د. حيدر الكعبي



البنية السردية

في روايات سلام إبراهيم

نقد

ألف ياء
Alf Yaa

البنية السردية
في روايات
سلام إبراهيم

المؤلف: د. حيدر الكعبي
الكتاب: البنية السردية في روايات سلام إبراهيم (نقد)
صدرت النسخة الرقمية:تشرين الثاني/ نوفمبر 2026
ـ الإصدار الأول للكتاب إصدار رقمي 2026

- **الناشر: «ألف ياء AlfYaa»**
- **الموقع الإلكتروني:** www.alfyaa.net
- جميع حقوق توزيع النسخة الرقمية بكل التنسيقات PDF، ePub وMobi و/أو أي تنسيق رقمي آخر محفوظة لـ**«ألف ياء AlfYaa»**
- جميع الحقوق الفكرية محفوظة للمؤلف
- يعبّر محتوى الكتاب عن آراء مؤلفه.

«ألف ياء AlfYaa» ناشرة للكتاب فقط وهي غير مسؤولة عن محتوى الكتاب

- **تصميم الغلاف والإخراج: طالب الداوود**

د. حيدر الكعبي

البنية السردية في روايات سلام إبراهيم

نقد

تنويه

هذا الكتاب هو أطروحة الموسومة بـ**"البنية السردية في روايات سلام ابراهيم"**، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من **ـ مجلس كلية التربية – الجامعة المستنصرية، بإشراف الأستاذ الدكتور حسنين غازي لطيف، وإقرار الخبير العلمي** أ. د.م. يشرى ياسين محمد، كلية التربية – ابن رشد/ جامعة بغداد، **ولجنة المناقشة المكونة من الأعضاء:**

أ.د. بشرى موسى صالح

أ.د طالب عويد الشمري

أ. م.د. كريم حسن اللامي

أ.م.د. أحمد بطل وسيج

أ.م.د. يحيى ولي فتاح

الأستاذ الدكتور حسنين غازي لطيف، مشرفا

وبإقرار عميد كلية التربية – الجامعة المستنصرية أ .د . صباح عبود عاتي

وحاز فيها مقدمها **حيدر حسن جابر لفته ادبيس** على شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بتقدير**(جيد جداً)**

الفهرست

تنويه 5
المقدمة.....9
التمهيد البنية السردية في المنظور النقدي 17
سلام إبراهيم (الإنسان، والروائي) 33
الفصل الأول الراوي ووجهة النظر والمروي له 41
المبحث الأول: الراوي ووجهة النظر والمروي له (مهاد نظري).....43
الراوي 43
وجهة النظر:.....56
المبحث الثاني الراوي ووجهة النظر في روايات سلام إبراهيم 67
1- الرؤية من الخلف أو الراوي العليم.....68
2- الرؤية مع 78
3- الرؤية من الأمام أو من الخارج.....86
المبحث الثالث (المروي له) في روايات سلام إبراهيم.....95
1-المروي له الممسرح 95
2- المروي له غير الممسرح:.....100
الفصل الثاني الشخصية 107
المبحث الأول: الشخصية وأساليب بنائها 109
المبحث الثاني: أساليب بناء الشخصية في روايات سلام إبراهيم.....119
1- بناء الشخصية عن طريق الحوار 122
2 - بناء الشخصية عن طرق السرد 129
3- بناء الشخصية عن طريق الوصف.....139
المبحث الثالث الشخصيات الرئيسة في روايات سلام إبراهيم.....149
1- (أحمد) الشخصية الرئيسة في رواية (الحياة ثقيلة).....151
2- (جميلة) الشخصية الرئيسة من رواية الحياة لحظة 163
المبحث الرابع: الشخصيات الثانوية والهامشية في روايات سلام إبراهيم..173
الفصل الثالث المكان 195
المبحث الأول: الفضاء والمكان في الرواية 197
أقسام المكان وأنماطه.....209
المبحث الثاني: أنواع المكان والفضاء الروائي في روايات سلام إبراهيم ...213
1- المكان الأليف.....213
2- المكان المعادي 225
3- المكان العجائبي والخيالي.....241
4- المكان الحقيقي والواقعي.....257
5- المكان المغلق.....274

6- المكان المفتوح.....288
7- المكان المأزوم.....299
الفصل الرابع الزمن.....303
المبحث الأول: المفارقة الزمنية في روايات سلام إبراهيم.....305
1- الاسترجاع (Flash Back).....305
2- الاستباق.....331
المبحث الثاني: تقنيات زمن السرد 343
1- تسريع السرد.....343
1- الخلاصة.....345
2- الحذف.....357
المبحث الثالث: إبطاء السرد.....367
1- المشهد والمونولوج.....367
2- الوقفة.....382
الخاتمة 397
قائمة المصادر والمراجع 405

المقدمة

الحمد لله رب العالمين حمدا دائما أبدا سرمدا لا ينبغي لأحد غيره على آلائه ونعمه ظاهرها وباطنها الذي أنعم بها علينا وشرفنا أن نصل إلى هذا المقام الكريم المبارك وهذه المنزلة العظيمة التي أقف فيها اليوم، شاكرا لله فضله ونعمائه كلها التي لا تعد ولا تحصى، والصلاة والسلام على أفضل خلقه أَبي القاسم محمد بن عبد الله الصادق الأمين، والصلاة والسلام على بضعته سيدتنا ومولاتنا فاطمة الزهراء سيدة نساء العالمين، وعلى آله الطيبين الطاهرين وعلى أصحابه الغر الميامين ومن تبعه ووالاه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد؛

لعل من أصعب ما يواجهه طلبة الدراسات العليا في مرحلتي الماجستير والدكتوراه هو اختيار موضوع الرسالة أو الأطروحة الذي يلبي طموحات الطالب ويحمل في طياته تلك القيمة الموضوعية والإنسانية والمعنوية العالية والتي تنتج عملا يعتقده الطالب مثمرا وذات أهمية تؤهله لاختياره كمادة لعمله تلك القيمة التي تشكل حافزا كبيرا لدى الطالب لترك أثرٍ طيبا في ميدان البحث العلمي والأكاديمي، فبعد البحث والعناء الشديدين وفقنا الله لاختيار روايات الكاتب العراقي المغترب (سلام إبراهيم) لدراسة بنيتها السردية.

ويأتي اختيار الموضوع نتيجة جملة من الأسباب العامة

والخاصة -حسب اعتقاد الباحث -، فمن الأسباب العامة، تأتي في المقدمة منها:

أولا- تلك الأهمية المتزايدة للسرد في الحياة الأدبية والثقافية، فقد بات السرد يحتل المواقع المقدمة في ميادين الإنتاج الأدبي والثقافي العربي، والتي يعتقد الباحث أن الاتجاه نحو دراسة تلك الإنجازات السردية وبالأخص الروائية منها يعد من الميادين الواسعة، التي توفر للباحثين بيئة خصبة وملاذاً رحباً ومادة كبيرة للعمل النقدي والأكاديمي.

ثانياَ- السرعة العالية في انتشار المنتج السردي بين القراء على اختلاف لغاتهم نتيجة الترجمة، فالمنتج السردي ينماز بسهولة الترجمة البعيدة عن إشكالات الوزن، والقافية، والبلاغة العربية التي يفقدها النص الشعري عند ترجمته -لأن النص الشعري أكثر خصوصية من النص النثري - ولذا بات حضور النص السردي المترجم في المحافل النقدية والأكاديمية ذا حظوة كبيرة وأصبح يمثل نافذة للثقافة الوطنية تطل على العالم لسهولة ترجمته. ولذا فأن دراسة السرد – حسب اعتقاد الباحث- تعد من أسباب مواكبة الحركة الثقافية الإنسانية العالمية بحالتها الأوسع.

أما عن الأسباب الخاصة التي أدت إلى اختيار الموضوع من قبل الباحث، فيأتي في المقدمة منها:

أولاً- أن مادة الموضوع وهي (روايات سلام إبراهيم) تعد من الميادين البِكْر، التي لم تُدْرَس مِنْ قَبْل وهذا من أهم أسباب قبول المواضيع للدراسة الأكاديمية في الدراسات العليا.

ثانياً – كثافة المادة ووفرتها، فالمؤلف أصدر ستة روايات، مطبوعة، منجزة.انمازت -حسب اعتقاد الباحث – بالنضج الأدبي.

ثالثاً- ان سلام إبراهيم، تناول الكثير من الحقب التاريخية العراقية المعاصرة ذات المساس القريب بحياة الإنسان العراقي، مما أثرى المضامين الإنسانية لرواياته وجعلها قريبة من عواطف المتلقي والقارئ.

وتأتي أهمية دراسة البنية السردية لأي عمل سردي –حسب اعتقاد الباحث- كونها تمثل ذلك التلاقح بين الثقافات العالمية من خلال استعمال الباحث – أي باحث –لتلك الموسوعة النقدية في مجال السرد التي تتمثل بالنظريات والآراء، التي تمثل بمجملها نتاج عالمي إنساني لا يختص بفئة معينة أو قومية محددة، أو لغة خاصة، فدراسة البنية دراسة متسعة تستخدم الفكر النقدي الإنساني العام –في مجال السرد- أداةً لها، ولذا فأن دراسة البنية السردية لروايات سلام إبراهيم بهذه الأدوات تمثل نافذة على الفكر النقدي الإنساني العام، فأغلب النظريات والآراء النقدية السردية غير محددة بلغة معينة، بل هي على العكس من ذلك ميدان رحب لكل النتاج السردي الإنساني.

أما عن أهم المعوقات والمشاكل التي واجهت الباحث أثناء كتابة الأطروحة فقد كانت، من مصدرين أساسيين يكمن الأول في جمع الروايات التي أنجزها وأصدرها المؤلف (سلام إبراهيم) ، فهي غير متوفرة في المكتبات وأسواق الكتب العراقية فأغلبها لم تصدر من دور النشر العراقية باستثناء

روايـة (فـي بـاطن الجحـيم) التـي صـدرت عـن دار الشـؤون الثقافية العامة، أما بـاقي الروايـات فقد صـدرت عن دور النشر السورية والمصـرية، والمشكلة الثانيـة تكمن في هلاميـة حـدود مفهـوم مصـطلح النقـد السـردي، وعـدم ثبـات أغلـب المفـاهيم النقدية لعلم السرد علـى صـيغة نهائيـة، كمـا أن اتسـاع الترجمـة بين دول العالم العربي، وأقصد دول المشرق والمغرب العربـي قـد زاد فـي تلـك الهـوة فـي اتسـاع حـدود المفهـوم لمصـطلح نقـد السرد الواحد.مما تتسبب في اتساع الجانب التحليلي والتطبيقي- معا- من الأطروحة.

وللتعريف بـالمؤلف نقول أن سـلام إبـراهيم هو، عراقـي من مدينـة الديوانيـة، تلـك المدينـة التـي تـربض علـى نهـر الفـرات وتطـل بوجههـا علـى الصـحراء، عراقـي معـارض التحـق بالمعارضة المسلحة، وخاض تجربة الحرب العراقية الإيرانية واعتقـل مـرات عديـدة، وتعطلـت وظـائف رئتيـه بنسـبة 60% جـراء القصـف الكيميـائي الـذي تعرضـت لـه معسـكرات المعارضة المسلحة، وانتقل إلى معسكرات اللجوء التـي أقيمت على الحدود التركية والإيرانية وبعد مسيرة هجرة طويلـة طـاف بها دول المهجر في روسيا وسوريا وأوكرانيا ولبنـان وإيـران، استقر ليقيم في الدنمارك مع عائلتـه منذ عـام1991، ورواياتـه التـي كانـت مـادة الدراسـة والبحث فـي أطروحتـي فهـي: (رؤيـا الغائـب) و(إعـدام رسـام) و(الأرسـي) و(الحيـاة لحظـة) و(حيـاة ثقيلة) و(في باطن الجحيم) ، حاول المؤلف فيها، أن يتغلغل فـي النسيج الاجتماعي للمجتمع العراقي محـاولا الولـوج إلـى بعض المناطق المحرمة أو المحظور الكتابة فيها إلا بحذر شديد وهـي

الدين والجنس والسياسة، سلام إبراهيم، عاش هاربا من السلطة ومتحدياً لها في أغلب مراحل حياته وهذا ما أوجد له جوا من الحرية خارج أسوار السلطة فأغلب رواياته كتبها خارج سطوة الحاكم، وأعين الرقيب.

أما عن المنهج الذي حاول الباحث إتباعه والالتزام به قدر الاستطاعة، فقد كان المنهج التحليلي التطبيقي، فقد تم تحليل المقاطع المنتخبة كنماذج من الروايات.

وبعد التوفيق والانتهاء من كتابة الأطروحة، جاءت بمقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة، وثبت للمصادر والمراجع، حيث جاء التمهيد بقسمين: الأول حمل عنوان: (البنية السردية في المنظور النقدي) تناولت فيه أهم الإشكاليات التي تواجه دارسي السرديات عموما وتتلخص بمجموعة المفاهيم المتشابكة والهلامية للنقد السرد والتي هي أدوات الباحث في عمله، وبعدها عرجنا على أهم المفاهيم الأساسية والمصلحات النقدية والمعجمية السردية، ومنها، علم السرد والسردية، والحكاية، والبنية، والبينية السردية، أما القسم الثاني فقد حمل عنوان (سلام إبراهيم الإنسان، والروائي) تناولت فيه أهم المحطات الأساسية في حياة المؤلف والمراحل التي كان التأثير الكبير في بلورة ونضج تجربته السياسية، وانتقلت بعدها إلى بيان أهم المراحل التي مر بها خلال مسيرته الأدبية وأهم أعماله الأدبية المنجزة في القصة والسر.

حمل الفصل الأول الذي حمل عنوان (الراوي ووجهة النظر والمروي له) كان المبحث الأول منه مهاد نظري عن الراوي ووجهة النظر والمروي له وجاء المبحث الثاني دراسة تطبيقية

وتحليلية لنماذج من روايات المؤلف، وحمل الفصل الثاني عنوان: (الشخصية) وجاء بمباحث الأول بعنوان: (الشخصية وأساليب بنائها) تناولت فيه أهم طرائق بناء الشخصية في الأعمال السردية، وفي المبحث الثاني الذي حمل عنوان: (أساليب بناء الشخصية في روايات سلام إبراهيم) تطرقنا فيه للأساليب التي اتبعها المؤلف في بناء شخصياته واهما الحوار، والسرد، والوصف، وتناول المبحث الثالث الشخصيات الرئيسة في روايات سلام إبراهيم وحمل عنوان: (الشخصيات الرئيسة في روايات سلام إبراهيم) تناولت فيه الشخصيات الرئيسة في رواياته مع النماذج التحليلية والتطبيقية من الروايات، وتناول المبحث الرابع الشخصيات الثانوية والهامشية في روايات المؤلف، وبعدها تناولت في المبحث الخامس الأنماط المرجعية والطاغية التي جاءت عليها أغلب صور الشخصيات في روايات سلام إبراهيم، وتناولت في الفصل الثالث المكان، حمل المبحث الأول عنوان: (لمكان والفضاء في الرواية) وحاولت أن أُقدم مهاد نظري عن مفهومي المكان والفضاء في النص السردي وأماكن التلاقي والتباعد بينهما وحدودهما في جسد النص السردي والفرق بين مفهوميهما في النقد العربي الحديث، وتناولت في المبحث الثاني أنواع المكان في روايات سلام إبراهيم، وقد توزعت الأمكنة عنده المؤلف إلى الأليف، والمعادي، والواقعي، والخيالي، والمفتوح، والمغلق، والمكان المأزوم. وجاء الفصل الرابع عن الزمن وتناولت في المبحث الأول منه مفهوم المفارقة الزمنية المتمثلة بتقنيتي الاسترجاع، والاستباق مع التطبيق التحليلي لنماذج من روايات المؤلف،

وبعدها تناولت في المبحث الثاني طرق تسريع السرد وهي الخلاصة والحذف مع التحليل العملي لنماذج من الاقتباسات من روايات المؤلف، وفي المبحث الثالث تناولت طرق إبطاء السرد وهي المونولوج، والمشهد، والوقفة الوصفية مع التحليل العملي للنماذج المقتبسة من رواياته.بعدها قدمت خاتمة للأطروحة، حاولت فيها أن أُقدم أهم النتائج التي حصلت عليها من خلال دراستي للبنية السردية في روايات سلام إبراهيم، سائلين الله جل وعلى أن يوفقنا لما فيه الخير والصلاح.

وفي الختام، اللهم وفقنا لما تحب وترضى وسدد خطانا لما فيه الخير والصلاح ومرضاتك وظلنا بظلك يوم لا ظل إلا ظلك وأخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسوله الأمين واله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

التمهيد
البنية السردية في المنظور النقدي

إذا أسلمنا بفكرة أن الرواية العربية الحديثة هي جنس وافد علينا فان ذلك يجعل من الطبيعي التسليم بفكرة إن النقد سيكون مرتهنا أيضا بما هو وافد علينا من المناهج والأساليب والنظريات النقدية، مما يجعل الجهد النقدي العربي في دائرة التبعية للمناهج الوافدة [1]مع اختلاف الخصوصية التطبيقية، ولذا فأنا أعتقد أن المنهج هو وليد البيئة بكل تفاعلاتها الاجتماعية والثقافية والفكرية والدينية والإنسانية وحتى السياسية مما يجعله متناغما مع ما يفرزه النص المصاحب له من البيئة نفسها فالمنهج النقدي أو الجهد النقدي عامة هو حاجة فكرية وأداة تقويمية للأدب، لذا فإن الإحاطة التامة بحدود النص الإبداعية وإشراقاته وإنارة مجاهله غير ممكنة إطلاقا من خلال تطبيق المناهج المستوردة على النص العربي إذا تجاهلنا بصورة تامة خصوصية كل ثقافة وكل لغة، فما يحمله النص أو ما يتولد من علاقات بنائية نتيجة التعالق بين مكوناته التي هي بالأصل انعكاسات للمؤثرات التي تقع على منشئ أو

(1) ينظر: طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف القاهرة، 1994 ،ط3، ص5.

مؤلف النص الروائي أو الأدوات التي يستمدها من واقعه أو مخيلته الخاصة والتي هي ناتجة من السياقات الخارجية المؤثرة في نفسه والتي يحاول جاهدا توظيفها في النص الروائي كالمكان والزمان والشخصية والمنظور والحدث، وان تشابهت التقنية الوظيفية في بعض خطوطها العامة يضاف إلى ذلك (أن النصوص الإبداعية عموما والرواية خاصة قابلة على الدوام لتأويلات وتحليلات متعددة، كل منها ينتقي من الأعمال المدروسة ما يلائم مسار نوعية التأويل أو التحليل، فالنقاد يختلفون من حيث الخلفيات الفلسفية والمنهجية والأيدلوجية التي ينطلقون منها)[1].

ليس من اليسير الكتابة النقدية عن العمل السردي وبالأخص إذا كانت الدراسة دراسة منهجية مقننة بقوانين وأطر واضحة كدراسة البنية السردية لأسباب عدة يأتي في المقام الأول منها:

أولا - ذلك الاتساع الكبير جدا والتفرع المتسع في تفاصيل المفاهيم والمصطلحات النقدية فجيرالد برنس في كتابه قاموس السرديات[2] قد أورد مثلا من تفرعات تعريف مصطلح السرد ما يربو على خمسة وعشرين نوعا من أنواع السرد منها (السرد البديل، السرد الموضوعي، السرد الحواري، سرد وجهة النظر، سرد غير متجانس، سرد تكراري، سرد مونولوجي، .....) ويقول الأستاذ محمد القاضي في مقدمة

(1) حميد لحمداني ،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،1991م، ط1،ص143.
(2) ينظر: جيرالد برنس ،قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

كتاب معجم السرديات (وإذا كان التأليف في مجال المعجمية عسيرا فإن عملنا في هذا الكتاب جعلنا أمام معضلتين مدار أولهما على عسر الحصول على المصطلح ومدار الثانية على دقة المفاهيم وتشعبها)[1]، هذا التفرع والاتساع في دائرة المصطلح الواحد يجعل من العملية التطبيقية في عمل الباحث أو الناقد صعبة إلى حد كبير في تحديد فقرات النص المشمولة بحدود المصطلح مع الأخذ بنظر الاعتبار اختلاف وجهة نظر الباحث أو الناقد وآرائه الخاصة وهذا مما قد يسبب نوعا من الإرباك في العملية التطبيقية عند تحليل النص الروائي، ولعل جيرالد برنس قد صرح بهذا الإشكال الذي يواجه مستخدمي المصطلح النقدي وعلل السبب بكثرة الروافد التي تصب في موسوعة المصطلح السردي النقدية، فيقول في مقدمة قاموسه (لقد حاولت أن لا أتجاهل أيًا من الاتجاهات الهامة: فقد حاولت الاستفادة من التقليد الأنجلوسكسوني الذي نشا مع هنري جيمس وبيرسي لوبوك، والتقليد الألماني الذي يمثله ليمرت وشتانزل، والشكلانيوين الروس، والسيموطيقيين الروس، والبنيويين الفرنسيين..... واضعا في الاعتبار الجهد الذي بذله اللسانيون وعلماء النفس، والانثربولوجيون، والمؤرخون. وأخيرا فأنني استبعدت عددا كبيرا من المصطلحات وثيقة الصلة دون شك بالسرديات لأنني أراها أكثر مناسبة لمعاجم البلاغة أو السيموطيقيا أو اللسانيات أو الأدب بوجه عام)[2] لعل كلام جيرالد برنس قد أبان بوضوح تام مدى التزاحم في الرؤى

(1) محمد القاضي، معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، دار محمد علي للنشر، تونس 2010، ط1،ص7.
(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات ، ص5 .

المنتجة للمصطلح النقدي السردي وتعددها وتداخلها مع فروع الأدب الأخرى.وهذا ما يلقي بظلاله على العملية النقدية في الحقل السردي، (إن السردية لم تستقر بعد في صورة معلومة، ولم تستقل تماما عن العلوم التي ساهمت في ولادتها ففي النصوص السردية وخصوصا الروائية تتعدد الأصوات المختلفة فيها وتتداخل صور الحياة مما يفرض على السردية أن تستعين بالعلوم المساعدة كاللسانية وسيمياء الخطاب وعلوم الاتصال الأخرى لهذا كان فصل مصطلحات السردية عن مصطلحات العلوم المساعدة والفنون المتداخلة في السرد خيارا يحتمل نسبة من الخطأ والصواب)[1].

ثانيا: يرى أغلب دارسي السرد أن النص السردي كمفهوم لازال قيد النضوج والتكامل (فالسردية أو علم السرد لم تتحول إلى علم بالمعنى الصحيح بسبب الاختلاف في تحديد النص السردي)[2]

ثالثا: تعدد النظريات السردية والتباين الكبير في الرؤى (فهناك نظريات سردية متعددة ومختلفة في الموضوع والمنهج)[3] وهو بالتالي يجعل زوايا النظر إلى النص متعددة مما يؤدي إلى اختلاف التحليل والنتائج إلا أن هناك اتجاهين رئيسيين لهما الهيمنة في مجال النظريات السردية هما (الشعرية السردية والسيمياء السردية يختلف هذان التياران في

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان ، ط1، 2002 ، ص21.
(2) لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية، ص108.
(3) نفسه، ص108 .

النهج والموضوع والمقاييس والمصطلحات فمن جهة أولى هناك جنيت الذي يحصر همه في القصة والخصوصية القصصية ومن جهة أخرى هناك غريماس الذي يحصر همه في تشكيل مضمون الحكاية، الأول يهتم بالنص الذي يروى والآخر يهتم بما يرويه النص وتشكيلاته العميقة الأول يدرس السرد كصيغة إنشائية لتمثيل الحوادث والمواقف وترتيبها الزمني ويبين تمايزها من الصيغ الأخرى غير السردية (كالصيغة المسرحية مثلا) ويتوقف عند العلاقات الممكنة بين النص والحكاية، وبين النص والسرد وبين السرد والحكاية وخصوصا عند مسائل الزمن والصيغة والصوت والثاني يدرس السرد من حيث طبيعته وشكله ووظائفه من دون النظر إلى صيغة تمثيله ويحاول تحديد الكفاية السردية ويهتم للجوامع المشتركة بين النصوص السردية (على مستوى الحكاية والسرد وما يربط بينهما وبيان ما يسمح لها بالاختلاف والمهارات التي تسهل إنتاج النص)[1]، لعل هذه العقبات الثلاث هي أهم ما يواجه دارس النص السردي بغية دراسته دراسة بنيوية داخلية بعيدا عن السياقات الخارجية، لكن ذالك لا يعني بالأساس نسف العملية النقدية بالكامل لكنها تبقى عقبات لابد من الالتفات لها وعدم الإغفال عنها. (ولابد من القول أن الدراسة النقدية البنائية قد وجدت ضالتها وغايتها في السرد منذ بواكيرها الأولى. إنها وجدته الأكثر ملائمة وانسجاما مع الإجرائية البنيوية القائمة على الوحدات البنائية والتعالق بينها وصولا إلى فكرة ربط الجزء بالكل وانسجام هذه الفكرة

(1) لطيف زيتوني، مصطلحات نقد الرواية، ص108.

بالطبيعة التكوينية للسرد)[1]

إن النص هو المانح الأول لسلطة التفسير والتأويل التي يمتلكها القارئ حيث إن العملية التحليلية للنص إنما تنبعث من نمط الرؤية والمنهج المتبع وزاوية النظر للنص والآفاق الإبداعية والمرجعيات الثقافية والفكرية للباحث أو المتلقي فهذا الاتساع يمنح القائم بتحليل النص حرية الولوج واستخدام الأدوات والتقنيات مما يؤدي إلى رصانة التفاعل التحليلي والأدائي، كما لا يمكن إن نغفل تماما عن المرجعيات السياقية المؤثرة على كاتب النص فهي تعد جزء من المفاتيح الخفية للولوج إلى داخل النص وفك شفراته والاقتراب من دلالاته الرمزية وتحديد الرسائل التي يحملها.

إن دراسة البنية السردية تُحتم علينا الوقوف على أهم التعريفات التي تدخل في صلب دراسة البنية السردية ويأتي بالمقدمة منها السرد وعلم السرد أو السردية والبنية وباقي التعاريف القريبة من مفهوم البنية السردية كالحكاية والرواية.

السرد: ليس بخافٍ على أحد من الباحثين أو المتخصصين بالدراسات السردية ما للمصطلح السردي عامة من الاتساع والشمولية والتفرع وهذا ما ذكرناه في بداية التمهيد كأحد الصعوبات التي يعاني منها الطالب أو الباحث ومصطلح السرد كأي مصطلح آخر له من الاتساع الشيء الكبير، إن السرد كمفهوم فكري وجد مع الإنسان منذ بدء التواصل الإنساني اللغوي أو غير اللغوي مكتوبا كان أم منطوقا، مسموعا كان أم

(1) بشرى موسى صالح، المفكرة النقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2008، ط1، ص 202 -203 .

مرئيا، فيمكن أن نجده في الكتب السماوية القديمة (التوراة والإنجيل والقران) فجميعها حملت لنا قصصاً أو نصوصاً لحوادث سُرِدت سردا وبالأخص في القرآن الكريم- الذي لا خلاف على متنه – كما هو الحال على الخلاف الموجود على متن باقي الكتب السماوية كالتوراة والإنجيل، فقد وردت الكثير من القصص في القرآن الكريم مثل قصة نبي الله يوسف ع وقصة أصحاب الكهف والرقيم [1]، ونجد السرد أيضا في الرسومات على جدران الكهوف للإنسان القديم وفي نقوش المعابد وفي الصور الثابتة والمتحركة وفي الرسوم والنقوش تحت قباب المساجد والكنائس والأديرة وفي مشاهد السينما الصامتة والناطقة وفي القصائد الشعرية وفي قصص الأطفال وفي حركات الجسد للراقصين والإيماءات[2] (إن أنواع السرد في العالم لا حصر لها.. إن السرد بإشكاله اللانهائية تقريبا حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد شعب بدون سرد انه عالمي عبر تاريخي عبر ثقافي انه موجود في كل مكان تماما كالحياة)[3] وحتى في المقالات السياسية يمكن دراسة السرد فقد صدرت دراسة سردية عن مقالات السياب السياسية في

(1)ينظر: السيد محمد باقر الحكيم، القصص القرآني، دار التعارف للمطبوعات، بيروت لبنان، ط1، 1999.

(2) ينظر: د ميجان الرويلي و د سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي، المغرب ،2007، ط5، ص 174 ،175.

(3) رولان بارت ومجوعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي ،منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ،1992، ط1، ص9.

صحيفة الحرية للأستاذ الدكتور صالح زامل[1]، وفي مجال عملنا ما يهمنا هو السرد الأدبي داخل الرواية المكتوب -على الأغلب- انه الفعل اللغوي ألتخاطبي الذي يقوم به المؤلف أو الكاتب بتحويل الأفكار إلى لغة منطوقة أو مكتوبة أي هو (نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية)[2]، فالخطاب الروائي يتخذ من السرد متكأ له في حمل الرسالة من السارد مؤلف الرواية إلى المسرود له وهو المتلقي، فهو خطاب موجه من السارد إلى المسرود له [3](فالسرد إنتاج أو فعل يقوم به الراوي ثمرته الخطاب وهو الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية)[4]، كما أن السرد هو (الطريقة التي تحكى بها القصة وتسمى هذه الطريقة سردا ذلك إن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة)[5]حيث إن الكاتب أو المؤلف يوظف كل حيثيات العناصر كالزمان والمكان بأبعادها المتعددة – كالتاريخي والثقافي والتراثي وغيرها- وسيمياء الشخصيات والحوار الضمني على لسان الشخصيات داخل النص والمؤثرات الصوتية التي يتناولها

(1) ينظر: د صالح زامل، إساءة المثقف قراءة في ذهنية السياب، ضمن مجموعة دراسات في كتاب، حامل الخرز الملون دراسات وشهادات تقرأ السيّاب، زعيم نصار، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع 2015، ط1، ص 9.

(2) عز الدين إسماعيل،الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013، ط9 ص 104.

(3) ينظر: عبد الرحيم الكردي السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص10 .

(4) - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ص 105.

(5) -حميد الحمداني ،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،1991م، ط1،ص45.

بطريقة الوصف مثل صوت الريح أو الرعد أو غيرها من الأصوات في إثراء الصورة المراد نقلها للمتلقي من خلال توظيف الأبعاد الذي يحملها كل عنصر من العناصر الموظفة في بناء الحدث، فالسرد فعل (وينجم عن فعل السرد الخطاب القصصي والحكاية...وبذلك لا يمكن أن يتصور السرد منفصلا عن الخطاب الذي يصوغه والحكاية التي ينسجها وبهذا يندرج السرد في متصور ذي أركان ثلاثة يتشكل منها الخطاب القصصي هي السرد والحكاية والخطاب أو الملفوظ)[1] إن الراوي الحقيقي ليس ذلك الشخصية الورقية الافتراضية التي يصورها لنا المؤلف في النص الروائي بصورة تخيلية وهي تسرد الأحداث مباشرة أو بصورة غير مباشرة بل إن الراوي الحقيقي هو مؤلف النص وكاتبه (ويطلق السرد كذالك على صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في زمن)[2]، ولعل من أهم تقسيمات السرد هي ما وضعه د.لطيف زيتوني حيث قسم السرد إلى أربعة أقسام أساسية حسب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث وهي السرد اللاحق للحدث والسرد السابق للحدث والسرد المتزامن مع الحدث والسرد المتداخل مع الحدث[3].

علم السرد أو السردية: (مصطلح استخدمه غريماس للدلالة على ما به يكون الخطاب سردا والسردية هي ظاهرة تتابع الحالات والتحولات الماثلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج

(1) محمد القاضي، معجم السرديات، ص243.
(2) لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية ص105.
(3) نفسه، ص 105.

المعنى)[1]، ويعرفه جيرالد برنس بأنه (خطاب يقدم حدثا أو أكثر)[2] ويرى أغلب دارسي السرد أن السردية هي فرع من أصل كبير هو الشعرية والتي يعرفها ياكوبسون (العلم الذي يدرس ما يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا)[3] وقريبا من هذا المفهوم يرى تودوروف أن الشعرية (لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل)[4] أي أن ميدان عملها هو الخطاب الداخلي الذي هو بالأساس خطاب أدبي ومن منطلق أن السردية جزء من أصل كبير وهو الشعرية كما يرى ذلك أصحاب البنيوية الشكلانية، لذا فإن ميدان عمل السردية هو العناية (بالخطاب السردي أي أنها تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروٍ ومروي له ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن القول أن السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة)[5]، إن من أهم التساؤلات التي يمكن إن تثار حول حدود الميدان الذي تضطلع السردية بمهامها فيه هل هو النص السردي المتحقق كملفوظ من خلال نظمه بعلامات لغوية من أي لغة من لغات العالم فقط؟،

---

(1) محمد القاضي، معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، ص 254.

(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ت السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ط1 ص 122.

(3) رومان ياكوبسون،قضايا الشعرية، ت محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال،الدار البيضاء، 1988 ، بدون ط ، ص 19.

(4) تودوروف، الشعرية ،ت شكري المبخوت ورجاء بن سلامة0 دار توبقال الدار البيضاء، 1990 ،،ط3، ص12.

(5) ينظر: أحمد عبد الرزاق ناصر، تقنيات السرد في روايات نجم والي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،2015،،ط1،،ص10-11.

وبعبارة أكثر دقة هل هو النص المكتوب فقط؟ أم أن هناك مجالات واسعة أخرى تعد ميدانا لعمل السردية كالتراث الشعبي وما يحمل من حكايات وقصص تراثية، وهناك الكثير من القصص والحكايات الشفوية وهناك أيضا السرد في الحوار المسرحي، بل حتى في القصائد الشعرية، ولعل الإجابة الناجعة عن هذه التساؤلات. هو ما قلناه في بداية التمهيد من إن الاتساع والشمولية في المصطلح والميدان هما من أهم عقبات البحث والعمل في الحقل السردي.

الحكاية: (الحكاية هي مادة الرواية هي العالم الذي يقدمه النص الروائي أي الأحداث والشخصيات والزمان والمكان)[1] وكما هو الحال في أغلب المصطلحات السردية فهي متسعة ومن أبرز المصطلحات التي تفرعت من مصطلح الحكاية هما المتن الحكائي والمبنى الحكائي (فالمتن الحكائي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية، أما المبنى الحكائي، فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في ألحكي ذاته، أي انه هو القصة نفسها ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني)[2]، والحكاية (هي احد مقومات القصة إذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الأحداث القائمة على التتابع واقعية كانت أم متخيلة وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن ومكان معينين..والحكاية بهذا المعنى ضرب من التجريد إذ لا يمكن إلا أن تكون ملتبسة

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 77.
(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي ص21.

بالخطاب الذي يحملها وبالراوي الذي يرويها)[1].

البنيـة: (ظهر هذا المصطلح لدى جان موكاروفسكي الذي عـرف الأثـر بأنـه بنيـة أي نظـام مـن العناصـر المحققـة فنيـا والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين علـى بقيـة العناصـر وهنالـك مفهومـان للبنيـة الأدبيـة أو الفنيـة الأول تقليدي يراها نتـاج تخطـيط مسبق فيـدرس آليـات تكوينهـا والآخـر حـديث ينظـر إليهـا كمعطـى واقعـي فيـدرس تركيبهـا وعناصرها ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينهما)[2]

البنيـة السـردية: لعل من أهم ما يجب أن يميزه الناقد عن النص بغية معرفة ما يجعل منه كيانا قائما بذاته هو أن تتم دراسة النص بعيدا عن السياقات الخارجية التي توثر على منشأ الـنص الأدبـي– المؤلـف– مثـل المـؤثرات السياسـية والدينيـة والفكرية والاجتماعية وغيرها من الأسباب التي تختلف في مدى تأثيرها على منشأ أو مؤلف النص ومعرفة الأسس التي يمكن الانطلاق منها أو القوانين الأدبية التي تدرس النص بعيدا عن العلـوم السـياقية العامـة التـي كانـت تبحـث فـي علاقـة الـنص بصاحبه كعلم النفس أو علاقة النص بالمجتمع كعلم الاجتماع أو تلك المعايير التـي تنظـر للـنص كقيمـة أخلاقيـة وأدبيـة مـن خلال المضامين التي يحملها وغيرها من الحقول العلمية التي يحملها كرسالة للمتلقي والتي تداخلت في دراسة النص الأدبي والسياقات المؤثرة في صاحبه (أي اعتبار النص وحدة متماسكة ينبغي فهمها من الداخل وعدم ربطها بأي بعد خارجي يختلف

(1) محمد القاضي، معجم السرديات، ص148.
(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 37.

عـن طبيعتهـا كالبعـد السوسـيولوجي أو النفسـي)[1] مـن هـذا المنطلق حاولت الدراسات البنائية والشكلانيين الروس الانطلاق نحـو تأسـيس أو إيجـاد مفهـوم يقـود نحـو ذلـك فقـد (ظهـرت الأبحاث الشكلانية في روسيا في مطلع القرن العشرين ووصلت إلى أوجها مع بداية الثلاثينيات فهو مسار قامت أبحاثه العلمية فـي التركيـز علـى الأعمـال الأدبيـة بشـكل عـام علـى الجانـب الشـكلي والتركيـب البنـائي الـداخلي، لأن هـؤلاء النقـاد أرادوا أن يجعلوا النص الأدبي بعيدا عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى وكـان هـدف هـؤلاء أن يبحثوا فـي الخصـائص التـي تجعـل مـن الأدب أدبا بالفعل ولقد ركزوا على الدراسة المحايثة للنصـوص الإبداعيـة دون النظـر إلـى علاقتهـا مـع مـا هـو خـارجي كحيـاة الأديـب)[2] ويـرى رينيـه ويليـك أن مـن (المنطـق الطبيعـي والمعقول للعمل في البحث الأدبي هو تفسير الأعمال الأدبية ذاتها)[3] كمـا رافـق العمـل بهـذا الاتجـاه مـن الشـكلانين الـروس اتجاه أخر موازٍ له في المضمون ومعاصر له في الفترة الزمنية ذاتهـا وهـي بدايـة القـرن العشـرين وهـو (تيـار النقـد الروائـي الانجليزي الذي ظهر في الفترة نفسها التي كانت فيها الدراسات الشكلانية في روسيا تشهد أوجها وهو نقد كان له ميل واضح إلى الدراسة الداخلية للأعمال الروائية ومن أهم النقاد الانجليز الـذي أسسوا هذا الاتجـاه، بيرسـي لـوك وا.م.فوسـتر وأدويـن)[4]

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص 122.
(2) ينظر:نفسه، ص11 .
(3) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص 145.
(4) ينظـر: حميـد لحمـداني، بنيـة الـنص السـردي مـن منظـور النقـد الأدبـي ص13.

ويعتقد رينيه ويلك وأوستن وارين أن (البنية السردية في المسرحية أو الحكاية أو الرواية هي العقدة)[1]، ولعل من أقرب الأعمال والمهن وأكثرها شبها بعمل الكاتب الروائي أو مؤلف النص السردي هي حرفة النساج (صانع السجاد) وبعدها الرسام، فالأول يملك من الأفكار ما قد يكون متداولا أو مطروقا عند غيره من الكتاب لكن تتجلى قوة العمل ورصانة النسج المحكم بين الزمان و، المكان والحدث والشخصية، موفرا القناعة للمتلقي بما ينسجه من علاقات بين هذه المكونات خلال تأليفه لروايته والحافر الذي يجعله يتأثر بأجواء الرواية وسير أحداثها من خلال قدرته الفائقة على تهيئة الأجواء المكانية والزمانية التي تبنى عليها الرواية ومن ثم صهرها ببوتقة واحدة مع الحدث والشخصية وتتفاوت نسبة هيمنة أحد الأركان في البناء السردي في الرواية وتداخلاتها من رواية لأخرى ومن مؤلف لأخر ولعل أجواء الرواية وطبيعة عناصرها المكانية والزمانية له دور عظيم في ذلك فقدرة المؤلف ودربته ودرايته الكاملة بطرائق وأدوات ونسب بناء الحدث وإخراجه بأقرب صورة ممكنة من القناعة التي تسبب التأثير على المتلقي من خلال مزجه لعناصر وأدوات عمله من الزمان والمكان والشخصية والحدث، هي أشبه شي بعمل الرسام الذي يعمد إلى مزج الألوان بنسب وصيغ تجعل من بنائه للوحته عملا فنيا يحاكي الواقع لكنه يتغلب عليه في البناء الفني الذي هو سر عمل المؤلف أو الفنان عموما، إن قوته إنما تأتي من خلال قوة السبك في بناء الأدوات التي تمثل مواد البناء السردي وتظهر

(1) رينيه ويليك وأوستن وارين نظرية الأدب ص 226 .

قوته في الرصانة التي يجعلها في هذه الأدوات كالشخصية والحوار الذي تنطق به أوالإشراقات التي تنبعث من وحي المكان الذي يكون مسرحا للأحداث، أو الاستعمال الأمثل للزمان كأحد أركان البناء السردي المهم من خلال الاستباق والاسترجاع واستثمار عنصر الزمن بفاعلية فائقة، (فالرواية باعتبارها عالما من الكلمات لا تقيم مع الواقع علاقة مباشرة بل غير مباشرة فهي لا تخضع لقوانين الحدث والإدراك بل لقوانين اللغة والكتابة..ويقول بارت إن انفعالنا عند قراءتها ليس ناتجا من الرؤية لأننا لا نرى شيئا في الحقيقة بل من المعنى، أي نظام علاقات أرفع رتبة يملك انفعالاته وآماله وأخطاءه وانتصاراته لاشيء يحدث في القصة من الناحية الواقعية ما يحدث هو اللغة وحدها، هو مغامرة اللغة)[1] إذن أنها تلك الصنعة التي يقودها الكاتب في عالم اللغة التي تصل حسب وصف بارت بالمغامرة، ويرى محمد القاضي في معجم السرديات إن الحبكة هي المصطلح الأمثل لهذا البناء السردي (فالحبكة إذن تتمثل أساسا في انتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها وهو ما يجعل من المادة السردية حكاية موحدة تامة)[2].

(1) لطيف زيتوني ،معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 21.
(2) محمد القاضي، معجم السرديات، ص141.

سلام إبراهيم
(الإنسان، والروائي)

ولد سلام إبراهيم عام 1954 ونشأ في عائلة عراقية من مدينة الديوانية وسط العراق تلك المدينة التي تطل على ضفاف نهر الفرات الذي يصل إليها تعبا لاهثا من الصحراء، وحين تجتمع الغربة والاغتراب معا، ويحين يحاصر الفكر والتفكير معا، ويصبح الحلم خارج حدود المؤسسة الحاكمة مؤامرة يطال صاحبها القانون كمتعاطي الحشيش والأفيون يصبح المكوث خلف الزنزانات من يوميات الإنسان حيث كان الاعتقال الأول لسلام إبراهيم وهو لم يكمل عامه السادس عشر وبعدها توالت عمليات الاعتقال لتصل إلى أربع مرات قرر بعدها أن يلتحق إلى صفوف المعارضة العراقية التي كانت أفرادها تحتمي في المناطق الجبلية في شمال العراق وهناك عاش مرارات متعددة كان لها الأثر الأكبر في مسيرة حياته بكل اتجاهاتها الروحية والجسدية، كان سلام إبراهيم يمثل أنموذجا للفرد العراقي الذي يأبى السير في نسق الفكر الحاكم، وفي الثمانينيات اعتقل شقيقة الأصغر كفاح عبد إبراهيم الشاب الغض والرسام التشكيلي، وبعدها تم إعدامه تحت التعذيب، وفي عام 1983 تم اعتقال أبناء عمته الشقيقين صلاح وعلي وتم تنفيذ حكم الإعدام بهم ولم تسلم جثثهم كما هو المعتاد، أما شقيقته وداد فكانت أحسن حظا حيث سلمت لها جثة ولدها محمد حازم الذي اعدم عام 1995، وبعد تجربة مريرة له في شمال

العراق في القرى التي كان يلجأ لها كل المعارضين للنظام السابق ومن مختلف القوميات العراقية وألوان الطيف العراقي العقائدية والقومية والدينية، وتحديدا في عام 1987 عاش تجربة الحرب الكيميائية حيث تعرض الفصيل السياسي الذي كان ينتمي إليه إلى القصف الكيميائي، أُصيب على إثرها بآثار كبيرة كان من أهمها عطب في الرئتين سبب له عجز رئوي بنسبة 60%، وبعد أحداث عام 1991 وبعد الانتفاضة الشعبانية المباركة عاش تجربة أخرى في معسكرات اللاجئين على الحدود التركية تارة والإيرانية تارة أخرى استطاع بعدها الوصول والتنقل إلى عدد من العواصم العربية والأجنبية فتنقل ما بين دمشق وموسكو ليحط الرحال أخيرا في الدنمارك عام 1992، حاملا معه كل العذابات الجسدية والذكريات المؤلمة التي أصبحت فيما بعد أحد الروافد المهمة في إغناء تجربته الإنسانية والأدبية وانعكست في نتاجه الأدبي يقول سلام إبراهيم عن تجربته في العمل السياسي ((في وقت مبكر اختلطت بالوسط الثقافي والسياسي في مدينتي، وأصبحت صديقا لصيقاً لشاعر يساري عراقي جدد في قصيدة العامية العراقية وكان لتوه خارج من سجن الحلة 1968 حيث قضى خمس سنوات، كان جاراً لنا ومن خلال هذه العلاقة والمحيط الذي دخلته تعرفت على طبيعة الصراع السياسي والمجتمعي، وكان الجو يساريا يؤمن بالعنف كطريق لتغيير المجتمع وتنقيته، ومن هنا عرفت تروتسكي وسارتر والأدب الوجودي وكل ما يعارض بنية الأحزاب الشيوعية التقليدية، فيقينا من دعاة فك التحالف مع البعث والإطاحة بهم في ثورة مسلحة

لتحقيق المجتمع الاشتراكي، ومن هنا كنت متحمساً وعملت سرا مع الحزب الشيوعي زمن ضربته والتحقت مع زوجتي إلى الثوار في الجبل، ومن خلال تلك التجربة وتجربة التشريد ثم الوصول إلى الدنمرك تغيرت قناعاتي وفلسفتي في الحياة وبتُ أنشد تحولاً سليماً للمجتمعات نحو المساواة وتقسيم الثروات بعدالة بين ساكنيها عن طريق الثقافة والوعي وسن قوانين تحترم الإنسان ووجوده وتوفر مستلزمات عيشه الكريم.[1]، أما عن حياته الأدبية فقد نشر سلام إبراهيم بواكير أعماله من القصص القصيرة أوائل السبعينيات ونشر أول قصة قصيرة له في صحيفة التآخي العراقية عام 1975 وكتب أكثر من خمسين قصة قصيرة منذ ذلك التاريخ وحتى 1964 وعاود النشر من جديد عام 1987 في الصحف والمجلات العراقية والعربية (الثقافة الجديدة) (عيون)(البديل) (القدس العربي اللندنية) (الحياة اللندنية) (السفير) (الاقتراب الأدبي) (الزمان) (صحف المعارضة العراقية) (النهار البيروتية) (إبداع المصرية) (المسلة) (ألواح) (صباح الخير اللبنانية) (إخبار الأدب المصرية) (الصباح العراقية) (الصباح الجديد العراقية) وغيرها من الصحف والمجلات أما عن الأعمال الروائية والمجاميع القصصية فقد صدر له:

1- (رؤيا اليقين) مجموعة قصص عن دار الكنوز الأدبية بيروت عام 1994.

2- (رؤيا الغائب) رواية صادرة عن دار المدى دمشق عام

(1) ينظر، حوار مع سلام إبراهيم في موقع النور http://www.alnoor.se/article.asp?id=83947 .

.1996

3- (سـرير الرمـل) مجموعـة قصـص صـادرة عـن دار حوران دمشق عام 2000.

4- (الارسي) رواية صادرة عن دار الدار القاهرة 2008.

5- (الحيـاة لحظـة) روايـة صـادرة عـن الـدار المصـرية اللبنانية القاهرة 2010.

6- (فـي بـاطن الجحـيم) روايـة صـادرة عـن وزارة الثقافـة بغـداد 2013 وترجمـة هـذه الروايـة إلـى الانكليزيـة عـن دار صافي، الولايات المتحدة الأمريكية 2014.

7- (حيـاة ثقيلـة) روايـة صـادرة عـن دار الأدهـم القـاهرة 2015.

8- (إعـدام رسـام) روايـة صـادرة عـن دار الأدهـم القـاهرة 2016.

سُئِل سلام إبراهيم يقول "ماركيز": أنا أكتب حتى يحبوني الناس وأكسب الكثير من الأصدقاء سلام إبراهيم لماذا تكتب؟.

الكتابة قدر الكاتب، أعتقد أنها جزء من تكوين الكاتب، تنشأ بادرة وتنمو معه وتتجلى بالمثابرة والصبر وتطوير هذه الهبة مجهولـة المصـدر. وجـدتُ نفسـي يومـاً مكتظـا بأشـياء لا يمكـن البـوح بهـا، أفكـار غريبـة لـو قلتهـا لتعرضـت للفـظ المحـيط الاجتماعي، ومن هنا نشأت علاقة سرية بيني وبين الورقة. أسـطر عليهـا أسـراري ومشـاهداتي ليتطـور الأمـر ويصـبح مشـروع حـال كتـابتي أول قصـة قصـيرة قبـل سـن العشـرين.

فكانت الكتابة بحثا حقيقيا في الذات والمحيط لاكتشاف وتعرية الحقائق المخفية تحت ركام تقاليد حطت مجتمعاتنا انحطاطاً مريعاً. بالعكس كتاباتي جعلت المحيط يسخط عليّ وتعرضت مرات عديدة للتهديد. وبات الجميع في مدينتي وعائلتي والوسط الأدبي والسياسي العراقي يتفحص بريبة مصحوب بعدم ارتياح، لكن ذلك لا يهمني أبد [1].

ولقد جاءت أغلب صوره وشخصياته مستمدة من تجارب شبه حقيقية لكن تم صياغتها بصورة تخيلية سردية فهو يقول عن تجربته (ليست للأسماء والرموز الحقيقة علاقة بالجوهر الفني للعمل الأدبي. فالجوهر الفني يتعلق بالصوغ الفني للنص وأسلوب الكاتب، وهذا بدوره يتعلق بجملة قضايا منها، اللغة، بنية النص، تقنيات النص الفنية، ثيمة النص، حبكته، حكايته، وبالتالي قدرته على جعل القارئ ينفعل معه يمتعه ويمنحه قيمة جمالية وفكرية ويثير لديه الأسئلة المتعلقة[2] بالتجربة والحياة هذا من ناحية، من ناحية أخرى وجدت بالحياة سر الكتابة الآسرة، فأكثر أحداث روايتي حقيقية جرت لي أو لما حولي أو سمعتها فتخيلت أنني فاعلها. جربت سردها شفهيا لمن حولي، وكان السرد يأسرهم، أي كنت وما أزال أجرب أحداث قصصي ورواياتي وأثرها على السامع قبل الشروع برويها كتابة) ،

(1) ينظر:حوار مع سلام إبراهيم على شبكة الانترنيت في موقع النور http://www.alnoor.se/article.asp?id=83947

(2) ينظر: حوار مع سلام إبراهيم على شبكة الانترنيت في موقع النور http://www.alnoor.se/article.asp?id=83947

عندما تقرأ كتابات سلام إبراهيم تجد أنه دخل حيز المسكوت عنه والتابوات التي دأب الأدب العربي يتحاشاها ويأتي في المقدمة منها الدين والسياسية والجنس. ومن الجدير بالقول إن الرواية العراقية في الثلاثين سنة الماضية اتجهت في ميادين اشتغال متعددة لكن هناك ميدانان مهمين سارت عليها دروب اشتغال الرواية العراقية وهي فترة حساسة وعظيمة في تاريخ الشعب والأدب العراقي معا فهي فترة التحولات الكبرى من النظام الشمولي المركزي إلى الانتقال الديمقراطي لحد الفوضى وما تخلل ذلك من تناقضات فكرية وسياسية واجتماعية آثرت في مسارات واتجاهات مصادر اشتغال الراوي العراقي أي المنجم الذي يستقي منه أفكاره ومواضيعه كان الاتجاه الأول وهو الأقدم عمرا بحكم التجربة الزمنية يمثله جيل الكتاب الذين عاشوا التجربة الممتدة من الحرب العراقية الإيرانية وما سبقها من أحداث وما تلاها فيما بعد هؤلاء خاضوا التجربة العراقية بكل تفاصيلها القاسية من سوقهم جنودا في معارك الموت في الحرب إلى اعتقالات في زنزانات الموت المظلمة لمعارضتهم الفكرية والسياسية للنظام ومن ثم التهجير واللجوء إلى المنافي البعيدة في بلدان لم يألفوها مسبقا وغالبا ما كانت هي الدول مانحة اللجوء الإنساني والسياسي فكانت هذه التجربة الإنسانية بأبعادها المتعددة هي مادة اشتغالها ومن هؤلاء سلام إبراهيم، والإتجاه الثاني يمثل التجربة المكتسبة من الثقافة والتناص مع الأدب العالمي وتوظيف الأسطورة والرواية القديمة مثل رواية (فرنكشتاين في بغداد) لمؤلفها احمد السعداوي الذي استعار فكرة

فرنكشتاين في الأدب الأوربي ووظفها في رواية عراقية حديثة حيث جعل بطلها كائن أسطوري يبنى من أجساد الضحايا، هذان التياران المهمان في ميدان الاشتغال السردي العراقي كان لهما الحظ الأوفر في التواجد في مسيرة الرواية العراقية وطبعا اقصد بها الرواية المكتملة البناء والنضج الفني والبعيدة عن التسويق الفكري الأعمى والانحياز.

الفصل الَأول

الراوي
ووجهة النظر
والمروي له

المبحث الأول:
الراوي ووجهة النظر والمروي له
(مهاد نظري)

الراوي

لعل من الواضح أن الروائي يمتلك خارطة البناء الداخلي لجسد النص السردي ويتحكم بمفرداته التفصيلية وأعمدة تشيده وارتباط مفاصل مكوناته وعمق تعالقها واشتغالاتها الوظيفة في

نصه السردي فهو الرحم الأول الذي ينطلق منه النص إلى عوالمه الخارجية بما يحمله من صور سردية قوامها اللغة حيث إن (الروائي هو خالق العالم التخيلي وهو الذي اختار الأحداث والبدايات والنهايات - كما اختار الراوي – لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص شانه شأن الشخصية والزمان والمكان وهو أسلوب تقديم المادة القصصية فلا شك إن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي فهذا لا يساوي ذاك إذ إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله)[1] ولعل من أهم التساؤلات التي أثارها علم السرد هو (ما القواسم المشتركة بين الأعمال السردية – وفق المنظور السردي- بوصفها خطابا سرديا؟ وما الذي يجعلها مختلفة سرديا؟ ولذلك فهو لا يهتم كثيرا بالتاريخ الخاص بالروايات أو الحكايات أو بمعانيها أو بقيمها الجمالية ولكن يهتم، عوضا عن ذلك، بسماتها التي تميز السرد عن الأنظمة الدلالية الأخرى، وتهتم بأوجه تلك السمات.)[2]، لذا فإننا قد نقترب من الحقيقة إذا قلنا إن الراوي والمروي والمروي له ووجهة النظر هي من أبرز تلك السمات التي تمثل هذه القواسم المشتركة في الأعمال السردية والتي يعمد إليها في تفاعلات يقودها المؤلف الروائي لإنتاج النص الروائي، ومن الممكن أن نقول إن السردية مصطلح يحاول إيجاد السمات

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،2004، 184 .

(2) جيرالد برنس،علم السرد الشكل والوظيفة، ت باسم صالح، دار الكتب العالمية، بيروت لبنان، ط 1، 2012،ص 11.

(للدلالة على ما به يكون الخطاب سردا والسردية هي ظاهرة تتابع الحالات والتحولات الماثلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى)[1]، حيث أن الحكي يقوم عامة على (دعامتين أساسيتين أولهما أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا ما وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا...إن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى راويا أو ساردا وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئا)[2] وإن كان الباحث يظن أن الاتجاه العلمي التطبيقي في الدراسة السردية لا يعني الإغفال تماما عن النواحي الفنية والجمالية والقيم الأخلاقية التي تحملها النصوص السردية، فالأدب إجمالا هو رسالة إنسانية تصدر من كوامن الموهبة التي تختلج في النفس عند منشئ النص بطريقة تدل على الإبداع والابتداع فهو يبدع ويبتدع في آن واحد، ويعتقد الباحث إن من أوثق مواطن الارتباط في العملية السردية ذلك الموجود بين الراوي والمروي والمروي له ووجهة النظر المبثوثة من خلالها، بسبب تلك العلائقية الترابطية المتلازمة ما بين تلك المكونات، فقد بات من الواضح عند التحليل الموضوعي للنصوص السردية- المكتوبة أو المنطوقة - أن هناك - على الأغلب - باث وهو الراوي ومبثوث وهو النص ومبثوث إليه وهو المروي له، وان كانت الدراسات السردية تتعدى المكتوب والمنطوق منه حيث (أن

(1) محمد القاضي، معجم السرديات، ص 254.
(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت 1991 ط1 45.

أدبيات علم السرد لا تتضمن الأعمال السردية الموجودة فعلا فحسب، بل كل الأعمال السردية المحتملة.أما الوظيفة الرئيسة لعلم السرد فهي دراسة الأدوات التي تقود إلى وصف واضح للأعمال السردية وإدراك وظائفها)[1]، ويعتقد الباحث أن عنصر الراوي بصيغته العامة الشمولية التي تشتمل على كل تفرعاته وأشكاله ووظائفه وما يتماهى معه، هو المرتكز الأكبر والمتقدم في صنع الوشيجة العلائقية بين الراوي والمروي والمروي له ووجهة النظر، فمع إن (الراوي عنصر قصصي متخيل. شأنه في ذلك شأن سائر العناصر المكونة للأثر القصصي، فإن دوره أهم من أدوارها جميعا لأنه صانعها الوهمي وعلة وجودها)[2]، حيث لا يوجد مروي له من دون الراوي ولا يمكن أن نحقق نصا سرديا مكتمل البناء الفني والنضج الاجناسي بدون الراوي فهو الحلقة التفاعلية ما بين النص – المروي - وبين المروي له، وهو الحامل على الأغلب لوجهة النظر والقصدية التي أراد لها المؤلف الروائي أن تصل إلينا، ففي كل (حكاية مهما قصرت متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به.هذا المتكلم هو الراوي أو السارد، لا حكاية بلا راو يرويها)[3]، ويرى بعض الباحثين في علم السرد أن الراوي هو أحد الأدوات والطرائق التي يعمد إليها المؤلف الروائي في صناعة نصه (فالروائي عندما يقص لا يتكلم بصوته لكنه يفوض راويا تخييليا يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضا يقابله

(1) جيرالد برنس،علم السرد الشكل والوظيفة، ص 11.
(2) محمد القاضي، معجم السرديات، ص 195.
(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص95.

في هذا العالم فالروائي يتقمص شخصية تخيلية تتولى عملية القص وسميت هذه الشخصية الأنا الثانية للكاتب)[1] ولذا فإن الباحثين يرون (الواسطة بين العالم الممثل والقارئ والمؤلف الواقعي. وهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي لسرد الحكاية أساسا. ويهتدى إليه بالإجابة عن السؤال من يتكلم؟ ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه، من بصمات في الخطاب القصصي. ومن هذه البصمات موقعه الزمني من الأحداث التي يروي ودرجة علمه بها وتشكيله الخاص للغة وما يلجأ إليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات.)[2] مع الالتفات إلى قضية مهمة إن مؤلف وصانع النص الروائي قد يتخفى في بعض الأحيان خلف الراوي المتخيل في النص ويتماهى معه وخاصة في الأعمال السردية التي يراد لها أن تروي وقائع تاريخية لأمكنة أو حوادث أو أشخاص أو روايات كما في السيرة الذاتية أو غير الذاتية أو روايات الرحلات حيث (يندمج الراوي والكاتب في النص التاريخي والسيرة الذاتية الحقيقية والرحلة. فالراوي \ الكاتب هو الذي يروي الأحداث التي شهدها أو سمع عنها، وهو الذي يروي سيرة حياته كما عاشها أو كما يراها في زمن الكتابة. في الحالين نحن أمام راو حقيقي لا وهمي لأن الحوادث التي يرويها هي -أو ينبغي أن تكون – حقيقية)[3] أن هذا الاندماج الكامل قد لا يمكن تحقيقه في غير هذه الأصناف المارة الذكر والتي لا تحمل التجربة الحقيقية الفعلية أو الواقعية البحتة المجردة -علما أن العمل

(1) - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص183.
(2) محمد القاضي، معجم السرديات، ص195.
(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 95.

السردي هو عمل تخيلي وان تناول الحدث التاريخي – فانه يبقى صيغة تخيلية مصنوعة من اللغة فحسب، وبالرغم من أن الراوي قد ينفصل عن (الكاتب في النصوص المتخيلة التي تروي أحداثا لم يشهدها الكاتب أو التي خالف فيها ما شاهده في ترتيب الوقائع، أو الأسباب، أو النتائج، أو الأماكن، أو الزمن، أو أسماء المشاركين فيها، أو علاقاتهم، أو أحاديثهم الخ.[1]فحين تقدم الرواية الحدث المتخيل بدل الحقيقي لا يعد الكاتب الحق في روايته - كي لا يصبح كاذبا - فتروي الحدث شخصية خيالية هي الراوي. وأوضح ما يكون الفصل بين الراوي والكاتب في الروايات التي يتعدد فيها الرواة فيما الكاتب واحد لا يتغير.) [2] وكما هو الحال في أغلب المصطلحات النقدية التي يتم تداولها واعتمادها في عملية نقد السرود وتحليل نصوصها، فان الاتساع في حدود المصطلح الواحد هو السمة الغالبة لتلك المصطلحات شأنَها شأن باقي مصطلحات علم السرد، كذلك هناك تعدد في الآراء والاعتقادات المصاحب لهذه الحالة فتودوروف يرى (أن الراوي ينفصل عن الكاتب الضمني، الذي لا يروي الأحداث ولا يصف الأوضاع بل ينظم الخطاب، ويحدد ما ينبغي ذكره وما ينبغي حذفه من أجزاء الحكاية. ولكنه يندمج به اذا لم تفصل بينه وبين الحكاية أي شخصية أي في حال غياب الراوي المباشر)[2].

إن الراوي ليس حكرا على جهة أو شخصية معينة في

(1) نفسه، ص 95.
(2) ينظر: لطيف زيتوني ،معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 95.

الروايـة بـل إن الباحـث يعتقد أن تعـدد الـرواة هـو مـن السـمات التـي تعـد أحيانـا مـن أسـباب غنـى الـنص وقـدرة المؤلـف علـى التناوب في سرد الحكاية من أكثر من منظور أو وجهة نظر أو رؤيـة وهذا إنما يمثل حنكـة ودرايـة وتفوق عملـي فـي صـناعة الرواية فهو نقل للرؤية عن الحدث من أكثر مـن زاويـة واحـدة، كما هو الحال عندما تتعدد الكاميرات الفوتوغرافية فـي تصـوير مشـهد واحـد فقد (يتعـدد الـرواة فـي الروايـة الواحـدة، كمـا فـي الرواية التراسلية والبوليسية، فيروي كل واحد منهم مـا يعرف، أي جزءا من مادة الرواية، ويكون هناك راو رئيسي يقدم إطـار الحكاية. ولا بد من افتراض وجود هذا الراوي الرئيسي وان لـم تتضـمن الروايـة أي إشـارة مباشـرة إليـه، حـال الـراوي المنـدمج بالكاتب الضمني.)[1] مع التأكيد على قضية مهمة وهي إن تعدد الـرواة لا يعنـي بالضـرورة تعـدد وجهـات النظـر فقـد يكـون للراوي عدد من (الرواة الذين يمثلونـه فيصـبح كـل راو سـاردا للأحداث على لسانه ومن خلال ضمير أنا، وهو نمط سردي لا يرقى إلى تعدد الأصـوات لان تعـدد الـرواة ظـل خاضـعا لسيادة وجهـة نظـر واحـدة فـي حـين يسـمح بتعـدد وجهـات النظـر فـي الروايـة المتعـددة الأصـوات نفسـيا وتعبيريـا وأيـديولوجيا ووجوديـا)[2] فتعـدد الـرواة لا يمثـل بالضـرورة تعـدد لوجهـات النظـر فـي الـنص مـا لـم يحمـل كـل راو مـنهم صـوت مغـاير أو وجهة نظر مختلفة عن الراوي الآخر.

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 95.
(2) قـيس كـاظم الجنـابي، الروايـة العراقيـة المعاصـرة أنمـاط ومقاربـات منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق 2012 ص 88.

إن من أكثر أدوات المؤلف في العمل السردي اندماجا بالشخصيات هو الراوي فهو يندمج معها حينا لحد الذوبان أو يبتعد عنها لحد المراقب من بعيد حينا آخر، حيث (يطلق مصطلح الواصف على عونين سرديين مختلفين هما الراوي والشخصية، والوصف في الواقع نشاط لغوي فني تنجزه ذات تتكلم وتكتب في الآن نفسه، ولما كان المتكلم في النص السردي هو الراوي فان الواصف هو الراوي المنتج التخييلي للوصف وهو الذي يفتتحه في المواطن التي يرى حضوره فيها ضروريا ويختتمه عندما يقدر أنه أدى الوظائف الموكولة إليه وهو الذي يدرجه في خطته العامة وفي إطار علاقته بالمروي له)[1]، أو إن الراوي يتناوب بين الشخصيات العاملة في صنع الحدث داخل الرواية فقد (يكون الراوي، أو لا يكون، محددا بوضوح عبر ضمير المتكلم أنا، وسواء أكان الراوي متطفلا أو واعيا لذاته أو موثوقا، أم لم يكن كذلك، فانه قد يكون مشاركا في الأحداث التي يرويها، أو قد يكون غير مشارك فيها)[2]هذا الغور في جسد البنية التركيبة للنص وتداخل الراوي مع شخص المؤلف الروائي يتوجب على المتلقي السابر في أغوار النصوص النظر بعين حاذقة ناقدة كي يبتعد عن الخلط والضبابية في تفسير النصوص السردية، وتحديد ماهية وحدود هذا الاندماج والتماهي بينهما ذلك أن (القراءة النشطة تعني أن لا يبقى القارئ مجرد متلقٍ تنطبع على سطح ذاكرته حمولات النص وتتركه أسيرا لها مستسلما بلا قوة،

(1) محمد القاضي، معجم السرديات، ص 468.
(2) جيرالد برنس، علم السرد الشكل والوظيفة، ص 24.

لسطوتها..هي التي تصوغ لوعيه جدرانا، فيتكون متنمطا داخلها أن مفهوم القراءة بمعناها النشط هو نقد ينتج معرفة بالنص وان النقد بمعناه المنتج هو قراءة تمكن من يمارسها من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثقافي في المجتمع)[1]، حيث إن الراوي هو لعبة المؤلف الحاذق الذي يجعل إمكانيات الراوي طوعا بيده من خلال قدرته في توظيفها، فيظهرها متى ما أراد ويخفيها متى ما أراد تحت أي أداة من أدواته في صناعة النص، كالشخصيات مثلا فقد (يكون الراوي في بعض الأحيان شخصية، لكنه يشير إلى نفسه كما يشير إلى شخص ثالث - كأنه يشير إلى شخصية من بين عدة شخصيات أخرى- بانتظام وتكرار تقريبا قد يكون الراوي هو بطل القصة. أو يكون الراوي شخصية مهمة، أو يكون الراوي شخصية ثانوية، أو يكون حتى مجرد مراقب، قد يكون الراوي في بعض الأحيان، شخصية في جزء من سرده، لكنه ليس كذلك في جزء أخر وقد يكون الراوي في أحيان أخرى - على الرغم من انه لا يلعب أي دور في الأحداث التي يرويها بنفسه – شخصية في أحداث يرويها راو آخر كما في شهرزاد في ألف ليلة وليلة)[2].إن موقع الراوي من الحدث يفرز لنا عدداً من أنواع الرواة حسب موقعه ومستوى ظهوره في الحكاية [3]وذلك ما يوضحه لنا لطيف زيتوني في معجم مصطلحا نقد الرواية حيث

(1) يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي ،دار الفارابي، بيروت لبنان 2014 ،ط3، ص 21.

(2) ينظر:جيرالد برنس، علم السرد الشكل والوظيفة، ص 26 .

(3) ينظر: السيد فضل، الراوي المتخيل: الراوي الفعلي، قراءة في رواية رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ، مجلة رواية مؤسسة سطور للثقافة، بغداد، العدد الثاني، السنة الأولى ،2017، ص 8 .

يكون الراوي، (الأول لا اسم له فهو الراوي الغائب موقعه خارج الحكاية الرئيسية التي يرويها وخارج كل حكاية وهو لا ينتمي إلى الحكاية التي يرويها لأنه ليس شخصية من شخصياتها)[1]وهناك راو ثانٍ (داخل الحكاية الرئيسية لأنه احد شخصياتها وهو لا ينتمي إلى الحكاية التي يرويها لأنه لا يروي سيرته)[2] ويعطي لطيف زيتوني مثالا لهذا النوع هو شهرزاد في رواية ألف ليلة وليلة فهي تروي حكاية ليست عنها مع أنها من شخصية من شخصيات الرواية أما النوع الثالث من الرواة فهو (داخل الحكاية – أي داخل الحكاية الثانوية – وينتمي إلى الحكاية التي يرويها لأنها سيرته وهو أحد شخصياتها كما في شخصية السندباد في روايات ألف ليلة وليلة)[3]. ولعل الناقد محمد القاضي قد أوجز أهم وظائف الراوي في النص الروائي بالآتي:

(1- وظيفة التمثيل فمنها يستمد الراوي علة وجوده أيا كانت درجة حضوره في الخطاب.

2- التنسيق أو المراقبة وهي تخص التنظيم الداخلي للخطاب وإبراز مفاصل الحكاية والربط بين أجزائها وتنظيم زمن الحكاية، وهناك وظائف ثانوية مثل الوظيفية التفسيرية والوظيفة الإيديولوجية والوظيفة التواصلية التي تخص تواصله مع المروي له)[4].

---

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ص 154 .
(2) نفسه ، ص 154 .
-(3) ينظر: نفسه، ص 154.
(4) محمد القاضي، معجم السرديات، ص 473 – 474.

لقد وضع الباحثون في علم السرد جملة من التقسيمات للراوي وأنواعه التي يستند إليها في مجال البحث التطبيقي ومن هذه التقسيمات ما وضعه الباحث لطيف زيتوني حيث أوجد أنماطا من الحالات التي من الممكن أن يأتي بها الراوي في النص، تبعا لتعدد الرواة أو تعدد المروي لهم كما في التقسيم الآتي حيث (افترض أربع حالات ممكنة:

- الراوي متعدد والمروي له واحد: عدة شهود أمام محقق واحد

- الراوي متعدد والمروي له متعدد: شهود أمام هيئة المحكمة

- الراوي واحد والمروي له متعدد: جدة تروي لأحفادها

- الراوي واحد والمروي له واحد شخصية تبوح بسرها لشخصية أخرى أو تقص عليها خبرا)[1]، نجد هنا إن لطيف زيتوني قد جعل من عدد الرواة وعددهم وعدد المروي لهم المتواجدين في الحدث – زمانا ومكانا - هو الأساس فقط في تصنيف الراوي إلى هذه الحالات المذكورة، ويعتقد الباحث أن هذا التقسيم غير كافٍ في الاعتماد عليه أثناء التحليل العملي للنصوص السردية والروائية كونه يغفل عن نقطتين مهمتين جدا ألا وهي وجهة النظر وعلاقتها بالراوي أولا، وموقع الراوي من الحدث ثانيا كونه قد يكون مشاركا في الحدث أو غير مشارك أو متماهٍ في شخصية معينة من الشخصيات أو غير متماهي أو كونه يمتلك دراية كاملة عن الشخصيات

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 151.

والأحداث والأمكنة أو انه لا يمتلك ذلك، وغيرها من الأمور الفنية التي تصاحب وجوده في النص السردي لذا فإن الباحث يعتقد أن هذا التصنيف غير كافٍ في الوصول إلى التقسيم المناسب لأنواع الراوي ذلك أن الراوي يحمل مهمة خطيرة في إيصال الرسالة التي يحملها النص وهي على الأغلب الرؤية أو وجهة النظر حيث إن (الراوي المفترض، ودرجة وعيه الذاتي، وموثوقيته، ومسافته عن المروي أو عن المروي له، لا تساعد فقط في وصفه، ولكن تؤثر كذلك على تفسيرنا واستجابتنا للسرد. ولذلك فان التعليقات على بعض الأحداث المروية تسمح بظهور أو تأكيد أهمية تلك الأحداث في تسلسل المروي المعين أو تؤكد أهميتها الجوهرية)[1] وهذا يتبع القدرة الفنية والأدبية والموهبة لدى مؤلف النص في إنشائه واكسائه بالخصال التي تقرب الحدث من نفس وعقل المتلقي بأسلوب يمتاز بالمقبولية عنده كما نستطيع كمتلقين أن نستنتج الهيكل الأساسي للعمل السردي وماهية تكوينه وأهدافه وغاياته والمسارات الداخلية التي أراد مؤلفه أن يوجه المتلقي إليها ويجعله يسلكها ويسير فيها من خلال الرؤية الخاصة التي أراد المؤلف الروائي جعلها من أهم وظائف الراوي فوجهة النظر حسب رأي تودوروف هي (الطريقة التي بواسطتها تدرك الرواية عن طريق الراوي)[2]، كما إن للراوي دور مهم في تقديم الشخصيات وبيان عمق الأحداث وترابطها الزماني والمكاني من خلال المهمة التي تناط إليه من قبل المؤلف الروائي لذا (فان عدم

(1) جيرالد برنس، علم السرد الشكل والوظيفة،ص 24.
(2) - محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب، 2000، ط1، ص 23.

موثوقية الراوي تدفعنا لإعادة تفسير العديد من مواقفه من الوصول إلى معرفة – حقيقة ما حدث – وفهمه.إن التنويعات في المسافة قد تستدعي تنويعات في تقديرنا الذهني وفي تعاطفنا اتجاه شخصية أو أخرى.)[1]، ومن هنا نستنتج أن المؤلف قد يلجأ في أحاين كثيرة إلى تعدد الرواة بغية تنويع الخطاب المرسل في النص من خلال بناء وجهات نظر متعددة على لسان الرواة ولأسباب كثيرة يأتي في مقدمتها عدم سيطرة وجهة نظر واحدة داخل النص وهذا ما يؤكده محمد القاضي في كتابه مجمع السرديات حيث يعلل هذا التعدد بقوله إن تعدد (الرواة القائمون بالسرد في المستوى الأولي وقد يصحب هذا التعدد تعدد في التبئير أو الرؤية أو وجهة النظر)[2] ويؤيد جيرالد برنس هذا الرأي بقوله (عندما يكون هناك راويان أو أكثر في السرد، فمن الممكن أن ينشا بينهم تراتب، فالراوي الذي يقدم السرد كاملا بشكل رئيس – متضمنا كل السرود الصغيرة جدا، ومؤلفا أجزاء منها – هو الراوي الرئيس، الرواة الآخرون رواة ثانويون أو رواة، من الدرجة الثالثة، ... الخ)[3] فإذا أراد المؤلف أن يكون النص حاملا لمجموعة من الدلالات المتباينة دون طغيان وجهة نظر واحدة تكون هي المهيمنة هيمنة كاملة على النص كان المطلوب منه أن (يضعف المؤلف صوته الخاص أو يتخفى وراء أصوات نماذجه وشخصياته من أجل تقديم مواقف ورؤى مختلفة ومتنوعة ليس من أجل الحياد والاقتراب من النظرة

2 - جيرالد برنس، علم السرد الشكل والوظيفة ، ص 24.
(2) محمد القاضي، معجم السرديات، ص 195.
(3) جيرالد برنس، علم السرد الشكل والوظيفة، ص 27.

الموضوعية أو تقديم صورة أكثر تكاملا وحيادية فحسب بل وليمنح القارئ استقلالية أكثر في الفكر ويبدل الرؤية الواحدة الوحيدة للعالم بتمثيل له أكثر ديمقراطية)[1] إن هذا الاتساع يساعد في تفاعل أكبر عدد من المتلقين للدخول إلى عالم النص – خاصة أولئك الذين يمتلكون رؤية منهجية علمية في القراءة - فلا يكون النص منغلقا يردد صوتا واحدا وان تعدد رواته حيث أن (القراءة المنهجية هي تسلح بالمعرفة يستوجبه النص نفسه من حيث هو نص يبنى بتقنيات تشكل قواعد وقوانين نهوضه كما تخوله ممارسة وظائفه)[2].

وجهة النظر:

لعل من أهم ما يمكن تميزه عند تحليل الإعمال الروائية (إن المادة القصصية التي تقدم في العمل الروائي لا تقدم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي ترى من خلاله ومصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه)[3] فالنص لا يلقى جزافا من المؤلف إلى المتلقي من دون أن يحمل وجهة النظر التي تمثل رؤية المؤلف إلى المواقف والأحداث، وهو (من مباحث الصيغة والصوت

(1) مؤيد جواد الطلال ،الريادة العراقية في اسلوب تعدد الأصوات، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،العدد الثاني، 2017، ص27.
(2) يمنى العيد ،الراوي الموقع والشكل، ص 26.
(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 181.

ويستعمل هذا المصطلح مرادفا للرؤية التبئير إلا أنه يتميز منهما بشيوعه وببعده الدلالي فهو يشمل إدراك الذات المبئرة وأفكارها ومواقفها الفكرية في آن واحد)[1]، ويمكننا أن نلاحظ بوضوح ذلك الترابط بين وجهة النظر (بوثوق بأحد أهم مكونات الخطاب السردي وهو الراوي)[2] ذلك أن من أوثق عرى التماسك بين مكونات العمل السردي والروائي ما هو موجود بين الراوي ووجهة النظر، فالرؤية السردية تمثل (الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد)[3] انه قاعدة يبث من خلالها المؤلف الرؤية (الإدراكية للمادة القصصية)[4] ويعلل الكثير من دارسي السرد ومنهم سعيد يقطين هذا الترابط بأسباب شتى يأتي في المقدمة منها (إن الحكي يستقطب دائما عنصريين أساسيين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه، هذا العنصران هما القائم بالحكي ومتلقيه وبمعنى أخر الراوي والمروي له. وتتم العلاقة بينهما حول ما يروى. أنهما معا عنصران خطابيان فلا غرو إذن أن نجد العديد من الباحثين الذين يودون تقديم نظرية للسرد ينطلقون منه ويجعلونه مدار أبحاثهم ودراساتهم كونه يتصل بأهم مكونات الخطاب السردي وأكثرها تدليلا على خصوصيته بالمقارنة مع

(1) محمد القاضي، معجم السرديات، ص 469.
(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2005 ، ط4، ص 383.
(3) محمد بو عزة، تحليل الخطاب السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة الجزائر، 2010، ط 1، ص 76.
(4) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 181.

باقي الأنواع الأدبية)[1]، من خلال هذا التعليل ندرك أن العلاقة المهمة التي تتجذر بين وجهة النظر والراوي إنما هي متعلقة بالسياق الخطابي الدلالي المحوري الذي يقوم به الراوي في النص السردي أو الرواية، أذن فالرؤية كما يرى الباحثين هي (الطريقة التي بواسطتها تدرك الرواية عن طريق الراوي)[2] وكما هو حال معظم المصطلحات التي يحتويها علم السرد فان مصطلح الرؤية السردية له من الاتساع وتعدد التسميات الشيء الكثير وهذا ما يستدعي التركيز على استخدام مصطلح محدد الدلالة، معروف الخواص والسمات على أكبر قدر ممكن فمن دون (المصطلح النقدي يبقى الأسلوب عائما ويتاح المجال واسعا أمام الجميع للتعليق والتعقيب والدرس دون احتكام لمنهج ودون تقيد بنص)[3] لقد قدم الباحثون مجموعة التسميات المتعددة لهذا المفهوم، ومن هذه التسميات التي عرفت بها وجهة النظر هي (الرؤية - البؤرة - حصر المجال – المنظور – التبئير – ولعل مفهوم وجهة النظر هو الأكثر شيوعا بالأخص في الكتابات الأنجلو أميركية)[4]، إن هذا الاتساع في التسمية قد رافقه من جانب آخر اختلاف في الأبحاث (وتعدد التصورات حول مفهوم الرؤية السردية، كما إنها تتطور سواء بتوسع المفهوم أو تعديله وهذا ما يجعل مجال البحث في مفهوم

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب السردي، المركز الثقافي العربي، ص 284.
(2) محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، 200، ص 23.
(3) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، ص 144.
(4) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 286.

الرؤية السردية مفتوحا ومتطورا ومتغيرا)[1]، وهذا ما تناوله بالتفصيل الكاتب سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب السردي [2]، إن هذا التواشج بين الراوي ووجهة النظر كان هو السبب الأكبر في تصنيف الراوي إلى الأنواع الثلاثة الأكثر شيوعا حيث تعتبر وجهة النظر هي السمة الأساس التي تعتمد في تصنيف الراوي، كونها المحدد والموجه (الذي من خلاله تتحد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلالها أيضا - في علاقته مع المروي له - تبلغ أحداث القصة إلى ملتقاها أو كما يراها)[3] وهذه الرؤية وان كانت منطوقة بواسطة الراوي الافتراضي الذي يصنعه لنا المؤلف إلا أنها تمثل بالأساس الرسالة التي يبثها هذا المؤلف من خلال نصه على لسان الراوي وهي (التقنية المستخدمة لحكي القصة وان الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام)[4]، لقد مر هذا المفهوم بمراحل تاريخية تطورية اتسع من خلالها وتشعب حسب رؤية ومنظور الباحثين ومنهم (الروائي هنري جيمس وبيرسي لوبوك)[5]، ولسنا هنا في محفل استعراض المراحل

(1) محمد بو عزة، تحليل الخطاب السردي، ص 76.
(2) ينظر: سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي، ص 286 - 312 .
(3) نفسه ،،ص 286.
(4) حميد لحمداني، بنية النص السردي ص 46.
(5) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 286.

التاريخيـة لتطـور هـذا المفهـوم لكـن سـنتوقف عنـد مـرحلتين مهمتين وأساسيتين تمثلان أهم المرحل التاريخية التي مر بها هـذا المفهـوم، (الأولـى بـدأت مـع النقـد الأنجلـو- أمريكـي منـذ بـدايات القـرن واسـتمرت حتـى إلـى أواخـر السـتينات، وخلالهـا احتل مركز الصدارة في تحليل الخطـاب الروائـي، كمـا تبلـور نظريـا مـن خـلال الأبحـاث والدراسـات التـي وظفتـه، وتبـدأ المرحلـة الثانيـة مـع بـدايات السـبعينات مـع التطـور الـذي تـوج بظهـور السـرديات كاختصـاص متكامـل)[1]، وبعـد أن قـدم فيردمان تصوره عن المفهوم والذي اتسم بالإطالة والشمولية والتنظيم معـا حيـث تجـاوز أنـواع المفهـوم مـن خـلال اندماجـه بالراوي وحجم المعرفة الموجودة عنده إلى ثمانية أصناف [2] بعدها جاء الناقد الفرنسي جان بويون ليقدم لنا تصورا عن مفهوم وجهة النظر حاول فيها أن يختزل ما قدمه فيردمان إلى ثلاث حالات أساسية (وكان لتصنيفه أثره الأكبر في العديد من التصنيفات اللاحقة كما كان له دور مهم في إعطاء هذا المكون السردي أبعادا جديدة اغتنى بها هذا المفهوم وجعله أكثر قبولا لاحـتلال موقعـه المركـزي ضـمن تحليـل الخطـاب الروائي)[3]حيث اعتبر كتاب جان بويون الزمن والرواي، ولقد كـان الأسـاس الـذي انطلـق منـه جـان بـويرن فـي حديثـه عـن الـراوي والرؤيـات هـو (علـم الـنفس ومـن تأكيـده علـى التـرابط الوثيق بين الروايـة وعلـم الـنفس استنتج ثـلاث رؤيـات هـي: 1-

(1) نفسه، ص 286.
(2) ينظر: نفسه، ص 287.
-(3) نفسه، ص 287.

