



جامعة خليج فارس - بوشهر
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

تيار الوعي، تقنياته وظواهره الأسلوبية في روايات سنان أنطون.
أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

الأستاذ المشرف: الدكتور محمد جواد پورعابد
الأستاذ المشرف المساعد: الدكتور رسول بلاوي
الأستاذ المشرف المساعد: الدكتور علي خضري

إعداد: أحمد عادل ساكي

١٤٠٠ هـ. ش / ٢٠٢٢ م



تیار الوعي، تقنياته وظواهره الأسلوبية في روايات سنان أنطون

نگارش: احمد عادل ساکی

پایان نامه: ارائه شده به دانشگاه خلیج فارس

به عنوان بخشی از فعالیت‌های آموزشی بایسته برای

دریافت گواهینامه دانش آموختگی در رده دکتری

در رشته زبان و ادبیات عربی

از دانشگاه خلیج فارس

بوشهر، جمهوری اسلامی ایران

ارزیابی شده به وسیله گروه ارزیابان پایان نامه با درجه

	استاد راهنما	زبان و ادبیات عربی	دانشیار	محمد جواد پور عابد	دکتر
	استاد مشاور اول	زبان و ادبیات عربی	دانشیار	رسول بلاوی	دکتر
	استاد مشاور دوم	زبان و ادبیات عربی	دانشیار	علی خضری	دکتر
	استاد داور	زبان و ادبیات عربی	دانشیار	ناصر زارع	دکتر
	استاد داور	زبان و ادبیات عربی	دانشیار	مالک عبدی	دکتر

الحمد لله

به نام خدا

تیار الوعي، تقنياته وظواهره الأسلوبية في روايات سنان أنطون.
أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

نگارش: أحمد عادل ساكي

پایان نامه ارائه شده به تحصیلات تکمیلی دانشگاه به عنوان بخشی از فعالیتهای آموزشی و
پژوهشی بایسته برای دریافت درجه دکتری در رشته زبان و ادبیات عربی
از دانشگاه خلیج فارس - بوشهر
جمهوری اسلامی ایران

ارزیابی شده به وسیله گروه ارزیابان پایان نامه با درجه

دکتر محمد جواد پورعابد	دانشیار	زبان و ادبیات عرب
دکتر رسول بلاوي	دانشیار	زبان و ادبیات عرب
دکتر علي خضري	دانشیار	زبان و ادبیات عرب
دکتر		زبان و ادبیات عرب
دکتر		زبان و ادبیات عرب

زمستان ۱۴۰۰

الإهداء
إلى كنز الحنان
أمي رحمها الله تعالى برحمته

إلى روح من علّمني الصبر والصمود
والذي رحمه الله

إلى من وقفت حياتي من أجل إسعادهم
أفراد أسرتي

كلمة شكر

الحمد لله ربّ العالمين

بعد الشكر لله الواحد الأحد الذي غمرني بالطفاه ونعمه،

يسرّني أن أقدم وافر الشكر والامتنان إلى سماحة الأستاذ الدكتور محمدجواد پورعابد،
المشرف على الأطروحة لما أبداه من آراء وتوجيهات علمية سديدة. والشكر موصول أيضاً

للأستاذين المساعدين فضيلة الدكتور رسول بلاوي وسماحة الدكتور علي خضري

وأقدم أسمى آيات الشكر إلى كلّ من ساعدني وآزرني في إتمام العمل

كما أشكر لجنة المناقشة على تفضّلها بقبول تحكيم هذا البحث المتواضع

والشكر موصول أيضاً إلى أساتذتي الذين أسهموا جميعاً في إنارة الدرب

لي بفكرهم وعلمهم وإرشادهم في إنجاز هذا البحث وتقويمه

فجزاهم الله عني خير الجزاء.

تعهد نامه

اینجانب احمد عادل ساکی به شماره دانشجویی ۹۶۰۶۳۳۳۰۳ دانشجوی دوره دکتری رشته زبان و ادبیات عربی تأیید می‌نمایم که این پایان‌نامه برآیند کار پژوهشی اینجانب و بدون هرگونه دخل و تصرف است. هرگونه نسخه برداری و استفاده از پژوهش، مقاله، کتاب و آثار دیگران را با ارجاع کامل و با بیان منبع در بخش منابع آورده‌ام. چنانچه خلاف این موضوع اثبات شود، به تشخیص دانشگاه خلیج فارس و براساس ضوابط و مقررات حاکم (قانون حمایت از مؤلفان و مصنفان، قانون ترجمه و تکثیر کتب و نشریات و آثار صوتی، ضوابط و مقررات آموزشی، پژوهشی و انضباطی...) با اینجانب رفتار خواهد شد و حق هرگونه اعتراض در باره احقاق حقوق مکنتسب و تشخیص و تعیین تخلف و مجازات را از خویش سلب می‌نمایم. همچنین مسئولیت هرگونه پاسخگویی به اشخاص حقیقی و حقوقی و مراجع اداری و قضایی به عهده‌ی اینجانب خواهد بود و دانشگاه خلیج فارس هیچگونه مسئولیتی دراین باره نخواهد داشت.

احمد عادل ساکی



تَيَّار الوعي، تقنياته وظواهره الأسلوبية في روايات سنان أنطون.

الملخص

يُعد الروائي العراقي سنان أنطون من ضمن الذين وظَّفوا الأساليب الروائية الحديثة في رواياتهم لاسيما تَيَّار الوعي، وكان الدافع في توظيفه لهذا الأسلوب هو إنَّ الحياة الواقعية بمشكلاتها وسلبياتها ومعوقاتها تأثَّرت بالإرهاب الذي ظهر بسبب تكسير الأنا العراقية وبنيتها الهشَّة أساساً، وإنَّ الروائي العراقي ما عاد منشغلاً بالآليات قدر انشغاله بالثيمات، فهول المرحلة المعاشة وما رافقها من كم هائل من الموضوعات الجديدة غير المعتادة أثبت أنَّ إستخدام الأساليب الروائية القديمة لن يجدي نفعاً. من هنا قامت هذه الدراسة على منهجها الوصفي - التحليلي - النفسي بدراسة تقنيات تَيَّار الوعي وظواهره الأسلوبية في روايات سنان أنطون، وقد اختار الباحث مدوَّنة التطبيق لها روايات سنان أنطون الأربع هي حسب ترتيب النشر: "إعجام"، و"وحدها شجرة الرِّمان"، و"يا مريم"، و"فهرس". تناول البحث مفهوم تَيَّار الوعي وجذوره الفلسفية والعلمية والأدبية والتقنيات التي يستخدمها، بعد ما رصد السيرة الذاتية والمنجزات العلمية والأدبية للروائي سنان أنطون. كما تصدَّى للمصطلحات التي تدور في فضاء هذا الأسلوب الروائي الحديث، راصداً العلاقة فيما بين التقنيات المستخدمة نفسها.

أظهرت الدراسة أنَّ الكاتب استخدم التقنيات المتعلقة بأسلوب تَيَّار الوعي، ليتمكَّن من النفوذ في الدهاليز المعقَّدة لذهنيات الشخصيات ورصد محتواها واستبطان حالاتها النفسية المعقَّدة، فهو باستخدامه لتقنية الإضاءة أدخل القارئ إلى عالم السرد السينمائي ليعيش الأحداث عن كثب، بل يلمسها لمس اليد، بعد ما منحها وظيفة سايبكولوجية ليعبِّر بها عن الحالات النفسية مثل الخوف والقلق التي تعاني منها الشخصيات. كما أظهرت الدراسة أنَّ الأحلام التي ظهرت على مستويين: أحلام منامية وأحلام يقظة خاضعة للتدخُّل، ترتقى إلى مستوى الكوايس، مرتبطة بالتمظهرات السياسية الاجتماعية الأليمة الناتجة عن الاحتلال والاحتقان الطائفي، وقد جاءت لتخدم حبكة الروايات، فهي لم تأت لتجسيد رغبات مكبوتة، بل مهرباً نفسياً ومعادلاً موضوعياً في حياة الأبطال ومآسئهم. ولم ينس الكاتب التحفيز اللغوي لدوره الفعَّال في بناء نسيج المقاطع الحلمية.

وقد أكَّدت الدراسة أيضاً أنَّ سنان أنطون وظَّف المونتاج السينمائي لقدرته على تقديم أفكار وصور جديدة، تمكَّن القارئ من فهم أفضل لأحداث الروايات، مستخدماً المونتاجات الأربع للتعبير عن الصراع النفسي للشخصيات وذلك عبر آليات مونتاجية مثل القطع والانتقال واللقطة القريبة



لمرونتها العالية وقدرتها الهائلة لتتيح للشخصيات قدرة الاستبطان الداخلي للكشف عن تلك الصراعات.

الكلمات المفتاحية: سنان أنطون، الرواية، تيار الوعي، تقنيات السرد، الظواهر الأسلوبية.

تکنیک‌ها و جلوه‌های سبکی جریان سیال ذهن در رمان‌های سنان أنطون

چکیده

سنان أنطون، از جمله رمان‌نویسان عراقیست که روش‌های نوین رمان‌نویسی، به ویژه جریان سیال ذهن را در رمان‌های خود به کار گرفته است. آنچه وی را در بکارگیری روش مذکور واداشت وضعیت اجتماعی بحران‌زده عراق است که با همه تنش‌ها و گرفتاری‌ها و زندگی اسفبار مردمانش مورد تعرض پدیده‌ای بنام تروریسم قرار گرفت تا یکپارچگی این جامعه که اساسا سست و متزلزل بود هدف قرار دهد. رخدادها و تحولات چند دهه اخیر در این کشور موجب شد که رمان‌نویس عراقی برخلاف گذشته از موضوعات کلاسیک روی برگرداند تا به تم‌ها و موضوعات متنوع جدید بپردازد. حس اسیت مرحله زمانی حاضر و گسترده‌گی موضوعات جدید و غیر عادی بودن شرایط اجتماعی ثابت کرد که به بکارگیری روش‌های کهن رمان‌نویسی؛ راه به جایی نمی‌برد و طرحی نو می‌طلبد. بر این اساس، پژوهش پیش رو تکنیک‌های جریان سیال ذهن و جلوه‌های سبکی آن را در رمان‌های سنان أنطون بر اساس روش توصیفی تحلیلی و با نگرش روان‌شناختی بررسی می‌کند. برای این مقصود پژوهنده چهار رمان سنان أنطون را برای پژوهش و بررسی برگزیده است که به ترتیب تاریخ انتشار عبارتند از: اعجام، وحدها شجره الرمان، یا مریم و فهرس.

این پژوهش ابتدا نگاهی به زندگی‌نامه سنان أنطون و دستاوردهای علمی و ادبی وی می‌اندازد، سپس مفهوم جریان سیال ذهن و ریشه‌های فلسفی، علمی، ادبی و همچنین تکنیک‌های آن را مورد بررسی قرار می‌دهد. علاوه بر این به تعریف اصطلاحات خاص رمان نو و بیان رابطه بین تکنیک‌های مورد استفاده در آن می‌پردازد. پژوهش حاضر به این نتیجه رسیده است که رویا پردازی در رمان‌های سنان أنطون در دو سطح نمایان شده است: رویا پردازی در خواب و رویا پردازی در بیداری، که حالتی کابوس مانند دارند. در نوع دوم رویاها با شرایط بحرانی جامعه و نمادهای سیاسی اجتماعی دردناک آن، که خود حاصل اشغال این کشور توسط آمریکا و تنش‌های ناشی از کشمکش فرقه‌ای مذهبی است پیوندی جدی دارند؛ چه آنها فقط بازتاب تمایلات سرکوب شده شخصیت‌ها نیستند، بلکه تلاش نافرجام شخصیت‌های رمان برای گریز از دردها و رنج‌هایی که گریبان‌گیر آنها شده و در ذهنیت آنها ریشه دوانیده‌اند. افزون بر آن این پژوهش به این نتیجه رسیده است که نویسنده از عنصر تشویق زبانی به دلیل نقش موثری که در ساختار تکنیک رویا پردازی دارد بهره برده است.

همچنین پژوهش حاضر نشان می‌دهد که نویسندگان به دلیل توانایی تکنیک مونتاژ سینمایی در طرح ایده‌ها و تصویرسازی مفاهیم جدید از آن استفاده نموده است، افزون بر آن مونتاژ نقش بارزی در کمک به مخاطب جهت درک بهتر حوادث و فهم محتوی رمان ایفا می‌کند. در این رمان‌ها نویسندگان انواع مونتاژ را جهت به تصویر کشیدن حالات روانی شخصیت‌ها و کشمکش درونی آنها به کار گرفته است. وی بدین منظور از ترفندهایی مانند قطع، انتقال، و دوربین نزدیک نیز به علت انعطاف‌پذیری آنها بهره برده است تا به شخصیت‌های رمان در جهت درون‌نگری حالات روانی خویش و پرده‌برداری از کشمکش‌های درونی خود کمک نماید.

کلید واژه‌ها: سنان انطون، رمان، جریان سیال ذهن، تکنیک‌های روایی، سبک شناسی.



فهرس المحتويات

تّيار الوعي، تقنياته وظواهره الأسلوبية في روايات سنان أنطون

٥	مصطلحات الدراسة
٥	الرواية:
٥	السرد:
٥	بناء الزمن الروائي:
٦	تّيار الوعي:
٦	المونولوج الداخلي:
٦	تكسير خطيّة السرد:
٧	مناجاة النفس:
٧	اللا شعور:
٧	منطقة ما قبل الكلام:
٧	التّداعي الحر:
٨	أسئلة الدراسة
٩	مفروضات البحث
١٠	جدة البحث وأهميته
١١	الدراسات السابقة:
١٤	أهداف الدراسة
١٥	إجراءات البحث
١٦	هيكل الدراسة
١٩	التمهيد
١٩	سنان أنطون: سيرته الذاتية وحياته العلمية
١٩	أولاً: سيرة مختصرة
١٩	ثانياً: المنجزات العلمية والأدبية
٢٠	رابعاً: الجوائز والمنح التي حصل عليها



٢١	رابعاً: نبذة عن روايات سنان أنطون
٢١	أ) رواية إعجام.....
٢٢	ب) رواية وحدها شجرة الرمان.....
٢٣	ج) رواية يامريم.....
٢٥	د) رواية فهرس.....
٢٦	الخاتمة.....
	Error! Bookmark not defined. الباب الأول:
٢٨	الفصل الأول: تعريف تيار الوعي وأصوله الثلاثة
٢٨	تمهيد.....
٢٨	مصطلح تيار الوعي
٣٠	المبحث الأول: أصول تيار الوعي
٣٠	اولاً - الأصل الفلسفي
٣٣	ثانياً - الأصل النفسي
٣٥	ثالثاً - الأصل النقدي الأدبي
٣٦	المبحث الثاني: السمات الفنية لتيار الوعي:
٣٧	الخاتمة.....
٣٨	الفصل الثاني:
٣٨	تمهيد.....
٤٣	الخاتمة.....
٤٥	الفصل الثالث:
٤٥	أساليب تيار الوعي
٤٥	تمهيد.....
٤٥	المبحث الأول: الأساليب التقليدية



أولاً - مناجاة النفس	٤٦
أ: مصطلح مناجاة النفس	٤٦
ثانياً - التداعي الحر	٤٩
أ: تعريف التداعي الحر	٥٠
ب: أقسام التداعي الحر	٥١
ج: عوامل تنظيم التداعي الحر:	٥٢
١. الذاكرة	٥٢
١-١. الذاكرة الحسية	٥٣
١-١-١. خصائص الذاكرة الحسية	٥٥
١-٢. الذاكرة ذات المدى الطويل	٥٥
٢. الحواس	٥٦
٣. الخيال	٥٦
ثالثاً - المفارقات الزمنية	٥٧
أ: مفهوم الزمن عند الفلاسفة	٥٨
ب: مفهوم الزمن في الأدب	٥٩
ج : أنواع الزمن في الأدب	٦١
١ - الزمن الطبيعي (الموضوعي)	٦١
٢ - الزمن النفسي	٦١
د: الزمن الخارجي للرواية	٦٢
هـ: الزمن الداخلي للرواية	٦٣
١ - زمن القصة (الحكاية)	٦٣
٢ - زمن السرد (زمن الخطاب أو زمن الكتابة)	٦٣
و: أسباب توظيف المفارقات الزمنية	٦٤



