 36

أ- التواتر الانفرادي 37

ب- التواتر التكراري 38

ج- التواتر التكراري المتشابهة 42

44..... ثانيا: المكان

1- مفهوم المكان 44

1-1- المفهوم اللغوي للمكان 45

1-2- المفهوم الفلسفي للمكان 45

1-3- المفهوم الروائي للمكان 45

2-أنواع المكان 46

1-2- المكان المغلق 46

2-2- المكان المفتوح 52

56..... ثالثا: الشخصيات

1- تعريف الشخصية 56

أ- لغة 56

ب-اصطلاحا 57

2- أنواع الشخصيات 58

1-2- الشخصيات النامية 59

2-2- الشخصيات الثابتة 63

1-2-2- شخصيات ثابتة غير متطورة 63

2-2-2- شخصيات ثابتة تحاول أن تكون متحركة 68

3- الشخصيات المشاركة (العابرة) 70

الفصل الثاني: حركية الحدث وخصائص اللغة السردية في رواية

"يا مريم"

أولا- الحدث 74

82	ثانيا -اللغة السردية:
82	1- اللغة الفصحى
83	2- اللغة العامية
84	3- اللغة الشعرية
88	ثالثا - الوصف والحوار:
88	1- الوصف
98	2- الحوار
109	الخاتمة
112	الملاحق
119	قائمة المصادر و المراجع
	فهرس المحتويات

ملخص الدراسة:

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

وتستجلي هذه الدراسة، أشكال تمثيلات الموت في رواية «يا مريم» للروائي العراقي "سنان أنطون"، وكيفيات تمظهر حركية الفعل السردية 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 دالة.

الكلمات المفتاحية: حركية الفعل السردية، الرواية العراقية، يا مريم، سنان أنطون

Resumé:

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 factieux*, dévoile de la mort gratuite, les dégâts dévastateurs et il archive le phénomène de la violence et l'intégrisme.

Cette étude consulte les formes représentations «**Ya Meriem**» «**ô Meriem**» 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 du romancier de ses techniques avec sucée d'une façon inhabituelle.

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

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