الرؤية مع 2- الرؤية من الخلف 3- الرؤية من الأمام)[1]، وفي عام 1966قام ستيفان تودوروف (باستعادة تصنيف بويرن للرؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة فجاء تقسيمه مطابقا لتقسيمات بويرن وهي1- الرؤية من الخلف – يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصيات -، 2- الرؤية مع - تكون معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصيات -، 3- الرؤية من الخارج وفيها تتضاءل معرفة الراوي فيقدم الشخصيات دون الوصول إلى عمقها الداخلي)[2]، إن هذه التقسيمات التي سارت عليها أغلب الدراسات الحديثة في تقسيم - الراوي - قد جعلت من مقدار وكمية معرفة الراوي ووجهة النظر التي يحملها أساسا في تقسيم الراوي إلى هذه الأصناف الثلاثة منطلقين من وجهة نظر نفسية تعتمد على حجم إدراك وتأثير المتكلم على قوله حيث (يصوغ المتكلم تعبيره أو ينطق ويقول من منطلق علاقته بموضوع كلامه أي من منطلق رؤيته أو حاجته أو تقديره لهذا الموضوع ومن ثم فهو، أي المتكلم - منحازا- بهذا التعبير، لما يراه، أو يحسه، أو يقدره، وصاحب اثر فيه)[3].

المروي له:

لعل من المنطقي وجود المروي له كعنصر مقابل للراوي لإتمام العملية التواصلية بين الراوي والمروي له فهو المستلم منه والمتواصل معه وهو الضفة الأخرى من ضفاف عملية السرد التي يتم لها إرسال المروي من ضفة الراوي إلى ضفة

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 288.
(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 293.
(3) يمنى العيد ،الراوي الموقع والشكل، ص34.

المروي له فلذا كان من البدهي وجود منادى يوجه له نداء المنادي، ومرسل إليه يستلم الرسالة من المرسل، فان وجود الراوي يستلزم وجود المروي له لإيصال المروي وإتمام التواصل في العملية السردية، فهو (من يتوجه إليه الراوي بالسرد)[1]، لقد تعددت وتنوعت التعاريف التي تناولت مفهوم المروي له وأغلبها جاء متطابقا من حيث المفهوم العام فمجملها تؤكد على الطبيعة التطابقية في مستوى الحضور والغياب لكل منهما في مستويات السرد ومن هذه التعاريف:

1- (العون السردي الذي يوجه إليه الراوي مرويه إن بصفة معلنة أو مضمرة وهو لديه كائن متخيل يتنزل في المستوى السردي الذي يتنزل فيه الراوي)[2]

2- (إن المروي له شأنه في ذلك شأن الراوي لا وجود له إلا في أثناء الحكاية وهو ليس إلا حصيلة الإيماءات التي تنشئه)[3]

3- (هو الشخص الذي يروى له النص ويوجد على الأقل مروي له واحد يتم تقديمه على نحو صريح نسبيا لكل سرد يتموقع على نفس المستوى الحكائي الذي يوجد فيه الراوي الذي يخاطبه ويمكن أن يوجد بالطبع أكثر من مروٍ له يتم مخاطبة كلا منهم بواسطة الراوي نفسه أو بواسطة راو

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الراوية، ص 151.
(2) محمد القاضي، معجم السرديات ، ص 386.
(3) حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد العرب دمشق 2001، ص36.

آخر)[1]

4- (الراوي والمروي له صوتان سرديان يقدمان لنا من خلال الخطاب السردي حتى وان لم يكونا محددين بشكل تشخيصي)[2]

5- (المروي عليه هو قسيم الراوي في كل شيء بمعنى عندما يكون الراوي مشخصا في الحكي فإن المروي عليه هو أيضا شخصية متجسدة في الحكي وعندما يكون الراوي خارج الحكي يكون فان المروي عليه كذلك هو خارج

الحكي أي إن تواصل الراوي في السرد وانعدامه مرهون بتواصل المروي عليه)[3]

ولعل من أهم القضايا التي أكد عليها دراسو علم السرد حول مفهوم المروي له هو الفصل التام بين القارئ الحقيقي والمروي له فقد أكد جيرار جنيت (أن المروي له مثله في ذلك مثل الراوي هو واحد من العناصر التي تكون الموقف القصصي وهو يشغل بالضرورة ذات الموضع السردي أي أنه لا يختلط مع القارئ حتى حين يكون مضمرا كما إن الراوي لا يختلط مع الكاتب)[4]وهذا المضمون أورده لطيف زيتوني بقوله (يختلف المروي له عن القارئ لأن القارئ لا ينتمي إلى عالم المروي له الوهمي بل إلى العالم الحقيقي وهو يقرأ الكتاب

(1) جيرالد برنس، ت السيد إمام، قاموس السرديات ، ص 120 -121.
(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 384 .
-(3) إبراهيم عبد العزيز زيد، السرد في التراث العربي كتابات أبي حيان التوحيدي، دار كنوز المعرفة ،عمان الأردن، 2016، ط1، ص 257 .
(4) حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل، ص39 .

بينما المروي له يسمع الحكاية)[1] وأكد جيرالد برنس ذلك بقوله (يتعين التمييز بين المروي له - وهو مجرد مركب نصي- وبين القارئ الحقيقي أو المتلقي... ويجب أيضا التمييز بين المروي له والقارئ الضمني لان المروي له يمثل جمهور الراوي ويوجد في النص على هذا الأساس، أما الأخير فيمثل جمهور المؤلف الضمني)[2]، أما القضية الثانية فهي الأنماط والصور التي يأتي بها المروي له في النص حيث تم تحديد أهم الأنماط التي يأتي بها المروي له في النص الروائي وهي:

(1- المروي له أو المسرود له والذي هو في نفس الوقت شخصية روائية وفي هذا النمط يشترك المروي له في أحداث الحكاية المسرودة.

2- المروي له المنادى والذي يناجيه الراوي خلال مجرى الأحداث وهذا المروي له المخاطب ليس شخصية روائية فهو لا يتدخل في الأحداث ولا يؤثر فيها

3- المروي له المنزوي أو المستتر وهو ليس موصوفا في النص ولا يحمل اسما ولا هوية ولكنه موجود ضمنا من خلال الثقافة والقيم التي يفترض الراوي أنها موجودة عند من يتوجه إليه النص)[3]، وهناك من النقاد من اتجه إلى وضع تقسيم لأنماط للمروي له يكاد يكون مطابقا لهذا التقسيم حيث قسم المروي له إلى (1- المروي له الممسرح الظاهري وهو

-(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 151.
(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص121.
(3) ينظر، حسن مصطفى سحلول نظريات القراءة ص 41 – 42،وينظر محمد القاضي معجم السرديات ص 387.

شخصية في الرواية في مواجهة يصغي ويتلقى السرد ويكون أما شخصية مركزية أو ثانوية، مشاركا أو مراقبا

2- المروي له غير الممسرح، غير الظاهري لا تكون له ملامح محددة ولا توجد إشارة على حضوره رغم إن السارد يتوجه له إليه بالخطاب أثناء السرد)[1].

إن للمروي له وظائف في عملية البناء السردي داخل النص الروائي ويعتقد الباحثون أن في المقدمة منها تأتي وظيفة (الوساطة الذي يكون فيها همزة الوصل بين الراوي والقارئ)[2]وهناك أيضا وظائف أخرى منها (التمييز التي تتجلى من خلال إسهامه في بلورة صورة الراوي ووظيفة السرد كأن ينقلب راويا أو شخصية)[3]، إن المروي له ليس حكرا على شخصية معينة أو فئة من الناس أو جماعة في النص الروائي بل هو مفهوم مفتوح فقد يتحول الراوي إلى مروي له وبالعكس حسب السياقات الفنية لبناء النص وقد يتعدد المروي له والراوي واحد وقد يتعدد الرواة مع ويتعدد معهم المروي لهم، فهو مساحة مفتوحة بيد المؤلف الروائي يطوعها حسب ما يريد وحسب ما تتطلبه السياقات في البناء الفني للعمل

-(1) ينظر: فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، ط1، 1992، ص 140. وينظر: أحمد عبد الرزاق ناصر، تقنيات السرد في روايات نجم والي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2015، ص70 .
وينظر: دعاء عادل آل عزوز،المكونات السردية في الرواية العراقية روايات وارد بدر السالم أنموذجا، مؤسسة ثائر العصامي للطباعة والنشر، ط،1، 2018، ص 195.
(2) محمد القاضي، معجم السرديات، ص 387.
(3) نفسه، ص 387 .

الروائي ولعل من أكثر فقرات النص السردي التي يتحول فيها المروي له إلى راوٍ وبالعكس أو انه يتبادل تلك الوظيفة ولأكثر من مرة مع الراوي هي فقرات الحوار التي تتضمن تعدد وجهات النظر أو تعدد الأصوات داخل النص الروائي.

المبحث الثاني
الراوي ووجهة النظر في روايات سلام إبراهيم

لعل من أهم ما يلاحظ في روايات سلام إبراهيم ذلك الغنى الواسع والتنوع في كل مكونات ومفاهيم البنية السردية ومنها الراوي ووجهة النظر فليس هناك اقتصارُ أو انغلاقا على مفهوم محدد أو الارتكاز على نوع واحد من الأساليب والمفاهيم وهذا ما سيظهر جليا عند التحليل العملي لروايات سلام إبراهيم

1- الرؤية من الخلف أو الراوي العليم

إن المؤلف الروائي عندما يكون راويا من خلف الشخصية أو راويا عليما، في بناء وتقديم شخصياته فانه بذلك يكون متداخلا في أعماق روح وأحاسيس وانفعالات النفس لتلك الشخصيات وعارفا ومفسرا لكل ما يحيط بها من ظروف نفسية وحياتية واقتصادية واجتماعية هذا النمط من السرد طرقه سلام إبراهيم في الكثير من رواياته، فمثلا في رواية حياة ثقيلة يتماهى في شخصية الراوي كليا فتكون روايته ذاتية عن نفسه وهو بالوقت نفسه - الراوي - مشاركا في الحدث فهو راوٍ مشارك حيث إن أحداث الرواية هي عن مهاجر ثوري من العراق هاجر إلى الدنمارك بعد أن اشترك في المقاومة المسلحة ووجد أنها أكذوبة لا تحمل نقاء الشعارات الثورية البراقة فانتهى به المطاف في هذا البلد البارد مهاجرا في المنفى الاختياري البعيد عن الوطن حيث تربطه في العراق وطنه ألام علاقة بثلاثة من رفاقه القدماء في العمل المعارض ينتهون نهايات مفجعة أثناء فترة حكم البعث وبعد الاحتلال الأمريكي للعراق حيث يروي ذلك بقوله (**أجلس على حافة الستين، خلف النافذة، الليل أبيض.خلف النافذة تهبط الأضواء وندف الثلج من سماء بيضاء. تهبط برويـة وهدوء وكأنها تنسج مأساة وحدتي واسترخي على الكرسي الهزاز وسط الصالة أمام نوافذها الزجاجية الثلاث العالية المشرفة على امتداد الشوارع البيضاء ونفسي منقبضة فرط البياض، يقال إن المحتضر يرى قبيل رحيله، في اللحظات الأخيرة شلالا من**

الضوء الأبيض الذي تعشي له العيون)[1] إن المؤلف الروائي هنا يتماهى كليا في شخصية الراوي، فهو يتكلم بضمير المتكلم الأنا بقوله: - أجلس- حيث غاص المؤلف الروائي في أعماق وروح تلك الشخصية واصفا اختلاجاتها والتياعاتها ومصاعب الوحدة وصدى المكان الغريب عن وطنه البعيد، فندف الثلج والسماء البيضاء الهابطة برويـة يراها وكأنها تنسج آلامه وأهات وحدته ونفسه المنقبضة حتى يصل إلى قمة الوصف المنبعث من بواطن النفس المعتلة واصفا نفسه – الشخصية – بالمحتضر وكيف يرى في آخر ساعات عمره وقبيل رحلته الأخيرة شلالا من الضوء تعشي له العيون إن التماهي بين الراوي كعنصر متخيل وافتراضي وهمي والمؤلف الروائي يكاد يصل إلى حد الاندماج الكامل والتام فلا نكاد نميز بينهما إطلاقا، ويستمر هذا الظهور المباشر للمؤلف الروائي كراوٍ عليم فيقول **(صرت قليل الكلام بعد أن كنت لا أمل منه. وحدي.. وحدي.. وحدي والستون تفرش أيامي، تحتل لحظتي، تحيط بي، تحاصرني في سهري، في سكوني، في حركتي، في أنفاسي، في نومي، في يقظتي. أحملق في جدران الصالة التي امتلأت بصورهم حشد من الأحباب حشد من الوجوه المنيرة الضاحكة. حشد غادر الواحد تلو الآخر هناك بعيدا في الرحم الدامي.)**[2].

نلاحظ هنا أن المؤلف يروي بطريقة لا تقبل التأويل والشك بلسان شخصيته سردا مباشرا بضمير المتكلم - الأنا - حيث

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 5.
(2) نفسه، ص5.

يغوص في أعماقه المتألمة التي تعاني الوحدة وكأنه يصرخ من آلامه بصوت عالٍ حزين معلول في خريف عمره البارد من منفاه الاختياري فالتنقيط بين الألفاظ وحدي.. وحدي.. وحدي كأنما أريد منه امتداد للصوت المنادي بألم إلى أقصى حد ممكن واصفا وساردا للمتلقي خوفه من خريف العمر الذي بات يحتل لحظاته وتحيط فيه وتحاصره في نومه ويقظته وتعد عليه أنفاسه وروحه تسافر في بذلك الحشد من صور الأحباب الذي أزهقت أرواحهم أو تركهم في بلده بعيدا واصفا العراق بأنه الرحم الدامي هذا الغور العميق في أبعد نقطة من أوجاع النفس يطلقه لنا المؤلف مباشرة نحو المتلقي فلا وجود الآن للمروي له كمفهوم افتراضي وممسرح كشخصية معروفه يوجه نحوها الكلام في النص كي يتلقى المروي له المروي من الراوي، فالمؤلف يسرد تلقائيا بلا وجود لمروي له يقابله في الحوار مباشرة، فهو حوار داخلي نابع من خلجاته الكامنة في روحه وواصفا عذاباته في خريف العمر البارد البعيد ويبث لنا المؤلف الروائي وجهة نظره التي تمثل قناعة تولدت في ذاته المتعبة المنهكة بعد تلك المسيرة من العمل السياسي المعارض ضد السلطة ورموزها حيث يقول (**حلم اشتعل في ليل قبو ضيق عفن وأنا شبه عاري انزف وارتجف من شدة البرد والذعر، حلم ظل متوهجا في خنادق الحرب، وبين الثوار في جبال العراق حيث نزعت فكرة قيام مدينة فاضلة بالقوة الإحساس المبهم نفسه، إحساس مجرد يسقط الأسباب، الذرائع، المعنى. ينتابني ألآن وأنا أتوجه نحو بغداد التي عادت مجهولة على محبيها. إحساس استولى على كياني قبل**

أكثر من أربعين عاما وهم يدفعونني على درج ينزل إلى فسحة بالكاد تسع الجسد بعد حفلة تعذيب)[1]، من الواضح كم هو حجم الإفصاح عن الدراية التامة والكلية للراوي الذي بات غير واضح كليا من هيمنة المؤلف على رواية الوقائع والأحداث التي نستنتج منها عدة أمور أهمها أن الراوي وهو المؤلف المندمج به كليا يروي أحداثا بصفته شخصية مشاركة في الحدث وكلية المعرفة بالشخصية التي يروي عنها من خلال وصفه الأحاسيس من جهة ومن خلال سرده لتجربة ذاتية وأحداث مضى على مرورها عشرات السنين في مدينة بغداد حين اعتقل وعذب، لكن الشيء الأهم في النص السابق هو وجهة النظر التي تمثل قناعته المتمثلة بعدم الإيمان من جدوى الكفاح المسلح في تكوين مدينة فاضلة وهذا اعتراف واقعي بوجود أخطاء لا حصر لها في تجربته في العمل السياسي، ولعل ذلك يعد ضربا من ضروب الشجاعة فالإفصاح عن خيبة أمل بعد مرور أربعين عاما ليس بالأمر اليسير، وتعد ظاهرة الإفصاح عن وجهة النظر الصادمة في رواية الحياة ثقيلة سمة من سمات أعمال سلام إبراهيم الروائية حيث تتكرر كثيرا في أثناء الرواية وهذا ما يعد من الشجاعة في نقل التجربة الصادقة البعيدة عن الزيف والتسويف والاعتراف بأخطاء العمل السياسي على الصعيد الذاتي والجمعي – للفرد والجماعة – فمثلا يقول **(وأنا على حافة الستين المس مدى عمق رعب العراقي الذي صنع من لحظة إذلالي الأولى بطولة كأنني المنقذ المنتظر. منذ تلك اللحظة**

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 10 .

أدركت صعوبة فكرة تغير المحيط ناهيك عن حلم تغير العالم، ولكن ذلك الإدراك كان حسا فقط هاجسا من الصعب البوح به، حسا خطر ويخطر نادرا في سني ذاك، ثانويا برغم عمقه، لكنه لم يتبلور كفكرة ناضجة، لذا كنت أتارجح بين الحماس واليأس وأميل إلى الأخير)[1]، ندرك من خلال النص أن المؤلف الروائي طيلة الصفحات الممتدة الماضية من الرواية متماهياً مع الراوي ويبين لنا وجهة نظر صريحة مباشرة التي تمثل الرواسب النفسية واللاوعي الجمعي عن المجتمع العراقي الذي يعد كل من يعتقل هو بطلا وان المفارقة أن تتحول حالة الإذلال التي يتعرض لها السجين سببا لجعله بطلا وذلك ما يدعوه إلى الإفصاح عن وجهة نظره بصراحة إن من الصعب تغير المحيط والذي يعني به الواقع الاجتماعي العراقي والمحيط العالمي بشكل عام، ومن خلال سرد المؤلف لرحلته من الديوانية إلى بيت صديقه القديم حسين في مدينة بغداد بعد أن تفجر العنف الطائفي فيها وفي أغلب مدن العراق وأضحت فرق القتل الجوالة تقتل بلا رحمة على الهوية فيروي ساردا وجهات نظر متعددة لأصوات مختلفة لعدة رواة تناولت مستقبل العراق بعد الاحتلال الأمريكي في حوار بين الركاب الذين كانوا بصحبته دار داخل السيارة وهم يقطعون الطريق من الديوانية باتجاه بغداد فيقول: **(كنت أسمع صابرا ومستقبل العراق يتأرجح في الحوار بين من يقول بأنه سيكون زاهرا وجنة مستشهدا باليابان وألمانيا في أعقاب الحرب العالمية الثانية وكيف تطورتا بعد الاحتلال الأمريكي، وآخر يراه**

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة ، ص 19 .

مجهولا وثالث يصفه بالجحيم القادم، لم أشأ الإفصاح عن وجهة نظري المخيبة لهم وأنا عابر أجي شهرا أو عدة أشهر وأعود إلى مستقري الآمن في الدنمرك.لم أشأ فأمريكا طوال تاريخها لم تبن بلدا ولاسيما متخلفا، هذه ما فعلته في أمريكا اللاتينية وهي تحارب المد الماركسي اليساري في ستينيات القرن العشرين، فقد ساندت حكامها الطغاة ثم أقامت ديمقراطيات كرست سلطة الأغنياء وعممت الفقر والجوع)[1]، في هذا النص الحواري بين عدد من الرواة – الشخصيات - نجد أن المؤلف الروائي والراوي كلي العلم والشخصية المشاركة في بناء الحدث لا يزال التماهي بينهم مشتركا ومستمرا وهو العنصر الطاغي على طريقة سرد الحدث، مع وجود رواة آخرين يتبادلون المواقع بين أن يكونوا رواة تارة ومروياً لهم تارة أخرى فالجميع يتحول إلى مروٍ لهم حين تقوم إحدى الشخصيات بأخذ دور الراوي فنحن أمام حالة تعدد للرواة وتعدد المروي لهم، كما نجد أن تعدد الرواة هنا صاحبه تعدد لوجهات النظر فالمقطع يعج بالأصوات المختلفة في رؤيتها لواقع العراق بعد الغزو الأمريكي، فكل يعبر عن وجهة نظره ومن ضمنهم السارد، وفي وصفه لشخصية فيروز الشابة البغدادية الطالبة في كلية الطب ابنة حسين وهو شخصية رئيسية في الرواية والتي َستُخْطَف َوتُقْتَل فيما بعد في خضم العنف الطائفي الذي اجتاح أغلب مدن العراق بعد الاحتلال ولا يجد أحد لها جثة أو علامة دالة، يقدم لنا المؤلف هذه الشخصية بطريقة الراوي الكلي العلم فيقول عنها: **(ورعة، متدينة، بل**

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص211.

عميقة الإيمان، ذكية، ناصعة التفكير، بدت في تلك الأيام وكأنها ترى أبعد مما نرى، فكانت تسخر من فرح العراقيين بقدوم المحتل الأمريكي وتتوقع وقوع المزيد من الخراب والقتل وضياع الهوية العراقية.كانت جريئة، تطرح أفكارها بوضوح وبهدوء ودراية بدت غريبة على سنها. هذا ما سمعته منها في أول زيارتي للعراق وكان الوضع هادئاً نسبيا)[1]، نجد أن المؤلف الروائي هنا هو راوٍ كلي العلم لسرده معلومات خاصة عن الشخصية- فيروز- فالصفات التي أوردها عن الشخصية مثل عمق الإيمان والرؤية الموضوعية البعيدة التي تتجاوز حدود الرؤية العامة للشخص الاعتيادي والجرأة على طرح الأفكار بهدوء بوضوح ودراية، مما يفوق سنها وحداثة تجربتها الحياتية هي معلومات قد تكون أكبر من معلومات الشخصية عن نفسها، كما أن المؤلف ومن خلال التخفي بشخصية فيروز قد أماط اللثام عن وجهة نظره بما ستؤول إليه الأحداث بعد الاحتلال الأمريكي للعراق بوقوع المزيد من الخراب والقتل وضياع الهوية العراقية.

وفي روايته في باطن الجحيم نجد (سلام إبراهيم) وهو يقدم لنا أنموذجا آخر من التماهي بين كل من المؤلف السارد والراوي العليم والشخصية المشاركة في الحدث فيصف لنا موقفاً من مواقف هذه الشخصية وبضمير المتكلم الأنا أيضا واصفا آثارالحروق والجراح التي أصابته بعد إحدى الغارات بالسلاح الكيميائي على معسكرهم وهو يدلي بشهادته في أمستردام كونه أحد ضحايا المعارك حيث يقول **(مرت العدسة**

(1) نفسه، ص 223.

على جسدي شبرا..شبرا كان مليئا بالفقاعات المتقرحة.رفعت الثوب كنت لا أرتدي لباسا داخليا، فظهرت أعضائي التناسلية محروقة متقرحة مليئة بالفقاعات.أوقف الشريط حينما أظهرت العدسة كتفي الأيمن بلقطة كلوز، فاحتلت القطعة المتقيحة مساحة الشاشة.كانت الإصابة فيه أكثر شدة وفقاعاته اكبر وأوسع.طلب مني نزع قميصي ففعلت ورأى آثار تلك الفقاعات لم تزل توشم جلد كتفي ومازالت وستبقى حتى لحظة إيابي من هذا العالم)[1] الراوي في هذا النص هو المؤلف الروائي المتماهي بشخص الراوي حيث يصف الراوي تجربة وضعه بصورة مباشرة حين تم استدعائه للإدلاء بشهادته في أحد محاكم أمستردام وفي رواية (رؤيا الغائب) يسرد لنا المؤلف (سلام إبراهيم) بلسان الراوي العليم حال الشخصية - إبراهيم-الجندي في الجيش الذي يذهب مأمورا بأحد زملائه من الجنود الهاربين إلى المحكمة العسكرية الخاصة في معسكر الرشيد والتي تصدر حكما بالإعدام على الأخير بقوله: **(بهلع الوجه الأملس بكوتي العينين اللتين خوتا لحظة تلاوة حكم الإعدام من فم عقيد مفرط السمنة بارد النبرات مطرز الصدر بالنياشين والأوسمة لعن ضابط وحدته الذي أمره بتنفيذ مهمة إيصال الجندي الذي كان سجينا بسجن الوحدة إلى المحكمة شاعرا بتأنيب ضمير حاد وكأنه هو من دفع به إلى ساحة الإعدام لا القوانين العسكرية الصارمة زمن الحرب كان ساخطا على نفسه وهو نظراته الهائمة من وقفته**

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم ، ص 129.

بحلق الممر)[1]، يصور لنا المؤلف حالة الشخصية الراوي الذي يعاني من الصراع النفسي والتأنيب لما حصل لزميله الجندي الذي اقتاده للمحكمة العسكرية الخاصة وصدر بحقه على إثرها حكما بالإعدام ويصور لنا ذلك التفاعل النفسي الذي يعاني منه وكأنه هو المتسبب في إعدامه وليس القوانين العسكرية الجائرة، فالراوي هنا يعلم أسرار هذه الشخصية الخارجية والداخلية فبدا بوصف الهيئة الخارجية له بعد النطق بالحكم من ذلك الوجه الأملس والعيون التي خوت لحظة إعلان النطق بالحكم على زميله بالإعدام، ثم يبدأ المؤلف في الغور إلى أعماق نفسه السحيقة من خلال وصف الصراع الداخلي له حين حمل نفسه مغبة إعدام هذا الجندي المسكين وليس القوانين الجائرة فالمؤلف الذي يختفي خلف الراوي العليم يعلم كل ما يحيط بهذه الشخصية من مظهرها الخارجي إلى انفعالاتها الداخلية، وفي رواية إعدام رسام يستخدم المؤلف سلام إبراهيم طريقة الرؤية من الخلف، حين تروي وفاق لسلام - وهي شخصية لفتاة من شخصيات الرواية كانت ترتبط بعلاقة حب مع كفاح الرسام الذي تم إعدامه شقيق سلام – فيقول (**أسفت على عمري الذي ذهب هدرا دونه توسلت في الرسائل وتجرأت على مناشدة والدتك كي تقنعه كي يلتقي بي مرة واحدة.. واحدة فقط كنت على استعداد لدفع حياتي ثمنا من اجل أن أتحقق من وجوده. ألمسه بأصابعي. أتملى لون عينيه الحبيبتين اللتين أضناني الرنو والإبحار فيهما كل ليلة في صورة فوتوغرافية سرقتها من أوراق أختك سلمى، صورة**

(1) سلام إبراهيم ، رؤيا الغائب ص 80.

أوجرت عطشي وجنوني)[1]، يستخدم المؤلف هنا للراوي- الفتاة وفاق - طريقة السرد بضمير الأنا فيكون راويا عليما بكل انفعالاته وهواجسه لدرجة التكلم بطريقة الاعتراف التي تظهر تعري الروح من كل الروابط والقيود فباتت تبوح بأسرارها الخفية ومكابداتها وهي من المراحل المتقدمة والصعبة جدا في الإفصاح والاعتراف بالنسبة للمرأة في المجتمعات العربية والشرقية مما يبين مدى غور الروائي عميقا في كوامن شخصيته التي ألبسها لبوس الراوي المباشر الذي يفصح عن دواخله السرية بأشبه ما يكون باعترافات سرية بالنسبة لامرأة شرقية.وفي رواية الأرسي يقدم لنا المؤلف على لسان سلام وهو الشخصية الرئيسية أو بطل الرواية الحوار الذي يناجي به زوجته وحبيبته وهو حوار داخلي مع النفس غير موجه لمروي له مباشر يسمعه في الرواية، بل هو اختفاء وتخفي المؤلف في شخصية الراوي حتى لا نكاد أن نميز بينهما فيكون الكلام موجها للمتلقي من قبل الراوي كما هو موجه للمروي له غير الحاضر حيث يقول: **(تأخذني يا حبي الهواجس والمخاوف.قد يعتقلونك رهينة..قد أموت غريبا في الجبل.. هاهي ثلاثة أشهر مرة بلياليها الباردة، آلامها، كوابيسها،مرت ثقيلة ودفعتني إلى فضاء فارغ مفتوح، سكنتني أشواق لا براء منها، صاحبت لحظتي وأنا أتجول بين الجبال والقرى النائية منفصلا عن المقاتلين، ساهيا، حزينا، تتخايلين جواري وحولي في الوديان والكهوف)**[2] يطل علينا المؤلف هنا

-(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام ص 100،
(2) سلام إبراهيم، الأرسي، ص 18 .

بحوار مباشر وداخلي تطلقه الإرهاصات والخلجات النابعة من وجدان الشخصية وهو يناجي حبيبته ليكون كلامه خطاب مباشر موجها نحو المتلقي على لسان الشخصية وحاملا وجهة نظر المؤلف المتخفي ورائه.

أن المؤلف الروائي سلام إبراهيم قد نقل لنا في أسلوب الرؤية من الخلف أو طريقة الراوي العليم شحنات عالية من المناجاة التي تختفي فيها أحيانا شخصية الراوي الوهمي التخيلي التي يصنعها المؤلف الروائي في نصه ليبرز بالمقابل خطاب مباشر موجه في أغلب الأحيان إلى شخصية المتلقي الحقيقي، خطاب مليء بالإحساس العالي الذي قد يكون سببه كثافة التجربة الإنسانية من ناحية والقدرة الفنية العالية في صنع الخطاب الروائي وتوجيهه نحو المسار المطلوب وبالمستوى السردي المناسب، كما إن طرقه لهذا الأسلوب والمستوى السردي لم يكن مقتصرا على طريقة واحدة بل تعددت تلك الطرائق ولم تكن مقتصرة على طريقة واحدة فتارة يأتي الخطاب الروائي على شكل اعترافات موجهة إلى مروي له مباشر وتارة يأتي على شكل مناجاة مع مروي له غائب وتارة يأتي على شكل حوار داخلي مع النفس ويوجه إلى المتلقي كخطاب مباشر، إن هذا يدل على الدربة والدراية العالية والتمكن من إنتاج المستوى الناضج من الرواية المكتملة البناء الفني.

2- الرؤية مع

يمكن القول إن السرد بطريقة الرؤية مع الشخصية تعني أن

يكون ما يعرفه الراوي أو يسرده إلى المتلقي مباشرة أو عن طريق الرواية إلى المروي له سواء كان شخصية ممسرحة أو غير ممسرحة معادلا ومساويا لما تعرفه الشخصية فلا يتفوق عليها ولا يغوص في أعماقها ولا يصور أحاسيسها بل يكون راويا موازيا لها في المعرفة ومتكافِئاً في درايته عنها ففي رواية الحياة لحظة، يورد لنا المؤلف خطابه السردي وهو عبارة عن مروي يقوم بروايته (عزيز) وهو شخصية من ثلاث شخصيات مع إبراهيم ومحمود حيث يروي لهم جانباً من طفولته أثناء تجمعهم بشقة إبراهيم في مدينة موسكو بانتظار الهجرة إلى أوربا حيث يروي عزيز (**في أول مراهقتي عملت في مقهى أبي اللي يديره أخي الكبير تعرفوه شيوعي، سكير، مقامر، نسونجي، طيب، كريم، ثرثار، متلاف كل المتناقضات بيه ومعروف في المدينة كلها وكان قاسيا معي.. إذا تأخرت أو أخطات أو نسيت شيئا..يضربني بعصا يخبئها في خزانة المقهى..كان لا يعاقبني أمام الناس..بل عندما يخلو المقهى من الرواد**)[1] عندما ننظر إلى المقطع المار نجد أن الراوي لم يقدم من المعرفة والدراية أكثر مما تملكه شخصية الراوي عزيز في حوار احتل فيه عزيز موقع الراوي وهو راو واحد فيما تعدد المروي لهم وهم إبراهيم ومحمود وهما شخصيتان ممسرحتان وجه إليهم خطابه الراوي مباشرة وهو المادة الحكائية المروية فعزيز هنا يسرد وقائع لم يتجاوزها المؤلف الروائي المتخفي خلف شخصه الوهمي الورقي بحجم المعرفة فلم تسبر أغوار الشخصية فكان الخطاب متوازنا بينهما،

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 209.

ويستمر هذا النمط من الرؤية في الخطاب في أجزاء كثيرة من رواية الحياة لحظة حيث يسرد المؤلف لنا ما تكون لدى إبراهيم وهو بطل الرواية من تصور نتيجة ما كان ينقله له شيركو الشاعر العراقي المهاجر معه في موسكو عن الحياة في الحواري الروسية القديمة في مدينة موسكو التي يقطنها الفقراء والمتشردون فنجد أن الراوي هنا يختفي ليتماهى مع المؤلف الروائي ويتحول بذلك الخطاب إلى خطاب شبه مباشر إلى المتلقي فيقول: (**عالم يشبه كثيرا أجواء المسحوقين في روايات ديستويفسكي وكان الزمن قد توقف منذ مطلع القرن العشرين..نساء يكدحن ليسكرن في المساء..سكيرات.. مطلقات..يبحثن عن عشيق ولو لليلة واحدة، وصبايا يمنحن أنفسهن بيسر لمن يصرف عليهن وجبة طعام..عذاب بشر يعانون الوحدة والعوز لكنهم شديدو الصراحة والبوح لا يخجلون من شيء هذا ما استنتجه إبراهيم وهو ينصت لحكايات شيركو الممزوجة برهافة الحس**)[1] إن الصورة المرتسمة في ذهن الشخصية -شيركو- والتي قام بنقلها إلى مخيلة الشخصية الأخرى - إبراهيم -هي ذاتها ما جاء على لسان الراوي بلا زيادة ولا نقصان بل كانت الرؤية متعادلة والحوار وان تحول إلى ما يشبه الخطاب المباشر الموجه نحو المتلقي إلا أن الراوي ظل محافظا على عدم تجاوز المعلومات التي تتملكها الشخصية.ويصور لنا المؤلف تعدد الرؤى من خلال تعدد الأصوات في الحوارات التي كانت تجري بين شخوص الرواية وهم مجموعة من العراقيين الماركسين

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 91.

واليسارين الذين هربوا إلى موسكو أملا في الهجرة إلى أوربا بعدها، فنقل الرؤية بحيادية دون تدخل الراوي في الانتصار لأحدها أو الإسهاب في تفسير وطرح أفكار ومعلومات أكثر مما تحمله الشخصية المقطع هنا يمثل الخطاب المتنوع بوجهات نظر متباينة حول حادثة حصلت أمام الثلاثة في شوارع موسكو واختلفت وجهات نظرهم حولها يورد المؤلف الحادثة كخطاب مباشر إلى المتلقي دون أن يكون هناك راو واضح أو مروي له ممسرح فيقول: **(بعد فشل انقلاب الجيش على جورباتشوف وقتها كان إبراهيم وحازم العامل وشيركو يقفون في ساحة بريجنيسكي فشاهدوا حشود الشباب الروس يهجمون بصخب وعنف محتلين الساحة ومحطمين نصب بريجنيسكي البولندي الأصل مؤسس المخابرات الروسية أول أيام ثورة أكتوبر عام 1917 حتى أن شيركو أصابته بهجة التمرد فركض مع الحشود ليلتقط قطعة صلبة من التمثال المحطم ويعود مبتهجا بالغنيمة غير آبه بشتائم حازم المنصبة على الروس الجهلة)**[1] بعد هذا السرد المباشر الذي يوجهه المؤلف وهو خطاب مباشر إلى المتلقي فليس هناك ظهور واضح للراوي أو المروي له والذي صور لنا الاختلاف في وجهة النظر- الرؤية - إلى الحدث بين شيركو الذي ابتهج مع الشباب الروسي الهائج وبين حازم الذي يحمل أفكارا إيديولوجية متزمتة، يوجه المؤلف بعد ذلك خطابه الروائي عن الشخصيات الثلاثة إبراهيم وحازم وشيركو بطريقة الرؤية مع، أي التعادل والتساوي والتوازن بين ما تحمله الشخصية

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة ،ص 83.

والـراوي مـن درايـة ومعرفـة فيقـول (**وقـف الثلاثـة يناقشـون المشـهد.."إبـراهيم" انسـحب مسـتمتعا بمـا آل إليـه مسـار النقـاش.."شـيركو "يـدافع بشـدة عـن الشـباب الـذين احتلـوا الشـوارع، وحـازم يعتبـرهم جهلـة مغـررين بدعايـة الغـرب وأمريكـا، لإفشـال أول تجربـة اشـتراكية حقيقيـة فـي تـاريخ البشرية.ما أن ختم حازم آخر كلمـة من الكليشـة المكررة في ذلـك الوقـت حتـى انخـرط الشـاعر فـي الضـحك وتهالـك علـى عشـب الحديقـة)**[1]. نـرى هنـا الحياديـة المتوازنـة فـي سـرد الواقعـة مـن الـراوي والتـي لا تمثـل أي غـور أو كثافـة فـي المعرفـة تفـوق معرفـة الشخصـيات، ويسـتمر هـذا الاتجـاه فـي الرؤيـة مـع مـن خـلال كـلام شـيركو الـذي يقـوم بـدور الـراوي والـذي يوجـه كلامـه نحـو حـازم المـروي لـه الأول ومـن ثـم إبراهيم المروي له الثاني (**- يا مجنون وين المؤامرة.. النـاس هنا مختنقة ما شفتها..مختنقة..يا اشتراكية يا شيوعية..إي مـا شـفت النـاس تسـتجدي بالشـوارع..كنـا بـوهم عجيـب..كيـف صـدقنا فكـرة تسـاوي النـاس بـالقوة..فكـرة سـخيفة..كيـف يتساوى الذكي ويه الغبي؟..بعدين النظريـة الماركسـية مـا إلهـا أي علاقـة بالطبقـة العاملـة..شـو بـزمن مـاركس كـان العامـل يشـتغل 12 سـاعة..متـى ينـام متـى يأكـل متـى يـرى أطفالـه اذا كـان متـزوج)**[2]. نستنتج من المقطـع المـار الـذكر أن الـراوي واحد وهو شيركو والمروي له متعدد فهم اثنان حازم وإبراهيم، والمـروي لـه مـن النـوع الممسـرح أي هنـاك شخصـية موجـودة

(1) نفسه، ص 83 .
(2) نفسه، ص 83.

داخل الرواية يوجه إليها الخطاب، إن طريقة رواية الراوي هي من نوع الرؤية مع وهي تساوي معرفة الراوي مع معرفة الشخصية ومع استمرار الخطاب الروائي نجد أن المروي له إبراهيم يتحول إلى راوٍ فيما يتحول كل من حازم وشيركو إلى مروٍ له حين يقول إبراهيم **(- تعال جيب أنواع مختلفة من البشر..احبسهم بوطن ولازم يعيشون بالطريقة نفسها، وينطبعون بالمزاج نفسه، ويفكرون بالطريقة نفسها..خرط.. هذا خرط مو فكر)**[1]، لا يخفى على المتلقي أن المؤلف هنا مع مراعاته لأسلوب الرواية بطريقة -الرؤية مع- والتي كان يضع فيها الحوار على لسان الراوي بطريقة متساوية لعلم الشخصية إلا أنه ضمن الخطاب وجهة نظره التي سوقها بذكاء إلى المتلقي عن طريق الحوار المنطوق أو المسرود بلسان الشخصيات، وفي الرواية نفسها نجد الأسلوب نفسه في السرد عن طريق -الرؤية مع - لكن المؤلف هنا يظهر ولا يختفي خلف أحد الشخصيات فيتم توجيه الخطاب الروائي نحو المتلقي مباشرة لكن يبقى علم الراوي مساويا لعلم ومعرفة الشخصية حين يصف إحدى الأمسيات التي أقامها المغتربون العراقيون في موسكو لبطل الرواية إبراهيم ليقص عليهم أحد قصصه أو رواياته فيقول: **(وفي الأمسية التي أقاموها له في صالة شقة واسعة، قرأ عليهم قصتين عن حرب العصابات واحدة عن مقاتل ثوري متحمس يكتشف انه تورط في قضية قتل أبرياء فيقوم بالتسلل إلى نبع ماء يبعد عن القاعدة نصف كيلومتر جنوبا ليطلق رصاصة في فمه فيهب المقاتلون إلى النبع**

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 84.

ليجدوه سابحا في دمه المتدفق من الرأس وإلى جواره ورقة رسم عليها رأس إنسان تخترقه رصاصة تخترقه رصاصة من مسدس مدسوس فوهته في جوف الفم لتخرج من قمته وردة كبيرة)[1]، نلاحظ هنا أن الراوي الشخصية يختفي حتى لا نكاد أن نميز له وجودا في النص وذلك لتحول السرد إلى سرد مباشر من المؤلف الروائي إلى المتلقي، إلا أن الرواية تبقى بمستوى الرؤية مع فلا يقدم الراوي المؤلف هنا أكثر مما تعرفه الشخصية.

وفي رواية في باطن الجحيم التي يسرد فيها المؤلف الكثير من مشاهد المعارك وقصف الطائرات لرجال المقاومة المسلحة أو رجال العصابات كما يسميهم - في أحيان أخرى - وهي رواية تسجيلية لما حصل في معارك الفصائل المسلحة مع السلطة إبان أيام حكم النظام السابق، في أغلب الرواية كان الراوي هو الراوي المباشر المتكلم بضمير الأنا والذي يوجه خطابه الروائي نحو المتلقي بتفاوت واضح حيث إن التمازج والاندماج مستمر بين المؤلف الروائي الذي يروي بضمير الأنا إلى المتلقي مباشرة وبين شخصية البطل التي كانت الراوي أحيانا فتفاوتت الشخصية بين الحضور الكامل وبين الاختفاء إلا أن المروي له لم يكن شخصية من شخصيات الرواية على الأعم الأغلب، فيقول عن ذكرياته حين عاد إلى العراق بعد الاحتلال الأمريكي ويرمز لهذا التغير الذي حصل ب (2004) وهو ما بعد عام الاحتلال الأمريكي **(حدث معي حين زرت العراق 2004وقفت أمام قبر أمي وأبي اللذين**

(1) - نفسه ص 302.

قضيا وأنـأ فـي المنفـى كنـت غيـر مصـدق بأنهمـا يرقـدان هنـا خلف حائط من الجص والآجر في سرداب صغير ضائع بين بحر من القبور في مقبرة - السلام – في النجف) نلاحظ أن الراوي لم يتجاوز حدود الشخصية بالمعرفة مع المحافظة على عدم تجاوز مستوى الرؤية السردية بأن تكون -الرؤية مع- والخطاب موجه نحو المتلقي مباشرة فلا وجود لشخصية تأخذ موقع المروي له، ويسرد لنا المؤلف واقعة مقتل احد أفراد الجماعات التي كانت تعارض النظام السابق وتحمل السلاح كوسيلة للمعارضة، محافظا على نفس المستوى من الرؤية السردية - الرؤية مع - فيقول: **(وقفنا حول جثة أبو جواد نفكر في مخرج يكفل لنا دفنا سريعا تفرقنا كل إلى جهة نبحث عن حفرة ما أو أخدود يختصر علينا فكرة الحفر شبه المستحيلة دون أدواة في وقت ضيق مشحون بالاحتمالات. لم نجد شيئا تجمعنا ثانية حول الجثة نفكر ونتحاور وفجأة تذكرت الشق الذي يحدثه مجرى سيل الربيع وسط الوادي الجانبي)**[1] فالراوي هنا الذي يروي عن حاله وحال الذين تجمعوا معه حول الجثة لا يتجاوز هنا معرفة الشخصية الراوي وهو بطل القصة سلام، ويروي أيضا بطريقة مباشرة إلى المتلقي تقترب من التصريح المباشر دون الاختفاء خلف شخصية البطل مثل قوله: **(ما أسرده الانَ ما هو إلا تجسيم لتلك اللحظات التي كانت تمر كالبرق نهضت تسلقت المنحدر ألدغلي الحاد بلغت جثة - أبو جواد – التي ازدادت ورما**

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 234

أردت النـزول إلـى رفـاقي كـي نرتـب قضـية الجثـث)[1]، هنـا شخصية الراوي الوهمية التي يصنعها المؤلف الروائي داخل الرواية، تظهر إلى السطح حين يضع المؤلف الروائي الخطاب على لسان شخصية البطل ومثله أيضا قوله: (**- مـا أثقل الجسد الهامد، رددت مع نفسي بصمت حينما تهالكنا جالسين نلقط أنفاسنا بعناء حول الجسد المكشوف الذي تضخمت قسماته وتورمت حتى تخيلتها ستنفجر بعد لحظات لم أكن أحس بثقل الجسد في طقوس دفن الأحبة والأقرباء في النجف فأدركت حكمت تبادل المشيعون جثة الميت الساجي في تابوته الخشبي بعد خطوات قليلة نهضنا بعد دقيقة امسكنا أطراف البطانية حاولنا رفعه دون جدوى كان قد تحول إلى كتلة من الرصاص)**[2]، إن الأسلوب في الراوية من خلال التناوب في الأساليب عن طريق استخدام الرواية بضمير المتكلم الأنا أو غيره من الأساليب لا يحدد مستوى أو نوع الراوي أو نوع الرؤية ولا يقيد المؤلف بل يمكن استخدام كل الأساليب مع كل المستويات في السرد وهذا ما نلاحظه في طريقة سرد الراوي في روايات سلام إبراهيم.

3- الرؤية من الأمام أو من الخارج

وهو الصنف الثالث من طرق رواية الراوي وتكون فيه معرفة الراوي عن الشخصيات خارجية لا تمثل العمق النفسي أو الفكري أو المقاصد الخفية للشخصيات، وتعد روايات سلام

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 231.
(2) - نفسه، ص 237.

إبـراهيم مـن الروايـات الغنيـة بطـرق السـرد وأنـواع الرؤيـة السردية المتنوعة ومنها طريق الرؤية من الخارج ففي رواية (إعدام رسام) وهـي روايـة تقص حكايـة إعدام الرسام كفاح شقيق البطل يسلك المؤلف الروائي سلام إبراهيم هذا النوع من طرق الرواية – الرؤية من الخلف – ففي الفصل الثاني يصف لنا لقاء البطل سلام بالمرأة الغريبة التي تقتاده إلى العالم السفلي ويتضح له من خلال حواره معها أنها زوجة أخيه وكأنه أراد بهذه الشخصية المزج بين الواقع والخيال فهي في الواقع زوجة أخيه الرسام الشاب المعدوم وفي الرمز هي الزوجة والحبيبة العراقيـة التـي دفعـت فـاتورة الحقبـة الماضـية بكـل آلامهـا وجراحاتها فيقول واصفا حال البطل وهو يسرد ذلك اللقاء حين سألها من أنتِ **(- أنا زوجة أخيك.تحجر تمثالا من صخر صلد رغم وضوح كلماتها التي حرصت على نطقها ببط شديد كأنها أرادت تخفيـف وقـع الخبـر ظـل جامـدا يحملـق فـي نحـت القسمات، استدارة الوجه، ورد الخدين الناضجين، نحت الأنف المتناسـق الـدقيق، وسـاعة العينـين البنيتـين الـداكنتين الصـافيتين، الأجفـان الطويلـة الفاحمـة، الحـاجبين الكثـين، الشـفتين المكتنـزتين المضـرجتين المنتفضـتين، الضـفيرتين السميكتين المتـأرجحتين بحركـة خفيفـة)**[1] الـراوي هنـا يسرد من خارج جسد وروح شخصية البطل وليس من داخل أعماقه فهو يصـف تحجره أمـام تلـك المـرأة حين يصـدم بخبـر كونهـا زوجـة شـقيقه المعدوم فـالراوي يصـف حـال البطـل وهـو يقـف كالتمثال الصلد واقفا يحملق في جسدها في القسمات، والوجه،

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 111 .

والأنف، والعينين، والأجفان فمعرفة الراوي هنا معرفة خارجية لا تتطاول على الدخول إلى أعماق وأفكار الشخصية ولا يفوتنا الانتباه إلى أن الراوي الشخصية كان هنا شبه متواري حيث لم نلمس ظهور شخصية من شخصيات الرواية تقوم بسرد المقطع ولكن طغت شخصية المؤلف الروائي الحقيقي على السطح فكان الخطاب موجها بصورة مباشرة إلى المتلقي وليس إلى مروي له داخل النص الروائي، ويستمر المؤلف بهذا المستوى من السرد وهو الرؤية من الخارج حين يصف حال البطل وهو يستفهم كيف تزوج أخوه دون علمه وبهذه السرعة الخاطفة حينها يتحول الراوي إلى شخصية البطل فيكون هو الراوي وتكون زوجة أخيه المروي له، فيوجه نحو الراوي كلامه إليها - البطل - بقوله: (**ما معنى هذا..ما معناه؟؟. أي زواج خاطف هذا؟؟. فمنذ انقطاع أخباره وآخر لقاء معه في آذار 1980 أربعة أشهر فقط. أيكون قد تزوج في اليوم التالي لفراقنا، لكن كيف.. كيف؟؟. فهو لم يشير لا من قريب ولا من بعيد لشأن كهذا عدى موضوع تلميذة الثانوية.كان الحديث في اللقاء الأخير مختلفا في زاوية خافتة الضوء بمكان منعزل أسمعني أشعارا وأراني رسوما له، وباح لي ببارح أشواقه للأهل ثم عانقني وضاع..**)[1] وتبقى هنا معرفة الراوي معرفة خارجية عن الشخصية وليس غائرا في أعماقها أو متجاوزا ما تعرفه، ويستمر هذا المستوى في الرؤية من الخارج في أغلب فصول الرواية حيث تتحول المرأة – زوجة أخيه – إلى راو والبطل شقيق- الرسام المعدوم

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 111.

- مرويا له حين تروي لـه حـال أخيـه بـالفترة التـي سبقت إلقاء القبض عليه وإعدامه فيما بعد (**أعود من مدن أحلامي فأجده غاطا بالرماد، تنوء قسماته بهموم الدنيا، يرمقني بشرود، كمن يلاحق ظلا ينمحق بجدار أو شيئا نائيا، عصيا، مستحيلا، سيميت أطرافي يأس عينيه، وسهو نظراته الساكنة.سكون نظرات محتضر. أتمسك بكفيه الناحلين.أمرغ جبيني في راحتيهما الخشنتين، متمنيةً لو ألج أحشائه وأذوب بين ثناياها، وامكث هناك بقية العمر، لأرى ما يراه، وأحس ما يحسه، وأواجه ذات المصير، فقد كان جل خوفي أن يواجهه وحيدا**)[1] المؤلف كان يعمد إلى الظهور والاختفاء فتارة يظهر إلى الواجهة لتختفي الشخصية ويكون الخطاب أشبه بالمباشر إلى المتلقي تقريبا وتارة يجعل الراوي أحد الشخصيات وأيضا يكون المروي لـه غير ممسرح ويوجـه الخطـاب إلـى المتلقي تقريبا وتارة يجعل الراوي والمروي لـه من شخصيات الرواية ويتم تبادل المواقع بينهم، بين أن يكونوا رواة أو مروي لهم كما في تبادل الأدوار بين البطل وزوجة أخيه. ونجد الكثير من المقاطع التي رويت بهذا المستوى من الرؤية من الخارج مثل سرد زوجة كفاح - الرسام المعدوم - شقيق البطل سلام وهي تروي لـه لقائها الأول بشقيقه (**في الزمن السابق للحرب كان الحي هذا عامرا.استأجر كفاح هذه الحجرة من أهلي.وفي ضحى نهار قائظ رأيته في باحة الدار، ألقى علينا السلام أثناء مروره دون أن يرفع عينيه عن الأرض.لا أعرف ماذا الم بي؟؟. صرت ارتجف محمومة، فأسرعت إلى غرفتي،وما إن**

(1) نفسه، ص114.

أغلقت الباب حتى شعرت بنفسي تغيرت، عدت مسلوبة اللب ولم اعد ما كنته قبل رؤيته.باختصار وقع في قلبي وانتهيت)[1]، وتستمر علاقة البطل سلام مع زوجة أخيه التي يعمد المؤلف إلى مزجها بشخصية خيالية يخترق معها البطل العالم السفلي وأعتقد أنه أراد بهذا التمازج بين الحقيقية والخيال الاتجاه إلى الرمز فزوجة أخيه بجزئها الخيالي هي البوابة والواسطة التي تم بها النزول العالم السفلي والذي يمثل حسب اعتقاد الباحث المآسي والفواجع التي أريد لها أن لا تظهر للعيان أيام حكم النظام السابق فيعود اختفاء الراوي الشخصية مرة أخرى من الحدث وتبرز شخصية المؤلف الروائي من جديد إلى السطح ليقترب الخطاب إلى خطاب مباشر إلى المتلقي -الذي هو غير موجود أيضا كشخصية ممسرحة - فيروي النزول لهذا العالم السفلي بقوله: **(دارا في الغرف المتقابلة المتبقية في الممر. يطعمان ويسقيان بشر محشورين في زواياها، رجال ونساء، شيوخ ويافعين، شبان وشابات فاقدي الأذرع أو الأقدام، مجدوعي الأنوف، مقلوعي الألسن، مصلومي الأذان ومسمولي العيون، مبتوري الأصابع، محروقي الأطراف، موشومي الجباه، بعلامات فارقة.كانت تسقيهم ماء باردا تسكبه من عنق جرة الفخار في طاسة فضية مباشرة بعد أن يأتوا على الرغيف. جابا في مجاهل أقبية وغرف وقاعات وأواوين تلاحقهم صرخات استغاثة، صرخات الم، صراخ نسوة يعانين مخاضا، صرخ ينبثق من بحور الأنين المستديم المتردد في جحور معتمة عفنه،**

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 117.

مهجورة يلطو في زواياها بشر شوهو.يساكنون هوام الأرض وحيوانات الظلام من عناكب ونمل ودود وخفافيش تخرق برفيف أجنحتها الموحش أمواج الأنين)[1] وكان لاختفاء الراوي الشخصية وظهور المؤلف الروائي في رواية الخطاب واضحا في هذه الرواية حيث يروي تلك المشاهدات عن العالم السفلي وهي جميعا رموز لما فوق السطح كما يعتقد الباحث بقوله **(في الغرف والقاعات والباحات والممرات، في متاهاتها العويصة تعرف على عشرات الوجوه رغم تشوهاتها البليغة، معارف، أصدقاء، جيران، أقرباء، زملاء ورفاق، اختفوا في ظروف غامضة من الحارات والمعسكرات، أماكن العمل والبارات، غرف النوم والمحطات، في المدن الكبيرة والقرى وجوه أصدقاء حميمين ضاعت إخبارهم في الجبهات والمعتقلات، وجوه ثوار عاشرهم في الجبل لفترة وجيزة.. وجوه كانت جميلة حبيبة.. وجوه.. وجوه..جعلته يندفع راكضا نحوها)**[2] إنها رموز للذين اختفوا بلا رجعة واندثر ذكراهم في زمن كان القتل والدم هو الحاكم الراوي هنا ليس شخصية والمروي له كذلك انه خطاب المؤلف الروائي الغير متخفي بشخصية والظاهر بوضوح في تسويق وجهة نظره وخطابه إلى المتلقي، وفي مقطع أخر من الرواية يروي المؤلف على لسان البطل - رؤية من الخارج – مناجاته للإمام علي ابن أبي طالب عليه السلام

(مد بصره إلى اليسار والى اليمين ليس غير جدار لا

---

(1) نفسه، 126.
(2) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص128.

متناه.فطفق يرتجف صارخا:

- مدددددددددددددددد يا علي.....مدددددددددددد

مغمض العينين تحت المطر لم يكف عن الصراخ والصراخ إلى أن بح صوته، فراح يردد بخفوت:

- يا رب الظلمات والنور..يا رب كيف السبيل إليه؟؟. يا رب كيف..يا رب كيف؟؟.)[1] الراوي هنا يروي من الخارج فلا يعرف التفاعلات النفسية ولا خوالج الشعور والأحاسيس رغم إن الحدث هو حدث انفعالي وجداني إلا أن الراوي يكتفي بالرؤية من الخارج أي من خارج الشخصية وليس من داخل مكنونات مشاعرها..ويستمر يروي بنفس المستوى من الرؤية حين يروي لنا بحث البطل سلام عن روح جسد أخيه وهو راحل إلى مقبرة وادي السلام في النجف الأشرف وهو يناجي الإمام علي ابن أبي طالب عليه السلام أن يعينه باللحاق في جسد أخيه للوقوف عليه قبل الرقدة الأبدية في قبره بقوله: **(انفجر ينتحب، مكسور الخاطر وراح يتضرع بعلي بن أبي طالب الراقد في بقعة قريبة من الباب الذي ضيعه في هذه المتاهة:**

- يا من أجيئك مستغيثا.

يا من أدور حول ضريحك المذهب هامسا لك أصغر أسراري..

-يا من ألوذ ساعات لصق شبابك منصتا لنبضك يرن في أنحاء روحي..

---

(1) نفسه، ص 141.

- أعني كي الحق به، أعني كي أراه للمرة الأخيرة..أضمه.. أشـــمه..اعنـــي..أعنـــي مـــدددددد يـــا علـــي مـــدددددد حيييييييييييي..)[1]

(وقف على العتبة العالية فترامت تحت ناظريه شواهد القبور الممتدة حتى الأفق. كان يقف وسط مقبرة النجف.شيعته آلاف العيون المحنطة بصورها الفوتغرافية من خلال زجاجها المغبر المثبت حوافه في مقدمة الشواهد. عيون متألقة، باسمة، كابية، ساهمة، حزينة، غائمة، ترنو من سكون لحظتها الأبدية إلى سيل الزمن الدافق)[2]

لا يزال الراوي هنا مختفياً غير ظاهر كشخصية من شخصيات الرواية التي يصنعها المؤلف الروائي في نصه ويشخصها، لكنه واضح كمؤلف يسوق الخطاب مباشرة إلى المتلقي وكان عمق التجربة وفيض الإحساس عند المؤلف الروائي تجعله ينزل بنفسه إلى ساحة رواية الحدث ليكون هو الراوي بدون التخفي بشخصية من صنعه وهذا ما يستمر إلى نهاية الرواية حين يصف البطل وهو يهيم في مقبرة وادي السلام في النجف الأشرف باحثا عن روح أخيه أو قبره وكأنه أراد أن يرمز إلى آلاف من الشعب العراقي الذين يسعون بصمت وألمٍ لمعرفة قبور أبنائهم وذويهم الذين غيبوا ولم يعرف لهم وجود ولا رفات فيروي هذه الحالة عن البطل بقوله: **(المقبرة ليست غريبة عليه، هاهو يعثر على الزقاق المفضي إلى قاعة غسل الموتى دون عناء، فطالما زارها مودعا الكثير من الأحبة الذين ختموا مسافة غبرتهم قتلا أو كمدا. انعطف الزقاق**

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام ،ص154.
(2) نفسه ،ص 155.

وأصبح أكثر اتساعا لتقوم على جانبيه أبنية قديمة عالية أسمنتية الجدران تخلو من النوافذ والأبواب، غامضة ليست هي بالقبور، ولا هي بيوت سكن أو جوامع)[1].

(1) نفسه، ص 155.

المبحث الثالث
(المروي له) في روايات سلام إبراهيم

1-المروي له الممسرح

إن المقصود بالمروي له الممسرح - كما مر ذكره -هو أن يكون المروي لـه شخصية من شخصيات الروايـة متفاعلـة أو غير متفاعلة في صنع الحدث، لكن الشـيء الأهم هو أن يكون شخصـية محـددة ومعروفـة فـي الروايـة، وفـي روايـات سـلام

إبـراهيم التـي اعتـدنا علـى غناهـا بكـل الأسـاليب والأركـان والمفاهيم السردية نجد أن المروي لـه موجود بـأنواع وإشكال شتى سنحاول الإلمام بأغلبها عن طريق تحليل تلك الروايات، والمروي له الممسرح – الشخصية – هو احد تلك الأنواع ففي رواية الحياة لحظة نجد الكثير من أنموذج المروي له الممسرح ومـن ذلـك مـا قالـه شـيركو الشـاعر العراقـي المهـاجر وهـو شخصية من شخصيات الرواية إلى بطل الرواية سلامي حين وجه إليه الخطاب الروائي بقولـه (**- اسمع" سلامي "..البنات الروسيات أكثر صدقا منا نحن الثوريين..أكثر صدقا من صاحبك العامل..فعندما تجوع تقول لك: إني جائعة..وعندما تشتهي غيرك تقول..ففي غرفة واحدة في بيت أهلها، وبعد أن صرفت عليها كثيرا، وهي مبالغ تافهة حتى بالنسبة لنا نحن المتشردين..قالت: تريد الصحيح أنا لم أحبك يوما. ولدي حبيب من أبناء جلدتي، ولكنه لا يستطيع أن يصرف عليه مثلك**)[1] الراوي شيركو وهو شخصية من شخصيات الرواية يوجه كلامه إلى سلامي وهو بطل الرواية فكلا الشخصيتين الـراوي والمـروي لـه شخصـيات واضـحة غيـر مضـمرة أو متخفية والخطاب بينهما مباشر ويحمل مضامين تمثل عمق معرفتهم بالمجتمع الروسي الذي كان كلاهما يعيش لاجئا فيه، وفي ُأنموذج أخر من النماذج التي يكون فيها المروي له متعددا من شخصيات ممسرحة يصور لنا مؤلف الرواية، جلسة من الجلسات التي كانت تحصل في شقة البطل سلامي في مدينة موسكو، حيث تتحلق مجموعة من المعارضين اللاجئين للبوح

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة ،ص 93.

عن تجاربهم في الحياة السياسية حيث يكون الراوي واحداً وهو شخصية من صنع المؤلف الروائي والمروي له شخصيات متعددة لكنها جميعها شخصيات ممسرحة من صنع المؤلف الروائي حيث تتكلم إحدى الشخصيات وهو نادر عن تجربته قائلا (**- هربت من الجبهة. وبقيت مختفٍ أكثر من سنة. ما اعرف وين أروح.. ثقلت وجوه الإخوة والأخوات والأقرباء إلي كنت أتنقل بين بيوتهم..وكنت احلم بالوصول إلى كردستان والقتال بصفوف الأنصار إلي كنا نسمع أخبارهم من إذاعة صوت العراق من دمشق..وصدفة التقيت بزميل دراسة كردي من أيام الجامعة.سألني عن أحوالي فأخبرته، وكان يعرف قربي من الشيوعيين فسألني: لماذا لا تلتحق بهم في كردستان؟)**[1]، الراوي هنا نادر وهو من أهل البصرة التحق إلى صفوف المعارضة في شمال العراق وهو شخصية من شخصيات الرواية والخطاب موجها إلى باقي الشخصيات التي كانت حاضرة في الجلسة وهي جميعا شخصيات ممسرحة فالراوي واحد هنا والمروي له متعدد ويستمر نادر راويا عن تجربته في العمل وما آل إليه حاله بعد تلك الرحلة المضنية قائلا: (**قطعوا بي جبالا وعرة ووديانا وسهوبا إلى أن وصلنا إلى إحدى القواعد.وبعد يومين استراحة بدء التحقيق معي.ومن سوء حظي، لم يكن في القاعدة أحد من شيوعي البصرة يعرفني..ظللت أشرح بالتفصيل عن الحياة بالبصرة ذاكرا عشرات الأسماء التي اعرفها، ووصفت كيف جرت حملة 1981 وفصلت كل شيء عن حياتي. لكن لم يصدقني**

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 141 .

أحد وشككوا في كل ما قلته)[1] ولعل من الحق القول إن الروائي (سلام إبراهيم) قد قام بسرد تلك الحوادث بتجرد وحيادية مما يعطي لأعماله المقبولية كونها قامت بنقل تجربة تكاد تصل إلى الحقيقة المطلقة حين أماط اللثام عن الكثير من المسكوت عنه من سلبيات العمل المعارض المسلح الذي اعتاد الكثير من الكتاب إلباسه ثوب الطهارة والنقاء المطلق وجعل كل من يرتدي ثوب المعارض وكأنه قد ارتدى ثوبا ملائكيا فقام باختراق هذا الحاجز الوهمي مصورا كيف تتطابق أحيانا تصرفات الضحية مع الجلاد وقد يسال سائل ما الجدوى من هذا الكلام حول المضمون في دراسة بنيوية؟ إن الباحث يعتقد أن من أنجع الأجوبة عن ذلك، إن هذه الأفكار الجريئة التي قام بطرحها المؤلف تمثل رسالة يحملها النص ووجهة النظر المبثوثة التي أريد لها أن تصل إلى المتلقي من خلال العمل لكن بذكاء يحسب للمؤلف وهذا ما يتأكد من خلال استمرار الراوي نادر بسرد فصول من حياته المضنية في العمل المسلح المعارض بقوله: **(وضعوني في السجن وفي غرفة شديدة العتمة وسط المشبوهين..جفت وملاَ جسدي القمل.لا ادري كم بقيت مسجونا، فظلمة الغرفة ضيعت الأيام..كانوا يأخذونني بالليل لأدخل الدورة نفسها.. جربوا معي أشكال التعذيب..غطسوني بحوض النبع في عز برد الشتاء، وحشروا بين فخذيَ، نبات اخضر بأوراقه ابر تحرق مثل النار، شطت للسماء..طفوا السجائر في صدري..)**[2] منتهى

(1) نفسه، ص 141.
-(2) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 143.

المكاشفة يحملها كلام الراوي إلى المروي لهم وبالتالي يمثل رسالة إلى المتلقي حيث قام بالثورة على الكثير من الثوابت المقدسة التي كان يرسمها بعض الكتاب والمؤلفين حيث يؤكد سلام إبراهيم على هذا الكسر للحاجز بكلام الراوي عن باقي تجربته من خلال أقوال نادر وهو يروي للمجموعة (**- ما كنت أفكر بشيء..عدا إنني سوف اقتل مظلوما بين يدي رفاقي.وعندما أخذوني في احد الأيام ليلا..ومشوا بي مسافة طويلة جدا، قال لي السائر خلفي: حكم عليك بالإعدام؟. ونحن في طريقنا لتنفيذه.تصورته يمزح..لكن عندما أسندوني إلى جدار صخرة. وابتعدوا..قلت في نفسي يبدو أن الأمر جدي.ثم سمعت نفس صاحب الصوت الأجش يتلو قرار الإعدام كوني عميلا للمخابرات العراقية، حاول الاندساس بصفوف الثوار. سمعت صوتا يأمر فصيل الإعدام بالتهيوء، ليضج بعدها صوت سبح البنادق، تلك اللحظة الخاطفة ندمت على التحاقي..على هروبي من الجيش..وتأسفت على نهايتي..**)[1]، ومرة أخرى يتم تبادل المواقع حين تتحول كل شخصية من شخصيات الحدث من مروٍ له إلى راو أو بالعكس حين يتحول إبراهيم وهو احد الشخصيات التي كانت تأخذ دور المروي لهم إلى شخصية الراوي ويتحول نادر الراوي مع باقي الشخصيات إلى مروي له حين تكون مادة حوارهم عن مصير أحد الشخصيات الغائبة عن الجلسة وهو محمد ليسرد لهم إبراهيم مصيره المأساوي بطريقة المكاشفة الجريئة التي قدم لنا بها اعترافات نادر فيروي لهم قائلا: (**- أخر مرة شفته عام**

(1) نفسه، ص 143.

1989 صدفة في طهران وسط "خوجه مروي " وبعد عشر دقائق من الحديث أدركت انه لم يعد يمتلك عقله..كان يتحدث حديثا غير مترابط عبارة عن هلوسة وهذيان عن قدراته الخارقة..وكيف زرعت الاستخبارات الإيرانية كاميرا دقيقة في جسده تصوره أين ما حل.لم أسخف كلامه، عانقته متصنعا شاغلا، وعرفت لاحقا من رفيق نزل الاوردكاه " كرج " نفسها بضواحي طهران، إن الإيرانيين عذبوه بشدة بعدما وشى به احد العراقيين كونه مفوض امن عراقيا، ثم مقاتلا بصفوف الشيوعيين في كردستان..وضعوه في زنزانة انفرادية طوال سنتين فأصابه ما أصابه.)[1] تناولنا في النماذج السابقة من النصوص المروي له الشخصية الممسرح وظهر لنا إنها تناوبت بين أن تكون مروياً له واحد والراوي واحد وبين المروي له متعدد والراوي واحد وتبين لنا أن المؤلف قام بتبديل الأدوار بين الشخصيات في الحدث الواحد بين أن تأخذ دور الراوي تارة ودور المروي له تارة أخرى

2- المروي له غير الممسرح:

وهو المروي له غير المشخص بشخصية واضحة وظاهرة فهو مروٍ له غير واضح وغير مباشر في النص وقد لا يكون له تأثير في تفاصيل الحدث وكما مر ذكر ذلك بالتفصيل في المهاد النظري من هذا الفصل، والأمثلة كثيرة في روايات سلام إبراهيم على هذا النوع من المروي له والتي اعتدنا أن نجد فيها الغنى في كل المكونات السردية للنص ففي رواية

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 15.

الأرسي التي تدور أحداثها عن اختفاء البطل في حيز ضيق يسمى الأرسي وهو مخزن للمؤن في البيوت القديمة يصارع فيه البطل عذاب الاختفاء من السلطة ومن الناس قي بيت عمته خوفا من الإمساك به وإنزال عقوبة الإعدام عليه لأنه كان هاربا من الموت والجحيم في جبهات الحرب أيام الحرب العراقية الإيرانية، فيكون أغلب خطاب الراوي وهو البطل موجها إلى مروي له غير مباشر أو غير حاضر في الحدث بل يكون متخيلا في بعض الأحيان، يبث إليه الراوي أشجانه كما في المقاطع الآتية كقوله وهو يسرد حاله في عتمة مكان اختفائه (**تشابهت النهارات والأيام والليالي وهو في جحره الضيق المهجور هذا، لا يستطيع النزول إلى الباحة وغرف البيت إلا لفترات قصيرة، وقت خروج عمته الأرملة الجميلة معلمة الابتدائي إلى مدرستها، أو حينما تزور أحدا.في تلك الأوقات يتمدد فضاء حريته كونا، يصير فضاء البيت بكل غرفه وبلا قوانين وقواعد.في تلك الأوقات يدور بين الغرف.يتمدد على بلاط الباحة..**)[1] ويستمر في بث أحزانه عن طريق الراوي العليم المتكلم بضمير الأنا لكن المروي له يظل غير ممسرح بشخصية تتلقى هذا الخطاب (**أعيش في صمت مظلم ووحشة أشد إيلاما من وحشة الجبل.أتسلى بالإنصات لفتات الجص المتساقط من سماوات السقف الدانية الدامسة.أتتبع وقع الندف المرتطمة بخفوت بأشياء المكمن.وأحدق عند خمود البيت من ثقوب بحجم نصف آجرة صغيرة في أرجاء باحة البيت الخالية السابحة في شمس**

(1) سلام إبراهيم، الأرسي، ص 9.

الظهيرة.أنصت لضجيج منتصف النهار، مفكرا في شؤون الخلق والدنيا.لأصل إلى لحظة فراغ الرأس من كل شيء فأتمنى من أعماقي أن أكون في غير هذا الأرسي المعتم عتمه سرداب، زنزانة، قبر، جندي في الجبهات وسط الجنود في الخنادق)[1]، ويعتقد الباحث إن هيمنة هذا النوع من المروي له – غير الممسرح- إنما يعود سببه إلى أن الرواية هي أصلا رواية عن عالم العزلة المخيف الذي كان يعاني منه البطل بعد اختفائه والذي كان البطل الراوي في أغلب المواقف منفردا منعزلا ومتخفيا عن العالم الخارجي أما في زنزانات الأجهزة القمعية المتوحشة أو في معسكرات في قمم الجبال في شمال العراق أو في ملاجئ الجنود في جبهات القتال أو في تلك الأخيلة والصراعات النفسية التي كانت تمثل كوابيس وحدته القاتلة أو في محجره الاختياري الأخير في الأرسي في بيت عمته فعن تجربته في الجبل يقول: (**أي مجهول يتربص بي بين الجبال الوعرة التي أشار صوبها شيخ وسيم، أشيب الشعر.كنا نقف في حديقة بيته الفسيح، بمدينة كفري بساحاتها المقصوصة العشب، المرتبة على شكل مستطيلات، تفصل بينهما دوائر مزروعة بشجيرات الروز والقرنفل وأقفاص حديدية كبيرة فيها غزلان زاهية بعيونها الواسعة المحدقة نحو وقفتنا باطمئنان.كان يشير إلى مسار القافلة التي ستأخذني بعد ثلاثة أيام.وقتها كنت لا استطيع الربط بين ثراء الرجل وثوار الجبل)**[2] نجد إن المروي له شخصية غير

(1) نفسه، ص 26.
(2) سلام ابراهيم ،الارسي، ص 15.

ممسرحة أي موجودة كشخصية من شخصيات الرواية وعن كوابيسه ويسرد بلسان الراوي قائلا: (**مطبق الأجفان..فرأيتني وحيدا في مدينة منتهكة، بجوامعها المخربة، ومآذنها المحطمة، وقباب الأضرحة المثقبة، وأبوابها المكسرة، وحنفياتها المعطلة، بيوتها مهجورة، متداعية الجدران، مخسوفة الأسقف.كنت وحيدا وسط كل هذا الخراب..وحيدا انفجرت في نواح مذبوح لحظة وقوع بصري على بقايا بيت أهلي المهدوم..أنوح..وأنوح دائرا بين الخرائب، لاطما على جبهتي مثل امرأة فقدت عزيزا.**

- هل أنا في باطن أخيلة أم في باطن كابوس؟

- من خلفني وحيدا وسط هذا الخراب؟؟.

- من؟؟.)[1] ويعتقد الباحث هنا أن هذا الخطاب على لسان الراوي ومن دون توجيهه إلى مروي له محدد واضح المعالم أي غير ممسرح إنما يعتبر اقرب إلى الخطاب الموجه إلى القارئ الفعلي أو المتلقي عامة، او هو رسالة رمزية اتخذت من الحلم مسرحا لها كي يعبر عن أحوال المدن العراقية بعد الانتفاضة الشعبانية في عام 1991، وعن تجربته في الجبل نجد أن الراوي في الرواية يتكلم من دون وجود مروي له ممسرح أي استمرار لنفس المستوى في السرد فيقول: (وقف على مبعدة خطوات مرتعدا، وهو يبحلق في همود الكتلة البشرية اللينة باستلقائها المبعثر..في الساقين مفرودتين إلى أقصاهما.أطراف أصابع الكف اليمنى تطفو على سطح الماء

(1) نفسه، ص85.

الضحل الجاري في الساقية.المنديل مدعوك ومتكور حول العنق الموحل المخدوش بآثار أظافر.تخيله حيا في دكنة الليلة الفائتة، وهو يشد منديله المبلول حول وجهه ضانا انه سينقذه من غازات الكيمياء الهابطة من ليل القذائف.تخيل رعبه حين ما أدرك لا جدوى المنديل، فانطلق يصرخ في الظلام ساعيا خلف الهواء)[1] ينقل لنا هنا صورة مأساوية لمصرع أحد الرجال في معارك الجبل بين المعارضة المسلحة والقوات الحكومية ونلاحظ أيضا عدم ظهور المروي له في هذا الخطاب، ونجد نفس المستوى أيضا في السرد أي عدم وجود المروي له الممسرح عند سرده لتجربته في أقبية المعتقل في مديرية الأمن العامة قائلا (وكأنني دخلت طورا جديدا من الألم والعذاب، إذ إن الشعور بدنو الأجل صار شديد الوضوح، كنت أجود بنفسي متمنيا لو إن احدهم يجهز عليه ويخلصني من ذلك الجحيم، شعور راودني قبل هذا الموقف لما كنت معتقلا في الشهر السادس من عام 1980 في الأمن العامة ببغداد، إذ خطفوني وصديقين احدهم كان متخفيا عن أنظار السلطة يدعى ميثم جواد من أهالي كربلاء، خريج إدارة واقتصاد جامعة المستنصرية اعدم لاحقا)[2] وعن نفس التجربة في زنزانات الأمن العامة يسرد وبغياب المروي له الممسرح قائلا (.لما يأخذونني إلى حفلة المساء، ويبدأ التعذيب يتصاعد من الفلقة إلى رجة السلك الكهربائي، كنت أتحمل ذلك واصرخ، لكن لما كانوا يغطسون راسي في حوض الماء ويطيلون المدة رويدا..

(1) سلام إبراهيم، الأرسي، ص 147.
(2) نفسه، ص 186.

رويدا فاشعر بان روحي تكاد تخرج من حلقي في جحيم الماء الذي يشبه جحيم الحرق في هذه الغرفة المكتظة بالصارخين وكأنهم ينتظرون أمام بوابة الجحيم، لكن دون أن ينالوا تأشيرة الدخول)[1]، نجد من خلال النماذج التحليلية السابقة أن الراوي المتماهي مع المؤلف الروائي يستدعي جعل المروي له غير ممسرحا أي أن لا يكون شخصية من شخصيات الرواية، وهنا يعتقد الباحث أن هناك علاقة طردية بين عدم ظهور الراوي الشخصية بأي صيغة من صيغ السرد – أي نوع من أنواع الراوي – وعدم ظهور الراوي، أي هناك علاقة مصاحبة - على الأغلب وليس بصورة جازمة – بين عدم ظهور الراوي بوضوح تام وبين تحول المروي له إلى مروٍ له غير ممسرح.أي أن لا يكون شخصية واضحة وليس له أثر في بناء الحدث ومثال ذلك سرد المؤلف الروائي المتماهي مع الراوي غير البارز بوضوح لحظات وصول جثمان زوج عمته الذي يتخفى في بيتها، عندما قتل هذا الزوج في أحداث العنف العراقي في الخمسينيات من القرن الماضي بقوله: (كان لا يستطيع رؤية ملامحها وهي تنحني معانقة المسجي في تجويف خشبته، فراح يتابع أصابعها البيضاء وهي تبحر في أنحائه في مسارها المنحدر من الجبهة نحو الوجه والعنق والصدر والبطن والساقين.كان الحشد يضج تارة ويهمد، منتظرا خطوتها القادمة.العمة سارحة في نحت الجسد النائم. تحرز بأصابعها التفاصيل التي ستغيب إلى الأبد)[2]

(1) نفسه، ص 186.
(2) سلام إبراهيم، الأرسي، ص30 .

الفصل الثاني

الشخصية

المبحث الأول:
الشخصية وأساليب بنائها

قبل الدخول إلى المهاد النظري لموضوع الشخصية نجد من الضرورة إيضاح مفهوم التشخيص كونه المهاد الأمثل للنفاذ إلى عالم الشخصية، فالتشخيص هو (مجموعة التقنيات التي تفضي إلى تولد الشخصية والتشخيص يمكن أن يكون في الأغلب مباشرا أي إن سمات الشخصية يمكن أن توصف بصفة وثيقة من قبل السارد أو الشخصية نفسها أو شخصية

أخرى أو غير مباشر يمكن استنتاجه من أفعال الشخصية وتفاعلاتها وأفكارها وعواطفها..إلخ ويمكن أن ينهض على مجمل عرضي لسمات الشخصية الرئيسية أو يميل إلى تقديمها تدريجيا ويمكن له أن يؤكد على ثباتها أو ما يعتريها من تغيير بفضل النمذجة أو النمطية يجعل الشخصية مطابقة لنموذج معين أو على النقيض يجعلها نسيج وحدها)[1] أن الصنعة والدربة والدراية والاحترافية هي أهم الأدوات التي يستعملها الروائي في تقديم شخصياته وتصويرها وتقديمها إلى القاري أو المتلقي مما يكسبها الحياة داخل جسد النص الروائي من خلال الإبداع في بنائها وتقديمها مكتملة متجانسة غير متناقضة، وجعل الشخصيات في النص عناصر متفاعلة وناطقة وليس مجرد قوالب ثابتة لا تشع بالحياة ولا تشد المتلقي، أنها عملية الرسم بالكلمات أو النحت بالألفاظ فكما يمزج الرسام ألوانه ليصور بها أفكاره وكما ينحت النحات أعماله ويكسبها من الحياة ما يجعلها مادة فعالة للتخيل في ذهن الناظر فإن مؤلف النص السردي يجعل من شخصياته شخوصاً تشع منها الحياة من خلال ذلك النسج الدقيق لشخصيات أعماله السردية، انه فن الصنعة الأدبية أي إن التشخيص هو الطرائق التي يتبعها الكاتب أثناء كتابة نصه والتي يتم من خلالها بناء الشخصية، إن تعدد أنماط الشخصيات وتباينها هو سمة من سمات غنى النص، فالنص الغني بالشخصيات التي تؤدي الأفعال المناطة بها يجعله نصا كثير الدلالة كاللوحة التي تشع منها ألوان

(1) جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ت عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ،ش القاهرة ،ط1، 2003، ص 44.

صورها، كل ركن حسب لونه مما يسبب القبول والتفاعل من قبل المتلقي من ناحية، ومن ناحية أخرى تمثل الشخصية ركن مهم من أركان البناء السردي فان كانت رصينة البناء كان ذلك سبب مهم في اكتمال بناء النص عامة، وبالعودة إلى ماهية الشخصية فان جيرالد برنس يعرفها بأنها (كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية)[1]، فيما يعرفها لطيف زيتوني (هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا..و الشخصية عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها،ليست الشخصية شخصا، ولا وجود لها خارج عالم الرواية)[2]، إن أية قراءة سريعة لهذين التعريفين تظهر مدى التباين في حدود مصطلح الشخصية وشموليته فحين يحدد جيرالد برنس السمات الإنسانية لكائن الشخصية نرى أن لطيف زيتوني يجعل شرط المشاركة هو المتقدم وبذلك يتجاوز أهم الحدود المقيدة لمساحة كينونة هذا الكائن وهو شرط الكينونة الإنسانية – حسب رأي جيرالد برنس- ومن هنا ندرك صعوبة الإحاطة التامة بحدود هذا المصطلح النقدي فقد انبثقت الكثير من الدراسات التي تناولت البنية السردية عامة والشخصية خاصة بجانبيها النظري والتطبيقي باعتبارها أحد أهم الأركان التي تقوم عليها البنية السردية للعمل الروائي والتي يتوقف عليها أحيانا اكتمال ونضج العمل السردي من عدمه، فهي (الحامل المادي للقيم الدلالية المنتشرة في النص والمستثمرة

(1) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص30.
(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ص 114.

في سلوكاتها ومواقفها)[1] وهناك من يعتقد إن البوابة التي ولج من خلالها مفهوم الشخصية إلى النقد الأدبي الحديث هي الأبحاث والدراسات التي يمتد إليها علم النفس والتي حاولت أن تفسر الأدب من خلال وجهة النظر النفسية [2] ولعل من أهم ما جاء به هذا الاتجاه هو محاولة الربط بين مؤلف النص وإحدى الشخصيات المهيمنة في النص الروائي[3]، وتكمن أهمية الشخصية (من خلال ارتباطها بالأحداث وتوجيه الشخصيات وهي مهمة القاص الحاذق من خلال سيطرته عليها وهو لا يكتفي بوصف شخصياته من الخارج وإنما يغور إلى داخلها ويصور نفسياتها فيعطينا بذلك لمسات إنسانية رقيقة ومشاهدة فنية مؤثرة)[4] إن الشخصيات الناجحة في العمل الروائي هي تلك التي تمتد جذورها إلى الواقع من خلال تصويرها ليوميات الحياة الإنسانية بكل تفاصيلها وتصل لأعلى مستوى فني من خلال ذالك التصادم وإعادة الصياغة في داخل مخيلة الكاتب القادرة على تحويل كل ما يقترب من الحقيقية من أفعال الشخصيات إلى عمل سردي تخيلي (وهذا التصادم بين الواقع والخيال الذي ينتابنا أثناء القراءة هو خدعة تصب بكاملها في

---

(1) - سعيد بنكراد ،شخصيات النص السردي رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016 ص16.

(2) ينظر: جان إيفان تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد، (دمشق: وزارة الثقافة، 1993)، ص191.

(3) ينظر:هنري برجسون. الضحك، ترجمة: سامي الدروبي وعبدا لله عبد االدائم، (بيروت: دار العلم للملايين، 1983)، ص129–130.

(4) حاكم حبيب الكريطي، السرد في العصر الجاهلي، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2009، ص 348.