٦٦	رابعاً - المنولوج الداخلي
٦٧	١- تعريف المنولوج الداخلي
٧١	٢- سمات المنولوج الداخلي
٧٢	٣- أقسام المنولوج الداخلي
٧٢	٣-١. المنولوج الداخلي المباشر:
٧٢	٣-٢. المنولوج الداخلي غير المباشر:
٧٥	٣-٣. المزج بين المنولوج الداخلي المباشر وغير المباشر:
٧٥	خامساً: الشخصيات الروائية
٧٦	مصطلح
٧٦	الشخصية
٧٧	المبحث الأول) أنواع الشخصيات الروائية:
٧٧	أولاً) حسب الدور الوظيفي:
٧٧	أ- الشخصيات الرئيسية
٧٨	ب - الشخصيات الثانوية
٧٩	ثانياً) من حيث الارتباط بالتطور
٧٩	أ- الشخصيات النامية أو المدوّرة
٧٩	ب - الشخصيات الثابتة أو المسطّحة
٨٠	المبحث الثاني) أساليب رسم الشخصية:
٨٠	أولاً- الوصفية (التصويرية)
٨١	ثانياً - التحليلية (الاستبطانية)
٨١	ثالثاً - الوظيفية (التحليل بالأفعال)
٨٢	المبحث الثالث) وظائف الشخصية
٨٢	أولاً - فاعل الحدث

٨٢	 ثانياً - العنصر التجميلي
٨٢	 ثالثاً- المتكلم بالنيابة
٨٣	 رابعاً- مساعدة في إدراك الآخرين
٨٣	 المبحث الرابع) أبعاد الشخصية
٨٣	 أولاً- البعد الجسمي (الفيزيولوجي)
٨٤	 ثانياً - البعد الاجتماعي
٨٤	 ثالثاً - البعد النفسي
٨٤	 رابعاً: البعد الفكري
٨٤	 المبحث الثاني: التقنيات الأسلوبية
٨٥	 أولاً - الحلم
٨٦	 ثانياً: الصورة الشعرية
٨٦	 ١- تعريف الصورة الشعرية
٨٧	 ٢- وظائف الصورة الشعرية:
٨٧	 ٢-١. تصوير تجربة الشاعر
٨٧	 ٢-٢. إيصال التجربة إلى الآخرين
٨٨	 ٣- الصور الشعرية في روايات سنان أنطون
٨٨	 ٣-١. الاستعارة
٨٩	 ٣-٢. المجاز
٩٠	 ٣-٢-١. أقسام المجاز
٩٠	 ٣-٣. الكناية
٩٠	 ٣-٣-١. أقسام الكناية
٩١	 ٣-٣-٢. عناصر الكناية
٩١	 ثالثاً - التناص



أولاً: تعريف التناص	٩٢
ثانياً: مفهوم النص والخطاب.....	٩٣
أ: مفهوم النص	٩٤
ب: مفهوم الخطاب	٩٤
ثالثاً: أنواع التناص.....	٩٥
أ: التناص الاجتراري.....	٩٥
ب: التناص الامتصاصي	٩٥
ج: التناص الحواري.....	٩٥
المبحث الثالث: التقانات والمستحدثات السينمائية	٩٦
أولاً – المونتاج السينمائي.....	٩٦
أ: المخرج الروسي ايزنشتاين حياته وأفكاره.....	٩٧
ب: أقسام المونتاج السينمائي عند ايزنشتاين.....	٩٨
ج: المونتاج السينمائي وعلاقته بالرواية التّياريّة.....	٩٩
ثانياً – الإضاءة	١٠٠
أ. تعريف الإضاءة وأهميّتها	١٠٠
ب: أهمية الإضاءة.....	١٠١
١ – أهمية الإضاءة من الناحية الفنية	١٠١
٢ – أهمية الإضاءة من الناحية الدرامية	١٠١
ج: أهداف ووظائف الإضاءة	١٠٢
١ – الكشف	١٠٢
٢ – إبراز الجانب النفسي للشخصيات.....	١٠٢
٣- وضوح الصورة.....	١٠٣
٤ – إضفاء الجانب الجمالي	١٠٣



١٠٤	د: أنواع الإضاءة.....
١٠٤	١ - الجلاء والقتمة أو كياروسكورو (Chiaroscuro)
١٠٤	٢ - الإضاءة السفلية (Down lighting)
١٠٤	٣ - الإضاءة القويّة (High light)
١٠٥	الخاتمة.....
١٠٧	الباب الثاني:.....
١٠٨	الفصل الأوّل: التداعي الحر
١٠٨	تمهيد.....
١٠٨	تقنية التداعي الحر في روايات سنان أنطون:
١٠٩	المبحث الأوّل: التداعي الحر في رواية إعجام.....
١١٢	المبحث الثاني: التداعي الحر في رواية وحدها شجرة الرّمّان
١١٥	المبحث الثالث: التداعي الحر في رواية يا مريم.....
١١٩	المبحث الرابع: التداعي الحر في رواية فهرس
١٢٢	خاتمة:
١٢٤	الفصل الثاني: مناجاة النفس.....
١٢٤	تمهيد.....
١٢٤	مناجاة النفس في روايات سنان أنطون
١٢٥	المبحث الأوّل: مناجاة النفس في رواية إعجام.....
١٢٨	المبحث الثاني: مناجاة النفس في رواية وحدها شجرة الرّمّان
١٣٢	المبحث الثالث: مناجاة النفس في رواية يا مريم.....
١٣٦	المبحث الرابع: مناجاة النفس في رواية فهرس
١٤١	الخاتمة.....
١٤٣	الفصل الثالث: المفارقات الزمنية.....



تمهيد.....	١٤٣
المبحث الأول: الاسترجاع (Analepse).....	١٤٣
أولاً: الاسترجاع الخارجي (External Analepse).....	١٤٥
ثانياً: الاسترجاع الداخلي (Internal Analepse).....	١٥٣
ثالثاً: الاسترجاع المزجي أو المختلط (Mixed Analepse).....	١٥٧
المبحث الثاني: الاستباق (Prolepsis).....	١٦١
أولاً: الاستباق التمهيدي:.....	١٦٢
ثانياً: الاستباق الإعلاني أو التقريبي.....	١٦٧
الخاتمة.....	١٧٤
الفصل الرابع: المنولوج الداخلي.....	١٧٥
تمهيد.....	١٧٥
المبحث الأول: المنولوج الداخلي المباشر.....	١٧٥
المبحث الثاني: المنولوج الداخلي غير المباشر.....	١٨٣
المبحث الثالث: المزج بين المنولوج الداخلي المباشر والمنولوج الداخلي غير المباشر.....	١٨٦
الخاتمة.....	١٩٠
الفصل الخامس: الشخصيات الروائية.....	١٩٢
تمهيد.....	١٩٢
المبحث الأول: أنواع الشخصيات في روايات سنان أنطون حسب الدور الوظيفي.....	١٩٣
أولاً- الشخصيات الرئيسية (المحورية).....	١٩٣
١- شخصية فرات في رواية إعجام.....	١٩٣
أ: البعد الاجتماعي.....	١٩٣
ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي.....	١٩٤
ج: البعد الفكري.....	١٩٤



- د: البعد النفسي ١٩٥
- هـ - طريقة تقديم شخصية فرات: ١٩٥
- ٢ - شخصية جواد في رواية وحدها شجرة الرمان ١٩٦
- أ: البعد الاجتماعي ١٩٦
- ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي ١٩٦
- ج: البعد الفكري ١٩٧
- د: البعد النفسي ١٩٧
- هـ - طريقة تقديم شخصية جواد: ١٩٨
- ٣ - شخصية يوسف في رواية يا مريم ١٩٨
- أ: البعد الاجتماعي ١٩٨
- ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي ١٩٩
- ج: البعد الفكري ١٩٩
- د: البعد النفسي ١٩٩
- هـ - طريقة تقديم شخصية يوسف: ٢٠٠
- ٤ - شخصية نمر في رواية فهرس ٢٠٠
- أ: البعد الاجتماعي ٢٠١
- ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي ٢٠١
- ج: البعد الفكري ٢٠١
- د: البعد النفسي ٢٠٢
- هـ: طريقة تقديم شخصية نمر ٢٠٣
- ب - الشخصيات الثانوية ٢٠٣
- ١ - شخصية أريج في رواية إعجام ٢٠٣
- أ: البعد الاجتماعي ٢٠٤



- ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي ٢٠٤
- ج: البعد الفكري ٢٠٥
- د: البعد النفسي ٢٠٥
- هـ- طريقة تقديم شخصية أريج ٢٠٦
- ٢- شخصية ريم في رواية شجرة الرمان ٢٠٦
- أ: البعد الاجتماعي ٢٠٦
- ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي ٢٠٧
- د: البعد النفسي ٢٠٧
- هـ- طريقة تقديم شخصية ريم: ٢٠٨
- ٣- شخصية حنة في رواية يا مريم ٢٠٩
- أ: البعد الاجتماعي ٢٠٩
- ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي ٢٠٩
- ج: البعد الفكري ٢١٠
- د: البعد النفسي ٢١١
- هـ- طريقة تقديم شخصية حنة ٢١١
- ٤- شخصية ودود في رواية فهرس ٢١١
- أ: البعد الاجتماعي ٢١٢
- ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي ٢١٢
- ج: البعد الفكري ٢١٢
- د: البعد النفسي ٢١٣
- هـ- طريقة تقديم شخصية ودود: ٢١٣
- المبحث الثاني: أنواع الشخصيات في روايات سنان أنطون حسب التطور ٢١٤
- أولاً: الشخصيات النامية (المدورة) ٢١٤



أ: شخصية الجدّة في رواية إعجام	٢١٤
ب: شخصية العم صبري في رواية وحدها شجرة الرّمان	٢١٥
ج: شخصية مها في رواية يامريم	٢١٥
د: شخصية مرايا في رواية فهرس	٢١٦
ثانياً: الشخصيات المسطّحة في روايات سنان أنطون	٢١٧
أ: شخصية أبوعمر في رواية إعجام	٢١٧
ب: شخصية الأب في رواية وحدها شجرة الرّمان	٢١٧
ج: شخصية سعدون في رواية يامريم	٢١٨
د: شخصية رؤي في رواية فهرس	٢١٨
خاتمة	٢١٩
الباب الثالث	٢٢١
أولاً: التقنيات الأسلوبية	٢٢٢
الفصل الأوّل: تقنية الحلم وتحفيزها اللغويّ	٢٢٢
تمهيد	٢٢٢
المبحث الأوّل: مستويات خطاب الحلم في روايات سنان أنطون	٢٢٣
أولاً: المستوى المباشر لخطاب الحلم	٢٢٣
ثانياً: المستوى غير المباشر لخطاب الحلم	٢٢٥
المبحث الثاني: المحفّزات اللغويّة لتقنيّة الحلم	٢٢٧
أولاً. التفتيت اللغويّ	٢٢٧
١. المفارقة اللفظية (Paradox)	٢٢٨
٢. اللغة الشاعريّة	٢٣٠
الف. التكرار	٢٣٠
ب. التناس	٢٣٢

٢٣٤	ثانياً. الاغتراب اللغويّ (Linguistic alienation)
٢٣٥	الف. لغة الحزن والألم
٢٣٦	ب. لغة السخرية والاستهزاء
٢٣٨	ج. لغة السؤال
٢٤١	د. اللغة العارية أو السوقية
٢٤٢	خاتمة
٢٤٣	الفصل الثاني: الصورة الشعرية
٢٤٣	تمهيد
٢٤٣	المبحث الأول: الاستعارة
٢٥٦	المبحث الثاني: المجاز
٢٦٤	المبحث الثالث: الكناية
٢٧١	الخاتمة
٢٧٣	الفصل الثالث: التناص
٢٧٣	تمهيد
٢٧٤	المبحث الأول: التناص الديني
٢٧٤	المستوى الأول: التناص مع القرآن
٢٧٨	المستوى الثاني: التناص مع الأحاديث النبوية
٢٨٠	المستوى الثالث: التناص مع نصوص الكتاب المقدّس
٢٨٣	المبحث الثاني: التناص الأدبي
٢٨٨	المبحث الثالث: التناص مع الأدب الشعبي
٢٩٢	المبحث الرابع: التناص مع الخطاب السياسي
٢٩٥	خاتمة
٢٩٧	التقانات والمستحدثات السينمائية

٢٩٧	الفصل الأول: المونتاج السينمائي
٢٩٧	تمهيد
٢٩٧	أقسام المونتاج السينمائي في روايات سنان أنطون حسب آراء المخرج الروسي ايزنشتاين
٢٩٨	أولاً: المونتاج الطولي
٣٠٣	ثانياً: المونتاج الإيقاعي
٣٠٨	ثالثاً: المونتاج النغمي
٣١٤	رابعاً: المونتاج الذهني أو الأيديولوجي
٣٢٠	خاتمة
٣٢١	الفصل الثاني: الإضاءة السينمائية
٣٢١	تمهيد
٣٢١	أنواع الإضاءة ودلالاتها في روايات سنان أنطون
٣٢٢	المبحث الأول: الجلاء والقتمة أو كياروسكورو (Chiaroscuro)
٣٢٨	المبحث الثاني: الإضاءة السفلية (Down lighting)
٣٣٤	المبحث الثالث: الإضاءة القوية (high light)
٣٤٠	الخاتمة
٣٤٢	النتائج
٣٤٢	أولاً: الخاتمة العامة
٣٤٤	ثانياً- التوصيات
٣٤٦	خلاصه پایان نامه به زبان فارسی
٣٤٦	مقدمه
٣٦٤	پیشنهادات
٣٦٥	قائمة المصادر والمرجع
٣٨٢	الفهارس الفنيّة

١. فهرس الآيات القرآنية ٣٨٢

٣. فهرس الأبيات الشعرية ٣٨٣

المقدمة

للفن القصصي باعباره شكلا من أشكال التعبير جذور عميقة في الأدب الإنساني فهو من أعرق ألوان الأدب تاريخاً ووجوداً، ذلك أنَّ القصة ولدت مع الإنسان، طالما كانت الحكاية كعنصر أساسي للقصة هي القاسم المشترك بين الناس، إلا إنه ظلَّ في بداياته يفتقر إلى قواعد وأصول تؤهله للتطور، كما كان شأن الأدب المسرحي. مرّت الرواية بصفة عامّة بمرحلة الطفولة التي كان يهيمن عليها مبدآن الأول: النص الديني السلطوي بالطابع الملحمي، والثاني: سلطة البلاغة بالطابع الديني، فكان التنّازع بينهما، حيث كان يُعدّ كلُّ ما سواهما هرطقات لا أساس لها. إنّ افتقاد الفن القصصي لتلك الأصول والقواعد اقتضى أن تأتي الحكمة التقليدية لتعويض غياب تلك القواعد والأصول، فصمّمت بدقّة وذلك لجذب القارئ عن طريق إضفاء عنصر التشويق والإثارة، وصولاً بالتدرّج إلى خاتمة العقدة.

التطورات التي طرأت في القرن العشرين جعلت الأدباء والنقاد يدركون أنّه لا يكفي كلُّ من الاتجاهين الجمالي ولا الأخلاقي وحدهما لتطور الفن الروائي، إذا لابدّ من اتّخاذ الاتجاه الجديد وهو الاتجاه النفسي^١. لقد توصّلوا إلى هذه النتيجة من مبدأ ينصُّ على أنّ عناصر الحياة متفاعلة فيما بينها من دون شك ومظاهر الحياة الإنسانية بصفة خاصة لا تكاد تختلف في أصلها أو تتغيّر، وإنّما الذي يتغيّر هي الزاوية التي ننظر منها إلى هذه المظاهر الحيوية، إنّها زاوية النفس البشرية وهذا ما سُمّي فيما بعد بتقنية تيار الوعي التي اكتشفها الباحث الأمريكي وليام جيمس (William James) حيث كان يرى أنّ الوعي الإنساني يشبه إلى حد كبير المادّة السائلة فحين تتبادر إلى مخيلة الإنسان فكرة، ثمّ تتبعها أفكار وتصورات لاحصر لها عندئذ تموج تلك الأفكار في عقل الإنسان كسلسلة من التيارات أو الأمواج المتعاقبة دون أن يكون بينها في الظاهر أي صلة منطقية^٢.

ما إن تأسّس علم النفس التحليلي على يد زيجموند فرويد (Sigmund Freud)، حتى اتّسعت رقعته لتشمل كافّة القضايا الإنسانية، فتوصّل علماء النفس التحليلي إلى الكشف عن الدوافع والنزعات العميقة للسلوك البشري وفهم أغوار النفس، عندها وجد كتّاب القصة في القرن العشرين كثيراً من الحقائق التي استكشفها هؤلاء العلماء متاحة لهم دون أن يهدفوا إلى إلحاق الأدب بعلم النفس، وإن كان بين علم النفس والأدب اشتراك في كثير من القضايا.