مصلحة الإبداع الروائي ومتعة القارئ)[1] فهي أكثر جزء من الرواية أو العمل السردي يبقى عالقا في مخيلة المتلقي بكامل أبعادها الجسمانية والفكرية والنفسية والصوتية والحوارية التي ينسجها الكاتب في عمله على شخوصه وهنا تكمن قدرة الكاتب أو المؤلف على خلق شخصيات تكاد تصل بالمتلقي إلى حد اليقين باعتبارها شخصيات حقيقية ولهذا يعتقد بعض النقاد أن الشخصية هي أهم (مكونات العمل الحكائي لأنها تقع في صميم العمل الروائي.. فهي تقود الأحداث وتنظم الأفعال وتعطي القصة بعدها الحكائي)[2]وتعد رابطا كبيرا ورافدا واسعا لالتقاء مكونات العمل السردي وتفاعلها وتماسكها وهي المولد للخطاب الروائي داخل النص لذا فإن الروائي يعمد إلى خلق سمات لشخصياته تماشيا مع النمو في خطابه الروائي وبناء الحدث نحو اتجاه تحقيق القصدية التي يسعى للوصول إليها وقد يكون عنصر الشخصية من أهم الأركان التفاعلية التي تحمل على عاتقها مهمة التطور والنمو في الخطاب والحدث في العمل السردي، ويعد ذالك من أهم الغايات والمهام التي تحملها الشخصية داخل كينونة العمل السردي، ولعل اكبر ما يميز الشخصية عن باقي أركان البنية السردية هو البناء الذي يتزامن مع الحدث في النص الروائي فالشخصية (تتكون حين يبنى النص على أساس ضرورة وجود فاعل يقوم بالحدث،

(1) فرانسوا موریاك، الروائي وشخوصه، ترجمة علاء شطنان التميمي، دار المأمون، بغداد ط1، 2012، ص56.

(2) عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد) سلسلة عالم المعرفة العدد 240 الكويت 1998 ديسمبر ص91.

يرسم حدود الحركة الانتقالية زمنيا ومكانيا)[1]ومن هنا يمكن القول (إن الشخصية هي موقع تركيبي في المقام الأول وقيمتها الحقيقية داخل النص.. تعود إلى علاقتها مع باقي العناصر السردية الأخرى إلا أنها مع ذالك تتحدد أيضا وأساسا باعتبارها وحدة ثقافية تعيش في الذاكرة الجماعية في شكل مجموعة من التصنيفات والمسارات التصويرية والوصفية)[2].

أمسى من الواضح عند أغلب دارسي السرد أن مصطلح الشخصية أو مقولة الشخصية عموما في الدراسات السردية ليس بعيدا عن الغموض الذي أصاب اغلب المفاهيم السردية[3])فقد ظل مفهوم الشخصية غفلا، ولفترة طويلة من كل تحديد دقيق، مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضا)[4]ولعل من أسباب ذلك ما ذكرناه في التمهيد لهذه الأطروحة والتي يقف بالمقدمة من هذه الأسباب اتساع النظرة للمفهوم الواحد حيث (يعد النقص في المصطلحات أحد العوائق الأساسية بالنسبة لنقد الرواية)[5] لذا تعد (الشخصية الروائية من الأصناف الغامضة في الشعرية، بسبب تداخل مفاهيم عدة

(1) مهدي علي زبين، الشخصية في الرواية، ليس لدى الكولونيل من يكاتبه لماركيز أنموذجا، الموسوعة الثقافية العدد157، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ط1، 2017 ص 30 .

(2) سعيد بنكراد ،شخصيات النص السردي رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016 ص12.

(3) ينظر:الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر سلسلة مفاتيح ، ط1، 2000م، ص97.

(4) حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 207.

(5)_ شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العراقية بناء المنظور ج3 دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 2012، ص9.

ومختلفة في تشكيلها فمن تداخل المفاهيم خلط الشخصية بالشخص فمع إن الشخصية هي نتاج اللغة ولا وجود لها خارج الكلمات الدالة عليها في النص لكن القراء ينظرون إليها أحيانا كأنها شخص حي موجود خارج الحكاية)[1] والأمر الآخر تعدد المدارس التي تعنى بالدراسات السردية فميشال زيرافا يقول: (من الصعب تحديد مفهوم الشخصية الأدبي)[2] وفي مقال لفليب هامون بعنوان (من أجل قانون سيميولوجي للشخصية)[3] يعتبر أن مفهوم الشخصية مشكلة غامضة وقدمت بشكل غير واضح ويرى أن السبب هو تداول النقد السيكولوجي[4] فيما يعتقد شارل بودلير أن استخدام الشخصية في الفنون الأدبية كالشعر والمسرحية والقصة قد تسبب في الاتساع والغموض الذي يحيط بهذا المصطلح وأطلق عليه (أخوة الفنون)[5]، ولقد تعددت رؤى النقاد حول الأهمية التي تمثلها الشخصية في البناء السردي فبروب مثلا دعا إلى (الاحتفاء بالوظيفة وجعلها عصب النص ومحوره الرئيسي فالحكاية عنده تسلسل من الوظائف المحدودة العدد والانتشار..وما يتبقى من العناصر الحكائية فانه يدخل ضمن العرضي والزائل..وهذا ما دفعه إلى التصور إلى إهمال الشخصيات التي تقوم بهذه الوظائف وتؤديها وتسمها بميسمها

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص114.
(2) _ عبد الوهاب الرفيق، في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1 1989، ص126.
(3) _ فليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سيعيد بن كراد ، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار الكلام ،الرباط، 1990، ص15.
(4) نفسه، ص 16.
(5) عبد الوهاب الرقيق، في السرد دراسات تطبيقية، ص 126.

فالشخصية في نظره لا أهمية لها على الإطلاق في البناء الحكائي)[1] ويعتقد الباحث أن من الغبن والإجحاف النظر إلى مكون الشخصية بهذا التطرف والحدية فهي تمثل عصب التقاء وتفاعل بين المكونات وخاصة في قضية وجهة النظر التي تعد الشخصية من أهم مكونات البنية التي تضطلع بحملها، وحين النظر إلى رأي لوتمان نجد انه يقف على الطرف النقيض لهذا الرأي فهو يرى (أن الشخصية الفنية لا تبنى كتحقيق لخطاطة ثقافية فحسب بل تبنى أيضا كنسق من الانزياحات الدلالية تجاه هذه الخطاطة ووجود هذه الانزياحات هو الخالق للوصفات الخاصة)[2]، أما تودوروف فانه يعرف الشخصية بقوله: (هي موضوع القضية السردية، وبما إنها كذلك فهي تختزل إلى وظيفة تركيبة محضة، بدون أي محتوى دلالي، فضلا عن الأحداث التي تلعب الصفات في قضية دور المحمول، وإنها ليست مرتبطة بالمحمول إلا بصفة مؤقتة)[3] أما جينيت فيعتبر الشخصية (أثرا من آثاْر الخطاب ولا تنتمي إليه بل إلى الحكاية وهو يفضل دراسة الوسائل التي يستخدمها الخطاب في رسم الشخصية أي التشخيص بدل دراسة الشخصية مباشرة)[4] وأما غريماس فانه (يستخدم بدلا من مصطلح الشخصية مصطلحين متكاملين هما العامل والممثل وهو يدرس الشخصية انطلاقا من

(1) سعيد بنكراد ،شخصيات النص السردي رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016 ص9 .
(2) نفسه، ص14.
(3) زهير الجبوري، مرايا السرد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق بغداد، 2013، ص13.
(4) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 114.

ستة أدوار ثابتة ممكنة)[1] وترى يمنى العيد أن (الشخصية الروائية ليست مجرد نسيج من الكلمات بلا أحشاء ـ لذا يبدو اعتماد التأويل في تحليل الخطاب الروائي اختيارا يعيد للشخصية الروائية طابع الحياة كما يحافظ عليها ككائن حي)[2].

(1) - نفسه، ص 114.
(2) يمنى العيد، دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي، تحليل رواية (رحلة غاندي الصغير)، عنابة ،ط1، 1995 ص 238.

المبحث الثاني:
أساليب بناء الشخصية
في روايات سلام إبراهيم

اتسعت وتعددت الطرائق التي عمد إليها الروائي سلام إبراهيم في بناء شخصياته داخل النص الروائي فقد انتهج العديد من الأساليب في بناء الشخصية أو ما يعرف في المصطلح النقدي عملية التشخيص _ أي طرق بناء الشخصية في النص السردي والروائي _ فنراه يستخدم مجموعة مختلفة

من الطرائق في ذلك ومنها طريقة الحوار أو طريقة السرد المباشر أو طريقة الوصف وقد ينتهج طريقة مركبة من أكثر من أسلوب كالحوار والوصف مجتمعين مثلا، فلم يقتصر على طريقة واحدة أو مسلك ثابت وهذا ما يعطي نصوص سلام إبراهيم الحيوية والدفق في إعطاء شخصياته أبعاد متعددة فهي من ناحية تجذب المتلقي في تتبع الشخصية داخل النص ومن ناحية أخرى تعمل على ترصين البناء السردي، ويحرص سلام إبراهيم إثناء تكوينه لملامح شخصياته إن تكون مكتملة في أغلب أبعادها كالبعد الفكري والنفسي والجسدي وذالك بغية تكوينها وبنائها وإبراز ملامحها الشخصية على أكمل وجه، فهي شخصيات مكتملة البناء من خلال ما يقدمه الكاتب لنا من إضاءة شاملة لكل جوانبها النفسية والجسمانية والفكرية وحتى في أنماط معيشتها اليومية وطرائقها الحياتية، ولقد وفق في كل الطرائق التي عمد إليها في هذا المنحى، ومن أهم المزايا التي انماز بها الروائي سلام إبراهيم في عملية بناء شخصياته أثناء البناء السردي لروايته - كما سيتبين لنا من خلال التحليل العملي لنصوص وروايات الكاتب - انه عمد إلى بناء الشخصية الواحدة بأكثر من طريقة واحدة، فلم يقتصر بناء شخصياته على نمط واحد في البناء أو التحجر بنهج ثابت، بل نراه يتعدى إلى أكثر من طريقة واحدة في بناء الشخصية فتارة يستخدم الحوار في إبراز ملامحها وتارة يلجأ إلى الوصف المباشر وتارة يبني ملامحها وأوصافها من خلال السرد نفسه أي انه ينتقل لأكثر من طريقة في بناء ملامح الشخصية الواحدة، كما نلاحظ عند سلام إبراهيم ذلك الثراء الواسع

والكبير في الشخصيات داخل النص الواحد فنصوصه غنية وثرية جدا في الشخصيات فهي نصوص منفتحة تنقل صور صادقة من الحياة وقريبة جدا، بل أحيانا ملاصقة لتجارب إنسانية وهذا ما نجده في أغلب رواياته فهي غنية بالشخصيات المكتملة البناء الفني حتى ليكاد المتلقي الشعور بها وكأنها شخصيات تملك الحياة وليس شخصيات ورقية أو لغوية ليس لها امتداد خارج حدود النص الروائي ومرسومة داخل النص السردي من خلال مخيلة المؤلف فقط بل أنها تمتد إلى داخل فكر المتلقي، حيث يمكن أن نلحظ البناء الأفقي والعمودي لشخصياته، فالشخصية في نصوص وروايات سلام إبراهيم لها من البناء الحاذق والتكويني الذي يبرر تصرفاتها وأنماطها السلوكية والتفسير لهذه السلوكيات نجده من خلال الرصانة في إضاءة كل ما يدور حولها من ظروف وملابسات وأجواء حياتية تؤثر في نمط سلوكها كما يصور لنا واقعها الاجتماعي والنفسي والمادي والحياتي وكل السياقات المؤثرة في تكوينها وأفعالها ووظائفها مما يجعل المتلقي يحيط بكامل أفعالها من خلال الصورة الدقيقة والمتماسكة التي عمد إلى صنعها لها فلا نجد عند اغلب شخصياته ما هو غير مبرر أو غير منطقي أو غير مفهوم أو متضارب فالإضاءة تامة لكل الأبعاد المتزامنة حول الشخصية والمؤثرة فيها، أما الامتداد الأفقي للشخصيات فنراه من خلال الترابط والتشابك في العلاقات داخل النص حيث نجد أغلب الشخصيات مترابطة ومتفاعلة في بناء الحدث وتفاعلاته وانعكاساته على الشخصيات، وبالتالي فانه يتسبب في إضاءة الحدث والواقعة من خلال ترابط الشخصيات فيما

بينها، فليس هناك شخصيات مقحمة في النص بغية الزخرفة أو الحشو، وسوف نعمد إلى إيضاح الطرائق الفنية التي انتهجها الكاتب في بناء شخوصه قبل الدخول إلى التفصيل في شخصياته وأنماطها وأنواعها.

1- بناء الشخصية عن طريق الحوار

في رواية (رؤيا الغائب) يعمد سلام إبراهيم إلى استخدام تقنية الحوار في بناء الشخصية فيصور لنا تلك العزلة التي تصاب بها شخصية (سلام) بعد أن يرجع من الحرب ويفقد الأمل بأن يرى شقيقيه كفاح حيا حيث يُجري الكاتب حوارا على لسان زوجته، وان كان هذا الحوار داخليا مع ذاتها إلا أنه يصور للمتلقي الحالة التي آل إليها حاله ووضعه، (**_ يا ترى مع من يتحدث تُسائل نفسها وتنحني متلصصة من شروخ الباب فتراه وحيدا يجلس على الأريكة تحت ضوء مصباح نوم شاحب الزرقة)**[1]من خلال هذا الحوار الداخلي مع النفس نكون صورة عن حالة البطل فهو الوحيد المنزوي المنكسر المنعزل الذي هجر فراش الزوجية ويستمر حديث الزوجة مع نفسها محاولة إيجاد تعليل لما ألم بزوجها مما يوفر للقارئ فرصة التعرف على ملامح من شخصية البطل قبل أن يدخل في عزلته (**- أي هاجس جعله ينأى عني؟!!!هو الفحل الذي كان يلتهمني في الفراش، نهما ويقطع أنفاسي... أي هاجس... آثمة امرأة أخرى؟... امرأة بعد كل تلك السنين والحب؟.. ولم لا؟..لم؟ فهو شغوف بالنساء. ليس شغوفا فحسب بل شديد**

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص 44 .

الوله ولا يخفي ذلك يحدق إليهن بحضوري بطريقة تشعلني، وفي حضرة واحدة جميلة يستحيل إلى كائن ارق من عصفور)[1]، من خلال هذا الحوار تكتمل لنا الصفات الأخرى التي يحملها الزوج قبل أن تعصف به كارثة العزلة النفسية بسبب إعدام شقيقه، فهو قبل هذه الواقعة كان يحمل صفات الفحولة والشبق الجنسي حيث تصفه عند حصول التواصل الجسدي بينهما بالملتهم الذي يقطع أنفاسها، والصفة الثانية هي ذلك الشغف بالنساء والوله الشديد بهن لحد المجاهرة بذلك أمامها حتى تصفه بأنه يتحول إلى كائن ارق من العصفور عندما يكون في حضرة امرأة جميلة. كما ان هذا الحوار أضاء لنا صفة من صفات الزوجة نفسها فهي امرأة غيورة ومحبة لزوجها.

وفي رواية الحياة لحظة يصف لنا الكاتب من خلال الحوار مع الفتاة الروسية التي التقى بها إبراهيم مع رفيقه، أغلب الصفات التعريفية للشخصية التي تجعل من المتلقي يمتلك التعريف الكامل الابتدائي عنها، (**_ تقول إنها طالبة في كلية الآثار ومتخصصة بدراسة التاريخ اليهودي واللغة العبرية في مدرسة من المدارس اليهودية، التي نشأت أيام حكم (جورباتشوف) في (كييف)! وتسأل من أي بلد قدمنا؟!. أقول لها نحن من أمريكا اللاتينية!. أحسن.. (إبراهيم) .. أحسن الروسيات يخربن عليهم!.. أش تقول، قال إبراهيم بحزم: _ لا.. قل لها نحن عرب من العراق!)**[2]

---

(1) نفسه، ص 44.
(2) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 273

إذن فالمتلقي من خلال هذا الحوار سيكتشف الملامح الآتية عن شخصية الفتاة الروسية فهي فتاة طالبة في كلية الآثار ومتخصصة في دراسة التاريخ اليهودي واللغة العبرية وتنتمي لمدرسة يهودية في مدينة (كييف) الروسية ونرى أن الحوار هنا أضاء لنا ما حول الشخصية، عن عنصري الزمان والمكان مما يعزز معرفة المتلقي بالشخصية، فالمكان هو مدينة كييف الروسية والزمان هو ما بعد رئاسة (جورباتشوف) أي قبيل تفكك الاتحاد السوفيتي وانهياره، إن هذا التلميح إلى زمان ومكان حياة الشخصية لحظة الحوار تعد من الروافد التي تعزز الهوية التعريفية للمتلقي عن الشخصية، وفي رواية الحياة لحظة نرى الكاتب يعمد إلى مزج طريقة الحوار مع طريقة الوصف وكذلك السرد في رسم ملامح شخصيات الرجال القتلة الذين اقتادوا شخصية (إبراهيم) مع باقي المسافرين معه وهم جميعا من العراقيين المغتربين الذين عادوا إلى الوطن يحملون آمالا وأفكارا وأحلاما بالوطن الجديد والعائدين إلى العراق بعد سقوط الحكم في العراق والاحتلال الأمريكي له، حيث انتشرت مجاميع القاعدة الإرهابية التي كانت تقتل بوحشية قل مثيلها هناك في الطريق الصحراوي في البادية الغربية حيث الحدود العراقية مع سورية والأردن، يرجع (إبراهيم) ليلقى مصيره مع رفاقه المسافرين نحرا في الصحراء على يد عناصر الإرهاب التي اجتاحت العراق بعد الاحتلال الأمريكي حيث جاء في الرواية (الحياة لحظة)

(كان إبراهيم يتكور مذعورا، موثوق اليدين والقدمين في طرف حوض سيارة التيوتا بيكم دبل قمارة، والى جواره

ينحشر (أحمد) الذي شله الرعب وجعله يحملق بذهول.. وكأنه في عالم آخر وحولهم في الحوض يجلس أربعة رجال ببنادقهم الكلاشنكوف، يرتدون ثيابا بيضاء عريضة ويلفون وجوههم بالكوفية البيضاء المرقطة ببقع سوداء.. يلزمون الصمت ويحدقون نحوهم بعيون مثل عيون الصقور وقسماتهم بتقاطيعها الضخمة تحتدم بالقسوة وكأنها قدت من رمل متحجر)[1] السرد هنا من التقنيات التي سلكها المؤلف في صناعة ملامح الشخصيات للمتلقي فهي يروي سردا خاليا من الحوار لكن الوصف تخلله عند وصفه للشخصيات مثل شخصية أحمد وهو رفيق البطل في رحلة العودة إلى الوطن فيصفه كمن أصابه الشلل رعبا وخوفا من هول الموقف وهو رسم السيمياء الخارجية العامة للإنسان، ثم يأتي على وصف المجموعة الإرهابية التي اختطفتهم في جوف الصحراء واقتادتهم إلى حيث سينحرون فهؤلاء المجموعة مسلحين وعليهم علامات القسوة المستمدة من حجر الصحراء أو الرمل المتحجر كما يصفه المؤلف بتلك العيون التي تبعث الرعب وكأنها عيون الصقور الجارحة ولعل وصف عيونهم بعيون الصقور هو ما يتلاءم مكانيا مع الحدث فالصقر هو أقرب الحيوانات المفترسة في بادية الصحراء العراقية ثم يتحول بعدها إلى تقنية ثانية يشركها في بناء صور الشخصيات فيقول على لسان الراوي **(انزل ابن الكلب!.. صرخ أحد الشرطة بالسائق لما تلكأ في النزول مما جعل السائق يقول بصوت واهن مذعور: - ليش إخواني.. ليش أش مسوي.. آني**

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 492 .

عراقي مثلكم!.. وتشبث بالمقود بقوة، فانحنى شرطيٌ وسحبه من كتفه بعنف ملقيا به على جانب الطريق صارخا)[1] الحوار على لسان الشخصيات في هذا المقطع يبدأ في خلق سيمياء الشخصيات فالسائق يبدو من خلال كلامه واهنا مذعورا وهو ابن البلد عراقي بما كشف عن شخصيته من خلال كلامه مع المسلحين الذي يظهر الوصف إنهم قد تنكروا بزي الشرطة لينصبوا سيطرة وهمية، وفي الحوار القادم من المقطع السردي نجد أن المؤلف ينقل لنا طبيعة الصراع الذي كان يدور في تلك البقعة وهو صراع أقيم على أسس طائفية أُريد بها حرق الوطن بناره فيقول **(- رافضي مشرك مرتد.. اكسب بدمك ثواب!... وصوب بندقيته نحو رأس السائق الذي شبك أصابع كفيه حول قفا رأسه غامدا وجهه في التراب.. الأمر جرى في بحر ثوان: أطلق سيل من الرصاص على الكيان الرث الممدد المستسلم على تراب البرية فانتفض الرأس وهمد ساكنا وكأنه لم يكن..)**[2] يكشف الحوار بين الإرهابين والسائق عن عمق الوحشية التي كان يمتلكها هؤلاء في التعامل مع الإنسان وهي صورة قاتمة رسمها المؤلف سردا وحوارا ووصفا فهم قتلة طائفيون لا يتورعون عن ارتكاب أبشع الجرائم بحق الإنسان ففي مدة ثوان معدودة تم قتل السائق بأعصاب باردة وهي صورة رسمت بتقنيات متعددة تضافرت لإنتاجها ثم يأتي باقي الحوار مكملا لصورة الشخصيات في هذا المشهد حين يكلم أحد الارهابين - أحمد القابع بخوف مرتجفا – طالبا وثائقه

(1) نفسه، ص 492.
(2) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة، ص 493.

الرسمية

(_ الجبان راح يقف قلبه من الخوف!.. والتفت نحو أحمد متسائلا:

_ شنو اللغة المكتوب بها الجواز، أدرك إبراهيم أن لهجة اللابس زي الشرطة غير عراقية، إذ لكنتها البدوية واضحة، ولا يعرف شيئا من اللغات الأخرى أجاب أحمد بصوت يرتعش: - جوازي ألماني، فصاح بصوت غليظ فرح

- ألماني.. تخيلوا هذا ألماني.. أهلا بك في بلاد الإسلام التفت نحو احمد وسأله

- أأنت ألماني؟!..فأجاب أحمد بعناء: - عراقي بس متجنس ألماني!)[1] يأتي الحوار هنا هو طريقة التشخيص لهوية المسلحين الارهابين فهي من خلال أصواتهم ولهجاتهم يتبين أنهم من غير العراقيين كما أن هوية أحمد وإبراهيم كما سيتبين لاحقا من خلال المقطع القادم إنهما كانا يحملان الجنسيات الأجنبية وهي الألمانية لأحمد والدنماركية لإبراهيم من خلال الحوار فهو كان الوسيلة الأعمق في بناء صورة الشخصيات للمتلقي فيقول:

(فقال موجها الكلام إلى مجموعته التي كانت تشهر أسلحتها مراقبة الطريق:

_ صيد دسم يا جماعة!. تفحص جواز إبراهيم وأردف ضاحكا

(1) نفسه، ص 493 .

_ والثاني دانمركي يا جماعة.. أهلا بكما أحباب انتم في ضيافة المجاهدين!..

جروهما جرا عنيفا، وشدوا وثاق أيديهما وإقدامهما واصعدوهما حوض لسيارة التيوتا التي نهبت طريقا جانبيا بدا وكأنه سيضيع في عمق الصحراء)[1] كما نرى من النص السابق أن الكاتب قد مزج بين أسلوبين مهيمنين من أساليب بناء الشخصية - التشخيص – لإرسال صورة عن صفات شخصياته من خلال هذا المشهد إلى المتلقي حيث وصف وضعهم في حوض السيارة وهم مقتادين إلى جهة مجهولة بعد قتل السائق من قبل العصابات الإجرامية التي ارتدت زى الشرطة وأقامت لهم حاجزا وهميا حيث يصف هؤلاء الرجال بالمسلحين الحاملين لبنادق الكلاشنكوف والمرتدين لملابس رجال القاعدة.. الصامتين. والمحدقين فيهم بقسوة وكراهية كما ينظر الصقر لفريسته بتلك القسمات والتقاطيع الضخمة المحتدمة بالقسوة وكأنهم قد فرغت قلوبهم من المشاعر الإنسانية مشبها إياهم بالمنحوتين من الصخور الرملية المتحجرة، إن الكاتب هنا أفلح في تكوين صورة عن هؤلاء الرجال تتناسب مع الوظيفة الملقاة عليهم في النص فمظاهر القسوة والعنف والخلو من المشاعر الإنسانية تتناسب مع الدور الوظيفي للقاتل، كما إن مشهد السائق القتيل الذي يمزق جسده الرصاص يثير عند المتلقي تعاطف كبير لما تلقى الضحية من القسوة والعنف على يد الجلاد وأيضا إعداد نفسي عند المتلقي لتصاعد الحدث نحو نحر باقي الشخصيات الضحايا - فيما بعد

(1) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة، ص 493 .

-. ومن خلال الحوار نكتشف أن قائد المجموعة الإرهابية شخصية لا تمتلك نصيبا من التعليم وإنها من غير العراقيين، بل هو من المجاميع الإرهابية التي اجتاحت العراق بعد الاحتلال الأمريكي كما أن الحوار الذي دار بين السائق وبين الإرهابي الذي تنكر بزي رجل الشرطة ينم عن النهج الذي اتبعه الإرهابيون في القتل على الهوية، وذلك يعد من الكاتب التفاته تسجيلية لوقائع تاريخية حصلت في العراق في حقبة زمنية، ويكشف لنا الحوار الذي دار بين قائد المجوعة الإرهابية والضحايا، أن هذه المجموعة هي من المجاميع التي ترفع الدين شعارا لها، فهم ليسوا لصوصا عابرين أو قطاع طرق بل مجاميع إرهابية متشددة حيث يقول للضحية متندرا ومتوعدا به (أهلا بك في بلاد الإسلام) ويتبين أيضا من خلال الحوار الذي حصل بين ألإرهابيين والضحايا أنهم يحملون جوازات سفر غير عراقية أحدهما ألماني والآخر دنمركي، مما يشكل إشارة خفية في النص يمكن أن نستشفها من هذا الحوار إلى عمق أزمة الإنسان العراقي الذي أصبح لاجئا مهجرا في المنافي الاختيارية أو البلدان التي تمنح اللجوء الإنساني وذلك نتيجة ما حصل له على مدار العقود الماضية، من قتل وإرهاب وتشريد.

2 - بناء الشخصية عن طرق السرد

يستعمل الروائي سلام إبراهيم تقنية طريقة السرد المباشر بناء ملامح الشخصية ففي رواية رؤيا الغائب تسرد زوجة البطل ملامح شخصيته قبل الإنزواء الذي ألم به وحاله الذي آل

إليه بعدها

(انهض من فراشي في عمق الليل وأتسلل حافية القدمين راغبة في التلصص على وحدته علني أكتشف شيئا، أقطع الباحة المعتمة، أخلد جوار الباب، أمد بصري خلال شقوق خشبها، أتامله قابعا في زاوية الأريكة يحملق حملقة طويلة مبهمة بالليل الحالك خلف النافذة ثم يرفع رأسه محدقا إلى الرسوم وصورة أخيه وأصدقائه المعلقة، انسل عائدة إلى فراشي محزونة وجلة يرن في راسي السؤال - ماذا جرى - ماذا جرى له بحق السماء؟....بصمته المستديم وشروده وانعزاله في الحجرة التي كانت مخزنا.. يا إلهي.. يا إلهي ماذا أفعل كي أجعله يفيق إلي ثانية ويؤوب إلى صدري لائذا؟)[1] فعن طريق السرد هنا يتبين لنا ملامح شخصية الزوج والزوجة أما الزوج فهو المذهول المنطوي الذي يحملق في شرود عميق حملقة مبهمة بحلكة الظلام من خلف النافذة لائذا بالصمت وهو يحاور أخيلة شقيقه المعدوم وأصدقائه في غرفتهم عندما كانا في فترة الصبا التي احتوت على الذكريات التي كانت ولدت وكبرت معهم أما الزوجة فهي المرأة المنشغلة بذلك الكابوس الذي وقع فيه زوجها والباحثة عن مخرج له يعيده إلى سيرته الأولى وهي تائهة في تساؤلاتها عن الحل الذي يعيده إليها تلك الصور عن الشخصيات نقلت إلينا كاملة عن طريق السرد وان تخلله حوار داخلي يمثل همسات الروح الخفية مع النفس.

وفي رواية الحياة لحظة يستعمل الروائي سلام إبراهيم

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص 44.

أسلوب السرد المباشر في تحديد ملامح شخصية البطل حيث يقول:

(منذ بكرة الصباح يخرج (إبراهيم) من الشقة هاربا من وحدته.. يستقل الحافلة المكتظة بالروس بوجوههم المرهقة المتجهمة، القلقة وهم يتوجهون إلى العمل يقف وسط الزحمة يبحث عن وجه جميل يعينه على قطع المسافة وقوفا.. يعثر على عينين أنثويتين تهتمان به .. ويبدأ ذالك الكلام الذي تقوله العيون ظلال البسمة التشاغل بالنظر عبر الزجاج والعودة إلى حيث يحدق منتشيا ناسيا الكل.. يترجل من الحافلة منتشيا مكتفيا بمضاجعة العيون يهبط سلالم المترو..)[1]، البطل هنا وحيدا هاربا من كوابيس وحدته في الشقة التي يقطنها يلوذ بالطرقات يستقل الحافلات المكتظة بالمواطنين الروس المتجهمين والمرهقين، السرد هنا يعطي صورتين عن الشخصيات الصورة الأولى للبطل الهارب من كوابيس الوحدة في شقته الخالية إلا منه في مدينة غريبة وواسعة مثل موسكو وهو تصوير للحالة النفسية الداخلية وليس للبنية الخارجية مما يجعل الوصف عن طريق السرد يغوص في أعماق الشخصية وهي من مزايا الراوي العليم، والصورة الثانية للشخصيات الثانوية أو الأقل منها رتبة – الهامشية – وهم المواطنين الروس الذي تبدو على محياهم علامات القلق والإرهاق والتجهم من أعباء الحياة اليومية، ثم يعطي لنا السرد صورة متحركة عن البطل وهو يتنقل في الحافلات كي يقتل

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 52.

وحدته بالنظر والتملي في العيون النسائية لبنات وسيدات مدينة موسكو كدليل على العطش الى العلاقة بالمرأة التي حرم منها بعد ما سافرت زوجته وأطفاله وبقي يعاني كوابيس الوحدة في منفاه ويستطرد المؤلف في سرده عن الشخصية ليعطي للصورة التي رسمها عن البطل التفسير المقنع والمنطقي لحدود شخصيته التي صور لنا انفعالاتها وهواجسها الداخلية وليس صورتها الخارجية فيقول:

(يتسكع في وسط موسكو في المخازن الكبيرة في الشوارع العريضة يتأمل المارة اللاهثين هاربا من ذاكرته المكتظة بحشود القتلى الذين قضوا في جبهة الحرب مع إيران في حرب العصابات في الجبل في الأقبية المظلمة في المدن والجبال ما زالت وجوههم تتجسد وهم يعانون السكرات الأخيرة في رأسه حال عودته وحيدا إلى الشقة فمن صمتها المغبر وعواء الريح في الغابة القريبة تهب أصوات المعذبين في عمق الظلام والتي كان يسمعها وهو معصوب العينين بأقبية الأمن العامة)[1]

تقنية السرد هنا تمنح هيئة البطل باقي الملامح التي يحتاجها المتلقي كي يكون ذلك التخيل الكامل عن عنه فهو ليس اخرقا كي يجوب الشوارع طلبا للهو الفارغ، بل هو الهارب من كوابيس الصور التي رافقته في مراحل الصعبة والمريرة في حياته قبل الوصول إلى هذه المدينة التي باتت تشكل في غربتها عنه وغربته عنها كابوسا يلاحقه في أوقات وحدته في الشقة فصوت الريح المنطلق من الغابة التي تطل عليها نوافذ شقته

(1) سلام إبراهيم ، الحياة لحظة ص52،

بات كالعواء المخيف في منتصف الليل الذي يعيد ذاكرته إلى تلك الأقبية المظلمة وذلك الصراخ المنطلق ليلا من أماكن التعذيب التي ارتادها في حقب مختلفة من حياته، وينقل لنا المؤلف صورة مكانية لجغرافية حركته في أمكنة الخوف التي انتقل فيها مما يمثل هوية عن تاريخ الشخصية تعد مكملا لصورتها عند المتلقي فيقول: **(في بغداد أو إلى جواره في ملاجئ شرق البصرة أو في الجبال حيث يصرخون وهم يدورون حول أنفسهم مختنقين بغازات الكيمياء..يهب الصريخ والشخير وهذيان الألم ما أن يحتويه فراغ الغرفة... رويدا..رويدا يتأرجح على حافة الخدر والنسيان فيسقط في نوم يبدأ عميقا في الساعات الأولى ليتحول مع أول استيقاظه إلى رؤى مرعبة تطل من الماضي.. أخيلة وجوه شاحبة تتوالى صارخة دون صوت تخطف، قادمة من نقطة ما مظلمة في الأفق لتحتل زوايا الغرفة.. تزدحم الغرفة بهم.. محنطا في فراشه يحملق بجزع في أولئك الأحباب الذين فقدهم بلجة ما بين النهرين..)**[1] نستطيع من خلال هذا الإيضاح المباشر باستخدام تقنية السرد أن نميز الكثير من الصفات التي تحملها شخصية إبراهيم فهو الهائم على وجهه في ساحات موسكو وحيدا هاربا من شبح الوحدة القاتلة الذي جعله يبحث في عيون النساء الروسيات المستقلات عربات المترو والمتجولات في أنفاق المترو عن الحنان والطمأنينة التي فقدها في مجاهل الغربة وتتبين لنا حالة الاغتراب الذي يعاني منه حين النظر إلى وجوه الرجال الذين أنهكم الجوع والفقر والمرض ومشاق

(1) نفسه، ص (52 - 53).

الحياة في المدينة الفاضلة التي كان يبحث عنها في أخيلته وتصوراته ولكنه صدم بواقع الحرمان والفقر والبؤس الذي يعانيه أهلها، هاربا من ذكرياته الأليمة المكتظة بصور المشاهد المروعة التي امتلأت بها ذاكرته التي حملها معه من العراق والتي تكونت بإحزانها وآلامها رويدا رويدا، أصوات المعذبين في أقبية السجون في الأمن العامة في بغداد وصراخ العذابات الليلية بعد جلسات الاستجواب تحت وابل من التعذيب الجسدي والتي كانت تزخر بها ذاكرته، حشود من القتلى الذين اختزنت مخيلته بصور أجسادهم وبصور الجنود في ملاجئ الحرب العراقية الإيرانية أو تلك الأجساد التي نهشها السلاح الكيميائي فهو المتجمد في فراشه وهو يراجع صور الأحبة والأهل الذين فقدهم في ارض العراق وحملهم معه ذكرى دائمة تؤرق مضجعه، إنها صورة للشخصية الهاربة بأخيلتها من هول الجحيم ومعاناة القتل والخوف والعذاب لكنها لا تجد في المهجر البعيد البارد الرازح تحت جبال الثلج والبرد والجوع ما ينسيه هذه العذابات فيبقى في دوامة الهروب محاولا النسيان عن طريق التعلق بالوجوه الشقراء والعيون النسائية الروسية علّه يحظى بلحظة من النسيان تنسيه ألامه وأخيلته القاسية التي تسبب له الفزع والرهبة. ثم يصور لنا الحالة الكابوسية التي أفضت إليها روحه تحت هذه المعاناة اليومية في الغربة حيث يقول: **(كابوس أدمنه.. يتكرر بأشكال مختلفة.. لكنه يفضي إلى السؤال نفسه..يقوم.. يكبس زر الضوء.. يتضح كل شيء.. وحدته مع ذاكرة محشودة بالعنف في المشاعر والمواقف والرؤية، ذاكرة أججتها الوحدة وسقوط أفخم مدينة**

فاضلة في نهاية القرن العشرين حيث حل في ذلك الزمن المفصلي)[1] انه الكابوس المتولد من العبء الثقيل من اتجاهين الأول هو الخزين المتراكم في الذاكرة المؤججة بالرعب والقتل والمحشودة بالعنف والدم وصدمة الاغتراب المتولدة من انهيار الحلم وسقوط المدينة الفاضلة أمام عينيه والثاني صدمته في انهيار المدينة الفاضلة التي كان مؤمنا بها ردحا كبيرا من الزمن فيقول:

(هاربا يجوب صرة موسكو الساحة الحمراء الواسعة المرصوفة بحجر خاص لم يكن احمر كما تخيل منذ قراءاته الأولى عن الثورة الروسية في سني فتوته العنيفة.. ساحة كأي ساحة لا علاقة لها بمخيلته الجامحة المائلة إلى تقديس الرموز. ساحة ممتلئة بالسائحين الأجانب والعاهرات والروس الساعين إلى الحصول على أي مبلغ من الزائرين)[2] هنا يصف لنا الإفلاس الفكري حين يقارن بين الواقع اليومي للحياة مع الصورة الخيالية التي بناها في ذاكرته عن المدينة الفاضلة ورموزها ومنها الساحة الحمراء حيث يصفها بتجرد لا يثير في نفسه أي شحنة من المشاعر أو التقديس أو التبجيل كما كانت تثيره سابقا إنها لحظة انهيار المثل الأعلى فالكاتب هنا صور لنا من خلال السرد المباشر حالة الشخصية التي انهار مثلها الأعلى وفقدت إيمانها بالرمز فحتى الحجر الأحمر أصبح ليس احمراً كما اعتاد أن يتصوره ويتخيله على مدار سنوات عمره الماضية، ويستمر المؤلف في وصف الارتداد النفسي

(1) سلام إبراهيم ، الحياة لحظة، ص 54.
(2) سلام إبراهيم، الحياة لحظة ، ص 55.

من خلال المقارنة بعد الإحباط الذي ألم به عند اكتشاف وهن التجربة العملية واختلافها عن الشعارات التي ظلت ردحا من الزمان تتردد في مخيلته بقداسة وعدم الجدوى والعبث في كل ما سعى له خلال سنين من عمره ضاعت وأفقدته لذة الحياة وقتل بسببها الكثيرون من أصدقائه ورفاقه فيقول:

(يقف في صف السائحين الطويل أمام ضريح لينين الذي لم يتمكن أبدا من إكمال كتاب واحد له رغم وفرتها في العراق في أواخر الستينات وجدها كتبا شديدة المحلية، معنية بتفاصيل زمنها وتفتقد إلى المتعة، فانعطف نحو قراءة من عارض (لينين) واجدا بكتب تروتسكي متعة وعمقا نادرين في تفسير الثورة والبشر والوجود)[1] ويعمل الكاتب على تصوير الحالة النفسية والمكاشفة بين إبراهيم ونفسه واعترافه بهلهلة ما هو عليه ألان، مقارنة بثراء تراثه الفكري والإنساني الذي تركه في العراق فعمد من خلال المقارنة مع لينين وسطحية أفكاره وتراثه المتمثل بعبق أهل البيت عليهم السلام. فيقول: **(يقف إبراهيم وسط الساحة الحمراء في صف المنتظرين يستعيد سرد جون وايد في كتابه (عشرة أيام هزت العالم) يتأمل حماس ذلك الزمن وأحلام بشره التي آلت إلى هذا الخراب..)**[2] السرد هنا مفتاح يفتح أمامنا مغاليق ما كتم من صورة الصراع الداخلي الذي تحتدم بها شخصية البطل - سلامي- فهو قادم من مدن التراث الإسلامي التي تحمل معها عبق مراقد أهل البيت عليهم السلام مما جعل أفكاره تجنح نحو

(1) نفسه، ص 56.
(2) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص56.

من قتل من رفاقه وهم مؤمنين بهذه الأفكار التي يتجلى عبثيتها وفشلها أمام ناظريه فيقول:

(فكر بالعديد من أصدقائه، الذين قتلوا في المعتقل على وهم ما بناه هذا الراقد بسلام منذ 1923. يفكر بعبث الحياة.. يقارن بين ما يثيره هذا المرقد من كآبة وشعور بالخوف، وما تثيره مراقد أئمة الشيعة الشهداء: (الحسين) و(العباس) و(علي) في النجف وكربلاء من مشاعر أمان ورواء ودفء.. الناس هناك يفضون باكين للنائمين منذ قرون عبر شبابيك الذهب بما يثقل عليهم من شؤون الدنيا يقول في نفسه - ..أولئك مطلق.. وهذا النائم في الصمت داخل تابوت زجاجي، عابر في التجربة الإنسانية)[1]، إن المؤلف سلام إبراهيم قد أجاد إجادة كبرى في إعطاء المتلقي صورة عميقة عن الصراع الفكري والنفسي لحالة الضياع والانزواء وفقدان الأمل بالمثل الأعلى الذي أفقَدَهُ سنوات طويلة من عمره وهو يكافح من أجل الوصول إليه فتراثه الإنساني المتمثل بأهل البيت عليهم السلام هو المطلق وما كان يسعى له هو العابر في التجربة الإنسانية ويستمر المؤلف في إكمال حلقات بناء ملامح شخصية البطل من خلال تقنية السرد فيتحول إلى سرد النهاية التي آل إليها فهو المدمن الهارب من الصحو خوفا من أفكاره وهربا من الخيبة فيقول:

(في الظهيرة ينزل إلى محل بيع الخمرة ليشتري المزيد من قناني الشراب .وعند المساء يبدأ في الشرب الثقيل، فتهجم عليه الأخيلة.. والأرواح..يتحاور معها بصوت عال.. يصرخ

(1) نفسه، ص 56 – 57.

بها.. يلعنها.. يبكي حبا وأسفا على غيابها.. يرقص معها.. يرتعب من قسماتها وهي تتجسد دامية.. دامية.. ممزقة.. تحرز آخر صرخة ألم.. يختلط كل شيء بعد القنينة الأولى.. فلا يدري هل هو في أحلام اليقظة أم انه في باطن الكوابيس..... وبعد الفطور ينزل متوجها نحو كشك بيع الشراب)[1] لقد نحت الكاتب في بناء شخصية البطل عن طريق السرد صورة كل اختلاجاتها وعذاباتها ومفسرا للمتلقي أسباب تلك الآلام فقد تم الغور في داخل فكره وأخيلته والمراحل الزمنية التي كانت لها الأثر في تكوينه من خلال هيمنتها عليه قسرا أو اختيارا فالحرب والاعتقالات والملاحقات هي عوامل فرضت على الشخصية وأثرت في تكوينها النفسي والروحي وتجربته الخاصة في الانضمام للحركات السياسية والتغرب والهجرة وهول الصدمة التي أفضى إليها هذا النضال حال اكتشاف وهنه وضعفه، ومن ثم انهيار الرموز تبعا واحدا تلو الآخر وأخيرا العزلة والإدمان في شقق موسكو الباردة وغاباتها الموحشة كل تلك الأمور تم تقديمها للمتلقي عبر تقنية السرد في بناء شخصية البطل، فقد سعى الكاتب إلى بناء التصور الكامل عن للشخصية في ذهن المتلقي، وفي مقطع من روايته الأرسي يطل علينا المؤلف بمقطع سردي يصف هول ما تعانيه نفسه من أهوال ومكابدات في منفاها البعيد في الجبل حيث الرعب القادم من كل مكان والموت المتربص بهم كل ناحية فيقول الراوي العليم:

(كم هي حزينة ذواتنا التائهة في شعاب الجبال والأودية؟

(1) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة ،،ص59 .

نطوف والموت يطوف معنا.نسخر من الطلقة المارقة ظاهراً ونرتجف هولا في أعماقنا الدفينة، ولكثرة ما رجفنا تجلدت الروح هاربة من مشاعر الفزع، فالموت أصبح حقيقة صلبة، ونحن نراه يخطف واحداً منا بين الحين والحين)[1] يعطي السرد هنا صورة واضحة عن حجم الرعب القابع في قلب وروح الراوي فالسرد يعطي صورة متعددة الأوجه عنه فهو مرعوب تائه في شعاب الجبال يكاد الموت يتخطفه ورفاقه في أية لحظة من اللحظات، فهو يرى ان الموت قد أصبح حقيقة شاخصة أمامه حتى بات من مفردات حياتهم اليومية، فهم أرواح مرتجفة من هول الواقع الذي يكابدونه ويسعون للظهور بما هو عكس ما يكنونه في سرائرهم فهم يسخرون من الرصاص ظاهرا ويكابدون الهلع المرعب باطنا في هذا المقطع إطلالة على صورة الشخصيات الداخلية صورتها الدفينة غير الظاهرة وهي نوع من أدب الاعتراف كونه يعري ويكشف ما هو مستور من المشاعر الدفينة.

3- بناء الشخصية عن طريق الوصف

تعددت التقنيات السردية عند الكاتب والروائي سلام إبراهيم في بناء شخصياته فهو غير منغلق على طريقة واحدة وإنما يلجا إلى تنويع الأساليب مستخدما إياها في رسم و تحديد ملامح شخصياته فمثلا في رواية رؤيا الغائب يمكن أن نتعرف على الملامح الجسمانية لشخصية الزوج من خلال وصف

(1) سلام إبراهيم، الأرسي ص21.

الزوجة له كقولها (**أتخيل قامتك الفارعة الشامخة وأنت تتملى طولي المسفوح عل السرير)**[1] فهو صاحب القامة الفارعة الشامخة وهذه علامات عن البناء الجسماني لشخصية البطل تعد من أهم التعريفات السيميائية والتي تظل عالقة في ذهن المتلقي إثناء قراءة للنص السردي، وفي رواية الأرسي ينقل لنا المؤلف عن طريق وصف الزوج لجسد حبيبته ما يمثل للمتلقي صورة تعريفية خارجية عن هيئتها وتفاصيلها الجسمانية فيقول:

(انحدرتُ باحثا بجنون أصابعي في كثافة الظلام عن مناحيها الساحرة، فوقعت على كتلتها الناعمة التي انبثقتْ من رحم السواد العظيم. انغمرتْ أناملي بشعرها الهابط حتى الخصر. وابتدأتُ بنحت القسمات الناعمة بأطراف أصابعي، الجبهة الناصعة، والأهداب الطويلة الكثيفة، العنق الأتلع، قبة النهدين الصلبين الصغيرين، منخفض الخاصرة النحيلة المتأججة باللهب، فنجان الصرة الدقيق، ربوة الردفين المدملجين، واستدارة الفخذين المكتنزين من الخلف والأمام، ومهبط الروح بينهما،)[2] ان اسلوب الوصف هنا وان كان يتسم بشيء من العاطفية إلا انه يعطي مجالا رحبا لتخيلا واضحا للمتلقي بغية تكوين صورة مجسمة في ذاكرته عن الصفات الجسمانية الخارجية لشكل جسد المرأة التي أراد المؤلف ان يصورها في هذا المقطع للمتلقي ففي استهلال وصفه يقدمها بكونها كتلة ناعمة يستهل وصفها من شعرها

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص 46 .
(2) سلام إبراهيم، الأرسي، ص261.

الأسود متنقلا بعدها إلى تقاطيع جسدها بالتوالي من الجبهة الناصعة إلى الأهداب الطويلة والعتق الاتلع فارتفاع النهدين نزولا إلى القدمين عبر الساقين مرورا بالخاصرة، الوصف هنا نحت في ذاكرة المتلقي لكنه يتأرجح بين الوصف الحسي المثير للغرائز وبين النحت بغية رسم الهيئة الخارجية بتفاصيل وتقاطيع واضحة ويستمر بوصف جسدها بإسهاب مفصل يتجاوز مقصد الإثارة الحسية إلى هدف قد يكون الغاية منه الوصول إلى ترجمة العاطفة المسببة لهذا الوصف الدقيق الذي لا يبارح أبسط الأمور فيقول:

(تكور عظمة الركبتين الغائصتين بطلاوة اللحم اللدن المشدود، الأملس الزلق، بطة الساقين المليئتين، والقدمين الصغيرتين، والأصابع الطفلة. أجوب تضاريس الكون المنبثقة عند اللمس، والتي تضيع في الصعود والنزول، ثم حضنت طولها الذي تمدد جواري على المنحدر الرملي الأملس)[1] هنا استمرار للإسهاب في نحت التفاصيل التي تصل لحد وصف الأصابع الطفولية كما ينعتها والأقدام، في تلك الصورة شبه الفوتوغرافية التي نسجتها مخيلة المؤلف وبثتها للمتلقي بكلمات، ترسم لنا الهيئة الكاملة لشكل وهيئة وجسد المرأة والحبيبة والرفيقة والزوجة فتحت وابل الحمم الحارقة وقصف الطائرات المدوي يلهث لتفقد أجزاء جسدها عضوا تلو الأخر مبتدءا بشعرها ويصفها لنا بالكتلة الناعمة القادمة من ارض السواد، أذن إنها إشارات لملامحها وتكوينها فهي امرأة قادمة من ارض السواد من وسط وجنوب العراق (من رحم السواد

(1) نفسه، ص261.

العظيم) ، شعرها هابط حتى الخصر، قسماتها ناعمة، جبهتها ناصعة، أهداب عينيها طويلة كثيفة، حتى يصفها بالكون، فهي عالمه الأخير الذي يدافع عنه وهرب به بحثا عن الحياة وخشية من الخوف الساكن لهم في كل ناحية من النواحي في البيت والشارع والمؤسسة ومكان العمل، هذا الوصف يمكن المتلقي أو القارئ من رسم الإبعاد الكاملة عن صورة هذه المرأة القادمة من عمق ارض السواد والمتخفية معه في جبال الشمال العراقي والوصف هنا يمتزج بين وصف المشهد عامة ووصفها بصورة خاصة، فهم تحت قصف الطائرات ينحدرون في المنزلقات من اثر العصف هناك تحت هذا الموت النازل عليهم من السماء يركض لتفقد جسدها، الوصف هنا للهيئة الخارجية للجسد وهو صورة سيميائية مهمة للشخصية جاء بهيئة اللهفة والخوف من ضياع جزء من هذا الجسد تحت هذا الوابل من النار فهو لم يأتي بقصد التصوير الجغرافي لمفاتن في جسد امرأة بغية اثارت أو دغدغة العواطف الحسية أو اللذة عند المتلقي بل جاء على هيئة صرخة إنسانية مدوية، فتحت هذا الجحيم يهرول ليتفقد جسدها واصفا إياه عضوا عضوا ولعله أراد إن يحولها إلى رمز لأرض العراق من الشمال إلى الجنوب وهي ترزح تحت هول الجحيم فبدا من شعر رأسها منتهيا بطفولة الأصابع فالوصف هنا أراد منه المؤلف هدفين الأول الوصف الذي يحدد سمات الشخصية العامة الخارجية وهذا هدف واضح وظاهر ولكن الهدف الأعمق هو الرمزية حيث أراد أن يرمز إلى ارض العراق من الشمال إلى الجنوب،

وفي (رواية حياة ثقيلة)[1] صورة أخرى ينقلها لنا الكاتب سلام إبراهيم فائقة الدقة في وصف الملامح التي تكاد تكفي أي متخيل أو متلقٍ أن يرسم في عقله مشهدا يكاد يوازي الرسم بالفرشاة، حيث يصف لنا طفلة وامرأة مومساً في بيت للبغاء فيقول:

(ثمة طفلة في السادسة تجلس في ظل الجدار جوار عتبة الغرفة المواجهة للباب تقلب بيديها ورق لعب ثوبها رث ممزق عند الكتف والخاصرة يداها مسودتان بأظافر طويلة ينحشر تحتها الوسخ تحملق نحوي ببلاهة، وناظم يتكلم مع احد لا أتبين ملامحه الضائعة في عتمة غرفة بلا نوافذ)[2] لا يأتي الوصف عند سلام إبراهيم مجردا عاريا من العناصر المؤثرة والفاعلة في تكوين الصورة وما يحط بها من التأثيرات المكانية والزمانية فيصف تلك البيوت التي يغتالها الفقر والجهل والرذيلة فيبدأ بوصف صورة طفلة قذرة اليدين تنحشر تحت أظافر أصابع يديها الأوساخ حشرا وهي تنظر ببلاهة إلى الداخلين والخارجين، الصورة هنا كما يعتقد الباحث أنها رمزية للطفولة الضائعة والمسلوبة البراءة في بيئة يغتالها الفقر والمرض والجهل فهذه الطفلة في بيت للبغاء ستكون مشروعا قادما للرذيلة، فالصورة هنا محاولة لتعرية ما هو مسكوت عنه في العالم الخفي للطبقات المسحوقة والتي يعمل الجميع - مؤسسات وأفراد - على إخفائها من سطح الحياة العامة وبعد

(1) سلام إبراهيم، رواية حياة ثقيلة، دار الأدهم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2015 .

(2) سلام إبراهيم ،حياة ثقيلة، ص 29.

هذه المقدمة للبيئة التي تحوي الشخصيات التي يرسمها لنا يدخل إلى بناء صورة المرأة المومس فيقول:

(ثم ظهرت الكتلة فتبين أنها امرأة نحيفة في أواخر الثلاثينيات أو هكذا بدت لي وقتها وأنا في السابعة عشرة ترتدي ثوبا رث يصل حتى كاحليها وتلف رأسها بعصابة سوداء حنكها موشوم بوشم أخضر ينزل حتى من حافة الشفة السفلى على هيئة خط رفيع ثم يتوسع ليشمل الحنك كله ويضيع تحته وبين حاجبيها الكثيفين وشمت نقطة زرقاء سقطت عيناها الصغيرتان برموشها الذابلة في حفرتين تحت الشمس بدت ليست ناحلة فحسب بل شديدة الهزال ببشرة شاحبة كوجه ميت لبست عباءتها وخرجت فبين لي ناظم إنها (سمسارة) تأتي بجاراتها الفقيرات ممن يتمكن من الزوغان من البيت ليتقاسمن ثمن المضاجعة لسد الرمق)[1] يتناول المؤلف موضوع الدراسة أدق تفاصيل هيئة المرأة الخارجية بعد ان قدم لنا صورة المكان وهو البيئة الحاضنة المؤثرة في تكوين صورتها فهي امرأة ثلاثينية نحيفة لحد الهزال الذي يبدو شبيها بمرض ينتابها ترتدي ثيابا رثة لا تمتلك من مقومات الإغراء الجسدي أي شيء يحوي بذلك جسديا أو غير جسدي فهو لم يجري على لسانها حوارا يوحي بالإثارة الحسية بل العكس جاء وصفه لها بأنها تمتلك جسد ميت مما يثير النفور من التفكير بها على أنها باب للغواية والرذيلة ويعتقد الباحث ان تقديم هذا النموذج المصور روائيا عن المرأة المومس إنما الهدف منه نقل صورة حية عن هبوط المستوى الإنساني

(1) نفسه، ص 29.

وتدني كرامة الإنسان وانحطاط قيمه تحت ضغط الظروف اللاانسانية فلو كان المؤلف يقصد إلى بناء صورة الهدف منها إثارة الرغبة الحسية عند المتلقي لما كان صورها للمتلقي بتلك الصفات المقززة التي تثير الإعراض عنها بدلا من الرغبة ويكرر وصف تلك البنت الصغيرة ذات الستة أعوام في مقطع أخر فيقول عنها **(وجدت المشهد نفسه وكأنه تجمد منذ زيارتي الأولى، الطفلة الصغيرة تجلس في نفس مكانها مستظلة بفيء الحائط الطيني تقلب ورق اللعب بملابسها الرثة...بقيت تحت الشمس احدث الطفلة الصغيرة وجدتها ذكية تفهم ما يجري في البيت لكنها تتصنع الغباء، فليس أمامها غير ذلك كي تستمر بالعيش ولا ادري هل كانت بنت (السمسارة) أو بنت غيرها)**[1]، يصف لنا سلام إبراهيم في المقاطع المارة الذكر شخصيتين ثانويتين لكن براعة التصوير والتفسير النفسي للأفعال كان مميزا فالشخصية الأولى والاهم من حيث الفعالية في بناء الحدث هي المرأة المومس التي تمارس السمسرة فالفقر المدقع وذلك الوصف التصويري المجسد للمكان حيث البيت الطيني والغرف المظلمة العديمة النوافذ كأنها إشارات أراد الكاتب إيصالها من خلال بناءه لهذه الشخصية فجعل الفقر هو الدافع المنطقي لانحرافها سعيا وراء لقمة العيش ذلك الفقر الذي لم يذكره بل رسم ملامحه في فقر المكان والحياة معا وآثارهما على وجه وجسد المرأة حتى يكاد المتلقي التعاطف معها رغم الانحدار الذي هي فيه وهنا تكمن القدرة السردية الكبيرة للكاتب في بناء شخوصه فقد تم إفراغ

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 34.

المحتوى المعتاد في وصف امرأة تمارس هذه المهنة حيث المعتاد إنها تثير الرغبات الشهوانية عند الرجال إلى صورة مغايرة تماما فهي شخصية حفر على قسماتها الفقر والجهل والمرض والجوع اثأرا لا تمحى حتى أصبحت لا تثيرالغريزة عند الرجال بل ويتحاشاها الكثير رغم تلك البيئة الصارمة والمتزمتة التي لا تتيح للرجال فرصة الاختيار أحيانا وتتسبب بالحرمان المستمر، فصورها الكاتب بأنها نحيفة وفي نهاية الثلاثينيات وهو الإفراغ الأول من آثار الغواية في جسد المرأة حيث لا تمثل المرأة النحيلة في المجتمع العربي عنصر إغراء كبير للرجال بسبب الموروث الاجتماعي النفسي المتوارث عبر الأجيال، كما أن عمرها قد تجاوز فترة الشباب والتفتح وترتدي الثوب الأسود الرث الممتد حتى كاحلها وهو الإفراغ الثاني المهم حيث تم تجريد الشخصية من عنصر سيميائي مهم وهو الملابس ويتفنن المؤلف في تجريدها من كل عناصر الغواية وإضفاء ملامح التحجر عليها فهي كما يصفها كثة الحاجبين صغيرة العينين وقد سقطت عيناها في محاجر عميقة سببها الضعف الشديد والهزال الواضح عليها إضافة إلى الأوشام التي ملئت وجهها وتمددت فيه طولا وعرضا حتى يصل إلى اكبر وصف مخالف لعملها حين يصفها بأنها ذات بشرة شاحبة كوجه الميت، هذا الإبداع في الوصف هو ليست لعبة لغوية وتلاعب بالألفاظ فحسب بل هو تقديم رؤية علمية عن وضع مترابط فقد ترابط وصف المكان والفقر والجهل والجوع في بناء ملامح هذه الشخصية الثانوية والتي لا نعرف اسمها في الرواية فهي تختفي في الصفحات الأخرى، وتطل

أوصـاف المكـان وجـدران الطـين والغـرف المظلمـة والفقـر والجوع بظلالها على شخصية أخرى لتساهم في بناء ملامحها وهي شخصية الطفلة التي رسم لنا المؤلف ملامحها فهي رثة الثياب وقذرة الجسد تتجمع الأوساخ تحت أظافرها ويخيم الفقر بظلاله عليها لكنها تدرك وتعي ما يحصل في الغرف ولا يعطي الكاتب جواب عن سبب تواجدها في هذا البيت بل يجعله مفتوحا أمام القارئ، وكأنه رمز بها للطفولة الضائعة في مدن الفقر والجوع والمرض.

ويقدم لنا سلام إبراهيم شخصية والد البطل السكير من خلال تقنية الوصف في البناء **(في لحظة خاطفة تخيل لنفسه انه تعرف إليها في رواية من روايات ديستويفسكي فطالما شغلته تلك الشخصيات المسحوقة المدمنة للخمرة والعذاب حيث لمس باطن عالمها الدفين في حياتها على الورق حتى أحبها اشد الحب وهو يجد فيها من عذاب أبيه السكير شيئا حينما هجرته أمه وجعلته في غرفة داخل البيت وحيدا مع خمرة ليله وأغاني زهور حسين كان ينفلت في بعض الأيام صارخا شاتما ويضربها في محاولة يائسة كي يستعيدها دون جدوى وعندها أدرك محنة أبيه)**[1] فمن خلال هذا الوصف المزدوج حيث تتكرر تجربة هجر الزوجة وابتعادها، الأولى هي زوجة البطل التي هجرته عند إدمانه على تناول الكحول فيصف عذاباته مدركا محنة أبيه الذي هجرته أمه بسبب الإدمان ومن هنا يمكن إن نبني تصورا عن شخصية والد البطل فهو المدمن على تناول الكحول والمهجور وحيدا في نهاية عمره مع الخمرة والأغاني القديمة.

(1) سلام إبراهيم ، الحياة لحظة، ص 62.

ويطل علينا بوصف آخر لشخصية أخرى في رواية الحياة لحظة وهي شخصية جميلة الفتاة العراقية الضائعة في مهاجر الغربة في شقق موسكو بعد أن تخلى عنها حتى شقيقها ولجئت إلى البطل سلامي فيقدم لنا وصفا تعريفيا خارجيا هو المدخل لتكوين وبناء صورتها في ذهن المتلقي حيث يصف جميلة **(وجنتان حجريتان.. شعر خشن منفوش يكسر المشط..عينان صغيرتان ساقطتان في تجويف عميق وسط وجه كبير.. انف ضخم مفروش بنسب تتنافر مع كتلة الوجه.. وشفتان.. العليا مثل خيط رفيع، والسفلى مكتنزة.. الجبهة واسعة ومحدبة تتقدم القسمات.. أما الذراعان فطويلتان لا تتناسبان مع قصر قامتها. لكنه لاحظ أن لها بشرة سمراء شديدة النعومة، مشدودة، ملساء،)**[1]وصف دقيق حتى إن الكثير من المتلقين يستطيع تخيل شكل تلك المرأة بسهولة من خلال هذا التقطع الدقيق للملامح الذي لا يغفل عن شيء أبدا.

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة ، ص 165.

المبحث الثالث
الشخصيات الرئيسة في روايات سلام إبراهيم

لعل من الميزات الكبرى في روايات سلام إبراهيم هو ذلك الغنى والثراء الكبير في عدد الشخصيات الرئيسية والثانوية والهامشية وهذا ما نشهده عند قراءتنا لأعماله الروائية,الكثافة في كل شيء ومنها الكثافة في حضور الشخصيات,إن شخصيات سلام إبراهيم تتصف بالعمق في البناء من ناحية التحليل النفسي الذي يظهر خباياها و تفاعلاتها وكوامنها

النفسية،والتي تظهر على شكل تصرفاتها في النص فقد يسردها المؤلف مباشرة أو يجعلها متداولة في حوارات الشخصيات أو من خلال وصف مباشر لتلك التصرفات،كما تتشابك علاقة الشخصية الرئيسة في بنية النص السردي مع باقي الشخصيات الأخرى على اختلاف أنواعها الرئيسة أو الثانوية أو دون ذالك،ويحرص سلام إبراهيم على إضاءة كل الجوانب الاجتماعية والفكرية والجسدية التي تشمل تلك الشخصية، ففي رواية حياة ثقيلة[1] مثلا يطل علينا الكاتب بثلاث شخصيات رئيسة هم (أحمد وسعد وحسين)،تدور حولهم أحداث الرواية لكن بصورة منفصلة حيث لا تتشابك الأحداث في الرواية لتدخلهم في حدث مهم بل تسير بصورة متوازية من خلال علاقتهم بالبطل سلام والرابط الوحيد بينهم أنهم شخصيات يسارية معارضة ترتبط بعلاقة مع بطل الرواية سلام وتنتهي الشخصيات الثلاثة نهايات مفجعة أليمة, فأحمد يقتل في الأحداث الطائفية التي اجتاحت العراق بعد الاحتلال الأمريكي وسعد يتخفي في سجون السلطة بعد أن نزل من الجبال ليعرف التداعيات الخطيرة التي ألمت بأسرته أثناء غيابه و بالأخص عن مصير زوجته الفاتنة وزواجها من ضابط الأمن بعد أن قامت بإجراءات طلاق غيابي منه وحسين مات منتحرا من جراء تناوله جرعات مميتة من الخمر بعد مكابدات عنيفة من العذاب اثر اختطاف ابنته الكبرى والتي لم يتم العثور عليها أو على جثتها. قسم الكاتب روايته إلى ثلاثة فصول كل فصل

(1) سلام إبراهيم , حياة ثقيلة , دار الأدهم للنشر والتوزيع , القاهرة 2015, ط 1 .

يسرد قصة شخصية من الشخصيات الثلاثة والرابط هو سلام البطل العائد من الغربة إلى العراق والذي يبحث عن أصدقائه حسين وأحمد فيما تبحث عنه ابنة سعد وباقي أخوانها للاستفهام عن مصير والدهم تسير الأحداث بين البطل والشخصيات بصورة متوازية زمنيا فهو يذكر انه اخبر بنبأ مقتل احمد وهو يبحث عن جثة فيروز ابنة حسين، الشخصيات الثلاثة الرئيسة تقترن بشخصيات أخرى ثانوية وهامشية متنوعة الأدوار والوظائف تشارك في ترصين البناء السردي للرواية وسنتناول أنموذجا من تلك الشخصيات الموجودة في الرواية,وهي شخصية احمد الذي يتناولها المؤلف في الفصل الأول تحت عنوان (لبناء عام جديد).

1- (أحمد) الشخصية الرئيسة في رواية (الحياة ثقيلة).

تمتد علاقة بطل الرواية سلام مع أحمد إلى مرحلة الطفولة وبالتحديد مرحلة الدراسة المتوسطة في حقبة زمنية تمتد إلى أربعين عاما من المصاحبة يبدأ المؤلف بتعريف شخصية احمد من المظهر الخارجي بقوله: **(استطيع في هذه اللحظة رؤيته على الرغم من مرور أكثر من أربعين عاما، بقامته الفارعة، ووجهه المدور، وعينيه الواسعتين، ووجنتيه الناتئتين، وانفه المتناغم مع قوة وضخامة القسمات، وشفتيه الغليظتين الشبيهتين لشفتي أفريقي، شكل هو مزيج من مغولي وأفريقي ببشرة بيضاء ناصعة، نضرة.)**[1] يسرد المؤلف بطريقة

(1) - سلام إبراهيم , حياة ثقيلة , ص 14 .

الاسترجاع أحداث جمعته مع احمد - الشخصية الرئيسة - في مستهل عمر المراهقة والشباب ونعلم من خلال رواية البطل أن احمد يكبره بأربع سنوات وينحدر من عائلة فقيرة يمتهن رب الأسرة -الأب - بيع الخضرة في السوق ويتم فصله من الدراسة الإعدادية لعدم تجاوزه مرحلة البكالوريا ويساق لأداء الخدمة الإلزامية في الجيش يسرد لنا المؤلف أن احمد لم يكن متدينا في بداية حياته وكان يؤمن بالأفكار الماركسية اليسارية وعمل بالخفاء التام جدا في صفوف الحزب الشيوعي وكان ذالك يتسبب له بالكثير من الانتقاد والاعتراض من قبل والده الذي كان رجل متدينا والذي كان سلام- البطل - يكن له كل الاحترام والتقدير حتى انه رافق- احمد - ليلة وفاة والده إلى المسجد الذي توضع فيه الجنائز حتى الصباح ليتم نقلها إلى مقبرة وادي السلام في النجف فيقول:

(كان صوت العويل والصراخ ينتشر في أرجاء البيت، وكنا نتضايق من طقوس الموت العراقي بحزنها الدامي الذي لم أجد شبيها له في تجوالي بمناحي الأرض. شق الثوب من الصدر حتى القدمين، لطم الصدر حتى الإدماء. تجريح الخدود بالأظافر، قلت - احمد ما موقعنا وسط النسوان؟!

قلت: - ساعدني أريدك فقط تقنعهم بنقله إلى جامع (البو دخن) وإلا سيهلكن من البكاء واللطم. صمت قليلا ثم أضفت: - صعبة علي اطلب نقله.

دخلت الغرفة المحشودة بالنساء وقلت لهن

- ما يجوز يبات هنا لازم ينقل لبيت الله.)[1] يقدم لنا المؤلف كافة ألوان الصورة عن الشخصية فهو من عائلة بسيطة تسكن في محلة شعبية من مدن وسط العراق وهي الديوانية والحدث يدور وسط تقاليد شعبية عراقية معروفة في إيغالها بصور من الحزن الدامي المنهك للإنسان،ثم يستمر في وصف تلك الواقعة التي لها اثر كبير في مكانة البطل لديه فيقول:

(ذهبنا إلى الجامع وجلبنا تابوتا خشبيا قديما من توابيت الوقف.

اخترنا أطولها, فأبوك كان طويل القامة،ناحلها. وضعناه في تجويف خشبته وحملناه بمساعدة جيرانكم وأقربائكم إلى الجامع الذي لا يبعد عن بيتكم سوى خمسين مترا. ليلتها بتنا في قاعة الجامع المفروشة بالسجاد، الواسعة المنارة بمصابيح خافتة الضوء معلقة في الزوايا. رقدت قربك جوار التابوت على السجاد ملتحفين كل ببطانية بعد أن غادرنا الجميع كنت غير مصدق إن أباك الراقد في جوف الخشبة لن تسمع صوته أبدا، وكنت حائرا بكيفية تدبير معيشة عائلتك فأنت أكبرهم، ولديك أخ يصغرك تطوع في الجيش يساعد العائلة)[2] ندرك من هذا المقطع مدى علاقة الترابط بين سلام وأحمد فقد هرع إليه الأخير لحظة وفاة والده وهذا تصرف يحمل رمزية كبرى في الموروث الاجتماعي العراقي حيث إن الإنسان يلجأ إلى أقرب الناس إلى قلبه في مثل ذلك الموقف وتكون الاستجابة والسعي معه من دلائل الوفاء في العرف

(1) - سلام ابراهيم , حياة ثقيلة ,ص 47.
(2)- نفسه , ص47 .

الاجتماعي العراقي أنها إشارة إلى مدى متانة العلاقة بينهما، بعد ذالك يسرد لنا المؤلف الواقع الاجتماعي والاقتصادي السيئ الذي ألت إليه عائلة أحمد والتداعي الذي الم بها,رابطا ذالك بتأثيرات لأحداث تاريخية مر بها الشعب العراقي وأهمها الحرب العراقية الإيرانية وحملات الاعتقال والإعدامات التي كانت تمارس من قبل السلطة على المعارضين من طبقات الشعب الفقيرة فعائلة أحمد الرئيسية تتكون من والده المتوفى وأخ يصغره سنا متطوع في الجيش يقتل في الحرب واثنين من الشقيقات،الأخت الصغرى حصلت على حكم بالطلاق من المحكمة بعد هروب زوجها وتركها لأنه كان ملاحقا من السلطة،وتزوجت بعد حصولها على الطلاق لكن زوجها الثاني يعدم لعمله مع أحزاب ضد السلطة فتلجا للعمل في مصنع نسيج الديوانية،وتلوكها الألسن في مجتمع شرقي لا يترك أحدا بحاله أما الأخت الكبرى فيقتل زوجها الشاذ طعنا في السكاكين في مشاجرة في دور الغجر, وتعمل أيضا في مصنع النسيج وتدور حولها وحول أختها الشائعات فيما تموت إلام كمدا، يختفي احمد من الديوانية ويأوي إلى بغداد الواسعة الكثيفة بسكانها مما يوفر له فرصة الاختفاء في أحياها و بين الملايين البشر الذين يقطنونها، يعود بطل الرواية - سلام - إلى العراق بعد فراق دام سبع وعشرين عاما وذلك عقب الاحتلال الأمريكي للعراق وانتشار موجة العنف الطائفي والقتل على الهوية إلى الديوانية ويكون من أوائل ما يفكر فيه البحث عن أحمد وسعد،الشخصية الرئيسة الثانية في الرواية وعليها تدور أحداث الجزء الثاني

من الرواية (وينك يا بلدي)[1], وباقي أصدقائه الذين كانوا قريبين منه قبل الهجرة إلى الدنمرك لكنه يصاب بخيبة أمل من نسيان المدينة لأولادها فيعبر عن ذالك الأسى بقوله:

(لم يتذكر سعد احد، ولم يرد ذكره في مقاهي ومساجد وأسواق المدينة بعد أكثر من ثلاثين عاما من غيابه عنها،فمن يتذكره والكثير ممن يعرفهم من أبناء جيله قتلوا في جبهات القتال مع إيران، وفي السجون،وفي قصف الطائرات والصواريخ الأمريكية في حربي 1991، 2003. ومن تبقى مريضا يلوذ في المقاهي يجتر أيامه،... شعرت بالأسى حينما وثقت أن مدينتنا جاحدة غير مبالية بمصيرنا: ولا تعرف عن عاشقيها شيئا.) [2] في أجواء الخيبة واليأس هذه يرسل أحمد لسلام رسالة تصله بواسطة أحد أبناء أصدقائهم القدامى وهو ابن أحد الشخصيات الهامشية في الرواية ويتم اللقاء بينهم في بغداد، بعد رحلة قام بها – سلام – بالسيارة من الديوانية إلى بغداد مارا بمنطقة أللطيفية – أخطر مناطق القتل على الهوية في العراق– قرب بغداد حيث يصف لنا مشهدا رمزيا من مشاهد القتل اليومي التي اجتاحت العراق آنذاك فيصف البيئة الدموية التي تمثل مسرح حياة الشخصية الرئيسة – أحمد– حيث يمر وهو في طريقه إلى بغداد في مذبحة ارتكبها الإرهابيون عندما أقدموا على ذبح عدد من ركاب احد السيارات التي تم إيقافها في سيطرة وهمية

(اشتد رعب الركاب فيما ظهرت جثث رجال حزت أعناقهم

(1) - سلام إبراهيم , حياة ثقيلة , ص 70.
(2) - سلام إبراهيم , حياة ثقيلة , ص 80.

مرمية على جانبي الطريق جوار سيارتين كبيرتين متوقفتين، وجمهرة من النساء يلتففن بعباءات سود ينخرطن بعويل هستيري والى جانبهن وقف بقية الركاب من الرجال ممن لم يذبحوا.أجهشت الأم فيما ردد الرجال:

– لا حول ولا قوة إلا بالله، لا اله إلا الله، لا اله إلا الله.ضغط السائق على دواسة البنزين قائلا: – الله سترنا لو واصلين قبل ربع ساعة جان رحنا!.

وأشار بيده نحو سيارة حمولة من نوع تويوتا مكتظة عربتها الخلفية برجال ملثمين)[1] يرسل لنا المؤلف رسالة في هذا المقطع السردي عن محيط الدم الذي يعد بيئة الحدث ومكانه،ولعل اختياره لجغرافية المكان – أللطيفية – الذي جعله مسرحا للأحداث الدموية هو ربط بين الأحداث العامة التي اجتاحت العراق و الأحداث الخاصة بالشخصيات ويوميات حياتها وقام بمزجهما معا, وهو التفاته ذكية من المؤلف تعطي العمق والترابط في بنية الأحداث مما تحمله من إحالات إلى خارج النص، فأحداث الرواية هنا اتسمت بالشمولية كونها عبرت عن اتجاهين مهمين بتزامن متوازٍ الأول هو الأحداث التاريخية العامة عن الشعب العراقي كلّه فتلك الحقبة من الصراع الدموي الذي اجتاح العراق واخذ الكثير من أبناءه ضحايا له وحطبا لناره ستظل شاخصة كحقبة تاريخية لها سماتها وعلاماتها الخاصة, و الثاني عن أحداث بطل الرواية والشخصيات الرئيسة فيها, وتم نسجهما معا بطريقة ذكية حتى يصبح السرد عن الخاص يشمل العام والسرد عن العام يشمل

(1) - نفسه , ص 62.

الخاص أيضا، وهو مما يحسب للكتاب على انه يمثل مرحلة ارتقاء بمستوى البناء السردي لعمله الروائي والتفاتة ذكية منه،وبعد اللقاء بين سلام بطل الرواية واحمد نتعرف على التغير الكبير الذي طرا على شخصية احمد والذي يصل لحد الانقلابية فشخصية احمد التي قدمها المؤلف إنها ماركسية التوجه وبعيدة عن الممارسات الدينية العميقة نجد انه قد تحول إلى شخصية متدينة لحد التصوف والغوص في التأمل في ملكوت الله والتعبد الذي يماثل في ممارساته وطقوسه أوراد المتصوفين في الخشوع لله والاعتكاف على العبادات وإقامة الصلوات في أوقاتها وذلك ما كان يسبب حالة من الغبطة عند البطل الذي كان يرى فيه انه قد وجد ساحله أخيرا الذي رست فيه سفينة روحه بأمان وطمأنينة فيقول:**(التفت إليك وجدتك غارقا في ترتيل ادعيتك مطبق الأجفان تتضرع إلى الخالق. قلت مع نفسي:**

- أي سلام روحي عميق أنت فيه!.

لا لوم عندي ولا عتاب كما كنت تظن بل كنت أغبطك في أعماقي على السكينة الغامرة قسماتك غضنتها السنون فبعد عناء العمر الكل منا يبحث عن ساحل.

أردت الخوض في تفاصيل ذلك، لكني لم استطع وجدت الكلام والتفاصيل مجرد لغو في تلك اللحظات!. - قلت مع نفسي أبارك لك ساحلك...)[1] لعل من الملاحظ أن المؤلف لم يجعل ذلك الانقلاب في شخصية احمد, مفاجئ بطريقة لا

(1) - سلام إبراهيم , حياة ثقيلة , ص65 .

تحمل معها تفسيرا مقنعا لدى المتلقي والذي يتسبب – فيما لو حصل – بالضعف في بناء الشخصية، ألا انه جعل فترة الابتعاد الفاصلة بينهما وهي ما يقارب الثلاثة عقود من الزمان هي فترة التحول– الانقلابية – في شخصية أحمد من, ذلك الفتى الطموح الذي يحمل الأفكار الماركسية،المتمرد على بيئته ومحيطه والمتصادم معها أحيانا – وخير دليل على ذالك اختلافه مع والده– إلى ذلك الرجل المتعمق في الاتصال بالله، والغارق في حب الله لحد النسك، المعتزل حب الدنيا إلى حب الله ومرضاته حيث يقول: **(لم نشعر بالوقت كنت تقوم أوقات الصلاة تفرش السجادة وتوسط تربتها تذهب للوضوء وتعود لتقف متوحدا مع ربك تمارس طقسك راكعا ساجدا قائما كنت أغبطك مع نفسي رائيا في وجهك صفاء العابد المتوحد المترفع عن شؤون الدنيا)**[1] بعد ذلك اللقاء الذي تم بعد ثلاثة عقود من الزمان الثقيل في حياة العراقيين, تمضي أيام قلائل يأتي إلى سلام خبر صاعق،عندما اتصلت زوجة أحمد لتخبره إن أحمد قد قتل في مكتبته البسيطة التي كان قد افتتحها من أحدى غرف بيته في منطقة الشعب بلا تعليل للأسباب أو معرفة الجناة أو تحديدا لدوافع تلك الجريمة التي لم تكن بدوافع شخصية إطلاقا بل كانت من ضمن يوميات شعب يغطس في حمام من الدماء التي اجتاحت حياة العراقيين,فالعادة أن تمر مثل تلك الحوادث بتلك الفترة بلا تعقب للجناة أو ملاحقة لأحد. يسرد علينا المؤلف الحادث، ساردا, كيفية سماعه الخبر من خلال اتصال زوجة أحمد فيقول:

(1)- سلام إبراهيم , حياة ثقيلة , ص 67.

(- صديقك راح مات قتلوه بالمكتبة!

أمطره مسلحون ملثمون نزلوا من السيارة جيب صغيرة بالرصاص وهو جالس وسط كتبه ولاذوا بالفرار طفقت أنحب وهي تضيف - الدفن باجر بالنجف الساعة وحده الظهر!. أمام باب المغسل وقف سبعة رجال في ركن الجدار وقفت زوجته وأولادها وبناتها ناحبين،عبرت العتبة تجمهر الرجال حول دكة الغسل فسحوا لي ممرا فوقع بصري على جسده ممددا عاريا مثقبا بالرصاص اقتربت منه توقف شيخ ملتح كان يهم بغرف طاسة ماء من حوض الغسل كان سليم الوجه يبدو وكأنه يغفو ركعت على ركبتي جواره ونزلت إليه ودمعي يصب لامست شفتي جبهته العريضة شممته من عنقه انتصبت رجعت خطوتين باشر الرجل بغسله)[1], لعل الكاتب أراد أن يبقى مقتل أحمد سؤال بلا إجابة محددة، وكأني به أراد أن يحاكي واقع ما حل بالعراق فهو سؤال كبير بدون إجابة وهو إحالة إلى السياقات الخارجة عن النص والمؤثرة في حياة الفرد العراقي، فأحمد من الشخصيات التي عاصرت أعنف الفترات السياسية والتقلبات الاجتماعية والفكرية التي مرت على ارض الرافدين في العصر الحديث,فهو شخصية تصلح أن تكون رمزية من أحد جوانبها من خلال معاصرتها لتلك الحقب الصعبة من تاريخ العراق,التي أوردها المؤلف من خلال السرد بطريقة ذكية وأهمها (الحرب العراقية الإيرانية، الحرب الأمريكية ضد العراق عام 1991, الانتفاضة الشعبانية، الاحتلال الأمريكي للعراق عام 2003، فترة العنف

(1) - نفسه , ص 69.

الطائفي) فجعل مقتله ورحيله من دون إجابة معروفة محددة هو إحالة رمزية كبرى للأحداث المكانية والزمانية خارج حدود النص السردي والمقترنة برمزية أحداثه، حيث تم في أبشع طرق القتل دموية ووحشية وهو رمز لما حصل في هذه الأرض في السنوات الماضية والتي لا تزال آثار جراحها دامية لتلك اللحظة واستذكار أهوالها مؤلما,لقد حرص المؤلف أن يكون بناء الشخصية مكتمل الوضوح من أغلب نواحيها الاجتماعية والسياسية والدينية والاقتصادية مما يمنحها صفة التكامل في مخيلة المتلقي, فبعد أن أورد النواحي السياسية والدينية ولمحة من الاجتماعية,التي ذكرناها في مقدمة الحديث عن شخصية أحمد,فانه تطرق بعد ذلك لباقي الجوانب مثل الاقتصادية,فقد كانت شخصية أحمد فقيرة لحد الكفاف حيث يسرد المؤلف ذلك بقوله عن لسان البطل: **(باب حديدي صدئ نصف موارب وسياج من الحجر واطئ خلفه حديقة صغيرة شهقت في طرفيها نخلتان، الجدار مطبع بأكف الحناء وأعلى طرفي الباب رفرف علمان، اخضر واسود خط على صفحتيهما عبارة يا حسين يا شهيد كربلاء ومن عمق الدار يأتي خافتا صوت مراث حسينية تندب واقعة كربلاء، خطوة نحو الباب وقرعتها ثلاثا وهي إشارة قديمة بيننا كنا نتبادلها لنهب لفتح الباب أعدت القرع بقوة اشد.. دلفنا من باب خشبي متآكل إلى غرفة صغيرة عارية من الأثاث، مفروشة بسجاد يدوي كانت تحيكه أمك وأخواتك في شوارعكم الضيقة أجلستني على فراش فقير مبسوط جوار الجدار)**[1] تضيء

(1) - سلام إبراهيم , حياة ثقيلة , ص 64.

السطور القليلة الماضية جانب من حياة الشخصية الرئيسة - أحمد - وهو الجانب الاقتصادي، فقد حرص سلام إبراهيم أن لا يترك ثغرة في بناء شخصياته دون أن يدخلها في نسيج البناء السردي، مما يجعل صورة الشخصية على أتم وجه في مخيلة المتلقي، كما يسلط الضوء على جانب أخر من حياة - أحمد - وهو حياته الزوجية والأسرية فهو رب لأسرة كبيرة تعاني من شظف العيش، يسردها لنا المؤلف بقوله **(أنصت لك طوال الليل والنهار كنت أطالبك بتفاصيل التفاصيل كأني أريد أن أعيشها معك من جديد قصصت كل شيء عن أولادك الثلاثة وبناتك الست,..... عن جهادكم زمن الحصار حيث صارت اللقمة صعبة،عن تنقلك بين مهن عجيبة وغريبة، حمال، نجار, حداد, ماسح سيارات, صباغ أحذية، وعمل زوجتك كخياطة، وأولادك في شتى المهن،... قرع الباب ثم دخلت زوجتك القصيرة بحجابها الأسود سَمَنَت كثيرا وهَرَمَت وخلفها أولادك وبناتك سلموا علي وغادروا)**[1] بذالك يكون الكاتب قد أضاء مجمل مجاهيل الشخصية الرئيسة - أحمد – حيث، يعمل الكاتب على إضاءة كافة الجوانب عن شخصياته ونسجها بدقة حيث تُقَدَم إلى المتلقي كاملة البناء خالية من الثغرات التي قد تجعلها غير مقبولة أو متناقضة في سماتها أو غامضة في بعض صفاتها مما قد يجعلها غير قابلة التَّخيل في ذهن المتلقي، لذا فانه يسعى إلى إنارة التفاصيل الجزئية التي تحيط بها بغية توثيق عرى الارتباط بها من عدة اتجاهات,

الاتجاه الأول: بينها وبين عناصر البنية السردية الأخرى

(1) - نفسه , ص 66.

داخل النص من بنية زمانية وبنية مكانية فنشهد ذلك التواشج في علاقاتها بالأحداث التاريخية أي ارتباط زماني بالحدث الذي يرافق زمن الرواية وكذلك ارتباطها بمسرح الأحداث أي بيئة النص المكاني، فشخصياته غير منسلخة عن زمان ومكان النص، بل العكس تمتد وتتفاعل مع زمان ومكان الرواية.

والاتجاه الثاني هو ترابطها وتفاعلاتها مع الشخصيات الأخرى فيعمل على اغتناء النص بهالة كبيرة من الشخصيات الرئيسة والثانوية والهامشية والرمزية وكل الأنماط الأخرى من الشخصيات,المترابطة في ما بينها بشبكة من العلاقات والمتصلة مع عاملي الزمان والمكان وتفاعلاتها في النص، بغية إكمال بناء صورة الشخصية من خلال الوظائف التي تحملها هذه الشخصيات المرتبطة بالشخصية الرئيسة.إن شخصية - أحمد- هنا عميقة الحضور في أحداث الرواية الزمانية والمكانية ومرتبطة بحزمة من الشخصيات الثانوية والهامشية والرمزية كما إنها ترتبط بعامل المكان ارتباط وثيق فهي تمتد مابين بغداد والديوانية الذي هو مسرح الرواية وهي من الشخصيات النامية من خلال تكوينها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى كما أنها لا تقل حضورا في مسرح الأحداث شخصية البطل- سلام - في الفصل الذي يتناولها كانت شخصية البطل شاهدا في أغلب الأحداث ومتابع لمجريات الوقائع التي مرت بها الشخصية فهي لا تقل فاعلية عنها بل تكاد تتفوق على شخصية البطل في كثافة الحدث التي مرت فيه, إلا أن اقتصار حضورها على فصل واحد يجعلها تنسحب من موقع البطولة.

2- (جميلة) الشخصية الرئيسة من رواية الحياة لحظة

رواية الحياة لحظة, للمؤلف سلام إبراهيم هي حشد من الحيوات الإنسانية في أقسى حالة من صور القسوة،في المهاجر الباردة البعيدة حيث يحاصر الإنسان بين تلك الكابآت الموحشة وهو يعاني من الغربة والاغتراب معا,أنها رواية عن مهاجرين ألقوا رحالهم الأخيرة في بلاد الثلج - موسكو - بعد أن أضنتهم المهاجر البعيدة عن- الأهل والمدينة – أو المَهَاجِر المحتشدة بين الأزقة والدور القديمة، و تلك الزنزانات الرطبة المظلمة، والجبال بشعابها الموحشة الوعرة و ذلك الرعب الساكن في الأرواح - حد العظم - من ملاحقة السلطات, ذالك الخوف الذي يسري في جسد الإنسان كما تسري النار في الهشيم فتحيله إلى رماد تذروه الرياح،تحتشد الشخصيات في رواية الحياة لحظة بشكل لافت للنظر,مهاجرون,لاجئون,عرب, أكراد، نساء، ماركسيون، رجال روس، نساء روسيات، يهوديات، متشردات، مقاتلون في الجبال، رجال سلطة، مسيحيات, مومسات، شعراء،مفكرون, مؤلفون،جواسيس،أمهات،عاملات, رجال عصابات، قتلة، إرهابيون، مهربون، عراقيون، فلسطينيون شيشان. رواية واسعة في تنوع شخصياتها على اختلاف أنواعها وأنماطها و شخصية - جميلة - هي واحدة من تلك الشخصيات الرئيسة التي كان لها حظ كبير من الحضور الفاعل في النص, حيث يقدم لنا المؤلف سلام إبراهيم كعادته في بناء شخصياته في الروايات، بناءً متكامل رصين عن الشخصية من كافة الاتجاهات وكأنه رسم ثلاثي الأبعاد لا يكاد

يغفل عن ناحية من النواحي، بطل الرواية - إبراهيم سلامي - شخصية قادمة من ارض العراق وتقطن في موسكو بعد مسيرة صعبة امتدت لسنوات طويلة من المعارضة للسلطة تنقل خلالها مرعوبا خائفا هاربا عبر بغداد إلى الجبال في شمال العراق ومنها إلى معسكرات اللاجئين على الحدود مع تركيا و منها إلى دمشق ثم الانتظار الأخير في موسكو قبل التوزع على المنافي الاختيارية في الدول الاسكندينافية فعندما تغادره زوجته وأطفاله إلى الدنمرك ويبقى وحيدا مع الغربة والثلج والوحدة فتتحول شقته في موسكو إلى محطة لإقامة المهاجرين والأصدقاء، فيقول: **(كحاله طوال العمر، أدرك متأخرا..انه كان يُنظَر إليه كمكان للمبيت ليس غير في مدينة موسكو الشاسعة العسيرة ووضعها المضطرب أول التسعينيات)**[1]كما أن أحداث الرواية زمنيا تعاصر أهم الفترات الانتقالية في الحياة السياسية لروسيا حيث رافقت انهيار و تفكك الاتحاد السوفيتي السابق فيقول: **(كان يقف طويلا يتابع العمال الروس وهم يسقطون نصب لينين وبقية رموز الثورة الشيوعية مستعملين المطارق اليدوية للمنحوتات الصغيرة والرافعات الضخمة للكبيرة)**[2], تمتد علاقة جميلة مع البطل سنوات طويلة قبل اجتماعهم في موسكو وبعد افتراقهم عنها أيضا، يبدأ المؤلف بسرد الملامح الخارجية لوجه وجسد - جميلة -، كحاله في التعامل خلال بناء شخصياته التي يستثمر فيها كل الأساليب التقنية في بنائها - عملية التشخيص - مِنْ وصف وسرد وحوار فيصف هيئتها

(1) سلام إبراهيم , الحياة لحظة , ص164.
(2) نفسه , ص 169.

الخارجية واللقاء الأول بين البطل إبراهيم سلامي وبينها على لسان البطل فيقول:

(حينما أتى بها شيركو أول مرة إلى الشقة لم يكن قد رآها من قبل ولم يتسن له معرفتها عن كثب في تلك الليلة الصاخبة الحوار لكنه كان في بعض اللحظات حينما يحل الصمت يمرر عينيه على تقاطيعها مندهشا!! وجنتان حجريتان.. شعر خشن منفوش يكسر المشط..عينان صغيرتان ساقطتان في تجويف عميق وسط وجه كبير.. انف ضخم مفروش بنسب تتنافر مع كتلة الوجه.. وشفتان.. العليا مثل خيط رفيع، والسفلى مكتنزة)[1]يرسل المؤلف هنا إلى المتلقي رسالة توضيحية عن البناء الخارجي لهيئة الشخصية وشكلها العام وطريقة اللقاء الأول بها في شقة موسكو التي كانت تمثل محطة إقامة للعراقيين وغير العراقيين من منتظري الهجرة من مدينة موسكو,بعد أن استخدم المؤلف تقنية الوصف المباشر في تشخيص البناء الخارجي لشخصية جميلة ينتقل إلى تقنية أخرى في بناء الشخصية - التشخيص - وهي السرد فيقول:

(لكن ملامحها الصامتة وهي تنصت مشمئزة مما يكشف من أهوال جعله يحس عمق عذابها.... أصلها القروي كونها من مدينة بطرف بغداد الشرقي.. عائلتها نزحت من ريف الجنوب العراقي بعد ثورة 1958.. وشاركت بحماس في المد اليساري ونشأت على تلك التقاليد, ذلك ما جعلها تقدم بشجاعة على كل ما لا تجرؤ عليه المرأة العراقية المسلمة فأول ما أقدمت عليه - وكان ذلك وقتها يمثل خرقا للتقاليد

-(1) سلام إبراهيم , الحياة لحظة , ص 165.

العراقية السائدة - هو إقدامها على العمل كممرضة في مشفى في بغداد... وكان ذلك الفعل خارق الجرأة...)[1] هنا ينتقل الروائي إلى الغور في بناء الشخصية فيدخل إلى أعمق مما يتعلق بالشكل الخارجي والهيئة الجسدية فيسرد لنا مسيرة حياتها ثم يتحول الكاتب إلى التقنية الثالثة في بناء الشخصية وهي طريقة الحوار لتكتمل عند المتلقي الأبعاد الكاملة عن شخصية جميلة فينقل للقارئ أو المتلقي عن طريق حوار حولها بين رجال جيران لها في مسكنها في بغداد و آخرين عملوا معها في الفصائل المسلحة في الجبال

(- إنها شجاعة كملت دراستها في كلية الآداب.. وبالحملة في عام 1979 اختفت.. وظلت مختفية..عام 1982تمكنت من الالتحاق سرا بقاعدة قرداغ بقاطع السليمانية)[2]، نلاحظ هنا ذلك التمكن الكبير للمؤلف في استثمار أغلب تقنيات السرد في بناء شخصيته - جميلة -,تتوطد علاقة بطل الرواية إبراهيم سلامي مع جميلة لتبدأ مرحلة الوثوق به وبث أحزانها له ومعاناتها وعذاباتها النفسية فتصبح جميلة نزيلة شبه دائمة في شقة البطل عند حلولها في موسكو فيقول البطل: **(أدرك ذلك بعد أكثر من خمسة أعوام عندما أخبرته " جميلة " بالسبب الدفين لمبيتها في شقته، رغم اعتراض أخيها الكبير, الذي كان يسكن موسكو أيضا مستأجرا شقة.. لكنه لا يستطيع استقبالها خوفا من زوجته المتسلطة قالت له - منعني عدة مرات من المبيت في شقتك.. حاججته: وين أبات لما أجي إلى**

---

(1) - نفسه , ص 166.
(2) - سلام إبراهيم , الحياة لحظة , ص 167.

موسكو لمقابلة بعثة منظمة الأمم لمساعدة اللاجئين وين؟!. وأخي الديوث المقرن يصمت مكسور الرقبة.. ما يقول تعاي عندي..كنت اختم كلامي.. بأنك اشرف منه وأكثر إحساسا بالإخوة.. كان يصمت.. يصمت كأي جبان!.. وكأنني لست أخته.. وشرفه حسب القيم التي يطالبني فيها بعدم المبيت في شقة تعج بالرجال)[1] يفسر لنا النص الأخير الكثير من التداعيات الاجتماعية والتناقضات التي تعتري شخصية جميلة، وهناك الكثير من الإحالات لما هو خارج النص مثل التناقض بين أفعال وأقوال شقيق جميلة مما يكشف التشظي والتداعي في المنظومة الأخلاقية وانحدار مستوى القيم والتقاليد للإنسان تحت ضغط الغربة والعوز المادي والضياع في مجاهل المجتمعات الغريبة,وشخصية الأخ هنا من الشخصيات الهامشية التي دأب المؤلف على إحاطة شخصياته الرئيسة بها بغية إنارة أكثر لجوانب حياتها,بعد رسوخ العلاقة بين البطل وجميلة تسرد جميلة له نواحي خافية منها حياتها قد لا يمكن البوح بها لأي إنسان آخر وهذا ما يحاول أن يفسره الكاتب بأنه تشابه التجربة فالاثنان يعانيان من الوحدة والاغتراب وفشل التجربة لحد الصدمة فالمدينة الفاضلة التي كانوا يحلمون بها انهارت أمام أعينهم.

يغور سلام إبراهيم داخل شخصياته ليقدمها عارية من الأقنعة إلى المتلقي ولعل ولعه بهذا الاتجاه نابعا من جنوحه إلى كشف الحقيقة وتعريتها والمصارحة مع النفس، حيث إن هذه المكاشفة في تعرية الشخصيات تحمل لنا الكثير من الرسائل

(1)- نفسه , ص 164.

التي تهدف إلى تعرية حقائق كانت لعهود من الزمان لا يُقْتَرَبْ منها، ويقدم لنا المؤلف صورة بالغة التجسيم عن حالة الاغتراب التي كانت تعاني منها جميلة باعترافها لإبراهيم بطل الرواية بقولها:

(- تمنيت من كل قلبي أن انفرد بك لأحكي لك كل شيء..فلم أجد أنسانا رجلا أو امرأة من الرفاق أو المعارف يستأهل سماع عذابي وكنت أخاف.. أو انأ متأكدة راح يسخرون مني. إذا حكيت إليهم ما مدفون بنفسي!.)[1] هذا الاعتراف لإبراهيم ينم عن مدى الاغتراب الكبير التي كانت تعاني منه والوحدة النفسية التي ألمت بها بعد أن فقدت ثقتها بجميع من يحيط بها، فأصبح - إبراهيم –هو النافذة الوحيدة لها على الحياة في غربة موسكو الباردة, وهنا تبدأ جميلة بإفراغ ما تجمع من الألم والعذاب والذي سببه جملة من التجارب الفاشلة التي حصلت لها على مدار سنوات طويلة تركت بصمتها عليها، تجارب من الخيبة والخذلان وسقوط المثل الأعلى أنها تعرية ثانية للحقيقة يرسلها المؤلف في النص عن طريق حوار جميلة واعترافاتها لصديقها الحميم وشريك البؤس في التجربة - إبراهيم -، فتقول جميلة لإبراهيم:

(- اسمع انتم الرجال أقسى الكائنات في الطبيعة

- يا ستار! علق ضاحكا وقرر في نفسه السكوت، والإنصات فقط

- بتشجيع من إخوتي الشيوعيين. قدمت على إعدادية

(1) - سلام إبراهيم ,الحياة لحظة, ص 174.

التمريض حالما أكملت المتوسطة..فقامت قيامة حينا وصار شارعنا جحيما، وكأنني حينما أعود من المستشفى قادمة من الماخور.. وهناك اكتشفت إن الممرضات اللواتي غالبيتهن من المسيحيات كائنات ملائكية، يتحملن قسوة الرجال سواء من يأتي كمراجع أو من الموظفين وحتى الأطباء..)[1]

الصورة هنا قاتمة حزينة تفصح عن عمق الشعور بالندم على فشل التجربة الإنسانية وهذا ليس بالشيء اليسير فهو يترك ندوبا عميقة تمتد جراحاتها إلى عمق الروح وهي صورة أخرى لتعرية الحقائق التي دأب المجتمع على تبنيها بصورة جماعية من كون هناك فئات موسومة بسمة دائمة مثل فضيلة الأطباء, ويستمر المؤلف بطريقة ذكية وهي الوقفة الوصفية التي يجعل فيها جميلة هي الراوي والبطل سلامي هو المروي له في رسم صور من ماساتها ومعاناتها فتقول:

(قررت أن استمر لكن يبدو أن العائلة لم تتحمل ضغط الناس فحاصرتني فتوقفت..... تعلق بي شاب من أهل المحلة وخطبني.. لكن ما إن أخبرته إني لست عذراء.. من أيام مراهقتي حتى انقلب كل شيء... فقلت له مع السلامة.. وأكملت دراستي في كلية الآداب..

وفي تلك الأيام أواسط عام 1979 بدأت الحملة فاعتقلوني.. وفي أقبية الأمن العامة ببغداد ارونا الويل.. وتعرضنا جميعا للاغتصاب..)[2]وهنا يقدم لنا صورة من العذاب الاجتماعي والنفسي الذي تعانيه جميلة المغتصبة في

(1) - سلام ابراهيم , الحياة لحظة , ص 174.
(2) - نفسه, ص 174.

المعتقل والمحاربة اجتماعيا لخروجها عن العرف الاجتماعي والديني السائد آنذاك.,ويستمر المؤلف في بناء صورتها من خلال تقنية الحوار ألاعترافي الذي يدور بينها وبين البطل زميلها في الغربة والاغتراب مع فتقول عن مرحلة ما بعد الإفراج عنها بقولها:

:(اتصلت بإخوتي المختفين وكنت أساعدهم بالسر أوفر مكانا يباتون فيه أو وثائق يستطيعون التحرك بواسطتها إلى أن انكشف الأمر واعتقل احدهم، فاختفيت واش لون أيام تلك.. شفت الضيم.. واكتشفت حقارة الرجال.. فالعديد ممن اختفيت ببيوتهم من الرفاق والأصدقاء تحرشوا بي ليلا متسللين من جوار زوجاتهم فتصور)[1]،هذا الحوار بين شخصية البطل وجميلة, يكشف النقاب عن الارتباط الكبير وتعلق شخصية جميلة بالبطل - إبراهيم -، تبدأ شخصية جميلة بالتبلور أكثر للمتلقي من خلال تعدد تقنيات البناء التي يتبعها المؤلف والتي تزيد من رصانة بنائها من خلال إيضاح جوانب مهمة من مراحل حياتها,ومن أهم ما تم التركيز عليه هو تلك الصراعات النفسية التي تعاني منها وذلك التجاذب بين الأفكار التي سعت طوال حياتها تعمل بها بإيمان عميق جعلها تدفع ثمنها غاليا من خلال التخفي والاعتقالات والهجرة وبين سقوط الأقنعة عن الكثير من المبادئ التي طالما آمنت بها، فالرفاق الذين كانت تختفي عندهم يعاملونها وكأنها امرأة غير صالحة وهذا ما يعد فشلا ذريعا وانحدار في محيط تنتمي أليه وهي التي كانت تنظر له بعين التقديس، وذالك التشظي في القيم

(1)- سلام إبراهيم, الحياة لحظة, ص 176 .

والمبـادئ الموروثـة لـديها مـن بيئتهـا الأم - العـراق - التـي اصـطدمت بـه عنـدما تخلـى عنهـا الشـقيق الأكبـر فـي المهجـر وتركها في شقة تعج بالرجال عند البطل -إبراهيم - ممـا يجعلها تنهار معترفة أن كل شيء فـي حياتهـا غلـط، الكاتـب هنـا يعامـل الموقـف بـذكاء عـالي جـدا فهـو لا يصـرح عـن وجهـة نظـره مباشرة ولا يهاجم فكرة معينة أو ينتصر لأخرى ممـا قد يجعل العمل - الروايـة - عمـلا دعائيـا أو ممنهجـا, بـل عامـل الموقـف بحيادية تامة،تاركا فسحة كبيرة للمتلقي فـي بنـاء تصـور خـاص بـه و قد يختلـف هذا التصـور مـن متلـقٍ لأخـر,لكنـه عمـد إلـى ترصين بناء الشخصية كما عهدناه دومـا بغيـة جعلها خاليـة مـن الضـعف الـذي يبعدها عن تعلق المتلقي بهـا أو يجعل وظيفتهـا فـي النص هزيلـة، المؤلـف لا يحمـل أيدلوجيـة خاصـة وإعمالـه الروائية لا تنتصر لأية فلسفة سياسية أو حزبيـة سـوى الحقيقيـة فهو دائم البحث عن الحقيقيـة العاريـة مـن أيـة أقنعـة ممـا يجعل الكثير من وقائع أعمالـه صـادمة مـن خـلال الكشـف العـالي جدا للفكرة فهو لا يحوم حول الفكرة.

المبحث الرابع:
الشخصيات الثانوية والهامشية
في روايات سلام إبراهيم

الشخصيات الثانوية في روايات سلام إبراهيم ليس شخصيات هزيلة أو ثانوية لحد انعدام الفاعلية في تنامي الحدث أو بناء المقصدية الأساسية وراء العمل السردي، وليس وجودها يقصد به إكمال تأثيث المشهد السردي للحشو أو للمتعة السطحية التي ترسل أحيانا بقصد تسلية وإمتاع المتلقي، بل هي

شخصيات تكاد تقف على عتبة الشخصية المركزية الرئيسة وقريب منها من خلال التداخل الكبير في إيصال الفكرة وبنائها داخل النص السردي فالشخصية الثانوية عند سلام إبراهيم لا تمر مرورا عابرا أو ضبابيا يتبخر عند الانتقال من الحدث بل هي على الأغلب مشارك حقيقي في بناء الحدث وتعد آصرة تواصلية وحظوة تمهيدية لما يتلوها من الأفكار الممتدة داخل جسد النص، بل أحيانا تكون هي الفاعل الأصلي للحدث مع شخصية البطل والموازي لها في حجم التفاعل لكن ما يجعلها تعد ثانوية هو عدم ظهورها في امتداد الإحداث داخل النص فقد تختفي من الإحداث لكنها تبقى محورا شاخصا في بناء ما تبقى من الإحداث أو أنها تجسد عمق فكرة من الأفكار يستند إليها البناء من خلال ما تقوم به من فعل مميز يجسد حجم وعمق الفكرة أو الرسالة التي يحملها النص، فمثلا في رواية (الأرسي) هناك شخصية ثانوية لا يذكر المؤلف اسمها لكنها شخصية ذات أبعاد كبرى حيث تعطي للمتلقي صورة عن حجم المعاناة والقسوة التي كان يمثلها الخوف من السلطة وشدة العذابات التي تسببها مشاعر الخوف المتأزم من فكرة الملاحقة وعذابات الاعتقال في مجاهل وأقبية السجون وهذا يمثل هاجسا بل كان كابوسا مصاحبا للإنسان في ارض العراق أيام العهد السابق مما انعكس سلبا على تصرفات الإفراد بصورة عامة، بما تسببه هذه ألازمة من انسحاق وتدمير مستمر للنفس البشرية ففكرة التهديد تظل ملازمة وقائمة لا تبارح الفكر، هذه الشخصية هي لأحد المقاتلين في الجبال الذي انتهج طريق الكفاح المسلح ضد السلطة والذي يفضل الموت بأية طريقة،

عدى الوقوع مرة ثانية في يد رجال السلطة فيتم الاتفاق بينه وبين أفراد الفصيل الذي ينتمي إليه على أن يتم قتل أي واحد منهم إذا تم إصابته وتعذر عليه النهوض والسير _ على يد باقي أفراد الفصيل _، إنها حالة من الرعب والخوف لا توصف تجسدها هذه الشخصية، التي يعد دورها مجسدا للرسالة الأساسية التي تحملها الرواية وهي الهروب من جحيم عذاب السلطة والهرب بالروح وان كان نحو الموت فيقول:

(فيما كنا نكمن قبيل العبور سمعت أحدهم يهمس للواقف جواره:

- كما اتفقنا تصوب نحوي ما إن أصاب ويتعذر سحبي!. - مجنون!.

- لست مجنونا، لو تمتنع أو تخطئ طلقتك.. سوف تجرم بحقي!.

- مالك كلما نعبر شارعاً تعيد نفس الكلام المخيف؟.

- لم تزر أقبية الجحيم.. فأين لك أن تستوعب مبلغ رعبي!.

لم أهتم للأمر. فطالما سمعت مثل هذا الحوار، في استراحات المفرزة جوار ينابيع المياه، قبيل النوم وبعد سرد مفصل عما جرى للسارد أثناء اعتقاله. كان السرد اللاهث المصور لحظات الرعب والألم الجسدي يحيل نومنا إلى كوابيس تتمحور حول لحظة الإطباق علينا)[1] الشخصيات الثانوية هنا بلا أسماء لكنها محورية في بناء الحدث لهذا

(1) سلام إبراهيم، الأرسي ،ص 21.

المشـهد الروائـي فهـي تمثـل الخـوف القـابع خلـف النفـوس والمتموضع في داخلها لحد اليأس، اختيار الموت هو السبيل الأمثل للخروج من محنة الوقوع في الأسر بيد الأجهزة الأمنية الشخصيات هنا أنموذجا للشخصيات اليائسة والمتهالكة من وطأة العذاب والخوف من التعذيب في أقبية السجون لهذا فهي تؤدي وظيفة تمثيل للأنموذج الإنساني الرازح تحت هول الخوف المستمر وفي المقطع نفسه يطل علينا بشخصيات أخرى تمثل أنموذجا أخر من ألوان الشخصيات الثانوية حيث يصف تلك اللحظات المهولة التي يجهز بها احد أفراد الكمين على رفيقه الجريح ويقتله برصاص بندقيته خوفا من وقوعه في الأسر فيقول:

(ما أن وطئت أقدامنا إسفلت الشارع حتى انهال علينا الرصاص. انبطحت

سامعا خلفي صوت: - رفاق أصبت.. لا أستطيع السير. في ضجة الرصاص، وعلى ضوء طلقات التنوير رايته ملقًى على مبعدة أمتار دون سلاحه. كان يدعوني كي أطلق عليه رصاصة: - ارحمني أرجوك.. ارحموني!.

صوبت نحوه في لحظة خاطفة متذكراً تفاصيل سرده المرعوب، لكن إصبعي تيبستْ.. لم تقَو الضغط على الزناد. ومن خلفي.. من ظلام الجهة التي من المفترض أن ننسحب صوبها جاءت صلية أهمدت جسده. في الصبيحة التالية كنت أتفحص الوجوه وجها وجها، أحاول الوقوع على من أطلق الرصاص، لكن الوجوه الصلبة جامدة جمود الصخور لا تبيح

بشيء)[1]الشخصية الثانوية هنا تشترك في صناعة الحدث بفاعلية كبرى مع شخصية البطل بفعل يكاد يكون متوازي فحين لم يستطع البطل أن يطلق رصاصة الرحمة على الجريح للإجهاز عليه تفاديا من وقوعه -الجريح - بيد أفراد السلطة كانت الشخصية الثانوية تتمتع بقوة فائقة وشجاعة صلبة ليطلب من رفاقه الإجهاز عليه وهو في لحظات الحياة الأخيرة منازعا الموت وكما هو معروف من طبيعة البشر إن يكون الإنسان حينها في اشد لحظات ضعفه وخوفه من الموت المجهول لكن الخشية من العذاب في أقبية السجون يجعل المقاتل الجريح ينهار منهم طالبا قتله بأيديهم قبل الوقوع في الأسر، الشخصية الثانوية هنا تنجز مهمة كبيرة في إرسال الرسالة التي أراد المؤلف حملها للمتلقي وهي الخوف من القتل والموت والبحث عن الحياة كمعادل موضوعي مقابلا له، أنها ليست شخصية تم حشرها لبناء مشهد عابر أو مشهد مترف لا يغني في إقامة صلب البناء السردي للرواية، بل هي شخصية كانت محورا للحدث الذي يمثل الرسالة الأساسية للعمل وهو الخوف الذي يتمكن من الإنسان ليصل به إلى متاهات كثيرة تجعل منه عاجزا خانعا يختار الموت على الحياة فالشخصيات الثانوية في المقطع السردي المار ذكره تعددت بين الإنسان اليائس من البقاء حيا عند إلقاء القبض عليه وبين المتجلد الإحساس الذي يطلق النار على رفيقه بأعصاب قد تكون باردة وبين البطل الذي عجز في اللحظة الأخيرة عن إطلاق النار على الجريح وقتله ومع ان البطل شخصية رئيسية إلا إن دور الشخصيات

(1) سلام إبراهيم، الأرسي، ص 21-22.

الثانوية كان مرادفا وموازيا ولا يقل فعالية في بناء الحدث منه ويقدم لنا المؤلف شخصية ثانوية أخرى هي شخصية الحاج عطا الطالباني وهي من الشخصيات الثانوية المهمة فهو رجل يرتبط بعلاقات قوية مع الأفراد الذين يقومون بتهريب البشر من مناطق سيطرة الحكومة العراقية إلى المناطق الجبلية التي يقطنها الخارجين على سيطرتها ويمتلك تاريخ من العلاقات مع رجال الجبل من الأكراد المعارضين للسلطة، إن أهمية هذه الشخصية لا تمثل دورها أو وظيفتها المثيرة فقط بل أن المؤلف قد حملها وظيفة مهمة من خلال الحوار على لسانها بمثابة وجهة نظر المؤلف في كشف هلهلت الشعارات وحقيقية الأناس الذين سيرحل لهم البطل فهي تمهيد عن زيف الصورة الوهمية المبنية في مخيلته والتي ستبقى تتردد صدى كلماتها في أذنيه فكل ما قطع شوطا من الزمن اكبر اتضحت له صدق الصورة التي اخبره عنها عطا الطالباني، هناك في الجبل حيث يتعرى الإنسان عن القشور والألوان التي يضعها وجها مستعارا، فتحت العزلة والجوع والخوف والحرمان الجسدي والنفسي تنشط الصفات الغرائزية لدى الإنسان بسبب جوعه المستديم حيث قال له الحاج عطا الطالباني:

(سترى العجب من أقرب الناس، ستطل على البشر وتتعرف عليهم بعمق. ستنذهل مرارا ورفيقك يضم قطعة خبز في ظرف عصيب، أو يجبن في لحظة حاسمة أو يزاحمك في الأكل واللبس والشراب. دع عنك أحلام الثورة النقية وشرف مقاتليها فهم ليسوا أنبياء. سأتذكره طوال أيام الجبل، وما قاله يتكرر بالضبط، وأنا أصلا غير مؤمن بالثورة والسلاح، لكنها

الحرب وتلك الليلة المهولة التي قضيتها في ملجأ شقي والقذائف الإيرانية تتساقط حولي حتى انبلاج صباح المذبحة. زحفت في الغبش بين الأجساد المجزرة والمذبوحة والصارخة بأيديها المقطوعة وأقدامها المهروسة.)[1] تلك الكلمات التي لم تفارق البطل في رحلته الدامية في الجبل فهناك اكتشف زيف الشعار والفرق بين النظريات وحقيقة التطبيق حين يمتحن الإنسان في ظروف الحياة الصعبة ويقدم لنا المؤلف، صورة وصفية لشخصية الحاج عطا الطالباني فهو كما يصفه:

(شيخ وسيم أشيب الشعر كنا نقف في حديقة بيته الفسيح بمدينة كفري بساحاتها المقصوصة العشب.....كنت لا ستطيع الربط بين ثراء الرجل وثوار الجبل لكنه في اليوم التالي ونحن نخوض في حوار متشعب حول كردستان والثورة الكردية التي اشتعلت 1961 في عهد عبد الكريم قاسم واتفاقية 11 آذار 1970 أراني صورا تعود إلى الستينات يظهر فيها فتيا بملابس البشمركة بصحبة ملا مصطفى البرزاني وجلال طالباني)[2] بتلك الأوصاف مع تحديد الزمان والمكان الخاص بالشخصية قدم لنا المؤلف شخصية الحاج عطا الطالباني فهو من الرجال الذين خاضوا تجربة المعارضة المسلحة المرتبطة بالأفكار ذات الصبغة العقائدية والتي كانت هي السبب في تقديمه لتلك النصائح للبطل إبراهيم التي تنم عن تقديم الحقيقية بلا أقنعة ولا رتوش فهي شخصية مهمة كان لها وظيفة حمل وجهة نظر المؤلف في الرواية بالإضافة إلى

(1) سلام إبراهيم ،الأرسي ،ص15.
(2) سلام إبراهيم،الأرسي، ص15.

رمزيتها التاريخية من خلال ارتباطاتها السياسية فحينما سأله البطل عن الشخصيات التي رآها معه في الصور أجابه الحاج عطا

(تتساءل عن مصائرهم؟أومأت بالإيجاب. منهم من قتل بعد أيام من التقاط الصور في المعارك، ومنهم من مات لاحقا ومنهم من أصبح وزيرا، أو مهاجرا، أو تاجراً، أو سكيراً، أو ما ت مسولا، أو جلادا يقود مفارزا خاصة لاصطياد الثوار، أو أساتذة جامعات، أو كتابًا وشعراء، ومنهم من قضى معدوماً، أو تحت التعذيب في الزنزانات. هكذا يا ولدي هي الحياة!!!)[1] من المقطع الفائت نجد أن الراوي قد أضاء حول شخصية الحاج عطا الطالباني إلا إن مجرى الحدث يبين للمتلقي ان الرجل قد فقد ثقته وإيمانه بالعمل مع هذه الجماعات بعد أن اكتشف واقعها الحقيقي البعيد عن الشعارات والهالة الوهمية التي تحيط نفسها بها، المؤلف هنا قد أناط بشخصية الحاج عطا الطالباني مهمة التمهيد للأحداث القادمة واشتركت شخصية الحاج عطا مع البطل بقاسم مشترك هو عدم الإيمان بالعمل المسلح لكن عطا بحكم التجربة العملية الزمنية قد سبق البطل في كشف الواقع الحقيقي لحالة الإنسان تحت الظروف التي تنعدم بها الحاجات الإنسانية الأساسية، فحمل له نبؤة القادم من الأيام، والتي ستبقى عالقة في مخيلته وتلك رسالة مهمة أراد الكاتب أن يحملها النص فجعل نبؤة هذا الرجل _ عطا الطالباني _ عتبة لما سيأتي في النص السردي لاحقا، وفي شخصية الجندي المسكين عبد فرج يقدم لنا الروائي من خلال

(1) نفسه، ص15-16.

هذه الشخصية رسالة الموت القابع خلف الظلال والمتربص بالإنسان في جبهات الموت والجنون حيث يجعل تلك الشخصية تحمل وظيفة الخوف الذي أراد إن يكون حافزا منطقيا لفعل الهرب والتخفي لحد الجنون في الأرسي أو في الجبال مع رجال العصابات كما يصفهم بعد أن اكتشف زيف القناع الذي كان يغطي الحقيقية التي هم عليها، فإما أن تقتل شر قتلة ويمزق جسدك اربأ إربا أو أن تتخفى لتصارع الموت لأخر لحظة طلبا للنجاة فيقول: **(إنه الجندي "عبد فرج"، الذي لملمت أشلاء جسده الممزقة المقطعة، الملوثة بتراب سهوب شرق البصرة والدماء، ووضعتها جوار بقاياه الملفوفة في بطانية نقعت بصبيب دمه المتدفق، رغم اندماله بجدار الأبدية. جمّعتها باضطراب واضعا كل قطعة بمكانها، وكأنني أريد وصلها من جديد، الكف الصغيرة، الساعدين، وقدم واحدة فقط. ظللت أدور في أنحاء موقع البطرية بحثا عن القدم الضائعة دون جدوى. ترن ضحكته في رأسي. فبالأمس عدنا من الإجازة إلى الجبهة بسيارة تموين الكتيبة القادمة من البصرة. كان يحدثني مرحا عن قدر الإنسان ضاربا مثلا في نفسه. لم نعثر على القدم الأخرى إلا في اليوم التالي، فدفناها خلف الساتر الترابي وسط نحيب الجنود)**[1] انه الموت المنتظر ضحاياه في أية لحظة والمتربص بهم، القادم من الأرض ألغاما قاتلة أو من السماء قذائف وصواريخ أو من الطائرات التي تلقي حمم الموت بدون رحمة، فالخيار واحد أما الاستسلام لتلك الميتة المفجعة أو الهروب بالنفس والروح وان كان نحو

(1) سلام إبراهيم ،الأرسي، ص 209 .

المجهول، أن ما حملته شخصية الجندي الممزق إربا هي الدافع المنطقي في بناء فكرة الهرب والتخفي في الأرسي والصبر على ذالك العذاب الذي أوصله لحد الجنون، وهو معادل موضوعي كامل ورصين فأي مصير أبشع من تلك الميتة وهذا المصير المشؤوم، وفي رواية حياة ثقيلة تأتي شخصية (ناظم) وهي شخصية ثانوية مفصلية مهمة في الرواية يصفها سلام إبراهيم في روايته بأنه غريب الأطوار وطيب القلب و، كريم لا يكذب أبدا، يساري ثوري من المعارضين لحزب البعث كان يحلم بتكوين جهة تكتسح حزب البعث وتزيحه عن السلطة، يعمل سائقا، وكان يلعب القمار، ويربي الطيور ويتردد على دور البغاء ومولعا بالمومسات، كان عمر ناظم أكبر من بطل الرواية بعشر سنوات إلا إن العلاقة بينهما قد توطدت بعد خروج البطل من المعتقل فأصبح ملازما له اغلب الأوقات، المؤلف هنا نجح في رسم معالم شخصية غريبة الأطوار ليست بالمثالية كما أنها ليست بالمنحدرة هي خليط من الصفات الإنسانية سلبا وإيجابا، فهو بالوقت الذي نراه يحمل الأفكار الثورية التي تنادي بالعدل والمساواة وإنصاف الفقراء الكادحين نجده يستثمر فقر العوائل التي تمارس البغاء طلبا للعيش وسدا الرمق فيقول مخاطبا البطل مبررا ذالك (**_ احنه ثوريين ومثل ما أتشوف عينيك هذي العوائل الفقيرة ما عدهم يلبسون، إذا لزمنا السلطة راح ننقذهم، وهذا شيء بعيد مثل الحلم، لمن نزورهم هم نرتاح من... جسمنا وهم نساعدهم.. على الأقل يشترون خبز**)[1]،

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 20 .

وهذا تناقض كبير بين الأفكار الثورية اليسارية المنادية بالعدل والحرية والمساواة والمنادية بعدم امتهان كرامة الإنسان وبين الأفعال التي تستثمر فقر وجوع بعض الطبقات لامتهان كرامتها وشراء أجسادها التي نخرها الجوع والفقر، اعتقد إن المؤلف أراد إن يصور لنا تهافت الكثير ممن يحملون الأفكار الهتافية والشعارات وزيف الوجوه التي يحملونها أو بعبارة أدق أراد أن يصور لنا شريحة من المجتمع بعيدة عن المثالية تفرض عليها القوانين الصارمة في مجتمع محافظ لا يبيح الاختلاط مما يسبب الجوع والحرمان الكبير فنرى المؤلف على لسان البطل يصف ناظم بأنه المجس الذي كان يدخله إلى العالم الخفي المحظور فيقول (**سيأخذني إلى عشرات البيوت المنتشرة في المناطق الفقيرة سأرى رجالا يرتدون ملابس الريف الأنيقة ويضعون..... يجلسون على فراش وسط ساحات البيوت الفقيرة يسمدون بإطراف أصابعهم شواربهم الكثة ويستلمون ثمن المضاجعات عالم سري لا يبعد عن بيتنا سوى عشرات الأمتار لم أكن أعلم به**)[1] أن وظيفة شخصية ناظم هي الكشف عن العوالم الخفية المسكوت عنها في حياة كل الشعوب والدخول إلى التابوات المحرمة التي يعاني منها المجتمع الشرقي بأكمله وتتسبب في تناقض أفعاله مع المعلن من أقواله، في مجتمع تمازج فيه التسلط والأعراف والتقاليد الموروثة، لكنه يفعل في الخفاء كل ما يناقض المعلن من نهج حياته، ولا يترك سلام إبراهيم مصير شخصياته الثانوية سائبا أو متأرجحاً أو غير معروف النهايات ففي اغلب الأحيان تصل

(1) نفسه، ص 20.

النهاية دورها الذي يكون على الأكثر مقنعا من ناحية التشابه من التجربة الإنسانية الحقيقية التي يحرص سلام إبراهيم أن يستقيها من تجارب تكاد تكون حقيقية ومن ثم يعيد قولبتها وصياغتها ضمن تقنية الروائي التخيلية فشخصية ناظم شخصية لا يمكن أن يلفها النسيان من دون وضوح أو أن تبقى نهاياتها سؤال غير معروف الإجابة، لذا فهو يصرح عن نهايتها بطريقة تفاعلية مع الأحداث وغير بعيدة عنها ومرتبطة بالخط والبناء السردي العام للقصة حيث الأحداث السياسية والاجتماعية التي مر بها العراق وهي زمن وقوع الأحداث الممتد من السبعينيات إلى ما بعد الاحتلال الأمريكي للعراق فيسرد لنا نهاية هذه الشخصية قائلا:

(أول يوم وصلت الديوانية سالت عن ناظم اخبرني أخوه الصغير انه اشترك في انتفاضة آذار 1991 وكان ينقل المؤن والمقاتلين ويسحب الجرحى والهاربين إلى بادية السماوة كي يعبروا الحدود إلى السعودية وأثناء عودته إلى المدينة لنقل من تبقى ألقى الحرس الجمهوري القبض عليه حملوه إلى سجن الرضوانية ببغداد وبعد ستة أشهر أطلقوا سراحه ضامرا صامتا ليموت بعد أسبوع)[1] فالانتفاضة الشعبانية المباركة حدث مفصلي ليس في الرواية فحسب بل في تاريخ العراق المعاصر والرواية ترتبط ارتباط وثيقا بأحداث العراق السياسية في تلك الحقبة فجاء الارتباط موفقا وذكيا في جعل نهايات أغلب الشخصيات تقع في قلب أحداث الرواية وليس بعيدا عنها، ومن الشخصيات الثانوية التي احتشدت بها روايات

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 32 .

سلام إبراهيم شخصية الأب في رواية (إعدام رسام)[1] والد البطل وأخيه كفاح الرسام الذي تم تصفيته في أقبية السجون ولم تُسلَم جثته لأهله، هذه الشخصية تؤرخ لتاريخ الوجع العراقي في مرحلة الثمانينيات حيث الفترة الزمنية التي تدور بها أحداث الرواية تلك المعاناة الصامتة التي لا تتيح للإنسان حتى حق التعبير عن الحزن والأسى أو الاعتراض على الألم والظلم إنها وثيقة تسجيلية لأنموذج تكرر مئات الآلاف في الشعب العراقي إبان تلك الحقبة حيث يبقى الألم يسحق الإنسان بصمت كأنه النار الخافية تحت الرماد فالأب هنا في هذه الرواية مجزأ بين ألمه وعذاباته على الابن الصغير الذي تم اقتياده إلى الأقبية بدون رجعة وبين لوعة الانتظار يحدوه الأمل أن يكون لازال حيا في المعتقلات السرية الوظيفة الأساسية لهذه الشخصية هي تصوير الألم المتمثل برأس العائلة العراقية آنذاك ومعاناتها فيسرد لنا المؤلف عودة الابن الأكبر بطل الرواية من جبهات الحرب العراقية الإيرانية ليجد العائلة ترزح بالحزن والهم والسواد بعد ان تم إعلامهم بتنفيذ حكم الإعدام بابنهم كفاح فيقول: (**أجلسني ووضع الوسادة خلف ظهري. جلب لي ماءً: - اشربْ.. اشربْ يا بني.**

وأدنى الطاسة من شفتي سانداً مؤخرة رأسي براحة كفه الأخرى. تأملته طويلاً وكأنني أراه لأول مرة.. رأيتُ تضاريسه تنضح صفاءً أبدياً يرشح بخلاصة الحزن، حزناً راسخاً مستديماً ممزوجاً بألمٍ دفين كان يخفيه بشجاره

(1) سلام إبراهيم ،إعدام رسام، رواية، دار الأدهم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2016.

وقسوته الظاهرة، أنعمتُ النظر بقسماته التي تغضنت وبان التعب عليها.. بسكونها وتماسكها وهي تسرح من خلالي بالبعيد.. بشعره الذي أشتعل شيباً وببقايا خصلات متفرقة سوادها حائل.. بعينيه الجاحظتين الواسعتين الصافيتين وهما تمسحان قسماتي بحنان، قال بصوت خافتٍ يرسم المفردة مثلما ينحت بتأني شديد: - كن متماسكاً يا ولديّ!.

وكأنه نكأ جرحي انفجرت دافنا رأسي بحضنه الدافئ، كاتما)[1] شخصية الأب هنا شخصية مهمة في تفاعل الحدث وتحمل رسالة مهمة في داخل النص وهي الألم والاضطهاد والخوف الذي كان يسكن النفوس ويطاردها وهي تشكل الرابط بين البطل وشقيقه المعدوم كفاح...لقد أجاد المؤلف في تحميل الشخصيات الثانوية رسائل مهمة بثها في النص وأجاد أيضا في صناعة التواصل فيما بينها من جهة وبين التصاعد المنطقي للحدث.

إن الشخصيات الثانوية في روايات سلام إبراهيم شخصيات فاعلة مؤثرة تحمل رسالة وأفكار في جسد النص وتشكل عامل التقاء وتواصل بين باقي الشخصيات الرئيسية والبطل ولها ارتباط كبير بعاملي المكان والزمان وتشترك بفاعلية مؤثرة في صناعة الحدث وتعد ركيزة من ركائز البناء السردي لديه.

أما بالشخصية الهامشية في روايات سلام إبراهيم بأنها شخصيات عديمة الدور في بناء الحدث أو تفاعلاته أو حمل الرسائل، بل العكس إنها شخصيات تمثل إضاءة مكملة داخل

(1) نفسه، ص 66- 76.

النص إما ترصينا لبناء صورة عن شخصية رئيسية أو ثانوية لها أثر في البناء السردي للرواية أو إكمالا لعملية تواصل في بناء الحدث قد يبقى ناقصا عند المتلقي بغير جواب مقنع أو أنها تعد من مكملات التواصل بين الشخصيات، كما أنها تمثل صوراً من واقع الحياة اليومية أو التخيلية معا التي يسعى المؤلف أن يكمل بها تأثيث النص بكل جوانبه فترى النص غنياً بالأفكار غني بالشخصيات غني بالصور النابضة بالحياة خاصة إن روايات سلام إبراهيم هي روايات ذات أماكن رحبة واسعة وممتدة امتدادا كبيرا من ناحية الزمان والمكان مما يحتاج أن تكون غنية بكل شيء وأول هذه الركائز هو غناها بالشخصيات التي تعد من أهم عوامل بناء النص السردي.

وسنتطرق إلى عدد من الشخصيات الهامشية في نصوص سلام إبراهيم مع محاولة الإشارة إلى دورها في النص وعلاقتها وفاعليتها في تدعيم عملية البناء السردي مثلا أصحاب الحرف الذين تعج بهم مشاهد الحياة اليومية في روايات سلام إبراهيم مثل سائق التاكسي في الكراج في رواية حياة ثقيلة تمثل أنموذجا من الأناس البسطاء الذين انسحبت عليهم تأثيرات الوضع الأمني في العراق بعد الإحداث الدامية التي مر بها بعد الاحتلال الأمريكي في عام 2004 فيسرد لنا عن هذه الشخصية:

(أخطو مثل مخدرا نحو مظلات الساحة العالية حيث تقف السيارات بانتظار ركابها، الساحة شبه خاوية، لا احد من السواق ينادي فليس ثمة ركاب.

_ الإرهابيين الأنذال كطعوا رزقنا!..

انتبهت إلى رجل قصير القامة يقف إلى جوار سيارة أجرة صغيرة ويوجه كلامه نحوي:

_ أستاذ.. بغداد!..

أومات برأسي. كان يرتدي دشداشة بيضاء نظيفة، تفحصني طويلا بعينين جاحظتين تبرزان من وجه مغضن لوحته الشمس قبل أن ينهد شاكيا من الجميع الأمريكان، والحكومة، جهل الناس....)[1] الشخصية هنا أنموذج من الأناس الذين لا حول ولا قوة لهم في مجريات الأحداث ويقع عليهم تأثيرات الحياة السياسية فهو نمط يومي من أنماط الشخصيات لعل أهم هدف لها هو إضاءة يوميات مدينة تحت الاحتلال، وليس بعيدا عن هذه الشخصية هناك شخصية الرجل وزوجته الذين استقلا معه السيارة الذاهبة إلى بغداد من الديوانية فهما زوجين خطف ولدهما ومعيلهما الذي يعمل في الجيش، إنهما يحملان رمز الحالة المأساوية في تلك الحقبة حيث القتل والخطف والإرهاب يتسيدان المشهد اليومي للحياة العراقية فيقول:

(رجل جاوز الخمسين بلحية شيباء وشعر غريب مرتب، وملابس رثة، يتصنع الثبات بقسمات جافة وعينين ذابلتين ونظرات قلقلة وامرأة ناحلة ملفوفة بالسواد وجهها شاحب تنظر نحو الوجوه والسماء والعابرين بعينين جزعتين سيتبين إنهما ذاهبان للبحث عن ولدهما ومعيلهما الوحيد المتطوع حديثا كجندي خطف في بغداد)[2]نجد أن مهمة شخصية الرجل

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص36.
(2) نفسه، ص 43.

وامرأته هي إضاءة الجانب الحياتي اليومي للإنسان في ظل المحنة.وظيفة وان تكن عابرة في النص لكنها تمثل عمق في تصوير يوميات الإنسان العراقي في تلك المرحلة الصعبة.

ويطل علينا المؤلف بحزمة من الشخصيات الهامشية المرتبطة كلها حول شخصية أحمد الرئيسة في رواية حياة ثقيلة حيث إن هذه الشخصيات هي أفراد عائلته وأصهاره، حيث يبن لنا الكاتب أنماطا من المجتمع ومدى تأثيرات الواقع الاجتماعي والسياسي عليها ومدى تأثيراها وارتباطها بالشخصية الرئيسية (أحمد) فهو لديه أُختان يسرد لنا المؤلف حكاية أخته الصغيرة لصورة سريعة فيقول:

(سمعت قصصا متضاربة لا تشبه بعضها البعض مما زاد الأمر غموضا قصص عن فقرهم المدقع وزواج أختيه الفاشلين، الصغيرة ذات الوجه البريء بشعرها الأشقر الطويل تزوجها عامل شيوعي هرب في حملة 1978 ولم يعد، تاركا طفلا لا يناهز الثالثة منة عمره، اضطرت للعمل كعاملة بمصنع النسيج ولما يئست من عودة زوجها الذي نسيها تماما تزوجت ثانية من صديق يعمل في استعلامات المستشفى الجمهوري القديم، ولم يدم الزواج الثاني غير أشهر إذ اعتقل الزوج الثاني واعدم وسلمت جثته..)[1] فهي صورة للمرأة العراقية التي وقع على كاهلها ثقل النمط الحياتي لبلد يعاني من الاضطهاد والقمع وانعدام الضمان الاجتماعي للإنسان تحت ظرف القهر والملاحقات السياسية والعقاب الجماعي لأسر الضحايا كذلك فان صور الأزواج الضحايا الذي تنفذ بهم

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 43.

عقوبات الإعدام السياسي هي شخصيات ثانوية ناطقة بواقع حال الشعب آنذاك أما الشخصية الثانية فهي الأخت الكبرى حيث يقول عنها:

(أما الكبيرة السمراء المليئة واللاهثة فقد تزوجها أخ الزوج الأول وكان عسكريا مطوعا أشيع كونه شاذا، كنت وقت قصة زواج الأختين الأول موجودا في المدينة، ولمته على تلك الزيجتين، فبكى وعانقني قائلا _ما بيدي شيء!.

زوج الكبيرة سيقتل طعنا بالسكاكين في ظروف غامضة على طريق غجر الفوار، التبست الأحوال ولم يبق للعائلة معيل فأخ احمد الصغير قتل هو الأخر في جبهة الحرب مع إيران واحمد انتقل إلى بغداد وإلام ماتت كمدا، والأختان العاملتان في معمل النسيج لاكتهما الألسن)[1] حشد من الشخصيات الثانوية رسمت أبعادها باحترافية لتكون لوحة متكاملة من ألوان المجتمع العراقي، قد لا تكون الصدفة هي المكون الأساسي لاجتماع هذا العدد من الشخصيات التي تمثل حياتها خطوط الغير طبيعية والمتعرجة بل مخيلة الكاتب الهائلة في نسج هذا الكم الهائل من الحيوات التي نجح الكاتب في تحميلها عدة وظائف:

الأول منها، إنها مثلت واقع بائس تسحقه الحرب والاضطهاد والفقر، نساء أرامل، أزواج هاربون من بطش السلطة، أطفال أيتام، نساء تضطرهن الحياة إلى دروب الانحراف، شباب تقتل في جبهات الحرب، أم تموت كمدا من

(1) نفسه، ص 39 – 40.

هول المصائب، أزواج معدومون وزوجات لاهثة، رجال تقتل في بيئة اجتماعية غامضة، عاملات أرامل في المصانع.. حشدا هائل من الشخصيات تحمل الكثير من الرسائل اجتمعت لتوفر جهد التفصيل والإطالة عن رسم صورة للمجتمع تحت لهيب الفقر والحرب والجهل والاضطهاد، أنها روعة التصوير الحاذق والسريع الذي يختصر الكثير من السرد والتصوير وهنا تكمن قدرة الكاتب العالية في احتواء اكبر عدد من الوظائف وتحمليها للشخصيات تاركا للمتلقي التخيل الأوسع لهذا العالم المترامي الشخصيات التي تشترك بشبكة معقدة من العلاقات.

الثاني، إنها شكلت بناء تكميلي لشخصية احمد الرئيسية في القصة والتي كان هذا الحشد من الشخصيات الثانوية يدور ويرتبط به هو، فهم عائلة واحدة وليس نماذج متفرقة لا يربط بينها رابط،

وفي رواية الأرسي نجد الكثير من الشخصيات الهامشية التي تحمل الكثير من المعاني التي حرص الكاتب سلام إبراهيم أن تزخر بها كتاباته فمثلا يطالعنا فجأة ببطاقة تعريفية عن شخصية هامشية ولكن فعالة في بناء المشهد السردي وتأثيثه ومنهم

1- (توما توماس وهو من أهم شخصيات اليسار العراقي قاوم السلطات المتعاقبة منذ 1963باللجوء إلى الجبل وحمل السلاح، بقسماته الشائخة الحمراء وشعره الأشيب الطويل

المنسدل حتى كتفيه)[1]، الشخصية هنا أنموذجا للإنسان العراقي المعارض البعيد عن العنصرية القومية او التطرف الديني والطائفي والمذهبي، شخصية هامشية لكنها تحمل رمزية كبيرة،

2- **(أبو ماهر- ثابت حبيب العاني – من شخصيات اليسار المعروفة وكان صاحب امتياز صحيفة طريق الشعب وهو شيخ كبير، مريض بالقلب)**[2] الشخصية هنا، شخصية هامشية لكنها تحمل مدلولا رمزيا أيضا فهي تمثل المثقف الذي يثبت على المبادئ رغم ضغط العمر وأمراض الشيخوخة.

3- **(ميثم جواد من أهالي كربلاء خريج إدارة واقتصاد جامعة المستنصرية اعدم لاحقا)**[3]، شخصية هامشية تحمل إشارات بعيدة فهي تمثل الشاب العراقي المضطهد والملاحق والمغيب في زنزانات الموت وأقبية المعتقلات.

4- فيروز ابنة حسين في رواية حياة ثقيلة تلك البنت الواعدة الطالبة في كلية الطب التي اختفت في أحداث العنف الطائفي التي اجتاحت العراق يصفها الكاتب فيقول **(ورعة متدينة، بل عميقة الإيمان، ذكية، ناصعة التفكير، بدت في تلك الأيام وكأنها ترى ابعد مما نرى، فكانت تسخر من فرح العراقيين بقدوم المحتل الأمريكي وتتوقع وقوع المزيد من الخراب والقتل وضياع الهوية العراقية، كانت جريئة تطرح أفكارها**

(1) سلام إبراهيم، الأرسي، ص 183.
(2) سلام إبراهيم ،الأرسي ، ص 184 .
(3) نفسه، ص 189 .

بوضوح وبهدوء ودراية بدت غريبة على سنها)[1] خرجت ولم تعد إلى دراهم واختفت في زحمة القتل على الهوية، أنها شخصية ترمز إلى ضياع الإنسان في خضم الأحداث الكبرى التي تجتاح حياته فلا يقوى على مجابهتها ويكون على الأغلب من ضحاياها.

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 223

الفصل الثالث

المكان

المبحث الأول:
الفضاء والمكان في الرواية

بات من أهم المسائل النقدية التي يقف عندها أي باحث أثناء تناوله لعنصر المكان هي تلك العلائقية بين المكان والفضاء في النص الروائي فكلاهما متحد الدور في ميدان الأهمية والاشتغال لكنه يبقى مختلفا عن الآخر في حدود المساحة الاشتغالية وحيز الصيرورة التكويني داخل النص.

لقد تفاوت النقاد والمشتغلون في الحقل السردي في اهتمامهم

بهذه القضية من ناحية إقامة وتشييد الحدود الخاصة لمفهوم كل منهما وتحديد ميدان الاشتغال والسمات والخصائص التكوينية والوظائف الاشتغالية في النص السردي وقبل الولوج في تفاصيل هذه المسالة لابد أن نبين إن الفضاء مثل أي مفهوم أو ركن من أركان البنية السردية فان تجسيده في (العمل الحكائي أساسه هو اللغة لذلك فمهما كانت درجة واقعيته أو حضور مرجعه الخارجي فانه يظل تمثيلا ذهنيا للفضاء)[1]، لقد انقسم - النقاد- بين من لم يقدم في هذا الميدان من الجهد الواضح والمميز والمؤطر بخطوط وأحكام نقدية واضحة وكاملة [2]، وبين من كانت القضية عنده مبهمة وضبابية وغير واضحة لديه من خلال التداخل الواضح في أرائه التي تنماز بالخلط بينهما مفهومي - الفضاء والمكان - [3]، وبين من تناولها بإيضاح وتركيز وحدد بطريقة معيارية الماهية الاجناسية لهما كمفهومين نقديين متباينين وان اشتركا في حيز متقارب جدا ومتشاكل في تكوين البنية السردية [4]، فالكثير منهم - النقاد - لم يقدم جهدا كبيرا للإيضاح بين الحدود والمساحة لمفهومي المكان والفضاء الروائيين وهذه الظاهرة في النقد السردي لفتت إليها انتباه أكثر من ناقد فمثلا الناقد محمد عزام يقول (الواقع إننا لم نجد اليوم دراسة تميز بشكل دقيق بين الفضاء والمكان لذلك يمكن اعتبار الفضاء الروائي هو مجموع الأمكنة المحددة

(1) سعيد يقطين، قال الراوي، ص 240.
(2) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 100-176.
(3) ينظر: محمد بو عزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 99 - 109.
(4) ينظر: إبراهيم جنداري الفضاء المكاني، وينظر: حميد لحمداني بنية النص السردي.

جغرافيا والتي هي مسرح الأحداث وملعب الأبطال هذا اذا لم نأخذ بالفضاء كمنظور وبالفضاء كدلالة)[1] ويتشاطر سعيد يقطين مع محمد عزام هذا الرأي في كتابه قال الراوي فهو يرى أن (الفضاء ظل مجالا مفتوحا للاجتهاد وللتصورات المعتمدة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة للفضاء...ولم يصل الأمر إلى إقامة تصورات كلية لها حد معين من الشمول والتعميم)[2]، ويعتقد الباحث أن السبب الأهم في ذلك هو أن مفهوم المكان أصلا كان من اضعف الحلقات التي تناولها البحث النقدي والأكاديمي في مجال البنية السردية فكان من نتائج ذلك أن اطل هذا الضعف بظلاله على مفهوم الفضاء الروائي وبقي بحاجة إلى دراسات ابعد عمقا وأحكاما وأكثر معيارية، فالناقد محمد القاضي يقول لقد (وجه الانشائيون عنايتهم إلى الزمنية ومنطق الأعمال والوظائف والعلاقة بين الشخصيات ولم يلتفتوا إلى تمثيل الفضاء في القصص أي لم يقدموا نظرية متكاملة للفضائية السردية، وان تعرض بعضهم للفضاء عند دراستهم الخطاب القصصي والمقصود بالفضاء في القصص الفضاء التخييلي والمعطيات التي لها بالأعمال المتخيلة صلة)[3] حيث نلاحظ من كلام محمد القاضي هنا انه لا يعني المكان الأولي الذي يعمد الكثير من المؤلفين أن يجعلوه المهد الأول لبناء الحدث وان كان هذا الكلام يشمل أسباب

(1) محمد عزام، فضاء النص الروائي مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية 1996 م ،ط1، ص 114.
(2) سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 1997م ص238.
(3) محمد القاضي، معجم السرديات، ص 306.

غياب البحث في عنصريً المكان والفضاء مجتمعين إلا انه يفسر في ناحية منه سبب هذا التعثر عند البحث في مفهوم الفضاء الروائي، ويرى أيضا - محمد القاضي - أن محاولات رولان بورنوف (في إطار الخطة التي وضعها لدراسة الفضاء في الرواية)[1] وكذلك جهود فليب هامون بأنها (اقتراحات ظلت مشاريع غير مكتملة)[2]، وإذا تتبعنا الجهد النقدي العربي للنقاد المحدثين في مجال البنية السردية وأركانها فإننا نجد على سبيل المثال لا الحصر أن الباحثة (سيزا قاسم) لم تقدم دراسة حقيقية موضوعية عن ذلك الفضاء الروائي ومحكمة مع أنها تعد من أبرز المنظرين والنقاد المشتغلين في ميدان البنية السردية للرواية العربية وان أشارت إليه ضمنا ولكن من دون أن تقدم لنا ما يمكن اعتباره رأيا نقديا أو معياريا حاسما ذا حدود واضحة في هذه المسالة- مسالة المكان والفضاء والفصل بينهما - فهي تورد في فصل المكان في كتابها بناء الرواية إن (العالم الفسيح يخضع لمنظومة إنسانية عقلية تقسمه على مناطق والى عوالم منفصلة أو متصلة لكل منها قوانينها الخاصة التي تحكمها وبالإضافة إلى هذا التصور للمكان بأنه حامل لمعنى ولحقيقة ابعد من حقيقته الملموسة فان ثمة ظاهرة أخرى لها أهمية كبيرة بالنسبة إلى تشكيل عالم الرواية وهي إضفاء البعد المكاني على الحقائق المجردة)[3]، لعل المتفحص في هذا القول لا يجد أي تفصيل حقيقي ينماز بالمعيارية أو شيئا ما يمكن اعتباره حكما معياريا نستطيع من خلاله الفصل

(1) نفسه ، ص307.
(2) نفسه، ص307 .
(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص104 .

بين مفهومي المكان والفضاء ومتعلقاتهما في حدود التعريف وميدان الاشتغال والمساحة التي يحتلاها في النص الروائي سوى تلك الإشارة غير المصرح بها كحكما معياريا بان للمكان تقسيمات عديدة تشمل العالم الفسيح وهذه التقسيمات تخضع للمنظومة العقلية للإنسان، على أن ذلك لا يعني الإغفال أبدا عن الدور الرائد لها في مجال البحث السردي أو التقليل من آرائها العلمية في هذا المجال، إلا إن مع كل الجهد الكبير والعظيم- في ميدان النقد السردي - للناقدة سيزا قاسم نجد أنها لم تولي اهتماما كبيرا لقضية الفصل بين مفهومي الفضاء والمكان - مع اتحادهما في الأهمية والموقع وتعالقهما داخل النص السردي – ويعتقد الباحث أن إحدى أهم هذه الإشكاليات المتسببة لهذا الغياب عدم وجود دراسة لمفهوم الفضاء بصورة واسعة هو الاتحاد والاشتراك في ماهية المفهوم بصورة كبيرة من جهة وكذلك في الدلالة الوظيفية بينهما وعدم القدرة على الفصل الإجناسي بينهما كمصطلحين منفصلين تماما من جهة ثانية، لذا نجد أن الخلط والضبابية قد أصابت فئة أخرى من الأبحاث التي قدمها البعض من النقاد العاملين في مجال النقد السردي حول قضية الفصل بين المكان والفضاء ومن أبرزهم الناقد حسن بحراوي الذي استعمل مصطلح الفضاء المكاني وهو مصطلح جامع للمفهومين معا -المكان والفضاء- فهو يقول في مقدمة كتاب الفضاء الروائي (لأمر ما كان الفضاء المكاني من اقل العناصر الروائية إثارة لاهتمام الدارسين والمنظرين)[1]، ولعل ذلك خير دليل على أن هناك ضبابية في

(1) ينظر: جنيت، كولدنستين، ومجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي

التعامل مع مفهومي المكان والفضاء عنده مع إن - حسن بحراوي - في كتابه (بنية الشكل الروائي) يقدم بعض التعاريف عن الفضاء الروائي تنم عن التمييز الواضح بين المكان والفضاء ومنها قوله (إن الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاء لفظي بامتياز ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالسمع والبصر انه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلفه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه)[1] إن هذا التعريف مع انه لا يفي بالإيضاح الكامل لحدود المصطلح إلا أنه يمثل تميزا حقيقيا لمصطلح الفضاء الروائي فالناقد (حسن بحراوي) يقول في مكان آخر وبطريقة أدق وأوضح أن الفضاء هو (مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث)[2] كما انه يؤكد أيضا على أن المكان في حقيقته يؤسس لشبكة (من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث)[3] ولعل هذا الكلام يمثل شوطا كبيرا في التمييز في حدود المساحة التي يشغلها المكان

،ت عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب ،2002، ط1،ص5 .

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 27 .

(2) نفسه، ص 31 .

(3) نفسه ص 32.

والفضاء وتعالق أحدهما مع الآخر، ومن الجدير بالذكر أن النقاد الغربين التفتوا أيضا إلى مسالة وضع تحديد معياري لمفهوم الفضاء الروائي وأولوه العناية في أبحاثهم ومنهم الناقد كولدنستين الذي صرح بأننا اذا كنا نريد أن نعي (الأهمية الوظيفية الفضائية يحسن بنا أن نطرح ثلاثة أسئلة كبرى أين يجري الحدث؟ وكيف يتم تشخيص الفضاء؟ ولماذا يتم اختياره على نحو من الأنحاء بالذات؟)[1]، أن هذه التساؤلات التي يثيرها هذا الناقد إنما تنم عن الانتباه العميق لأهمية إدراك حدود ووظائف الفضاء الروائي في النص مع إنها تشتمل أيضا على المزج بين مفهومي المكان والفضاء بنسبة معينة، فيما أكد الناقد ميشيل رايمون (إن لكل رواية صلة نسبية بالفضاء فحتى عندما يضرب الروائي عن الوصف فان الفضاء يكون على كل حال متضمنا في الحكي ومهما بلغت الجملة من البساطة)[2]، وبالعودة إلى الجهد النقدي للناقد العربي حول الفضاء الروائي نجد إن أكثر من تميز بدقة الفصل بين المفهومين - المكان والفضاء - هما الناقدين إبراهيم جنداري في كتابه الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا والناقد حميد لحمداني في كتابه بنية النص السردي، فالناقد جنداري قد وضع تصورا أساسيا لمفهوم الفضاء الروائي كما حدد علاقته مع المكان الروائي من خلال ما اصطلح عليه بالفضاء الواصل فهو يرى إن الفضاء في الرواية قبل كل شيء لا يشمل مجموعة من الأمكنة المترابطة فيما بينها في عمل روائي فحسب بل يتسع

(1) جنيت، كولدنستين، ومجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي، ص 21.
(2) نفسه، ص 63.

ويتعدى ذلك ليشمل (المواقف والأفكار والأشخاص)[1]، واستعمل مصطلح الفضاء الواصل للدلالة (ما يربط عالمين أو مجتمعين أو ثقافتين أو ما يدل على هذه، وما يربط مجتمعا بدائيا بمجتمع صناعي أو ما يدل عليهما وما يربط الداخل المختنق بالخارج المنفتح)[2] ووجد أن أنسب مكان في النص السردي لتوالد وتكوين هذا الفضاء الواصل هي العلائقيات الناتجة من تواشج الأمكنة الثنائية المتضادة مضافا إليها علاقة الشخصية والزمن والمواقف ووجهة النظر بها وحدد مجموعة من هذه الثنائيات المكانية المتضادة ب (1-المكان الأليف \ المعادي 2-الواقعي \ المتخيل 3-الذاتي\ الجماعي 4- التاريخي \ الآني 5- المسرحي \ الكوني)[3] وتعد هذه المعالجة من الناقد (إبراهيم جنداري) لمفهوم الفضاء الروائي وتحديده لطبيعة العلاقة التي تربط المكان بالفضاء حالة متقدمة من الاتجاه نحو تحديد الصفات الاجناسية المستقلة لكل مفهوم مع توضيح طبيعة العلاقة الرابطة بينهما فهي تعمل على إزالة الضبابية والغموض من ناحية الصيرورة التكوينية لمفهوم الفضاء الروائي وطبيعة ارتباطاته الوظيفية بمفهوم المكان الروائي في بناء النص السردي.

أما الناقد (حميد لحمداني) فهو الآخر قد سعى نفس هذا المسعى نحو إيجاد تميز واضح لمفهوم الفضاء الروائي وطبيعة تكوينه وميدان اشتغالاته ونوع العلاقة الرابطة له مع

(1) إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي، ص262.
(2) نفسه، ص264.
(3) إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي، ص 264.

مفهوم المكان فهو يرى إن مجموع (الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم الفضاء للرواية لان الفضاء اشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فان فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا)[1]، كما انه قسم الفضاء الروائي إلى أربعة أنواع من الفضاءات وهي (1- الفضاء الجغرافي وهو مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته...2- فضاء النص وهو فضاء مكاني أيضا غير انه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق..3- الفضاء الدلالي ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي..4- الفضاء كمنظور وهي طريقة هيمنة الراوي على عالمه الحكائي)[2]، ويؤيد سعيد يقطين هذه النظرة إلى الفضاء الروائي من قبل حميد لحمداني بقوله (واتفق هنا مع ما ذهب إليه حميد لحمداني في تمييزه بين المكان والفضاء وخاصة فيما يتصل بعموم مفهوم الفضاء وشموليته وخصوصية مفهوم المكان وكونه متضمنا في إطار الفضاء إن الفضاء أعم من المكان لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي)[3]، وبناءً على ما تقدم نستطيع الاستنتاج أن الفضاء الروائي هو الحالة الأكبر والصيغة الأعم من المكان الأولي الذي يمثل الحدود الفيزيائية المحيطة بالأشياء والأحداث والمحددة لحدودها الجغرافية فالفضاء يتشكل من الارتباط بين أكبر عدد من الأمكنة المستخدمة

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 63.
(2) ينظر: نفسه، ص 62.
(3) سعيد يقطين، قال الراوي، ص 240.

مسرحا لأحداث الرواية الواحدة مضافا إليها الرؤية الخاصة للمؤلف الروائي وآلية إكسائه للأمكنة المشتركة في صناعة أحداث روايته وعلاقة شخصيات هذه الرواية بهذه الأمكنة وتفاعلاتها معها عبر عنصر الزمن.

بناء المكان في الرواية

يكاد يوجد هناك إجماع كبير عند أغلب النقاد على أن الوصف هو الطريقة الأكبر والأمثل في بناء صورة المكان في العمل الروائي والموجه إلى ذهن ومخيلة المتلقي فالناقد شجاع العاني يقول في وصفه لهذا الأسلوب - الوصف- (اذا كان عنصر السرد يخص المظهرين الزمني والدرامي للقصة فان الوصف على العكس من ذلك يقف عند الأشياء والأشخاص كعناصر متجاورة متعاصرة ويراها كمشاهد فكأنه يلغي الزمن من حسابه ويعتد بالمكان فحسب)[1] أما الناقد لطيف زيتوني يعرفه بأنه (تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها مكانيا لا زمانيا)[2] ويؤكد الناقد حميد لحمداني على الوظيفة التي ينهض بأعبائها أسلوب الوصف في بناء صيرورة المكان فهو يقول (اذا كان السرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي فان الوصف هو أداة تشكل صورة المكان ولذلك يكون للرواية -أية رواية – بعدان أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية والآخر عمودي يشير إلى المجال

(1) شجاع العاني، البناء الفني للرواية في العراق، ج2 الوصف وبناء المكان، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، ط1، 2000م ، ص12.
(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص171.

المكاني الذي تجري فيه الأحداث)[1] أما الناقدة سيزا قاسم ترى أن المكان في العمل الروائي (ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف)[2]وترى أن هذا الوصف هو (هو محاولة تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات)[3]فهو ينتج لوحات هي عبارة عن مقاطع وصفية تستخدم مسرحا لبناء الحدث وتمتزج مع الزمن والشخصيات في تكوين بنية النص السردي كما إنها (تتميز بنوع من الاستقلال النصي وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية وحدات مفردة وكذلك تقوم دراسة تشكيل المكان على استخراج هذه المقاطع ودراسة طبيعتها وصياغتها ولكن هذا لا يعني بالطبع إن هذه المقاطع لا تنتمي إلى البناء الكلي للرواية فبالرغم من استقلالها فإنها توظف توظيفا جماليا في خدمة محور الرواية وفي إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص)[4]إن الوظيفة التي يطلع بها الوصف ليست بناء حدود المكان الروائي عن طرق التخييل فحسب بل أن الوصف يضطلع بادوار أخرى في البناء الروائي أهمها بناء الشخصية ولسنا هنا في محفل إدراج وظائف الوصف في العمل الروائي بل تحديد دور الوصف في بناء المكون المكاني في الرواية فالوصف التفصيلي هو الأكثر اختصاصا ببناء المكون المكاني ففيه (يذكر كل أو معظم أجزاء الموصوف ومع هذا النوع

(1) حميد لحمداني، بنية النص الروائي ص80.
(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص106.
(3) نفسه ، ص 155.
(4) نفسه، ص 107.

تطـول المقـاطع الوصـفية وتتفـرع فتـذكر تفاصـيل الأمكنـة)[1] وتفاصيلها وحدودها وأثاثها وكل ما يعزز بنائها في الرواية، ويرى حسن بحراوي أن (الوصف عن طريق النظر هو أكثر الطرق تداولا في بناء المقطع الوصفي لدى الكتاب فالوصف كما يقال هو الذي يجعلنا نرى الأشياء عن طريق تأدية وظيفته التصويرية التي هي وظيفة إدراكية مباشرة في المرتبة الأولى)[2] حيث إن الصورة المنقولة عن طريق النظر التي يترجمها الكاتب إلى كلمات في النص السردي تعمل على أثارة ذهنية المتلقي في تكوين صورة متخيلة عن المكان تناظر تلك الصورة التي ترجمها المؤلف الروائي إلى كلمات في نصه السردي فمن احد أهم وظائف السرد كما يراها لطيف زيتوني هو تقديم (المدار ألزماني والمكاني كمعطيات حقيقية للإيهام بواقعيتها ويمكن الإيهام بالعكس أي بعالم خرافي لا يشبه الواقع في شيء)[3] أي إن بناء المكان عن طريق الوصف ذو اتجاهين الأول يتجه نحو بناء مكان روائي يوهم المتلقي بواقعيته والاتجاه الأخر يتجه نحو بناء مكان عجائبي غير موجود في العوالم التي يمكن أن يراها المتلقي في حياته اليومية.

(1) أحمد عبد الرزاق ناصر، تقنيات السرد في روايات نجم والي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1 2015م، ص195.
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 180.
(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 172.

أقسام المكان وأنماطه

ذهب النقاد في تقسيم الأمكنة في الروايات إلى مذاهب شتى تتفق في حقول وتتباين في حقول أخرى لكن الطابع المهيمن في التقسيمات المكانية للرواية بقي متألفا من الثنائيات الأساسية المتضادة أو المتباينة -على الأغلب - وأهمها ثنائية المكان الأليف والمعادي التي أوجدها (غاستون باشلار)[1] والتي تعد من أهم التصنيفات في العصر الحديث وتبعها ثنائيات المكان المنفتح والمنغلق (لميخائيل باختين)[2]ولقد سارت اغلب التقسيمات التي صدرت من النقاد العرب على هذا المنحى فالناقد إبراهيم جنداري -مثلا- وضع الأقسام التالية للمكان وهي المكان الأليف والمعادي والمكان الواقعي والمتخيل والمكان الآني والتاريخي والمكان المسرحي والكوني[3] وهي تقسيمات تبدو للمتفحص لها منذ الوهلة الأولى أنها تعتمد التباين ألضدي في الوظيفة الاشتغالية والحدود الجغرافية التي تمتد عليها في الرواية والتي تعطيها الفاعلية التكوينية في النص بالإضافة إلى ما تمنحه من الإيحاءات السيميائية للنص الروائي وليس بعيدا عن هذه التقسيمات وضع الناقد شجاع العاني تقسيما للمكان اشتمل على (المكان المسرحي والتاريخي والأليف والمعادي)[4] وهذا التقسيم ليس بعيدا ولا متفاوتاً أو

---

(1) ينظر: غاستون باشلار،جماليات المكان، ت غالب هلسا، ص 43وما بعدها .

(2) ينظر: تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين، ت فخري صالح ،بغداد، ط1 1992م، ص30 وما بعدها.

(3) ينظر: إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي، ص 264 .

(4) ينظر: شجاع العاني، البناء الفني للرواية في العراق، ج2 الوصف وبناء المكان، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، ط1 2000م .

متضارباً مع التقسيم الذي وضعه الناقد جنداري بل يكاد يتفق الاثنان حتى في التسميات الفرعية الخاصة بمسمى كل نوع، أما الناقد حسن بحراوي فقد وضع تقسيما وان اختلف بالتسميات معهم لكنه لا يفارق المضمون السابق فقد قسم الأماكن إلى أماكن الإقامة وأماكن الانتقال وقسم أماكن الإقامة إلى أماكن إقامة اختيارية مثل البيوت وإجبارية مثل السجون وقسم أماكن الانتقال إلى عمومية وخصوصية وميز بين الفضاء المتصل والفضاء المنقطع[1]، حيث إن أماكن الإقامة الاختيارية والإجبارية التي وضعها بحراوي ما هي إلا تعبير عن الأماكن الأليفة والمعادية أما أماكن الانتقال فهي تعبير عن الأماكن المغلقة والمفتوحة التي شرعها ميخائيل باختين، ولنفس المنحى اتجه حميد لحمداني بقوله (إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس أخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق فالمنزل ليس هو الميدان والزنزانة ليست هي الغرفة...إن هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الإبطال أو خلق التباعد بينهم)[2]، ومن الجدير بالذكر إن محاولة إيراد أسماء النقاد وتقسيماتهم للمكان من قبل الباحث لا تمثل أي محاولة لتثبيت السبق النقدي والزمني لأحدهم دون الأخر لكن هي مجرد محاولة استعراض للأفكار والآراء والطرق التي سلكوها في تقسيمهم للمكون المكاني في النص السردي ويعتقد الباحث إن الدراسة

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 23 – 104.
(2) حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص72.

الموضـوعية فـي التحليـل النقـدي لمكـون المكـان وتقسـيماته تستدعي التوقف علـى الأنمـاط المكانيـة للكاتـب مـع التقسـيمات لمعرفـة العناصـر المهيمنـة والطاغيـة فـي كتاباتـه ومؤلفاتـه السردية واثر ذلك على البنية الأساسية لنصوصه.

المبحث الثاني: أنواع المكان والفضاء الروائي في روايات سلام إبراهيم

1- المكان الأليف

انمازت روايات سلام إبراهيم بالدفق العالي والغنى الكبير في أغلب مكونات البنية السردية - ومنها المكان بأنواعه وأنماطه المتعددة - وهذا ما لمسناه خلال التحليل التطبيقي والعملي لأعماله الروائية فالمكون المكاني وما يتفرع منه

ويتعالق به هو الآخر يحمل سيمياء الغنى في ذلك وكثافة التواجد والحضور فقد حملت لنا أعماله الروائية سيلا خصبا من الأمكنة بكل ما تحمله من مكنوناتها الأدبية والتي كانت من مسببات رصانة البناء الروائي لنصوصه الروائية، ويعد تصنيف المكان الأليف من القواعد الأولى التي أنتجها باشلار في دراسته للمكان وعرفه بكونه المكان (الذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية أي المكان الذي نحب)[1]وليس بعيدا من هذا التعريف يرى الدكتور شجاع العاني ان المكان الأليف هو (ذلك المكان الذي يقيم معه الشخص علاقات ألفة ويثير فيه إحساسا بالطمأنينة ويترك هذا المكان أثرا عميقا في نفس ساكنيه)[2] والأمكنة الأليفة من ضمن الأمكنة التي سجلت تواجدها المكثف في رواياته فروايته الموسومة (في باطن الجحيم) والتي هي رواية تسجيلية للوقائع التاريخية التي حصلت في العراق إبان الحرب العراقية الإيرانية وما تلاها من أعوام مرت ثقيلة على الشعب العراقي بما حملته من الآلام والمصاعب.

يحضر المكان الأليف في الرواية عند المؤلف سلام إبراهيم من ضمن الأنواع الكثيرة من الأمكنة التي تمثل باتحادها الفضاء الروائي للرواية حيث يقدم لنا بطريقة الوصف نماذجا متعددة للمكان الأليف وهو ما سنتناوله أثناء التطبيق التحليلي لنصوصه الروائية نبدأ بمكان إقامته في الدنمرك - داره- التي

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان ،ت غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر ،وزارة الثقافة والإعلام بغداد 1980 م ص 37 .
(2) شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ج ، ص282.

يصفها قائلا: **(أبتهج وحيدا مسترخيا على أريكة وثيرة في صالة أنيقة، إلى يميني نافذة عريضة تطل على حديقة البيت بأشجارها وعشبها وعصافيرها والى يساري نافذة أصغر تطل على حقل يمتد حتى الأفق في بلد تستطيع فيه النوم في الشارع دون أن يسألك أحد..بلد أمضيت فيه حتى لحظة الكتابة أكثر من أربعة عشر عاما دون أن يسألني شرطي عن هويتي رغم تسكعي وفوضى حالي.. أجلس مستمتعا..مستمتعا)**[1] عند ملاحظة النص السابق نجد أن بناء المكان تم بأسلوب الوصف الدقيق انطلاقا من وصف الأثاث الذي يملا الحيز الجغرافي فالأريكة وثيرة والصالة أنيقة وهذه أوصافا تدل على الراحة والألفة والمحبة للمكان حيث إن وصف الأثاث والطعام المتواجد داخل الحيز المكاني أحد أهم العلامات السيميائية التي تشترك في بناءه وتكوين صورته عند المتلقي ثم ينتقل بالوصف إلى النوافذ العريضة التي تطل على المكان الأوسع الذي هو الحديقة وهنا تتم الخطوة الأولى في بناء الفضاء حين ينقلنا المؤلف الروائي إلى المكان الأخر الذي هو الحديقة المتصفة بنفس صفة الألفة المكانية من خلال ربط المكانين بواسطة النوافذ فكلاهما امتداد للحقل الذي يمتد حتى الأفق، وهو إشارة إلى النهاية الممتدة إلى المجهول في هذا البلد -الدنمارك – حيث يتكون الفضاء الروائي انطلاقا من حيز الغرفة المكاني مرتبطا بالصالة إلى الحديقة ثم الحقل الممتد إلى ما لا نهاية مشيرا لهذا الجو من الألفة والمحبة والأمان الذي

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، وزارة الثقافة، العراق بغداد ط1 2012 م ص12.

يشعر به الراوي هنا، والذي يسبب له الاسترخاء والاستمتاع والطمأنينة من رعب وخوف الملاحقات البوليسية التي تطال الإنسان وتلاحقه في بلدان الشرق فالفضاء الروائي تم بناؤه من خلال هذه الحصيلة في المزج بين هذه الأمكنة الأليفة مع بعضها مضافا إليها ما تسببه من مشاعر الغبطة والاستمتاع والاسترخاء عنده.

إن الأمكنة في رواية في باطن الجحيم لها ارتباط عميق بالشخصيات التي تتحرك فوقها وفيها كونها تمثل المسرح الجغرافي لحركة هذه الشخصيات في الرواية فالرواية تصور محنة الإنسان المعارض للسلطة داخل الأراضي العراقية وخارجها في حركته ذهابا وإيابا لذا نجد إن المؤلف قام ببناء حشد من الأمكنة الروائية داخل النص يرافق ويوازي حركة الشخصيات في الرواية ومثال ذلك شخصية إبراهيم عبد الحسين التي يعرفها لنا الراوي سلام ويرسم لنا معالمها من خلال حركتها داخل حشد من الأمكنة، تمثل بامتزاجها وترابطها فيما بعد الفضاء الذي تتحرك فيه هذه الشخصية وهي من الأمكنة أليفة كونها تمثل عند اجتماعها الفضاء الآمن الذي هرب إليه من العراق طلبا للامان فيقول (**التقيت به عام 1979 في دمشق هاربا لتوه بينما كنت في طريق عودتي للعراق من بيروت قضينا ليلتين في الفندق الذي نزلت فيه وبعد خمس سنوات من ذلك اللقاء وجدته في الجبل يعمل بمفرزة طريق الثوار من وإلى الأراضي الإيرانية عبر محطات في الجبال التركية ثم عقب حملة الأنفال وفي صفحة من صفحات المنفى التقينا في - كييف- عاصمة أوكرانيا كلما**

نلتقي كأننا نلتقي أول مرة نفس الود والمشاعر الساخنة لم نزل كذلك وهو ألان في - استوكهولم- نلتقي بين الحين والأخر وكأنه اللقاء الأول لنا في نادي الجامعة التكنولوجية)[1]نلمس من النص السابق الحشد الكبير والكثيف للأمكنة المرافقة لحركة الشخصية فهو الهارب من العراق وجميعها تمثل أماكن أليفة توفر الشعور بالأمن والطمأنينة بما توفره من الإحساس بالود والمشاعر الساخنة كما يصفها، كما نلاحظ ارتباط حركة الشخصية في هذه الأمكنة بأحداث سياسية مهمة مر بها العراق تحديدا منذ 1979 وهو العام الذي تولى فيه الرئيس السابق صدام حسين الحكم في العراق وما تلى ذلك من أحداث مهولة انسحب تأثيرها على الإنسان والمكان فيه - العراق- أي إن الشخصية وحركتها وعنصر الزمن وتأثيره عليها تضافرا جميعا فوق هذه الأمكنة ليكونوا ويشيدوا هذا الفضاء الروائي الشاسع والواسع الممتد من العراق ومن بغداد في الجامعة التكنولوجية تحديدا إلى دمشق ثم إلى بيروت مرورا بالفنادق وغرفها وأماكن تواجد المفارز في الجبال ومنها إلى الحدود العراقية الإيرانية التركية وبعدها إلى أوكرانيا ومن ثم إلى استوكهولم، هذا التواجد لعنصر المكان والمكثف جدا مع ارتباطه بحركة الشخصية داخل الرواية وتأثيرات الزمن عليها إنما هو اختصار لمسيرة حياة كاملة لهذه الشخصية من خلال ارتباطه بالأمكنة المولدة للفضاء الذي يمثل مسيرة حياتها فالأمكنة هنا تجتمع بصفة الألفة كونها تمثل أماكن لجوء واحتماء للشخصية مما يكون فضاء رحب احتضن

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 75 – 76،

الشخصية في مراحل حياتها.