^١ - ينظر: الصالح لونيبي، تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدة، ص ٨.

^٢ - وليام جيمس: فيلسوف أمريكي وعالم من علماء النفس، ولد عام ١٨٤٢ م، وتوفى عام ١٩١٠ م، ومن أشهر مؤلفاته: أسس علم النفس، معنى الحقيقة، رسائل وليام جيمس.



تعهّدت رواية تيّار الوعي، خلافاً للرواية التقليدية الخطيّة أن تتناول الإنسان من الداخل، فكتّاب تيّار الوعي مثل الروائيين الواقعيين يحاولون بشتى الطرق تصوير الحياة بدقّة، ولكنّ الحياة التي يهتمّون بها ويريدون تصويرها، هي الحياة النفسية الخاصّة على الروائيين والطبيعيين، فمشكلة تصوير الشخصية على نحو أكثر واقعية، هو الهدف الحقيقي لديهم.

أمّا الوطن العربي فقد تعرّض في القرن العشرين إلى نكبات وهزّات قوية كغزو المستعمرين واحتلالهم له، كما شهد تحولات كبيرة سياسية واقتصادية وعلمية واجتماعية قد انعكست على كتابات علم النفس والفلسفة والتاريخ والطبيعة والسياسة ولاسيّما علم النفس التحليلي إذ كانت الخلفية التي بنى عليها بعض الكتّاب أعمالهم التجريبية مثل تيّار الوعي الذي استمدّه الكتّاب من علم النفس التحليلي كما ذهب بعض النقاد. "إنّ من يستقرئ التشكيل الفني للرواية العربية خلال مسيرتها الفنية يجد أنّ الكتّاب حاولوا تجريب أشكال فنية باينت الأشكال المرجعية التقليدية وبخاصة الواقعية النموذج الواضح لها. وهذا أمر غير مستغرب ولا يدعو إلى اللوم أو الاتهام، فدواعي التجريب بصورة عامّة متنوعة لكنّها مع ذلك في حاجة دوماً إلى مراجعة تملّيحها في المقام الأول ضرورات فنية. لذا توسّع بعض النقاد في مفهوم التجريب حتى لا يظلّ الأدباء محصورين في الأدوات الفنية المنتقاة من الكتّاب الغربيين لأن الأدوات هي وسائل الكتّاب لتشكيل رؤيتهم وخبراتهم ومعارفهم لتسجيل أعمال فنية جديدة".^١

تطوّرت الرواية العربية فنياً خلال مرورها بمراحل وكان أولها الكلاسيكية ثمّ الرومنسية ثمّ الواقعية وانتهت بالتقنيات الجديدة. إنّ الرواية في حالة سيرورة دائمة فهي لا تعرف الثبات والاستقرار وإنّها في حالة تجدد واستمرار. لقد خطت القصّة والرواية العراقية خطوات كبيرة مهمة في السنوات الأخيرة بعيداً عن اجترار وتكرار الأساليب الكتابية والمعالجات الشكلية والمضامين السردية التي انتهجها جيل الستينات الروائي والتي هيمنت على النتاج القصصي والروائي في العراق على مدى ثلاثين عاماً.

لاشكّ إنّ الوضع المأساوي الذي عاشه العراق بكافة مكوّناته العرقية على مدى السنوات الأخيرة والتي بدأت بالاحتلال الأمريكي بلغ مبلغه من حيث الدمار والقتل والتهجير ففقدت الحياة رونقها وتأزّمت النفوس ودمّرت وتهشّمت من الداخل قبل الخارج حيث لم تعد الأساليب الروائية التقليدية تجدي نفعاً للتعبير عن حجم المعاناة التي عاناها المواطن العراقي في شرنقته ما أدّى إلى اختيار أساليب وتقنيات جديدة من قبل الروائيين العراقيين منها تقنية تيّار الوعي لتدقّق

١ - حسن عليان، تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية، ص ٢٨.

الأفكار والغوص في مصدر هذا التدقق في النفس العراقية المكبوتة. بالرغم من أنَّ موضوع الإرهاب بأصنافه المختلفة والكتابة الأدبية حوله ليس أمراً جديداً على السرد الروائي، إلاَّ إنه استجدَّ في مرحلة ما بعد التغيير كنوع من التبعات والتحدّيات التي شهدتها العقدان الأولان من القرن الواحد والعشرين، ليس على المستوى المحلي فحسب، بل على المستوى العالمي أيضاً، لكن بالنسبة للرواية العراقية يعتبر الأمر جديداً إذ إنّها لم تتخذ منه قيمة تعبر عن خلاله عن سلبية الشر الذي يناهض كلّ القيم الإنسانية إلا بعد الاحتلال وحدوث الحرب الطائفية التي بلغت مستوى الحرب الأهلية لذلك جنّدت في سبيل مواجهته الأقنعة الأسطورية والصور الخرافية والميثولوجيا الشعبية وذلك عبر أحدث تقنيات السرد الروائي، محاولة وضع تفسير لما يجري فيها من أحداث لاإنسانية وفواجع تراجيدية.

يُعتبر سنان أنطون أحد هؤلاء العراقيين الذين وظّفوا الأساليب الروائية الحديثة في رواياته لاسيّما تيّار الوعي. حيث بيّن في رواياته الأربع أنّ الحياة الواقعية بمشكلاتها وسلباتها ومعوقاتها تأثّرت بالإرهاب الذي حدث بسبب تكسير الأنا العراقية وبنيتها المهشة أساساً، وإنّ الروائي العراقي ما عاد منشغلاً بالآليات قدر انشغاله بالثيمات، ولعلّ هول المرحلة المعاشة بوصفها انعطافة خطيرة في تاريخ العراق المعاصر، وما رافقها من كم هائل من الموضوعات الجديدة وغير المعتادة هو السبب وراء هذا اللهاث في احتواء أكبر قدر من تلك الموضوعات في مقابل تجاهل غير مقصود للأشكال والمباني. إنّ القاسم المشترك بين روايات سنان الأربع هي قيمة الإرهاب، لذلك نجد أنّ الأحداث تشابه بعضها البعض على مساحات رواياته الأربع، لكنّ زاوية الرؤية تختلف من رواية إلى أخرى عند سنان فمن كلّ زاوية يقدّم لنا سنان صورة جديدة ذلك أنّ روايات سنان تتشابه بتلك الثيمة حيث يأخذ بيد القارئ فيدخله في قلب الأحداث الدموية التي طالت العراق وفعلت به ما فعلت ويربها له بشكل مباشر بل يجعله يلمس الدم والبارود والصراخ والجراح والألم بدل أن يقوم بوصفه من بعيد ولم يحصل ذلك كلّ إلا عبر استخدامه تكتيكات تيّار الوعي مثل المنولوج الداخلي والتداعي والمناجاة والحلم... التي تتيح له هذه الإمكانية تلقائياً.

تُعتبر روايات سنان أنطون بانوراما لثنائية الموت والحياة، الحياة بأبعادها الجمالية والموت بجوانبه القبيحة. ثنائية الحب في أرقى صوره والكراهة في أحقد حالاته وسنان أنطون نجح في تقديم هذه البانوراما نجاحاً باهراً. لم يتمكّن سنان في رسم مأساة الإنسان العراقي والبحث عن كفته النفسي لولا جرأته على الوصف لأدقّ الحالات والتفاصيل وهذه من ميزاته الحقيقية وذلك بهدف إعادة الذاكرة أو تداعي الذكريات لتصبّ في مجرى تيّار الوعي. لقد استخدم أنطون العلاقات العاطفية

بين بطل الرواية وخطيبته حيث تطرّق إلى أدقّ تفاصيلها وذلك لتمثيل الحياة عبر تزويد نعمة الحب إلى مشهد العنف الدامي، كما مثّل الموت بتوصيف المغيسل وتصويره من كافة زواياه. انطلاقاً من أنّ النصّ الروائي نتاج سرداني ذاتي، له شكل فني محدّد ومتّفق عليه يظهر من خلاله، فإنّ هذا يستوجب التميّز والاختلاف بين النصوص، ولأنّ النصّ نتاج فردي، يتأثّر ويتشكّل بحسب الطريقة والأسلوب. وعليه فإنّ لكلّ نصّ أدبي خصائص أسلوبية ذاتية تختلف عن الآخر. من ميزات روايات سنان أنطون استخدامها الحلم على شاكلة الكوابيس، لاسيّما رواية "وحدها شجرة الرمان" حيث تشكّل الأحلام خمس عشرة فقرة من خمس وخمسين فقرة قد أغنت تيارية الرواية. أمّا لغة الحوار فقد جعلها بالعامية لتشارك في تقريب الصورة ورمزيتها للقارئ. لذلك وضع سنان نفسه أمام مهمّة أخلاقية لكشف خفايا وجه الإرهاب وتسليط الضوء على باطنه المظلم وتشريحه أفقياً وعمودياً عبر لغة وصفية فنية تمتاز بالقوّة والتأثير، تجعله في مواجهة مع ذاته ومع التاريخ من واجبها جلب المخازي والمقايح المتكرّرة له وكان ذلك عبر توظيف معظم تقنيات السرد الروائي، منها عبر الحوار، فرسم به بشاعة منظر الإرهاب وصوّر عبر وصف المكان جوانب غامضة كان من الصعب إدراكها.

نظراً للأهمية التي تكتسبها تقنية تيّار الوعي ضمن الدراسات النقدية الروائية في فتح أفق التلقّي لدى المتلقّي والكشف عن خفايا النفس البشرية والإبحار فيها، وبعد دراسة روايات سنان أنطون افترضنا أنّ الكاتب قد استخدم في رواياته الكثير من التقنيات الفنية المتناسكة لاسيّما تيّار الوعي مثل: المنولوج الداخلي المباشر وغير المباشر، والمنولوج الخارجي، ومناجاة النفس والمعلومات المستفيضة، والاسترجاع الزمني، الداخلي والخارجي، وكذلك الاستباق الداخلي منه والخارجي، والمونتاจ الزمني والمكاني، والتداعي الحر، وكلّ ذلك بلغة شعرية أخّاذة، ممّا رشّح رواياته أن تكون صوت العراق الجريح، تمّ اختيار موضوع "تيّار الوعي، تقنياته وظواهره الأسلوبية في روايات سنان أنطون" عنواناً للأطروحة، والتي اشتملت على تمهيد، ومقدمة، وثلاثة أبواب، ولكل باب عدّة فصول تضمّ عدّة مباحث ثم خاتمة، وفهارس. ثم إنّ هناك دوافع أخرى منها موضوعية ومنها ذاتية ومن الموضوعية أولاً: إيماني بجمال الفن السردّي لدى سنان أنطون وتحليله بما يسمّى بالغلالة السردية التي تجعل الكاتب قادراً على اجتذاب المتلقّي ليسبح في ثنايا النصّ متعاشياً مع الأحداث، متهامساً مع الشخصيات، بالإضافة إلى قدرته الهائلة في طرح قضايا الإنسان العراقي المعاصر وهوموه وتصويرها تصويراً فتوغرافياً، ثانياً: الترابط الثقافي القوي بين الشعبين العراقي والإيراني ووحدة المصير ما جعل الباحث يتعاطف مع هذا الشعب فيما جرت عليه من محن ومصائب.



مصطلحات الدراسة

الرواية:

"فن من فنون النثر الأدبي قائم على الحكاية ينتظم سلسلة من الأحداث الحقيقية أو المتخيلة تقوم بها شخصيات أو قوى معينة تستغرق قطاعاً عريضاً من الزمن وتجتمع فيها عناصر تختلف أهميتها بحسب نوع الرواية ويربط ذلك كله حبكة ترتفع بها إلى التأزم الذي يصل مداه قبل النهاية فيأتي الحل سلباً أو إيجاباً أو تكون النهاية لاتقدم حلاً بل تدفع القارئ إلى المشاركة في الصراع والبحث عن حل للتأزم والعقدة"^١

السرد:

"السرد هو نقل الأخبار أو الأحداث من صميم الواقع أو منسوخ الخيال أو كليهما معاً وذلك في إطار زمني مكاني. والسرد مصطلح نقدي حديث يعني "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"^٢ وتطرق معجم مصطلحات نقد الرواية للطيف زيتوني إلى تعريفه فيقول بأنه "ذلك العمل أو الفعل الذي يقوم به منتج القصة سواء كان هذا الفعل حقيقياً أو خيالياً فثمرته الخطاب، والسرد بمفهومه الواسع يشمل كل الظروف المكانية والزمنية واقعية كانت أو خيالية"^٣

بناء الزمن الروائي:

تعدّ البنية الزمنية من أهم عناصر العمل الروائي، لاسيما وإنّ العناصر الأخرى التي يتشكّل منها العمل الروائي ترتبط بالزمانية، فلا يمكن تخيل حدث أو شخصيات أو حوار دون فضاء زمني. "يمثّل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القصص. فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية فإن القصص هي أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن، كما أنّ ترتيب سرد الأحداث في الرواية وأولوية ذكرها هو جزء أساسي من تشكيل الرواية تشكيلاً فنياً، وهو يعتمد أساساً على مهارة الكاتب وإتقانه لحرفته"^٤

١ - فاروق شوشة وآخرون، معجم مصطلحات الأدب، ص ٨٣.

٢ - أمّنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص ٢٨.

٣ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٠٥.

٤ - ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، صص ٣٧-٤٣.



تيار الوعي:

"يتمثل في التحليل النفسي للشخصيات عن طريق تفسير كل شخصية بسلوكها، وبصدى كل حدث في أعماقها، وتغير هذا الصدى بتغير الحالات، وفي هذا التفسير الموضوعي أيضا يرمي الكاتب إلى استبطان الوعي الداخلي لشخصياته، فالأحداث لا قيمة لها إلا في كشفها عن هذا الوعي، وهم الكاتب في هذه الحالة منصرف - بخاصة - إلى الكشف عن أحد الأبعاد النفسية، وهو العمق، وقد يلجأ إلى الكشف عن هذا العمق بالحديث النفسي للشخصية...، وقد يأخذ الكاتب من نفس الشخصية قطاعات مختلفة ليبين سطحية العاطفة أو عمقها، معتمداً على تداعي المعاني في الزمن، ومقارنة المرء بنفسه في مختلف الفترات" ^١. يقول محمد عزام في الفرق بين الروايتين التيارية والنفسية، أن الرواية النفسية خلافاً للتيارية تتجاهل تماماً العالم الخارجي، إذ إنها تعتبر الحياة الباطنية للإنسان كل شيء، وهي معزولة عن العالم الخارجي ^٢.

المونولوج الداخلي:

"ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل بالتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود" ^٣ ولم يغيب الموضوع عن بال همفري حيث قال فيه: "والشيء الذي ينبغي أن يؤكد عليه هو أنه لايفترض هناك وجود سامع، وأن الشخصية لا تتحدث إلى أي أحد داخل المنظر القصصي، بل إن الشخصية لا تتحدث في الواقع حتى إلى القارئ وباختصار فإن المونولوج يقدم على نحو عشوائي تماماً" ^٤.

تكسير خطية السرد:

إن تكسير خطية السرد معناه أننا نتعامل تعاملات مختلفة مع النص القصصي ونعني به ذلك البناء الخطي التسلسلي كتقنية تقليدية لبناء النص. "فالبدا بالاستباق والرجوع إلى نقطة البدء وضمن الاستباقات نجد أنفسنا أمام مفارقات زمنية استرجاعية واستباقية كل ذلك يساهم في تكسير هذه

^١ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٥٥.

^٢ - ينظر: محمد عزام، رواية الحداثة، ص ١٢٤.

^٣ - محمود غنيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص ١٤.

^٤ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٦٠.

الخطية التي تجعلنا نتابع زمن الخطاب ونحن في أقصى درجات التوتر، ولا سيّما عندما تكون قراءتنا دقيقة"^١

مناجاة النفس:

"هي في الأصل تقنية مسرحية قديمة، نشأت مع المسرح الإغريقي، وفيها تقوم الشخصية على المسرح بمناجاة نفسها في حديث إنفرادي مسموع من قبل الجمهور مرتبط وثيق الارتباط بالحبكة الفنية، وما يتصلّ بها من أحداث وشخصيات"^٢ رغم التشابه فيما بين مناجاة النفس والمنولوج الداخلي إلا إنّ هناك فرق فالمنولوج الداخلي هدفه توصيل الهوية الذهنية بينما المناجاة هدفها توصيل المشاعر والأفكار المترابطة بالحبكة الفنية.