تتناوب الأمكنة الأليفة والمعادية في الحضور هذه الرواية بشكل كبير كون الراوي يعود بذاكرته دوما إلى العراق وخنادق الحرب وزنزانات الموت التي تركها خلفه مختارا هذا اللجوء إلى ذلك المنفى البعيد - الدنمرك- واصفا إياه بالجنة التي وعد الله بها عباده فيقول: **(أخذت حافلة التاسعة والثلث من مكاني الريفي حتى محطة قطارات روسكلده أربعة كيلومترات تستغرق عشر دقائق تقريبا في الحافلة غير المكتظة في ذلك الوقت إلا من بعض المتقاعدين الطاعنين بالسن تضايقت من حركتهم البطيئة أثناء الصعود والنزول من والى الحافلة ناسيا أنني مثلهم في حساب الحياة متقاعد عاجز انتظر وقت إيابي من هذا العالم الذي تشبثت به تشبث أعمى في هذه البقعة الآمنة التي تشبه الجنة التي وردت تفاصيلها في كتب الله السماوية الثلاثة)**[1] المكان هنا هو مكان أليف وهذا ما يظهر بجلاء من خلال الوصف الكبير له بأنه يشبه الجنة التي وعد الله بها عباده الصالحين التي جاء وصفها في الكتب السماوية والمكان هنا متسع مفتوح فهو يمتد من منزله الريفي الوادع الساكن إلى محطة القطارات مرورا بعدة كيلومترات واصفا شعوره بهذا المكان أو الفضاء الممتد بأنه الجنة التي تشبث بها تشبث الأعمى بالشيء فهذا البلد الذي يطلق عليه البقعة الآمنة ويشبه بالجنة هو ليس حيز مغلق جغرافيا بل هو يمتد على مساحة هذا البلد الذي يصفه بالجنة وهنا يجدر الإشارة إلى إن هذا المكان هو اقرب للفضاء

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 113.

الروائي منه إلى المكان المنفرد لأنه يمتد على مساحة بلد بأكمله .

إن المتتبع للأمكنة التي وردت في رواية في باطن الجحيم يجد أنها تمتد على بقعة شاسعة من العالم والأليف منها والمعادي يتحد ليكون فضاء ممتد من الدنمرك باتجاه الدول والأماكن التي هرب منها بطل الرواية فالدنمرك هي مركز الفضاء الأليف والذي يصفه الروائي على لسان الراوي المشارك ذلك بقوله (**يذهب من في البيت إلى العمل والمدرسة فأبقى وحدي مع الصمت والعصافير الضاجة على أشجار الحديقة هذا الطقس يومي ثابت منذ وصولي إلى الدانمرك عام 1992 بعد رحلة شاقة في معسكرات اللجوء الإيرانية والتركية والضياع في دمشق وموسكو**)[1] مرة أخرى يطل علينا بمجموع من الأمكنة الآمنة التي تمثل الفضاء الذي دارت فيه معظم أحداث الرواية فالدنمرك هو المركز والمرتكز الذي ينطلق منه الشعور بالأمن والأمان فالصمت والعصافير وأشجار الحديقة إنما هي أوصاف للغبطة والراحة والطمأنانية وهي المحطة الآمنة بعد الانتقالات الشاقة عبر الأمكنة المتعددة من معسكرات اللجوء إلى دمشق وبعدها إلى موسكو .

وفي رواية (إعدام رسام)[2]يطل علينا الروائي سلام إبراهيم بأنموذج من المكان الأليف المتخيل واقصد به المكان الذي ترحل إليه الروح والنفس البشرية بعد أن ينهكها التعب

(1) سلام إبراهيم ،في باطن الجحيم، ص 7.
(2) سلام إبراهيم، إعدام رسام، دار الأدهم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016م.

والخوف من شدة القسوة والظلم والملاحقات فيصور لنا الراوي حلماً انتابه خلال نومه وهو في أحد مراكز اعتقال الجنود الهاربين من شبح الموت بعد أن يلقى القبض عليهم أو يقوموا هم بتسليم أنفسهم للسلطات بعد حالات القنوط واليأس أثناء الحرب العراقية الإيرانية، هذا الأسلوب الجميل يصور هروب النفس الإنسانية من عالم الواقع المرعب بزمانه ومكانه إلى عالم الخيال الذي يعطي فسحة من الشعور بالأمان المتخيل فيقول (**في قعر العجز والصمت وبقايا السحر اللائذ في الزوايا والشبابيك والثقوب والأقفاص تصاعد لغط خفيف من النافذة السابحة برعشة الأضواء جعله يصحو من شروده ويستعيد حواسه المعطلة شاما مزيجا من روائح المسك والبخور وماء الورد والزعفران انفصل عن الجدار متتبعا كمنوم مسار الرائحة ونبرة اللغط الحنون الصادر من أحشاء النافذة المشرعة على الصمت وتشابك ألوان السحر بروح الغبش الناثر فضته السماوية سار بدرب الرائحة بروحه الطريدة المحاصرة**)[1] يصف لنا المؤلف هنا مكانا أليفا متخيلا يمثل عالم الحلم والخيال الذي تسبح نحو بره الروح الإنسانية طمعا في الراحة والأمان بعد أن يجهدها الألم والعذاب فيصف نفسه وهو في أركان الزنزانة التي دخلها بعد أن شعر بعدم جدوى الهروب وقام بتسليم نفسه إلى السلطات وهو أعلى حالات الانكسار والخذلان النفسية التي تنتاب الإنسان، لذا فان الانطلاق إلى المكان الأليف في الخيال سيكون موازيا لحجم الألم ومعاكسا له وكأنه رد فعل لفعل مساويا له في القوة

(1) نفسه، ص 11.

ومعاكس له في الاتجاه كما تقول قوانين الفيزياء فيصف انطلاقه نحو هذا المكان الأليف من نقطة قعر العجز والصمت وبقايا ضوء السحر اللائذ في شبابيك الأقفاص ليدخل المكان الأليف بروحه ولكي يستعيد حواسه ويشم روائح المسك وماء الورد والزعفران هاربا بتلك الروح الطريدة المحاصرة كما يصفها إلى الأمان ويستمر بوصف المكان بقوله **(فتوضح الصوت عن تجويد عذب لآيات قرآنية.....رأى شيخا يجلس متربعا على بساط مزخرف يعوم على سطح بحيرة من لهب الشموع الجارف يقرا في كتاب مفتوح موضوع على مسند من النحاس هبطت لحيته البيضاء حتى سطح السجادة الزرقاء المحاطة بمباخر تنفث دخان البخور وأباريق تميل من رفوف معلقة بالحيطان تبث روائحها وتطل بأعناقها الطويلة على حقول الغزلان الفسيحة والغابات المنسوجة على سجادة الكاشان الفارسي)**[1] يقدم لنا سلام إبراهيم هنا وصفا كاملا للمكان منطلقا من وصف الأثاث والسجاد الفارسي والمباخر والأباريق الذي يمثل جو المساجد والأضرحة المقدسة والتكيات وقبور الصالحين والذي يمثل احد أهم الأماكن التي تبعث الشعور بالأمان والراحة من الخوف بعد أن تطارد الأرواح أشباح الرعب والخوف وذلك الرجل ذو اللحية البيضاء الذي يجلس فوق بحيرة من لهب الشموع المضاءة التي تمنح المكان تلك الصفة الروحانية للمشهد والذي تجنح إليه الأرواح المنهكة الراغبة في قسط في الهروب من الجحيم واخذ قسط من الراحة بعد الم المعاناة، والمكان هنا يعد من الأمكنة

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 12.

المتعددة الأوجه فهو من ناحية من الأماكن المغلقة التي لا تمتد إلى أماكن أخرى لتكوين فضاء روائي عام للرواية ومن جهة أخرى يمثل نوعا من أنواع الأماكن الخيالية أي عكس الواقعية فهو متخيل في وجوده في النص أي لا يمثل مسرحا واقعيا لحدث ما وهو أيضا يمتلك صفة المكان الأليف الذي تلوذ به الأرواح قبل الأجساد وهو حضور مكثف لمزايا المكان أجاد في تصويره المؤلف.

ويصف لنا سلام إبراهيم مكاناً أليفاً آخر من ضمن الكم الهائل للأمكنة في هذه الرواية هو بيت العائلة الذي قضى فيه البطل- وهو الراوي سلام –الليلة الأخيرة مع شقيقه كفاح الذي اعتقل وأُعدم بعدها في السجون ولم تُسلَم جثته أبدا (**رمقته طويلا في تلك الليلة التي كانت الأخيرة في بيت طفولتنا في الحي العصري لا حقت عينيه المرتبكتين بنظراتي الحزينة فشرد يدور بصره في سقف الغرفة وريشات مروحته الساكنة في المصباح الأزرق الباهت المعلق أعلى الجدار إلى يسارنا في حقول سجادة الحائط وغزلانها الشاردة في صورتينا المعلقتين إلى جوار والدنا في الإطار الخشبي المحيط بالزجاج الشفاف لم أزل ألاحقه وهو يرمي بصره إلى النافذة حيث يظهر غصن مائل من شجرة النارنج مضاء بمصباح الطريق القائم جوار باب بيتنا**)[1] في المقطع المقتبس يطل علينا المؤلف بوصف دقيق للمكان يكاد أن يقترب من التصوير الفوتوغرافي فلم تغفل عينه الفنية الواصفة أي شاردة ولا واردة فبدء بحركة الأشخاص داخل المشهد وهم البطل سلام وشقيقه

(1) سلام إبراهيم ،إعدام رسام، ص53 .

كفاح في دارهم في منطقة الحي العصري في مدينة الديوانية العراقية التي تطل على نهر الفرات إلى الجنوب من بغداد ثم انتقل واصفا الحيز الجغرافي للمكان من خلال أثاثه الذي لا ينم عن الرفاهية أو الغنى بل جاء ليصور المستوى المتواضع من الحياة البسيطة فالمروحة تقف في أعلى السقف ثابتة والمصباح الأزرق الباهت والحائط المغطى بالسجادة التي نقش عليها الغزلان وتلك الصور التي بإطارها الخشبي البسيط وهي صورة الابنين سلام وكفاح مع صورة والدهما ومن ثم ينتقل بالوصف البنائي للمكان عبر النافذة إلى المكان الأخر الملاصق لبيتهم وللغرفة التي يجلسون بها والتي تطل عليه الغرفة والذي يظهر منه غصن شجرة النارنج الذي يضاء بضوء الطريق حيث يتابع في وصفه حتى مساقط الضوء والإنارة إثناء بنائه للمشهد، اسلوب الوصف هنا رصين لم يترك الحيز المكاني عاريا بل تم تأثيثه بعناية فائقة وصلت لحد تعين حتى مصادر إشعاع الضوء ومنابع الإنارة المسلطة على المكان، وتبقى الألفة صفة المكان السائدة كونه يمثل بيت العائلة أو كما يصفه ببيت الطفولة ومنبع الذكريات ومصدر الأمان الأول للإنسان كما انه يحمل من الشحنات العالية عند البطل كونه يمثل مكان اللقاء الأخير مع شقيقه في أخر ليلة جمعتهم معا.

ويقدم لنا سلام إبراهيم مكانا أليفا آخر في رواية (إعدام رسام) من ضمن الكم الهائل للأمكنة التي تغتني بها رواياته حيث يصف لهاث روحه وهي تحاول اللحاق بجسد أخيه قبل أن يدس في قبره في مدينة النجف الاشرف في مقبرة وادي

السلام، لكن جسد كفاح لم يسلم بصورة واقعية في الرواية بل بقى من ضمن الأجساد التي تناثرت في غياهب السجون ولم يحوها لحد ولا كفن فيصف روحه وهي تعدو خلف جثمان أخيه إلى المثوى الأخير في مقبرة وادي السلام بقوله (**المقبرة ليست غريبة عليه هاهو يعثر على الزقاق المفضي إلى قاعة غسل الموتى دون عناء فطالما زارها مودعا الكثير من الأحبة الذين ختموا مسافة غبرتهم قتلا أو كمدا انعطف الزقاق وأصبح أكثر اتساعا لتقوم على جانبيه أبنية قديمة عالية إسمنتية الجدران تخلو من النوافذ والأبواب غامضة ليست هي بالقبور ولا هي بيوت سكن أو جوامع بنايات كأنها بيوت للصمت اجتذبه خيط خافت من اللغو أو هكذا خيل إليه فاستدل به تتبعه يميل مع ميلان الجدران في شبه أقواس تستطيل ويستقيم مع استقامتها إلى أن واجه حال ظهوره من منعطف حاد حشدا من الرجال حليقي الرؤوس أنصاف عراة مصبوبين بسكونهم**)[1]، وصف يكاد أن يلامس القلوب بما تم من توظيف للشحنات المكانية التي تبعثها فكرة أماكن المقابر من عالم عجائبي وغرائبي ومتخيل وباعث للمشاعر الروحانية في أن واحد فروح البطل التائهة في منعطفات المقبرة القديمة، لاهثة وهي تبحث عن المرقد الأخير لجسد وروح أخيه- كفاح- كي يرقد بسلام عبر رحلته المضنية في الزنزانات والسجون، ولرب سائل يسأل هل يمكن أن نعتبر هذا المكان أليفا بما يبعث أصلا من رهبة تلك الرهبة المصاحبة لفكرة الموت والرحلة الأبدية للإنسان وللإجابة عن هذا التساؤل يعتقد الباحث أن

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام ، ص 155.

المؤلف قد قام بتوظيف مكان المقبرة هنا كرمز للرقود الأخير للروح بسلام وأمان والذي ترقد فيه الأجساد والأرواح بعد رحلة العذاب في السجون والمعتقلات وهي تمثل الخلاص الأخير من العذابات حيث يصفها بأنها مكان توديع الأحبة الأخير وذلك مما يحسب للمؤلف سلام إبراهيم كونه استطاع بواسطة تطويع اللغة وجعلها أداة مرنة بيده ليصنع منها هذا البناء الوصفي العميق للمقبرة وجعلها من أماكن الألفة التي يودع بها أحبابه ويبحث فيها عن روح أخيه الهائمة التي فارقها ولم يجدها مطلقا.ولا يفوتنا الإشادة بالأسلوب الوصفي الرصين في بنائه لمكان المقبرة وأبنيتها الخالية من الأبواب والشبابيك واصفا إياها بأنها بيوت للصمت فهي ليست أبنية هذا العالم الفوقي بل هي أبنية العالم ألغرائبي فهي ليست قبورا أو بيوتا أو جوامعا فهي مكان مغلق لا يتصل بأي مكان أخر ولا يصنع فضاء روائي.

2- المكان المعادي

تحضر الأمكنة المعادية في روايات سلام إبراهيم بصورة لافتة للنظر كون أحداث رواياته ووقائعها تمتد عبر فترة زمنية هي من أكثر حلقات العنف والرعب والدموية في تاريخ العراق كما إن رواياته تدور حول الإنسان المعارض والمهاجر الذي أصابه رعب المكان الممتد من الزنزانات ودوائر الأمن المخيفة والمعتقلات وجبهات الحرب ومعسكرات اللاجئين في الحدود وبطش الجماعات المسلحة في ارض العراق منذ الخمسينيات من القرن الماضي وليومنا هذا إنها تراجيديا الدم

والقتل والعنف والاضطهاد التي اجتاحت بلاد الرافدين فمن أهم الأماكن المعادية التي جاء تواجدها بكثافة - في رواياته- هي أماكن المعتقلات والسجون والزنزانات حتى باتت الزنزانة احد الرموز الحاضرة بكثافة في إعماله الروائية فيقول عن الزنزانة **(عندما أحل في الزنزانة تتساوى الأشياء لدي فاستسلم ويعود لا فرق بين موتي ونجاتي)**[1] أنها أعمق نقطة في أزمة الإنسان حين يستسلم لمصيره المحتوم الذي بات المكان يمثله من خلال شحنات الرعب المنطلقة منه والراسخة في مخيلته حين يصبح المكان رمزا للمأساة وعنوانا للرعب وبابا للضياع ويصف لنا غرف تلك المعتقلات مصورا لنا احد غرف السجون الضيقة التي كانت يكدس بها الجنود الهاربين من الخدمة الإلزامية بعد استسلامهم للسلطة خوفا من عقوبة الإعدام في زمن الحرب العراقية الإيرانية وان كانت عودتهم هي عقوبة إعدام مؤجل التنفيذ كونهم سيساقون مرة أخرى لسواتر الموت فيقول: **(انتفض من غفوته لاهثا مختنقا، السيقان والأذرع المتشابكة تحاصره وتضغط جسده المحشور تحت نافذة السجن الحفيظة.ما أن باعد أجفانه حتى سقط في قاع عينيه المصباح المتدلي من السقف الحجري العالي، لضوئه الناري المتذاوي مع تسلل خيوط الفجر من قضبان النافذة.لبث دون حراك تحت ثقل الأقدام والأذرع والسيقان ينصت إلى زقزقة العصافير المكتظة على شجرة السدر المعمرة الشاهقة وسط فناء السجن)**[2] يبدأ المؤلف بتصوير

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 43 – 44.
(2) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 13.

حالة السجين وهو ينتفض مختنقا لاهثا من قسوة حشو الأجساد البشرية دون أدنى احترام لحقوقها الإنسانية، التأثيث للمكان هنا يبدأ من الأجساد المحشورة حشرا في البقعة الجغرافية الضيقة لزنزانة الاعتقال فالسيقان والأذرع متشابكة بطريقة تفقدها حرمة حدود الجسد بوصفه كيانا مستقلا وواصفا النافذة بالحفيظة مما يزيد الشعور بإحساس الخنق والتراكم وانسداد الأفق فكل أوصاف المكان تدل على القسوة والصلابة فالسقف حجري عالي والنافذة محاطة بقضبان وضوء الشمس يأتي متسللا منها وضوء المصباح ذاويا يسقط في محاجر العيون وهو لابث دون حراك تحت ثقل الأقدام فكل شيء يبدو سجينا في تلك الزنزانة حتى ضوء المصباح وأشعة الفجر وهي أعلى حالات الشعور بالذل والاهانة حتى الانتقال من فضاء تلك الغرفة التي هي أشبه ما تكون بمحاجر الزنزانة الانفرادية من حيث السعة فهي تطل على فضاء مغلق أخر هو فضاء باحة السجن وما يربط المكانين هو النافذة التي تمثل حلقة اتصال بين السجن الأصغر وهي غرفة الاعتقال وباحة السجن الخارجية ويستمر بوصف تلك المأساة التي تجري فوق حيز هذا المكان، فالمكان هنا هو الحيز الذي تتفاعل داخله المأساة ويعتبر شريكا فاعلا فيها من خلال ضيق فسحته والتي هي سمة من سمات الضيق والإطباق على الإنسان وسحقه تحت وطأتها وخفوت أضوائه التي تعطي سيمياء ظلمتها علامة من علامات الضياع وفقدان الأمل وإطباق جدرانه على الإنسان المعتقل داخله فيقول (**استقام بجذعه الأعلى مرتكزا على ذراعيه المتصلبتين في فسحة من بلاط الأرضية، عملها**

بإزاحة التحام اللحم الآدمي الحار، وسحب جسده إلى الخلف معدلا جلسته ضاما ساقيه المنثنيتين إلى صدره، ومسندا ظهره إلى الجدار الأسمنتي البارد.اطل على تبعثر أجساد الجنود الغاطسين بالسبات، وانشأ يتملى بشرود أرديتهم الكالحة الوسخة الممزقة، التحام أذرعهم وسيقانهم الناحتة كيانا خرافيا لأعداد لا تحصى من أنصاف الأذرع والسيقان والرؤوس والأصابع الطالعة من الخصور والأحواض والأفخاذ والظهور.كيان يبدو في غفوته على بلاط الله كأشلاء جنود كومت فوق بعضها عقب معركة دامية)[1] ينحت لنا المؤلف سلام إبراهيم صورا مأساوية عن التلاحم بين الكتل البشرية بلحمها الحار المتراص فوق بعضه البعض في هذا الحيز المغلق ذو الجدران الإسمنتية الباردة وتلك البعثرة في الأعضاء البشرية التي أكد على وصفها للدلالة على تلاشي الإنسان وفقدان ارتباط أعضائه كدلالة على تلاشي إنسانيته فالسيقان والأذرع والأصابع والخصور والرؤوس وتشابكها كأنه يوحي بان تلك الأجساد قد تم سلبها لإنسانيتها وأصبحت معدة للتقطيع في ماكنة الحرب التي لا ترحم ولذا يصفهم الراوي كأنهم أشلاء بشرية لجنود عقب معركة دامية.

ويعتقد الباحث أن الخوف والرعب والموت كان يشكل الرابط الأقوى في اتصال أكثر من مكان معادي لتكوين فضاء يجمعها كلها لكونها ترتبط بشخصية من الشخصيات لها الحضور في كل هذه الأمكنة فمثلا يورد لنا المؤلف على لسان البطل حين عودته إلى العراق والى مدينته الديوانية فهو يبحث

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 13 .

عـن أصـدقائه القـدامى الـذين كـانوا يشـتركون معـه بصـفة معارضـة النظـام إضـافة لعلاقـة الصـداقة الحميمـة معهم ومـنهم صديقه ناظم رفيق الطفولة والصبا فيقول منذ (**أول يوم وصلت الديوانية.سألت عن نـاظم.أخبرنـي أخوه الصغير، انـه اشترك فـي انتفاضـة آذار 1991 وكـان ينقـل المـؤن والمقـاتلين، ويسـحب الجرحـى والهـاربين إلـى باديـة السـماوة كـي يعبـروا الحـدود إلـى السـعودية، وأثنـاء عودتـه إلـى المدينـة لنقـل مـن تبقى ألقى الحرس الجمهوري القبض عليه.حملوه إلى سجن الرضـوانية ببغـداد وبعـد سـتة أشـهر أطلقـوه ضـامرا صـامتا ليموت بعد أسبوع**)[1]المتأمل في هذه الأمكنة يجدها تجتمع في أمرين مهمين الأول هو ارتباطها بحركة الشخصية داخلها فهي أمكنـة تمتـد مـن مدينـة الديوانيـة وقـت انتفاضـة آذار عـام 1991الى بادية السماوة ومنها إلى الأراضي السعودية حيث مقرات اللاجئين ومنها إلى بغداد في معتقل الرضوانية الذي يمثل عند العراقين أيام النظام السابق رمزا من رموز الرعب والقتل والاعتقال فهي أماكن معادية مفتوحة مع بعضها البعض مع إن بعضـها يشمل معتقلات مغلقة مثل الرضوانية والثاني أنها تتحد لتكون دائرة تشترك بصفتها كونها أماكن للرعب وللقتال ونقل الجرحى ومعسكرات للاجئين وأخيرا زنزانات الموت التي خرج منها وهو يحتضر ليموت سريعا بعدها وهذا ما يوحد المغلق والمفتوح منها بفضاء واحد.

ولا يقتصر بناء الأماكن المعادية عند المؤلف الروائي سلام إبراهيم على نمط الأمكنة الثابتة، فهو يقدم لنا في رواية حياة

(1) سلام إبراهيم . حياة ثقيلة، ص 32.

ثقيلة وبصنعة أدبية عاليه ومن خلال بناء لغوي ووصف رصين مثالا للمكان المعادي المتحرك حين يصف لنا رحلته في السيارة بعد الاحتلال الأمريكي للعراق من الديوانية إلى بغداد في فترة القتل المرعب الذي انتشر في شوارع ومدن العراق عام 2006 فيصف لنا حوض السيارة الداخلي وهو الحيز المكاني الذي يحمل ثلاث صفات مكانية - في آن واحد - بالإضافة إلى الصفة الأساسية كونه مكانا معاديا فهو مغلقا ومتحركا ومتصلا بالفضاء الخارجي من خلال نوافذه فقد جعل المؤلف من هذا المكان حيزا معاديا لجميع ركابها وهم بطل الرواية وشاب يعمل منتسبا في الجيش العراقي وامرأة وزوجها منطلقين إلى بغداد للبحث عن ابنهم المفقود منذ أشهر كونه يعمل منتسبا أيضا في الجيش العراقي وهذه التفاته ذكية من قبل المؤلف بان وضع جميع الركاب في دائرة الخوف من الجماعات الإرهابية التي كانت تنتشر على الطرق وتقتل بلا هوادة فهي تبعث الرعب في قلوب راكبيها في خط سير رحلتها المارة بأكثر مناطق القتل ضراوةً وهي منطقة اليوسفية غرب بغداد فيصف تلك الرحلة منذ انطلاقها من مرآب النقل في الديوانية قائلا على لسان الراوي المشارك (**تصاعدت أصوات من خلف ظهري تردد أدعية وآيات قرآنية، حملقت في وجه السائق كان يتوسل متهدج النبرة يكاد ينشج، وشفتاه ترتجفان بمفردات الدعاء التي يلفظها ببطء شديد.التفت إلى الحوض الخلفي، فهالتني الوجوه، زادت شحوبا على شحوبها، تردد آيات من القرآن، حتى الشاب الذي بدئ متماسكا أصابه الجو بالعدوى، فراح هو الأخر يردد أدعية بقسمات ضارعة**

مستسلمة، وكأننا مقبلون على الموت.غمرني لغط الأدعية والآيات فأخذني بعيدا إلى محطات رعب عمري الضاجة بالقمع والتهديد بالموت)[1] إنها سيمفونية الخوف المتحرك معهم فالجميع في دائرة الهلع المتحرك فيهم وهي السيارة وليس حيز السيارة ما يثير رعبهم وخوفهم بل الأمكنة التي تخترقها هذه السيارة متنقلة فيها والرعب يسير معهم وكأنه أثاث المقاعد التي تحتويهم فيصف رعبهم قائلا على لسان الراوي المشارك في الحدث **(في كل الأمكنة التي سلفت وصولي إلى الدنمرك فلم أرى رعبا كالرعب المرتسم على وجوه الركاب الأربعة.رعب أملس مطلق لم اشعر به لا في نفسي وانأ تحت القصف في جبهة الحرب مع إيران، ولا في وجوه زملائي الجنود رغم انه يخطف منا في الشهر واحدا أو اثنين في أوقات هدوء الجبهة، ولا في وجوه الثوار في الجبل حينما نحاصر ويكون الموت على بعد أمتار، ولا حتى في سراديب الأمن العامة والاستخبارات العسكرية التي حللت في ظلمتها وعفنها ورعبها مرات)**[2]هذا الربط بين أمكنة الرعب المختلفة التي يوردها الراوي المشارك وهو أحد ركاب السيارة الخمسة إنما هو خلق لفضاء الرعب الذي يتكون من اتحاد هذه الأمكنة بصفة واحدة وهو الرعب القاتل والمصور للمتلقي من خلال وجهة نظر الراوي ويعتقد الباحث إن من أهم أركان تميز وفرز الأمكنة إلى أنواع أو أجناس كالأليف أو المعادي إنما يستمد من علاقة الشخصية بذلك المكان ونوع العلاقة

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 42.
(2) نفسه، ص 43 – 44.

المتولدة لديها فيه وتجربتها الخاصة داخله بالإضافة للأركان الأخرى التي تبعثها شحنات المكان والسياقات التاريخية والدلالية له.فالراوي يقارن بين مجموعة من الأمكنة المعادية التي تثير الهلع والخوف في قلب الإنسان وهي جبهة القتال تحت وابل القذائف إثناء الحرب العراقية الإيرانية وأماكن لجوء المعارضين في الجبال وسراديب وزنزانات الأمن العامة والاستخبارات العسكرية وهي تفوح عفنا وظلاما دامسا. ويقدم لنا سلام إبراهيم صورة أخرى من صور المكان المعادي تنماز بوجود التأثير الصوتي والمرئي والحسي في خلق الرعب المصاحب للمكان وكأنها تأثيرات سينمائية في صناعة مشهد من مشاهد الخوف المرعب فيقول: **(قرعت الباب في ليلة باردة من شتاء 1978 جمدت في سريري أنصت للصمت وأنفاسي وضربات القرع الخافتة كنت أغط في ظلام الغرفة وكأنني أحتمي فيه مما يجري في الشارع فحملت الاعتقالات بدأت في الديوانية قادمة مثل موجة من البصرة، على الرغم من إنني لم أكن اعمل وقتها في تنظيم الحزب الشيوعي لكن الحملة شملت كل من لم ينتم للبعث لبثت أنصت إلى القرع المتباعد المتخافت وكان القارع يخشى ممن حوله أزحت الغطاء بهدوء وتسللت من الفراش نحو الدرج المفظي إلى سطح الدار سحبت الباب بتؤدة كي لا تصدر أزيزا ومن حافة السياج لمحته يتروي بعيدا في ظلال مصباح الشارع المتدلي كهالة فاضحة من أعلى العامود الحديدي القائم جوار باب بيتنا)**[1]يبدأ صنع الخوف هنا من مشاعر البرد التي هي غالبا

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 80 – 81.

تصاحب الخوف من خلال ارتباطها بارتجاف الجسد ومن ثم وقت حصول ذلك الحدث ليلا بما يصاحبه من الظلمة التي تضفي نوعا من الإبهام وعدم التمييز ذلك الظلام الذي كان يلف الغرفة وهي الحيز المكاني الذي كان يحتوي الراوي منطلقا من الحيز الأصغر وهو السرير وهو المؤثر المرئي ومن ثم يبدأ التأثير الأخر الصوتي وهو طرق الباب فيتحد المؤثرون معا في صناعة جو الرعب والخوف من الاعتقال الذي كانت تقوم به السلطات الحكومية في ذلك الوقت ضد المعارضين لها وبحركة الشخصية داخل أكثر من مكان وهي تحمل مشاعر الهلع والخوف يتشكل اتصال بين الأمكنة وهي السلم وسطح الدار انطلاقا من السرير ومن ثم الغرفة إن المؤلف قد أجاد في التصوير من خلال التعبير بالكلمات عن العامل الحسي وهو البرد والعامل المرئي وهو الظلام والعامل الصوتي وهو الصوت الناتج من الطرق على الباب وحركة الشخصية بسبب هلعها وخوفها كل ذلك اشترك في صنع الحالة المعادية التي اتصف بها المكان بسبب اتحاد تأثير تلك المؤثرات في حيز مكاني واحد.

ويقدم لنا أنموذجا من استخدام شحنات المكان في صناعة الجو المرعب للمكان من خلال كلام الراوي الذي تتشابه عنده الصور بين بغداد بعد الاحتلال الأمريكي للعراق وبين بيروت أيام الحرب الأهلية وهي استثمار ذكي للسياقات الخارجة عن النص فصورة الرعب المتولدة في أذهان الجميع عن بيروت في الحرب الأهلية تم التلميح بها كونها صورة عن بغداد بعد الاحتلال حيث يقول (**بيروت محطة عبور إلى العراق في تلك**

اللحظة البحرية البعيدة لم أتخيل ولم أظن إنني ساجد بلدي بعد أكثر من ستة وعشرين عاما في وضع أسوء بكثير من وضع بيروت تلك الأيام، بلد محتل، القتل فيه أمسى مثل شرب الماء والنوم والأكل، أصبحت نادرة الأيام التي تنفجر فيها سيارة أو عبوة أو انتحاري يفجر نفسه في زحمة سوق، الجماعات الطائفية تخطف، تقتل على الهوية، تفجر محلات بيع الخمور، تغتال ممن تشاء تفرض قانونها على المناطق التي تتحكم بها، وقوات الاحتلال لا تأبه لما يجري المهم إن النفط يجري إلى شركاتها وليذهب العراقيون إلى الجحيم)[1] المكان هنا مفتوح وهو يتماهى مع فضاء العراق كاملا الذي تحول إلى ارض للقتل على الهوية والسيارات المفخخة والأحزمة الناسفة التي يفجر بها الارهابين أنفسهم وسط الناس الأبرياء وانتهاك الحريات ونهب الثروات ومنها النفط مع صمت القوات المحتلة أمام هذا الجو المرعب من الخوف والقتل.

وفي الرواية نفسها يصف بغداد وهي مخيفة مرعبة ترتدي ثوب القتل اليومي الذي اجتاح شوارعها بعد الاجتياح الأميركي للعراق واصفا وجوه أهل بغداد الذين أثقل كاهلهم بؤس ورعب الحياة اليومية المملوء بالقتل والدم فيقول: **(وجوه المارة المهمومة لكنها تمارس يومها وكانَ لا فظائع تقع هنا وهناك تحدث بين ساعة وأخرى الكل منشغل في شانه وكان أكثر ما يغيظني شدة كثافة النخيل بقامته الفارعة في الشوارع وحدائق البيوت فتبدو بغداد من على جسر كأنها غابة من**

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 89.

النخيل كثافة نخل ودفق ماء دجلة ودفق دم العراقين المجزرين الذين يعثر عليهم في البساتين والأرصفة وأماكن جمع القمامة في البيوت وعلى الطرق العامة التي تربط بين المدن دم العراقين الذي لم ينقطع منذ القدم)[1]الفضاء هنا بغداد وهي ترتدي وشاح القتل، بدء سلام إبراهيم بولوجه لفضاء بغداد المخيف بوجوه المارة المهمومة وهي تعيش يوميات كابوس العنف الدامي وكأنه أراد تصوير مشهد فضاء بغداد المخيف بعين الكاميرا المحمولة فبدء بوجوه المارة صعودا إلى أجواء بغداد من أعلى الجسور ومشهد النخيل وماء دجلة الذي يخفي تحته الفظائع والجثث المجزرة ومن ثم قام بالخوض من الأعلى إلى الأسفل وكشف ما تحت غابات النخيل التي تحتل شوارع وحدائق بيوت بغداد وماء دجلتها الدافق الموازي في كثافة جريانه لنزيف أبنائها وليرسم مشهدا بالكلمات للمتلقي يصور وحشية أماكن بغداد التي تتلقى إليها جثث أبنائها يوميا في ذلك الهيجان الدموي والوحشي الذي انتابها كأنه طقس هستيري للدم وللقتل والعنف يقذف بالجثث تحت أشجار بساتين النخيل والأرصفة وأماكن جمع القمامة والبيوت ففضاء بغداد الدامي يصوره لنا من خلال هذه الأمكنة على أنها مدينة رعب يقتل أبناؤها بين أحضانها، ويستمر في بناء هذا الفضاء الروائي الذي يحمل السيمياء الدامية عن بغداد في فترة العنف والقتل على الهوية ما بين عامي 2005 - 2006 مصورا تلك الحالة الرهيبة التي أوجدها ذلك الظرف بان نصبت كآمرات تعرض صور للجثث المجهولة الهوية التي

(1) سلام إبراهيم ،حياة ثقيلة، ص225.

تقذف في شوارع بغداد ولا احد يعرف أصحابها بقوله: **(اخبروني بأنهم فتحوا غرفة خاصة تعرض على شاشات ألاف الصور لجثث مجهولة الهوية فقد جاوز عدد المفقودين خمسين ألفا في بغداد وحدها كما يشاع وينشر)**[1] إطار للرعب وللمكان المعادي يظهر بغداد أيام القتل الطائفي بفضائها الدامي المخيف، فهذا الرقم من الجثث المجهولة يجعل فضاء أي مدينة بشوارعها وبيوتها وأرصفتها وإحيائها فضاءً مرعباً معاديا.

وفي صورة أخرى من صور الأمكنة والفضاءات المعادية والمخيفة وهي معسكرات اللاجئين على الحدود العراقية مع إيران وتركيا والتي اندفع إليها مئات الآلاف من العراقين بعد الانتفاضة الشعبانية في آذار 1991 يصف مصورا لنا احد هذه المعسكرات في روايته في باطن الجحيم **(فجعلنا نساعد تلك العوائل النادبة موت أولادها في حفر قبور ضحلة نواري فيها تلك الأجساد الغضة بوجوهها الملائكية وكأننا ندفن ملائكة تغفو بين أذرعنا وسط عويل الأمهات المنهارات وتكسر قسمات وجوه الرجال الصخرية في باطن ألمها كم دفنا من الأطفال الرضع؟؟ لا استطيع العد كنت منشغلا بطقوس الدفن عن خيمتي ولا أعود إلا وقت وجبة الطعام المكونة من قطعة خبز وزيتون وجبن ابيض أتناولها على عجل وأغيب في خضم مأساة تلك الذوات التي وجدت نفسها ترسخ في المجهول على ارض غريبة مسورة بالأسلاك الشائكة جائعة تفقد أبنائها وعبر السلسلة اللائحة إلى الجنوب تركت عمرها**

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 226.

طفولتها عزها أمكنتها)[1]الفضاء المعادي هنا يتكون من عدد من الأمكنة المعادية التي تبدأ من قبور الأطفال الذين قضوا نحبهم في البرد وتحت الأمطار في مخيمات اندفع إليها العراقيون بعد فرارهم من هول المعارك التي حصلت بين السلطة الحاكمة والأحزاب المعادية لها بعد حرب الخليج الثانية مباشرة فالمكان بائس مخيف بارد يقتل الأطفال من البرد ويحفه الجوع الذي يعتبر من مزايا تأثيث الأمكنة وبنائها فالطعام هو قطعة من الخبز والقطعة تعني الشيء القليل وجبن ابيض وزيتون، واصفا المكان بالمأساة التي تضيع في خضمها الكثير من التفاصيل.

إن الأماكن عند سلام إبراهيم بكل أنواعها وخاصة المعادية منها تعد وثائق عن قصة شعب ورعب ومأساة حصلت فوق ارض العراق في العصر الحديث فهذه الأماكن غالبا ما تصور رعب الزنزانات وغرفة التعذيب في دوائر السلطة الحاكمة آنذاك وأماكن الاعتقال والاغتصاب وحفر الملاجئ في جبهات الموت في الحرب والمقابر الجماعية التي أزهقت بها أرواح الآلاف بدون منحها لحظة استجواب واحدة وعذابات معسكرات اللجوء وتعامل أجهزة الأمن القمعي والتعسفي في الدول المجاورة مع اللاجئين العراقيين أين ما حلوا ورعب النفوس الهاربة بإنسانيتها من هول جحيم القتل بطريقها نحو المنافي البعيدة في دول الباردة والساكنة والكئيبة.

وفي رواية (الأرسي)[2] التي تعد من الروايات التي تنطلق

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص315.
(2) سلام إبراهيم، الأرسي، الدار للنشر والتوزيع، ط1، 2008 م .

من الحيز المكاني موضوعا لها تعج صفحاتها بالأمكنة على مختلف أنواعها فهي تروي قصة البطل الهارب من عقوبة الإعدام بسبب هروبه من الخدمة الإلزامية في جبهات الحرب العراقية الإيرانية والمتخفي في بيت عمته الأرملة المعلمة التي يصاهرها احد رجال السلطة بزواجه من ابنتها ويتم الاتفاق على أن يختبئ البطل في حيز شديد الضيق يسمى الأرسي وهو مخزن للمؤن منخفض السقف وتتآكل جدرانه وسقفه بسبب الرطوبة ليعاني داخل هذا المخبأ من هول المعاناة التي تفرض عليه أن يصحوا ليلا كي لا يثير صوت شخيره الانتباه ويضطر لقضاء حاجاته في أكياس النايلون يقسم المؤلف سلام إبراهيم روايته إلى فصول تحمل عناوين أمكنة مثل، في برزخ الأرسي، المخبأ، نافذة المساء، رؤيا الحجر، في برزخ الجبل، التسلل إلى الفردوس ليلا، ساحة الحشر فالرواية تنماز بكثافة حضور المكون المكاني وتفاعلاته مع الشخصيات المهمة في الرواية حيث الأمكنة تلقي بظلالها على الشخصيات وبناء الحدث يصف لنا مخبأه **(تب..تب..، فاصلة صمت..تب.تب اصطدام مكتوم، أشبه بوقع رذاذ خفيف.تب..تب..تسقط الكتلة المفتتة من السقف الخفيض تسقط في بئر العتمة منفصلة عن عقادة الآجر المنخور..تب..واهنة تستقر على صدره، قدميه، بطنه، عنقه، جبهته منتشرة بنثارها الرطب.تب..ترن في قعر الإبريق النحاسي، في حوض طاسة الماء المعدنية، على الكتب المكدسة جواره في الحيز الضيق بين فراشه والجدار.في استلقائه الساكن في حلكة المستطيل العريض جهة الرأس، والضيق جهة الإطراف والباب، يستقبل بعينيه**

الشاردتين، كائنات الغبار النشطة في عراكها المحتدم، وهي تدخل وتخرج من مسارات النور المتسرب من أربع كوى تطل على باحة البيت القديم)[1] يستخدم المؤلف سلام إبراهيم هنا الصورة الصوتية أثناء وصفه للمكان من خلال وصف الصوت المنبعث من اصطدام الفتات من حبات الجص المتساقط من أعلى السقف بوقعها الرتيب تب تب على أجزاء من جسده واصف تلك الحبات بالواهنة وكأنه أراد أن يحاكي حالة الوهن والضعف وتوقف الحياة التي استبدت به من هذا الحيز المؤلم الذي لجا إليه طلبا للاحتماء ولكنه وجد به دهليزا مظلما كأنه الزنزانات المعتمة التي تقطر جدرانها الرطبة قطرات من الماء المتغلغل في آجرها القديم المتآكل مكانا استنفذ كل طاقته على الحياة وقدرته على الصبر حتى بات يشعر وهو في داخله انه في بئر العتمة واصفا إياه بالحيز المعتم والذي يزيد انخفاض سقفه وجدرانه المنخورة من محنة ضيقه التي تحاكي تابوت نقل الأموات في حدوده الفيزيائية فهو مستطيل يضيق من جهة الإطراف ويتسع من جهة الرأس وكذلك يستخدم وصف الأثاث في داخل هذا الحيز كجزء من طرق بناء الصورة المكانية للحيز فهي مجموعة من الكتب القديمة وفراشه وإبريق من النحاس وطاسة معدنية يزيد صوت اصطدام الجص الرطب المتساقط من السقف المنخور بها من وقع العزلة في هذا المكان وكل شيء مغطى بالأتربة والغبار الرطب الساقط من السقف ويستمر المؤلف في وصف الآثار النفسية المتولدة عند البطل في هذا المحجر الاختياري الحالك الظلمة حتى في أثناء النهار

(1) سلام إبراهيم ،الأرسي، ص 9.

فيقول: **(تزيد الزوايا والجوانب حلكة في عز النهار.ويلاصق الجدار الرطب المتآكل جهة الباحة، ساكنا ينصت بشرود كلما خلى البيت وران الصمت، ينصت إلى وقع الجص المتساقط في خواء وحشته، فقد تشابهت النهارات والأيام والليالي، وهو في حجره الضيق المهجور هذا، لا يستطيع النزول إلى الباحة وغرف البيت إلا لفترات قصيرة، وقت خروج عمته الأرملة الجميلة معلمة الابتدائي إلى مدرستها، أو حينما تزور أحدا)**[1] إن العزلة الموحشة التي يعاني منها البطل هي أحد أهم أسباب الشعور العدائي اتجاه هذا المكان الساكن كسكون القبر المدلهم في ظلمته والذي تسبب عند - البطل - بفقدان الإحساس بوقع الحياة وحركتها فقد تساوت عنده الليالي والأيام والنهارات وهو مزوي في هذا المكان المهجور ينصت لوقع الجص الخاوي فعلاقة الشخصية بالمكان هنا من أهم طرق تشخيص المكان التي اتبعها المؤلف لجعله مكانا معاديا وهذا ما يتجلى بوضوح في تلك المناجاة التي ينطلق بها البطل لله طالبا الخلاص من هذا الكابوس المرعب فيقول **(- يا خالق الأكوان في أي ورطة وضعتني؟؟..وكيف الخلاص؟؟أعيش في صمت مظلم ووحشة اشد إيلاما من وحشة الجبل.أتسلى بالإنصات لفتات الجص المتساقط من سماوات السقف الدانية الدامسة.أتتبع وقع الندف المرتطمة بخفوت لأشياء المكمن.وأحدق عند خمود البيت من ثقوب بحجم نصف اجرة صغيرة في أرجاء باحة البيت الخالية السابحة في شمس الظهيرة.أنصت لضجيج منتصف النهار، مفكرا في شؤون**

(1) - سلام إبراهيم، الأرسي، ص9.

الخلق والدنيا، لأصل إلى لحظة فراغ الرأس من كل شيء، فأتمنى من أعماقي أن أكون في غير هذا الأرسي المعتم عتمه سرداب، زنزانة، قبر، جنديا في الجبهات وسط الجنود في الخنادق)[1] أنها مناجاة خفية من العبد إلى ربه في لحظات العسر الشديد طلبا للخلاص من هذا المكان الذي أصبح عنده يوازي السراديب والزنزانات والقبور الموحشة وخنادق الموت في جبهات الحرب في رعبها وآلامها، ومن المفارقة حول هذا المكان الذي أصبح وجوده فيه جنس من أجناس العذاب المروع انه لجا إليه طلبا للامان المفقود والتماسا للاختفاء من الأذى لكنه تحول إلى كابوس مكاني جديد من الكوابيس التي ما انفكت تلاحقه ليلا ونهارا فأصبح يتمنى العودة إلى ما كان هارب منه بدلا من البقاء في هذا المكان المقرف الذي يشبه صندوق حمل الأموات.

3- المكان العجائبي والخيالي

تعد محاولة النزول إلى العالم السفلي من أي مؤلف روائي عملا خارقا لحدود التأليف الأدبي المعتاد والمألوف، من ناحية ماهية مكوناته وحدود أدواته كونها تدخل ضمن عملية إبداعية تتناول حدودا غير مأهولة ولا معروفة من عملية الصوغ الأدبي الروائي حيث إن القص في الروايات الخيال العلمي أو العجائبية والغرائبية يقوم على (المزج بين نقيضين العقلانية التي ترفض كل ما لا يقبل التفسير واللاعقلانية التي تقبل بعالم

(1) نفسه، ص 26.

غير عالمنا له نظامه ومقاييسه المخالفة)[1] وهو معارضة كل الأسس التي تحاكيها رواية العالم الواقعي فهي تذهب إلى اللامعقول بدلا من المعقول والى اللامنطقي بديلا عما يحكمه المنطق والتلاعب في العوالم المتناقضة والمزج بين الحقيقة والخيال وإيهام المتلقي بين المرئي من صور الأشياء واللامرئي منها فالعالم ألعجائبي هو (حالة التردد التي يشعر بها القارئ اتجاه الأحداث والأفعال فحالما يحسم أمره ويهتدي إلى الحل الذي يرى ان الأمر لا يعدو ان يكون وهم حواس ونتيجة الخيال وان قوانين العالم لم تتغير يدخل حينئذ مجال الغريب الذي يخضع دائما إلى تفسير عقلي ومنطقي)[2] لان السرد ألعجائبي عموما يعتمد على المسخ من الصور للاماكن أو الشخصيات مما يجعل المتلقي في حالة من الاستغراب الناتج من خرق المألوف وكسر المتوقع المنطقي فهو يرتكز على (المتخيل والوهم وهو ليس سوى ذلك السر أو الشيء القريب الخفي الذي يقتحم الحياة الواقعية ويثير في نفس المتلقي الرعب أو الشك والتردد)[3] بسبب ما يعرضه من أحداثٍ غير متوقعة لذا فان التأسيس للولوج إلى العالم السفلي أو عالم الخيال ألعجائبي لابد له من تهية الأرضية المناسبة قبل الدخول فيه بغية عدم الوقوع في المتاهة والضبابية وانعدام الرؤية

---

(1) سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر ،2007، ص 21.

(2) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة ،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، ط3 1993م، ص194 .

(3) إدريس الناقوري، الواقعية الرمزية في القصة المغربية دراسات في القصة العربية ،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت لبنان ،ط1986،1،ص236.

الأدبية التي قد تصيب المتلقي فيبتعد عن النص أو يصيبه الملل اذا لم يقدم المؤلف جوا روائيا ينتصر لتطلعات المتلقي ويستدرجه عوالمه الخيالية والعجائبية الخفية التي يخلقها له ومع أن (الخيال يكاد لا يبرح أي عمل أدبي إذ أن أي عمل أدبي هو بناء خيالي وان اكتسب معطياته من الواقع.ولكن هذا الخيال ينزع إلى نوع أخر عندما يفك العرى بين الواقع واللاواقع أو يشكل عالما مغايرا أو مفارقا للعالم الذي نعرفه، عالما عجائبيا أو غرائبيا أو مزيجا مثيرا من العالمين)[1] ويعد تزفتان تودوروف في كتابه مدخل إلى الأدب ألعجائبي محاولة نقدية أولى لعملية تجنيس هذا النوع من الكتابة الأدبية ووضع الأطر الموضوعية المقننة والتي تحدد ميادين عمله وصفاته وأسس تكوينه[2] فقد (اعتمد تودوروف على جملة من المعطيات التحديدية لظهور سمات هذا الجنس وتبلورها فنجده ينطلق من عدة تعاريف تتلاءم مع تعريفه للعجائبي وتطرح مفاهيم أولية لا غنى عنها للمقاربة مثل فوق طبيعي والطبيعي والعجائبي اصطلاحا ومفهوما والواقعي واللا واقعي والمألوف واللامالوف ومفهوم التفسير أو التأويل المتعلق بالقارئ أو الشخصية)[3] ولعل التفسير الأقرب والأكثر كثافة واختصارا الذي يمكن استنتاجه من تودوروف للأدب ألعجائبي عامة هو (حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية تنتهي

(1) سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص 21.
(2) ينظر: تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب ألعجائبي، ت الصديق بو علام ،دار الكلام ،الرباط ،ط1 ،1993، المقدمة بقلم محمد برادة ص 4-5.
(3) نفسه ، ص23.

بتفسير فوق طبيعي)[1] ويعتقد الباحث ان التشويه المتعمد بغية إيجاد صور مغايرة للواقع والتحويل واعتماد ما هو مسخ من الحقيقة الذي قد يصل لحالة من الرعب والتقزز في نفس المتلقي والذي هو أحد طرق بناء المشهد العجائبي للمكان ومع ان المكان الروائي (هو أصلا مكانا متخيلا، إلا ان عدد من الروائيين يعمد إلى بيئة مكانية متخيلة، ونقصد بها تلك التي لا يقابلها في الواقع مكان مشابه فهي بمثابة يوتيبيا تجعل من العالم المرغوب نقيضا كليا لعوالم الإنسان المثقلة بتواتر لا نقص فيه بألوان التعسف والاضطهاد التي لا تنقضي)[2]وعليه فان التعامل مع المكان المتخيل أو المكان العجائبي يستدعي استحضارا فوق المستوى الطبيعي من طاقة المؤلف الإبداعية المكان المتخيل يتسم (بخصيصة مائزة تتجلى في كونه مكانا حلميا يوتيوبيا يحتاج فيه الأديب إلى خيال ابتكاري لكي يملك القدرة على تحديد ملامحه)[3] وتشييد عوالمه الخاصة به والنابعة من مخيلته الإبداعية كونها لا تحاكي أي أنموذجا واقعيا متداولا في العوالم الواقعية ولذا فان الدخول إلى العوالم العجائبية والمتخيلة إنما هي لجوا لغير الواقعي في معالجة

(1) شعيب حليفي ،هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص 190.
(2) ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي ،المغرب، ط1، 2004 م، ص22.
(3) دعاء عادل آل عزوز، المكونات السردية في الرواية العراقية، ص118.

الواقع المتأزم [1].

وبالعودة إلى المؤلف سلام إبراهيم في روايته رؤيا الغائب - وفي الفصل الثاني منها تحديدا والذي يحمل عنوان في متاهة الأعماق السحيقة -[2] يقدم لنا عالما غرائبيا خيالا يعتمد بنية المكان الخيالي سندا هاما في البناء الروائي في المقام الأول وان كان لباقي أركان البنية السردية الأخرى - وأهمها الشخصية - حضور مهم في هذا البناء الروائي ومع وجود الكثير من الأماكن الخيالية في باقي رواياته إلا أن الباحث يعتقد أن نماذج هذه الرواية وفي الفصل الثاني تحديدا - في متاهة الأعماق السحيقة- يعد الأنموذج الأكبر تمثيلا لهذا النوع من الأمكنة كونه يمثل ثلاث حالات من الصوغ السردي، الأول يمثل حالة الحلم التي تجنح إليها النفس البشرية لا إراديا والتي تقع خارج حدود الإدراك العقلي وخارج حدود سيطرته عليها وهي تعد متسعاً رحباً يتحكم فيه المؤلف الروائي للخروج من العالم المألوف إلى العالم اللامألوف ومن المعقول إلى اللامعقول وقد قام المؤلف سلام إبراهيم بالإفصاح المباشر قبل الدخول إلى هذا العالم، إن القادم من الرواية هو حالة الحلم التي تمر بها النفس البشرية عند النوم وهي التفاتة ذكية من المؤلف لتجنيب المتلقي الغوص في متاهة لا يميز فيها بين الواقعي والخيالي فيقول: (**سقطت في غياهب نوم عميق مثلما**

---

(1) ينظر: أحمد جاسم الحسين ،الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان قراءة في روايات رجاء عالم، مجلة جامعة دمشق، مجلد 25، ع1، 2009م ،ص112.

(2) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا دمشق، 1996م، ط،1، ص 37 – 110.

هوى أبي في سحر الليلة الثالثة قبيل آذان الفجر في نوم طويل طويل استمر قرابة يومين.وجدت نفسي خائفا مرتعدا اركض في عتمات دهاليز محلزنة أفرزتني إلى متاهات بيوت خربة أدت إلى مخرج وحيد مسدود النهاية إلى جانبه شرخ مائل في جدار من الأجر الأحمر القديم، ولجت خلاله فانحشرت في بئر مظلمة ضحلى ضيقة)[1] إذن يحدد لنا المؤلف سلام إبراهيم بوابة الولوج إلى هذا العالم الخيالي الغرائبي من بوابة الحلم ليكون المجال خصبا ومتاحا له للبناء غير المقيد بالمعقول كونه يسرد عن عالم لا معقول فهو في حلم مرتعدا راكضا في دهاليز مظلمة وبيوت خربة غير منتظمة بمدن ولا أزقة ولا أحياء ينعدم فيها البشر من التواجد فالمخارج مسدودة والآجر الأحمر القديم المشروخ المفضي إلى بئر ضحلة مظلمة.مكان خيالي غرائبي يمثل محنة الروح التائهة المرتعبة التي تغوص في أعماق سحيقة من دون وضوح في ثنايا الطريق ويستمر في حلمه قائلا: (**أردت العودة، التفت باحثا عن الشرخ فشاهدته يلتئم وكأنه لم يكن، تحنطت في مكاني إلى أن تعودت عيناني الظلام، تحسست كتل الأشياء بأطراف قدمي ويديي المتوجستين، اصطدمت أناملي بقضيب معدني يصعد بشكل مائل، وقدمي في دكة معدنية واطئة تمسكت بالقضيب القائم وسط العتمة وارتقيت السلالم المعدنية الطويلة.أفضت بي إلى طابق معلق مكون من غرف معدنية تؤدي إلى بعضها في فتحات وحيدة مدورة تتسع بالكاد**

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص 56 .

لمرور إنسان)[1]المشهد هنا يتجه نحو الغرائبية أكثر فالشروخ بين الجدران تلتئم في عالم مظلم غير معلوم الحدود ولا المعالم الفيزيائية أو الجغرافية فهو لا ينتمي إلى ارض معروفة أو وطن أو عنوان سوى ذلك القضيب المعدني المائل والسلالم المعدنية التي تغوص في ظلام عميق وتلك الغرف المتجاورة والفتحات الضيقة والتي لا تكاد تكفي لولوج الإنسان منها إلا بالعسر الشديد، إن الباحث يعتقد أن المؤلف - سلام إبراهيم - هنا لم يورد هذا البناء المكاني الغرائبي والخيالي جزافا فهو لا يكتب رواية عن الخيال العلمي أو روايات ما وراء الواقع المحسوس بل هو يكتب رواية تتحدث عن بطل يبحث عن أخيه المعدوم والمفقود الجثة ولذا فان هذه الأمكنة إنما هي محاكاة للزنزانات المظلمة التي يتوقف فيها الزمن وتغوص في حلكة الظلام وليس لها عنوان معروف ولا طريق للخلاص والتي رحلت إليها روح البطل بحثا عن الغائب المفقود وجثته الضائعة حيث إن المكان هنا يمكن أن نصنفه من أنواع المكان المعادي لما يسببه من الخوف المرعب للأرواح السالكة فيه حيث يصفها المؤلف سلام إبراهيم بلسان الراوي قائلا: **(غرف باردة خافتة الضوء عارية الجدران، انتهت الغرفة الأخيرة بسلم معدني ينزل إلى بوان هذه المتاهة المخيفة أبنية رطبة وسراديب تغور في أحشاء الأرض، نزلت وجلا، وخضت في ظلام السلم الغائر في غور التيه الدامس، أدير راسي صوب كل الجهات عسى أن المح ضوءا ظلال نور، غصت في الاسافل الفاحمة أملا بمنقذ مجهول ينتشلني من هذه**

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص 56.

الحنـدس)[1] يعتقد المؤلـف إن الرمزيـة هنـا واضـحة فـالمؤلف يـورد هـذه البنيـة المكانيـة الخياليـة التـي تتوشـح بوشـاح الرعـب المنبعث منها وما تحمله متاهاتها من خوف يتغلغل في الأرواح والأبـدان فـالظلام والتيـه الـدامس والغـوص فـي أسـافل الأرض بدون حد إنما هو رمزيـة واضـحة لرعب السجون والمعتقلات والتي يفضـي كـلام البطـل إليهـا ليؤكـد هذه الرمزيـة حيث يقـول الراوي: (**الكثير ممن أُبلغ عن إعدامهم شفاهيا أطلق سراحهم لاحقا، أو أخرجهم الناس من سجون سرية عندما اقتتلوا في آذار عقـــب الحـــرب الأخيـــرة 1991ظللـــت محاصـــرا بأسـئلتك..أتكـون معـتقلا فـي سـجن سـري لـم يعثـر عليـه المنتفضون؟..أتكون مختفيا؟..أتكون قد مت تحت التعذيب في الأيـام الأولـى لاعتقالـك المفتـرض قبـل عقد ونيف؟ظللت كلمـا سـلمت السـلطات العسـكرية جثـت معـدوم لأهلـه أُثـار ويحتـدم شانك باعثا المزيـد مـن احتمـالات مصيرك المعذبـة ويحضرني طيفـك البهـي فـي اليقظـة والأحـلام.تحضـرني فـي رؤيـا تتكـرر بأشكال وأحداث وأزمنة وأمكنة مختلفة لكن بجوهر يصب في مجـرى واحـد)**[2]يعمـد المؤلـف فـي الـنص السـابق إلـى التأكيـد للمتلقي إن المكان لا يزال متخيلا في الحلم وهو يبحث عن جثـة وروح شقيقه المعدوم التي اقتربت أن تكون سرابا لا يلتقـي بهـا إلا فـي الأحـلام أو أحـلام اليقظـة فيصـرح بـان روح شـقيقه أصبحت تحضره في رؤيا من الخيال تتكرر بأشكال وأحداث وأزمنة مختلفة ولعل المكان الخيالي والعجائبي هو خير مسرحا

(1) نفسه، ص 56 .
(2) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص 61 –62.

للأرواح الخائفة المذعورة التي لا تجد الأمن في العالم الواقعي الملموس فيصف ذلك الانقياد نحو روح أخيه المعدوم الهائمة التي دخلت دهاليز الموت والمعتقلات فلم تخرج منها فيقول الراوي: **(انقاد مخدرا بين يديك لتدور بي في متاهات أزقة متداخلة غريبة متداعية البيوت تؤدي إلى بعضها البعض عبر أحواش مفتوحة ودهاليز معتمة وثقوب في الحيطان، وسلالم نازلة صاعدة، مهدمة سليمة، نرتقيها وننزلها إلى غرف مقببة تساقطت زخارف جدرانها وحروف آياتها تقوم وسطها أضرحة مغطاة بخرق خضراء حائلة اللون مغبرة، تسقيني ماء من حباب مركونة في الزوايا، نتوضأ في باحات مفتوحة قبيل دخولنا، ونسجد على سجادات مطبعة بأروقة مراقد مقدسة بقبابها المسلتة خيوط ذهبها ونقوش جدرانها العالية وصحونها الواسعة)**[1]وبعد تلك الرحلة العجائبية في العالم الخيالي والذي ركز فيه المؤلف على البنية السردية المكانية في بناء المشاهد المكانية والتي جاءت خالية من الشخصيات ومن المكون الزماني حيث كان العنصر الأبرز والأقوى ظهورا في النصوص السابقة هو عنصر المكون المكاني فكأنه صور لنا بطريقة الوصف رحلته باحثا عن جسد أو روح أخيه في أرض غريبة وخيالية يلفها الغموض والخوف والتكوين البنائي الغير مألوف والغير معقول وبعد تلك الرحلة في العالم الغرائبي يعود المؤلف ليربط الحدث بالعالم الواقعي كي لا يترسب السرد إلى الضبابية والعتمية فيصف لنا صحوت البطل من النوم بقوله على لسان الراوي من الخارج **بقوله: (آب من رحلته مباعدا**

(1) نفسه ، ص 62.

أجفانه فوجدها تحنو عليه مائلة بجذعها فوقه ترمقه بحنان:

- نوم ألهنا والعافية.. كيف حالك يا بني ألان؟

استند على كفيه ونهض منفصلا عن دفء الحجر وطلاوته)[1] وبذلك يغلق المؤلف البوابة الأولى من بوابات الولوج إلى العالم الخيالي والعجائبي عائدا من الحلم الذي ترحل روح الإنسان من خلاله إلى العوالم الغيبية غير الخاضعة لأي منطق أو معقول فهو بهذا المقطع عاد إلى الواقع بعد رحلته تلك في هذا العالم الخيالي والعجائبي عن طريق الحلم وهو البوابة الأولى التي استخدمها المؤلف سلام إبراهيم للولوج إلى العوالم السفلية الخيالية والعجائبية.

ينتقل بعدها المؤلف سلام إبراهيم إلى البوابة الثانية للدخول إلى غرائبية وخيالية العوالم المكانية من خلال علاقته بامرأة تدعى (وفاق) يتعرف عليها ويكتشف بأنها كانت متزوجة من أخيه المعدوم سرا وهي تعاني ما يعاني من ألم الفراق والبحث المستمر عنه فتقوده إلى عوالم مكانية بالمقام الأول تتصف بالخيالية والغرائبية ومن خلال حواره معها تنطلق بسردها لحلم من أحلام اليقظة فتكون هي الراوي المباشر - وفاق - لحلم اليقظة الذي يشتمل على بناء للمكان الخيالي الذي طالما حلمت به ليجمعها مع الزوج والحبيب والمعدوم كفاح شقيق البطل فتقول الراوية: **(فاحلم طوال الوقت..احلم بمدينة مختلفة أمنة نائية أشيدها في خيالي من نثار حكايا جدتي..من مدن الطفولة..من مدن الكتب والأساطير..أشيدها وأطير به إلى**

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص 72.

مناحيها للننزوي في طرف قصي منها لنبني بيتا من القش والطين على ضفة ساقية منسية ندفنه بأنفاسنا.. وهناك في البعيد.. هناك في مدن الأمان..أطعمه خبزا هنيا، وأضمه ضما ونيا وأذيقه مباهجي دون وجل..أعود من نشوة سفري ليكمدني مراه المحزن..أعود لأجده مرمدا تنوء قسماته بهموم الدنيا، يرمقني بشرود كمن يلاحق ظلا ينمحق بجدار أو شيئا نائيا عصيا مستحيلا)[1] المكان هنا يجسد حلماً من أحلام المرأة العاشقة التي طالما حلمت بمكان آمن للعشق يضمها مع الحبيب والزوج المطارد، والملاحق بعيدا عن الخوف والرعب، مكانا تطير إليه نفسها وروحها، بنته من تراكمات ذكريات الطفولة الهادئة وصور البيوت الآمنة التي تحتشد بها حكايات الأطفال عن الأكواخ المبنية من القش والطين على ضفاف الأنهار والجداول حيث تسكن الأرواح بعيدا عن عيون الرقباء لتختلي بحميمية العشق الذي ينثره جسد المرأة العاشقة المكان هنا أوسع حدودا وأكثر اطمئنانا من النوع الأول الذي قدمه لنا المؤلف فهو ينبع بالحب والعشق والأمان في بيوت من القش في مدن مطمئنة وادعة، ويعد هذا تنوعا مميزا انتهجه المؤلف في الولوج إلى العالم الخيالي بأمكنته حيث إن المكون المكاني لا زال هو الطاغي في تصوير العوالم الغرائبية والخيالية، وبذلك يكون هذا الأسلوب هو الطريقة الثانية في بناء الأمكنة الغرائبية والذي يبقي المتلقي على علم ودراية تامة بان البناء السردي هو بناء خيالي نابع من بوابات واقعية الأولى هي أحلام النوم والثانية هي أحلام اليقظة والتي تعيد

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص94.

المتلقي إلى جادة الواقعية دون التوهان الكامل في عوالم السرد الخيالي والعجائبي فيدخل المتلقي إلى السرد الخيالي وهو علم تام بان ذلك هو خيال من أخيلة الحلم أو أحلام اليقظة.

بعد النفاذ الذي قام به المؤلف سلام إبراهيم إلى العوالم العجائبية عبر تلك البوابتين يقوم بالولوج مباشرة إلى العوالم السفلية التي سيخوضها مع وفاق تلك العوالم التي أراد لها إن تكون رمزية لمأساة الشعب العراقي فهي ترمز إلى كل ما تم اخفائة من جراحات عميقة حفرت ندبا في جبين الشعب العراقي على طول امتداد تلك الحقبة من السنين التي مرت ثقيلة دامية في أرض العراق فيصف تلك الرحلة الطويلة التي تقوده إليها وفاق في العالم السفلي ليصور لنا مشاهدا من الأمكنة الخيالية المميزة في بنائها الفني فيقول: **(وجد نفسه واقفا في فسحة صغيرة تنتهي بسلالم حجرية تهبط إلى سحيق الظلمات، تلفت وجلا فراها تنفصل من سكون الظلام كتلة متحركة نابضة لتصبح جواره تماما هادئة متماسكة متزنة، سعى بأصابعه وتشبث بكفها مستنجدا من وحشة المكان وهمود السلالم الهابطة التي بدأت تستنير بظلال لون اغبش شديد الخفوت يتسلل من فتحات سقف حجري مثقب هش رطب ينث بين الفينة والفنية حطام أحشائه الناعمة فيطب نثيث الآجر طبا مكتوما سرعان ما يضيع في امواه السكون)**[1] يدخل هنا المؤلف مباشرة في السرد الخيالي دون الاتكاء أو الاستعانة بتقنية وصف الحلم الحقيقي أو حلم اليقظة كما قدم لنا في بداية الفصل فهو ألان يلج هذا العالم مباشرة

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص100 .

بصحبة تلك المرأة إلى هذا المكان السفلي والذي ترمز إليه السلالم الهابطة بوضوح ويركز كثيرا في بنائه للحدث على المكون المكاني الخيالي بتميزه بظاهرة الظلمة المخيفة والهبوط إلى الأعماق السحيقة بكل ما تحمله من سيمياء مرعبة ويلاحظ الباحث ذلك الإسهاب في وصف المكان الخيالي من لدن المؤلف فهو يقول: **(في أعلى الجدارين المنحدرين حول انحدار السلام وقرب السقف الهابط تركض ساعات جدارية من الحجر مختلفة الأشكال والأحجام منحدرة إلى سحيق الأعماق بموانئها المتآكلة وعقاربها المثلمة وأرقامها المنحوتة بلغات عديدة مسمارية واكدية وعربية وعبرية وفارسية ويونانية.أرقام متآكلة من الحواف والقلوب، بعضها فقد ركائزه وتقوساته فأصبح غير ذي دلالة والصغير منها ضاع تحت ركام أغبرة السنين)**[1]الوصف هنا يحمل دلالات عميقة في بناء المكون المكاني فالساعات الجدارية المنحوتة من الحجر والمتآكلة من موانئها وعقاربها وكأنها توحي إلى توقف الزمن في هذه الأعماق السحيقة فلم يعد لوجوده تأثيرا يذكر من خلال رمزية أنها تمثل تلك الأقوام التي ماتت واندثرت تحت الأرض وتوقفت أزمنتها فبدء منذ أقدم الحضارات التي ظهرت على سطح الأرض واحتكت واقتربت من أرض العراق منذ عهد البابليين أصحاب الكتابة المسمارية إلى الاكديين فالفرس ثم العرب واليونان فكل شيء يرزح تحت غبار السنين الغابرة وكأنه أراد أن يقف بالمتلقي على بداية الأرض السحيقة الغائرة، قبل أن يلج في الموج المتلاطم للمكان

(1) نفسه، ص 101.

السفلي الغائر في عجائبيته وغرائبيته فيقول: **(ألتم فزعا من طائر اسود الجناحين شق فضاء الباحة المدخن في لحظة خاطفة وغاب في كوة معتمة محصورة بين السقف والجدران.ابتدأت أنفاسه تضيق براحة العفن والرطوبة والاغبرة الخانقة.دلفا في أول منعطف افضى إلى ممر اصطفت إلى جانبيه غرف صغيرة متقابلة واطئة السقوف ترتجف جدرانها المسخمة باهتزاز زبالات فوانيس خافته موضوعة على أرفف مثبته وسط الجدران.في خفوت الضوء الموهن تلامحت له كتلة دامسة تزحزحت مقتربة.استبانت بوضوح لحظة خروجها من ظل الفانوس المعتم مما جعله يطلق آهة مسموعة والكتلة البشرية المكومة داخل أسمالها البالية تحرك ما تبقى من ذراعيها المقطوعين، وتسعى زاحفة نحوهما حاسرة الثوب السمل عن القدم المبتورة الأصابع)**[1]

يكاد المشهد ينطلق من حيز مكاني بالغ التعقيد من خلال الحشد الكبير للوصف الذي يتطلب الكثير من المتلقي لتخيل المؤثرات الصوتية والمرئية الذي يحاول المؤلف أن يحشدها في داخل صورة هذا المكون المكاني ابتغاء للإيغال في عجائبيته وغرائبيته والجنوح به نحو ابعد نقطة من عالم الخيال بعيدا عن الواقع الملموس فالطائر الأسود الجناحين الذي يخترق فضاء الباحة في عالم سفلي وتلك الروائح العفنة التي تنطلق من المكان وكأنها رمزية عن قبح الأفعال والأشياء التي تقبع في هذا المكان الغير محدد بإبعاد او متصل بزمن محدد أو يحمل أي إشارة لارتباطه بعالم الحياة العلوي فالكتل البشرية

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص103.

المتكومة بداخل إسبالها المقطعة الأوصال ومنها تلك القدم المبتورة الأصابع، فكأنه يريد فتح باب الأمكنة في العالم السفلي بما تخفيه من جرائم وممارسات بشعة، والباحث يعتقد إن المكون المكاني هنا هو من أكثر أركان البنية السردية التي عمد المؤلف إلى استثمارها في هذا البناء الخيالي بما يمتلكه من قدرة تطويع اللغة واستخدام إمكانياتها في عملية الوصف وبناء صورة المكان وتتضح رمزية الأمكنة الخيالية عنده كلما زاد الدخول إلى باحات النص الروائي، حيث يبدأ المؤلف بالإفصاح أكثر عن رمزية هذا العالم مثل قوله عن الأشخاص الذين صادفهم في هذا العالم السفلي فيقول: **(في تداخل الغرف والباحات.في متاهاتها العويصة تعرف على عشرات الوجوه رغم تشوهاتها البليغة، معارف، أصدقاء، جيران، أقرباء، زملاء، ورفاق اختفوا في ظروف غامضة من الحارات والمعسكرات، أماكن العمل وغرف النوم والمحطات في المدن الكبيرة والقرى، وجوه أصدقاء حميمين ضاعت أخبارهم في الجبهات والمعامل)**[1]، إذن إن العالم السفلي هذا ما هو إلا رمزا للعالم الخفي من احد جوانبه البشعة والقبيحة فهو الوجه الخفي للمكان الخيالي الذي ضم رفات للأناس الذين اختفوا وتم تصفيتهم بطرق سرية بعد تلك الجلسات المرعبة من التعذيب والذي أدى إلى ظهورهم بتلك الوجوه البالغة التشويه فهم الأصدقاء والجيران والمعارف والزملاء والأقرباء الذين اعتقلوا في ظروف غامضة من الحارات والمعسكرات وأماكن العمل والمدن الكبيرة والقرى وجبهات القتال، فالمكان هنا

- (1)سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص 106.

يرمز إلى العالم السفلي الذي ابتلع هذه الأجساد إلى غير رجعة ومن خلال الحوار بينه وبين المرأة وفاق تتضح هوية سكان هذا العالم السفلي كثيرا من حيث رمزيته وهذا ما جاء في المقطع السردي الأتي (**أخذته إلى دكة إسمنتية قريبة أجلسته وتكومت قرب قدميه مستندة لكوعيها على ركبتيه وقالت: -**

- من كل مناحي الجحيم قدموا..من كل الأصقاع، سجناء نجوا من أقبية سرية بعد عشرات السنين من القبوع فيها بمحض صدفة حينما قصفت طائرات الأعداء أبنية السجون محطمة الأبواب والجدران في الحرب الأخيرة، سياسيون شرفاء وأنذال اختفت آثارهم منذ سنوات وأطلقوا فاقدين الذاكرة مجرمون، سراق، جنود هاربون من الجبهات جدعت أنوفهم وقطعت اكفهم، وشمت جباههم، صلمت أذانهم عقابا لهم فهجروا بشر الأعالي)[1] تمثل هذه الصور البشرية نوعا من تأثيث المكان الخيالي فالمكان ليس واقعيا ولا يخضع لقوانين العقل في التأثيث فلا أثاث ولا نوافذ ولا أفق ولا شمس ولا قمر ولا شوارع بل تحتل الكتل البشرية الحيز في تأثيث المشهد فهي شخوص تعطي للمكان شحنته الخيالية من جهة وبؤس الوضع والصورة القاتمة التي يحملها من جهة أخرى وتحمل رمزية لصور التعذيب والعقاب الذي كان يسلط على المعارضين للسلطة في النظام السابق وخاصة للجنود الهاربين الذي تجدع أنوفهم وتقطع أكفهم وتوشم جباههم وتصلم أذانهم.انه مكان لتجمع تلك الأرواح الهاربة من جحيم الأعالي وبشرهم ثم يبدأ بالإفصاح النهائي عن الطبقات العرقية

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص 106 -107.

والمكونات الاثنية التي تمثل هذه الطائفة من البشر القابعين في هذا العالم السفلي حيث يقول: (**بشر مشوهون من شتى الأجناس والطوائف لا أهل لهم ولا سكن، عرب وأكراد، تركمان وأشوريون، صابئة مندائيون ومسيحيون، يهود ويزيديون، سنة وشيعة فرس وأتراك بشر من أرجاء المعمورة يخافون الضوء والسماء وبشر الأعالي..**)[1]ولعل هذا التصنيف الأخير يشير إلى كل فئات الشعب العراقي الذين غيبوا في عتمات السجون وضاعت رفاتهم فهو خارطة للجغرافية البشرية التي يتكون منها الشعب العراقي.

4- المكان الحقيقي والواقعي

يُكثِر المؤلف سلام إبراهيم من استثمار الأمكنة الحقيقية في البناء السردي في رواياته مما يعطيها الكثير من التمثيل الواقعي في بناء الحدث الروائي فهو يصور الحياة اليومية في حاضنتها الأم في المقاهي والبيوت والحارات والدكاكين الشعبية والمدن والشوارع والساحات ومحطات القطارات وأنفاق المترو والمطارات ومرائب السيارات، مما يمنحه القدرة على التموضع الحصين خلف الإشاعات والشحنات الصادرة من وحي الأمكنة الحقيقية بغية الولوج السريع إلى مخيلة المتلقي حيث يوظفها بأسمائها الحقيقية فمُما تجدر الإشارة إليه إن المؤلف سلام إبراهيم لم يورد تلك الأمكنة بعين الكاميرا الناقلة للصورة الجامدة بل إن توظيفه للمكان الواقعي يأتي ضمن معطيات كثيرة باعثة الحياة في الحدث وليس

(1) نفسه ص 107.

جداريات صامتة خلف المشهد فبالإضافة إلى الشحنات المكانية المضمرة لهذه الأمكنة والتي يمكن استثمارها في تفعيل دور المكان في بناء المشهد من خلال علاقة المكان بالشخصيات من جهة والأحداث التاريخية التي دارت فوقه عبر مراحل زمنية وحقب تاريخية عدة من جهة أخرى، كما أن دلالاته الواقعية وما تمثله كان لها شأن كبير في هذا البناء الوصفي في البنية السردية لان الواقعية من ضمن ما تعنيه هو (تمثل الأشياء بأقرب ما هي عليه في عالم الواقع)[1] مع إعادة صياغتها وفق عقلية الروائي التخيلية وتصوره الخاص ومن ثم استثمارها في تدعيم بناءه السردي.

وتبرز تلك الأهمية في جعل الأمكنة الواقعية ميدانا لبناء الحدث كونه يمثل ذلك الحيز الذي تتبلور منه خلاصة التجربة الإنسانية التي تصطبغ بلون الجغرافيا الاجتماعية في ُمثلِهَا وتقاليدها وموروثها الاجتماعي عبر مراحل زمنية طويلة مما يمكن أن يتسبب في خلق الهوية الخاصة لبيئة مجتمعية تسكن ضمن حيز جغرافي ولمدة من الزمن فالمكون المكاني يمكن أن يكون (تعبيرا مجازيا عن الشخصية التي تعيش فيه وقد يكون هناك تطابقا بينها وبين المكان الذي تعيش فيه..هذا المكون يبدو كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس)[2] بما يوحي إليه من خلال الصورة المتكونة عنه عبر السنين.

---

(1) نجم عبد الله كاظم، أيقونة الوهم – الناقد العربي وإشكاليات النقد الحديث، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1 ،2011م، ص288.

(2) فاطمة عيسى، غائب طعمة فرمان روائيا ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط،1، 2011م، ص 154.

لقد كان تواجد المكان الحقيقي مكثفا في اغلب روايات سلام إبراهيم ولعل من ابرز رواياته التي كان للأمكنة الحقيقية وجود كثيف فيها هي رواية الحياة لحظة – مع إن اغلب روايته تشتمل على وجود الأمكنة الحقيقية - فقد ضمت مدننا وبلدانا عديدة مثل مدينة البصرة في أقصى الجنوب العراقي والديوانية بأسواقها وحواريها القديمة وبغداد العاصمة الأم لكل العراقين وصحراء الانبار ومدينة الفلوجة غربا والجبال في الشمال العراقي والدول المجاورة للعراق، تركيا، وإيران، وسوريا، والكويت وعواصم أوربية شرقية وغربية مثل موسكو والدنمرك وعاصمتها وكوبنهاكن وأوكرانيا وعاصمتها كييف وغيرها الكثير من الأمكنة التي نجدها حاضرة بزخم واضح في بناء الحدث الروائي في هذه الرواية التي تحكي عن قصة البطل إبراهيم سلامي العراقي المهاجر إلى موسكو مؤقتا للهجرة منها إلى الدول الاسكندنافية والتي وصل إليها بعد حياة حافلة بالعمل السياسي والعسكري المسلح في العراق ضد نظام صدام حسين مرورا بدمشق وتركيا وإيران وشمال العراق ويستثمر سلام إبراهيم الأمكنة الحقيقية لأغراض عديدة منها انه استخدم المكان الحقيقي مسرحا للحدث لما يحمله من دلالات عميقة وشحنات عالية تصب في تعميد الحدث وبنائه مثل الغربة والبعد والاتساع المترامي النائي والضياع والمجهول الذي يمثله ذلك المكان الحقيقي فمثلا كان لمدينة موسكو كمكان حقيقي حضور كبير جدا فهي مسرح الجزء الأعظم من الرواية فمنها انطلقت زوجته - البطل - مع طفليها تاركته وحيدا يكابد آلام الغربة والوحدة وفيها اجتمع أغلب

زملائه المعارضين في شقته ومن خلال وجوده فيها- موسكو - يقدم لنا المؤلف وجهة النظر الخاصة به حول فشل الأفكار التي كان يتبناها بإيمان مطلق والتي استنزفت كل سنين عمره وحياته تقريبا .

المؤلف سلام إبراهيم في هذه الرواية وظف الدروب الجغرافية للأمكنة الحقيقة توظيفا خلاقا من خلال استثمار شحناتها المكانية فبدء في وصف كابوس الوحدة والغربة في موسكو الشاسعة بعد أن رحلت عنه زوجته وأطفاله كما في المقطع الأتي على لسان البطل سلامي: **(عندما تركته وحيدا في موسكو وطارت مع طفليهما إلى الدنمرك لم يكن إبراهيم شديد التعلق بها فقط بل شبه مجنون..لم يصدق أنها غابت في أمكنة بعيدة ولغات وتفاصيل.تركته وحيدا في شقة بالطابق الثاني من بناية مكونة من ثلاثة طوابق تركن في طرف من أطراف موسكو المترامية)**[1] إذن موسكو هي مكانا موحشا مترامي الأطراف بدأت مشاعر الاغتراب فيه لحظة سفر زوجته وأطفاله وكأنه قد فقد بعد ذلك الرحيل غطاء الحنان الذي كان يختفي تحته من آلام الاغتراب والغربة معا، هنا يؤسس الكاتب إلى نمط العلاقة التي بدأت بالظهور اتجاه موسكو فما أن اختفت الزوجة والأطفال حتى بات وحيدا في مواجهة هذه المشاعر اتجاه ذلك المكان -موسكو - ولعل صفة الاتساع المترامي لمدينة مثل موسكو تشكل فضاء مناسبا لتتشكل لكآباته غصون ولأحزانه عيون فتبدأ هذه المشاعر باستدراجه إلى إثارة المشاعر المشابهة والمناظرة لها لعلاقته

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص .11

مع باقي الأمكنة الحقيقة التي مر بها في مسيرته قائلا على لسان الراوي العليم: **(مدينة مترامية الأطراف يجد نفسه فيها وحيدا بعد تجربة الكفاح المسلح في الجبال، والتشرد في معسكرات اللجوء في تركيا وإيران..وحيدا دون وثائق تثبت شخصيته، فالجواز السعودي المزور المشترك مع زوجته وطفليه أخذته معها..وحيدا لا يعرف اللغة الروسية..وحيدا في الحافلة، يتخيل وضعه البائس في شقة بالطابق الثالث)**[1] فالتركيز على صفة الاتساع المترامي الأطراف لمدينة موسكو والذي هو نتيجة لما ولد عنده من مشاعر التوهان والضياع المشابهة لما مر به سابقا في معسكرات اللاجئين في تركيا وإيران قبل أن يأتي إلى موسكو هاربا بجواز سفر سعودي مزور أخذته معها زوجته وسافرت وكأنه يريد أن يؤكد حجم الانفصال بينه وبين المكان بانقطاع أخر وشيجة له فيه فأصبح في مدينة كبرى عظيمة متسعة بلا لغة يتكلم بها مع أهلها وهذا نوع من أوائل مسببات الاغتراب النفسي الذي بات يتشكل عنده من المكان ثم تأتي بقية الأسباب تباعا فلا وثائق تثبت شخصيته ولا أهل ولا أطفال ولا امرأة ويرى الباحث أن المتتبع لكل تفاصيل السرد التي مرت - في الرواية - يجد أنها متصلة بأمكنة حقيقية بصورة وثيقة فموسكو أصبحت تمثل عنده مدينة الضياع والغربة وإيران وتركيا محطات للضياع والتأزم سبقت محطة موسكو والوثيقة الوحيدة التي كان يملكها والتي هي وثيقة مرتبطة بمكان وهو جواز سفر سعودي، فهو استثمار كامل للأمكنة الحقيقية، ثم يقدم لنا صورة من يوميات تلك

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 72.