اللا شعور:

"هو الحقيقة النفسية الكبرى، وفي أغواره الخفية المجهولة منها آلاف الأشياء التي تؤثر فينا ونحن لا ندري، بل إنّ ما يتعدّى من نتائج اللا شعور في دائرة الشعور لا يمكن أن يبدو لنا على حقيقته، بل بعد تعديلات وتشكيلات ضرورية"^٣

منطقة ما قبل الكلام:

"هناك مستويان من الوعي يمكن التمييز بينهما على نحو ما، وهما: مستوى ما قبل الكلام، ومستوى الكلام، وتوجد نقطة يتداخل عندها هذان المستويان، وفيما عدا ذلك فالتمييز بينهما واضح"^٤ وما قبل الكلام هو المادة الكائنة في الوعي قبل تحويلها إلى كلام مسموع للاتصال بمتاز الكلام عادة بتنظيمه وترتيبه حتى يؤدي وظيفة أساسية له وهي إحداث الاتصال، أما ما قبل الكلام المفروض أن يمتاز بعدم انتظامه وترتيبه وعدم قدرته على إحداث الاتصال مع الآخرين.

التداعي الحر:

^١ - سعيد يقطين، افتتاح النص الروائي، ص ٥٨.

^٢ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية، (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)، ص ٥٤.

^٣ - زيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص ١٦.

^٤ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ١٧.

تعتبر تقنية التداعي الحر التقنية الرئيسة في تنظيم حركة تيار الوعي في القصص عند علماء النفس، وهي عنصر أساسي تنطوي عليه الرواية التّيّارية بشكل بارز والتي يعود فضل ابتداعها إلى فرويد إذ: "كان يطلب من مرضاه أن يطلقوا العنان لأفكارهم تسترسل من تلقاء أنفسهم دون قيد أو شرط، وطلب منهم أن يتفوّهوا بكل ما يخطر ببالهم أثناء ذلك من أفكار وذكريات ومشاعر دون إخفاء أي شيء عنه مهما كان تافهاً أو، معيماً أو مؤلماً، وتعرف هذه الطريقة التي ابتكرها فرويد بطريقة التداعي الحر"^١ وجاءت هذه التقنية بديلاً للتنويم المغناطيسي "وقد جاءت هذه الطريقة بديلاً عن التنويم المغناطيسي كطريقة للدفع بالمرضى إلى تذكر الحوادث والتجارب الشخصية الماضية التي سبقت مرضهم. لقد أدرك الكتاب أهمية التداعي الحر في تحديد حركة العمليات الذهنية لشخصياتهم، فرأوا بأن هناك ثلاثة عوامل تنظّم التداعي وهي: أولاً الذاكرة التي هي أساسه وثانياً الحواس التي تقوده وثالثاً الخيال الذي يحدّد طواعيته"^٢

أسئلة الدراسة

تتجلى التّيّارية في روايات سنان أنطون على مستويات عديدة منها نزوع الامتداد الزمني إلى التوحد في اللحظة الراهنة فالماضي في الرواية متواجد في قلب الحاضر وبالذات في التوتّرات والتأزمات التي يعيشها بطل الرواية في مختلف مراحلها الزمنية التي تغطيها الأحداث فهي تتزامن وتتعايش في قلب اللحظة الآنية. لقد أطلق سنان أنطون العنان لشخصياته عبر إبراز ما هو ذاتي فيها حتى تظهر ما في باطنها وما هو متغلغل في أعماق الشعور لتأليف عالم مواز للعالم النفسي الذي تعبّر عنه الرواية. لقد سمح سنان أنطون للتداعيات النفسية حتى تتدفّق بغير انتظام ليصبح ذلك التدفق في حد ذاته تماسكاً على مستوى الأسلوب ليمنح العمل صفة درامية، فيكشف عن مدى صدق معاناته ومعايشة ما يريد طرحه في العمل الروائي حتى يجعل القارئ يعيش تجربة صوفية.

تتمثل المشكلة بطرح التساؤلات التالية:

١. ما الداعي الذي اقتضى استخدام الروائي سنان أنطون تقانات تيار الوعي في رواياته؟
٢. أي من التقانات السردية لتيار الوعي قد ركّز عليها الروائي سنان أنطون في رواياته أكثر من غيرها وما سبب ذلك؟

١ - المصدر نفسه، ص ١٤.

٢ - المصدر نفسه، ص ٨٤.

٣. ما المؤثرات اللغوية والأسلوبية التي بنى عليها الكاتب سنان أنطون رواياته ؟
٤. هل هناك ثيمات خاصة عاجلها الروائي سنان أنطون في ظل تقانات تيار الوعي وما هي؟
٥. ما دور تقانات تيار الوعي في تمثيل وتجسيد هذه الثيمات في رواياته ؟
٦. هل هناك اختلاف بين روايات سنان أنطون منهجياً؟ وكيف؟

مفروضات البحث

١. يبدو أنَّ الإرهاب الذي أصاب المجتمع العراقي فأضره نفسياً قبل أن يضره مادياً واقتصادياً، ألزم الروائي العراقي أن يتخذ نهجاً جديداً وهو التحليل النفسي ليتمكّن من الغور في أعماق الشخصيات وتقييم سلوكها من الداخل، وربما اتخذ سنان التقنية المناسبة لهذا الغرض وهي تقنية تيار الوعي على هذا الأساس.
٢. يظهر لنا من خلال قراءة روايات سنان أنطون أنَّ الكاتب وذلك للتعبير عن آرائه وأفكاره قد ركّز على بعض التقنيات التيارية أكثر من غيرها ومنها المنولوج الداخلي حيث إنَّ هذه التقنية غطّت مساحات واسعة من رواياته بل طغت عليها لما تحتل من مكانة هامة في الروايات التيارية ولقدرتها الكبيرة في البوح عن بواطن الشخصيات أو الراوي، وأيضاً تقنية الحلم، لطرح حالة ذاتية شعورية عمّا يحسّ به في محاولة للكشف عن صورة الواقع والمشاعر والأحاسيس من الداخل.
٣. يتراءى لنا أنَّ الكاتب سنان أنطون وظّف في رواياته التيارية قسماً من الظواهر الأسلوبية ونقصد بها آليات البناء والتشكيل الفني وذلك لتعزيز عملية تيار الوعي ومنها: عتبة النص، العنوان، الاستهلال، أسلوب التكرار، الأسلوب الشعري، التناص، التصوير الفني (تقديم الوعي بصورة المجاز والتشبيه والكناية)، أساليب التعبير، التقانات أو المستحدثات السينمائية (التصوير السريع، التصوير البطيء، المونتاج الزمني، المونتاج المكاني، التقطّع الفجائي، الاختفاء التدريجي، اللقطة المزدوجة، اللقطات القريبة، تقطيع الأحداث، التدقّق المتقطّع للوعي).
٤. يبدو من خلال قراءتنا لروايات سنان أنطون، أنَّ الإرهاب والتطرّف، الثنائية بين الحياة والموت، هما الثيمتان الرئيستان اللتان شكلتا محطّ اهتمام سنان أنطون في رواياته، يتراءى لنا أنَّ الكاتب حاول معالجتهما بتوظيف تقانات تيار الوعي، حيث لم يخلُ مقطع من مقاطعها أو صفحة من صفحاتها إلا ونجد فيه إسقاطات تشير إلى هاتين الثيمتين بشكل أو بآخر، فالكاتب عادة يسقط عقده على نتاجه وما الأدب إلا نتاج اللا شعور.

٥. نفترض أنَّ هذه التقانات لاسيّما تقنية الحلم ساهمت بشكل مباشر في تمثيل وتجسيد هاتين الثيمتين بأسلوب رمزي ففي أحلامه يرى الراوي كوابيس تحاصره، فالكوابيس والحلم عيّنة من الواقع تكشف أسرارها. كما ساهمت تقنية المنولوج الداخلي والتي توسّع بها في رواياته كما أشرنا سلفاً في إبراز هاتين الثيمتين والمنولوج الداخلي هو نوع من البوح الذاتي يشير إلى القلق والضيق والوحدة الناتجة عن الإرهاب والتطرّف ولا ننس التداعي الحر ومناجاة النفس اللتين أسقط فيهما الكاتب آراءه وأفكاره وشعوره الذاتي فيما يتعلّق بما يجري على ساحة المجتمع العراقي متخذاً أسلوب اللامباشرة في ترسيم أبعاد تينك الثيمتين.

٦. الظاهر أنَّ المنهج الذي انتهجه سنان أنطون في كتابة هذه الروايات تختلف بين رواية وأخرى ففي يا مريم استخدم التلاعب بالزمن فالرواية حدثت في يوم واحد فقط وأمّا سائر التفاصيل فهي استباقات. وفي إعجام استخدم السخرية اللاذعة لإبراز مثالب النظام. في "وحدها شجرة الرمان" استخدم تقنيتي الحلم والمنولوج الداخلي أكثر من غيرها وفي فهرس كان المحور مناجاة النفس فأبرزها الكاتب أكثر من غيرها، لكن القاسم المشترك بين هذه الروايات الأربع هو الإرهاب والتطرف الذي وقف سنان عمله الروائي لفضحه ومحاربته. وهذه النقطة بالذات جعلت الكاتب يعتمد تقنيّات تيّارية معيّنة ، فيتمدّد فيها في رواية معيّنة أكثر من غيرها.

جدة البحث وأهميته

لهذه الدراسة أهميتها الناتجة عن حماسها للإجابة عن الأسئلة السابقة، ومن جدة الموضوع، وقلة النشاط النقدي في الدراسة الشاملة للرواية العراقية ولاسيّما التي تستخدم تيّار الوعي، ذلك أنَّ معظم اهتمام الأعمال النقدية، قد انصب على جزء من عناصر تيّار الوعي كالاستباق والاسترجاع وليس كلّها، فدراسة تيّار الوعي دراسة شاملة لم تنل العناية المطلوبة بين هذه الدراسات.

إنّ تعقيد الوضع العراقي المتأزم أصلاً بعد السقوط الذي بات مرشحاً للارتفاع أدّى إلى وجوب اختيار صياغة جديدة للفن القصصي ليواكب التطورات المتصاعدة في العراق، فالتجربة الروائية لايمكن التعبير عنها باستخدام الطرق والأساليب السردية القديمة. وعليه فإنّ الرواية العراقية اليوم بلغت من النجاح فتجاوزت الحدود الجغرافية حتى باتت "عربية" يحدوها الطموح لتطرق أبواب العالمية ولم يحصل ذلك إلا بجهد الروائيين العراقيين وممارستهم الطرق والأساليب الروائية الحديثة والتفنن فيها. من هؤلاء الروائيين هو سنان أنطون حيث نجح في تجربته الروائية من أجل

التعبير عن هموم الإنسان العراقي وما يعانيه من إقصاء وتهميش وحروب ونزاعات رهن استخدامه لتقنيات أكثر تفاعلاً وحادثة تمكنه من الوقوف بوجه التحديات والمشاكل والموجات المعادية ولايتأتى ذلك إلا باستخدام أساليب عصرية قد اجتمعت في الزمن الراهن في تكنيكات تيار الوعي لذلك بات من الضروري معرفة هذه التكنيكات وأبعادها النفسية ودورها في تأصيل نصوصها الفنية والموضوعية.

ومما حفّزنا على دراسة تقنيات تيار الوعي في روايات سنان أنطون، توافرها على نماذج متعددة من تقنيات تيار الوعي وآلياته الفنية، وهكذا فإنّ روايته تخضع لدائرة اهتمامنا، إذ هو يعدّ من الأسماء الأدبيّة المتألّقة التي أجادت التناول السردى للواقع العراقي، وبما أنّ نتاج هذا الأديب ينطوي على جوانب تلك الأهميّة، فإنّ من المجدي تناول هذا المبدع وروايته في مسار الرواية العراقيّة والعربيّة، فهي تمثّل امتداداً فنيّاً وفكريّاً له بما تحويه من رؤى، وتلاقى القبول لدى المتلقّي في العالم العربي، وتملاً حيزاً في المكتبة العربيّة الروائيّة. هذا ما شجّعنا منذ البداية على انتقاء رواياته، لتكون في هذه الدراسة موضوعاً للتنبّير ومدوّنة للتطبيق.

الدراسات السابقة:

هناك كتب ودراسات كثيرة نسبياً وباللغتين العربية والفارسية تطرّقت إلى تقنية تيار الوعي كسمة من سمات الرواية الحداثيّة العربيّة والبعض من تلك الدراسات قد اتّخذ الجانب النظريّ البحث ومنها قد مزجتها بالجانب التطبيقيّ، وفي سياق ما تقدّم، تمكّن الباحث من العثور على دراسات سابقة تعالج تقنية تيار الوعي في الرواية العربيّة وفيما يلي نذكر بعضاً من هذه الدراسات على سبيل المثال ولا الحصر:

على مستوى الكتب، يمكننا أن نذكر كتاب «تيار الوعي في الرواية العربيّة الحديثة» لكتابه محمود غنايم. ظهر هذا الكتاب في طبعته الأولى عام ١٩٩٢م، وقد أثار الكثير من الأصدقاء، ومعظمها أصدقاء إيجابية نفعت الدارسين في مجال الفن القصصي، إذ كُتب العديد من رسائل الدكتوراة والمجستير والأبحاث المختلفة انطلاقاً من الطرح الذي يعتمد عليه هذا الكتاب. والكتاب الشهير «تيار الوعي للرواية الحديثة» لروبرت همفري، ٢٠١٥م، ترجمة وتقديم محمود الربيعي. قدّم روبرت همفري كتابه هذا في خمسة فصول. يأتي فيها الفصل الأول متناولاً لتعريف تيار الوعي والذهن الواعي والانطباعات والهجاء والسخرية، يكمل الفصل الثاني بألوان التكنيك من منولوجات داخلية وحالات تقليدية ومونتاج للزمان والمكان وملاحظة المسائل الآلي، وصولاً إلى

المستحدثات الفنية في الفصل الثالث ثم في الفصل الرابع والخامس القوالب ووظيفتها، النتائج على التوالي فالكتاب دراسة تبين الكثير من المصطلحات والمفاهيم النقدية والوقوف على أهم الخصائص الفنية لتلك التقنية المسماة بـ"تيار الوعي". كما أنّ هناك كتاب تحت عنوان «تعدّد الأصوات في الرواية العراقية: دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر» لأحمد هديل عبد الرزاق عام ٢٠١٦م. قد شمل الكتاب ثلاثة فصول، يسبقها تمهيد نظري يبحث في المقولات والتمثيلات النظرية لمفهوم تعدّد الأصوات ووجهة النظر في النقد الحديث، مقسّم على محورين، دار الأول في فلك التنظير للرواية المتعدّدة الأصوات من حيث المفهوم والتأسيس، أمّا الآخر فدار في فلك مفهوم وجهة النظر وتحولاته في النقد. كما أنّ هناك الكتاب المعنون «تيار الوعي في الرواية السعودية المعاصرة» لأحمد يحيى علي ٢٠١٦م، حيث حاول هذا الكتاب عبر مجاله التطبيقي تسليط الضوء على فن الرواية السعودية من خلال القاص أحمد الدويحي؛ فالرواية بوصفها أحد أشكال الفن المعتمدة على اللغة تمثّل مرآة ثرية يستطيع الرائي النظر من نافذتها إلى عالمه المعيش بأبعاده الزمانية والمكانية والثقافية التي يتشكّل منها؛ بحكم طبيعتها المركبة التي تتيح لمنتجها حظوظاً وافرة في صياغة - تقوم أولاً وأخيراً على لعبة الخيال - رؤى ذهنية ونفسية تخضع للمكون الثقافي والحضاري وللمؤثرات الدينية والاجتماعية والتاريخية التي تتضافر جميعها في عملية تشكيل هذا النص الفني ذي السمة المخصوصة؛ لذا فإن الأدوات اللازمة للقراءة التي تتغيا قدرًا من الوعي لمثل هذه النوعية لابدّ أن تمتلك هي الأخرى من الزاد المعرفي ما يؤهلها للكشف عن الساكن في هذا العالم الفني الرحب، انطلاقاً من قيم جمالية تعكسها عملية تشكيله.