العلاقة بينه وبين موسكو التي أصبحت تثير عنده الذكريات القديمة التي ارتسمت في مخيلته وحفرت ندوبا في ذاكرته بسبب عنفها وقسوتها فيقول الراوي (**يتسكع في وسط موسكو، في المخازن الكبيرة، في الشوارع العريضة..يتأمل المارة اللاهثين هاربا من ذاكرته المكتظة بحشود القتلى، الذين قضوا في جبهة الحرب مع إيران، في حرب العصابات في الجبل، في الأقبية المظلمة في المدن والجبال، مازالت وجوههم تتجسد وهم يعانون السكرات الأخيرة في رأسه حال عودته وحيدا إلى الشقة.فمن صمتها المغبر وعواء الريح في الغابة الغريبة، تهب أصوات المعذبين في عمق الظلام والتي كان يسمعها وهو معصوب العينين بأقبية الأمن العامة ببغداد أو إلى جواره في ملاجئ شرق البصرة**)[1] أصبحت موسكو عنده إذن فضاء متصل مع الأماكن المأزومة القادمة من عمق ذاكرته المجهدة والمحملة بالخوف والرعب فمن لحظات التوهان والتسكع التي يحرص المؤلف أن يثبتها كنمط حياتي يومي أصبح ملازماً للبطل ومقترناً معه في مدينة موسكو بعد رحيل زوجته وأطفاله إلى الدنمرك فباتت ذكريات الوجوه المطلة له من العمق القديم لذاكرته في جبهة القتال لمدينة البصرة في أقصى الجنوب العراقي أيام الحرب بين العراق وإيران أو في أقبية التعذيب في مديرية الأمن العامة في بغداد في فترة حكم حزب البعث في الثمانينات من القرن الماضي أو حرب العصابات في جبال شمال العراق وهي تنازع في لحظاتها الأخيرة بين الموت والحياة حتى أصبحت أجواء

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 53.

موسكو وكأنها مفتاح لدخول الكوابيس القادمة من الأماكن القديمة في الذاكرة، ولعل اللغة التي يستعملها المؤلف في بناء الصورة عن غابات موسكو هي دليل عن الاقتران الحاصل بين فضاء موسكو وفضاء العراق الهارب منه والمشترك بصفة التأزم والخوف فيصف هدوء الغابة وحفيف أشجارها التي تقع قبالة شقته بالصمت المغبر والعواء القادم من الظلمة والذي يذكره بصراخ المحتجزين في أقبية السجون إثناء التعذيب.

و يعمد المؤلف إلى تقديم موسكو من خلال تاريخ المكان الذي يعد احد الأوجه المهمة للهوية المكانية فتارة ينعتها ببلد ألبلشفيك وهو إشارة إلى مكان حصول الثورة البلشفية التي أطاحت بحكم القياصرة عند وصفه للساعات الأخيرة لحال زوجته قبل الرحيل إلى الدنمرك حيث يقول الراوي **(على ارض ألبلشفيك.كانت مشغولة الكيان في تجربة الطيران إلى المجهول وفراقه)**[1]هذا النعت التاريخي للمكان يمثل استثمار وجهه التاريخي من خلال السياقات الخارجة عن النص ويكرر هذا الاستثمار لتاريخ المكان لكن هذه المرة من وجهة التاريخ الثقافي في بناء الصورة المكانية عند المتلقي حيث يقول الراوي **(في حافلة روسية قديمة تمخر فضة الفجر باتجاه موسكو..بعد أن طارت إلى السماء زوجته وطفلاه..وحيدا..خائفا من هذه المدينة التي عاشرت أحلامه منذ الصبا والتدله بالقراءة والفكر الماركسي والشيوعية..المدينة التي لمسها وعاش فيها منذ قرون في**

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 15 .

عالم حرب وسلام تولستوي، في أقاصيص تشيكوف، ومع ديستويفسكي، المدينة التي هزمت نابليون، والمدينة التي هزت العالم في 1917، وهزمت هتلر قبل 50 عاما)[1]
فالوجه التاريخي الثقافي للمدينة هنا هو العماد في بناء صورة المكان في البنية السردية فكما يعمل الرسام على تنويع اللون في رسمه يعمد سلام إبراهيم على بناء صورة المكان من عدة روافد والتاريخ الثقافي هنا كان رافدا في ذلك الوصف البنائي للمكان فهي مدينة تولستوي بروايته الخالدة الحرب والسلام وهي مدينة تشيكوف مؤلف المسرحيات الرائعة بستان الكرز والأخوات الثلاثة وديستويفسكي منتج الأعمال الإنسانية الخالدة كالأبله والإخوة كارامازوف ومدينة الثورة البلشفية والمدينة التي صمدت أمام غزو نابليون وهتلر هذا التحشيد الخارج عن النص من تاريخ موسكو الثقافي يصبه المؤلف صبا في بناء صورة المكان الحقيقي - موسكو -، ثم يعمد المؤلف إلى لون آخر من ألوان الوصف الواقعي المجرد في بناء صورة المكان - موسكو - الذي يمثل نمط التفكير وطريقة وأسلوب الحياة الاشتراكية التي تعم المدينة وتضفي نوعا من الهوية المعاصرة المقترنة بالنمط الحياتي لها فيقول الراوي: **(لاحظ عمارات موسكو تعرف ما هي الاشتراكية..بنايات متشابهة بحيث مرات واحد يضيع بيته..التصميم نفسه..الأبواب نفسها..النوافذ نفسها..الارتفاع نفسه..شكل الحدائق نفسه بين بناية وأخرى..)**[2]ولم يترك المؤلف العوالم الجزئية التي

(1) نفسه، ص 26.
(2) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 85 .

تؤثث المكان بتفصيلها المهمة فموسكو مدينة ليست اعتيادية من مدن العالم بكل أوجهها التاريخية والاقتصادية والثقافية والعسكرية والفكرية فمعالم هذه المدينة مفاصل يتوقف عندها في إكمال وصف وتشييد المكون المكاني فالساحة الحمراء وتمثال لينين هي رموز معروفة عالميا مقترنة بهذه المدينة كما يقترن تماثيل كهرمانة وشهريار وشهرزاد بمدينة بغداد فيقول الراوي: **(يقف إبراهيم وسط الساحة الحمراء في صف المنتظرين، يستعيد سرد جون ريد في كتابه عشرة أيام هزت العالم..يتأمل حماس ذلك الزمن وأحلام بشره التي آلت إلى هذا الخراب..يأتيه الدور..يدخل قاعة صغيرة فخمة..الصمت مطبق..الصف يسير بوقع خطى مكتومة ويحدق بالرجل القصير.صغير الأطراف، النائم بتجويف زجاجته المضيئة بكامل قيافته..المكان يثير الكآبة..يحس المرء فيه انه مراقب من مئات العيون المختبئة خلف رخام الحيطان وزوايا تجاويف السقف والأعمدة)**[1]، بعد تناوله للمدينة من أوجهها التاريخية والثقافية والرمزية من خلال استثمار الإيحاءات الرمزية لرموزها والذي يعد تمثال لينين والساحة الحمراء من أهم الرموز المقترنة بها والملازمة لموسكو مكانيا يبدأ في وصف الخيبة من ذلك الحلم الذي أصاب البطل من سقوط المثل الأعلى للمدينة الفاضلة التي كانت تحتل مجمل زوايا مخيلة البطل سلامي بشغف وإيمان مطلق بعد أن رأى تفاصيل الحياة اليومية للإنسان السوفيتي في أخر مراحل وجوده ككيان سياسي فيصف لحظات الاحتضار لهذا الكيان السياسي

(1) نفسه، ص 56 .

والفكري والاقتصادي والعسكري وحتى البشري، واصفا تلك اللحظات وكأنها لحظات احتضار الفكر الذي آمن به الملايين حول العالم بقول الراوي: **(في معادلة تقترب كثيرا من حلمه المشوش بمدينة ماركس الفاضلة حيث لا فقير ولا غني، لا فرق بين البشر.. كل حسب قدرته وكل حسب حاجته..حلم فائق الجمال)**[1] من بوابة الشك تلك يبدأ الانهيار الفعلي لإيمانه بالفكر من ناحية وانهيار الاتحاد من ناحية أخرى وكأنهما انهياران متلازمان في البقعة المكانية نفسها والتي تعد موسكو رمزا لها بقول الراوي: **(توقف أمام بوابة المترو العريضة العالية، يعب نسيم صباح ذلك اليوم الخريفي، ويتأمل الساحة الشاسعة المكتظة بالروس المهمومين اللاهثين والحائرين مما سيؤول إليه الأمر مع برستروكيا جورباتشوف..المواد الغذائية اختفت من الأسواق..الأسعار ارتفعت..والسوق السوداء صارت علنية، والأجور إزاء هذا التضخم تدنت قدرتها الشرائية.لبث في مكانه متكا إلى سياج حديدي واطئ، يحد معبر الشارع، غير راغب في العودة إلى الشقة..كان يلهي نفسه يتأمل التراجيديا الروسية)**[2] نجد هنا أن المؤلف بدء يدخل التفاصيل المعاصرة في وصف الانهيار المكاني فكريا وسياسيا من خلال الاستدراج للحدث التاريخي المقترن بالمكان ففترة حكم جورباتشوف كما هو معلوم كانت تحمل اللحظات الأخيرة في عمر الاتحاد السوفيتي هذا التوظيف الذكي من المؤلف جعله مقترنا عنده بانهيار حلم المدينة

(1) نفسه، ص 15.
(2) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 28.

الفاضلة الذي بات يعده وهما أضاع الملاين من الناس أعمارهم وحياتهم في تصديقه فالتراجيديا أصبحت هي الوصف لحال الإنسان الروسي المهموم واللاهث والحائر وهو يعاني تحت نير انهيار البناء الاقتصادي ذو الصبغة الفكرية الذي أضحى انهياره وشيكا فباتت السوق السوداء وارتفاع الأسعار وانحسار المواد الغذائية من الأسواق وتدني الأجور في قدرتها الشرائية من الأسباب الحادة لمعاناة الناس حتى أمسى الإنسان في معضلة كبرى فيقول الراوي: **(تداعي وهم الروس الذين ظنوا وأوهموا أكثر من نصف سكان الأرض بأنهم بنوا المدينة الفاضلة.لم يصدمه المشهد فقد كان على مسافة من ذلك اليقين الأعمى بالمدن الفاضلة، لكنه تذكر العشرات من أصدقائه الذين قضوا تحت التعذيب في الزنازين، وفي معارك الجبل وهم يعتقدون، حتى اللحظة الأخيرة بان موسكو هي مفتاح المدن الفاضلة التي ستعم الكرة الأرضية)**[1]بعد أن ينتهي من وصف الانهيار المكاني لموسكو في أعين أهلها وناسها ينتقل إلى وصف الانهيار لذلك الوهم بالمدن الفاضلة فيتحول المكان عنده إلى مسببا لمشاعر الحسرة والألم على العشرات الذين ماتوا وهم يعتقدون بان موسكو هي مفتاح الحل للمشكلة الإنسانية المعاصرة، بل إن الكاتب يقدم لنا مكاشفة شجاعة بإعلانه الإفلاس الفكري للمبادئ التي آمن بها طوال تلك السنين، التي كان يتمسك بها بهذا اليقين الأعمى، والمشهد هنا يبنى كاملا من العلاقة بين المكان والشخصيات فانهيار النظام الذي كانت تمثله هذه المدينة يمثل انهيار البطل من

(1) نفسه، ص 29.

خلال فقدانه الإيمان بتلك المبادئ وهنا يصرح بقول الراوي: **(فالواحد منا اكتشف انه قضى كثر من نصف عمره واهما بمدينة فاضلة تبين أنها هشة لا تختلف عن أي مدينة تحت وطأة قوانين قسرية صارمة يرزح الفرد في قعرها محتقرا لا كرامة له ممكن أن يغيب في أي لحظة في معتقلات سرية رهيبة)**[1]المدينة الفاضلة كمكان هي رمز الانهيار الحاصل على المستوى العالم وعلى مستوى الشخصية الخاص، ومن هنا يبدأ البطل في اعتبار موسكو هي وجه أخر من أوجه التوهان لذا يغادرها نحو المنفى الاختياري، الاسكندنافي ولا يفوت المؤلف في تسجيل بعض الوقائع التاريخية المرتبطة بموسكو باعتبارها مكانا حقيقيا جرت فوقه أحداثا تاريخية سجلها المؤلف روائيا وفنيا في الرواية فيصف هجرة اليهود الروس إلى فلسطين المحتلة ولعل ذلك لم يورد اعتباطا من قبل المؤلف الذي أراد أن يرسل رسالة من خلال نصه الروائي - كما يعتقد الباحث - إن على العرب أن لا ينتظروا الحلول للقضايا العربية المصيرية ومنها قضية فلسطين من أية جهة في العالم فالسماح لليهود الروس بالهجرة إلى فلسطين هو تطابق في المواقف الداعمة لاحتلال فلسطين- من قبل اليهود - من الشرق كما هو من الغرب، نلاحظ إن الحث الروائي هنا شديد الاتصال بالوقائع المكانية والزمانية ذات الصبغة التسجيلية والتاريخية التي تجري فوقه مع تماهي الأحداث الخاصة بالرواية معها وهذا توظيف ناجح فالحدث الروائي هنا ينمو من التفاعلات الحاصلة فوق المكان الحقيقي- موسكو-

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 36

وانعكاسات ذلك على الصعيد العام والخاص، فيقول الراوي **(كان الطريق سالكا نحو اسكندنافيا بالنسبة للعراقين بحيث كانت الطائرات الروسية تستبدل ركابها العراقين القادمين من سوريا ودول الشرق الأوسط في مطار موسكو مباشرة وكانت العملية منظمة، لكن إبراهيم في لحظة ووصوله إلى مطار موسكو قادما من دمشق تسال مستغربا من تلك الحشود البشرية الغافية في باحات المطار في انتظار السفر، فهمس له الرفيق المكلف باستقبالهم أنهم من اليهود الروس ينتظرون الهجرة إلى إسرائيل..)**[1] بعد أن أصبحت موسكو مكانا للضياع عند البطل إبراهيم سلامي يتوجه إلى الدنمارك لتبدأ هناك فصولا أخرى من الضياع في المكان الحقيقي في مدن البرد والمنافي البعيدة فأصبحت المدن الواقعية التي تمثل مسرحا للحدث الروائي في هذه الرواية تتصل لتكون فضاءً واحدا متصلا من خلال حركة الشخصية في تلك المحطات فعادت له كوابيس الأمكنة التي مر بها.

الرواية كما نلاحظ كأنها تمثل صورة حياة الإنسان من خلال المكان ولعل هذا النجاح في توظيف المكون المكاني بكل معطياته الفكرية والتاريخية إنما هو نابع من عمق التجربة التي تقترب من الحقيقية التي خاضها المؤلف في هذا الفضاء المكاني الشاسع الممتد من عمق الشرق العربي في مدن العراق بغداد والبصرة والديوانية إلى أقصى أوربا الشرقية في موسكو مرورا بتركيا وإيران ومنه إلى بلدان المنافي الاختيارية في أقصى الغرب في الدنمرك الأرض الاسكندنافية المتجمدة التي

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 80 – 81 .

تحادد القطب الشمالي.

المكان في الرواية هنا ليس للزينة ووصف معالم المدن وكأنها رواية تختص بإثارة متعة الوصف للمتلقي ونقل صورة لفظية للمكان بل هي رواية الإنسان في محنة المكان، فالمكان هنا محنة تسلط آثارها على الإنسان وخاصة المكان الحقيقي، ويجعل المؤلف في بعض فصول الرواية من المكان الحقيقي رصيفا ترسو فيه الذاكرة لتمخر فيه عباب الموج القادم من الأعماق البعيدة في ثناياها فتاتي الذكريات من منطلق مكاني أولا متفاعل مع الشخصيات فيقول الراوي: **(وجد نفسه في يوم ماطر بسوق الشورجة ببغداد في مصنع صغير يرقص على إيقاع الفلامنكو الاسباني مع جار الله الذي ضاع في المعتقل..وسط غرفة ضيقة في الحيدرخانة يلاصق أحبته الذين فقدهم إلى الأبد)**[1] الأمكنة الروائية هنا تحمل معها عبق الأمكنة الحقيقية التي تعطي للنص نكهته الفريدة كونها تمثل انسحاب وغوص نحو تاريخ سحيق من المحبة الصادر عمق تجربة البطل الحياتية المرتبطة بالمكان والتي لها عبقا من التراث في مخيلة المجتمع عامة فهي تغازل أحاسيس المتلقي بما تثيره عنده من مشاعر نابعة من معرفته المسبقة بالمكان الحقيقي فسوق الشورجة القديم وجامع الحيدرخانة في شارع الرشيد أماكن لازمت التاريخ المعاصر للتراث البغدادي فبات الحدث الروائي النابع من أحضانها يحاكي تراث المدينة بأسرها فهو يحمل معه معالمه الخاصة بالإضافة إلى الدور الذي يصنعه المؤلف الروائي للمكون المكاني تخيلا في بناء

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص392 .

الحدث، ويقول في موضع آخر مثلا – على لسان الراوي العليم - الحوار الذي دار بين البطل وصديق التقى فيه في إيران ووصف له ذلك التعذيب المهول الذي أصابه بسبب شك السلطات الإيرانية فيه مما اثأر عنده نفس المشاعر التي ارتبطت بمكان حقيقي هو مديرية امن الديوانية **(تخيلت نفسي معتقلا في مديرية امن الديوانية عام 1971 ومعلقا مثله تماما على كرسي خاص، سموه لاحقا الطريقة الخاقانية نسبة إلى علي ألخاقاني ضابط الأمن من أهالي الشامية تخيلتني معلقا أجود بأنفاسي متلظيا بالنار الشابة من عقب قدمي، مع كل ضربة من عصا لا أراها..عشت من جديد تجربة الم ذلك العمر البكر، وانأ أنصت لما كان يرويه لي ذلك العراقي، على سلالم كشور في شمال طهران)**[1] هذا التخيل يعطي دفقا كبيرا استباقيا لقوة الحدث من خلال البعد الذي يمثله المكون المكاني فالتصريح بان مكان الاعتقال في مديرية الأمن يعطي المتلقي فكرة عن رعب ورهبة المكان تختلف فيما لو وصف المؤلف مكان التعذيب في حيز مكاني آخر لا يحمل نفس سمات وحجم العنف والخوف المنبعث منه فالاقتران بالمكون المكاني في وصف حالة الهلع والألم المخيف تم استمدادها من شحنات المكان التي تطغي على الحدث.

لقد قام المؤلف سلام إبراهيم برسم خارطة اتصال وتسلسل جغرافية للأمكنة الحقيقية التي جعلها مسرحا للأحداث في الرواية وهو استخدام بطريقة الاستقراء المسبق لأبعاد الحياة اليومية للمواطن العراقي على امتداد حقبة طويلة من السنوات

(1) نفسه، ص438 .

تمتد منذ بدايات حكم البعث للعراق في نهاية الستينيات من القرن الماضي وحتى الاحتلال الأمريكي للعراق فالأمكنة الحقيقية التي أوردها المؤلف شديدة الصلة بالواقع العراقي ابتداء من أماكن الحرب إلى المعتقلات إلى الجبال وبلدان اللجوء التي هرب إليها العراقيون زمن ثم نجد إن طريق عودة المهاجر إبراهيم سلامي إلى العراق تكون من المدخل الغربي وهو صحراء الانبار ليتم خطفهم ونحرهم هو ومن معه في مدينة الفلوجة على يد الجماعة المسلحة المتطرفة والتي تنتمي لمنظمة القاعدة الإرهابية. ويعتقد الباحث إن هذا الترتيب الجغرافي للأمكنة الحقيقية لم يأتي وليد الصدفة أو بحثا عن روح الإثارة والتشويق بل هو استقراء تاريخي لمسيرة الشعب العراقي وارتباط أحداث تاريخية بأماكن كان لها صلة وثيقة بيوميات حياة الشعب العراقي يمهد سلام إبراهيم لهذه النهائية المكانية للأحداث فيصف البطل وهو نزيلُ في احد ردهات مستشفيات علاج الإدمان في الدنمارك وهو يرى سقوط تمثال الرئيس السابق صدام حسين وانهيار حكمه إلى الأبد في ساحة الفردوس نقلا مباشرا عبر شاشات التلفاز في كل أنحاء العالم وهنا يأتي للمكان الحقيقي أهمية كبرى في الاقتران بالحدث التاريخي والذي هو نهج سار عليه المؤلف في بناء روايته فساحة الفردوس في وسط العاصمة بغداد وهي مكان نصب الجندي المجهول سابقا كانت تحمل التمثال الذي أسقطه الجيش الأمريكي ومعه المتظاهرين العراقيين عند دخول الجيش الأمريكي للعاصمة العراقية بغداد فاقترن المكان بهذا الحدث الذي وظفه المؤلف في بناء روايته سرديا فيقول الراوي: (**فتح**

التلفاز المعلق على الجدار أمامي بشاشته المسطحة فظهرت الجموع بصحبة الأمريكان وهي تسقط تمثال صدام وسط ساحة الفردوس..استمتعت بالمشهد وساعدني على تمالك قواي فأحسست في تلك اللحظة إن صديقي الطبيب فتح لي بابا قد يكون فيه خلاصي من ورطة المنفى، الذي شردني وجعلني تائه في أزقة عاصمة غربية غريبة)[1] يكتمل هنا الربط الجغرافي للأمكنة الحقيقية لتشكيل هذا الفضاء الشاسع والواسع للرواية الذي شكل المسرح الممتد زمانيا عبر عشرات السنين لحركة شخصيات الرواية ومنهم البطل إبراهيم سلامي الذي يقفل راجعا للعراق وهو يحلم بالوطن معافى بعد سقوط النظام الذي كان يعارضه لكنه يصطدم بمشكلة كبيرة أزهقت روحه قبل أن يرى الحلم حقيقة فنحر في مدينة الفلوجة التي كانت تحت سيطرة مجاميع القاعدة حيث يصف اقتياده ومن معه من العراقين العائدين بعد سنوات من الاغتراب في المنافي البعيدة بعد ان تم قتل السائق الذي كان يقود السيارة التي أقلتهم من دمشق إلى بغداد مرورا بصحراء الانبار، تلك الدقائق الأخيرة التي رأى فيها ضوء الشمس في العراق قبل أن يتدحرج رأسه عن جسده فيقول بطل الرواية (**أول ما طالع عيني إبراهيم المنارة الشاهقة لجامع يعرفه عن كثب..طالما نام فيه القيلولة، حينما كان جنديا في معسكر تدريب سن الذبان، الواقع على مرتفع يشرف على بحيرة الحبانية أواخر عام 1975، حينما أكمل دراسته الجامعية فسيق للخدمة الإلزامية..كان يحل في مدينة الفلوجة صبيحة كل جمعة،**

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص455.

يتناول طعام الغداء في مطاعم المدينة الشعبية، ويأخذ قيلولة الظهيرة في هذا الجامع، الذي يدفعونه بعنف نحو مدخله الفخم، وبدلا من التوجه نحو قاعته الرحيبة، انحرفوا بهما نحو بناية صغيرة في طرف الباحة اليسرى..)[1] هذه النهاية ليست بناءً تشويقيا للرواية بل هو اقتفاء اثر الحدث العراقي المقترن بالمكان الحقيقي والذي تم توظيفه بصورة ذكية وفائقة من قبل المؤلف فجاءت الرواية - من احد جوانبها الخصبة - رواية للمكان الحقيقي بامتياز منفرد من خلال الترابط والتآصر بين جزئيات المكون المكاني والتي جاء ترابطها من خلال التسلسل الزمني للأحداث الحقيقية من جهة ومن خلال ارتباطها بالتجربة الإنسانية للبطل واغلب شخصيات الرواية الآخرين من جهة ثانية وتتبع الحدث السياسي والاجتماعي التاريخي للعراق ومديات تأثيره على الإنسان العراقي عامة وعلى الشخصيات التي حاول المؤلف جعل حياتها في الرواية محاكاة لتلك التجربة الإنسانية من جهة ثالثة فهي ليست أماكن سائبة بلا ترابط في الرواية وان أدت الدور المناط بها في بناء الحث السردي ذاتيا دون الحاجة إلى الاتصال بأمكنة أخرى لكنها كانت امتدادا للوحدة الموضوعية للنص الروائي.

5- المكان المغلق

لعل تسمية المكان بالمغلق قد توحي للبعض بأن المكان المفتوح هو أكبر فاعلية أو أكثر خصوبة في ميدان الاشتغال السردي من المكان المغلق بما يمتلكه من الاتساع والشمولية

(1) نفسه ، ص 500 .

والامتداد على مساحة أوسع لكن الباحث يرى أن الفاعلية التي يمتلكها المكان لا تعتمد على نوعه بل على الطاقة الإبداعية التي يمنحها مؤلف النص له وعلى الانجاز والرصانة العالية في بنائه وتكوينه الحاوي للخصائص الفنية النابعة من خبرة وموهبة المؤلف المدعمة بالدربة والثقافة الموسوعية كما ان هناك فاعلية مستمدة من الوظائف التي تلقى على عاتق المكان في بناء الحدث وعلاقته بالشخصيات فليس (ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن، الفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة، أما عند الفنان فقد يكون المكان المغلق قيمة فنية وجمالية رغم تحديد مساحته، وقد يكون أكثر ضيقا مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة)[1].فالانفتاح والانغلاق إنما هي من الموجبات الفنية التي يحتاجها مؤلف النص في روايته حسب متطلبات بناء الحدث كما أن هناك من الأسباب النفسية الخارجة عن النص تجعل بعض المؤلفين يجنحون إلى هذا النوع من الأمكنة فالمكان المغلق (وجد عند بعض الروائيين نتيجة وضع اجتماعي خاص عاش فيه أبطال لهم سمة اجتماعية سياسية هؤلاء الأبطال وضعوا في مثل هذه الأمكنة فما كان منهم إلا أن حولوها إلى أماكن اعتيادية بالإمكان العيش فيها والتالف)[2]ولقد بات من الواضح أن العمل السردي يتطلب على الأغلب المعادلات الموضوعية المعبرة عن واقع الأشياء والإحداث في العالم الواقعي فالفرح والسعادة والغنى والفقر

(1) ياسين النصير، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ،ط1 ص 45 .
(2) نفسه، ص 45.

والاضطهاد والظلم والكثير من المفاهيم الأخرى التي يتناولها النص الروائي بطريقة البناء السردي التخيلي تحتاج من المؤلف أن يوفر لها معادلات موضوعية وخاصة عن الشخصيات التي تعاني من القهر والظلم السياسي والاجتماعي فبات المكان المغلق أحيانا هو (المعادل الموضوعي للحصار والضيق الذي تعانيه الشخصية وإذا ما تعمقنا في أبعاد الوضع الاجتماعي الذي خلق مثل هذه الأمكنة نجد أنفسنا أمام حقيقة واحدة هي أن الأنظمة الرجعية باستمرار تخلق لها روادع تكون السجون احدها أي أماكن مضادة للحرية في الأقل ولكونها كذلك لابد وان تكون ضيقة مكثف الحضور تمثل في عمقها الاجتماعي وجها أخر للصراع مع ساكنيها والصراع هنا على أشده عندما تتسرب إلى داخل نفس السجين رياح اليأس والحصار)[1] إلا أن الباحث يرى أن الأماكن الضيقة تبقى رهنا بالموقع الذي يراه المؤلف مناسبا لها وللوظيفة الملقاة على عاتقها فقد يصنع من المكان المغلق مكانا للألفة والمحبة والأمل والتفاؤل وقد يكون مصدر للإحساس (بالفقدان فقدان الحرية فقدان أشياء العالم المشمس فقدان الصلة إلا إنها على العكس لدى المناضل تكون رحلة عبور مظلمة إلى الخلود)[2] وكما هو معتاد من الخصوبة العالية في الإنتاج عند سلام إبراهيم فان المكان المغلق حاله حال بقية الأنواع من الأمكنة التي وردت في الروايات جاء بحجم تلك الكثافة في الإنتاج الخصب والناضج أيضا ومن خلال التحليل الموضوعي

(1) - ياسين النصير، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، ص 46 .
(2) نفسه، ص 46.

لنصوص سلام إبراهيم الروائية نجد أن المكان المغلق قد اقترن على الأغلب- وليس بصورة قطعية- بالتجربة الصعبة والقاسية فجاءت أغلب الأمكنة المغلقة عنده تنماز بميزتين مهمتين الميزة الأولى ضيق الحيز المكاني وهذا ما يعد تناغما طبيعيا للتقارب الفلسفي بين فكرة الانغلاق والضيق المكاني فالانغلاق يترسم أكثر في الصورة الروائية المتخيلة عند اقتراب وتلاقي الحدود الضيقة للمكان والميزة الثانية اقترانها بالتجربة المؤلمة لشخصيات رواياته فجاءت أغلب الأمكنة المغلقة مصورة لنوعين كانا هما النمط الطاغي في كثافة التواجد - مع وجود أنواع أخرى -وهما غرف التعذيب والاستجواب والاعتقال في المؤسسات ذات الصبغة القمعية والباعثة على مشاعر الهلع والخوف والنوع الثاني هو حيز القبر بما يحمله من فكرة لعوالم غيبية عميقة، حيث يورد في رواية في باطن الجحيم على لسان البطل واصفا وقوف زوجة احد القتلى أمام قبره الذي يرقد على احد سفوح الجبال العراقية في أقصى الشمال العراقي قرب الحدود التركية والإيرانية فيقول الراوي:

(كنت احبس صراخي مستذكرا أحبابي الذين ضاعوا في المعتقلات

كنت احبس دمعي متخيلا الم كل عراقية فقدت زوجها غيلة.

كنت احبس هاجسي متخيلا زوجتي الواقفة خلفها بمسافة

مترين، تقف هي أمام كومة ترابي لو قضيت في القصف)[1]
نجد هنا أن المكان المغلق قد انماز بثلاث خصال ستكون هي في الهيئة الخارجية والحيز الفيزيائي المتخيل لأغلب الأمكنة المغلقة التي سيوردها الروائي سلام إبراهيم في رواياته وهي ضيق الحيز وارتباطه بالتجربة المأساوية للإنسان وتمثيله - المكان المغلق – لغرف المعتقلات والقبور.ففي المقطع النصي الفائت مجد ان الاقتران واضح بين المعتقلات والقبر والتجربة المأساوية للإنسان في وادي الرافدين، وفي المقطع القادم نجد ان سلام إبراهيم يبدأ بوصفه للمكان المغلق بتلك المشاعر المرعبة التي تحاصر الإنسان قبل الوصول إليه فهو الكابوس المدمر الذي يطارد الإنسان أين ما حل فتلك الوجوه القاسية المرعبة التي تمثل رجال السلطة هي اقتران لدور الشخصيات المرافقة لأمكنة مثل الزنزانة والمعتقل فيقول الراوي:
(وجوههم المرعبة وهم ينقضون عليك في كل مكان، في المقهى، وفي مكان العمل، في الشارع وغرفة النوم ليأخذوك إلى غرف رطبة لا تراها وأنت معصوب العينين مقيد اليدين لتبدأ بعد ذلك رحلة الرعب والتعذيب والإذلال حتى تحس بان حشرات الزنزانة العفنة أكثر حرية منك ولديها كرامة)[2]
يؤثث سلام إبراهيم المكان بالصور الحسية التي تمنح المكان المغلق تلك السمات الباعثة على المقت والتقزز مثل العتمة والرطوبة فهما من العوامل الحسية التي تدرك بالنظر واللمس فالرطوبة تخترق الجسم مباشرة والعتمة تحيط به من كل مكان

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 159.
(2) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 83.

ثم يأتي دور حاسة الشم فيصف الروائح العفنة التي تنطلق من الزنزانة فنلاحظ انه وظف حواس اللمس والشم والنظر في تأثيث المكان المغلق، ان نمط الأمكنة المغلق الذي يؤسسه لنا سلام إبراهيم في أغلب روايات يستدعي استخدام الإدراك الحسي إثناء عملية البناء وصفيا لأمكنته كونها غالبا ما تكون أمكان للاعتقال ومظلمة، وفي المقطع القادم نجد ان الراوي يحاول تحديد المسافة بين الأمكنة بالفترة الزمنية معتمدا على طاقته في حساب سرعة السيارة في قطع المسافة ومن ثم تحديد الأماكن التي يعرفها مسبقا ضمن الحيز الجغرافي والتي تقع ضمن حدود تلك البقعة من الأرض فهو معتقل داخل سيارة متجهة به إلى مديرية الأمن العامة في بغداد **(كنت أحاول معرفة وجهتهم بقياس المسافة بين المكان الذي قبضوا علينا فيه، والمكان الذي يقصدونه، لم تمر سوى دقائق معدودة حتى رأيت عارضة خشبية ترتفع وصوت قدم تضرب الأرض مؤدية التحية العسكرية، فقدرت إنها مديرية الأمن العامة الكائنة في شارع النضال، مكان نسجت حوله أساطير مفزعة عن عمليات تعذيب وقتل تجري به سرا: -إذن دخلت العالم السفلي مع اعز صديق)**[1] فالإدراك الحسي لعامل الزمن وحساب سرعة السيارة لمعرفة المسافة المقطوعة وصوت الأقدام التي تؤدي التحية العسكرية وبصيص الرؤية من خلف العصابة القماشية التي حجبت رؤية عيناه تم توظيفها في تحديد معالم المكان المغلق الذي تبين هنا انه مديرية الأمن العامة في بغداد، الذي يحدد سلام إبراهيم معالمه من خلال الصورة

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص173.

الروائية بأنه احد أكثر الأمكنة رعبا في تاريخ الدولة العراقية المعاصرة لما نسج حوله من حكايات الموت الرهيب تحت التعذيب السري في الغرف المغلقة فهو المعادل الموضوعي لفكرة العالم السفلي المخيف والذي يعد أيضا مكانا مرادفا للأمكنة المغلقة بما يثيره من الهلع والخوف، وفي أنموذجا آخر يستعمل سلام إبراهيم نفس أسلوبه في نسج الصور الروائية المتكئة على الصوت واللمس والحركة، فكأنه يصور لنا الأحاسيس المنبثقة من الشخصية اتجاه المكان المغلق في تجسيد صورته روائيا للمتلقي فيقول الراوي **(أرهفت سمعي متابعا خطواته المبتعدة حتى خفتت تماما فساد سكون لثوان معدودة أعقبه جلبة باب حديدي فتح بأزيز ويد سحبتني بعنف فكدت اسقط على وجهي.ثم بعد خطوات قليلة انحدرنا على ممر بدا وكأنه يغور بباطن الأرض يهب من عمقه هواء بارد جعل جسدي يقشعر، فرحت ارتجف بشدة)**[1] فمتابعة صوت الخطى وجلبة الباب الحديدي وأزيزها المنبعث من مفاصلها مؤثرات صوتية يستعملها المؤلف في رسم صورته الروائية عن المكان المغلق ثم يصف لنا الانحدار إلى الأسفل وكأنه الغور في باطن الأرض مما يبعث على المسرح المكان هالة من الرعب وتبقى العوامل المحسوسة وتأثيرها عاملا مهما عنده -المؤلف- في بناء صورة المكان الروائية ومنها ذلك الهواء البارد الذي يتسبب بالقشعريرة والارتجاف وهي من الأحاسيس الملازمة لصفة الخوف اللاإرادي التي تجتاح الإنسان نجد ان الصورة الصوتية هنا كان لها الدور الأكبر في

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 174 .

تشييد مشهد المكان. وفي صورة أخرى عن المكان المغلق وهو الزنزانة ينقلنا سلام إبراهيم إلى التفاصيل المرئية لاماكن الاعتقال معتمدا على المرئي من المشاهدات أكثر من المسموع والملموس منها في الوصف فيقول الراوي: **(كنا لصق جدار ممر عرضه ثلاثة أمتار خال تماما فقد انقطعت حركة الحراس منذ أكثر من ساعة، كورت جسدي بشكل جانبي كوضع الجنين معانقا البلاط مما مكنني من رؤية أبواب غرف الممر المغلقة والممتد من مكاني قرابة سبعة أمتار ينكسر بعدها نحو اليسار مشكلا زاوية قائمة، لمحت في أعلاها قرب السقف الخفيض عين كاميرا تتحرك مارة على الموضع الذي أجلسونا فيه في طريقها نحو عمق الممر، ثم تعود ببطء لتمسحنا ثانية في طريقها لرصد الممر الآخر.)**[1] التفاصيل هنا كلها مرئية فالجدار والممر والسقف الخفيض وزوايا تشكل الممرات واتصالها ببعضها البعض وتلك الكاميرا المتحركة في وسط الممر المكلفة بمراقبة جميعا مرئية من قبل الشخصية وهي تصب في تشكيل الصورة الروائية لضيق المكان وانغلاقه والرعب المنطلق منه وتلك الأجساد المعتقلة داخله والملقاة على الأرض بدون أدنى احترام لإنسانيتها وكرامتها، كل شيء بالمشهد يوحي بالضيق والانغلاق فالأبواب مغلقة والغرف موصدة بلا نوافذ وهم جالسون في عمق الممر وهي كناية عن النزول إلى أوطأ نقطة وأبعدها في جوف المعتقل، وليس هناك أدنى وجود لشعاع من الشمس أو اتصال بالفضاء الخارجي أو نافذة تجعلهم يطلون من خلالها على العالم

(1) نفسه ، ص 176.

الخارجي وفي مقطع نصي آخر يصور لنا المؤلف سلام إبراهيم يوميات المعتقلين من داخل المكان المغلق فيقول الراوي: **(ظلوا يعذبوننا أكثر من عشرين يوما على فترات متقاربة فلق ضرب عشوائي، اسمعونا موسيقى تثير الرعب، صعقونا بالكهرباء في أماكن حساسة، يجري كل ذلك دون ان نرى شيئا، فقطعة القماش أسقطتنا في عالم سفلي مثل بئر فيها دوامة، ليس له علاقة بالعالم الذي في الأعالي.أصررت على أقوالي طوال جلسات التعذيب وكنت لا اكف عن إزاحة قطعة القماش قليلا إلى الأعلى، فوجدت أنهم نقلونا إلى غرفة صغيرة كأنها مدخل، وكنا نرفد جوار بعض)**[1] يطل الزمن كمكون مشتركا في الحدث مع المكون المكاني هنا وصور التعذيب التي يصورها لنا المؤلف من ضرب الأقدام والضرب العشوائي وموسيقى الرعب والصعق بالكهرباء في الأماكن الحساسة من الجسد ما هي إلا هوية للحيز المكاني المغلق وعينة من صور الحياة اليومية فيه وتبقى الظلمة في ساعات التعذيب هي اللون الطاغي في المشهد والخلفية الثابتة للمكان فقطعة القماش هي الحاجز العميق الذي يرحل بالشخصية إلى العوالم السفلية بصورة نهائية فضلا عن ضيق الحيز المكاني وانغلاقه فيصفه بالعالم السفلي والبئر الذي يحوي الدوامة التي لا تمت بأي صلة إلى العالم الخارجي فهو عالم منعزل ومنغلق كليا عن فضاء الحياة الخارجي وينقل لنا صور أشد قتامة بما تحمله من لوحات دموية عن يوميات الحياة في تلك الأمكنة الضيقة المنغلقة والمنعزلة تماما عن باقي العالي الخارجي، هي

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 178

بمثابة سجل يومي لمفردات ما يحصل في هذه الحيز المغلق من الأمكنة فيقول الراوي: (**كفوا عن أخذنا إلى غرف التعذيب، فسقطنا في رتابة الأيام والصمت والعتمة، نستمع كل يوم إلى معزوفة العذاب التي تنطلق من غرف مجاورة، صراخ مخلوط بشتائم بذيئة، صراخ رجال ونساء وأطفال نتخيلهم يتضورون ألما، وقليلا..قليلا أصبحت أشياء العالم حلما قديما رأيناه مرة في طفولة بعيدة**)[1] ألوان اللوحة الدموية القاتمة التي رسم بها المؤلف الصورة المكانية في هذا المقطع هي أولا سمعية تمثل الأصوات الصارخة المنبعثة من المعذبين رجالا ونساء وأطفالا منطلقة من أماكن مغلقة هي عبارة عن غرف ومحاجر التعذيب والاحتجاز ألقسري، حتى يصف العالم الخارجي وكأنه حلم قديم من أحلام الطفولة البعيدة والغائرة في عمق الذاكرة، وتأتي غرف الاستجواب والتحقيق التي يتم اقتياد المعتقلين إليها نوعا من أنواع الأماكن المغلقة التي جاءت صورها في روايات سلام إبراهيم بما تحمله من سيمياء الخوف المطبق المنطلق منها وكونها أماكن مجهولة بالإضافة لكونها تمثل حيز وجزء من المكان المغلق الأكبر وهو السجن أو مكان الاعتقال فيقول الراوي عن المكان الذي تم اقتياده إليه للتحقيق معه (**سحبني أمتارا في عمق الغرفة وأجلسني على بساط وفير.أحسست بان المكان واسع، وضوء ساطع اخترق عصابة عيني فبان من خلال نسيجها أو تخايل لي هيكل منضدة واسعة عليها مصباح قراءة قوي يضيء جلستي.أمر الصوت نفسه الشرطي بالانتظار خارج**

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 178.

الغرفة.قدرت ان هذا المكان هو غير غرف التعذيب الضاجة والتي يحسها المرء ضيقة خانقة كأنها البرزخ.)[1] يستعمل سلام إبراهيم لغة خاصة في التعبير عن الأحاسيس المنبعثة اتجاه هذه الأمكنة والتي تساعد المتلقي في التخيل الفاعل لما تمثله من رعب وخوف فاستعمال مفردة عمق الغرفة بدلا من وسط الغرفة يوحي بالابتعاد والرحيل إلى عالم سحيق وبعيد جدا كما ان تشبيه أماكن وغرف التعذيب بالبرزخ وهو تشبيه مستمد من القران الكريم لمرحلة من مراحل ما بعد الموت ورد في سورة المؤمنين بقوله تعالى (لعلي أَعْمَلُ صَالِحًا فِيمَا تَرَكْتُ كَلَّا إِنَّهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا وَمِن وَرَائِهِم بَرْزَخٌ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ)[2] فالبرزخ هو عالم غرائبي غير معروف المعالم بصورة قاطعة بل هو رمز للعالم الأخر عالم ما بعد الحياة الدنيا والذي يُدخَل إليه عبر بوابة الموت، نلاحظ ان ما قام به المؤلف من التوظيف اللغوي المركز لدلالة المفردات واستعمال الأساليب البلاغية كالتشبيه والكناية كان له أثرا كبيرا في تكوين صورة روائية عن المكان في هذا المقطع، ثم يورد لنا مقطعا يصف فيه تراكم تلك الأمكنة المغلقة والمفتوحة معا وهي تتحد في ذاكرته لتكون لنا فضاءً من الخوف والرعب المحتشد في مخيلته وهو يتنقل بين تلك الأمكنة المخيفة التي تنهش الروح والجسد معا فيقول: **(ان تكون معلولا ومنفيا في ركن قصي من الدنيا، ومحشود الذاكرة بعنف دموي في الزنزانة وجبهة الحرب، وبين الثوار في الجبل، ومعسكرات اللجوء يجعلك**

---

(1) نفسه، ص 179 .
(2) سورة المؤمنون ،الآية 99 – 100.

تتلظى في الجحيم وحيدا في ضيق دائرة عالمك الساكن)[1]انه تراكم المشاهد الدموية والعنف الصادر من صور الأمكنة المرعبة بكافة عوالمها وأنواعها ومنها المكان المغلق فالركن القصي البعيد في آخر الدنيا مكانا يحتمل الانفتاح والانغلاق معا والزنزانة مكانا مغلقا وجبهة الحرب ومعسكرات اللجوء أمكنة مفتوحة وجميعها تؤدي إلى السقوط في عالم ضيق من الجحيم الساكن، المتكون في داخل النفس المعذبة والمنهكة المثقلة بأعباء صور الدم.

وتأتي صورة أخرى مهمة من صور المكان المغلق تكرر وجودها في روايات سلام إبراهيم وهي صورة القبر وضيق حيزه الجغرافي فيصف وقوف زوجة احد المقاتلين عند قبر زوجها الرابض في سفوح جبال شمال العراق البعيدة فيقول الراوي (**أرى ألان وأنا اشرف من الربوة قامات الرجال الذين لم يجرؤوا على الاقتراب، فبقوا على مبعدة أمتار إلى يمين ويسار المرأتين الواقفتين أمام القبر، رجعت زوجتي خطوتين وتركتها وحيدة، وتحتها يرقد حلمها المستحيل نائما في التراب، طال الصمت وسكون قامتها المتماسكة المصلوبة جوار كومة التراب)**[2]القبر حيز لمكانٍ مغلقٍ تماما يسكن في باطن الأرض كعلامة على الانقطاع عن هذا العالم العلوي من جهة وضيق حدوده من جهة أخرى فهو لا يتعدى حدود الحفرة الضيقة التي تضم جسد الإنسان بعد موته مما يعطي القبر مفهوما فلسفيا من خلال ما يرمز له من عالم بعيد لا نعرف

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 102.
(2) نفسه، ص 157.

حدوده وهو عالم الموت سلام إبراهيم ينطلق من هذا المفهوم الفلسفي للموت في مقطع يصور فيه المكان المغلق بصورة قبور زارها البطل في مقبرة السلام الكائنة في مدينة النجف الاشرف وسط العراق فيقول: (**هذا ما بت متأكدا منه، وما حدث معي حينما زرت العراق 2004 ووقفت أمام قبر أمي وأبي الذين قضيا وانا في المنفى..كنت غير مصدق بأنهما يرقدان هنا خلف حائط من الجص والآجر في سرداب صغير ضائع بين بحر من القبور في مقبرة – السلام- في النجف.**)[1] رسم سلام إبراهيم في هذا المقطع صورتين للأمكنة المغلقة عامة وخاصة أما الخاصة فهي لثلاث من الأمكنة المغلقة في صورة متوالية هي صورة القبر، الأول والثاني هما قبرا والديه وهما مكانان مغلقان والثالث هو السرداب الصغير الذي يضمهما مع ان السرداب له إطلالة خارجية إلا انه يبقى عالما منزويا يقبع تحت الأرض يحوي تلك القبور المظلمة في باطنها السحيق، والصورة العامة وهي المسرح الأكبر وتكون خلفية للصورة الخاصة - الأولى- وهي صورة المئات من الآلاف من القبور التي ترقد بسكون في مقبرة وادي السلام وكأنها بحر من القبور كما يصفها وهي من الأمكنة المغلقة المتجاورة ولكنها غير متصلة ومنفردة بصفة الانغلاق، رسم جميل وكان الأماكن المغلقة فيه هي نثيث الألوان المنتشر من فرشاة الرسام على أرضية اللوحة انه الرسم بالكلمات.وقريبا من هذه الصورة للمكان المغلق- صورة القبر - يصور لنا صورة أخرى ارتبطت بتاريخ العراق فسلام

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص157 .

إبراهيم طالما كان لديه ذلك الربط ألزماني والمكاني للحدث مع تاريخ العراق وأرضه وهو إنما ينم حسب اعتقاد الباحث عن ارتباط وعيه الإنساني والسياسي بأرض وتاريخ العراق من جهة وصدق التجربة التي تحمل صورا واقعية في كثير من جوانبها فهو يصور لنا المقابر الجماعية التي تم طمر الآلاف فيها من أبناء العراق بعد الانتفاضة الشعبانية المباركة عام 1991، فالمقبرة الجماعية هي مكان مغلق تماما يمثل صورة ناطقة عن الجريمة فيقول (**طمر تلك الأعداد الهائلة من البشر في مقابر جماعية ما كشف منها حتى ألان ما هو إلا قطرة في بحر عند مقارنة الأعداد التي ضاعت في الأنفال وغير الأنفال وعقب انتفاضة آذار 1991 مع عدد من وجد في المقابر المكتشفة حتى ألان)**[1] وكما نوه الباحث أن صور المكان المغلق في روايات سلام إبراهيم جاءت متعددة وغير مقتصرة على النماذج السابقة - الزنزانات والقبور – لكن صور القبر والزنزانة كانا هما الأكثر تواجدا والأعمق إثارة للمشاعر الإنسانية حسب ما يعتقد الباحث، ومن صور الأمكنة المغلقة الأخرى التي وصفها لنا المؤلف مثلا صورة حيز الطائرة فهي مكانا مغلقا متحركا ولكنه لا يشع بصفة الانغلاق كالقبر والزنزانة فيقول: (**في الطائرة المتوجهة صوب أمستردام سرحت بعيدا، مستعيدا تفاصيل تلك الأيام التي مر عليها قرابة العشرين عاما، إذ يتوجب علي سردها من جديد)**[2]الطائرة هنا حيزا مغلقا طائرا بين الأرض والسماء لكنه قد يمتلك من

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 141.
(2) نفسه، ص 145.

الألفة في هذا المقطع عكس ما تمثله باقي الأمثلة السابقة وينقل لنا في صورة أخرى عن الأمكنة المغلقة مشهدا من مشاهد الانتفاضة الشعبانية المباركة في عام 1991حين تم احتجاز الآلاف من العوائل في احد القلاع القديمة وتم إحاطتهم بالأسلاك الشائكة في وضع أنساني قاسي وصعب فيقول: (**أما الطابق الأرضي فقد جمعوا في باحة القلعة الشاسعة، آلاف العوائل المتلاصقة إذ حددوا لها مكانا مسورا بأسلاك شائكة، تركوهم أياما دون أغطية ولا طعام.كنا نتمزق ونحن نطل من الطابق الثاني على تفاصيل معاناة النساء والأطفال والعجائز وبعض الشباب حيث لا يسمح لهم بالذهاب إلى التواليت فيتغوطون أمام أنظار بعض في وضع مزري**)[1] المكان هنا في انغلاقه يمثل حدودا من المأساة تحاصر الإنسان وتحط من كرامته الإنسانية ان ما يميز هذا المكان المغلق- بالإضافة إلى صفة القهر والرعب التي صاحبت أغلب الأمكنة المغلقة في روايات سلام إبراهيم انه يمثل حيزا مغلقا أفقيا فهو باحة القلعة المفتوحة من السماء والمسور بالأسلاك الشائكة ولكنه مفتوح عموديا من السماء وهذا الانفتاح الجزئي إنما هو بوابة للعذاب الهابط من السماء نتيجة ما يلقيه من برد وصقيع فوق أجساد المعتقلين وتلك التفاتة ذكية من المؤلف في تصوير المكان.

6- المكان المفتوح

عد المكان المفتوح الطرف المقابل والموازي للمكان المغلق

(1) نفسه، ص 281.

كونه يعاكسه في سمات وحدود التكوين[1] فهو غير محدد بحيز مغلق وعوامل اتصاله بالفضاء الروائي أكثر وأعمق بسبب تلك الميزة وهي ميزة الانفتاح ولعل من أبسط مفاهيم المكان المفتوح النقدية (انه عكس المكان المغلق والأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها بالمكان، كونها أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول)[2]، وتبقى كل أنواع الأمكنة رهنا بقدرة المؤلف الروائي على جعلها عناصر ذات قيمة فنية ودلالية عالية من خلال قدرته الإبداعية واكتمال تجربته المعرفية في البناء السردي الناضج للعمل الروائي وجعله مسبوكا بميزات النضج المستمدة من كثافة معرفته مضافا إليها موهبته الإبداعية فليس هناك فرق بين مكانا وآخر في الشحنات أو الدلالات المنطلقة منه داخل البناء الروائي للعمل السردي فالحاجة التي يقررها المؤلف لنوع المكان في عملية الصوغ السردي والحكائي وطاقته الذاتية على جعله يكتسي بثوب الكمال الفني هي الفارق في قوة المكان وفاعلية وجوده في النص السردي من عدمها.

.ويعتقد بعض النقاد ان المكان المفتوح أكثر ملائمة لتنصل المؤلف من تبعات الملاحقة الاجتماعية والسياسية والقانونية

---

(1) ينظر محبوبة محمدي محمد، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص 44، وما بعدها .

(2) مهدي عبيدي، جماليات المكان في روايات حنا مينا (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد) منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011م، ص93.

لنصوصه السردية في عوالم الشرق المحاصر ضمن تابوات كثيرة سياسية واجتماعية وقبلية ودينية وقومية ومناطقية والتي لم تتحرر منها عقلية المؤسسة المسيطرة بصورة نهائية ومطلقة كما في عوالم الغرب وبقيت تمارس سطوتها على المنتج الإبداعي والفكري وحتى على المتلقي بكل أنواعه سامعا ورائيا وقارئا ومن هنا يتعزز الاعتقاد بان المكان المفتوح غير المُعَلَم بعلامات واقعية ودالة وغير الموسوم بسمات محددة فان مثل هذا النوع من (المكان غير المحدد يتموضع فوق الفضاء الورقي بعريه وتنكيره لتجرده من الاسم ومن التجليات التي تميزه عن الأماكن الأخرى ولكن مساحة تنكيره تتقلص لما يمارس وظيفته الدالة)[1]، مما يشكل للمؤلف أداة فاعلة ومسرحا واسعا رحبا للبوح بما هو محضورا من الوصول إليه ولقد جاء المكان المفتوح في روايات سلام إبراهيم - كما هو معتاد - منمازا ومتسما بالكثافة والخصوبة العالية في الحضور مثله مثل باقي أركان البنية السردية في اغلب رواياته ففي روايته إعدام رسام يصف ساحة الإعدام بعين الراوي العليم فيقول (**استكن مخذولا في وسط الباحة تأمل امتدادات جهاتها الراسخة في فضة غبش قديم، غبش يصطخب بصياح الديكة وزقزقة العصافير وغناء البلابل وهديل الحمام على سدرت الله الناثرة خضرتها في قاع العينين السوداويين الواسعتين المحبوستين في عتمة القماش استكن عاجزا يشعر بالضالة وهم يشدونه إلى عامود خشبي طويل، يرتكز وسط الساحة**

(1) مرشد احمد،البنية والدلالة في روايات إبراهيم تصر الله ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005 م، ص165.

بين الصف الطويل للأعمدة المنتصبة في باطن الصباح، المشوه بضجة أحذية العسكر وقعقعة البنادق المصوبة نحو الأجساد الناحلة العارية الصدور والهلاهل المخلوطة بصياح كنواح ينطلق من الجموع الحاشدة على الأدراج المحيطة بالساحة)[1] يقدم لنا المؤلف في هذا المقطع السردي بناءً للمكان المفتوح يمثل ساحة الإعدام وهي عبارة عن ملعب مكشوف تم استعماله كساحة لإعدام المعارضين للمؤسسة الحاكمة في العراق والهاربين من الموت في جبهات الحرب مع إيران في زمن حكم البعث البناء ينطلق من علاقة الشخصية بالمكان وهي بداية ذكية من المؤلف بحث يعمد إلى المشاعر الشخصية المنبعثة في الجسد الخاوي والنفس المحطمة التي تحملها الشخصية المساقة إلى ساحة الإعدام وهي مشاعر الانكسار والخذلان وعدم الجدوى من البقاء وهو تأثيث لنوع مهم من علاقة الشخصية اتجاه المكان، ثم يحاول ان يعطي ملامح لحدود المكان فهو باحة كبيرة مفتوحة من اتجاه السماء ومشرعة أمام الناظرين والمحتشدين لرؤية تنفيذ عملية الإعدام بتلك الأجساد الناحلة والصدور العارية وكأنه أراد بالانفتاح من الأعلى للمكان بأنه نوعا من المناجاة إلى الله فقد سبق وان ذكر شجرة السدر بنعته لها سدرة الله المطلة على المكان بما تحملها من مخلوقات هي رمزا للبراءة والنقاء وهي العصافير والبلابل، ليس هناك من أثاث في المكان غير الشواخص والأعمدة الخشبية التي يتم ربط المحكومين بالإعدام عليها قبل التنفيذ ويستثمر المؤلف المؤثرات الصوتية والمرئية

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 5.

في بناء المشهد فأصوات أحذية العسكر وهي تدك الأرض مصدرة تلك الفوضى المرعبة وصوت قعقعة البنادق التي تملئ الفضاء بصوت الموت القادم من فوهاتها نحو الأجساد إنما هو تمثيل للصراع بين الخير والشر فزقزقة البلابل والعصافير وهديل الحمام تخنقها أصوات العسكر والبنادق والرصاص انه كرنفال للدم يرسم بالكلمات، لقد تم توظيف كل، المؤثرات الصوتية والمرئية في بناء المكان المفتوح الذي كان مسرحا للحدث السردي.

وفي وصف للمكان المفتوح نفسه - ساحة الإعدام - ومديات التأثير النفسي المصاحب للشخصية وهي في معتركها المكاني يقول (**ليس جبناً ما أصابه وهو يقف محاطا بالحرس المدجج بالسلاح، يرمق صف الأعمدة الخشبية المتقاربة، الحائلة، المغروسة في تراب الغبش المضطرب، وفي أسفلها ربطت الأذرع إلى الخلف ناحلة، سمراء بيضاء، ينفرك المعصم بالمعصم في ضيق حديد الجامعة الفضية، ليس جبناَ.. ليس جبنا..بل إحساس بالعجز والضالة**)[1]فالمكان هنا الذي لا ينتصب فيه غير الأعمدة المتقاربة أعمدة الموت الغائرة في تراب الأرض في الغبش المضطرب والتي أوثقت بها الأجساد النحيلة وقد قيدت معاصمها البيضاء والسمراء كناية عن أطياف الشعب العراقي شمالا وجنوبا بواسطة الجامعة الحديدية التي تمثل رمز الاضطهاد والتعسف وانسابت الأذرع إلى الخلف في لحظة الاستسلام الأخير فيما كانت خلفية المكان تتكون من العسكر المدججين بالسلاح.ويعتقد الباحث ان وظيفة

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 7.

المكـان لا تتحـدد تبعـا لنوعـه أو حـدوده الجغرافيـة أو سـعة مسـاحته فالباحث يعتقد ان المؤلـف هـو المسـؤول الأوحـد فـي إناطة الدور الخاص للمكان حسب رؤيتـه الخاصـة ووفق آليات هندسـة بنائـه لنصـه السـردي، والمثـال علـى ذلـك ان المؤلـف يسـتعمل فضـاء المدينـة المفتـوح كمكـان للاختفـاء فـي مقطـع سردي آخر فيقول الراوي **(ففي أخر ملجأ اضطر إلى اللجوء فيـه مغامرا باحتمـال فقدان أختـه الكبيرة سـاجدة التـي بمثابـة أمـه والسـاكنة فـي تكريـت تلـك المدينـة المطلـة علـى هضـاب البادية الشمالية، حيث لا يعرفـه احد، ذاق طعم عذاب مختلـف فهو لم يخش هنـاك ان يـراه احد من الجيران كما كـان يعـاني فـي مدينتـه)**[1] المدينـة هنـا بكامـل فضـائها تمثـل مكانـا مفتوحـا يلجأ إليه مضطرا للاختفاء من أعين السلطة والمفارقة هنـا ان المدينـة التـي يصـفها وهـي مفارقـة تـدل علـى قـدرة المؤلـف وإمكانيتـه فـي توظيـف المكـان حسـب رؤيتـه الفنيـة الخاصـة فالأمكنة المغلقة عادة ما تكون هي الملجأ الأمثل للاختباء كما يعتقد البعض بمـا تـوحي إليـه مـن صـفة الضـيق القابل للاختفاء عـن النـاظرين لكـن المؤلـف اسـتطاع كسـر هـذا الطـوق وقـام بتفعيـل وظيفـة الاختفـاء لمدينـة تمتلـك صـفة الاتسـاع الشاسـع، ويأتي المكان المفتوح في مقطع آخر يمثل مكان إلقاء القبض علـى شـقيق البطـل الـذي سـيختفي إلـى الأبـد بعـد ذلـك الاعتقـال فيقول الراوي: **(لا يتذكر شيئا سوى أضواء مصابيح الشـارع العالية والمتدلية من أعناق أعمدة شـاهقة وهـي محنيـة تعكس ضـوئها علـى إسفلت الشـارع العريض الخـالي المبتـل، الرائـق**

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 6.

مثل بحيرة ساكنة، وصفوف البنايات العاليات الغارقة نوافذها بعتمة شديدة، يبرزها سقوط ظلال أضواء الأعمدة المصوبة مصابيحها إلى الأسفل، بواقيات معدنية تحجز النور عن الجوانب باستدارتها حول المصباح)[1]الوصف هنا كأنه صورة ملتقطة بعدسة كاميرا وهي تمثل وثيقة مستدعاة من عمق ذاكرته للمشهد الأخير الذي يتذكره حال اعتقال شقيقه فجاء الوصف حياديا خالياً من المشاعر الشخصية أو وجهة النظر الخاصة بالمؤلف اتجاه المكان حيث بدء من الأعلى نزولا إلى الأسفل فكانت الأعمدة الكهربائية الشاهقة والمنحية الرؤوس المنتظمة على جانبي الشارع العريض الخالي هي الصورة الأولى للمكان المفتوح ثم بعدها نزل إلى إسفلت الشارع المبتل والرائق مما يجعله شبيها ببحيرة ساكنة وهذا ما يؤكد صفة الثبات والهدوء التام وانقطاع الحركة في الصورة إلا من حركة الضوء الهابط بسكينة من المصابيح المطوقة بالواقيات المعدنية التي تمنع تناثر الضياء وتجعله ينزل مركزا حول ارض الشارع، يحاول المؤلف ان ينقل بعين المصور الحاذق بكلماته صورة لهذا المكان المفتوح ولعل استخدامه لأسلوب التشبيه حيث شبه الشارع بالبحيرة والوصف المفصل لحركة الضوء الساقط من أعلى تجعل من المكان ثابتا ومتحركا معا، فصفة الثبات التي يمثلها الشارع تخرقها حركة الضوء والبلل في إسفلت الشارع الذي قد يمثل المطر، لوحة جميلة رسمت بإتقان عالي تمثل ورقة من أوراق الذاكرة السحيقة في مخيلة البطل، وفي صورة أخرى عن المكان

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 9

المفتوح ينطلق سلام إبراهيم من احد العتبات المهمة والضيقة مع كونها مفتوحة وهو الدكان فمع محدودية حيزه إلا انه يمثل مكانا مفتوحا ومتصلا بفضاء المدينة كلها فيسرد قول والد البطل واصفا قصة انطلاقه من دكانه في مدينة الديوانية ومن سوق منطقة الحي العصري الذي كان يقطنها لرواية اختفاء وإعدام شقيقه فيقول الراوي المشارك **(لست ادري يا بني، هذا ما ابلغوني به في مديرية امن الديوانية أخذوني من الدكان صبيحة 13 \12 \1983وقالوا، ابنك خائن أعدمناه سألتهم..أين الجثة؟؟. قالوا دفناه.طلبت ان يدلوني على قبره، فقالوا..ليس ألآن ننتظر التعليمات، سألتهم عن شهادة وفاته، فقالوا: لا شهادة ولا عزاء ولا فاتحة ولا هم يحزنون، استفهمت عن الوقت الذي يدلوني فيه على مكان ضريحه، فقالوا لا ندري خذ رقم التلفون هذا.لم اكف عن الاتصال والسؤال إلى ان هددوني قائلين اذا لم تكف سنلحقك بابنك ومن يومها كففت)**[1]الدكان هنا مكانا مفتوحا تم تأسيس باقي الحدث بالانطلاق منه إلى باقي فضاء المدينة ومنها مديرية الأمن في الديوانية.

ويورد المؤلف سلام إبراهيم لنا حشدا من الأمكنة المفتوحة في يوميات حياة بطل روايته يتنقل فيها في داخل مدينة الديوانية وهي لفيف من الأماكن الشعبية التي هي صورة من صور الحياة اليومية فهي مخبز حاج جاسم ومحلات قصابين ونجارين وحدادين وأسواق تعج بالحمالين ومقاهٍ متعددة تبقى مشرعة الأبواب حتى بعد منتصف الليل ومقهى الحي الذي

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 67.

يرتاده مربي الطيور صورة فلكلورية صادقة كون أغلب الأماكن المفتوحة حقيقية، وناتجة من اجتماع أماكن مفتوحة تلتقي معا لتكون الفضاء الواسع للمدينة البطل ومسرح تحركاته وأرضية تفاعل الشخصيات معه على طول فترة امتداد عامل المكون الزمني في بناء الحدث فيقول (**في مدخل شارعنا في الحي العصري جوار مخبز حاج جاسم مقهى لمربي الطيور رواده من الموظفين والعمال، سواق، قصابين، نجارين، حدادين، حمالين، كانوا يكنون لي ودا وإعجابا خاصين بعد إطلاق سراحي.والمقهى التجئ إليه عند عودتي مساء من مقاهي المدينة أبقى حتى ساعة متأخرة من الليل،**)[1] وتأتي محطة القطار من ضمن الأماكن المفتوحة التي يتناولها سلام إبراهيم مستثمرا ما تمثله من شحنة مكانية توحي بالانطلاق والتحرر من القيد الذي تفرضه الأماكن المغلقة فيقول على لسان الراوي البطل (**في ليلة من تلك الليالي غادرنا المقهى، ورحنا في جولة تسكع في أرجاء المدينة إلى ان قادتنا أقدامنا إلى رصيف محطة القطار التي استطيع رؤيتها ألان في فضة الفجر من وقفتي جنب سيارة الأجرة، عبر الشارع العريض خلف سايلو الحبوب المقابل كنا في حالة النشوة نود الطيران إلى مكان غير مدينتنا لمعانقة فقراء الأرض المجهولين**)[2] اغلب الأمكنة المتجاورة هنا هي أماكن مفتوحة فالانطلاق تم من المقهى وهي المكان المفتوح الأول ومن ثم التنقل عبر شوارع المدينة التي تمثل العالم الأرحب والأوسع والفضاء

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 26.
(2) نفسه، ص 36.

المفتوح الذي يجمع كل الأمكنة في داخله ثم الوصول إلى رصيف محطة القطار وهي عتبة انطلاق نحو العوالم البعيدة من الأمكنة المفتوحة كما يُدخِل المؤلف التأثير الضوئي كعلامة مُعَادَلَةٍ لموضوع الانفتاح وهو ضوء الفجر فالفجر يوحي بالانفتاح عكس الظلمة التي توحي الانغلاق ولعل ذلك مستوحى من القرآن الكريم في قوله تعالى:

بسم الله الرحمن الرحيم

وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسولٍ كَرِيمٍ

(صدق الله العلي العظيم)[1]

فهو إسناد تفاعلي بين صورة المكان المفتوح لرصيف محطة القطار والصورة الضوئية المكانية للفجر الدالة على الانفتاح فالصبح في الآية الكريمة هو المُتَنَفِس الحي الذي يعطي الإيحاء بالحياة مما يدعم ويقوي صورة المكان المفتوح ثم تأتي الصورة الثانية المتحركة للمكان المفتوح والمتعلقة أيضا بالقطار والمحطة والمتمثلة بعربة القطار المكشوفة من الأعلى فيقول على لسان البطل (**وصعدنا عربة من عرباته المكشوفة.حوض حديدي فارغ سياجه قصير.تحرك القطار ببطء وعوى، فصرخنا من بهجة مبهمة وضجيج المحرك يهدر بصمت الليل لم نهدا، نصرخ ونصرخ ومصابيح المحطة والمدينة تتضاءل متحولة إلى نقاط تومض وتنطفئ إلى أنة غطست في الظلام، كان القمر هلالا شاحبا يمنح الخلاء ظلاما اقل كثافة من حلكة غابات النخيل المنتشرة على جانبي**

(1) سورة الشمس، الآية 17-18.

الطريق، لم نكف عن الدوران في مساحة حوض العربة)[1]
عربة القطار الحديدي هنا تعد من الأماكن المفتوحة والمتحركة أيضا فهي بلا سقف مما يجعلها متصلة بالعالم الخارجي ومتحركة في عالم مفتوح وفضاء واسع تحت ضوء القمر الذي يعد علامة اتحاد الأمكنة كونه يطل على الفضاء الواسع الذي يجمعها وعلامة الحركة المتصلة للبطل ورفيقه في داخل العربة إنما هي رمز للحرية والانطلاق الصادر من اتساع المكان ورحابته،

والمتتبع لدور المكان المفتوح في روايات سلام إبراهيم يجد انه لا يختلف كثيرا عن الأدوار التي أناطها لباقي أنواع المكان في رواياته فجاءت اغلبها متصلة بمحنة الإنسان فوق أرض العراق فلم يختلف الدور المناط بالمكان من ناحية الاشتغال فهو الوعاء الذي يحمل الحدث لكن اختيار النوع كان مرهونا برؤية المؤلف النابعة من وعيه الذاتي والإبداعي والذي لا يخلو عن وجهات نظر علمية ونقدية في بناء المكونات السردية فالأمكنة عنده لا تأتي صامته أو خالية من التفاعلات الإنسانية القاطنة فيها بل كانت على الأغلب صدى للخلجات والأزمات النفسية ومعادل موضوعي مرتبطٍ بالحدث التاريخي الحقيقي الذي عمد على توظيفه باستمرار في رواياته فمثلا ينقل لنا في هذا المقطع السردي صورة للأمكنة المفتوحة المرتبطة بالحدث التاريخي فيقول الراوي: (**رددت بصمت رائيا لحظة دخولي، الرطبة الحدودية في الشهر العاشر من عام 1979.في تلك الفترة سمح للعراقين بدخول سوريا بالبطاقة الشخصية كانت**

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 37.

الجموع محتشدة، نساء وأطفال وعجائز ورجال من شتى الأعمار ممن كانوا يحلمون بزيارة مرقد السيدة زينب في دمشق وممن كان يحلم بزيارة الشام ورؤية أقارب له ممن فر خوفا من الضياع في أقبية المعتقلات والسجون)[1] فالاتفاق بين الحكومة العراقية والسورية في عامي 1978 و1979 الذي نص على إلغاء شرط امتلاك جواز السفر إثناء عبور الأشخاص للحدود بين العراق وسوريا فالمقطع الذي يبنى فوق الأمكنة المفتوحة هنا يأتي مستثمرا للحدث التاريخي ومصورا له من ناحية أولى ومفسرا لجوهر علاقة الإنسان بالمكان من ناحية ثانية فالتزاحم الكبير للناس في الحدود كان تفسيره إما لزيارة مرقد السيدة زينب عليها السلام أو لرؤية العوائل العراقية أولادها الهاربين من ضغط السلطات الحاكمة آنذاك في العراق وهو استقراء لحركة الإنسان في داخل المكان المفتوح فهو يعطي المبرر الحقيقي لحركة الإنسان في المكان مستثمرا المعطيات المستوحاة من الأحداث التاريخية وتأثيراتها المكانية.

7- المكان المأزوم

لعل من السمات الواضحة في روايات سلام إبراهيم أنها دائما ما تحاكي وتوثق وتسجل عالم الإنسان العراقي المتأزم في الداخل والخارج في أزمته ومحنته الممتدة زمانا ومكانا ومن هنا جاءت صور المكان بأنواعه وأقسامه المتعددة والمختلفة تشترك جميعا في تصوير دوامة الأزمة العراقية منذ

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 118.

الخمسينيات إلى المرحلة المعاصرة أي ما بعد الاحتلال الأمريكي للعراق والتي ألقت بظلالها القاتمة على الإنسان الرافديني ومن هنا كان هناك دواما مكانا مأزوما يصور تلك الحالة التي يمر بها الإنسان العراقي انه مكانا قلقا متأرجحا عند حافة الخوف والرعب قد يوفر الأمان المؤقت لكن بصورة مأزومة غير مستقرة وهو من أكثر الأنماط المكانية ذات الحضور الطاغي والمكثف عنده فهي تشترك ليس بصفتها الاجناسية وإنما بعلاقتها المتشابهة مع الشخصيات المتحركة فوقها ومن خلال ما تثيره من المشاعر المتماثلة ففي رواية في باطن الجحيم يصف البطل حاله وهو منقطع عن زوجته المريضة ستة أشهر بسبب انقطاع الطرق اثر انهمار الثلوج في شمال العراق على الحدود العراقية الإيرانية وهم في معسكرات المعارضة المسلحة (**عشت وحيدا مرتبكا في الموقع فزوجتي بهار حجزها الثلج الذي تساقط ذلك الشتاء بجنون فقطع الطريق بين لولان الواقعة في المثلث الحدودي الإيراني- العراقي- التركي ففرقنا قرابة ستة أشهر وكانت قد ذهبت للعلاج من التهاب الكلية وحالة هزال شديد أصاب جسدها سنكتشف في العام التالي 1989 ونحن في معسكر اللاجئين -اوردكاه - خوي زرعان في أقصى الشمال الإيراني أنها مصابة بالسل الرئوي**)[1] الارتباك والقلق هنا يحاصر الراوي فهو في حالة أزمة في المكان بسبب ما ولده المكان عنده من مشاعر القلق فالمكان وان كان معسكرا يوفر له الحماية من السلطة وفي مكانا بعيدا عن متناول قبضتها إلا انه

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 146.

يمثل حالة من الأزمة والارتباك بسبب ظروف المعيشة والتواجد فيه فغياب زوجته المريضة وانقطاع الاتصال بينهما وغلق الشوارع بسبب الثلج المنهمر سبب حالة من الأزمة والقلق الكبيرين عنده وفي مقطع سردي آخر من نفس الرواية - في باطن الجحيم - يصف فيها مسيره مع زوجته ومجموعة من المعارضين لعبور الحدود العراقية فيصف القرى الحدودية وهي تعيش حالة الفزع فيقول الراوي: **(واصلنا المسير في بقاع خاوية تشبه الأرض قبل خلق الإنسان.بقاع يصفر فيها الصمت والفراغ، شعاب ودروب وطرق جبلية موحشة، مررنا بقرى هرب سكانها دخلنا بيوتا مهجورة غادرها أصحابها على عجل تاركين أشياءهم بمكانها، قدر على نار مطفأة، صحون طعام مملوءة بالرز والمرق، ثياب مبعثرة، يبدو ان القصف داهمهم فجأة مضافا إلى الهلع الذي تنشره الأخبار التي ينقلها القادمون من العمق حيث خلفوا قتلاهم في أمكنتها كنا نبحث عن خبز وماء)**[1]المقطع الروائي هنا يبين مقدار القلق والتأرجح الذي تلبس في قلوبهم وهم يسيرون في ارض قفراء خاليه من كل شيء إلا من مشاهد الهروب السريع لأناس سبقوهم في التواجد فالمكان وان كان لا يواجهه عدوا مباشرا وليس هناك من قوة مباشرة اتجاههم لكنه مكانٌ لا يمكن الوثوق في البقاء فيه لعدم وجود عوامل الطمأنينة الكاملة فهو مكان مأزوم غاية التأزم ومن الرواية نفسها في فصلها الثالث الذي يروي تشرد العراقيين على الحدود، أملا في اللجوء إليها فيصف رحلة العبور المخيف بقول الراوي المشارك**) : السهل**

(1) - سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 289 .

المنبسط مع تقدم ساعات الليل تحول إلى ما يشبه الثلاجة المفتوحة ومما زاد الأمر سوءً هبوب ريح باردة خفيفة جعلت الجميع يغادرون رقادهم ويدورون طلبا للدفء بينما قامت مجاميع بجمع الأعشاب وكسر الخشب الجاف من مناحي السهل المسور فشبت النيران هنا وهناك وصت لغط النساء وأصوات تنادي الرجال وصراخ الأطفال الباكين كان الليل دامسا لا أضواء تنور حوله فالمكان معزول وبعيد عن أي قرية أو مدينة كنا ننتظر الغد المجهول واجمي القلوب)[1] انه الخوف من المجهول القادم فهو بلا معالم للنجاة.

(1) نفسه، ص 309 – 310.

الفصل الرابع

الزمن

المبحث الأول:
المفارقة الزمنية في روايات سلام إبراهيم

1- الاسترجاع (Flash Back)

لعل أقرب مفاهيم الاسترجاع هو استحضار التاريخ القديم لمكونات النص السردي، فهو استذكار للمواقف والحوادث والهواجس النفسية والانفعالات وسير الشخصيات، إن (كل رواية تتوفر على ماضيها الخاص مثلما تتوفر على حاضرها ومستقبلها الخاصين بها وهذا الماضي أو سواه من الأزمنة لا

يمكن فهمه إلا في سياق الزمن السردي المتجدد في النص أي من خلال العلامات والدلائل المؤشرة عليه والمائلة فيه)[1]، إذن فالاسترجاع هو السفر في ماضي النص السحيق الغائر في تاريخ الشخصيات والأمكنة وتفاعلاتها في الحوادث المكونة لهيكل النص السردي ولذا فأن (كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة)[2] وعليه فمن المنظور القاصر أن نعتبر الاسترجاع مجرد حيلة من حيل الكاتب الإيهامية التي يلجأ إليها في نسج النص سرديا فمن الناحية النفسية يرى علم النفس أنه (التطلع إلى الوراء والنظر في التجارب والخبرات التي عاشها المرء في الماضي ويستخدم اصطلاحيا للدلالة على استبطان أية خبرة انقضت)[3]، ويعد الاسترجاع خوضا في ذاكرة النص يستقي منه المؤلف مادة يوظفها في عدة نواحي ومقاصد ويرى الكثير من النقاد الذين عنوا بالحقل السردي أن للاسترجاع وظائف متعددة في بناء النص السردي يمكن إجمالها حسب رأي الناقد حسن بحراوي بالأمور الآتية: (ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور...والإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا واتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ في

(1) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.
(2) نفسه، ص 121.
(3) اسعد رزوق، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979م، ص34.

القصة أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار..أو لتغير دلالة بعض الأحداث الماضية وإعطاء دلالات جديدة أو سحب تأويل سابق واستبداله بتأويل جديد)[1]تلك هي مجمل الأمور التي حاول الناقد (حسن بحراوي) إيرادها لنا بكثافة وموضوعية حول الأهمية لكن المتفحص بها يجد إن الاسترجاع على أهمية عظيمة في البناء السردي للنص أنها دلالات معرفية واسعة تدخل في بلورة فكرة النص وإيضاح مقاصده الفكرية من ناحية المضمون العام للنص السردي ومنها أنها تعد ضرورة فنية وجمالية في إكمال سبك ونسج أجزاء النص وإبعاده عن الهلهلة والتفكك الذي قد يصيب المتلقي بالملل والنفور من النص لفقدانه المزايا الجمالية والأدبية التي تحمل في طياتها الكثير من الأهداف ومنها هدف اللذة والمتعة للمتلقي كما انه يصور لنا عمق التطور في الحدث والاختلافات الفكرية والجسمانية للشخصيات بين الماضي والحاضر والمقارنة بينهما [2]ويعتقد الباحث أن من مجمل وظائف الاسترجاع هو إضاءة حقبة زمنية بتفاعلاتها الفكرية وسياقاتها الاجتماعية والسياسية أمام المتلقي فهي نافذة على تاريخ المكونات السردية الداخلة في بناء النص من زمان ومكان وشخصيات، ويأتي الاسترجاع في الرواية على أنواع مختلفة حسب الحقبة الزمنية للأحداث التي يتناولها فمثلا الباحثة سيزا قاسم قسمت الاسترجاع وفقا لهذا المبدأ الاسترجاع على ثلاثة أنواع هي:

---

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 121 – 122 .
(2) ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985م، ص 83.

(1- استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية

2- استرجاع داخلي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص

3 – استرجاع مزجي وهو ما يجمع بين النوعين)[1]ولقد اعتمد الباحث شجاع العاني التقسيم ذاته للاسترجاع بالاعتماد على نفس هذه المقاييس[2]، وبالعودة إلى روايات سلام إبراهيم نجد أنه قد استثمر هذه التقنية – الاسترجاع – بالكثافة المعهودة عن رواياته ففي الفصول الثلاثة الأخيرة من رواية (الحياة لحظة) وهي (الحالمون الثلاثة، جندي أمريكي وعدس عراقي، بم)[3]يسرد لنا الراوي وهو بطل الرواية ذكرياته في طريق العودة إلى العراق من منفاه الأوربي الاختياري في الدنمرك البعيد عن ارض الوطن حيث يلتقي باثنين من رفاق المهجر والعمل السياسي في سوريا قبل الانطلاق إلى العراق فتكون أغلب ِروَايَتِهِ للأحداث في تلك الفصول بطريقة الاسترجاع.

إن اختيار الباحث لهذه النماذج من الراوية لتكون هي موضوع التحليل لتقنية الاسترجاع لا تعني إن باقي الروايات لا تحمل هذه التقنية، لكن السبب في أن تكون كل نماذج الاسترجاع من هذه الرواية هو التسلسل في الأحداث واتصالها، فالنماذج جميعها متصلة بحدث مشترك هو العودة

(1) - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 58 .
(2) شجاع العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ج1، ص 62
(3) الحياة لحظة، سلام إبراهيم، ص 4- 509 .

إلى العراق من دول اللجوء بعد الاجتياح الأمريكي للعراق فالبطل (سلامي) يصف بداية الحدث وتبلور فكرة العودة إلى الوطن من مكان رقوده في المشفى أثناء فترة مكوثه للعلاج من الإدمان عندما يشاهد على شاشات التلفاز سقوط تمثال الرئيس العراقي السابق صدام حسين في ساحة الفردوس ودخول القوات الأمريكية إلى العاصمة بغداد وسقوط الحكم الذي كان سبب هروبهم طيلة تلك العقود من السنين الماضية، يصف الراوي الشخصيات الثلاث وهي احمد وعلي والبطل إبراهيم سلامي وقد اجتمعوا في دمشق في حي السيدة زينب (عليها السلام) وهو مكان تجمع العراقيين في سوريا وتلك التفاتة ذكية من المؤلف بان يبني أحداثه من الساحات الحقيقية القريبة من الأحداث فيقول:

(ثلاثة رجال من المدينة نفسها الأول مقطوع الساق..والثاني مشلول نصفيا.. وانأ مشلول بالكامل.. نجلس في غرفة فندق بالست زينب)[1] من هنا بدا اجتماع الثلاثة أحمد وإبراهيم في طريق العودة إلى الوطن وهم يحملون خزينا من أوجاع الغربة وإفرازاتها القاسية، أما علي فهو عائد من العراق بعد خيبة أمله بما رآه من الأحداث الصادمة والتي كانت عكس ما توقع بعد سنوات الفرقة والهجرة، يتذكر البطل سنوات الضياع في الغربة قائلا على لسان الراوي العليم:

(هذا الحلم الذي لم ينكسر لا في حياتي في العراق وانأ اعمل سرا ضدالدكتاتور، ولا بين الثوار في الجبل حينما حملت سلاحا متخيلا لحظة دخولي مدينتي وظافرا جالبا الخبز

(1) - نفسه، ص 473.

للفقراء والحرية للإنسان.. لم ينكسر هذا الحلم أبدا حتى في موسكو، والشيوعية تتهاوى مثل بناء هش تحت ناظري..كنت لم أزل اعتقد بالإنسان في معادلة غير قابلة للنقض)[1]

الاسترجاع هنا جاء لعقود طويلة من الزمن فهو يتذكر سنوات العمل السري وأحلام الفتى الثوري الذي يحمل الخبز للفقراء والحرية للإنسان، الاسترجاع هنا هو إنارة لحقبة من تاريخ شخصية البطل وسيرة حياته المقترنة بالأمكنة التي انتقل إليها في مسيرة كفاحه وهي مدن العراق في الوسط والجنوب وجباله في الشمال ومدينة موسكو مكان لجوئه المؤقت فمن خلال هذا المقطع نتعرف على مسيرة انتقاله جغرافيا البطل - بين الأمكنة، أما المدة الزمنية فيمكن أن نخمنها تخمينا غير محدد بتواريخ محددة بأنه قد يمتد لسنوات عديدة، ثم ينتقل الراوي بطريقة الاسترجاع إلى إيضاح صورة تفاصيل حياته في المنفى وأنماط التعامل ما بين الأزواج وأفراد العائلة ذلك النمط الجديد والغريب عن عادات وتقاليد العائلة العراقية وهي أعراف جديدة لم يألفها الإنسان العراقي فيقول على لسان الراوي العليم:

(لم أعد أتذكر بالضبط كيف تصرفت وماذا حدث بعد ذلك..فأحيانا أتخيل إنها ندمت ولم تسد الباب دوني..لكني نزلت السلم وتركتها حزينة وأحيانا أتخيل.. لا لم اعد أتخيل، بل أشاهد مشهدا اعنف وهو الأقوى والذي ظل يلازمني حتى ألآن، فما أن نهضت من بلاط الفسحة مشدوها، يرن في صمتي صراخها وصفقة الباب العنيفة حتى وجدت نفسي

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 446- 447.