أمّا الرسائل الجامعية، فهناك رسالة ماجستير تحت عنوان «تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف» للطالب عدنان محمد علي المحادين ٢٠٠٦م، حيث درس في الفصل الأول تيّار الوعي: تعريفاته ومستوياته وركائزه ثمّ مستويات الوعي في منطقة ما قبل الكلام ثمّ الزمن في تيّار الوعي. وفي الفصل الثاني تناول أساليب تقديم تيّار الوعي عند منيف والذي شمل المنولوج الداخلي ومناجاة النفس والأساليب التقليدية وفي الفصل الثالث درس التقنيات الفنية في تقديم تيّار الوعي في تلك الروايات. ورسالة ماجستير أخرى تحت عنوان «تيار الوعي في رواية التفكّك لرشيد بوجدر» للطالب الصالح لونيسي لعام ٢٠١١/٢٠١٢م درس الكاتب في هذه الرسالة مفهوم تيّار الوعي كرحلة بين السيكلوجية إلى أن ولج عالم الأدب ثمّ تعرّض للظواهر الأسلوبية التّيارية في رواية التفكّك فتطرّق فيه إلى: التقنيات التّيارية الحداثيّة في رواية التفكّك ثمّ طبيعة السرد في هذه الرواية ثمّ المستويات الكلامية. وفي الفصل الثالث درس آليات بناء وتشكيل الظواهر الأسلوبية في

التفكّك فتناول: البناء والتشكيل في المعنى ثمّ البناء والتشكيل في الجملة ثمّ الموتاج أو المستحدثات السينمائية ثمّ الوسائل الميكانيكية. وأيضاً هناك رسالة ماجستير تحت عنوان «تجليات تيّار الوعي في رواية "الشخص الآخر" لحفناوي زاغر» للطالبة وفاء بن عوالي سنة ٢٠١٦/٢٠١٧م درست فيها أصول تيّار الوعي الفلسفية والنفسية والنقدية ودخول تقنية تيّار الوعي من الفكر الغربي إلى الفكر العربي. كما أنّ هناك أيضاً رسائل جامعية بالفارسية منها رسالة ماجستير تحت عنوان «روایت شناسی سه اثر داستانی از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه "ژرار ژنت" (مجموعه نمازخانه کوچک من، شازده احتجاب، آینه های دردار)» للطالب فؤاد مولودی، جامعة الشهيد بهشتي عامه ١٣٩٠هـ.ش وقد درس فيها بعض ملامح تيّار الوعي منها تكسير الزمن والتداعي الحر والتكرار. ورسالة ماجستير أخرى تحت عنوان «بررسی جریان سیال ذهن در داستانهای کوتاه و منتخب معاصر فارسی (صادق هدایت، صادق چوبک، سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، شهریار مندنی پور و عباس معروفی)» للطالبة مریم رخشانی پور، ١٣٩٣هـ.ش. رصدت الكاتبة فيها مظهرات تقنية تيّار الوعي فتوصلت إلى أنّ عناصر تيّار الوعي قد امتزجت بعناصر السرد الفانطازي.

على مستوى **المقالات** فهناك مقال تحت عنوان «القسريات النوعية في رواية تيّار الوعي» لمحمود غنايم عام ١٩٩١م. تطرّق الكاتب في هذا المقال إلى أنواع الروايات الواقعية وعلاقتها بتيّار الوعي ثمّ تناول بعض الروايات منها أيام الإنسان السبعة لعبدالحكيم قاسم ليقوم بتطبيق ما قدّمه نظرياً حول تيّار الوعي وأسسّه. ومقال آخر «تيار الوعي: الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة» لسليمة خليل عام ٢٠١١م حيث استنتج الكاتب في هذا المقال أنّ بالنسبة للرواية العربية فقد انتقل إليها تيّار الوعي متأثراً بنظريتها في الأدب الغربي ونتيجة عدة عوامل أثّرت على المثقف سيّما بعد أن تكسّرت بعض مشاريعه الأيدلوجية (القومية، الاشتراكية) في ميدان المواجهة مع الكيان الصهيوني. كما أنّ هناك مقال تحت عنوان «تيّار الوعي في رواية صوفيا للروائي السعودي محمد علوان» لوجيه عبدالفتاح أحمد مطر ٢٠١٦م جامعة الأمير سطاتم بن عبد العزيز (السعودية) حيث درس فيه المنولوج الداخلي وأنواعه في روايات تيّار الوعي ثمّ الأساليب التقليدية لتيّار الوعي وهي مناجاة النفس وتداعي الحر والمعلومات المستفيضة والاستباق الزمني والاسترجاع الزمني بنوعيه وتقديم الوعي بواسطة المجاز. كما أنّ هناك مقال تحت عنوان «تيّار الوعي في رواية خرافية سرايا بنت الغول» للروائي الفلسطيني إميل حبيبي لكاتبه كامل حامد الديب مجلة العلوم الإنسانية لجامعة الأقصى (د.ت)، حيث درس فيه العناصر المختلفة والمسالك المتعددة لهذه التقنية القديمة

الجديدة وهي الحفر في الذاكرة وتشذّر الأحداث التداعي والمنولوج الداخلي والوعي واللاوعي واللازمة الايقاعية واستلخص أنّ الكاتب نجح في تعميق مفهوم الارتباط بتراب الوطن وتراثه عبر استخدامه الناجح لتقنية تيّار الوعي.

وأيضاً مقال تحت عنوان «تيّار الوعي في التلصص لصنع الله إبراهيم» لبراهيم آرمن وزهرا پاك نوردي ١٣٨٩ هـ.ش. يستعرض هذا المقال أحد الأساليب الفنية في سرد الرواية و هو تيّار الوعي. فيتناول أبرز أساليب التحليل النفسي في الكتابة الروائية عند الروائي المصري صنع الله إبراهيم في "تلصصه"، إذ يعتمد هذا النمط من السرد الحديث إلى إبراز تجربة الإنسان الداخلية معبراً عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن والتحرر من شروط الحكمة الاعتيادية هو الهدف الأساسي من استخدام هذا التكنيك. فيفسح المجال للترميز بدلا من الواقع الحسي أو المادي معتمداً علي ذكاء المتلقي ووعيه وخبرته لدرك الرابط الخفي وتفسير الرموز. ومقال آخر بالفارسية تحت عنوان «جريان سيال ذهن در رمان الشحاذ اثر نجيب محفوظ» لحسن گودرزي لمراسكي ومعصومة زند لعام ١٣٩٢ هـ.ش، تناول الكاتبان في هذا المقال عنصري المنولوج الداخلي والمناجاة اللذين توسعا في الرواية.

أمّا فيما يخص روايات سنان أنطون الأربع، فهناك مقال تحت عنوان «التحليل السيميائي للبنية السردية في رواية يامريم لسنان أنطون» لكرّمة نوماس محمد المدني، عام ٢٠١٤ م، حيث قامت الباحثة بقراءة نقدية للبنى السردية في الرواية حسب المنهج السيميائي ومقال آخر تحت عنوان «الهوية التمثّل والصراع في رواية يامريم لسنان أنطون» لمحمد فليّح الجبوري، ٢٠١٨ م، حيث عالج الباحث أزمة الهوية لدى المواطن العراقي وتهييش المكونات العراقية الأصلية.

عليه فإنّ الدراسات التي تناولت روايات سنان أنطون عموماً لاسيّما أسلوب تيّار الوعي فيها سواء كانت دراسات نظرية أو تطبيقية قليلة جداً ونظراً للنقص الواضح في دراسة تيّار الوعي في روايات سنان أنطون، فقد اختار الكاتب موضوع " تيّار الوعي، تقنياته وظواهره الأسلوبية في روايات سنان أنطون" عنواناً لأطروحته، إذ جاءت هذه الدراسة فريدة من نوعها. ولم تتّبع هذه الدراسة أي منهج دراسي بعينه فقد أخذت من العديد من المناهج البحثية ما يناسب إيصال الفكرة إلى القارئ بصورة مرنة دون تعقيد.

أهداف الدراسة

الدراسة بمجملها عبارة عن محاولة تقديم صورة أخرى للأدب الروائي العراقي بعد الاحتلال الأمريكي. من ضمن أهدافها محاولة لفت الانتباه صوب روائي ملتزم بقضايا الشعب العراقي الذي عانى الأمرين وذلك عن طريق التمهيد والأداء الفني. كما تهدف وبالإفادة من المنهج الوصفي التحليلي إلى إمالة اللثام عن بعض مكنونات الأعمال الروائية لسنان أنطون في توظيفها تقنية تيار الوعي واستكناه أهم عناصره التي تميّزت بها الرواية وذلك عبر سبر أغوارها، والتحليل النفسي لشخصياتها والكشف عن نوازعها وميولها وصفاتها التي رسمها الروائي، ودراسة البنية الزمنية للرواية ودورها في تشييد النص فنياً وجمالياً عبر تكسير الزمن وكل ذلك لا يمكن الكشف عنه إلا من خلال القراءة الفاحصة لنمجه الروائي؛ وقد وقع اختيارنا على روايات سنان أنطون لإحتواءها على الكثير من عناصر وسمات تيار الوعي.

إجراءات البحث

تستخدم هذه الأطروحة ما توصّل اليه علم السرد وبحوث النقد الروائي، فجرى منهج البحث على الانطلاق من منطلق فني بحث، ينتهج منهج التوصيف، والتحليل، مع حرص على الاحتفاظ بالمنهجية الجديدة المرنة والأسلوب السلس ولذلك تتضمن الدراسة كخطوة أولى التعريف بعناصر تيار الوعي والكشف عن الصلة القائمة فيما بينها وبين العناصر الأخرى كالحوار والشخصيات وغيرها في رواياته. والحقيقة إنّ التعريف بعناصر تيار الوعي بحدّ ذاته يتطلّب خوض الدراسات المختصة بعلم النفس وذلك للعلاقة الوثيقة فيما بين حقل تيار الوعي وعلم النفس التحليلي فما قدّمه زيجموند فرويد في نظرياته كان موجهاً أساساً للأدب لاسيّما السردية منه، لذلك ولكي تتحقّق الدقّة المرجوة في تناول الموضوع نعمل إلى تناول بعض بحوث علم النفس التحليلي المرتبطة بتيار الوعي والتمعّن فيها بغية الإلمام بالموضوع والإحاطة به وسنحرص على البقاء في دائرة الموضوع وجوهره، كما سنقدّم فحصاً للتقنيات الفنية التي استخدمت في إطار تكتيكات تيار الوعي، مع ربطها بالفضاء المعماري للسرد.

ونظراً لأهمية تقنية تيار الوعي في السرد الروائي ودورها في الكشف عن التجربة العقلية للإنسان واستنباط الأفكار، فقد حتمت الظاهرة المدروسة هذا التقسيم في اعتماد البابين: الثاني والثالث؛ وستحرص الدراسة على التركيز و التوضيح وسهولة الأسلوب مع الإتيان بالأمثلة، والتركيز على المحاور التالية:

١. تقديم التعريف الدقيق عن الرواية والتطرق إلى تاريخ ظهورها ونموها في البلاد العربية والعراق والتحدث عن منظريها وعن آرائهم حول الرواية، ودورها في التعبير عن التجربة الإنسانية.
٢. الدراسات التي تلقي الضوء على تعاريف تقنية تيار الوعي ومفاهيمها، ومعرفة أبعادها وطرق استعمالها في الفن الروائي عند سنان أنطون.
٣. الدراسات التي تعتمد على دراسة تقنية تيار الوعي وعلاقتها بعناصر السرد الأخرى كالحوار والشخصيات بالتركيز على البحوث السيكلوجية.
٤. الدراسات التي تعرّف لنا التقنيات التي استخدمها سنان أنطون فعبر بها عن آراءه وأفكاره وعن مواقفه مما يحصل في بلده الجريح العراق.

هيكل الدراسة

فيما يخصّ آليات الإشكالية فاعتنت بها أبواب ثلاث جاء الباب الأول موضوعه مفهوم تيار الوعي، وقد ضمّ ثلاثة فصول وكان عنوان الفصل الأول تعريف تيار الوعي وأصوله الثلاث، تطرقت فيه إلى مصطلحه عند المختصين في فن الرواية ونقادها، وفي المبحث الثاني إلى أصول تيار الوعي الفلسفية أولاً ثمّ الأصول النفسية والأدبية لاحقاً. وفي المبحث الثالث تناولت السمات الفنية لأسلوب تيار الوعي.

في الفصل الثاني والمعنون بـ تيار الوعي في الروايات العربية، تناولت في المبحث الأول منه الجذور التاريخية والنفسية والاجتماعية التي ساهمت في ظهور هذا الأسلوب الروائي الحديث، وفي المبحث الثاني تناولت تيار الوعي في الروايات العربية، والفصل الثالث موضوعه أساليب تيار الوعي، حيث تطرقت إلى الأساليب المستخدمة في الرواية التيارية عامّة وقد اخترت خمسة منها وهي: أسلوب التداعي الحر وأسلوب مناجاة النفس وأسلوب المنولوج الداخلي وأسلوب المفارقات الزمنية وأسلوب الشخصيات الروائية.

وجاء الباب الثاني تحت عنوان الأساليب التقليدية في روايات سنان أنطون، وفيه خمسة فصول، حيث خصّصت الفصل الأول للتداعي الحر، والفصل الثاني لمناجاة النفس، والفصل الثالث خصصته للمفارقات الزمنية، وأمّا الفصل الرابع عن المنولوج الداخلي فتبّعت خطى المنولوج الداخلي بأقسامه الثلاث المباشر وغير المباشر والمزجي. كما أنّ الفصل الخامس خصصته للشخصيات الروائية، فقسمت الشخصيات إلى شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية حسب الدور الوظيفي، كما قسمتها إلى شخصيات نامية وشخصيات مسطّحة حسب التطور.

الباب الثالث جاء في جزأين: الجزء الأول التقنيات الأسلوبية والجزء الثاني التقانات والمستحدثات السينمائية. احتوى الجزء الأول على فصلين، الفصل الأول عنوانه تقنية الحلم وتحفيزها اللغوي، حيث تحدّث من خلاله عن توظيف سنان أنطون لتقنية الحلم. في الفصل الثاني وعنوانه الصورة الشعرية درست توظيف سنان أنطون اللغة الشعرية (التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز) في الفصل الثالث وعنوانه التناس تناول التناس كمؤشّر أسلوبي من مؤشّرات الرواية التّياريّة، فدرست التناس الديني (التناس مع القرآن، والتناس مع الأحاديث النبوية الشريفة) والتناس مع الكتاب المقدّس، والتناس الأدبي، والتناس مع الأدب الشعبي، والتناس مع الخطاب السياسي في روايات سنان أنطون.

الجزء الثاني عنوانه التقانات السينمائية وفيه فصلان. عالج الفصل الأول المونتاج السينمائي حسب المخرج الروسي ايزنشتاين. والفصل الثاني تناول الإضاءة في روايات سنان أنطون وجاء في ثلاثة مباحث: المبحث الأول حول إضاءة الجلاء والعمّة، والثاني لدراسة الإضاءة السفلية، والثالث الإضاءة القويّة في تلك الروايات، لتختتم الدراسة بخاتمة تشتمل على خلاصة ما ورد في الدراسة وإجمال أهمّ ما وصل إليه البحث من استنتاجات، تلتها النتائج وبعض النصائح. وبطبيعة الحال، فقد أوردت، في النهاية، قائمة بالمصادر الأساسيّة والثانويّة والمراجع التي اعتمدت عليها في إعداد هذه (الأطروحة).

ولم يكن العمل على إعداد هذا العمل سهلاً وميسوراً، ذلك أنّ الباحث كابد في ذلك صعباً شتّى. وفي مجال إعداد الخطّة وإكمال البحث لم يستعن الباحث بالأستاذ المشرف وحسب، وإنّما من بعض الأساتذة في جامعة خليج فارس، بل وحتى بعض الدارسين الذين حازوا قصب السبق في مضمّار البحث الأكاديمي؛ وأيضاً الكاتب سنان أنطون نفسه، حيث زوّد الباحث ببعض الملقّات عبر البريد الإلكتروني. ومعنى هذا، أنّ الأطروحة هذه لم تستنفذ جهداً وطاقة ووقتاً من الباحث وحده، بل استقطعت وجهود أشخاص آخرين تفضّلوا عليه بالإرشاد والتوجيه والنصح، ومن بينهم سعادة الدكتور محمدجواد بور عابد، الذي قدّم المساعدة والعون في كلّ ما كتب منذ البداية وحتى النهاية، بموقف نقدي اضطرّ الباحث إلى بذل أقصى ما في طاقته من جهد وكّد ومعاونة من أجل التوافق مع معايير العملية الأكاديمية النموذجية، وكذلك الأساتذات المساعدين الجليلين الدكتور بلاوي والدكتور خضري.