ضائعا بالتمام والكمال، وكان الباب ليس باب شقة بل باب الدنيا..كدت أطرقه وأتوسل، لها كي تدعني أخلد إلى فراشي وأنفاسها وأنفاس أطفالي، لكن كتفي تصلبت متحجرة)[1]
المقطع هنا استذكار ليوميات حياته التي تحمل للمتلقي صورة الزوج المخذول المطرود من بيته وهو نمط اجتماعي غير معتاد ولا مألوف في البيئة الاجتماعية للشعب العراقي فالاسترجاع هنا يحمل وظيفة إنارة نمط حياتي لبيئة معينة، ولا يمكن تحديد مدته بالضبط فهو يمتد إلى ماض في حياة البطل لم يحدد في تاريخ واضح أو مثبت وان كان يمكن استنتاج المدة الزمنية من خلال تاريخ وقوع الأحداث فهي تقع في أوربا قبل الاحتلال الأمريكي للعراق وهي فترة لجوء البطل في أوربا والاسترجاع حاصل بعد الاحتلال وهذا يجعل من المدة تمتد إلى ما يقارب العقد من السنوات أما مكان الحدث المسترجع في ذاكرته فهو المنفى بلد اللجوء - الدنمرك- إلا إن قيمة الاستذكار هنا هو جلب صفحة من نمط الحياة التي الاجتماعية التي باتت خط سير حياة العراقيين في المهجر فهو يصف في المقطع الآتي ذلك التشرد بقوله:

(لا أدري أو الصح أنني عشت منذ اللحظة التي نزلت فيها سلالم البناية، وضعت في ذلك الليل الشتوي القارس..لا أتذكر بوضوح سوى اللحظة، التي وقعت فيها أصابعي على كارت قاعة غسيل الملابس المشتركة لسكان البناية في جيب معطفي الصوف ومبلغ فرحي..أسرعت صوبها حالما بالنوم، فعندما ألقت بي خارج الشقة كنت متأرجحا على حافة الغفوة

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 448.

على أريكة الصالة.ولجت قاعة المغسل..وكأنني دخلت الجنة على منضدة خشبية طويلة، يرتب عليها الساكنون ملابسهم المغسولة..بعدما شغلت التدفئة)[1]بهذه الصورة القاتمة عن حياة البؤس وتسلط الزوجة التي تطرد زوجها من بيته أضاء لنا المؤلف بطريقة الاسترجاع تاريخ للشخصية والحدث معا، ونمط الحياة تحت ظل القوانين الأوربية التي يحياها المهاجر، فالحياة التي يصورها لنا هي الإذلال والتشظي لحد تلاشي عرى الترابط الاجتماعي بين أعضاء الأسرة الواحدة والاسترجاع هنا يؤدي وظيفة تصوير حالة الانقلاب الحاصل في الشخصية، فهو يصور انقلاب الزوجة تحت ظل الحريات الواسعة الممنوحة لها قانونيا في العالم الغربي وحالة انقلاب شخصية الزوج أيضا، بعد الهجرة إلى دول اللجوء تحت ظل نفس القوانين البعيدة عن أعراف ومفاهيم الشرق الاجتماعية، النص الاسترجاعي هنا يحمل مضمونا أخلاقيا كونه صورة لوثيقة تمثل نمط اجتماعي في حقبة معينة من الزمن لفئة معينة من الناس.ويطل علينا باسترجاع في المقطع الآتي حول نفس الفكرة وهي أحوال المغتربين الاجتماعية في دول اللجوء فيقول:

(لم أحاول العودة إليها ضانا أنها ستبحث عني..ستشتاق..ستحن..في اللحظة التي سيمسك بها الشوق، وسطوع أيام حبنا القديمة زمن الصبا، وعنفه في الجبل بين رجال العصابات، لكنني فوجئت في ليلة قارسة وانأ أؤوب إلى ملجئي بعد منتصف الليل بتعطل الكارت، الذي يفتح غرفة

(1) نفسه، ص 450.

الغسالات.فأدركت أنها غيرته.. تجننت في وقفتي في الظلام الباهت بلون الثلج المغطي الأرض والأسقف..لا أتذكر سوى اللحظة التي هرعت فيها نحو البناية..تسلقت السلالم..ركضت نحو بابها المسدود، رحت اطرق بكفي بابها شاتما مهددا..)[1]

يبني لنا المؤلف من خلال سرد الأحداث المسترجعة في مخيلة البطل صورة الشتات والإفلاس الذي وصل إليه البطل في غربته فهو مطرود من بيته وممنوع من رؤية زوجته وممارسة العلاقة الحميمة معها وممنوع أيضا من رؤية أطفاله، في بلد غريب عنه في كل شيء اللغة والعادات والتقاليد وأنماط العلاقات الاجتماعية والتضاريس والمناخ والطقس فهو غربة مزدوجة خاصة وعامة، واعتقد إن هذا التمهيد من المؤلف يجعل فكرة الرجوع للوطن أكثر حضورا وانتصارا للبطل، فالبطل أصبح كقارب بلا مرسى فهو مهاجر بلا وطن وفي غير أرضه وليس له عنوان ولا بيت يؤويه، كل ذلك يمهد لفكرة أن تكون العودة هي الخلاص وهي البديل والمعادل الموضوعي للضياع الذي يعاني منه بعد فشل تجربة الهجرة اجتماعيا حيث فقد اعز ما كان لديه الوطن، والأهل والزوجة وأخيرا أطفاله، فيقول مستذكرا ذلك الضياع وفقدان الأسرة تحت ظل القوانين الصارمة في المجتمع الأوربي حيث يقول:

(من يومها ضيعوا عنوانها علي، إذ نقلوها إلى مكان مجهول، وفشلت كل محاولاتي في البحث عنها..لم يعد يمضي الشوق إليها، فقد صارت جزءا من ماض، أتحاشاه بإمعان بالسكر والضياع..ظلت قسماتها المشمئزة الغاضبة الحاقدة

(1) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة، ص 450.

المطلة على ذهولي، وهي تغيب خلف باب الشقة..فرشاة مسحت تفاصيل العلاقة وألقتها في النسيان، لكن شوقي كان يحتدم ويشتعل كل لحظة لأطفالي..يشتعل ويذيقني الويل..فأجد نفسي مترسبا في قعر البؤس متسائلا هل يبغ الإنسان هذا المدى من القسوة؟؟)[1] إن المدة التي يستغرقها الاسترجاع هنا تمتد إلى سنوات مضت.

زمن الحدث الذي ينطلق منه المؤلف وهو وجوده في سوريا متهيئا للعودة إلى العراق بعد الاحتلال الأمريكي وسقوط نظام الحكم فلكل استرجاع مدة زمنية يستغرقها حيث إن (كل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساع فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة ويقول جيرار جنيت...إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر)[2] نلاحظ هنا أن الاسترجاعات في الرواية تمتد إلى سنوات من الضياع التي عاشها في الغربة كونها ترسم لنا صورة واقعية عن نمط الحياة في المجتمعات الأوربية كما أنها تصف لنا صورة شخصية الزوجة العراقية والعربية تحت ظل الضغوط الحياتية في المجتمع الأوربي الجديد ومدى انقلابها وتحولها فهي تطرد زوجها إلى العراء في بلد غريب وبعيد وبارد، فالاسترجاع هنا يصور لنا حالة الانقلابية التي يمر بها الإنسان وتحوله من طور إلى طور آخر ويضيء لنا المؤلف في المقطع التالي تشرد الإنسان وضيق

(1) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة، ص 451.
(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 74 .

أفق الحياة في بلدان المهجر فيقول على لسان الراوي:

(عشت في أكثر الأماكن بؤسا، سكن المتشردون لأمكنة ترعاها الكنائس، وجدت فيها مَأوى في الشتاء..أتحاشى الصحو، الذي يأخذني إليها وأطفالي والواقع الجديد المتجلي بعجزي التام عن التواصل مع المحيط..)[1] الاسترجاع هنا هو رسم لدور ومهام المؤسسات الاجتماعية والدينية في أوربا التي ترعى المشردين فالكنائس تقوم بإيواء في أماكن ترعاها كما انه يمنح المتلقي صورة عن حالة الشخصية سلامي التي أفلست في تجربة الغربة اجتماعيا وباتت عودتها بعد سقوط النظام امرأ هو البديل الواقعي والحل الأنجع له بغية استثمار علاقاته مع الأهل وما يبعثه الوطن من مشاعر الوجود والانتماء، إن الاسترجاع في هذه المقاطع هو ليس عملية سكب وإملاء بغية امتلاء زوايا النص الروائي لإخراجه للمتلقي أو هو مجرد مصادفة جاءت من خلجات المؤلف وقت الكتابة، إن الاسترجاع هنا هو استذكار مدروس يحمل تؤطئة لما هو قادم من الأحداث، فقد بدا المؤلف في بيان التشظي الحاصل في المنظومة الاجتماعية للمغتربين بكل أبعادها التي تصل لحد تعرية كل ما هو مسكوت عنه مما يمثل بناء متدرج لحالة الانهيار التدريجي والذوبان في زحمة المجتمع الجديد في بلدان الاغتراب واللجوء ذلك الهدف الذي كان حلما وأمسى كابوسا، فالاسترجاع هنا يؤدي وظيفة الإفصاح عن الانقلاب والتحول للإنسان بين نمطين، فهو خطوات محسوبة بإتقان عالي بغية تصوير الانهيار الذي يقوده إلى العودة للوطن بأسلوب يوفر

(1) الحياة لحظة، سلام إبراهيم، ص 452.

القناعة التامة عند المتلقي اتجاه تصرفات الشخصيات عامة والبطل خاصة فأسلوب وصف الانهيار في حياة البطل بطريقة تصاعدية تؤدي إلى الوصول إلى نقطة القرار بالعودة إلى الوطن وهي تعادل قيمة الصفر في البناء المنهار في غربته الذي لم يعد يساوي عنده شيء فيقول:

(لم أكن اشعر بالمحيط، بما يجري.. إلى أن استيقظت يوما، لأجد نفسي راقدا في سرير نظيف داخل غرفة بيضاء، تطل على حديقة خضراء تتصل بغابة تسد أفق النافذة..وحدي في الغرفة التي تسع لسريرين..كان السرير مرتفعا جهة راسي..حاولت التحرك، ولكنني شعرت بألم في ذراعي اليسرى..حركت راسي ببطء نحوها..وجدتها مثبته برباط إلى حافة السرير، فإبرة المغذي مغروزة بوريدي ومتصل بقنينة تقطر سائلا اصفر.. يتساقط ببطء شديد قطرة.قطرة)[1] إذن فنهاية المطاف في رحلة الاغتراب تلك هي الإفلاس من البيت والزوجة والأطفال والأسرة والصحة والعمل والتوهان في عالم الإدمان الذي أفضى به راقدا في سرير مشفى للمدمنين وهو يراقب نزول قطرات العلاج في وريده قطرة قطرة وكأنها تحاكي ما تبقى له من صلات في الحياة. الاسترجاع هنا يشمل لنا لحظة القرار فمن هنا بدأت حالة الانقلاب في حال الشخصية الذي قرر أن يقفل راجعا نحو الوطن حالما بالوطن الحر وهو يتخلص من سطوة الحاكم، ولابد من الإشارة إلى قضية مهمة إن مجمل الاسترجاعات المارة الذكر كانت استرجاعات داخلية فهي تتناول أحداث من داخل النص

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 453.

ومتعلقة بشخصية البطل عموما، يبدأ المؤلف بعد ذلك في إيراد سلسلة من الاسترجاعات تحمل مهام وسمات متعددة منها رسم صورة الشخصيات أي ما يعرف بالتشخيص والتي ستشارك في الأحداث القادمة ومنها شخصية المهندس احمد الذي سيكون له دورا كبيرا في الأحداث القادمة في الرواية فهو سيعود معه إلى العراق حاملا أعباء الغربة لينتهي مع البطل منحورا في بادية الأنبار على يد مسلحي القاعدة فيقول عن أحمد بطريقة الاسترجاع :

(أحمد مهندس كهرباء من أبناء مدينتي، شديد الذكاء، وسياسي يعيش في ألمانيا، التقيت به مرة واحدة في بيته في مدينة تدعى هلماستاد في السويد صيف 1995، وكان وضعي لم يتدهور بعد..فكانت الرحلة عائلية..وجدته في ذلك اللقاء الوحيد، عراقيا معتدا بالعراق وحضارته..أتذكر إجابته عن سؤالي عن اسم ابنه من زوجته الألمانية، بصوت قوي ناصع، كجسد المسمى في الأسطورة انكيدو)[1] المتفحص للنص الاسترجاعي السابق يجد أنه يحمل المزايا الآتية: فهو استرجاع خارجي لأنه يسرد ملامح وصفات شخصيات من خارج الحدث مثل زوجة المهندس احمد الألمانية القومية كما انه يرسم لنا صفات عن شخصية أحمد فهو مهندس كهرباء وسياسي يعيش في ألمانيا يحمل صفات العراقي المعتد بعراقيته ويتجلى ذلك من خلال تسمية ابنه انكيدو، فهو إضاءة عن شخصية – احمد- أما المدة الزمنية التي استغرقها هذا الاسترجاع فهي تربو على العشرة أعوام من عام 1995 إلى

(1) - نفسه، ص 462.

ما بعد عام 2003، لأن الأحداث مرتبطة بتواريخ محددة تمتد من سنة لقائهم الأول في السويد عام 1995 إلى لحظة الاسترجاع في ذاكرة البطل وهم في سورية يستعدون للعودة بعد الاحتلال الأمريكي للعراق بعد الاحتلال الأمريكي عام 2003، بعد أن يرسم لنا المؤلف صورة الشخصية الأولى المشاركة في الحدث ينتقل لرسم صورة الشخصية الثانية – علي – بنفس الطريقة – الاسترجاع فيقول:

(..دخل علي ابن محلتي ورفيقي في الجبل، يحمل ساقه الاصطناعية حملا ليعبر عتبة المكتب..علي الذي عشت تفاصيل عملية بتر ساقه بعد إصابته في معركة قصبة بامرني شتاء 1987، وهذه قصة أخرى.. هببت من كرسي صارخا فرفع رأسه وصاح.. إبراهيم حبيبي)[1] إذن الصورة ترسل للمتلقي هيئة متخيلة عن الشخصية الثانية وهو علي ذو الساق المبتورة رفيق البطل في مرحلة المعارضة المسلحة في شمال العراق وابن مدينة الديوانية مسقط رأس البطل وابن محلته الشعبية والاسترجاع هنا يمتد إلى مدة زمنية اكبر غورا في التاريخ من الاسترجاع الذي سبقه والذي رسم فيه ملامح شخصية علي فهو يمتد على مدة زمنية تربو على 17 عاما تمتد من عام 1987 إلى ما بعد الاحتلال ولقائهم في سوريا في منطقة السيدة زينب عليها السلام، ثم يدخل المؤلف في رسم صورة أكثر تجسيما للمتلقي عن هذه الشخصية نظرا لعمق العلاقة الممتدة بين البطل وبين شخصية علي فيقول: **(لم أره منذ قرية زيوة الإيرانية التي وصلنا إليها عبر تركيا حينما**

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، ص 463 .

حملتنا شاحنات لنقل التراب من مخيم كفر التركي حتى الحدود الإيرانية وكان معنا في الرحلة بقدمه المقطوعة وزوجته المكافحة التي ولدت طفلة قبل الانسحاب بشهر تكفلت بحملها خلال طريق الانسحاب الطويل بين الوديان والقمم كي تتفرغ زوجته للعناية به وهو يركب بغلا ويجد صعوبة في التوازن بسبب اختلال تكوينه بعد بتر ساقه اليمنى حتى انه سقط في ظلام ليلة دامسة من فوق البغل إذ سمعت في منحدرا حاد صوت ارتطام جسده بصخور المنحدر)[1] الاسترجاع هنا يمتد إلى تفاصيل الحياة تحت ظل المعارضة المسلحة للدولة والنظام في مخيمات اللجوء على الحدود التركية والإيرانية ليحمل لنا صورة حزينة نابعة من يوميات الإنسان في معسكرات اللجوء فالاسترجاع هنا استرجاعا داخليا كونه يحيل إلى أحداث مر بها البطل وزوجته والشخصية المشاركة في الحدث وزوجته أيضا في مرحلة تاريخية معروفه وهي الأحداث التي حصلت بعد الانتفاضة الشعبانية المباركة عام 1991، ثم ينتقل بعدها لتوضيح معالم الشخصية الأولى المهندس أحمد الذي أصبح مشلولا ولا يعرف البطل تفاصيل إصابته تلك، وهو استرجاع بعيد وقريب في نفس الوقت فهو يصف حالة اللقاء في سوريا وهو منذ مدة قريبة ويسترسل بعدها إلى تاريخ قديم ليقارن بين حالين مر بهما المهندس أحمد، فالاسترجاع هنا يؤدي وظيفة بيان حال الشخصية بين زمنين فيقول:

(وقفت متوترا مشدودا أنصت منتظرا ذاك الصوت المشدود الواثق، الذي بعث في نفسي أملا قبل أربعة عشر عاما في

(1) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة، ص 464.

مدينة في جنوب السويد المتيقن، والحالم بالعودة إلى مدينتنا حال زوال الطاغية لإقامة مشاريع لاستغلال الطاقة الشمسية، التي تخصص بالعمل فيها شركة ألمانية وذك ما جعله يعيش في وضع مادي رفيع يسافر كل عام إلى بلد بصحبة زوجته وطفليه)[1] أحمد قد أصيب بشلل أقعده عن العمل وهو ما سيرويه بطريقة الاسترجاع إلى البطل فالراوي هنا أصبح المهندس والاسترجاع على لسانه فيقول:

(كنت مع العائلة في زيارة في شتاء 1996 إلى مصيف في تونس كنا في اسعد حال مع زوجتي وانكيدو وعشتار اسمي ولديه كنا نبكر في الصباح إلى الساحل القريب ونستمتع بالماء والحرارة والرمل والشمس وكان ما يجري في مجرى اليوم طبيعيا مألوفا نمارس منذ سنين العمل والسفر للمتعة لكن في صباح ما استيقظت ووجع خفيف يشد بشرة وجهي ذهبت إلى الحمام ولما رأيت وجهي في المرآة تسمرت مذهولا فقد كان نصف وجهي مشلولا لم انجح في تحريكه هرعت إلى زوجتي وهي تعمل ممرضة كما تعلم فقطعت الرحلة على الفور عدنا إلى ألمانيا وابتدأت مسيرة العلاج)[2] الاسترجاع هنا يمتد إلى مدة زمنية طويلة تربو على العشرة سنوات وهي تفصح عن تغير في حال الشخصية التي تحولت من مهندس طموح محب للحياة إلى عاجز ومشلول فالاسترجاع هنا يجيب عن الاستفهام والتساؤل الذي يواجهه المتلقي من خلال التحول الذي حصل على الشخصية وهو

(1) نفسه، ص 468.
(2) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة، ص 473.

استرجاعا خارجيا كونه يحيل إلى أحداث لم يرد ذكرها في النص وإنما من خارج النص فحادثة الجلطة التي تعرض لها احمد في تونس لم ترد في النص قبل هذا الحدث، ثم يطل علينا المؤلف بمقطع استرجاعي يشمل الشخصيات الثلاثة البطل والمهندس احمد وعلي فيقول: **(كنا في ثمانينيات القرن الماضي نحمل السلاح ضد الدكتاتور في جبال العراق بعيدا عن الأهل ومدينتنا الصغيرة جنوب العراق واحد من السويد مقطوع الساق سكير رأى المكان الأول ويأس عائدا إلى مطعمه وكحوله وعائلته في مشاقها في أقصى شمال تلك البلاد، وانأ من الدنمرك معطوب الجسد والروح، ابغي الخلاص في رحم مكاني الأول بعدما فقدت توازني الإنساني وكدت انمحق في الشارع حينما لم استطع التوافق مع متطلبات العائلة والمجتمع الجديد الذي وجدته غريبا عميقا، حالما بإمساك كياني الضائع في أزقة مدينتي من جديد واحمد الذي كشف بعد شدة إلحاحي عما جرى له)**[1]إن الاسترجاع هنا هو خلاصة تاريخية لحركة الشخصيات في الزمن الماضي انطلاقا من عصر الثمانينيات القرن الماضي إلى ساعة الاسترجاع التي تعود إلى ما بعد الاحتلال ولقائهم في منطقة السيدة زينب عليها السلام في دمشق فالمدة تمتد إلى ما يربو على العشرين عاما منذ مرحلة القتال ضد السلطة في الجبال إلى ساعة اجتماعهم وما آلت إليه أحوالهم فعلي مبتور الساق سكير يسكن أقصى شمال السويد وهو يصارع متقلبات الحياة الجديدة في المهجر وهو عائد بعد الخيبة التي أصابته بعد

(1) نفسه ،ص 471.

العودة إلى الوطن وتبدل الأحوال وطباع الناس في بلده بعد الاحتلال فهو في طريق العودة من العراق الى السويد فيما كانا علي وإبراهيم في طريق معاكس في الاتجاه فقط نحو العراق لكن علي قد إصابته الخيبة وعاد مدحورا، ثم يسترجع البطل ذكرياته عن ارض العراق وتاريخه الدامي الحافل في العنف والذي رافق البطل منذ طفولته فيقول عن تلك الفترة مستذكرا أحداثها الدموية فيقول: **(هكذا سترجع يا إبراهيم والحلم الذي حلمت به طوال عمرك تحقق فمنذ كان عمرك تسع سنوات صارت هذه السلطة مبعث رعبك الدائم ففي 8 شباط 1963 كنت في الصف الثالث الابتدائي بدأت قصة رعبك منها وأنت ترى والدك يكمن خلف باب بيتكم الخشبي ماسكا فاسه بعد عدة كؤوس.. صارخا بوجه أمك وأختك الكبرى اللتين تورطتا في العمل مع رابطة المرأة بعد سقوط النظام الملكي عام 1958)**[1] الاسترجاع هنا استرجاعا خارجيا كونه يتحدث عن أحداث خارجة عن النص لكنها تتناول تاريخ تكون الرعب والخوف في نفس وروح البطل فهي إحداث دامية في تاريخ العراق تمتد فترتها الزمنية - وهي مدة الاسترجاع هنا- منذ سقوط الحكم الملكي العراقي وقيام جمهورية العراق التي تشكلت بانقلاب دموي راحت ضحيته العائلة المالكة العراقية وما تلاه من فترة انقلابات دموية اجتاحت العراق وشكلت محطات مهمة في تاريخه المعاصر والتي أنتجت الكثير من المذابح بحق الشعب العراقي نتيجة تقاتل الفئات الحزبية المسلحة على السلطة آنذاك وفتكها بالمعارضين لها ومنها قتال

(1) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة، ص 478.

جماعات الحرس القومي مع الشيوعيين، وهو من ابعد الاسترجاعات من ناحية المدة الزمنية فهو يمتد إلى ما يقارب الخمسون عاما، ثم ينتقل إلى مرحلة التأثير المباشر لتلك الأحداث على تكوين شخصية البطل الذي كان طالبا في المرحلة الابتدائية والآثار التي تركتها تلك الحقبة فهو يستذكر اختفاء معلمين مدرسته وحلول معلمين جدد يحملون السلاح في قاعات الدرس أمام الأطفال فيقول:

(تتذكر جيدا كيف كان يدخل باسما في وجهه الأبيض الجميل العريض لينزع عن كتفه بندقية بور سعيد الصغيرة ويبدأ التدريس كنت لا تدرك الأبعاد السياسية لما كان يجري لكنك أحسست أنهم يخربون طفولتك بحبس اعز الناس لديك يضاف لرعب كل مساء واحتمال قتلهم لأبيك وسجن أمك وأختك)[1] استرجاعا يمثل تاريخ تكون الخوف وتراكمات العنف في شخصية الإنسان العراقي فمشاهد القتل والدم والعنف تترسب في مخيلته منذ الطفولة ويعتقد الباحث إن جنوح المؤلف إلى هذا العمق التاريخي في الاسترجاع المحفوف بذكريات الدم والعنف والقتل والذي يكون جزء أساسيا من تاريخ العراق المعاصر والذي ترسب في مخيلة الإنسان مما اثر في تكوين الشخصية العراقية التي تجنح نحو العنف والخشونة والقسوة إنما هي محاولة منه لتقديم تفسيرا أو تمهيدا عن أسباب تكون العنف في الشخصية العراقية من خلال إيضاح اثر تلك الأحداث الدموية في تاريخ العراق عليها - الشخصية العراقية – وهذا التمهيد إنما يحسب للمؤلف من عدة

(1) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة ،ص 479.

نواحي فمن ناحية هو يمثل فهم عميق من قبله لطبيعة تكون الشخصية العراقية واثر تلك الأحداث الدموية التي حصلت في العراق عليها فهو يمتد باسترجاعه لحوادث تاريخية موغلة في القدم لِيُعَمِد ويسند بها تفسيره لتكون هذا العنف القابع تحت الشخصية العراقية محاولا ربط الواقع المعاصر العنيف بصفاته الدموية التي يحملها مع تاريخ تكون العنف في ارض العراق فيقول:

(لم يكن ذلك غريبا على إبراهيم فرغم أن العراقيين من أعرق الشعوب لكنهم أكثرها وحشية حال غياب سلطة دولة مركزية.هذا الأمر مشهودا ومكرر في التاريخ العراقي منذ ضعف الدولة الإسلامية المركزية، حال اغتيال عثمان بن عفان ثالث خليفة بعد الرسول محمد صلى الله عليه وعلى اله وسلم سيتحول إلى مرتع لكل صنوف المعارضات للدول القائمة سواء تلك التي أقامها الأمويون في بلاد الشام أو العباسيون في بغداد)[1] إن هذا الاسترجاع الخارجي الذي يمتد في جذور التاريخ العراقي ويلج في طبيعة الشخصية العراقية هو محاولة لاستخراج تعليلا وربطا تاريخيا يفسر أسباب هذا العنف الذي حصل بعد الاحتلال الأمريكي في العراق، فهو يرى إن العراق كان بلادا للثورات السياسية وأرضا للمعارضات مما تسبب بتكوين هذا العنف داخل الشخصية العراقية بسبب هذا الموروث الهائل من الدم فكلنا يعلم إن العراق شهد أول حرب أهلية في الإسلام وهي معركة الجمل بعد وفاة الرسول الأكرم صلى الله عليه وعلى آل بيته

(1) نفسه، ص 486 .

وسلم بين الإمام علي عليه السلام من جهة والحزب الأموي المعارض من الجهة الأخرى وما تلاها من أحداث تاريخية مهولة امتدت قرون طويلة لحين سقوط بغداد على يد المغول حيث كانت صفة العنف والدم والاغتيالات السياسية وتصفية المعارضين جسديا من أهم سماتها البارزة والتي وصلت لحد القتال داخل البيت الواحد وبين أبناء الأب الواحد كما حصل في قتال أولاد الخليفة العباسي هارون الرشيد الأمين والمأمون فهو يستحضر التاريخ القديم لهذه الأرض ويجعله متكأ ومبررا للعنف الرابض داخل الشخصية العراقية كما يصرح عن ذلك بقوله:

(يتذكر إبراهيم الدهشة التي يمسك بكيانه وهو يبحر في التاريخ العراقي القديم والمعاصر مكتشفا دموية وصعوبة هذه البقعة الاخصب أرضا ين كل بقاع الأرض، قبل اكتشاف النفط، لتحل لعنة الخصوبة والموقع والماء وتنوع الأعراق والقرب من صرة الأرض ومنبع فكرة التدين)[1] المؤلف من خلال هذه الاسترجاعات الخارجية البعيدة في مدتها الزمنية والتي تصل لحد القرون أراد أن يقدم تفسيرا عن طبيعة الشخصية العراقية التي انماز تاريخها القديم والمعاصر بأحداث دموية أثرت في تكوينها، هذا الربط التاريخي لتاريخ العنف سوف يتم استثماره بذكاء من المؤلف في البناء السردي للرواية من خلال تقديم مبررات عن طبيعة الحوادث التي ستسير إليها الرواية فهي تنتهي نهاية دموية بشعة حين يقدم عناصر القاعدة الارهابين الذين ظهروا في العراق خاصة في

(1) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة، ص 486.

البادية الغربية بعد الاحتلال الأمريكي بخطف واعتقال البطل ومعه المهندس علي في صحراء الانبار ومن ثم الإقدام على ذبح - البطل إبراهيم سلامي - القادم إلى الوطن وهو يحمل الحنين إلى الأهل والأرض والذكريات وينحر معه المهندس العراقي علي والد انكيدو وعشتار وهي أسماء تحمل رمزية لعراقة تراث ارض الرافدين من الجانب الإنساني المعادل لجانب العنف، هذا المهندس صاحب الأفكار العلمية التي تسعى لاستغلال شمس العراق في توليد الطاقة الكهربائية، فكأنما نحره كان بمثابة رسالة لتسلط الدم والعنف على الأصالة والمحبة والإنسانية والعودة إلى صفحة دموية جديدة من صفحات الدم والعنف في ارض العراق التي شهدت الكثير من تلك الصفحات على طوال تاريخها القديم والمعاصر، بعد هذه الاسترجاع التاريخي المهم يعود إلى الاسترجاع من التاريخ المعاصر مستذكرا الخوف والعنف المبثوث من معلم الابتدائية جبار الأسمر الذي أورث البطل خوفا امتد معه إلى الكبر واثر في تكوينه النفسي فيقول:

(هتف بصمت وغضب ووجه مرشد الصف المعلم جبار الأسمر النحيف بنظارته الطبية العريضة وصوته ذو الطبقة العريضة وكأنه قارئ حسيني تجسد أمامه بوضوح كان في الصف السادس الابتدائي عام 1963 في التاسعة من عمره مباشرة عقب انقلاب 8 شباط واعتقال غالبية المعلمين اليساريين أصبح جبار مرشدهم بدلا من معلم شيوعي غاب في السجن وكان شديد القسوة في كل تفاصيله لغته في الكلام جديته المفرطة وشدة العقاب الذي يلقاه التلميذ الذي

يخطيء)[1] الاسترجاع هنا يرتبط بحقبة دموية من تاريخ العراق المعاصر وهي فترة انقلاب 8 شباط والتي يصاحبها كما هو الحال دوما بعد كل صفحة دموية بتصفيات جسدية للمعارضين فاختفاء المعلمين المعارضين هنا إشارة لتلك التصفيات ومدة الاسترجاع الزمنية تمتد إلى ما يقارب الأربعة عقود من تاريخ العراق المعاصر وهي امتداد طبيعي لتاريخ عميق من العنف مهدت وهيأت له مجموعة الاسترجاعات السابقة، فشخصية المعلم القاسية المتناغمة مع طبيعة الأحداث الدموية تورث الطفل الخوف المتأصل في نفسه ثم يورد لنا مشهدا استرجاعيا دمويا هو صورة لتلك الحقبة الدموية من التصفيات الجسدية فإيراد تلك الاسترجاعات هو من جنس الاسترجاعات المتناغمة بعد هذا البناء السردي عن العنف وتاريخه وانعكاسات في الشخصية العراقية فيقول: (**سيرسخ بذاكرتك اسم جبار شبرم الطالب الجامعي، الذي رايتهم يستخرجون جثته المتعفنة من التراب مع جثة فتاة مجهولة قيل أنها طالبة جامعية من البصرة كانت تستقل القطار في طريقها إلى مدينتها عائدة من بغداد عندما اعتقلها الحرس القومي.. ستظل أمكنة معينة في مدينة حية في ذاكرتك وهي ترتبط بذالك التاريخ الذي سيمفصل حياتك لاحقا ويجعلك تعيش ما عشته من مخاض**)[2] هذا المشهد الدموي العنيف المسترجع من عمق ذاكرة البطل السحيقة هو صدى العنف الساكن في هذه الأرض والذي رافق البطل منذ نعومة

(1) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة، ص 502 .
(2) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة، ص، 48 .

أظفاره.فهو كما أراد له المؤلف أن يكون امتدادا لرحلة الدم المتشكلة في العراق منذ بداية تاريخ الصراع السياسي الإسلامي بعد وفاة الرسول الأكرم صلى الله عليه وعلى أل بيته وسلم فهو استرجاع خارجي مدته الزمنية تربو على أربعة عقود تؤرخ لمرحلة صراع دموي في تاريخ العراق المعاصر، هذه الاسترجاعات كان لابد للمؤلف من أن يجعلها مرتبطة بالبنية السردية للرواية من خلال ربطها بشخصية البطل ونقلها من حالة استرجاع خارجي عام يتحدث عن تاريخ شعب وارض ووطن إلى استرجاع داخلي خاص يتعلق بأحد الشخصيات واهما شخصية البطل فهو استرجاع مزجي متكون من الخارجي والداخلي فيقول:

(سيعودون إلى السلطة من جديد في تموز 1968 ستأخذ محنتك معهم شكلا آخر ستستكمل دائرة رعبك منهم وتبلغ ذروتها لتشكل عالمك الباطني وتصيرك شخصا مهزوزا يرتعد من خاطر الاعتقال وهم يقبضون عليك وأنت تسير في شارعكم حشروك في سيارة فوكس واكن صغيرة هي كانت الوحيدة وقتها لدى دائرة امن المدينة قبل أن تتطور في السبعينيات ومن ألقى عليك القبض هم رفاق طفولتك الذين انخرطوا في سلك رجال الأمن بعد الثالث المتوسط)[1] فصدى العنف هنا ارتبط بشخصية البطل عندما تم اعتقاله لأول مرة مبينا دائرة الرعب التي تشكلت وأحاطت به وتأثيراتها السلبية على تكوينه الباطني الذي سيجعل من الخوف الكامن في روحه ملازما له ومسببا له عدم وتوازن وهلع مستمران يؤدي

(1) نفسه، ص ،480.

الاسـترجاع هنـا وظيفـة تفسـير التكـوين النفسـي لشخصـية والحوادث المؤثرة عليها.تلك الحوادث التي تخرج من دائرة التجربة الذاتية الضيقة لترتبط بمحيط تجربة سياسية عامة لبلد كامل، ويمكن أن نلاحظ إن اغلب الاسترجاعات الخارجية والداخلية جاءت مرتبطة بالأزمة العراقية السياسية والتي بدورها تولد دوامات من العنف المصاحب لها والذي يؤثر سلبا على بناء الشخصية فالاسترجاع القادم يصور لنا الارتباط بين تاريخ الشخصية الخاص وتاريخ العراق العام فيقول:

(اشتغل في دائرة تلقيح اصطناعي للأبقار في ناحية نفر بالذات في أول سنتين من سني الحرب العراقية الإيرانية بين 1980 – 1982 وكان يدور في الأرياف كل صباح ليلقح الأبقار التي يجلبها الفلاحون إلى حظائر موزعة في طرف كل قرية وذلك ما يجعله يمر كل صباح على موقع اثأر مدينة نفر السومرية فكان يرتجل من السيارة أمام دهشة سائقه القروي ويذهب متأملا الصمت والجدران القديمة التي لا يزورها احد ممن يسكن في الجوار عدى حارس عينته مديرية الآثار وهو فلاح من قرية قريبة لا يكاد يحضر المكان)[1] فالاسترجاع هنا ارتبط بالحرب العراقية الإيرانية وهي صفحة من صفحات الرعب العراقية، حيث تمتد مدة الاسترجاع هنا إلى ثلاثة عقود زمنية مرتبطة بزمان ومكان الزمان هو الحرب العراقية الإيرانية والمكان هو أثار مدينة نفر السومرية التي تمتد إلى ما قبل الميلاد والتي يصفها بالقابعة خلف النسيان لا يزورها أحدا فيما تتجه الأنظار كلها إلى الحرب الدائرة خلف الحدود.

(1) سلام إبراهيم ،الحياة لحظة ،ص 490.

لقد قدم لنا المؤلف سلام إبراهيم مجموعة من الاسترجاعات لم تأتي عبثا أو كتبت بطريقة الإملاء لملء الفراغات بل كانت استرجاعا مرسوما بذكاء على خارطة الزمن وهي خارطة للعنف والدم والرعب في العراق حيث جاءت متسلسلة منذ بداية الصراع السياسي بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وعلى أل بيته وسلم مرورا بحزمة الأحداث القديمة والمعاصرة التي ألقت بظلالها على التكوين النفسي للشخصية العراقية وملامح العنف الكامنة تحتها وكأنها الجمر تحت الرماد فتناول أهم الأحداث على الساحة العراقية في العصر الحديث منذ الانقلاب على نظام الحكم الملكي العراقي إلى الصراع الدموي بين الأحزاب ومن بعدها فترة الحرب العراقية الإيرانية ومن ثم فترة المعارضة المسلحة ضد الحكم العراقي أيام الرئيس السابق صدام حسين ومن بعدها الاحتلال الأمريكي للعراق هذا التناول الذكي كان له بناء مدروسا لم يأتي مصادفة حيث توج من قبل المؤلف بأهم صفحة من صفحات العنف العراقي وهو صفحة الإرهاب التي أودت بحياة مئات الآلاف من العراقيين على يد عصابات القاعدة حيث كانت النهاية الدموية للبطل منحورا مع صديقه المهندس علي في مسجد مدينة الفلوجة الكبير غرب العراق، هذا التناول الفائق في البناء السردي رافقه تناولا جغرافيا ذكيا هو الأمكنة فكانت جغرافيا الأمكنة وعاء لجغرافيا الاسترجاعات الزمنية والتي أخذت الكثير من هويتها من خلال عنصر المكان

ومن الجدير بالذكر إن الاقتصار في النماذج التي تم تحليلها من رواية واحدة فقط، لم يأتي بسبب ضعف أو عوز في هذا

الأسلوب - الاسترجاع - عند المؤلف سلام إبراهيم في باقي الروايات، لكن اعتقاد الباحث ان الاسترجاع هنا تناول قضية مهمة وهي صفة العنف في الشخصية العراقية وامتدادها التاريخي في طبيعة وتكوين الشخصية العراقية كان هو السبب في التركيز على اخذ نماذج تقنية الاسترجاع عند المؤلف سلام إبراهيم من رواية الحياة لحظة.

2- الاستباق

إذا كان الاسترجاع هو الغوص عميقا أو قريبا في تاريخ مكونات أو أحداث النص السردي، فان الاستباق هو الذهاب والاتجاه نحو المستقبل لما هو قادم من الأحداث في النص السردي، فكما هو معروف إن المفارقة الزمنية تتكون من تقنيتي الاسترجاع والاستباق في هندسة وبناء النص السردي فهما ضفتي هذه المفارقة وكلاهما يعد المعادل الموضوعي للآخر فهي (أما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية لحظة الحاضر أو استباقا لأحداث لاحقة)[1] لذا فهو إطلالة على المستقبل الذي تحمله مكونات العمل السردي والتي يحاول من خلالها المؤلف أن يقدم بناء نصه السردي وفق رؤيته الخاصة في تقديم الأحداث والشخصيات خلال حركتها الزمانية والمكانية فان (ما يُدخِلُهُ الراوي من تحوير يتخذ صورتين أساسيتين: الاستباق والارتداد.ويمثل الاستباق في سرد حدث لاحق أو ذكره مقدما)[2] وتلك تقنية وأداة بيد المؤلف فهو مالك

(1) محمد بو عزة ،تحليل النص السردي، ص89.
(2) محمد القاضي ،معجم السرديات، ص21.

النص ومقدمه إلى المتلقي يستخدمها متى ما أراد وحيث ما يرتئيه مناسبا لديمومة الروح في النص وهو معادل لقوة وفعل تقنية الاسترجاع (فإذا كان استرجاع الماضي يقوم على استحياء أحداث سابقة للنقطة التي وصل إليها سرد القصة فان استشراف المستقبل يكمن في استحياء أحداث سابقة للنقطة التي وصل إليها السرد)[1]، وهناك بعض الآراء النقدية التي ترى بملائمة أنواع من طرق رواية الحكاية ومناسبتها لهذه التقنية إثناء السرد أكثر من غيرها من باقي الطرق حيث إن جيرار جنيت في كتابه خطاب الحكاية يرى إن (الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى وذلك بسبب طابعها ألاستعدادي المصرح به بالذات)[2]، (فجيرار جنيت) يعول كثيرا على الراوي وموقعه من الخطاب المباشر الموجه نحو المتلقي في عملية الاستباق وترى الباحثة سيزا قاسم رأيا شبه مطابق لجيرار جنيت في هذه المسالة فهي ترى أن (الشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم)[3] ويرى الناقد شجاع العاني رأيا مطابقا كذلك فهو يرى أن الاستباق يتم من خلال (تلخيص الأحداث القادمة عن طريق الراوي كلي العلم أو الراوي المتكلم بضمير الأنا الذي يعرف كل الأحداث قبل البدء

(1) موريس أبو ناضر،الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ،دار النهار للنشر، بيروت ،1979م، ص 96.
(2) جيرار جنيت، خطاب الحكايةً، ص 76.
(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 65.

بقصها)[1]، فيما ترى الباحثة مها قصراوي إن الاستباق هو (مفارقة زمنية سردية تتجه نحو الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي يأتي مفصلا فيما بعد. إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للاتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه)[2] فهو قد يكون المشوق والمحفز والإطلالة الزمنية على ما هو قادم، إن التمهيد لبناء الحدث ليس يسير أو متاحا بدون استعمال احد تقنيات المفارقة الزمنية فإذا كان الاسترجاع يؤدي وظائف تؤدي إجمالا إلى تهيئة النص لبناء الحدث في مخيلة المتلقي بصورة لا تبعث على الشك والارتياب أو الملل، فان الاستباق يؤدي الهدف نفسه لكن بصورة اتجاه معاكس تتجلى في القفز من خلال الزمن السردي إلى الأمام وعلى العكس من يقينية حصول الحدث ألاسترجاعي الذي هو وقع وحصل فعلا وتم استدعائه من خلال ذاكرة أو مخيلة المؤلف ليقدم للمتلقي من ضمن رؤيته وتقديره لحاجة بنائه السردي – مع الأخذ بنظر الاعتبار إن العمل السردي هو عملا تخيليا وإيهاميا بصورة مطلقة - فان الاستباق يقدم (معلومات لا تتصف باليقينية فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله وهذا ما يجعل من الاستشراف حسب فينريخ شكلا من أشكال الانتظار)[3] ولقد تعددت تقسيمات الباحثين للاستباق فمثلا الباحث لطيف زيتوني والذي يعرف الاستباق

(1) ينظر: شجاع العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ج 1، ص63.
(2) مها قصراوي، الزمن في الراوية العربية، ص 207.
(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

كونه (هو مخالفة لسير الزمن تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد)[1] قسمه إلى أنواع كثيرة أصلية وفرعية مثل استباق تام وجزئي وخارجي وداخلي ومختلط وقد وضع موقع الحدث المستبق في زمن السرد الأولي، أي زمن حكاية الراوي هو الأساس في هذا التقسيم [2] أما الباحث حسن بحراوي فقد قدم تقسيما أكثر اختزالا يعتمد على طبيعة المهمة المسندة إليه في النص وهما ا- الاستشراف كتمهيد ب- الاستشراف كإعلان فالأول هو مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي..وقد يتخذ صيغة تطلعات مجردة من الشخصية لإطلاق العنان للخيال أما الثاني فيقوم بوظيفة الإعلان عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق أي يتحول إلى نقطة انتظار مجردة من كل التزام اتجاه القارئ[3] وفي العودة إلى تقنية الاستباق في روايات سلام إبراهيم وكعادته بالخصب والغنى نجد انه قد استثمر هذه التقنية بالكثافة والغزارة المعهودة عنه فعند قراءتنا لرواية (في باطن الجحيم) نجد أن الراوي العليم والمتكلم بضمير الأنا كان هو السمة الطاغية في هذه الرواية ولذا فان النماذج المستقاة منها ستكون هي الأصلح والأقرب- حسب رأي جيرار جنيت – حيث إن رواية في باطن الجحيم هي رواية تسجيلية عن وقائع يسردها المؤلف بضمير الأنا حصلت أغلب أحداثها إثناء فترة القتال بين المعارضة العراقية والحكومة السابقة في عهد الرئيس

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 15.
(2) ينظر: نفسه ،ص 15 – 18.
(3) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ،ص 133 – 137.

السابق صدام حسين التي دارت رحاها في شمال العراق، والتي استعملت فيها الحكومة آنذاك الغازات الكيماوية ضد الفضائل المسلحة التي كانت تعلن تمردها ومعارضتها لها فيصف لنا المؤلف بطريقة الراوي المتكلم بضمير الأنا أحد تلك المواقف أثناء تعرضهم للقصف الكيماوي فيقول:

(حملقت بذهول في وجه -أبو فؤاد- المحمول على ذراعي رفيقه في قسماته التي بدت ضائعة فأيقنت بموته عضضت شفتي لوعة عيناه بدتا فارغتين وكأنه لا يرى شيئا كانتا تحملقان في البعيد في عالم غير عالمنا وفعلا ظهر انه أصيب بالعم على الفور لقربه الشديد من عمود القصف)[1]الاستباق هنا جاء على لسان الراوي العليم والمتكلم بضمير الأنا وهو راو مشارك أيضا في الحدث مما يمنحه سلطة ودراية تامة عن الحدث فهو استباق تمهيدي عن موت الضحية التي تعرضت للقصف بالسلاح الكيميائي فهو يعمل على بناء صورة لجسد الشخصية كي تجسد ذلك الاستباق لفكرة الموت القريبة منه فمن خلال تلك العينان التي بدت فارغتين وهما تحملقان في البعيد بعالم غير عالمنا وهو كناية عن الموت يعمل الراوي على التمهيد لفكرة الموت المقتربة من الشخصية، ومن نفس الراوية يطل علينا بمقطع يحمل استباقا عن شخصية الطبيب نوزاد الذي يصفه الراوي بأنه ملاكا هبط من سماء الله حيث يقدم مقطعين استباقيين المقطع الأول عن الجريح جابر هجيل الذي أجرى له الطبيب نوزاد عملية جراحية أنقذت حياته بقوله:

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 23 .

(أقول ملاكا و- نوزاد - سيمر بالصدفة أيضا في مقر ثوار الجبل في - كلي حصبة - ويعالج ابن مدينتي ومحلتي - جابر هجيل - أبو نصار الذي أصيب بمعركة في قصبة بامرني برصاصة متشظية حار في وضعه طبيب الموقع - أبو تضامن – الذي كان مختصا بإمراض النساء وليس له خبرة بجروح الحرب فكاد جابر أن يموت والقنقرينا تصعد بساقه...أسعفه نوزاد بإجراء عملية بتر ساقه مرتين)[1] فالطبيب نوزاد هنا هو محور المقطع ألاستباقي حيث قدم الراوي عنه بصيغة المستقبل بلفظة - سيمر – التي تحمل حرف الاستقبال - سين- وهو أسلوب لاستقبال القادم من الأحداث، ان الراوي هنا هو الراوي العليم والمتكلم بصيغة الأنا كما هو الحال في اغلب الرواية - في باطن الجحيم - أما الاستباق هنا فهو استباقا إعلانينا حيث يعلن عن وقوع حدث سيتم في الزمن القادم حيث سيجري الطبيب نوزاد للمصاب الجريح جابر هجيل -إثناء مروره مصادفة لمكان رقوده – والذي أصيب بطلق متشظي، عمليتين جراحيتين تنقذ حياته من الموت، لكن المفارقة إن الطبيب نوزاد الملاك الذي أنقذ حياة المصاب سيكون هو الآخر ضحية تودي بحياته إلى الموت في مقطع استباقي آخر وهو الاستباق الثاني خول نفس الشخصية - نوزاد - يقول فيه:

(أما الملاك الكردي الطبيب - نوزاد - فقد سمعت ونحن في معسكرات اللجوء الإيرانية انه قُتِل في حادث سير بعد ذلك بسنة داخل أراضي إيران حسب الرواية التي وصلتنا)[2]

---

(1) نفسه، ص 33 .
(2) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 33.

الاستباق هنا استباقا إعلانينا وأيضا تم على لسان الراوي كلي العلم المتكلم بضمير الأنا، ونجد مجوعة من الاستباقات الإعلانية التي تتناول مصير شخصيات كانت مع البطل في مسرح الأحداث التي يتكلم عنها وهي مسرح الرواية التي تعد رواية تسجيلية عن يوميات البطل في معارك الجبال ضد السلطة وما يتصل بها من أحداث فشخصية توما توماس يتناولها بمقطع سردي بقوله:

(كان وجه توما توماس بقسماته الشائخة الحمراء وشعره الأشيب الطويل المنسدل حتى منتصف الكتف – من الشخصيات اليسارية العراقية المعروفة التي ساهمت في النضال المسلح ضد سلطة البعث منذ الستينيات وحتى حملة الأنفال مات في منفاه في السنين الأخيرة)[1] فتوما توماس شخصية تم بناء ملامحها من خلال هذا المقطع الاستباقي التمهيدي والإعلاني أي ممزوجا كون مهد لفكرة الموت وهو يصفه جريحا مصابا بالقصف وراقدا في المستشفى الميداني معه فكان المقطع استباقا تمهيدا عن موته الذي سيكون بعد سنوات في المنفى وهو الاستباق الإعلاني، وكذلك هو الحال في الاستباق عن شخصية ثابت العاني حيث يقول: **(سمعتها تقول وهي تردد – سيموت يا الله..سيموت، رغم ألمي سألتها: -من..من؟ فقالت أبو ماهر. وأبو ماهر ثابت حبيب العاني من شخصيات اليسار المعروفة وكان صاحب امتياز صحيفة طريق الشعب العلنية خلال فترة السبعينيات من القرن**

(1) نفسه، ص 42.

الماضي مات في المنفى في السنين الأخيرة)[1] نفس الفكرة السابقة في الاستباق السابق نجدها في هذا المقطع حول شخصية ثابت حبيب العاني وأيضا الاستباق هنا ممزوج من التمهيد والإعلان وفي مقطع استباقي من نفس الرواية يتناول المؤلف يوميات المحنة في الجبل مع زوجته فيقول:

(علمت لاحقا إنها أصيبت بالعمى المؤقت أيضا وبحروق في أماكن متعددة من جسدها أخذت تزداد سعيرا وان بعض الرفيقات ممن لم يصبن قامن بالعناية بها وتطبيب جروحها ومساعدتها بتناول الطعام ومتطلبات اليوم الأخرى من تحميم والذهاب إلى التواليت إلى أن استطاعت فتح عينيها فجاءت تبحث عني على الفور رغم حروقها المستعرة سيتدهور وضعها الصحي شيئا فشيئا وستعاني باقي العمر من أمراض التنفس والرئة)[2] الاستباق هنا إعلاني مفتوح لما تبقى من الزمن فالشخصية موضوع الاستباق هي زوجة البطل وهي من ضحايا القصف الكيميائي معه فقد تم التمهيد لفكرة إصابتها بإمراض الرئة والتنفس التي سترافقها طوال عمرها المتبقي من خلال وصف حادث إصابتها بالعمى المؤقت بسبب تعرضها للقصف واحتراق أجزاء من جسدها مما اضطر باقي النسوة في المعسكر على مساعدتها في قضاء أمورها الحياتية اليومية، وصف هذه الحادثة سيكون هو الممهد لسوء حالتها الصحية لسنوات العمر القادمة وفي مقطع استباقي آخر عن حالتها الصحية يقول:

---

(1) نفسه، ص 43.
(2) سلام إبراهيم .في باطن الجحيم، ص 68 .

(وصلنا إلى مقرات لولان الواقعة في المثلث الحدودي الإيراني العراقي التركي فتبين إن لديها متاعب في الرئتين والكليتين وسيكتشف لاحقا في معسكر اللجوء خوي زرعان في أقصى الشمال الإيراني أنها مصابة بالسل الرئوي)[1] هذا الاستباق الإعلاني عن إصابتها بمرض السل الرئوي يمنح المتلقي فكرة عما ستكون عليه حالتها الصحية لما تبقى من عمرها وفي مقطع استباقي من نفس الرواية يصور لنا جلسة البطل مع المحقق الذي عرض عليه فلم وثائقي عن إصابته مع مجموعة من رفاقه بالقصف الكيميائي يقدم البطل معلومات استباقية إعلانية من خلال حواره مع هذا المحقق هي صورة استباقية مقدمة إلى المتلقي عن الشخصيات فيقول:

(قلت للمحقق هذا أبو رزكار توفي بعد تصوير المقابلة بخمسة أيام أوقف اللقطة كتب شيئا ثم كبس زر التشغيل فسد مساحة الشاشة وجه أبو الوسن الذي تكلم قليلا وأشار إلى ما بين فخذيه كان يرتدي سروالا كرديا علقت قائلا – هذا أبو الوسن سينتحر في قصف بغاز الأعصاب بعد أكثر من سنة وسأدفنه بيدي)[2]فالاستباق هنا استباقا إعلانينا يقدم صورة عن الشخصيات قدمت بلسان الراوي العليم والمشارك أيضا والمتكلم بضمير الأنا، وفي مقطع مزجي بين الاستباق والاسترجاع وهي مزاوجة فنية وتقنية عالية استخدمها المؤلف في بناء الحدث فعن طريق الاسترجاع يقدم لنا مقطعا استباقيا فيقول على لسان الراوي العليم والمشارك وكما هو في أغلب

(1) نفسه، ص 83 .
(2) سلام إبراهيم ،في باطن الجحيم، ص 126.

الرواية متكلما بصيغة ضمير الأنا فيقول عن حادثة مشاركته في دفن أحد أصدقائه الذين قتلوا في الحرب العراقية الإيرانية فيقول:

(اصطحبت الجثة بعد التغسيل إلى مرقد الإمام علي حيث لففنا بها حول الضريح ثم إلى المقبرة وهناك وجدت زوجته وأخته وأمه ينتظرون ركزت على وجه الزوجة لسبب خاص اكشفه ألان ففي ليلة صيفية من ليالي الديوانية كنا نمر بجوار بيتهم ذي الطوابق الثلاثة الكائن خلف شارعنا في الحي العصري أنا وهاشم لفته الذي سيقتل هو الآخر في الحرب بعد أشهر)[1]، المقطع من حيث المضمون هو صدى لمعاناة المرأة العراقية في زمن الحرب وهو صورة نمطية عن الأعراف والتقاليد الدينية والاجتماعية للمواطنين الشيعة من الشعب العراقي التي تصور تقاليد دفن مواتهم وأهمها بان تحمل جثة الميت - غالبا - إلى مدينة النجف الاشرف ويطاف بها حول مرقد الإمام علي ابن أبي طالب عليه السلام قبل أن تحمل إلى مثواها الأخير في مقبرة وادي السلام هذا التمهيد ألاسترجاعي كان بمثابة العتبة التي انطلق منها في تقديم الاستباق حول شخصية صديقه المرافق للراوي في الحدث -هاشم لفته – والذي سيكون مصيره الموت أيضا في جبهات القتال ضمن نفس المحيط الذي مات به صديقه الذي ودعه إلى رحلة الموت الأبدية.

لعل أغلب الاستباقات المقدمة كنماذج من رواية في باطن الجحيم كانت تدور حول مسالة مهمة وهي الموت المصاحب

(1) نفسه، ص 163 .

لحقبة دموية من تاريخ العراق فالموت كان في ملاجئ وخنادق الجبهة الممتدة من البصرة صعودا إلى الشمال في المثلث العراقي الإيراني التركي إثناء الحرب العراقية الإيرانية. والموت ذاته كان يلاحق العراقين في الشوارع والازقة التي تحاصرها وتطارد أهلها عيون المخبرين لتودعهم في زنزانات الموت بأقبية السجون والمعتقلات وهو الموت القادم مع العنف المترسب في داخل الشخصية العراقية في ممارسات الجماعات المسلحة التي تقاتلت على السلطة بعد انهيار المملكة العراقية وهو الموت ذاته في حرب عصابات الجبل ومعسكرات إيواء اللاجئين على الحدود العراقية مع إيران وتركيا.فمن هنا قدم لنا المؤلف هذه الصور المتتالية بطريقة استباقية عن الموت المتربص بالعراقي أين ما حل وارتحل.

تناولنا في الباب الأول من هذا الفصل مفهوم المفارقة الزمنية تنظيرا وتطبيقا، والتي تتكون من تقنيتي الاستباق والاسترجاع وهما سبيلان ينتهجهما المؤلف الروائي بغية خلخلة النسق التتابعي الرتيب والثابت للخطاب الروائي فهما يمثلان أداتين ونهجين يسلكهما المؤلف الروائي في سبيل كسر النظام في الخطاب الروائي وعدم إخضاع سير الأحداث على متوالية زمنية متتابعة واحدة فكان الاسترجاع هو العودة إلى تراث النص واستقدامه في ترصين البناء السردي للرواية بكل ما يحمله من مزايا وصفات وفي المقابل كان هناك تقنية الاستباق وهي تمثل القفز داخل الزمن السردي والاستشراف على مستقبل الأحداث والشخصيات بغية التمهيد للحدث في مخيلة المتلقي أو الإعلان عن وقوعه.

المبحث الثاني:
تقنيات زمن السرد

1- تسريع السرد

لعل من الواضح أن النص الأدبي شعرا كان أم نثرا لابد له من وجود إيقاع داخلي وخارجي يبنى بموجبه هيكل النص وتتحدد أبعاده، فإذا كان الإيقاع في النص الشعري يتكون من خلال علاقات صوتية وبلاغية تنتظم داخل القصيدة أو العمل

الشعري وهي سمات وروابط بلاغية وصوتية ومنها الوزن والقافية فان النص الروائي ينتظم إيقاعه من خلال مجموعة العلاقات الزمنية التي تعتمل في النص في مَدَيَات اشتِغَالِيَة تعمل على ضبط عملية الإيقاع السردي التي يقدمها المؤلف والتي يتحكم بها من خلال ركائز تعمل على مد أو تقليص المسافة الزمنية للأحداث في النص ويعد جيرار جنيت من أهم الباحثين في مجال تلك الطرق – حركة السرد في النص – والتي هي أربعة أشكالا أساسية للحركة السردية منها اثنان يعملان على تسريع العملية السردية أو إبطائها وهما الحذف والوقفة السردية وهما من الحركات المتناقضة كون الحذف هو تسريع كبير جدا فيما الوقفة هي تعطيل لحركة الزمن السردي ووسيطان يتعادل فيها الحركة السردية هما المشهد والمجمل أو المختصر وقد جعلها تحت مسمى الحركات السردية الأربعة[1]هذه الحركات السردية هي طريق المؤلف للخروج من الخط التسلسلي التتابعي للأحداث فالحاجات المتولدة إثناء نمو النص السردي تتطلب العودة للوراء أو القفز إلى الأمام أو الإبطاء أو الإسراع فمثلا (ظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزمني الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية إثناء معايشة الأولى لحياتها فالتزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع في النص ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة)[2] لذا سيقوم الباحث

(1) ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 108- 109.
(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص54.

في الباب الأول من هذا المبحث في دراسة طرق تسريع النص السردي من خلال تقنيتي الحذف والخلاصة أو المجمل وفي الباب الثاني سيقوم بدراسة طرق إبطاء النص السردي من خلال الوقفة والمشهد (أن دراسة الأشكال الأساسية للحركة السردية تجعلنا نقف على ماهية الحركة الداخلية للزمن السردي في علاقاتها بزمن الحكاية ومن خلال الأشكال نستطيع تلمس إيقاع الزمن الروائي من حيث السرعة والبطء)[1] وهذا ينتج من خلال المعالجة المعيارية والتطبيقية لمظاهر السرعة والإبطاء في النسق الزمني السردي الذي يتواشج مع زمن الحكاية من خلال الخطاب الروائي المقدم من قبل المؤلف.

1- الخلاصة

لعل من أبسط مفاهيم الخلاصة هي الإيجاز السردي حيث يغدو زمن الحكاية أكبر من زمن الخطاب وذلك عند لجوء مؤلف النص تلخيص الواقعة أو الحدث من دون الولوج إلى تفاصليها الجزئية، بل على العكس يعمد إلى الإشارة إليها عن طريق العمومية في التناول، فالخلاصة أو التلخيص كتقنية زمنية تتجسد (عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة اصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها

(1) مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 219 .

مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف)[1] من خلال هذا المفهوم يعتقد الباحث إننا يمكن الاستنتاج بأنها ستتناول أحداثا على الأغلب ستكون مسترجعة فمن (الواضح إننا لا نستطيع تلخص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي ولكن يجوز افتراضا أن نلخص حدثا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة)[2] لكن تبقى الوظيفة الاشتغالية للخلاصة كتقنية أكثر فعالية من خلال تناولها الأحداث الاسترجاعية كون تلخيص ما لم يحصل أو كونه محتمل الحصول سيبقى مرهونا باحتمالات عدم وقوعه فتكون سببا للإطالة كونها تناولت ما لم يحدث من الأحداث ومن هنا قد يحصل تناقض بين الدور الوظيفي للخلاصة الذي يسعى من خلاله المؤلف إلى إيجاز وتكثيف الحدث السردي، ولقد حدد النقاد والباحثين للخلاصة أدوارا مهمة في بنية النص السردي منها ما يراه جيرار جنيت بان الخلاصة - أو ما يُطلِق عليها تسمية المجمل – بأن مفهومها (ظل حتى القرن التاسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر)[3] إذن فالخلاصة تؤدي وظيفة اللُحمَة بين أجزاء النص السردي الواحد حيث إن الاتصال بين أجزاء النص من الأمور التي تشغل بال المؤلف الروائي وذلك ما تراه الناقدة سيزا قاسم من إن (عملية تلاحم مقاطع النص الروائي من المشكلات الأساسية بالنسبة للروائي)[4] ويرى الباحث حسن بحراوي إن للخلاصة

(1) حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ص 145 .
(2) نفسه، ص 145.
(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 110.
(4) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 63،

وظيفة مهمة وان اختلف زمن امتدادها بين الماضي أو الحاضر فهو يقول (سواء كانت الخلاصة استذكارية تمنح موضوعها من أحداث الماضي أو كانت خلاصة مستجدات ترتكز أكثر على ما وصلت إليه الأحداث في الحاضر فإنها تكشف لنا بكامل الوضوح عن طبيعة العلاقة الجذورية التي تقيمها مع الزمن داخل القصة بحيث تتحول الخلاصة إلى ما يشبه البوصلة التي تخبرنا بما حصل أو يحصل من أحداث)[1]، ومن الأمور التي تخص سمات الخلاصة الاشتغالية - أي ميدان اشتغالها في أرضية النص السردية - والتي كانت مثارا للبحث عند نقاد السرد هو المدة الزمنية التي تستغرقها الخلاصة وكيفية احتسابها والآليات المعتمدة في ذلك، ولعل اختلاف المدة الزمنية التي يسعى المؤلف إلى اختزالها من خلال الخلاصة هي المسبب لذلك البحث عن طرق قياس أو تبويب الخلاصة إلى أبوابا معلومة (فهناك فرق وظيفي وبنيوي شاسع بين خلاصة تختزل عشر سنوات من زمن القصة وأخرى تختصر لنا يوما أو جزءا من اليوم..بل يمكن القول بأنه كلما زاد طول المدة الملخصة كلما ازدادت سرعة السرد الذي تتم به الخلاصة)[2]، إن البحث عن وسيلة لقياس المدة الزمنية المختصرة والملخصة في يستدعي استخراج القرائن من النص، وتلك القرائن أما أن تكون حوادث حقيقية تاريخية، يقترن بها النص السردي من خلال توظيف الكاتب لتلك القرائن في أحداث نصه كما فعل المؤلف سلام إبراهيم

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 149.
(2) نفسه ص151.

حين وظف أحداثا تاريخية عدة في رواياته مثل الانتفاضة الشعبانية في آذار عام 1991 والحرب العراقية الإيرانية والاجتياح الأمريكي للعراق، أو عن طريق ذكر تواريخ الأعوام والسنين بشكل مباشر، إلا إن انعدام القرينة التاريخية المباشرة استدعى أن تقسم الخلاصة كما يرى الناقد حسن بحراوي على (ا- خلاصة غير محددة أصلا يكون من الصعب تخمين المدة التي يستغرقها بسبب الغياب الكلي للقرينة الزمنية المباشرة الدالة على طول الفترة الملخصة، .. 2- خلاصة تشتمل على عنصر مساعد يسهل علينا تقدير تلك المدة عن طريق إيراد عبارة زمنية من قبيل بضع سنوات، أو أشهر قليلة)[1]، هذه القرينة قد تساعد على تحديد جزئي للمدة التي تستغرقها الخلاصة زمنيا، ولقد اشتملت روايات سلام إبراهيم على أغلب أنواع الخلاصة تقريبا ففي روايته (في باطن الجحيم) يورد المؤلف خلاصة في مقطع سردي يستمر لما يقارب الثلاث صفحات من الراوية عن تاريخ علاقة صداقة خلاصة امتدت منذ أواسط السبعينيات من القرن الماضي حتى عام 2004 وهو وقت لقائهم مجددا فقول الراوي:

(فتحت بريدي الالكتروني في صبيحة يوم ممطر عاصف من شتاء 2004 فوجدت رسالة مقتضبة من زميلي وصديقي ورفيقي - يحيى غازي رمضان – كان طالبا في المعهد الزراعي الفني ببغداد 1973-1974 حيث نشطنا وقتها بتنظيمات – اتحاد الطلبة العام – السرية وهو واجهة من واجهات الحزب الشيوعي العراق المتحالف وقتها مع البعث

(1) حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي، ص 150 .

التي منعتها سلطة البعث بعد ستة 1975)[1] يقدم لنا المؤلف خلاصة عن ماض من الأحداث تم حصولها فعلا فهي خلاصة استرجاعية هذه الخلاصة تم تحديدها من خلال الزمان والمكان فهي تمتد لتاريخ علاقة بين الصديقين منذ عام 1973 في بغداد إثناء زمالتهما في المعهد الزراعي الفني إلى وقت لقائهما في الدنمرك حيث يقطن البطل- وصديقه القاطن في السويد- في عام 2004، الخلاصة هنا تقترن بحوادث تاريخية عن ماض العراق السياسي تم إيرادها وهي من ضمن القرائن التي يمكن أن تحدد المدة الزمنية التي استغرقتها الخلاصة المقدمة عندما كونت الجبهة الوطنية للأحزاب المتحالفة مع حزب البعث آنذاك، مع إن النص تم تحديده بفترة معلومة من السنين المحددة بتواريخها وهي من عام 1973 إلى عام 2004، بعد هذه الخلاصة العامة التي أشار بها إلى مجمل تعريفي عن البطل وتاريخ علاقته مع الشخصية يورد لنا المؤلف مجموعة من الخلاصات المتعلقة بهذه الشخصية - يحيى غازي الأميري- فيقدم مثلا خلاصة تعريفية عنه بالمقطع الأتي قائلا:

(تذكرت كيف أخذني إلى مدينته - العزيزية- التابعة لمحافظة الكوت واللحظة التي دخلت فيها بيتهم مساء كنا نجتاز المدخل فلمحت من باب غرفة الاستقبال النصف مفتوح أباه بلحيته البيضاء الطويلة وثوبه الأبيض الطويل يمارس طقسا غريبا علي عندها فقط عرفت إن يحيى من الطائفة الصابئية..أخذته إلى مدينتي -الديوانية – فأصبح صديقا لأخي الرسام كفاح عبد إبراهيم الذي قتلوه في أقبيتهم لاحقا، ها انذا

(1) سلام إبراهيم، في بان الجحيم، ص 270 .

في طريقي إلى قطعة من ماض يذكرني باسطع أيام شبابي)[1] الخلاصة هنا مرتبطة بالمقدمة الزمنية التي حددها المؤلف بتواريخ زمنية امتدت من 1973الى عام 2004 وهي خلاصة استرجاعية تشخيص ملامح يحيى فيها عن طريق السرد فمن الخلاصة نستنتج انه يسكن مدينة العزيزية في محافظة الكوت في جنوب العراق وهو من الطائفة الصابئية وهي من الديانات القديمة التي كانت تقطن قرب حافات الاهوار في جنوب العراق ثم يستطرد المؤلف بالاسترجاع عن علاقته بيحيى بمقطع خلاصة لتلك التفاصيل بقول

(أفضى كل منا للأخر قصته منذ فراقنا عام 1975 لخصت سيرتي حتى الأنفال وتشردي مع زوجتي في معسكرات اللجوء التركية والإيرانية بالمقابل سرد أي ماكنه: استقال من وظيفته زمن الحصار وفتح محلا لبيع الذهب بالجملة قرب سوق السراي وانشغل بأمور الطائفة الصابئية والوسط الثقافي العراقي)[2] الخلاصة هنا هي استكمالا لمجرى السنوات التي مرت بعد أن تفرقا عام 1975 وعادته – سلام إبراهيم – يوظف الحدث التاريخي في ترصين الحدث السردي عنده فهو يورد زمن الحصار مما يحمل خلفية للنص تحيل إلى خارج النص وتعطي للمتلقي بعدا زمنيا يستطيع من خلاله أن يميز امتداد تلك الفترة الزمنية التي لخصتها واختزلتها الخلاصة. وفي روايته حياة ثقيلة يقدم لنا المؤلف سلام إبراهيم على لسان البطل خلاصة استرجاعية سريعة خاطفة تمثل

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 272.
(2) سلام إبراهيم في باطن الجحيم، ص 274.

رحلة عمر البطل فيقول:

(وحدي..وحدي.. وحدي والستون تفرش أيامي تحتل لحظتي تحيط بي تحاصرني في سهري في سكوني في حركتي في أنفاسي في نومي في يقظتي أحملق في جدران الصالة التي امتلأت بصورهم حشد من الأحباب حشد من الوجوه المنيرة الضاحكة حشد غادر الواحد تلو الآخر هناك بعيدا في الرحم الدامي)[1]المقطع خلاصة لرحلة عمر تقف سنونها في العقد السادس من عمر الإنسان السريع فالبطل يصرخ متألما من وحدته وتكرار لفظة وحدي مع التنقيط بينهما هي صورة صوتيه أراد أن يرسمها المؤلف في ذهن المتلقي فهي امتداد لصوت الألم والعذاب من جراء وحدته القاتمة وهو يلاحق في كل تفاصيل الحياة في النوم واليقظة من تلك الذكريات المؤلمة وهو يحملق في صور الذين فقدهم على مدار تلك السنين الستين من عمره الماضي الخلاصة هنا غير محددة بتاريخ لكنها تحمل لفظة الستون مما يساعد على معرفة المدة الزمنية التي امتدت بها هذه الخلاصة وهي خلاصة تحمل طابع المناجاة والحديث الباطن مع النفس.وفي روايته (حياة ثقيلة) يقدم لنا المؤلف خلاصة عن حياة شخصية احمد صديق طفولة البطل حيث تقدم بها شخصية احمد خلاصة لعقود من الزمان هي فترة الفراق بينهما منذ هجرة البطل إلى دول اللجوء وحتى لقائهما بعد الاحتلال الأمريكي لبغداد فيقول:

(قصصت كل شيء عن أولادك الثلاثة وبناتك الست، عن عملك والمكتبة التي بنيتها في حديقة البيت تبيع فيها الكتب

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 5 .

الدينيـة وصـور الأئمـة وأقـراص تربـة الصـلاة والسـبحات والشغل ماشي عن جهادكم زمن الحصار حيث صارت اللقمة صعبة عن تنقلك بين مهن عجيبة غريبة حمال نجار حداد ماسح سيارات صباغ أحذية وعمل زوجتك كخياطة وأولادك في شتى المهن والبيت الذي ستركم قرع الباب ثم دخلت زوجتك القصيرة بحجابها الأسود سمنت كثيرا وهرمت)[1] في هذه الخلاصة تم اختزال عقود من الزمن هي مجرى حياة الشخصية احمد وهو رفيق البطل في رواية حياة ثقيلة الذي اختفى من مدينة الديوانية بعد سفر البطل سلام والذي قام بالبحث عنه بعد عودته طويلا حتى وجده متخفيا في بغداد الخلاصة من خلال مفرداتها الخاصة بشخصية احمد تعطي انطباعا بأنها تمتد إلى ما يربو على العشرين عاما فعدد أولاد احمد التسع -البنين والبنات – تمثل عملية ولادتهم إلى فترة طويلة من الزمن وكذلك زوجته احمد - التي وصفها البطل وهو الراوي بأنها قد هرمت، والفترة الزمنية التي تنقل بها أحمد بين الأعمال المختلفة، حداد، نجار، ماسح سيارات، صباغ أحذية...جميعا توحي بامتداد زمني يربو على العشرين عاما وتبقى القرينة الزمنية التي توحي بفترة الخلاصة هي الحصار الاقتصادي المرعب الذي طبق بقسوة على الشعب العراقي بعد استعادة صدام حسين للكويت وما تلاها من قرارات ظالمة ضد الشعب العراقي والتي عانى بسببها شتى أنواع الألم.

وفي خلاصة أخرى عن سعد صديق البطل الذي فقد في

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 66 .

ظروف غامضة حين اختفى في الجبل أيام فترة الكفاح المسلح حين كان يرافق البطل يقدم لنا مجموعة من المقاطع السردية تمثل خلاصات متعددة مختصرا مصير مجموعة من الشخصيات حين عاد من جبهة الحرب بين العراق وإيران عام 1985 بقوله:

(اعتقل قبل شهر صديقي معلم الابتدائية جميل مكحط الذي له صلة حزبية بزوجتي سيعدم وتسلم جثته في العام نفسه، يضاف إلى ما أسر به في آخر إجازة صديقي الشاعر علي ألشباني عن كتاب معمم على كل وحدات الجيش العراقي من مديرية الاستخبارات العامة َقرأهُ صديقنا ناظم كتان وكان جنديا احتياطا في قلم مركز تدريب الحلة سيقتل ناظم في جبهات الحرب العراقية الإيرانية)[1] نجد أن المؤلف قدم خلاصة عن شخصيات تعد هامشية في البنية السردية من حيث موقعها من البنية السردية لكنها تمثل نماذج من أنماط الشخصية العراقية المضطهدة في أيام حكم النظام السابق فالمعلم جميل كحط ضحية للعنف والاضطهاد الموجه من قبل السلطة ضد المعارضين والجندي ناظم كتان أنموذجا عن ضحايا الحرب العراقية الإيرانية التي أزهقت فيها أرواح العراقين مما كان يمثل كابوسا من الرعب الدائم الخلاصة هنا لواقع حال يمتد عمرا من السنوات هي حصيلة عمر المعلم جميل والجندي ناظم وكلاهما انتهى لمصير واحد هو القتل، الخلاصة هنا انتهت في الثمانينيات كما يشير المؤلف للزمن، إلا إننا يمكن أن نستنتجها من قرينة الحدث الحاصل في الحرب

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة، ص 97.

العراقية الإيرانية التي مر ذكرها في المقطع، وعن شخصية سعد وهي شخصية رئيسية في الرواية وتدور حولها الجزء الثاني من الرواية (وينك يا بلدي) يقدم لنا المؤلف مجموعة من الخلاصات التي تمثل مضامين مختلفة منها بيان حال عائلة عبر حقبة زمنية وهي عائلة زوجة سعد صديقه فيقول:

(أبوها كاتب عرائض محله مقابل مركز الشرطة المدينة القديم مات باكرا قبل زواجه منها بعام أما أمها فكانت قارئة حسينية ممن يقيمن مآتم ذكر الأئمة للنسوة في غرف الذكر ورثاء الموتى ستساهم هي وثلاثة من أبنائها في انتفاضة آذار 1991 عندما سيطر المنتفضون على المدينة وسيأخذها الجيش هي وأبنائها ويضيعون إلى الأبد أما بقية الأبناء فقد تناثروا في بقاع الأرض أكبرهم عالم ذرة يقيم في لندن قبل المذابح وأصغرهم صعلوكا قتل صبيا في عراك بالأيدي)[1]

لخلاصة هنا تتعلق بشخصية زوجة سعد -الشخصية الرئيسية – وما يتفرع منها من علاقات فالأب كاتب عرائض متوفى وألام قارئة للنسوة في المآتم والمجالس الحسينية تختفي مع أبنائها الثلاثة عقب اعتقالها من قبل السلطة بعد اشتراكها في الانتفاضة الشعبانية عام 1991 وهو مصير مجهول لمئات الآلاف من العراقيين الذين غيبوا في معتقلات وزنزانات النظام إلى الأبد وبقية العائلة تناثروا مابين دول اللجوء حيث يقيم الأخ الأكبر في لندن وهو عالم ذرة فيما يقضي الأصغر عقوبة المؤبد بعد قتله صبيا، هذه الصورة البانورامية عن هذه العائلة تم اختزالها بعدد من الأسطر إنما هي مسيرة حياة عبر

(1) نفسه، ص 77 .

سنوات طوال تمكن من خلالها المؤلف ان يبني عند المتلقي العمق التصويري المتخيل في مخيلة المتلقي عن عائلة زوجة سعد وأيضا تم توظيف الحدث التاريخي العام مع الحدث السردي الخاص للرواية حيث تمت التوأمة بين الحدث التاريخي وهو الانتفاضة مع مصير الجزء الأكبر من العائلة وهو إلام وأبنائها الثلاثة. وفي مقطع لخلاصة عن أصدقاء البطل وسعد الشخصية الرئيسية يقول الراوي وهو البطل:

(لم يتذكر سعد احد ولم يرد ذكره في مقاهي ومساجد وأسواق المدينة بعد أكثر من ثلاثين عاما من غيابه عنها فمن يتذكره والكثير ممن يعرفهم من أبناء جيله قتلوا في جبهات القتال مع إيران وفي السجون وفي قصف الطائرات والصواريخ الأمريكية وفي حربي 1991 – 2003 ومن تبقى مريضا يلوذ في المقاهي يجتر أيامه)[1] خلاصة لتاريخ شعب في ثلاثين عاما من السنوات العجاف توزع فيها البؤس على العراقين تمثلت في الحرب العراقية الإيرانية وما حصل فيها من إزهاق لأرواحهم وما حصل من تغيب وإعدامات لهم في زنزانات الموت وأقبية السجون وما حصل لهم تحت وابل قصف الطائرات الأمريكية في حربي عام 1991 بعد استعادة صدام حسين للكويت وما جرى من حرب مهولة استخدمت بها ترسانة الموت للجيش الأمريكي وحلفائه من الجيوش الغربية والعربية معا ضد الشعب العراقي وبعدها حرب عام 2003 واجتياح العراق وأخيرا تأتي حصة الزمن بأمراض الشيخوخة وعلل نهاية العمر تلك العوامل التي اجتمعت على افتراس

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة ،ص 80 .

الشعب العراق طيلة ثلاثين عاما تم اختزالها في الأسطر التي مثلتها الخلاصة الماضية الذكر وهي خلاصة استرجاعية تمثلت بالجانب التاريخي العام أكثر منها من الجانب الخاص للشخصية – سعد – وعن زوج ابنة سعد التي كبرت وتزوجت وأنجبت وترملت يقدم لنا المؤلف خلاصة ذكية ذات ارتباط تاريخي بالحدث العراقي العام وهو الاحتلال الأمريكي فعند زيارته لبيتها تلبية لطلب شخصي منها بغية معرفة مصير والدها المجهول- سعد – يقول عن تلك الحادثة مختصرا مصير الزوج القتيل:

(ضغطت زر الجرس ورجعت خمس خطوات مبتعدا فتح رجل أشيب الشعر الباب ورحب بي عرفني بنفسه كان أخوك الذي يصغرك بأعوام دعاني للدخول وقال إن زوج بنتك قتله الأمريكان قبل ستة أشهر على الطريق السريع حينما اقترب بسيارته من رتلهم دون قصد وكان في طريقه إلى الديوانية من بغداد حيث كان يعمل أستاذا محاضرا في كلية الهندسة)[1]

إن الاختزال العالي للحدث في هذه الخلاصة يتمثل في عودة البطل سلام بعد ثلاثين عاما ليجد إن بنت سعد تبحث عنه لمعرفة مصير والدها المجهول فتم اختصار بلوغها وزواجها وإنجابها لطفلين ومن ثم ترملها بعد قتل زوجها على يد الأمريكان وهي من الحوادث التي تكررت إبان الغزو الأمريكي للعراق، فالخلاصة هنا تركزت حول بناء صورة الشخصية -بنت سعد- واختزالها للمتلقي.ومن الخلاصات المحددة بقرينة المدة غير المرتبطة بتاريخ يقول عن سعد حين

(1) سلام إبراهيم ،حياة ثقيلة، ، ص 148.

فقد توازنه اثر سماعه لخبر طلاق زوجته منه وزواجها بأحد ضباط الأمن فيقول:

(رقدت شهرين كاملين في غرفة الطبابة الكئيبة كنا نزورك كل يوميا وقليلا قليلا نهضت من صدمتك راجعا إلى حياة الثوار التي لا تعرف الهدوء ولا التراخي فالمقاتل مشغول على مدار الساعة في تفاصيل اليوم)[1] الخلاصة هنا تعرف مدتها بقرينة الشهرين الكاملين التي رقدها البطل في غرفة الطبابة اثر تعرضه للازمة النفسية الحادة بعد علمه بطلاق زوجته منه واقترانها بأحد ضباط الأمن وأخذها أطفاله معها.

2- الحذف

إذا كانت الخلاصة تعني تقديم إيجازٍ مختصر عن أحداث فترة زمنية فان الحذف هو القفز وتجاوز وعبور تلك الفترة، وكلاهما - الحذف والخلاصة - من طرائق تسريع السرد التي يلجا إليها المؤلف الروائي لتسريع وقع سير الأحداث وحذف ما لا يمكن استيعابه منها أو ما هو غير ضروري بغية تسريع سرد الأحداث زمنيا، حيث إن (السرعة درجات أقصاها الحذف أي إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث: يلجا الراوي إلى الحذف حين لا يكون الحدث ضروريا لسير الرواية أو لفهمها)[2]، إن النص السردي هو صنعة المؤلف التي يعمد إلى إظهارها وفق رؤيته الحرفية في التقديم الذي يستدعي دائما جلب انتباه المتلقي إلى العمل

(1) نفسه، ص 131 .
(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 74 .

السردي، فلكل رواية سرعة في الحركة و(لا توجد رواية تظل بنفس السرعة من أولها إلى آخرها وفي الحقيقة فان أوضح ما يحدث التوتر والإثارة هو استخدام سرعات مختلفة داخل الرواية وفي هذه الناحية يبدي الكاتب أكبر قدرة من مهارته)[1] من خلال استغلال التقنيات التي يتبعها في سرعة سير الأزمنة في الرواية فهذه السرع المختلفة هي التي يتم من خلالها اختصار وإضمار أحداثا ما أو العكس من ذلك تطويل أو إبطاء الزمن السردي لرواية ويعد الحذف هو أعلى حالات السرعة في الزمن السردي وقد قسم الحذف عند أغلب النقاد وبالمقدمة منهم جيرار جنيت إلى

1- الحذف الصريح والتي تصدر عن إشارة محددة أو غير محددة للمدة الزمنية المحذوفة أي يمكن أن نقسم هذا الصنف من الحذف إلى

ا- الحذف الصريح المحدد كما في عبارة بعد شهر أو بعد سنة

ب- الحذف الصريح غير المحدد كما في عبارة بعد أشهر أو بعد سنوات

2- الحذف الضمني وهو القفز بين الحين والآخر بين الفترات الزمنية الميتة ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية وتكون من المهام التي تلقى على عاتق المتلقي حيث يسعى إلى اقتفاء اثر الثغرات الزمنية والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني

(1) ا . ا. مندلاو، الزمن والرواية، ص 149.