كما كان الباحث حريصاً كلّ الحرص على تماس عبر البريد الإلكتروني مع كاتب الروايات سنان أنطون، بالإضافة إلى بعض وسائل التواصل الاجتماعي مثل الفيسبوك. ولا يسعني هنا سوى أن أعبر له عن خالص شكري وامتناني لما أبداه من جهود طيّبة لما زوّدي بملقّات رواياته ومؤلفاته

وبعض الملاحظات والمقالات بكلّ طيب واحترام، وإتني إذ أذكر هذه المعاناة بلغة يشوبها بعض المرارة، غير أنّي لا يسعني، إلّا أن أتقدّم بوافر الشكر وبالغ العرفان لكلّ من شارك، بالنصح والإرشاد والتوجيه، وساهم بذلك في دفعي إلى إعداد هذه الأطروحة والوصول بها إلى ما هي عليه الآن. وفي الختام يقتضي منّي العرفان بالجميل أن أشكر، مقدّمًا، الأساتذة الأفاضل الذين تحمّلوا أعباء مناقشة هذه الأطروحة، وعلى ما سيقدمونه من ملاحظات وتصويبات حكيمة، ستسهم، بلا شكّ، في إغنائها والوصول بها إلى برّ الأمان وعلى قدر أعلى من الكمال؛ فجزاهم الله عني خير الجزاء في كلّ ما يبذلون. وكلّ ما آمله أن تقوم هذه الدراسة بالإجابة عن عدد من الأسئلة التي تواجه الباحث في مثل هذا الموضوع الشائك، وأن تفتح الباب أمام دراسات وبحوث أخرى، وأرجو أن يتمّ هذا البحث كما توجّهت.

وعلى الله التكلان

التمهيد

سنان أنطون: سيرته الذاتية وحياته العلمية

بما أنَّ هذه الدراسة تسعى إلى تناول التقنيات والظواهر الأسلوبية المتعلقة بتيّار الوعي في روايات الكاتب والشاعر العراقي سنان أنطون، فمن الضروري التعرّف على سيرته الذاتية ونشاطاته العلمية التي سجّلها طيلة مسيرته العلمية، لذلك جاء المحور الأول متضمّناً سيرة مختصرة عن نشأة الكاتب ودراسته.

والمحور الثاني تناول منجزات الكاتب العلمية والأدبية والتي تشمل الكتب والروايات والمقالات الأدبية التي نشرها، كما احتوى على الجوائز والمنح التي حصل عليها من المؤسسات والمراكز العلمية والأدبية.

أمّا المحور الثالث فاحتوى على ملخّص من الروايات الكاتب الأربعة وهي "إعجام" و"وحدها شجرة الرمان" و"يا مريم" و"فهرس" والتي شكّلت الميدان البحثي للدراسة.

أولاً: سيرة مختصرة

سنان أنطون، روائي وشاعر عراقي، ولد عام ١٩٦٧، في بغداد، من أب عراقي وأم أمريكية، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة بعد حرب الخليج الثانية التي اجتاحت فيها العراق دولة الكويت (١٩٩١م). نال إجازة في الآداب، الأدب الإنجليزي من جامعة بغداد عام ١٩٩٠م، ثم حصل على الماجستير عام ١٩٩٥م من جامعة جورج تاون الأمريكية، ثم الدكتوراه من جامعة هارفرد بامتياز عام ٢٠٠٦م، وكانت أطروحته حول الشاعر ابن الحجاج البغدادي، "سفيه الأدباء وأمير الفُحش" على حدّ تعبير الذهبي لميله في شعره إلى المجون والخلاعة واستخدام الألفاظ العامية النابية. كان سنان أنطون مغرماً بالقراءة منذ نعومة أظفاره وكان ذلك كفيلاً بصقل موهبته ليصبح روائياً وشاعراً فيما بعد.

ثانياً: المنجزات العلمية والأدبية

– أستاذ مساعد في كلية دارتموث ٢٠٠٣-٢٠٠٥م وأيضاً في جامعة نيويورك الأمريكية عام ٢٠٠٥م.

- مدرّس وباحث في الثقافة الإسلامية العربية ما قبل الحديثة، والسياسة والثقافة العربية المعاصرة. كانت أطروحته، تحت عنوان: "The Poetics of the Obscene"، تعتبر أول دراسة لشاعر القرن العاشر إبن الحجاج البغدادي.
- نشرت له قصائد في السفير، الشرق الأوسط، الأهرام ويكلي، Banipal، صحيفة الدراسات الفلسطينية، ورلد ليتشر توداي، وPloughshares.
- حاصل على الكثير من المنح منها منحة ميلون للبحث الأكاديمي عام ٢٠٠٣م، ومنحة من برنامج أوروبا في الشرق الأوسط في برلين عام ٢٠٠٩م.
- مؤسس ومحرر في مجلة (جدلية) الإلكترونية.
- صدرت روايته الأولى "إعجام" عام ٢٠٠٣م عن دار الآداب للنشر والتوزيع في العراق، وتُرجمت إلى الإنجليزية والنرويجية والبرتغالية والألمانية والإيطالية.
- صدر له ديوان شعر بعنوان "موشور مبلل بالحروب." عن دار ميريت، القاهرة ٢٠٠٤م.
- صدر له ديوان شعر تحت عنوان "Baghdad Blues" عام ٢٠٠٧م.
- رواية "وحدها شجرة الرمان" عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عام ٢٠١٠م.
- ديوان شعر بعنوان "ليل واحد في كلّ المدن" عن دار الجمل، ٢٠١٠م.
- صدرت روايته "يا مريم" عن مجزة كنيسة النجاة عام ٢٠١٢م عن دار الجمل، حيث رُشحت ضمن القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية لعام ٢٠١٣م.
- رواية الأخيرة "فهرس" صدرت لأول مرة عام ٢٠١٦م عن منشورات الجمل في بيروت ودخلت في القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية لعام ٢٠١٧م.
- أخرج فيلماً تسجيلياً حول العراق بعنوان "أصوات زمن الحرب"، عام ٢٠٠٤م وقد صُوّر في بغداد في عام ٢٠٠٣م.

رابعاً: الجوائز والمنح التي حصل عليها

- جائزة سيف غباش بانيبال للترجمة الأدبية عام ٢٠١٤م لترجمته إلى الإنجليزية لروايته "وحدها شجرة الرمان"
- حصل على منحة "ميلون للبحث الأكاديمي" عام ٢٠٠٣م.
- منحة من برنامج أوروبا في الشرق الأوسط في برلين عام ٢٠٠٩م.

خامساً: الترجمات

- تُرجمت رواية "إعجام" من قبل الكاتب ورييكا جونسون ونشرتها دار سيتي لايتس في سان فرانسيسكو عام ٢٠٠٧م.
- ترجمت مجموعة من أشعاره إلى الإنجليزية ونشرتها دار هاربر ماونتن برس عام ٢٠٠٧م.
- تُرجمت روايته "إعجام" ونشرت بالنرويجية والألمانية والبرتغالية والإيطالية .
- تُرجمت روايته "يا مريم" إلى الفارسية تحت عنوان "مرىما" لمحمد حزبائي زاده نشر هيرمند.
- ترجم أكثر من مئتي قصيدة من الشعر العربي الحديث إلى الإنجليزية ورُشحت ترجمته لقصائد محمود درويش لجائزة بين Pen للترجمة عام ٢٠٠٤م.
- تُرجمت مجموعة من أشعاره إلى الإنجليزية ونشرتها دار هاربر ماونتن برس عام ٢٠٠٧م.

رابعاً: نبذة عن روايات سنان أنطون

يتضمن هذا المبحث ملخصاً لكل رواية من روايات الكاتب والروائي العراقي سنان أنطون الأربع والتي هي مدونة البحث حسب ترتيب صدورها.

أ) رواية إعجام.

صدرت هذه الرواية عام ٢٠٠٤م أي عاماً واحداً بعد الاحتلال الأمريكي للعراق وبعد ما هاجر الكاتب إلى أمريكا. هي أقصر روايات سنان حجماً حيث تقع في ١٢٨ صفحة من منشورات دار الجمل. بطل الرواية هو "فراة" شاب عراقي طالب جامعي يدرس في فرع اللغة الإنجليزية بجامعة بغداد. تأخذه حمية الشباب والغيرة على الوطن والمعاناة التي يراها في كل ما حوله والديكتاتورية التي تقبض على متنفس الشعب، فتكاد تخنقه بأطرافها بعدما أحاطت به من كل جانب كأذرع الأخطبوط، فيبدأ بالسخرية من كل ما حوله ومن حوله وإطلاق النكات وتحريف الكلمات وكعادة كل الأنظمة الديكتاتورية، وسيلتها الأولى والأخيرة للحفاظ على مكانتها هي القمع والبطش بوجه كل من يقف بوجهها. تقبض عليه المخابرات فينتهي مصيره في سجون حزب البعث الحاكم.

من داخل السجن يبدأ في سرد خواطره وذاكراته، بطريقة هذيانة مرتبكة محمومة يشوبها الغموض. يستغل الراوي تمكنه الأدبي وقدرته في التلاعب باللغة التي يتقن مخاطبها جيداً. يكتب

كتابة معجّمة دون نقاط على الأحرف. الخط الزمني للرواية يتنقل بين أحلام السجين وحياته داخل وخارج السجن بطريقة عبثية لكنّها جميلة تجذب القارئ وتشدّه نحوها.

الرواية تتحدّث عن وطن لم يكن سوى سجن واسع بلا قضبان وشعب لا يملك شيئاً من الحرية حتى في محيط منزله الصغير. الحزن الذي يغزو صفحات هذه الرواية القصيرة فيتقاطر منها ألماً، جعلها مؤلّة جداً وسوداوية لكنّها في نفس الوقت تبعث الأمل في القارئ في نهايتها. أمل مشوب بالحيلة والحذر، في انتظار غد مجهول الملامح لا يعرف منه البطل شيئاً.

أجاد الكاتب وأوجز واستطاع أن يسرد الواقع المؤلم بسلاسة وأن يوصل رسالته إلى من يهتمّ أمر الوطن، فالوطن ليس بخير. أراد سنان أنطون أن يبلغ رسالته من خلال هذه الرواية وهي: الوطن... أنا أعشق الرجال أصحاب القضايا، شيء بداخلي يسعى لأن أرتبط بمصيرهم حتى ولو من خلال كتاباتهم وحتى وإن كنت ساقراً لهم فقط. تحتوي الرواية على درجة من الغموض ما يثير فضول القارئ أحياناً حيث ينهيها دون أن يجد إجابات لتساؤلاته والنهاية أكثر غموضاً ذلك أنّ المخطوطة المكتوبة بخط اليد والتي يصعب قراءتها هي عبارة عن مجموعة متناثرة من المذكرات والكوابيس والأحلام والمشاهدات المكوّنة ممّا لحق بالسجين في سجنه وما زادها غموضاً هو فقدان النقاط فيها.

إبّان حكم البعث في العراق تظهر المخطوطة المكتوبة بخط اليد بشكل يصعب قراءتها فيكلّف أحد الضباط بطباعة المخطوطة على الآلة الطابعة، والنص الذي يطبعه "أحمد"، يشكل نص رواية أنطون، ويشق القارئ طريقه عبر متاهة من الملاحظات المدوّنة وعبر مجموعة متناثرة من تلك الكوابيس والمذكرات والأحلام والمشاهدات المأخوذة من الحياة اليومية في السجن المغلف بالكوابيس.

(ب) رواية وحدها شجرة الرمان.

رواية لسنان أنطون صدرت عام ٢٠١٠ م من منشورات دار الجمل وتقع في ٢٥٦ صفحة وهي الثانية في الرصيد الروائي للكاتب. هذه الرواية حكاية "جواد" الشاب العراقي الذي يعشق الفن التشكيلي، فيتخرّج من كلية الفنون الجميلة، لكنّه يبقى عاطلاً عن العمل كما الآخرين. يضطر للعمل في مهنة أبيه التي كان قد رفضها من قبل وهي تغسيل الموتى، ليمارس طقوساً خاصة وقراءات معينة يردها في العمل. الثيمة الأصلية للرواية هي الإرهاب والقتل المتعمّد على أساس الهوية والجذور الفكرية التي تغذّيه. الشخصيات هي الأب والأم و"أموري" الابن الأكبر لهذه

العائلة، كلهم ضحايا الإرهاب كما أنَّ الوطن ضحيته. يتخرَّج أموري من كلية الطب ليصبح طبيباً. لكنَّه يُجَدُّ من قبل المؤسسة العسكرية فيساق إلى جبهات القتال لكن القدر المفروض يأتي عليه فيقتل في معارك حامية دارت في الفاو. جواد الإبن الأصغر وبطل الرواية، الذي يأخذ دور السارد، و"حمودي" الذي يساعد الأب في عمله في "المغيسل" و"ريم" التي كانت مع "جواد" في كلية الفنون الجميلة، والتي تزوجت وتركت الدراسة، ثمَّ عادت إليها بعد مقتل زوجها في الحرب. ويتعلَّق بها جواد ثم يخطبها، غير أنها تختفي فجأة من حياته، كلُّها شخصيات رسمت أحداث الرواية بحرفية الكاتب الحاذق المتمكن في عمله. ينوي البطل جواد ترك وطنه العراق الذي لا سمة فيه إلا الموت والدمار، فيودَّع أمه وأخته فيتَّجه نحو الحدود العراقية الأردنية، لكنَّه يواجه عراقيل هناك تمنعه من الخروج فيضطر للعودة إلى بغداد وإلى العمل في المغيسل بعد ما واجه مشاكل مادية جمَّة. في هذه الرواية استطاع الكاتب أن يصوِّر العراق بكل همومه، ومآسيه، وظلاماته.

ترجم الرواية معاناة العراقيين وتصوّر ويلاتهم وحزنهم اللامتناهي في بلد شتتته الحروب ودمره الإرهاب. من ذكرى حبيب وموت قريب وغياب صديق. الرواية محاطة بالموت، تتصاعد من سماءها أبخرة الدخان والكافور وتنحدر من جدرانها الموت الملبس بالأكفان. رواية مغلفة بالخيبة في الأمل والحب والرغبة في ذلك البلد الذي نهب حكامه ومحتلّوه كلّ نفضته ومحاصيله وثرواته، وقدرات شبابه وأحلامه وقيدوه بالطائفية التي اجتاحت العراق وحولت حدائقه وساحاته إلى حقول الغام.

الموت هو الحاضر الوحيد في الرواية كما أنَّه هو الحاضر الوحيد في الوطن والكل غائبون، وباستثناء لحظات الجنس، ليست هناك حياة، فاليد التي تغسل الموتى تعجز عن تحسس الأحياء. لغة السرد تتأرجح ما بين تكثيف حلمي فائق الاتقان في كوابيس جواد، وبين تقليدية ستيينية. أبدع الكاتب في صياغة حزنه فرسم العراق في إطار عالم صار البشر فيه بين البارود والكافور، بين عبء حياة الحرب، ورعب آخر، الموت، لكنَّ الآخر كان أكثر رعباً لمغسل الأموات " بالكوابيس. الحبكة القوية، الانتقال الرائع بين الكوابيس واليقظة بين الحياة والموت، مما يجعل هذه الرواية مميزة.

(ج) رواية يامريم

صدرت الرواية في ١٦٠ صفحة عام ٢٠١٢م من منشورات دار الجمل وهي الرواية الثالثة في سلّم الترتيب الروائي عند سنان أنطون. يا مريم رواية تتناول حياة إحدى الأقليات الدينية في العراق وهم

المسيحيين العراقيين كما يتّضح من العنوان، فالعنوان اقتباس من الكتاب المقدّس. وفي العنوان نداء استغاثة، وشعور مرير بالظلم والخذلان والتهميش، وهي عتبات يتطلّع بها الكاتب نحو عالم أحسن. انقسمت الرواية إلى خمسة فصول غير متساوية، تناول فيها كلّ من الراويين (يوسف ومها) رواية الأحداث.

يا مريم حكاية شخصيتين متناقضتين من عائلة عراقية مسيحية، تجمعهما ظروف البلد تحت سقف واحد في بغداد كما يجمعهما الوطن نفسه والديانة والصداقة العائلية، رغم ما يفرّقهما من تناقضات جادّة مثل الخيارات والرؤى والتي لوّح إليها الكاتب في بداية الرواية عبر التلاسن بين شخصيتي الرواية. "يوسف" البطل الأول في الرواية، رجل وحيد في خريف العمر، يرفض أن يترك البيت الذي بناه وعاش فيه نصف قرن، ليهاجر. يظلّ متشبّثاً بخيوط الأمل وبذكرات ماضٍ سعيد حيّ في ذاكرته. يبقى ساكناً في بيته القديم تداعبه ذكريات الماضي الجميل فهو على أمل بأنّ الوضع المأساوي الموجود في بلده العراق عابر مؤقت فلا بدّ أن يأتي يوم تنجلي فيه كلّ المتاعب والمواقع وتشرق في سماءه شمس الحياة. يبحث يوسف عن عراق "كان" وهو ربّما يعلم علم اليقين أنّه لن يأتي لكنّه يتغافل عن تلك الحقيقة. والبطلّة "مها" شابة في مقتبل العمر عصفت العنّف الطائفي بحياتها، فشرّد عائلتها وفرّقها عنهم لتعيش لاجئة نزيلة في بيت "يوسف". يتعرّض بيتها في الطابق الثاني إلى تفجير إرهابي فتُسقط جنيّتها الذي كانت تعدّ له الأيام وقد جهزت له غرفته. تسوء حالتها النفسية رغم تعافي حالتها الجسمية فتتوي مع زوجها ترك الوطن، لكنّها تنتظر مع زوجها موعد الهجرة عن وطن لا تشعر أنّه يريدّها. تدور أحداث الرواية في يوم واحد، تتقاطع فيه سرديات الذاكرة الفردية والجماعية مع الواقع، ويصطدم فيه الأمل بالقدر، يموت "يوسف" في الهجوم على الكنيسة بطلقات نارية انهمرت من فوّهة رشاشات الإرهابيين قبل أن تعتذر له مها عن موقفها الفظ إثر مشاجرة لسانية وقعت بينهما والتي سردها الكاتب في السطور الأولى من الرواية. تثير الرواية أسئلة جريئة وصعبة عن وضع الأقليات في العراق.

يتطرّق الكاتب في هذه الرواية إلى الأسئلة الشائكة التي تعاني منها الأقليات في العراق الراهن، ليروي لنا عبر سيرة يوسف الشخصية التي رفضت الهجرة وترك البيت الذي بناه والتي تمثّل الجيل العراقي السابق - كما عبر سيرة مها - التي وجدت نفسها مهاجرة داخل بلدها والتي تنتظر أوراقها كي تغادر العراق نهائياً والممثّلة للجيل العراقي الحاضر الذي يأْس من الوضع المأساوي المسيطر على العراق - بعض آلام الشعب العراقي، وما يثيره ذلك من أسئلة حول الماضي والحاضر، أي ما بين الذاكرة والراهن.

(د) رواية فهرس

هي الرواية الرابعة من حيث الترتيب في أعمال سنان أنطون الروائية. إصدارها عام ٢٠١٦م عن دار الجمل في بيروت وتضم ٢٨٥ صفحة. بطل الحكاية "نمير" (الراوي) الذي هاجر إلى أمريكا هارباً من بطش النظام السابق، يأتي إلى بغداد في زيارة قصيرة بعد الاحتلال الأمريكي للعراق عام ٢٠٠٣م. يلتقي هناك في شارع المتنبي، بـ"ودود"، وهو بائع كتب غريب الأطوار يعمل على مشروع موسوعي بعنوان "فهرس" يؤرخ من خلاله للحرب بأسلوب جديد يختلف مع الأساليب السابقة، لا من منظور البشر فحسب، بل الحجر والشجر والحيوان أيضاً. يُعجب نمير بـ"ودود" وبفهرسه، ويحاول أن يتواصل معه ومعرفة المزيد عنه، لكتابة رواية عنه بعد عودته إلى الولايات المتحدة. ويصاب هو الآخر بهوس الفهرس إذ يراقب وطنه يتمزق من بعيد. فيبدأ بجمع القصص والصور وكل ما يتصل بالعراق بصلة. بينما يسعى "ودود"، وهو على حافة الجنون، أن يجمع شظايا وأصوات وأشباح المكان، لينقذها من النسيان. تحتوي الرواية على نفحة فلسفية ومسار روحي تميزها عن الروايات السابقة لسنان رغم أنها لم تفق من الكوايس في تلك الروايات.

نمير، ودود، الفهرس، تمثل الثلاث في هذه الرواية. ثلاثة مسارات لإقنوم واحد: فودود هو نمير العراقي في العراق، ونمير هو ودود العراقي في أمريكا، والفهرس هو الوطن الممزق وهو القلب الذي يصهر الزمان والمكان في بوتقة واحدة، قد تتعدد مساراتها لكنها تنبع من ذات المكان.

في "فهرس" تضاف السرد الواقعي مع السرد المقتضب مع مجموعة من المهلوسات العجيبة فتجد نفسك تائه بين سطورها تارة تقرأ عن قصة فرس وتارة عن سجادة وعن مولود في بطن أمه لم ولن يولد!! وإن لم تعرف كيف تكون فلسفة الطائر والسدر والجدار ستقرأ هنا وستجدها أمتع أجزاء الرواية وستكتشف مع سنان أنطون أن للجمادات أيضاً ذاكرة، ذاكرة تحفظ الوجوه والوجع لحظات السعادة ولحظات الضياع لتدرك كيف تُصهر ذكرياتك بداخل أشياء محيطة بك قد لا تُدرك إلا مع الفقد ثم ينتشلك الكاتب من هذا الضياع ويعود ليوميات وأفكار بطله العراقي هذا التائه بين عروبه وبلاد العم سام الضائع بين عراق الماضي وعراق الحرب والدمار.

استطاعت هذه الرواية أن تضع الخطوط حول الأبعاد النفسية للبطل من جوانب عدة وهذا قليل مما نجده في الروايات العربية من شكوك البطل (ودود)، وتراحم وعدم ترابط افكاره، نوع تفكيره البيكيولاري وانعزاله الاجتماعي. رواية "فهرس" نقلة نوعية في روايات سنان أنطون، حيث الأسلوب المغاير وطريقة السرد الجديدة والمختلفة عن رواياته السابقة. تطوف الرواية حول حكايتين، حكاية «نمير» الأستاذ الجامعي، وحكاية «ودود» وكتابته ومخطوطه ذاك، ولا يبدو اهتمام الكاتب كبيراً

بالحكاية قدر اهتمامه بالتفاصيل الإنسانية التي تجمع بين الاثنين على بعد المسافة بينهما وتباين العالم الذي يعبران عنه، بين التفاصيل اليومية الأمريكية التي يعيشها الدكتور، وتفاصيل رصد الخراب والدمار الذي أحاطت بودود داخل بلاده، وهكذا يظان مسكونان بالغربة داخل البلاد وخارجها! يكشف «غمر» عن أطراف من سيرته الذاتية، تاريخه وطفولته، عن علاقته القديمة بالكتابة والرغبة في التدوين، ورغبته في أن يقرأ الجميع ما يكتبه، تلك الرغبة التي اختفت وضمرت بمجرد التحاقه بالمدرسة الثانوية حتى توارت مع التحاقه بالكلية ثم عمله الأكاديمي، في المقابل نجد ودود يحاول قدر جهد أن يسجل كل ما مرَّ به ويعتمد على ذاكرته التي يعتبرها معطوبة في تدوين كل ما مرَّ به ويجهد في تذكّر سيرته وآلامه، حد أن كتابته تصل إلى حد الهلوسة التي قد لا يفهم منها شيئاً لكنّه يواصل الكتابة .. حتى النهاية! وهكذا يؤسس سنان أنطون لقراءة جديدة للمأساة تقوم على استعادة العلاقة بين الماضي والحاضر من جهة، وعلى رصد العلاقة الملتبسة بين الكاتب وكتابه من جهة أخرى و سعيه الدؤوب لرصد اللحظة الحرجة وتأريخها لإبقائها حيّة.

الخاتمة

قدّم البحث نبذة عن حياة الروائي والشاعر والأكاديمي العراقي سنان أنطون فذكر سيرته مختصرة تشير إلى مولده في بغداد عن أب عراقي وأم أمريكية، ثم هجرته كالآخرين من بني وطنه إلى خارج العراق عام ١٩٩١م إثر الضغوطات التي كانت تمارسها السلطة، وهناك نال الماجستير من جامعة جورج تاون الأمريكية عام ١٩٩٥م، والدكتوراه من جامعة هارفارد عام ٢٠٠٦م بعد ما ناقش أطروحته حول شعر ابن الحجاج البغدادي تحت عنوان "The Poetics of the Obscene" أي الشعر الفاحش.

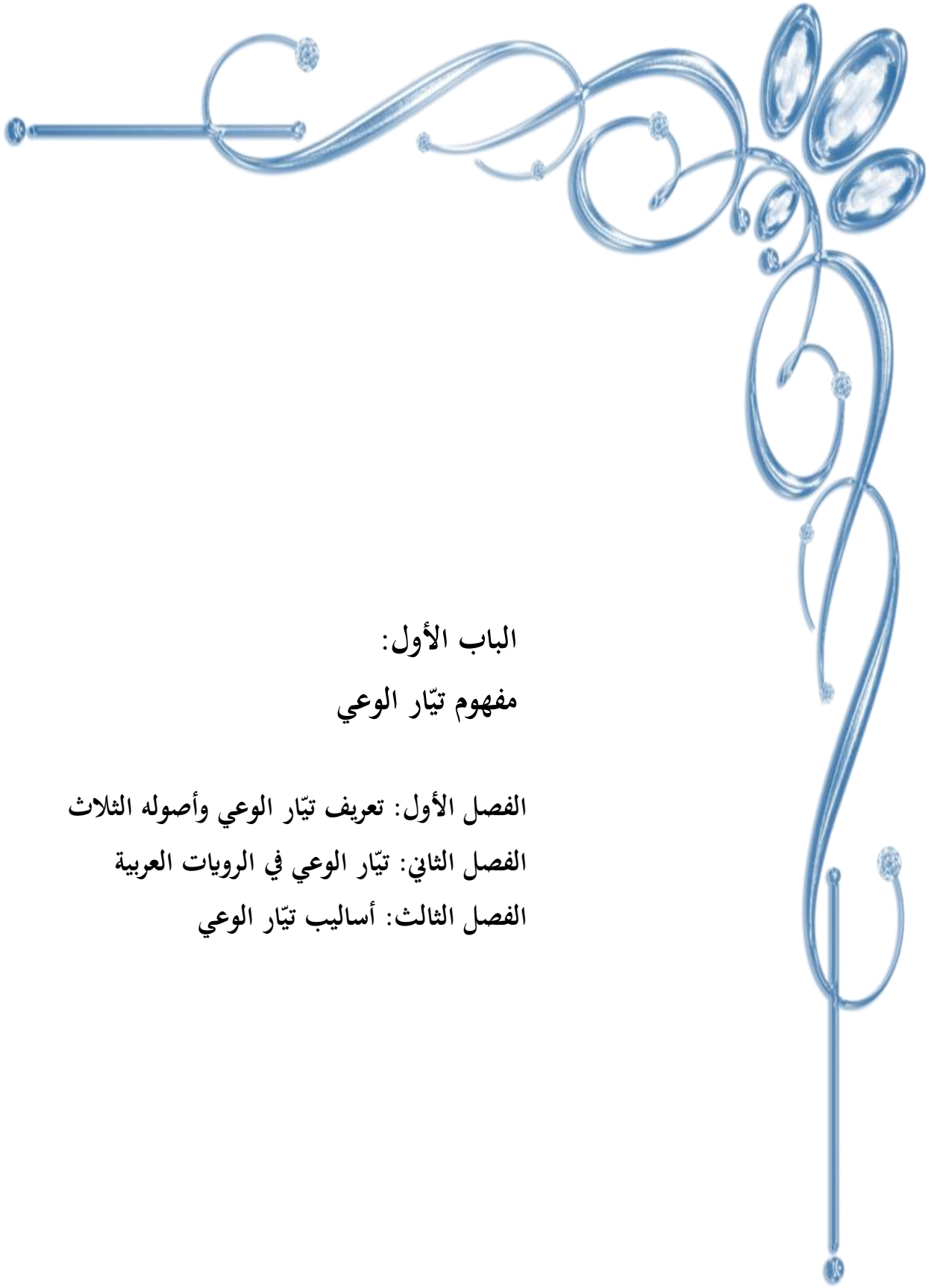
وقد أتى البحث على ذكر منجزاته العلمية والأدبية التي شملت الكتب والمقالات والروايات التي أصدرها والجوائز التي حصل عليها. وعُقب ذلك بملخصات روايات الكاتب سنان أنطون الأربعة التي حملت على أكتافها الحزن العراقي عالج وهي حسب الترتيب:

١. إعجام

٢. وحدها شجرة الرمان

٣. يا مريم

٤. فهرس



الباب الأول: مفهوم تيار الوعي

الفصل الأول: تعريف تيار الوعي وأصوله الثلاث
الفصل الثاني: تيار الوعي في الرويات العربية
الفصل الثالث: أساليب تيار الوعي

الفصل الأول: تعريف تيار الوعي وأصوله الثلاثة

تمهيد

إنَّ الثورات والتطورات العلمية والإنسانية التي امتدَّت مابين القرنين التاسع عشر والعشرين والتي تمثَّلت ذروتها في الثورة الصناعية، أحدثت هزّة عظيمة في البنية الاجتماعية، حيث قلبتها رأساً على عقب. فما تمخَّض عن هذه الثورة العلمية التكنولوجية هو بروز عنصر الآلة التي بقدر ما كانت أداة للبناء، أصبحت أداة للهدم والدمار بما أفرزته من حروب أبشعها الحربين العالمية الأولى. وكان لهذه التغيرات والتطورات الأثر السلبي البالغ في نفسية الفرد حيث انهارت أحلامه وبات لم يعد يتمكّن من تحقيق أحلامه التي أراد لها أن تقوده نحو السعادة والفلاح، فأصبح يحيطه القلق والاضطراب وتتقاذفه الهوموم ويكتنفه غموض المصير.

لم يكن ما أشرنا إليه بعيداً عن حقل الأدب لاسيما فن الرواية نظراً إلى أنَّها تعبّر عن الواقع وعن الأزمات التي تحدث في المجتمعات تعبيراً فنياً وفي ظل تلك الظروف والتغيرات باتت الذات المبدعة تشعر بأنَّها مهدّدة بالتلاشي والانحفاء. وفي ظل هذه الحالة أصبح من الضروري مواكبة معطيات الحيا اة الجديدة وضرورة خلق فعل إبداعي يتماشى مع تلك الم عطيات عبر تزويد الفن الروائي بما يساعد في التمرّد على الجماليات الروائية المألوفة عبر الانتقال من الرواية الاجتماعية التي تهتم بالوصف الظاهري للشخصيات إلى الرواية النفسية التي تهتم بالتجربة الشخصية للفرد.

وهكذا راح الكاتب المأزوم يكسّر أشكال السرد الكلاسيكي، باحثاً عن عوالم وتقنيات جديدة تجسّد اغترابه وانطواءه على ذاته وفي النهاية اهتدى إلى نمط سردي حديث وهو تيار الوعي Stream of Consciouness بعد ما وجده يهتم بالجوانب الفردية والنفسية له. يشتمل هذا الفصل على مبحثين. تناول المبحث الأول أصول تيار الوعي وجذوره الثلاث وهي الفلسفية والسيكولوجية والأدبية. والمبحث الثاني تطرّق إلى السمات الفنية لتيّار الوعي ومواصفاته.

وكما اعتاد الباحث أن يقدّم في نهاية كلّ فصل خاتمة، فعليه سيكون لهذا الفصل أيضاً مستخلص عمّا جاء الحديث فيه في نهاية المطاف. وتبيّن لنا أنَّ تيار الوعي هي من التقنيات المناسبة التي تصوّر باطن الشخصيات المهزومة وتعكس اغترابهم وانطواءهم على ذواتهم.

مصطلح تيار الوعي

كثيرة هي التعاريف التي توجد لمصطلح تيار الوعي، حتى أحدثت هذه الكثرة نوع من الاختلاف بين النقاد والباحثين حسب رأي روبرت همفري. قد يكون للتعريف الذي قدّمه همفري الأولوية نظراً

لشهرة كتابه في الوسط الروائي والذي ألفه في تيار الوعي: «نوع من القصص يركّز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»^١ بمعنى أنّ أسلوب تيار الوعي يتهم بذلك الجزء من الوعي الإنساني الذي يكون خفياً أي غير معلن تحت السطح.

وقال بول ويست في تعريف تيار الوعي: «أسلوب جديد قدّمه الروائيون التجريبيون بهدف خلق بطل من نمط جديد، منغمس بذاته، يختلف عن البطل المتأثر بما حوله وهو يرى أنّ تيار الوعي موجود فينا جميعاً كحقيقة وجود المجتمع نفسه، فقام الروائيون باكتشافه وتحديد أهميته»^٢ يؤكّد التعريف على انطوائية البطل باعتباره الشخصية الأولى من شخصيات الرواية التيارية وهذا إشارة مباشرة إلى أنّ هكذا روايات تهتمّ بالمحتوى الذهني للشخصيات كما هو معروف.