3- الحذف الافتراضي وهو قريب من الحذف الضمني كونه يشترك معه بعدم وجود قرائن واضحة تدل عليه أو على مكان وقوعه أو المدة التي استغرقها فليس هناك من وسيلة لمعرفته سوى افتراض حصوله من خلال ملاحظة الانقطاع الزمني وما يفترض من حصول أحداث خلاله[1] من التقسيمات الماضية للحذف نستنتج إن الحذف يمكن أن يعتمد على الخبرة التحليلية التي يتسلح بها المتلقي عند غياب القرينة الدالة عليه والتي تختلف من متلقي لآخر حسب الدربة والدراية والتحليل الموضوعي والتي قد لا تتطابق مع ما أراده المؤلف للنص من وظيفة أو رسالة يحملها وفي المحصلة (يبقى الحذف بمختلف وجوهه احد ابرز التقنيات المستعملة في الرواية ومن بين اعرق التقاليد السردية التي شهدت تطورا محسوسا في مظهرها وفي طريقة اشتغالها واقامت الدليل على أهميتها كتقنية زمنية وكعنصر بنائي لا غنى عنه في كل عمل روائي)[2]. وبالعودة إلى هذه الطريقة في تسريع النص في روايات سلام إبراهيم نجدها كباقي الأساليب والأركان السردية متوفرة بالكثافة والغزارة المعهودة عنه في رواياته حياة ثقيلة يقدم لنا في المقطع السردي القادم أنموذجا عن الحذف الممتد إلى مدة زمنية طويلة حيث يقول واصفا عملية اعتقاله مع صديقيه حسين وميثم بقوله:

(وقع بصري على يدي الأخرى مربوطة إلى قنينة غاز

(1) ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 117- 119، وينظر أيضا: أحمد عبد الرزاق، تقنيات السرد، ص 117، وينظر أيضا: حسن بحراوي بنية الشكل الروائي ص 156 – 164 .
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 164 .

مليئة وجواري حسين دون حراك وكأنه ميت لم أجد ميثم ولم يقع بصري عليه إلا عام 2010 أي بعد ثلاثين عاما حينما دعيت إلى كربلاء لإقامة ندوة أدبية فرايته مبتسما بنفس ملامح شكله تلك الليلة يطل بنظرة ثابتة من صورته الفوتوغرافية المعلقة على حائط غرفة وسط حشد من شهداء شيوعي كربلاء بمقر الحزب الشيوعي)[1] الحذف هنا محددا بفترة زمنية هي ثلاثين عاما وهي الفترة الفاصلة بين اعتقالهم معا وبين رؤية صورة ميثم جواد الكربلائي وهي معلقة مع صور الذين تم تنفيذ الإعدام بهم الحذف هنا يمتد لحقبة زمنية طويلة جدا تمتد إلى عقود طويلة وهو حذف من النوع الصريح أو المعلن والمحدد بفترة زمنية واضحة هي الثلاثين عاما التي انقضت من حياة البطل منذ لحظة الاعتقال حتى لحظة مشاهدته لصورة زميله مع صور المعدومين، حقبة من الآلام والأوجاع والاغتراب واللجوء في البلدان البعيدة ومن ثم العودة إلى الوطن ليجد زميله ميثم صورة من ضمن صورا معلقة لقوافل الشهداء في هذه الأرض. وفي نفس الراوي يقدم لنا المؤلف مقطعا يستخدم به تقنية الحذف لتسريع الحدث حين يصف مدة مكوثهم في الاعتقال مع أصدقائه في مديرية الأمن العامة في بغداد بقوله:

(لا ادري كيف انقضى الوقت لا ادري إذا كنت قد نمت أم لا كنت في ليل اظلم وسكون ورأيت نفسي في أمكنة موحشة عاريا ارتجف بردا وحبيبتي الصبية المطحونة سمارا صارت

(1) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة ص 176.

نائية بعيدة)[1] الحذف هنا من النوع الصريح الغير محدد بفترة زمنية بل هو زمن مفتوح والقرينة اللغوية الدالة عليه موجودة بعبارة محددة - كيف انقضى الوقت - فالبطل لا يعرف كيف مضى الوقت ولا يعرف حاله فهو معتقل في مكان موشح، عاريا يرتجف خوفا وبردا وجوعا يحلم بالحبيبة البعيدة النائية عنه، والذي باتت أخيلتها تمثل له استراحة الأمان للهروب من وحشة هذا المكان المرعب الذي تضيع فيه تقاسيم وعلامات الزمن فيغدو وحدة متصلة من الوحشة والظلام وفي مقطع آخر من نفس الرواية يقدم لنا المؤلف سلام إبراهيم استخداما لتقنية الحذف المسرعة لزمن السرد بقوله:

(في إرهاص أول للصراع الطائفي والقتل على الهوية الذي سيستفحل في الأشهر القادمة كنت استمع صابرا ومستقبل العراق يتارجح في الحوار بين من يقول بأنه سيكون زاهرا وجنة مستشهدا باليابان وألمانيا في أعقاب الحرب العالمية الثانية وكيف تطورتا بعد الاحتلال الأمريكي وآخر يراه مجهولا وثالث يصفه بالجحيم لم اشا الإفصاح عن وجهة نظري المخيبة لهم وانأ عابر أجيء شهرا أو عدة أشهر وأعود إلى مستقري الآمن في الدنمرك لم اشا فأمريكا طوال تاريخها لم تبن بلدا)[2] الحذف هنا جاء في أكثر من موضع في هذا المقطع السردي فالحذف الأول ورد في عبارة الأشهر القادمة التي مثلت استباقا لموضوع العنف الطائفي الذي اجتاح العراق بعد الاحتلال في عامي 2005 – 2006 فالحذف هنا

(1) نفسه، ص 177 .
(2) سلام إبراهيم، حياة ثقيلة ، ص 211 .

صريح ولكن مدته غير واضحة المعالم بل هي مجرد إشارة إلى كونها مجموعة من الأشهر القادمة والحذف الآخر وهو من نوع الحذف الضمني والذي يمثل انتقالا بين الأزمنة بدون وجود القرينة اللغوية الدالة عليه حيث تم تحديده من خلال سياق المعنى العام فقد ورد هذا النوع من الحذف في جملة اليابان وألمانيا في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فهي مدة طويلة من الزمن تم حذف تفاصيلها ولكن تم الاستشهاد بما جرى فيها من تطور لألمانيا واليابان بعد الحرب العالمية الثانية أما الحذف الثالث فهو في جملة أجيء شهرا أو عدة أشهر فهو حذفا من نوع الصريح وغير المحدد كونه شهرا أو عدة أشهر وهي مدة متأرجحة وغير محددة بالضبط أما القرينة فهو موجود في الجملة، فيما جاء الحذف الأخير وهو أكثر أنواع الحذف ضمورا واختفاء في النص وهو الافتراضي في جملة فأمريكا في طوال تاريخها لم تبن بلدا، هذا الكم الكبير والمختزل من الحذف أعطى للنص انتقالات زمنية واسعة مها الفكرة الاستباقية لما سيحصل في فترة العنف الطائفي التي اجتاحت العراق ومنها الغور عميقا في تاريخ ما بعد الحرب العالمية الثانية فيما يخص ألمانيا واليابان ومن ثم المدة الزمنية لحركة البطل في ذهابه وإيابه ما بين العراق والدنمرك وأخيرا تاريخ أمريكا المعاصر، هذا التنوع الهائل في استخدام الأزمنة والقفز عليها إنما هو دليل الاحترافية العالية وسعة الثقافة مضافا إليها الدربة العالية التي تمكنه من امتطاء الزمن والتنقل من خلاله وفيه.

وفي رواية في باطن الجحيم يقول يقدم لنا حذفا يتجاوز به

مدة الأيام المعدودة غير المحددة برقم معلوم وهي فترة مكوث البطل وزوجته مع جموع المواطنين العراقيين الهاربين من السلطة إلى احد معسكرات اللجوء على الحدود العراقية التركية فيقول على لسان الراوي:

(مرت أيام ونحن في هذه الدوامة ومع زوال الصدمة حيث بدا الهاربون يتأقلمون مع الوضع الجديد، خيم، أرزاق منتظمة الوصول جلها تبرعات من أثرياء أكراد المنطقة الأتراك اشتد وضعنا تأزما)[1] الحذف هنا من نوع الحذف الصريح لوجود القرينة اللغوية وهي عبارة مرت أيام لكن المدة غير محددة فهي أيام غير معدودة فهو حذف صريح ومعلن غير محدد المدة، وهذا التسريع كان لتشابه الأحداث اليومية فهي عبارة عن انتظام اللاجئين داخل المعسكرات في الخيام وتلقي المساعدات مع التأكيد على شدة الوضع الخاص للبطل وزوجته بالتأزم.وفي مقطع آخر من نفس الرواية يقول واصفا حال المتهمين وهو يشاهد محاكمة رجال السلطة وهم في قفص الاتهام - بعد الاحتلال الأمريكي للعراق – ومقارنا بين أحوالهم وأحوال المعتقل العراقي في سجون السلطة أيام كانوا هم في سدة الحكم فيقول:

(لسبب جوهري أنهم لم يذيقوا الذل الذين كانوا يذيقونه لأبسط سجين على ابسط **قضية.فما أن يلقون عليك القبض – وهذا ما صار معي في المرات الأربعة التي اعتقلت بها بين عام 1970 - 1980وانت في المدخل يبدؤون بضربك وشتمك ويستمر الإذلال طوال وجودك في المعتقل حتى**

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 314

ينزعون إنسانيتك فترى نفسك شيئا تافها يشبه الحشرة يسحقونها متى شاؤوا)[1] المدة التي يستغرقها الحذف هنا مدة طويلة تمتد إلى عشرة أعوام منذ عام 1970 إلى عام 1980 وهي المدة الممتدة لفترات اعتقال البطل المتتالية والحذف هنا من النوع المعلن والصريح والمحدد بفترة زمنية معلومة، فهو يقارن بين الإذلال الذي يتعرض له المعتقل العراقي في حال تم إلقاء القبض عليه لأبسط الأمور وبين حال رموز السلطة المعتقلين بعد الاحتلال عند السلطة الجديدة، والسمة التي تجمع المدة المحذوفة هنا هي المدد التي استغرقتها عمليات اعتقاله المتكررة ونوع المعاملة التي كان يتلقاها وهي الإذلال والاهانة التي كانت تهدف إلى تدمير الإنسان من خلال الحط والتحقير، وفي نفس الرواية أيضا – في باطن الجحيم – ومن خلال استذكار البطل سلام لحياة رفيقه أبو جواد الذي مات تحت القصف الكيميائي في موقع زيوة في محافظة دهوك فالبطل – سلام- كان يسأله لماذا يخرج في المفارز القتالية رغم تهرب اغلب المقاتلين منها فيجيبه بأنها أحسن من الموت تحت القصف فيقول:

(نفس المكان الذي قضى فيه حكى لي قصته كونه لجا إلى إيران فاعتقل وذاق المر في سجن - ايفين- الإيراني قبل إطلاق سراحه فعاد إلى الثوار في الجبل وصار بهذا الحال يخرج في كل مفرزة مشغولا بالتنكيت والضحك والمرح حتى صار وجوده خفيفا يرفه من عناء يوم الجبل وثقله)[2] الحذف

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم ، ص 220
(2) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 216.

هنا من نوع الضمني الذي لا يوجد قرينة لغوية دالة عليه أو تحدده بوضوح لكن المتلقي يمكن أن يدركه من خلال الثغرات الزمنية الواضحة والقفر بين الأزمنة السردية التي يتحدث عنها الراوي فالحادثة كما هو مثبت بعد عدد من الصفحات من الرواية حصلت في 5-6- 1987في منطقة زيوة والحذف تم من خلال اختزال العديد من السنوات القاسية التي مر بها -أبو جواد- في إيران واعتقاله في سجن ايفين ومن ثم عودته لشمال العراق متسللا ومكوثه في معسكرات المعارضة في الجبال وأخيرا موته تحت القصف الكيميائي هذه الحذف لا يتم تحديده بواسطة قرائن لغوية دالة بل هو عملية استنباط من النص قد تصعب على المتلقي غير المتسلح بالخبرة والدراية العالية فاستنتاج مثل هذا الحذف هو مهمة ملقاة على عاتق المتلقي أو الباحث وفي مقطع آخر من نفس الرواية واصفا شعور والدته وهي تفجع بالمصائب المتوالية على عالتهم بقوله:

(ستفجع بعدي بابن بنتها أختي الكبيرة - وداد إبراهيم – مدرسة مادة الكيمياء في إعدادية الديوانية للبنات منذ مطلع السبعينيات فسوف يشنقون ابنها - محمد حازم مرتضى- مواليد 1973 ويسلمون جثته عام 1995 بعد مشاركته في انتفاضة آذار عام 1991)[1] الحذف هنا محصورا بمدة السنين الأربع الممتدة ما بين عامي 1991 -1995 وهي فترة مشاركة الضحية في الانتفاضة العراقية التي حصلت عام 1991 في آذار ضد سلطة البعث والتي تم سحقها بالقوة المفرطة ومنها دفن المشاركين بها أو من يشك بأنهم شاركوا بها أو من ذويهم

(1) سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، ص 97.

فـي مقـابر جماعيـة، والحـذف هنـا مـن نـوع الحـذف الصـريح المحدد بفترة زمنية امتدت بين مشـاركة الضـحية -محمد- وتسـليم جثته بعد تنفيذ الإعدام به

المبحث الثالث:
إبطاء السرد

1- المشهد والمونولوج

لعل المشهد هو من أكثر تقنيات الصوغ السردي ارتباطا بمكون الشخصية كونه يتميز حسب رأي ليفنت (بخصيصتين: الأولى تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشخصيات بحذافيره والثانية خلق وهم التمثيل على غرار

النقل الحي لمقابلة في كرة القدم بواسطة شاهد عيان)[1] هذه السلطة الممنوحة للشخصية من خلال الحوار والتي تجعل أمامها الباب مفتوحا للتموضع في تمفصلات مكون البنية الزمنية للعمل السردي من خلال فعالية الحوار في تكوين ملامح اغلب الشخصيات وبيان تفاعلات الحدث المتكون من تصاهر باقي مكونات العمل السردي كالشخصيات على اختلاف مستوياتها وأنواعها من خلال امتدادها في بنيتي الزمان والمكان، فالحوار الذي يطلقه المؤلف على لسان الشخصية يمكنها من احتلال الحيز الزمني الذي تستجيب له بنية الزمن الكلية للعمل - بإذعان- فتقف عنده مادام المشهد مناطا بها لإتمام غايات المؤلف المتخفي وراء شخصياته على الأغلب فالحوار غالبا ما (يستخدم في مواطن الذروة من العمل الروائي)[2]، كونه من أهم النوافذ التي تطل على خبايا الشخصية وما تحمله من أفكار وانفعالات وأراء وردود أفعال نحو الأحداث التي ينسجها صانع النص فالمؤلف يجد في الشخصية ضالته المنشودة فهي الروح المتحركة في المكان عبر الزمان، إن هذا التملك لزمام البنية السردية المتكون والممسوك من قبل الشخصية من خلال الحوار الذي يبنى عليه المشهد جعل المشهد يتميز بناءا على ذلك إلى (مشهد الأحداث غير اللغوية ومشهد خطاب الشخصيات)[3]فمشهد خطاب الشخصيات وهو الحوار الذي يتوقف عنده وتيرة الزمن لتأخذ وتيرة زمن الخطاب فالمشهد السردي الخالي من الخطاب

(1) محمد القاضي، معجم السرديات، ص 394 .
(2) نفسه، ص 394 .
(3) نفسه، ص 394 .

يعطى المجال للمؤلف في التلاعب الزمني بسرعته من خلال استعمال التقنيات التي مر ذكرها في هذا الفصل، فان المشهد الخطابي الحواري على لسان الشخصيات يجعل مكون الزمن يتوقف ليجاري سرعة المشهد الحواري، إن المشهد الحواري الذي يدور فيه الكلام على لسان الشخصيات يجعل عامل السرد يتقابل معه بعلاقة عكسية فكلما اتسع الحوار تقلص السرد وكلما تقلص الحوار اتسع السرد ويعتقد الباحث المشهد الحواري يمثل أهم الأدوات الفاعلة والمتحكمة بإبطاء زمن السرد كونه يقابل مفهوم الحذف في البنية السردية فإذا كان الحذف هو إقصاء مراحل طويلة أو قصيرة من زمن العمل السردي من النص وإزاحتها جانبا، فالمشهد الحواري يعمل على تناول الجزئيات البسيطة والتوقف عندها مما يعطي (للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل إذ انه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ويقدم الراوي دائما ذروة سياق الأفعال وتأزمها في مشهد)[1] ويعتقد الباحث إن للمشهد وظائف يقوم بها في بناء مكونات النص السردي منها الحفاظ على هوية الشخصية فمن خلال حوارها تبنى ملامحها القومية والدينية وتبرز خلفيتها الثقافية والفكرية ومستواها الاجتماعي وتلك هي العناصر التي يحرص أي مؤلف أن يجعلها هوية وواجهة لشخصياته بغية التناغم بين دورها وتكوينها فحوار الشخصية في المشهد دليل الانتماء

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 94- 95 .

للبيئة والمكون والمكان كما يعطي للأحداث الوجه التمثيلي البعيد عن السرد الجامد مما يجعل المتلقي أكثر قربا من الحدث فهو يعمد إلى (الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر وبالتالي تعبر عن رؤيتها ووجهة النظر اتجاه القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية فنرى الشخصية وهي تتحرك وتمشي وتتصارع وتفكر وتحلم)[1]، ويعتقد الباحث إن العنصر المسرحي لا يمكن أن يبنى في الرواية بأي حال من الأحوال إلا عن طريق المشهد الحواري الخطابي وهو أسلوب العرض (الذي تلجا إليه الراوية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر والتضاد في السرعة بين المشهد المفصل والسرد الملخص هو صدى للتضاد بين في المضمون بين المسرحي وغير المسرحي فالمشهد مخصص في الرواية للأحداث المهمة أما الملخص فيروي الوقائع العادية)[2]، أما المونولوج فهو الحوار الداخلي الذي ينطلق من كوامن النفس البشرية فهو (الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبر فيه شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي انه خطاب لم يخضع لعمل المنطق فهو في حالة بدائية وجمله مباشرة قليلة التقيد بقواعد النحو كأنها أفكارا لم تتم صياغتها بعد)[3] ويشترك كلا الأسلوبين – المشهد والمونولوج – بإبطاء سرعة الزمن السردي فالأول هو حوار خارجي مسموع ومنطوق داخل النص السردي والثاني هو حوار داخلي في باطن النفس البشرية غير منطوق ولا موجه نحو شخصية

(1) مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 237 .
(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 154 .
(3) نفسه ص 162-163 .

أخرى فهو غير منطوق ولا مسموعا من الشخصيات الأخرى فهو حوار باطني وليس خطاب تداولي. وبالعودة إلى روايات سلام إبراهيم نجد أن رواياته قد حفلت بالشيء الكثير من المشاهد الخطابية الحوارية التي حملت معها أغراضا متعددة ففي رواية (الارسي) يقدم لنا المؤلف مشهدا حواريا بين البطل واحد الأفراد الذين كانوا معه في الجبل يستفسر منه عن زوجته التي رحلت في احد المفارز للعلاج في إيران، هذا الرجل كان قد حاول اغتصابها في لحظة انفراد بها بعيدا عن زوجها وعن الأعين المشهد الحواري يبين لنا عدة قضايا فنية سنحللها بعد الاطلاع على المشهد حيث يقول:

(فسأله بصوت مرتجف:

- كيف حالها؟!. ازدرد ريقه وتلعثم في القول:

- زينة.. ما.. بيها شيء..لا.. لا.. ما بيها شيء

تناهبته الظنون إذ كانت تنوي العبور سرا إلى إيران لعلاج كليتيها الملتهبتين وكان العديد من المقاتلين يقبض عليهم حرس الثورة الإيرانية فتأجج سائلا:

- الم تبعث معك شيئا؟.

انخطف لونه وتاتا في كلماته مزدردا بينها ريقه الناشف

-اط.. مئن..عاددددت من العلالآلآج..لكن..كا..كا.. نت في موووووقع بعيد س..سا.. عة مغادررتي)[1] المشهد الحواري هنا هو إبطاء واضح للسرد حيث تناول وصف

(1) سلام إبراهيم، الأرسي، ص 153 .

الشخصية المرتبكة بإمعان من خلال تصوير التتاتة وتقطيع الأصوات عند خروجها والنطق بها من فم الشخصية كدلالة عن الخوف وإضمار شيئا ما سيتم الكشف عنه في المشاهد الحوارية القادمة، فقد تم التصوير الصوتي لهذه التتاتة من خلال نثيث التنقيط الفاصل بين أصوات الكلمات وتكرار بعضها في تصوير مسرحي تمثيلي لهيئة الشخصية المرتبكة المتحاورة مع البطل فقد تم التركيز على العامل الصوتي في بناء صورة الشخصية لحظة الانفعال وهذه احد مميزات المشهد الحواري كونه غالبا ما يأتي تصوير لحظة الذروة أو المكاشفة أو اللحظات الحاسمة بعد هذا المشهد الحواري ينتقل الحوار مباشرة إلى مونولوج داخلي يحاور به البطل مع نفسه قائلا:

(وقتها لم يستطع تفسير ارتباكه وتلعثمه وبرودة عناقه، بالعكس اضطرمت مخاوفه وهواجسه فظل محزونا شديد القلق مرمدا بالأسئلة

- هل أصابها مكروه

- هل استطابت عطر غيره كما حدث للعديد من المقاتلات المتمردات على أعراف المحيط المغلق الصارم اللواتي وجدن في الجبل مناخا حرا محشودا بالرجال الناضجين المثقفين الشجعان فافترقن عن أزواجهن)[1] المونولوج هنا هو استمرار للمشهد الحواري الأول فما أن انتهى الحوار بينهم بعدم قناعة ورضا البطل عما أجاب به رفيقه في الجبل بدء

(1) نفسه، ص 153 .

الحوار الداخلي المتصل مع الحوار الأول من خلال الانفعالات النفسية الداخلية للبطل وهي تنقية مترابطة في جعل الحوار الداخلي مع النفس المونولوج استمرارا للحوار الخارجي بين الشخصيات كون الحوارين هما امتداد لقضية واحدة تعتمل في فكر البطل وهي قضية تأخر زوجته في رحلتها الجبلية بين رجال العصابات كما أطلق عليهم المؤلف في بعض الأحيان، حتى تعود زوجته من رحلة علاجها خلف الجبال البعيدة النائية داخل إيران مع رجال أصابها التوحش بفعل العزلة عن النساء فيبدأ المشهد الحواري بين البطل وزوجته العائدة بقولها:

(- هل يكمن ذئب في أعماق كل رجل؟! .

-..؟

- هل كنت تسلك مثل سلوكهم يا حبيبي لو وضعت في ظروف متشابهة؟!.

-..؟

- اسمع يا حبيبي..عشت أياما مرعبة، فما إن اختفيت من المفرزة بين وهدات السفح والأبخرة والغيوم حتى اعتراني إحساس فظيع..وجل وارتباك..حاصرتني العيون الجائعة.. المتوسلة..الحالمة..المتوقدة دأبت على ملاحقتي أينما اتجهت كنت أحس بجمرها يحرقني وقت خفارتي ويا لذلك الشعور الفظيع الذي تشعر به المرأة وهي تعيش وسط رجال مسعورين يجردونها من ملابسها بعيونهم النهمة)[1] هذا الحوار بين البطل وزوجته والذي هو إبطاء واضح في سرعة

(1) سلام إبراهيم الأرسي، ص 157 .

السرد لمستوى قريب من التوقف فعامل الزمن يكاد يكون شبه متوقف عن الجريان إضافة لكون كلامها هو حذف سريع لمجوعة من الأيام حين تخبره بأنها عاشت أياما مرعبة، فسردها عما جرى في الأيام الماضية هو حذف وتسريع لسرعة النص أما حوارها الآني فهو إبطاء في السرعة الزمنية للنص ويستمر المشهد الحواري من خلال كلام زوجة البطل بقولها:

(..ولك أن تتصور مبلغ حرجي وارتباكي وانأ أتخيل نفسي عارية أدور وسطهم في المطبخ، في الفناء الفسيح، وقاعة النوم التي أشاركهم المنام فيها فضلت المبيت وسطهم على النوم وحدي في غرفة منعزلة كنت ارتعد من فكرة مبيتي في غرفة اقترحها علي إداري الفصيل انتقيت زاوية تقابل الباب المسدود ببطانيتين عازلة فراشي بمنضدة خشبية قصيرة القوائم كنت اقضي جل نهاري في القراءة خالدة إلى فراشي متحاشية قدر الإمكان الاحتكاك بهم اسقط في غفوات قصيرات أعوض بهن سهد الليالي)[1] الحوار هنا مستمر بين البطل وزوجته العائدة من تجربة أذاقتها مرارة التواجد مع الرجال المتوثبين للانقضاض عليها، فالمشهد من ناحية المضمون هو تعرية لفكرة الأخلاق النبيلة لمن يرتدي لبوس الثوار، أما من ناحية البناء السردي فيمكن أن ينتبه المتلقي إلى الإبطاء الشديد لعامل الزمن الذي بات غير ملموسا، فالحوار استرجاعي لزمن قد مضت أحداثه واللقاء الآني بين البطل وزوجته أوقف عجلة الزمن لحد الإبطاء الشديد الذي لا يكاد يشعر به المتلقي، حوار

(1) سلام إبراهيم ، الأرسي، ص 157 – 158 .

طويل يمتد لعدد من الصفحات من الرواية تروي فيها زوجة البطل تفاصيل تلك الرحلة المنهكة نفسيا وجسديا إلى أن تصل إلى لحظة مصارحة الزوج بما تعرضت له من محاولة الاغتصاب على يد رفيقه الذي سأله عنها والذي تلعثم في جوابه، فبعد أن قتل في احد الغارات بعد عودتها وقفت قرب الجثة مع زوجها وبدأت بحوارها معه في مشهد حواري أخبرته بما حصل لها بقولها:

(- كنت أتشمس وأمشط شعري الذي كففت من نثره بحضورهم مستغلة ذهابهم للتحطيب في الغابة شفته رجع وحده شعرت بالخوف لففت شعري وتطلعت إلى خطواته المتعثرة تباطأ وسط الممر الثلجي استدار نصف دورة هم بالعودة لكنه عدل من اتجاهه نحوي أرابني الأمر فنهضت تراجعت خطوتين إلى الخلف كان وجهه فظيعا شديد الشحوب يرمقني بتوسل شفتاه تختلجان في وقفته أمامي وهو ينازع لقول شيء كان الجو مربكا فضلت الركون إلى الصمت والانتظار)[1] الحوار في المشهد هو خطاب موجه من زوجة البطل إلى البطل بعد عودتها من تلك الرحلة ومكان المشهد قريب من جثة رفيقهما في السلاح الذي ستروي في بقية المشهد محاولته اغتصابها فينتقل المشهد الحواري من كلام موجه من الزوجة إلى البطل أي من حوار مباشر بين شخصيتين إلى حوار استرجاعي لمشهد يروى بطريقة الاسترجاع حيث تروي الزوجة للبطل ما جرى لها مع الرفيق، الجثة الهامدة أمامه بقولها: **(اصدر من جوف حلقه لغطا مبهما**

(1) نفسه، ص 164 .

قبل أن يتمكن من القول بصوت متهدج مستنجد مستجد:

- أرجـوك.. أرجـوك.. سـاعديني..سـاعديني!..ظننـت أول وهلة انه محتاج نقود ليشتري سجائر ومرتبك بسبب الخجل فقلت: - بماذا أساعدك

-...! - أتحتاج نقود؟.

- أرجـوكِ.. أرجـوكِ.. أرجـوكِ!.. – انتظـر سـأجلب لـك، شرعت بالتحرك نحو باب القاعة اعترضني ممسكا بقبضته المرتجفتين ساعدي.حملقت في وجهه مستغربة جرأته..ويا لهول قسماته المختضة)[1] هذا الحوار التمهيدي مقدمة من زوجة البطل عما حصل بينها وبين رفيقهم القتيل الذي حاول اغتصابها، وكما هو الحال فان المشاهد التي تمثل ذروة الحدث يخصص لها - غالبا- الحوار كونه يمثل حالة عليا من حالات التعبير التي تستدعي من الشخصية التعبير الجسدي والصوتي معا من أفعال وحركات متوازية وحجم الانفعال الحال لها – الشخصية - فتروي له حالة الذروة القصوى للحدث وهي لحظة طلب القتيل للمعاشرة الجسدية معها بقولها:

(- أرج.....وك.. ارجـــوووووووووووك؟. افلـــت ساعدي بعنف من بين قبضتيه الواهنتين تراجعت وانـأ اختص ارتمى تحت قدمي باس حذائي ومسحه بقسماته هاذيا:

- أرجـــوكِ.. أرجـــوكِ.. لـــم انـــم مـــع امـــرأة طـــوال عمري..أرجوكِ..مرة واحدة..واحدة فقط..وستبقى سرا للأبد

(1) - سلام إبراهيم، الأرسي، ص 164 – 165 .

تشبث بمنتصف ساقي فسقطت إلى الخلف وكأنني هويت في فراغ

خليني أذوق المرأة قبل أن أموت..أرجوكِ.. أرجوكِ.. عبدك أنا.. حذاءك أنا..ارحمي حالي..سأبلغ الأربعين..أرجوكِ.. أرجوكِ..!..... صرخت – سأقتلك يا خنزير)[1] الحوار هنا هو قمة الذروة في المشهد فهو يروي لحظة محاولة اغتصابها، الفصل في هذه الرواية وهو - أحقاد المحبة – كان بالكامل فصلا لمشاهد حوارية ومونولوج للشخصيات، حيث امتد من الصفحة 147 إلى الصفحة 169 كان الزمن يسير ببطء شديد حتى لا يكاد ان نلحظه فقد كانت المشاهد الحوارية تعمل على إيقاف السرد السريع الممتد لسنوات أو أشهر وبعد سلسلة من المشاهد المتصلة بفكرة الجنس والقيم والمثل التي تسقط في الحالات الصعبة فيغدو فيها بعض البشر كأنهم وحوش كاسرة والمشاعر المرتبطة بتلك المواقف والتي كانت سبب عنوان الفصل في هذه الرواية وهو نوع من المفارقة - أحقاد المحبة - حيث تم نسبة موصوف بغير صفته، فالحقد والمحبة طرفي نقيض، وينهي المؤلف الفصل بمونولوج، حين يحادث نفسه لحظة أخبار زوجته بمقتل رفيقها فيقول:

(- يجب أن لا اظهر مشاعر ارتياحي ابدآ.. ابدآ.. انه أمر فظيع..فظيع..وإذا أظهرت ابتهاجا بالخبر.. سأكيل لها اللوم..لكنني سأكون مواريا كاذبا.. حقيرا....آواه يا رب الحرب..آواه!.)[2] الحوار هنا مونولوج أصدره البطل مع نفسه

---

(1) نفسه ، ص 166 .
(2) سلام إبراهيم، الأرسي، ص 169 .

فهو يمثل خلجاته ومشاعره اتجاه الموقف وهو التنافر بين مشاعر الحقد والمحبة وهي قضية فلسفية حاول المؤلف تناولها بذكاء وفي المجمل بعد هذه النماذج التحليلية من روايته الارسي يعتقد الباحث إن المشهد الحواري في روايات سلام إبراهيم ينماز بالاتساع كما انه لا يلتزم بأسلوب واحد حتى نهاية المشهد بل يتخلله المونولوج وهو حوار النفس الداخلي ليكمل فكرة بناء المشهد وسد الثغرات التي قد تكون قد شكلت للمتلقي بعض نقاط الاستفهام التي يتوقف عندها . ولعل الأنموذج السابق كان من النماذج التي تحفل بها رواياته فهو يعمد إلى بناء الحدث عن طريق المشاهد الحوارية في كل رواياته مما يشكل عامل إبطاء كبير في سرعة الزمن السردي للنص فهو يتوقف عند الكثير من الجزئيات حتى تفسير المشاعر واختلاجات الروح في المواقف الصعبة.

ومن رواية (الحياة لحظة) الزاخرة بمشاهد الحوار التي تبطئ الزمن السردي نورد هذا الأنموذج حيث يقدم لنا المؤلف مشهدا حواريا يتكون من الخطاب المباشر بين الشخصيات ومن المونولوج والذي تغدو فيه سرعة الزمن بطيئة فيقول عن اصطحابه من قبل رفيقته جميلة المهاجرة معه في دول اللجوء إلى أمسية شعرية :

(- وين جايبتني؟. هدرت بضحكة صاخبة جعلت الصف المظاهر لوقتنا يلتفت نحونا شاخصا سامعا جملتها الساخرة:

- أش بيك إبراهيم..ما تعرف قدر نفسك؟!. أنت وين وهذولة وين؟!

قلت مع نفسي:

إنها تظنني قويا.. ولا تدري ماذا فعلت بي الأيام هنا..صيرتني هشا لا استطيع الاطمئنان لكل صاح..بل أجد في عينيه سخرية لما تسقط على!. – هل سبب ذلك فقداني لها ولأطفالي؟!.

أظن ذلك.. لا بل أنا على يقين من إن ذلك كان السبب في فقداني الثقة)[1] المشهد الحواري هنا مزيجا من الخطاب لمباشر والمونولوج الخفي الصادر من أعماق الروح المعذبة فالمؤلف هنا أعطى للراوي صفة الراوي العليم فهو يتكلم عما يجول في نفس الشخصية وكذلك صفة الراوي المشارك في الحدث حيث يتكلم مع جميلة مباشرة فهو يحدث نفسه بعد الانتكاسة الاجتماعية التي حلت بالطل اثر تفتت أسرته وقيام زوجته بطرده من بيت الزوجية أي الشقة.والملاحظ هنا أن الزمن أصبح بطيء في سبره فلا نكاد نرى أيام أو سنوات بل هو منحصرا في تفاصيل دقائق أو ساعات من أمسية شعرية.

وفي رواية (رؤيا الغائب) نجد الكثير من نماذج المشاهد الحوارية التي تعمل على إبطاء سرعة الزمن السردي حيث يروي البطل عودته للبيت بعد أن تم شموله بقرار عفو من تنفيذ حكم الإعدام بسبب عدم التحاقه بالخدمة العسكرية التي كانت تحتم على من يؤديها الاشتراك بالحرب، ليجد إن السلطات قد أبلغت أهله بإعدام شقيقه المعتقل لديها، والذي ساورته الشكوك بأنه كان معه في نفس العربة العسكرية التي

(1) سلام إبراهيم، الحياة لحظة، 426 .

كانـت تقـل المحكـومين إلـى سـاحة تنفيـذ الإعـدام لكـن عينيـه المعصوبتين حالت دون رؤيتـه فيقـول علـى لسـان الـراوي حـين يحدث البطل زوجته:

(- ما الخبر؟!.

- م..ا.ك.و

- وتلكـأت متعثـرة بـالكلام، وترنـي الغمـوض فجعلـت اشـد رسغها شدا طاعنا عيني في عينيها القلقتين.همست بخفوت:

- انك تؤذيني.

...-

- اشتدت ضراوة الضغط والغيظ

أطبقت شفتيها. أحسستها تستحث مـا بروحهـا مـن شـجاعة قبـل أن تنـتفض مفجـرة بمفردتهـا الوحيـدة الملفوظـة بعجالـة واضـطراب السـكون وصـمت الجـدران والباحـة وقبـة الليـل المخيمة خلف الزجاج والظنون

- أعدموه)[1] يستخدم المؤلف هنا أسلوب التنقيط في تفكيك الكلمات إلى حروف مجزأة للدلالة على نبرة النطق الخافتة والمتأنية والموجة بإصرار إلى زوجته بغية استدرار ومعرفة ما حصل في غيابه حيث إن عائلة البطل وزوجته قد قاموا بإخفاء خبر إعدام شقيقة عنه للولهة الأولى عند وصوله عائدا بعد شموله بقرار عفو من تنفيذ الإعدام ولاكتمال المشهد في مخيلة المتلقي يسعى المؤلف إلى وصف الحركات الجسدية

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص 54 .

التي تظهر حالة الانفعال الخارجية للجسد وهي لحظات الذروة في انفعال شخصية الزوجة التي تطلق بعدها كلمتها الوحيدة المدوية التي تمثل أعلى حالات التوتر النفسي والانفعالي عندما تقول له أعدموه وتقصد أخاه الطالب الجامعي الأصغر سنا منه، نجد هنا إن المشهد الحواري والمونولوج المرافق له قد استغرق هذه المدة من الصفحات وهو لا يتجاوز في الوقت الحقيقي أكثر من دقائق أو اقل من ساعة فهو حوار عائلي لا تتجاوز مدة النطق بكلماته اللحظات المعدودة إلا أن البطء في سردها قد امتد طويلا وتلك هي حنكة المؤلف ودربته العالية التي تمكنه من ذلك التلاعب في سرعة الزمن السردي، ويستأنف بعدها المونولوج الحواري اثر سماعه لخبر إعدام شقيقه بقوله:

(فناحت النوائح في روحي..يا رب الكون..أيكون هاجسي ذاك صحيحا؟!!!.. أيكون؟؟؟ هاجس العربة العسكرية المهتزة وأضلاعك الناحلة الملتصقة بأضلعي وهم ينقلوننا غبشا معصوبي العيون إلى ساحة الإعدام ومثل وميض برق ارتسمت أمامي عاري الصدر مشدودا في الصبيحة الصاحية تلك إلى خشبتك وسط ملعب كرة القدم مثقبا بالرصاص ورجل ذو بدلة عسكرية خضراء أنيقة ينهال بهراوة فولاذية طويلة على راسك المتدلي)[1]، الحوار هنا مونولوج مع النفس فهو تأنيب وحسرة وانين صامتة خارج نطاق الزمن السردي ولا يحسب في حساب سرعته، فهو استرجاع للحظات سوقهم في العربة العسكرية إلى ساحة الإعدام، والشكوك التي انتابته من

(1) سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، ص 54 .

أن يكون ذلك الجسد العاري الصدر النحيل الذي اخترقته رصاصات الإعدام المشدود إلى الخشبة والتي انهال عليها صاحب البدلة العسكرية الخضراء- وهي كناية عن رجال السلطة وحزب البعث فهم كانوا يرتدون ذلك اللون من البدلات العسكرية- الذي انهال ضربا بالهراوة الفولاذية على رأس الضحية لإزهاق آخر ما تبقى بها من الروح، المشهد مأساوي يطل خارج الزمن السردي فهو صورة متخلية ورعب كامن في روح البطل الذي لن تغادره تلك الصورة البشعة عن تلك اللحظات الرهيبة المشهد هنا وثيقة تاريخية لما تبقى من الزمن فهو دلالة عن عمق الرعب والبطش والدموية التي كانت تعامل بها سلطة الحكم السابقة معارضيها.

ان المشهد الحواري والمونولوج كانت من الطرق والتقنيات التي استطاع من خلالها المؤلف سلام إبراهيم التحكم والتلاعب بحركة الزمن السردي في نصه للأسباب الفنية المتعددة التي توفرها تلك التغيرات في سرعة الزمن السردي والتي يقدرها المؤلف حسب رؤيته الفنية وما تستدعيه المشاهد من حاجة لمقدار سرعتها في عملية البناء الزمني للمكون السردي.

2- الوقفة

تمثل الوقفة أحد أساليب إبطاء سرعة الزمن السردي، فمن خلالها يتسع الخطاب ويأخذ مدى أبعد مقابل انحسار وتوقف الزمن الحكائي فقد استخدم مصطلح (وقفة في مبحث السرعة التي هي مقولة زمنية تحيل على التغيرات التي تطرأ على نسق السرد وإيقاعه.. ويشير مصطلح الوقفة إلى مواضع في القصة

يتعطل فيها السرد وتعلق الحكاية ليفسح في المجال للوصف)[1] وهنا لابد من الإشارة إلى قضية جوهرية وهي إن الوقفة شديدة الصلة بالسرد من الناحية الوظيفية في اشتغالاتها النصية في تكوين البنية السردية إلا إذا كانت ذات سمة وصفية، حيث يرى حسن بحراوي أن لابد من التمييز (بين نوعين من الوقفات الوصفية: الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه)[2] ويعتقد الباحث أن أحد الثغرات في هذا الرأي السابق إن الوقفة التأملية لا تختص بالبطل وحده فهي أداة وتقنية كتابية يجعلها المؤلف متى ما أراد وأين ما أراد وعلى لسان أي شخصية أي مستوى من مستوياتها، وبناء على رأي حسن بحراوي نستطيع أن نميز بين نوعين من الوقفة الوصفية الأول وصف مجرد لا يمتد ولا يتصل بعوامل السرد الأخرى ولا يرتبط بوشيجة سير الحدث الزمني وهذا النوع هو الذي يمكن اعتماده في إبطاء سرعة الزمن السردي أما النوع الثاني فهو الوقفة الوصفية التي تمتزج مع تفاعلات الشخصيات أدوارها في بناء الأحداث وهذا مما يعتبر من الأوجه والطرق والسياقات السردية التي يتبعها المؤلف في إتمام بناء مكونات عمله ومنها الشخصيات ولا يمثل هذا النوع أداة لإبطاء السرد، ويذهب الباحث لطيف زيتوني إلى نفس الرؤية فهو يرى إنها

(1) محمد القاضي، معجم السرديات، ص 478 .
(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 175.

(أبطا سرعات السرد وهو يتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية والوقف لا يصور حدثا لان الحدث يرتبط دائما بالزمن)[1]، ندرك من تضافر هذا الرأي مع رأي حسن بحراوي أن الوقفة إذا اشتملت على حركة الشخصيات أو تفاعلت مع المكون الزمني في بناء الحدث خرجت من كونها أداة إبطاء للسرعة الزمن في النص ولهذا الاتجاه أيضا ذهب جيرار جنيت في خطاب الحكاية حين رأى أن الوقفات الوصفية التي لا ترتبط بلحظاتها الخاصة أي زمنها الخاص الخارج عن زمن القصة لا يمكن أن تساهم في تبطئة الحكاية[2] ويتفق (حسن بحراوي) مع رأي الناقد (فليب هامون) في هذا المسار إلى (اعتبار الوصف تقنية زمنية في المقام الأول وينظر إلى الوقفة الوصفية بالذات كنتيجة لانعدام التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة ويترتب عن ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة ووقف السرد بمعناه المتنامي)[3]، ويرى بعض النقاد إن للوصف وظيفة أخرى تضاف إلى وظيفة إبطاء السرد وهي قيامه (بدور تفسيري إيحائي من خلال علاقته بالشخصية والزمان والمكان)[4] ويتم الوصف الذي ينتج الوقفة الوصفية حسب رأي فليب من خلال (ثلاث طرائق أساسية ومتباينة لإشغال المقطع الوصفي فقد يبنى الوصف سواء بالنظر إلى الشيء الموصوف أو بالحديث

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الراوية، ص 175.
(2) ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 112- 113.
(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 179.
(4) مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 254.

عنه أو العمل عليه)[1] وفي الجانب التطبيقي في روايات (سلام إبراهيم) نجد الوصف قد امتد على مساحة واسعة من رواياته التي انمازت بكثافة هذا النوع من البناء فيقول في رواية إعدام رسام جاء الكثير من الوقفات الوصفية التي أغدقها المؤلف على الرواية فيقول البطل:

(ليتأمل من وقفته العالية فسحة الدار الواسعة العالية المشرفة بدورها على البيوت المهدمة المهجورة المترامية حتى الأفق تأمل المآذن المعطلة المجرحة الأعناق المقطعة الرؤوس والقباب المذهبة المضروبة الأجساد الرازحة تحت وطأة صمت قاحل يبث مزيدا من الوحشة أغرقته..أغرقته برذاذها المتساقط الصامت ولم تنتشله منها إلا سدرة الساحة المعمرة الشامخة بساقها الضخم المتين المجرح بشظايا الرصاص وأفرعها الكثيفة)[2] الوقفة الوصفية هنا بدأت بالدلالة اللفظية ليتأمل وهي حالة الرؤية المباشرة في الوصف هنا حيث وصف البطل وهو في حالة تأمل لهذه المدينة الخربة المدمرة المساجد والمآذن والبيوت، الوقفة هنا تدل على حالة الوصف للمكان الخيالي والعجائبي وهو من الأمكنة الطاغية الحضور في هذه الرواية حيث ينزل إلى خبايا العالم السفلي، فنلاحظ توقف حركة الزمن في الحكاية واستمرار حركة الخطاب الروائي وحمل الوصف هنا وضيفة بناء صورة المكان في ذهن المتلقي، ويستمر المؤلف في نفس الرواية بقوله على لسان البطل:

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 180.
(2) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 104 .

(اغرز ناظريه في أصابع الحناء والدم المطبوعة على التفاف الجذع المتين، في خرق أقمشة النذور الخضراء المعقودة حول الأغصان الرفيعة تسلقت عيناه لتصافح كتلة الشجرة المنتشرة في السماء المطلة على الدور المخربة المهجورة، الكتلة المكتظة بأعشاش العصافير ورويدا ..رويدا انزاح غبار السنين عن الإحساس الغامض الذي جعل يلاصق جسد العامود ويسرح فأدرك فحواه شاعرا بألفة المكان، ألفة قديمة تبض في عروقه)[1] هذا الوصف المشيد لهذه الوقفة الوصفية هنا يدور حول وصف شجرة من نوع السدر عظيمة الجذع وقد دهن الجذع بالحناء وقطع القماش الخضراء في دليل على استلهام الموروث الشعبي العراقي في إضفاء القداسة على بعض الأماكن التعبدية وكل ما يتصل بها من أشجار وباحات وأشياء أخرى، وحركة الزمن متوقفة بالكامل فالوقفة السردية المنبعثة من رؤية الشجرة ووصفها خارج حركة الزمن السردي للرواية هذه الوقفة هي امتداد للوقفة الوصفية التي سبقتها لكننا مع ذلك نجد دائما القرينة اللغوية التي تؤكد الوصف المتكون من خلال الرؤيا المباشرة فهو يقول اغرز عينيه أي دلالة على النظر فالوصف هنا نابع من رؤية الشيء ومن ثم وصفه ورسمه في صورة مكتوبة في ذهن المتلقي، ويستمر في تلك الوقفة الوصفية الطويلة فيقول:

(ألفة قديمة تنبض في عروقه عرفته باجر حيطان غرف واطئة تستدير مع استدارة سياج ساحة البيت بأشكال أبوابها الصاج المتين المحرز بالدوائر والأقواس والمرصع بأزرار

(1) نفسه، ص 104 .

فضية صدئة تحيط بمقارعها النحاسية بدكك الأبواب عند مداخلها المظللة بتطلعيات خشبية تمتد من سقوفها المرئية من وقفته بحوض الحنفية الإسمنتي القائم تحت ظلال الشجرة والمغطى بالأوراق اليابسة)[1] نستطيع القول من خلال تفحص هذه الوقفة الوصفية أن سرعة الزمن تكاد تكون متلاشية ولا يمكن للمتلقي الإحساس بها مقابل الزخم الكبير في الخطاب الروائي الوصفي المتفحص والمتتبع لأدق الجزئيات، فتحول مداد المؤلف هنا إلى ريشة رسم سحرية تتبع دقائق الأمور وجزئياتها الضامرة فالآجر القديم وتلك الغرف الواطئة السقوف المستديرة بانتظامها مع استدارة ساحة الدار وهي كناية عن قدمها وانتمائها لحقبة زمنية بعيدة وتلك الأبواب الصاج المتين المحزز بدوائر وأقواس والمرصعة بالأزرار الفضية الصدئة التي تحيط المقارع النحاسية وهي صورة لأبواب العهد القديم الذي أوشك على التلاشي، كل شيء مرسوم بعناية بالغة حتى تكاد الوقفة الوصفية هنا تبدو كلوحة فنان استلهم التراث مادة لها حتى تستطيع العين أن تتجول فيها صعودا ونزولا وكأن الناظر لها يتملى في ألوان لوحة زاهية الألوان مشعة أو منحوتة نحتت بالكلمات، انه فعلا النحت بالكلمات والرسم باللغة بلا فرشاة، ويستمر في تلك الوقفة الوصفية لكن يدخل فيها هذه المرة التأثيرات الصوتية في بناء الوصف فيقول:

(وبغتة رجه ضجيج قوي انبثق من الزوايا، من البلاط، من الحنفية التي تقطر ماءا، من برج الطيور، ضجيج حياة، لغط

(1) سلام إبراهيم ،إعدام رسام، ص 105 .

نسوة.. هديل حمام..صياح أطفال.. صفير..خفق أجنحة.. ضحك صاخب..صراخ..صياح ديكة.. ودوي فريد طالما أنصت له في الأيام الخوالي من على سطح البيت، دوي يميز الأحياء الفقيرة، دوي له صفير، صياح وكلام وصراخ أطفالها المالئين شوارعها المتربة ويتوحد صاعدا إلى السماء)[1] الوقفة الوصفية هنا اعتمدت على المرئي والمسموع في إنشاء الوصف أو الصورة المرسومة للمكان التي أراد المؤلف إرسالها للمتلقي مستثمرا المؤثرات السمعية والبصرية في وقت واحد ومنطلقا بتصويره لأصوات الأرض وصوت البلاط ارتفاعا لصوت ماء الحنفية ليترفع أكثر فتتداخل معه أصوات الأحياء الفقيرة المخلوطة من لغط النسوة وهديل الحمام وصفير مربيها وضجيج أطفال حاراتها فالمتأمل بهذه الصورة الصوتية والمرئية يترآى له وكأنه فوق أحد سطوح بيوت الحارات القديمة والمحلات الشعبية العراقية حين تمتزج الأصوات لتشكل أنشودة حياة، أو أنه بنى تلك الوقفة الوصفية بعين الكاميرا الفوتوغرافية المتحركة والمنطلقة من الأرض إلى السماء وهي تنقل لنا صورة وصفية متحركة عن واقع يومي للحياة في الإحياء العراقية الفقيرة، هذه الوقفة هي امتداد للمقطع الوصفي الذي يقابلها، وهي تنقل لنا صورة متحركة اعتمدت المزج بين الصوت والصورة في تكوينها على العكس من المقطع السابق الذي كان يماثل أو يوازي عمل الرسام في تصويره للمكان، ولعل من أهم أسباب توقف سرعة الزمن السرعة أن المؤلف في هذه الرواية كان قد ولج إلى العالم

(1) سلام إبراهيم ،إعدام رسام، ، ص 105 .

السفلي ألعجائبي الماوراء العالم الواقعي المحسوس أو كما يعبرعنه في اصطلاحا العالم الميتافيزيقي فتبدو ملامح الولوج لهذا العالم أكثر حين الغور في هذا الفصل من الرواية وهو يدل على العوالم السفلية من عتبة عنوانه (في متاهة الأعماق السحيقة) وهي رحلة عجائبية يقوم بها البطل إلى العوالم السفلية، وهذا ما يجعل الزمن السردي فيقول:

(تلفت باحثا عن المرأة الغامضة فلمحها تشرع بدفع باب الغرفة القصية وتلتفت مؤشرة بذراعها العارية الظاهرة من العباءة كي يسرع إليها. اندفع صوبها متشوقا ملهوفا ووجلا خشية فقدان أثرها جاوز العتبة الخشبية البارزة قليلا فضمته باحة صغيرة مضاءة بثلاث مناور زجاجية دائرية موزعة في السقف تسلل منها ثلاث شموس صغيرة يسقطن في وسط وطرفي الباحة المصقولة البلاط تبعها وهي تفتح بابا مقابلا وتختفي في باطن غرفة أكثر عتمة من باحة المناور الثلاث)[1] الوقفة الوصفية هنا تمثل بداية دخول البطل إلى العوالم السفلية مما يجعل السرعة الزمنية للسرد متوقفة تماما، وقضية أخرى يعتقدها الباحث إن الإسهاب الوصفي هنا لم يؤثر على هيكل الرواية الزمني أو يشكل عبئا على ديمومة السرد، حيث إن الوصف هنا وان كان يمثل انقطاعا للسرعة الزمنية للأحداث السردية إلا انه من جانب أخرى يمثل بناء لمكونات أخرى منها المكان والشخصيات وتفاعلات كل منها مع الآخر فالعالم السفلي هو مكان متعدد الأنواع مفتوحا أو مغلقا، معاديا أو أليفا، أو مأزوما، إلى باقي أنواع الأمكنة، والشخصيات أيضا

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 106.

متعددة الأنواع والوظائف وهي تصنع أحداثا تمثل امتداد للخطاب الحكائي إلا انه خارج زمن القصة، فالمقطع الوصفي المار نجد إن الوصف قد تغلغل إلى الجزئيات البسيطة التي تعمل على إذكاء مخيلة المتلقي في عملية التصور والتخيل، فالوقفة هنا دال على الشخصية - شخصية المرأة التي ستقوده إلى العالم السفلي - هذه العالم يستدعي من المؤلف بنائه وتأثيثه مكانيا وتشخيص الشخصيات التي تتفاعل في داخله، وبنائها وفق تكوين البناء ألغرائبي للعوالم السفلية التي تستدعي دائما الخروج من العالم المألوف إلى غير المألوف لتكتسب تلك الصفات الغرائبية العجائبية فلابد أن يكون كل شيء خارجا من محيط الألفة والمألوف ولا يتحقق ذلك إلا بالوصف الدقيق الذي يستدعي من المؤلف التمكن العالي والكبير من مقاليد اللغة لتطويعها في رسم المشاهد كلاميا وتقديمها للمتلقي وتلك مهمة أصعب من الرسم المباشر والنحت كونها تمثل استدعاء للغة المألوفة في وصف عالما غير مألوفا. وهنا تمكن موهبة المؤلف وسعة خياله وتمكنه من تطويع اللغة لمقاصده وغاياته إضافة إلى البناء المقنع للرواية الذي لابد أن يكسب ثقة المتلقي.وحين نرى مدى النسج العالي المحبوك للوقفات الوصفية التي أنتجها لنا المؤلف سلام إبراهيم ندرك تلك المقدرة العالية في فن الوصف وتلك اللغة العالية التي تناسب المقام فيقول عن تلك العوالم حين اصطحبته تلك المرأة الغامضة إلى العوالم السفلية والتي تمثل برمزيتها حسب اعتقاد الباحث إلى عمق الرعب والخوف الرابض في العوالم السرية ومنها السجون والمعتقلات والمقابر الجماعية على مر التاريخ

العراقي المعاصر الذي ُجبِلَ بالدم والعنف والاضطهاد والاغتصاب وكل ألوان العذابات النفسية والجسدية التي اجتاحت الإنسان في أرض العراق واستوطنت روحه حتى عاد الرعب ملازما له لا يكاد يفارقه فيقول عن ذلك العالم:

(ظلا ينحدران في جوف الاسطوانة حتى خيل إليه انه يهبط على سلم ابدي يمتد من بدء الخليقة إلى لا منتهاها جعله النزول الطويل في رواق الفضة الكابية يهوم نعسا في سيره الوئيد سامعا في السكون أصوات مبهمة لغط حفيف أثواب نسائية شفافة بسملة خافته همس محبين فأسفر في البعيد ليجوب في أمكنة طالما حلم بها وتخيلها في طفولته المضطربة حينما كان يلجا إلى فيء جدار في ظهار الصيف الفائضة)[1] الصورة هنا تخلو من السرعة الزمنية للسرد بصورة قاطعة فهي رحلة في العالم السفلي الذي لا يخضع للقياسات المألوفة في حياتنا الطبيعية ومنها سرعة الزمن هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أن المؤلف جعل منه وصفا خالصا عن عالم بعيد عن واقعنا اليومي ولعله قد يكون امتدادا لعذابات روحية غائرة البعد في ذاته قادمة من طفولته المضطربة الوقفة الوصفية تمتد إلى ما يقارب ثلث الرواية فهي رحلة في عوالم سحيقة وبعيدة، تعج بصور عن المكان رسمت بدقة واحترافية حتى تبدو للمتلقي وكأنها احد مشاهد روايات الرعب المخيفة حيث يقول الراوي:

(جاب أمكنة وأمكنة إثناء النزول الطويل على سلالم تهبط وتهبط بلا حد جاب ضفاف انهار، فيء أسواق غريبة مسقوفة وقت القيلولة، قاعة جامع بعد انفضاض المصلين، أروقة

(1) سلام إبراهيم ،إعدام رسام، ص 123.

مدارس بعد انصراف التلاميذ، ظل يحلم في نصف اغفائته وهما يغوران جنبا إلى جنب في أحشاء الاسطوانة المنزلقة في غور الحلكة إلى أن بان في الأسفل البعيد ضوء يظهر وينطفئ مثل جمرة ذاوية تلوح وتغيب)[1]، فهي سلام ممتدة إلى أعماق سحيقة تهبط بهم إلى عوالم غير مؤهلة بالبشر صور متراكمة وكأنها رتبت في دفتر بعضها فوق بعض، مساجد بلا مصلين، ومدراس بلا طلاب غور في اسطوانة تقود إلى وسط حلكة دامسة يقبع في نهايتها خيط من الضوء المخيف بلون الجمر إن هذا الحضور الهائل لهذا الكم الكبير من الصور يستدعي استحضارا كبيرا للذاكرة بغية حشدها من المؤلف في صور للعوالم الغير مألوفة في تركيبها وغير المنتظمة بصورة توحي بأنها من العوالم الإنسانية الطبيعية، بل هي على العكس تقود إلى ما هو غير محددا ولا مألوفا ولا يوحي بالانتظام بالمقاييس المعروفة للحياة، فهي صور تبعث على الخراب والدمار كما في الوقفة الوصفية التي هي امتداد للوصف السابق في رحلة العوالم السفلية فيقول الراوي:

(مع انفتاح الممر وتحوله إلى باحة شاهقة الجدران غارقة بالدخان والغبار، السابح بمخاريط ضوء تهبط من السقف العالي ساقطة على ارض الباحة والأواوين المحفورة في الجدارين المتباعدين وعلى أكوام التراب والآجر المكسر والخرق البالية وحطام الأواني الفخارية المتناثر بين نافورات حجرية معطلة، وأحواض مثلومة الاسيجة، مكسورة الحنفيات

(1) نفسه ، ص 123.

ودكك إسمنتية متقابلة موزعة في أرجاء الصحن)[1] فهي صور لا علاقة لحركة الزمن فيها إطلاقا وكأنها خارج منظومة المحسوسات التي تدرك باليقين العقلي فهي باحات عملاقة تحت الأرض في عوالم غير محددة الاتجاهات ولا معروفة السبل في الوصول إليها وكأنها ترمز كما يعتقد الباحث إلى العالم البشع الرابض في خفاء تحت حجب الأخلاق المزيفة او ادعاءات الديمقراطية واحترام حقوق الإنسان التي ترفعها لحكومات زورا وبهتانا، وكأنها تعرية للنفايات الأخلاقية للإنسان المتسلط التي تخلف التشويه والقتل والدمار في بنية الإنسان الداخلية والخارجية فيبدو مشوها مدمرا قاصرا مقطوع الأيدي:

(بوغت بضجة تصدر من تحت البلاط قرب قدميه حيث أزيحت بلاطات دائرية موزعة على مسافات متساوية كاشفة عن فجوات عميقة تدفق من أحشائها الحالكة بشر أنصاف عراة، ممزقي الثياب، منخوري البشرات، كان تيزابا القي على جلودهم، أخذه الهلع واشتد عليه.طفق يرتعش تزحزح نحوها رامقا بذعر الصفوف التي انتظمت جلوسا قدام دكتهم الشاخصين نحوهم بعيون مطفأة تنتظر الخبز والماء.)[2] الصورة هنا واضحة بجلاء كما يعتقد الباحث بكونها رمزية عن عذابات الإنسان في أقبية الموت المظلمة، فمن غير المعقول أن تكون هذه الوقفات الطويلة من الوصف السردي والخطاب الحكائي حشوا كلاميا وتوهان في الألفاظ لا يؤدي

(1) سلام إبراهيم، إعدام رسام، ص 124.
(2) سلام إبراهيم ،إعدام رسام، ص 126 .

إلى نتيجة مهمة، بل هي موجهة بقصدية تامة ومعرفة مسبقة لحمل رسالة لتعرية الأفعال السلطوية الوحشية في تدمير الإنسان، فما صورة الأجساد التي حرقت جلودها بالتيزاب إلا أنموذجا من عذابات السجون والزنزانات التي تغتال الإنسان من الداخل قبل اغتيال جسده من الخارج وتشوهه ومعها روحه وتحط من إنسانيته حتى يغدو مثل كائنات الظلام في الكهوف والأقبية المظلمة، إن امتلاك القدرة على الخطاب الحكائي مع تعطيل سرعة الزمن وإيقافها دون المساس بهيكل الحكاية العام لفترة طويلة ودون حصول فجوة تجعل المتلقي في حالة انقطاع عن تسلسل الحدث زمنيا تستدعي الاحترافية في العمل التاليفي الروائي وهذه ما يعتقده الباحث انه موجودا في شخص المؤلف سلام إبراهيم، حيث امتدت تلك الوقفة تقريبا من الصفحة 42 إلى الصفحة 131- مع بعض الاختراقات البسيطة جدا التي توحي بالاتصال بالزمن الحكائي- مما يمثل قدرة هائلة في فن الصوغ الأدبي السردي عند المؤلف التي جمعت كما هائلا كبيرا من الصور الوصفية في وقفة مثلت رحلة إلى العالم السفلي خارج الزمن السردي فيقول من ضمن صوره التي رسمها بقول الراوي:

(فانكشفت كائنات الحيطان: صمت منحوتات جدرانه العالية، أجساد خيول جافلة، راكضة، وديعة، كلاب صيد، صقور منقضة على فرائسها، اسود مضطجعة، رجال عراة يصيدون بالقوس والنشاب غزلانا شاردة في تيه براري الحجر، المؤطرة بوجوه بشرية صارمة النظرات ترمق خطوهم الوئيد من عيون جاحظة تخترق غبار الأزمنة، اجفله

بريق عيون الحجر العارف فتشبث بأصابعها تشبث غريق إلى أن اجتازا آخر وجه ينام في صمت الجدران)[1] صور متكدسة بلا خضوع للعالم العلوي فهي تنتظم بما يفرضه هول الرعب وتراكم الخوف في العالم السفلي صور متعددة تستدعي الخوض في اللامالوف في عملية التخيل فهي، لكلاب وخيول وصقور واسود ورجال عراة ووجوه بشرية مؤطرة في صمت الجدران مع عيون جاحظة من غبار الزمن، إن الوقفة مغامرة في العمل الروائي كونها تمثل سببا في الابتعاد عن الهيكل الزمني للرواية، فكيف إذن والراوي هنا قد غار في عوالم سفلية تعد النزول إليها مجازفة في التأليف السردي لأنها تستدعي استحضار الأدوات اللغوية المألوفة من الكلمات لبناء عالما غير مألوفا، فالمؤلف الروائي سلام إبراهيم لم يأتي بلفظة جديدة غير مفهومة وغير معروفة ولم يزيد حروف الخط العربي حرفا، فهو استخدم ما هو مباح له ولغيره من المؤلفين من الكلمات ولكن حنكته تجلت في بناء الخطاب الحكائي وهنا تكمن روعة ودقة صنعته الأدبية.

(1) نفسه، ص 131.

الخاتمة

يمكن أن نجمل أهم النتائج التي استطاع الباحث التوصل إليها من خلال دراسته للبنية السردية في روايات سلام إبراهيم بالنقاط الآتية:

أولاً- فيما يتعلق بالشخصية

أ- كان الغنى والكثافة في حضور عنصر الشخصية من السمات الأبرز في روايات سلام إبراهيم، وكل ما يتفرع منها ويتصل بها أيضاً، كالراوي، ووجهة النظر، والمروي له، وأقسام الشخصيات كالرئيسة، والثانوية، والهامشية، فقد وجد الباحث أن هناك ثراء عالي في تواجد الشخصيات داخل رواياته على اختلاف أنواعها، فكان هناك حشد كبير منها، اختلفت في وظائفها داخل الروايات وتواشجت فيما بينها بعلاقة تآصرية جعلت من البناء السردي أكثر ترابطا، كونها تنقل للمتلقي هيئة إيهامية عالية من خلال الرصانة في التكوين القريب من الواقع، فلم يجد الباحث - حسب اعتقاده- أن هناك شخصيات غير مقبولة التخيل من قبل المتلقي، بل على العكس كانت الشخصيات مستقاة ومستوحاة من صور الشخصيات الواقعية، ومما لاحظه الباحث أن الشخصيات قد اتسمت بالنضج البنائي والفني في صورتها التي قدمها المؤلف في رواياته فكانت على درجة عالية من البناء والاحترافية، كما يعتقد الباحث عدم وجود شخصيات للحشو في الروايات حيث حملت جميع الشخصيات الوظائف التي أراد المؤلف لها أن تحملها بغية الوصول إلى حالة البناء الرصين للحدث، فكانت تتآزر فيما بينها في إرساء قواعد الحدث الأساسية التي تحمل الشخصية المهمة الأعظم فيه. كما أن الكاتب استخدم

الشخصيات بذكاء أثناء التخفي خلفها وبث وجهة النظر التي يريدها من خلال أفعال وأقوال الشخصيات، كما انمازت أغلب رواياته بتعدد الأصوات داخل الحدث.

ب- استخدام المؤلف عدة أساليب مختلفة في بناء شخصياته وهي السرد، والوصف، والحوار، فقد لجأ في أحيان كثيرة إلى استخدام أكثر من اسلوب واحد في بناء وتشخيص الشخصية الواحدة إلا أن المميز فيه انه استخدم الوصف الخارجي لبناء صورة جسد الشخصية، والحوار في بناء صورة الشخصية من الداخل – أي أفكارها وتوجهاتها العقائدية والقومية والفكرية- واستخدم اسلوب السرد لبناء صورة الشخصية الداخلية والخارجية معا، مما أكسب اسلوبه صفة المرونة البعيدة عن التكرار الذي قد يصيب المتلقي بالملل المتأتي من الرتابة والجمود.

ج- لم يقتصر المروي له كشخصية على نمط واحد فقط بل تعدد إلى أكثر من نوع واحد.

د – كانت الأنماط المرجعية الطاغية في روايات سلام إبراهيم كثيرة ومتعددة فلم يقتصر على طائفة محدودة من الأنواع، إلا أن الواضح فيها من حيث كثافة الحضور في النص هي شخصيات، الضحية، والجلاد، على إختلاف تفرعاتهما.

ه- كما كان لشخصية المرأة الحضور الكبير والواضح في الروايات بكل صورها وأنواعها.

ثانيا- فيما يتعلق بالمكان

أ - تكاد صفة الكثافة والتنوع هي الصفة الغالبة والملازمة لجميع مكونات البنية السردية في روايات سلام إبراهيم ومنها، عنصر المكان فقد جاءت الأمكنة في رواياته بخصوبة عالية وتم تأثيثها بعناية فائقة من قبل المؤلف مما وفر تلك الأرضية الفعالة لتفاعلات الحدث، ومسرحا مناسبا لحركة الشخصيات داخله فنجد سيلا عارما من الأمكنة في الرواية الواحدة.

ب- نزل سلام إبراهيم إلى العوالم السفلية.وهذا ما أوجب عليه توفير مناخا مكانيا، غير اعتياديا، فالعوالم السفلية دائما ما تقترن بالأمكنة العجائبية الغرائبية، وتعد تلك مغامرة فنية عالية ولجها الكاتب ويعتقد الباحث انه قد وفق فيها، فقد صنع عوالما سفلية خاصة كان المكان الغرائبي والعجائبي مسرحا مهما لتفاعلات الشخصيات داخله.

ج- في أغلب روايات سلام إبراهيم كان هناك استخدام حاذق في ترتيب الأمكنة جغرافيا مع تسلسل الأحداث داخل الرواية، فقد كان توزيع الأمكنة بنظام جغرافي داخل النص الروائي عنده يوفر للشخصيات تلك المرجعيات السياقية التي تمنحها طاقة الوجود الفعال في الحدث الروائي.

د- استمد سلام إبراهيم طاقة وشحنات المكان في ترصين بناء الحدث فقد سخر تلك الشحنات العالية التي تنبعث من الأمكنة لخدمة البنية السردية، مثل الساحة الحمراء، ومقبرة وادي السلام في النجف، ومديرية الأمن العامة، وأسواق المدن العتيقة، والمقاهي ومراقد الأئمة عليهم السلام، وساحات الإعدام.....إلخ.

ه- كان للأمكنة ارتباط بالحدث التأريخي، فكان تأثير الحدث زمانيا واضحا على مسرح الحدث المكاني، مثل سواتر وخنادق الجبهة في الحرب العراقية الإيرانية، ومطار موسكو إبان هجرة اليهود السوفيت إلى إسرائيل.

و- تنوع الأمكنة في رواياته حتى تكاد تشمل كافة أنواعها كالمغلق، والمفتوح، والأليف، والمعادي، والعجائبي، والمأزوم.

ز- كان للفضاء المكاني حضورا في رواياته والذي يتشكل من اتحاد عدد من الأمكنة المترابطة بحدث معين، ليشكل مساحة أوسع وأكبر من حيز المكان المحدد جغرافيا وفيزيائيا.

ح- لم يقتصر تمثيل المكان وبنائه عند سلام إبراهيم على النمط الثابت، بل تعداه إلى المتحرك، كالطائرات، والسيارات، وعربات القطار، وسيارات الأمن، والسيارات العسكرية.

ثالثا – فيما يتعلق بالزمن

أ –استخدم المؤلف سلام إبراهيم كافة التقنيات الزمنية في صياغة وبناء الحدث في رواياته، وجاءت تقنيات الإسترجاع، والإستباق، من أهم ركائز بناء الحدث، ومن الجدير بالقول انه قد استخدم تلك التقنيات بكثافة عالية وكان استخدام تقنية الإسترجاع بكثافة أعلى من الإستباق بسبب تناول أغلب رواياته تمتد لحقب طويلة من السنين، والتي تستدعي استخدام تقنية الإسترجاع للإلمام بالحقبة الزمنية التي تمتد فيها أحداث الرواية.

ب- استخدم تقنيتي الحذف والخلاصة في تسريع الحدث الروائي السردي

ج- استخدم تقنيات، المونولوج - الخارجي والداخلي – والوقفة والمشهد في إبطاء السرد في رواياته

ه- كان لزمن الحوادث الحقيقية توظيفا عالي في الروايات من خلال اشتراك أغلب أحداث الروايات مع الإحداث الحقيقية، فيتم السرد من المؤلف عن الحدث العام الحقيقي، متلازما مع الحدث السردي المتخيل في الرواية.كالحرب العراقية الإيرانية والانتفاضة الشعبانية في آذار عام 1991، والاحتلال الأمريكي للعراق، وحقبة العنف الطائفي.

و- استخدم مجموعة من الدلائل الرمزية للدلالة على التاريخ الحقيقي الذي يحاول ان يؤرخ به العمل السردي، أي بمعنى زمن حصول الحدث، ومن هذه الدلائل الصور.مثل صور الرؤساء والقادة لدلالة على زمن حكمهم.

رابعا- فيما يتعلق بالمضامين الفكرية العامة لروايات سلام إبراهيم فيمكن أن نلخصها بالآتي:

أ- كانت روايته محاولة لرصد تاريخ العنف وتتبعه في تكوين الشخصية العراقية، كما انه حاول تصوير الكثير من الوقائع الحقيقية التي حصلت في أرض العراق.مما جعل بعض روايته تحفل ببعض المشاهد الدموية العنيفة، كالقتل والاغتصاب والتعذيب والحرق والموت تحت القصف.

ب- جميع روايات سلام إبراهيم مقترنة بالحدث العراقي، فلم اجد له رواية خارج الحدث الحقيقي.أي لم أجد له رواية تخيلية فقط وغير مرتبطة بالحدث العراقي.

ج- دخل سلام إبراهيم الحقول المحظورة في الفكر العربي

الشرقي.كالسياسية والجنس.وقدم الجنس بصورة فلسفية حاولت أن تفسر تلك الحاجة الإنسانية وآفاق تأثيراتها في المجتمع العراقي والعربي والشرقي عامة.

د- قدم الكثير من شخصياته بصورة عارية عن التزويق والتهويل، بل على العكس كان يحاول أن يبتعد عن تعظيم شخصياته إلى درجة الآلهة الإسطورية، وحاول أن يقدمها بطريقة موضوعية ومتعادلة.

ه- لم تكن روايات سلام إبراهيم موجهة نحو تمجيد إتجاه فكري أو سياسي محدد.كما لم تكن تحمل أي نزعة قومية أو عقائدية أو دينية.بل على العكس كانت تحمل رسائل المحبة والسلام.

و- يعتقد الباحث أن روايات سلام إبراهيم تصلح للدراسات الاجتماعية والنفسية من وجهة النظر الأدبية، فقد تناول الكثير من الموروث الفكري والديني والثقافي للعب العراقي بالتحليل الفلسفي

خامسا- فيما يتعلق بالإسلوب والصياغة الأدبية

يمكننا القول أن سلام إبراهيم يمتلك اسلوب السهل الممتنع فهو غير عصي على المتلقي ويمكنه الولوج بسهولة إلى مشاعر المتلقي وينماز بصفات يأتي في المقدمة منها

أ- لغة سهلة بسيطة تجنح في بعض الأحيان إلى العامية لكن بنسبة قليلة وبالأخص في الحوار بين الشخصيات.

ب- كان السرد الوصفي في البناء الروائي لأغلب الروايات

هو الصفة الطاغية على باقي الأساليب، كالحوار والوصف، وخاصة حين يلج العوالم السفلية والعجائبية.

ج- انمازت أغلب باكتمال عناصر البنية السردية وهي (الشخصية وما يتعلق بها، والزمان، والمكان) ، فلم اجد له أي رواية تعاني من نقص في حضور مكونات البنية السردية، مما يجعل أية رواية من رواياته كافية لتكون مادة لدراسة البنية السردية.

وفي الختام أتوجه بالشكر والعرفان بالجميل إلى الله سبحانه وتعالى على ما أفاض علي من فضله ونعمه التي مكنتني من إنجاز هذه الأطروحة فان أصبت في مواطنها فله الحمد وله الشكر على ذلك وإن أخفقت عن دون قصدٍ في بعض مواطنها فاني التمس العذر من أساتذتي وكل من يقرأ هذه الأطروحة وحسبي أنني لم أَدخر وسعا أو جهدا أو مالا في إتمامها على أكمل وجه وفقنا الله لصالح الأعمال ومرضاته انه نعم المولى ونعم النصير وآخر دعوانا إن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا ونبينا وشفيعنا يوم الدين محمد بن عبد الله الصادق الأمين صلوات الله عليه وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين المنتجبين وصحبه الميامين الأخيار المصطفين وعلى كل من اتبعه بإحسان إلى يوم الدين والصلاة والسلام على أئمة آل بيته الطيبين الطاهرين والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

الباحث

قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم

الروايات

1. سلام إبراهيم، الحياة لحظة رواية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 2010.
2. سلام إبراهيم، إعدام رسام، رواية، دار الأدهم القاهرة 2016.
3. سلام إبراهيم، الارسي رواية، دار، الدار، القاهرة 2008.
4. سلام إبراهيم، حياة ثقيلة رواية، دار، الأدهم، القاهرة 2015.
5. سلام إبراهيم، رؤيا الغائب، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا دمشق، 1996م.
6. سلام إبراهيم، في باطن الجحيم، رواية، وزارة الثقافة بغداد 2013.

الكتب:

7. أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط، 1، 1997م.
8. أحمد عبد الرزاق ناصر، تقنيات السرد في روايات نجم والي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2015،ط1.

9. أماني حارث الغاني، التداخل النصي في الراوية العراقية، دار شهريار، العراق، البصرة، ط1، 2017.
10. إبراهيم الخطيب، الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1.
11. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في ادب جبرا ابراهيم جبرا، تموز طباعة نشر توزيع، دمشق، ط1، 2013م.
12. إبراهيم عبد العزيز زيد، السرد في التراث العربي كتابات أبي حيان التوحيدي، دار كنوز المعرفة، عمان الأردن، 2016، ط1.
13. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
14. إدريس الناقوري، الواقعية الرمزية في القصة المغربية دراسات في القصة العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1986.
15. أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979م.
16. امبرتو ايكو، 6 نزهات في غابة السرد، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2005م.
17. الخوري يوحنا الحلو،اعترافات القديس اغوسطينوس، بيروت دار المشرق ط 4، 1991م.
18. السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، 1998 م.
19. السيد فضل، الراوي المتخيل، الراوي الفعلي، قراءة في رواية رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ، مجلة رواية مؤسسة سطور للثقافة، بغداد، العدد الثاني، السنة الأولى، 2017.

20. السيد محمد باقر الحكيم، القصص القرآني، دار التعارف للمطبوعات، بيروت لبنان، ط1، 1999.
21. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر سلسلة مفاتيح، ط1، 2000م.
22. برنار دي فوتو، عالم القصة، ت محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969م، ط1.
23. بشرى موسى صالح، المفكرة النقدية دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1.
24. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1 2001 م.
25. تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب ألعجائبي، ت الصديق بو علام، دار الكلام الرباط، ط1، 1993م.
26. تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين، ت فخري صالح، بغداد، ط1 1992م.
27. تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ت عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2005م.
28. تودوروف، الشعرية، ت شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال الدار البيضاء، 1990، ط3.
29. جاسم محمد جسام، مسارات في ألنقد الأدبي الحديث من التأسيس إلى التجريب، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد ط1.
30. جان إيفان تاديه. النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد، (دمشق: وزارة الثقافة، 1993) .
31. جنيت، كولدنستين، ومجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي، ت عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2002، ط1.

32. جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ت محمد معتصم، هيئة المطابع الأميرية، ط2، 1997م.
33. جيرالد برنس المصطلح السردي (معجم المصطلحات) ، ت عابد خزندار المجلس الأعلى للثقافة، ش القاهرة، ط1، 2003.
34. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.
35. جيرالد برنس، علم السرد الشكل والوظيفة، ت باسم صالح، دار الكتب العالمية، بيروت لبنان، ط 2011،1.
36. حاكم حبيب الكريطي، السرد في العصر الجاهلي، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2009.
37. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2009.
38. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد العرب دمشق 2001.
39. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991م، ط1.
40. خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لادوارد الخطاب أنموذجا، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية الرياض، 201، ط1.
41. خالدة حاتم علوان، الروائيون العراقيون اليهود دراسة في الثقافة والمتخيل والتجريب الروائي، دار ميزوبوتاميا، بغداد ط 1، 2014م.
42. دعاء عادل آل عزوز، المكونات السردية في الرواية العراقية روايات وارد بدر السالم أنموذجا، مؤسسة ثائر العصامي للطباعة والنشر، ط، 1، 2018.

43. رولان بارت ومجوعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ط1.
44. رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ت محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، بدون ط.
45. رينيه ويلك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ت محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ط3.
46. زهير الجبوري، مرايا السرد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق بغداد، 2013
47. ستار عبد الله، شعرية المكان قراءات في الشعر العراقي الحديث، تموز طباعة نشر توزيع، دمشق، ط1، 2013م.
48. سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016.
49. سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.
50. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1989 م.
51. سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط1، 1997 م.
52. سعيد يقطين الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995.
53. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985م.
54. سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2007.

55. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984م.
56. شجاع العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ج 1، 1994م.
57. شجاع العاني، البناء الفني للرواية في العراق، ج2 الوصف وبناء المكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط، 1 2000م.
58. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العراقية بناء المنظور ج3 دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 2012.
59. شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005م.
60. صالح زامل، إساءة المثقف قراءة في ذهنية السياب، ضمن مجموعة دراسات في كتاب، حامل الخرز الملون دراسات وشهادات تقرا السياب، زعيم نصار، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع 2015، ط1.
61. صبري مسلم حمادي،أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 19800م.
62. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1 1994م.
63. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المحبة، دمشق، 2009 م.
64. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف القاهرة، 1994، ط3.
65. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، تقديم د سعيد يقطين، الدار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2008.

66. عبد الرحيم كردي، السرد في الرواية العربية المعاصرة الرجل الذي فقد ظله أنموذجا، مكتبة آداب القاهرة،ط1، 2006م.
67. عبد الفتاح كليطو،الأدب والخرافة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1998م.
68. عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد) سلسلة عالم المعرفة العدد 240 الكويت 1998 ديسمبر.
69. عبد الوهاب الرفيق، في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1989.
70. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013، ط9.
71. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966م.
72. غاستون باشلار، جماليات المكان، ت غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام بغداد 1980 م.
73. فاضل ثامر، الصوت الأخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992.
74. فاطمة عيسى، غائب طعمة فرمان روائيا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط، 1، 2011م.
75. فرانسوا مورياك، الروائي وشخوصه، ترجمة علاء شطنان التميمي، دار المأمون، بغداد ط1، 2012.
76. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سيعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار الكلام، الرباط، 1990.

77. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004 م.
78. قيس كاظم الجنابي، الرواية العراقية المعاصرة أنماط ومقاربات منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق 2012.
79. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر بيروت لبنان ط1 2002.
80. محبوبة محمدي محمد، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011.
81. محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول.
82. محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، 2000، ط1.
83. محمد ألباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، ط3 1993م.
84. محمد القاضي، معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، دار محمد علي للنشر، تونس 2010، ط1.
85. محمد بو عزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 2010م.
86. محمد عبد المطلب، بلاغة السرد الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2001م، ط1.
87. محمد عزام، فضاء النص الروائي مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية 1996 م، ط1.
88. محمد نجيب العمامي، البنية والدلالة في الرواية دراسة تطبيقية، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، ط1، 2013م.

89. محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد الأدبي، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط1، 1994م.
90. مرشد احمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم تصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005 م.
91. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2004م.
92. مهدي عبيدي، جماليات المكان في روايات حنا مينا (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد) منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011م.
93. موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، 1979م.
94. ميجان الرويلي ود سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007، ط5.
95. ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971م.
96. نجم عبد الله كاظم، أيقونة الوهم – الناقد العربي وإشكاليات النقد الحديث، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.
97. هانز مير هوف الزمن في الأدب، ت اسعد رزوق مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، ط1، 1972م.
98. هنري برجسون. الضحك، ترجمة: سامي ألدروبي وعبدا لله عبدا لدائم، (بيروت: دار العلم للملايين، 1983.
99. وليد شاكر نعاس، المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤيا، تموز طباعة نشر توزيع، دمشق، ط1 2014م.

100. ياسين النصير، شحنات المكان جدلية التشكيل والتأثير، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق بغداد، 2011م، ط1.
101. ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986 م، ط1.
102. ياسين النصير، الرواية والمكان، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط، 1 2008م.
103. يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت لبنان 2014، ط3.
104. يمنى العيد، دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي، تحليل رواية (رحلة غاندي الصغير) ، عنابة، ط1، 1995.

الدوريات

105. أحمد جاسم الحسين، الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان قراءة روايات رجاء العالم، مجلة دمشق، مجلد 25، ع1، 2009م.
106. مهدي علي زبين، الشخصية في الرواية، ليس لدى الكولونيل من يكاتبه، لماركيز أنموذجا، الموسوعة الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2017
107. مؤيد جواد الطلال، الريادة العراقية في أسلوب تعدد الأصوات، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد الثاني، 2017
108. ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع 195، 1986م.

شبكة الانترنيت:

حوار مع سلام إبراهيم في موقع النور
.http://www.alnoor.se/article.asp?id=83947

حيدر الكعبي



حيدر حسن جابر الكعبي ، ولد في **الكاظمية** ـ بغداد عام 1967
أكمل دراسة مرحلة **البكالوريو**س عام 1990 في كلية الآداب - جامعة **صلاح الدين** في محافظة (أربيل) قسم اللغة العربية بتفوق، ودرس اللغات الشرقية **(العبرية. الفارسية .الكردية .التركية)** وعلاقتها مع اللغة العربية
أكمل دراسة **الماجستير** في **الجامعة المستنصرية** في بغداد عام 2013، **كلية التربية** قسم اللغة العربية وكانت رسالته عن الشعر بعنوان: «**شعر إبراهيم**

الباوي دراسة موضوعية فنية» واجيزت بتقدير **جيد جدا**.
أكمل دراسة **الدكتوراه** في **الجامعة المستنصرية** عام 2019 وكانت أطروحته بعنوان «**البنية السردية في روايات سلام إبراهيم**» وأجيزت بتقدير **جيد جداً** أيضا.
حاصل على اللقب العلمي **(م. د) مدرس دكتور**.
أستاذ في معهد إعداد المعلمين.
أستاذ محاضر في عدد من الجامعات العراقية
نشر الكثير من البحوث النقدية الأدبية في مجال السرد .

صدر له:
البنية السردية في روايات سلام إبراهيم ـ نقد أدبي ـ 2026 **ـ** منصة «**ألف ياء**» للنشر الرقمي

له تحت الطبع
1 ـ كتاب «**دراسات نقدية في السرد العربي والعراقي**» ـ نقد أدبي
2 ـ رواية «**محطات طائر الفلامنكو**».