كما أنّ تعريف جيرالد برنس يشير إلى هذه السمة حيث قال: «أحد أنماط الخطاب المباشر Freeindi Direct Dixomr المنولوج الداخلي الذي يحاول اقتباس مباشر للذات»^٣ فالقصد من المباشرة للذات هو إفراغ الشخصية عن محتواها الداخلي عبر آليات منها المنولوج الداخلي. وأمّا فرجينيا وولف (Adeline Virginia Woolf) فقالت في تعريفه: «أسلوب التسلسل العفوي»^٤ وكأتمّا تؤكّد على عنصر الذاكرة ودوره الكبير في الاستدكار الذهني.

عريباً، يقول محمد غنيمي هلال في تعريف تيار الوعي: «يتمثّل في التحليل النفسي للشخصيات عن طريق تفسير كلّ شخصية بسلوكها، بصدى كلّ حدث في أعماقها، وتغيّر هذا الصدى بتغيّر الحالات، وفي هذا التفسير الموضوعي أيضاً يرمي الكاتب إلى استبطان الوعي الداخلي لشخصياته، فالأحداث لا قيمة لها إلا في كشفها عن هذا الوعي وهمّ الكاتب في هذه الحالة منصرف - بخاصّة - إلى الكشف عن أحد الأبعاد النفسية وهو العمق وقد يلجأ إلى الكشف عن هذا العمق بالحديث النفسي للشخصية»^٥

وقال الناقد عبدالله الخطيب: «أسلوب تعبير في الأدب والفن يعتمد البصيرة الذاتية في استرجاع الوقائع التي حدثت ومضت بعيداً عن العلاقات الديناميكية وتحوّلت إلى رموز ودلالات ترسّبت في أعماق الذات الإنسانية وأحياناً إلى صور في حالة الانفجار النفسي العنيف بحيويتها ضمن أماكن

١ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٢٧.

٢ - أنظر: بول ويست، الرواية الحديثة الإنجليزية والفرنسية، ص ٥-٦.

٣ - جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص ١٨٩.

٤ - ينظر: أحلام حادي، جماليات القصة القصيرة السعودية، (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)، ص ٣٤.

٥ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٥٥٣.

ضبابية كالأحلام لا حدود هندسية لها ولا تاريخ ثابت، في هذا الأسلوب يحاول الأديب أو الشاعر أن يبعثها من مكانها الضائعة إلى النور وسطوح الأشياء»^١ وجاء في معجم مصطلحات نقد الرواية: «الانسياب المتواصل للأفكار داخل الذهن»^٢ من الواضح أنَّ القاسم المشترك في التعاريف التي مضت هو الجانب الذهني، حيث إنَّ الرواية التّيّارية تنتمي إلى الداخل خلافاً للتقليدية التي تنتمي إلى الخارج. وإنَّ الرواية التّيّارية تتناول الإنسان من الداخل فهي تحاول تصوير الحياة تصويراً دقيقاً والحياة التي يريدونها هي الحياة النفسية وهذا هو هدفهم الرئيس.

بعد النقل الموجز لتلك التعريفات، يمكننا تلخيص القول بأنَّ مفهوم تيار الوعي اصطلاحاً يدلُّ على أسلوب خاص في الكتابة السردية، ويستخدم من أجل التعبير عن الأفكار والمعاني الموجودة داخل ذهن الشخصيات الروائية، ليسهل فهمها ويساعد في الكشف عنها بشكل مباشر وحر دون قيود.

ولأسلوب تيار الوعي مجموعة من الأصول يأتي الأصل الفلسفي في المقدمة، يليه الأصل النفسي، وفي الأخير الأصل النقدي الأدبي، لذلك سيتناول البحث الأصول الثلاث حسب الترتيب المذكور وعلى النحو التالي:

المبحث الأول: أصول تيار الوعي

أولاً - الأصل الفلسفي

يستمدُّ تيار الوعي أصوله الفلسفية من نقطتين، الأولى تعريف الفلاسفة للزمن وموقفهم منه، والثانية تعريفهم للوعي، وستطرّق إلى هاتين النقطتين للخروج بما يثبت جذور تيار الوعي الفلسفية. درس الفلاسفة الزمن من مختلف جوانبه منذ القدم بدءاً من أرسطو وأفلاطون ومروراً بكانط وديكارت وأوغسطين حتى المعاصرين مثل برجسون، فقسموه إلى ماض وحاضر ومستقبل كما ربطوا هذا التقسيم بحالات النفس الإنسانية باعتبار أنَّ الذهن هو الذي يربِّب العلاقة بين أقسام الزمن الثلاث «العمليات الذهنية هي التي ترتّب العلاقة بين أقسام الزمن وتوجد وظائف: التوقع، والانتباه، والذاكرة. والانتباه الذهني يمرُّ من خلاله الحاضر إلى الماضي، ومن هنا قامت شخصيات تيار الوعي بمدّ الحاضر من خلال تداعي الذهن بالأفكار، أثناء وقوع الحدث من أحداث القصة الخارجية التي تُعتبر - بغض النظر عن زمنها - حاضراً بالنسبة للزمن التداعي وليس للزمن محتويات

١ - عبدالله الخطيب، تيار الوعي والاعتراّب في الأدب، موقع : www.almadapaper.com

٢ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٦٦.

التداعي»^١ الذاكرة هي الماضي، والتوقع هو المستقبل، والانتباه هو الحاضر. ويُشكّل هذا التقسيم الجذور الأولى لزمن تيار الوعي وهو زمن نفسي والزمن النفسي يتكوّن من ثلاثة عناصر :

أولاً- زمن التداعي وهو زمن ذاتي داخلي تستند عملياته الذهنية على استثارة سببها المحفّز الخارجي يقع ضمن مجريات القصة الخارجية. إنّ زمن التداعي زمن متجدّد ذلك إنّ دخول محفّز جديد يثير التداعي مرة أخرى ومعنا هذا إنّ زمن نفسي متقطّع ومتجدّد.

ثانياً- زمن محتويات التداعي وهو زمن داخلي ذاتي لا تحدّه حدود وهو زمن يجمع الماضي والمستقبل في بوتقة الحاضر فتنصهر جميعها في زمن التداعي لتشكّل في النهاية حاضر زمن التداعي الذي لا ينقطع لأنّه هو الماضي والحاضر والمستقبل معاً.

ثالثاً- زمن المحفّز أو المؤثّر وهو مقسّم إلى قسمين :

-زمن المحفّز الداخلي وهو جزء من زمن التداعي ويعمل على تحفيز التداعي واستمراره لأطول فترة ممكنة.

-زمن المحفّز الخارجي ويتوسّط بين زمن التداعي وزمن مجرى من مجريات القصة الخارجية ويعمل على تهيئة ذهن الشخصية للتداعي ومن أهم المحفّزات التي تتوسط بين زمن التداعي وزمن مجريات القصة الخارجية هي المثبرات البصرية والسمعية واللمسية والذوقية والشمية.^٢

فما ذكرناه حول الزمن قد يثبت الجذور الفلسفية لتيار الوعي، حيث إنّ الزمن في تيار الوعي زمن نفسي باطني ينبعث من الحالات الذهنية للشخصيات.

كثيرون هم الفلاسفة المعاصرين الذين درسوا الزمن ومن ضمنهم هنري برجسون «كما اهتمّ هنري برجسون (Henri Bergson) أيضاً بالزمن وجعله محور فلسفته في العصر الحديث»^٣ فقد طرح برجسون في هذا المضمار موضوع الديمومة قائلا: «إنّها تيار مستمر من الحالات النفسية الممتزجة والمتداخلة التي يمتد ماضيها في حاضرها ومن شأنه أن يستمر في المستقبل، مما يجعلها في تغيير مستمر وصيرورة دائمة»^٤ الملاحظ في تعريف برجسون للديمومة هو التيار المستمر للصيرورة ؛ فهو كالشعور حالة مستمرة ومتّصلة يشبه النهر. عليه فإنّ الإنسان يستطيع أن يدرك ذاته بواسطة الديمومة مستخدماً حسّ الحدس. «إنّ فلسفة الديمومة البرجسونية تقدّم تصويراً واقعياً جديداً للخبرة

١ - محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، ص ٥٩.

٢ - ينظر: المصدر نفسه، تيار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، ص ٨٧.

٣ - محمود غنّام، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٨١.

٤ - المصدر نفسه، ص ٤١.

الإنسانية وللذات مبنياً على مفهوم ديناميكي، يراها تياراً مستمراً من الصيرورة»^١ ونظراً إلى أهمية الزمن في الرواية التيارية، فسوف نتناول في هذه الدراسة موضوع الزمن بالتفصيل.

كان للفيلسوف الفرنسي برجسون الأثر البالغ على الأدباء من الشعراء والروائيين في تحرير الخيال وكشف الذات: «لم يكن أثر الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون على الشعراء والروائيين قليلاً ففلسفته أكدت على الخبرة والعفوية وحررت الخيال من قيود الفكر وحقّزته إلى تخطّي العقل العلمي للكشف عن الذات العميقة»^٢ وتبرز فلسفة برجسون المسماة بالديمومة في فكرة تحديد الزمن في القصة، إذ تُظهر زمن القصة زمناً نفسياً يكون خليطاً بين الزمن الماضي والزمن الحاضر وبهذا تخرج القصة من كونها آلية تقليدية إلى انسيابية.

أما من حيث النقطة الثانية، فقد عرّف الفلاسفة الوعي فقالوا: «التنبه الكلي للشخص، وحالة التنبه العادية وحالات الوعي باستثناء حالات التنبه العادية تُعد حالات وعي متغيّرة وهذه الحالات يمكن أن تحدث بصورة طبيعية أو عن قصد وتعمّد»^٣ وللوعي منطوقته الخاصة التي «تتراكم فيها البلبلة والتشويش وهي التي تزوّد التيار بتداعي المعاني بواسطة الأفكار والصور»^٤ وهذا ما يبرز أهميته في العملية الذهنية.

رغم أنّ مصطلح (الوعي) ورد أحياناً في الفكر الفلسفي بمفهوم يقارب معنى (الشعور) الذي يُعرّف بأنّه: المعرفة المباشرة التي تمكّن الإنسان من الإطلاع على حالاته النفسية الداخلية مثل: العواطف والأفكار ولا يحتاج في ذلك إلى وسائل خارجية تعرّفه بذلك»^٥ إنّ الشعور شكل من أشكال الوعي ليس إلّا. فهو وعي اللحظة الآنية «هو الشيء الموجود داخل الوعي بشكل مباشر في أية لحظة مثل ما هو عليه بدون النظر إلى ما يدّل عليه وما هي أجزائه وما الذي يسبّبه أو أي من علاقاته مع أي شخص آخر»^٦ فالوعي يتجاوز الإحساس والشعور الآنيين وهو في مرتبة أعلى منهما ويُفهمنا ما سوف يجري في المستقبل بواسطة المعارف المخزونة في الذاكرة مسبقاً. بما أنّ الوعي هو نفسه من المواضيع المهمة التي تناولها الفلاسفة فيمكن القول أنّ تيار الوعي متجذر من أسس فلسفية. بعد تحديد الأصل الفلسفي والانتهاء منه، سنتناول الأصل الثاني لمفهوم تيار الوعي وهو الأصل النفسي.

١ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، السعودية (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)، ص ٨٦.

٢ - صالح بن عزم الله بن زياد، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة، ص ١٢.

٣ - ينظر: لندال دافيدوف، مدخل علم النفس، ص ٢٩٢.

٤ - محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، ص ٢٠.

٥ - عبدالحفيظ عصام وآخرون، الفلسفة، ص ٢٠.

٦ - ينظر: علي عبدالحادي المرهج، الفلسفة البراجماتية أصولها ومبادئها، صص ١٠٥-١١٠.

ثانياً - الأصل النفسي

يقول الناقد لودج أنَّ أوَّل من أطلق هذه العبارة هو عالم النفس الشهير ويليام جيمس «وكان عالم النفس الشهير ويليام جيمس شقيق الروائي هنري جيمس، هو أوَّل من أطلق هذه العبارة ليميّز بها الانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشري»^١ وبطبيعة الحال يُعتبر جيمس هو أوَّل من تحدّث عن مفهوم تيّار الوعي فقال: «جريان الذهن الذي يُفترض فيه أن عدم الانتهاء والاستواء»^٢ فهو ينسب للذهن صفة التدقّق والسيلان دون انقطاع هذا ما هو متّفق عليه.

لا يمكننا دراسة الأصل النفسي لتيّار الوعي دون المرور بإنجازات عالم النفس الكبير زيجموند فرويد، حيث استمدَّ تيّار الوعي مقوماته النفسية من انجازاته في مجال علم النفس واكتشافاته الكبيرة التي تتعلّق بـ "اللاشعور" فقد حاول عبرها الكشف عن الحياة الباطنية للإنسان عبر تسليط الضوء عليها وإزاحة الستار عمّا يجول في خاطره من أفكار وما يختلج في ذهنه من أحاسيس ومشاعر كالخوف والقلق والتوتر.

في نهايات القرن التاسع عشر أنشأ فرويد مدرسة التحليل النفسي التي كان لها كان لها صدى واسعاً في الأوساط العلمية والتي اعتنت بـ «تفسير الأحلام للوصول إلى ذلك الجانب الخفي من الحياة النفسية، الذي يسمّى الجانب اللاشعوري»^٣ وكان فرويد قد قسّم الحياة النفسية إلى قسمين: «الحياة النفسية تنقسم إلى ما هو شعوري ولا شعوري، وهو الغرض الأساسي، الذي يقوم عليه التحليل النفسي»^٤ ويقول فرويد حول الجانب اللاشعوري باعتباره الجزء الأهم في بحوثه: «تلك الحوادث النفسية الباطنية التي تؤثر في سلوك كلّ إنسان وتجعله يقوم بحركات وتصرفات دون وعي منه، واستدلّ على وجود ذلك الجانب عن طريق (فلتات اللسان، وزلاّت الأفلام)»^٥ وما جاء به فرويد حول اللاشعور كان جديداً على المعرفة الإنسانية.

يرى فرويد أنَّ الشعراء والأدباء هم المكتشفون الحقيقيون لللاوعي (اللاشعور) عند الإنسان وكان مهتماً بالأدب، يحضر النقاشات الأدبية فهو أوَّل من أخضع الأدب للتحليل النفسي «كان شغوفاً بقراءة الآثار الأدبية، شديد الإعجاب بالشعراء والأدباء»^٦ وكثيراً ما تمثّل بنصوص شعرية أو نثرية

^١ - ديفيد لودج، الفن الروائي، ص ٥٠.

^٢ - محمود غنایم، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٩.

^٣ - أحلام حادي، جمالية اللغة في القصة القصيرة السعودية، (قراءة لتيّار الوعي في القصة السعودية)، ص ٨٩.

^٤ - زيجموند فرويد، أنا والهو، ص ٢٥.

^٥ - ينظر: عبد الحفيظ عصام وآخرون، الفلسفة، ص ٢٦.

^٦ - ميلان كونديرا، فن الرواية، ص ٢٢.

في مقالاته الطبية. وكان فرويد قد فتح مناحات عدّة في علم النفس تهتم بشخصية المؤلف الأدبي وعملية الإبداع في علاقتها باللاوعي المؤلف.

ويبدو أنّ هناك محاولات قديمة لكشف العلاقة بين الأدب من ناحية والنفس البشرية من ناحية أخرى وكان أرسطو هو أول من ربط بين الأدب والنفس عبر نظريته المسماة بـ "التطهير" حين تحدّث عن أثر المأساة في الجمهور وكان يرى أنّ البوح هو الأسلوب الأمثل لتطهير النفس «وقد كان تقدّم أرسطو بمفهوم التطهير (الكاترسي) في حديثه عن أثر المأساة في الجمهور، أول معلم من معالم الطريق إلى شرح العلاقة بين الأدب والنفس على أساس من المعرفة شبه العلمية، إنّها أول محاولة لتجنّب العبارات الفضفاضة في شرح هذه العلاقة والانتقال من مجرد الإحساس المبهم إلى الإدراك»^١ لكن ما قام به فرويد في مدرسته التي أنشأها وهي مدرسة التحليل النفسي أمر عظيم لم يفعله غيره، حيث وُحد بين الاتجاه الجمالي والاتجاه النفسي، ذلك أنّ فرويد لما قدّم نظريته حول اللاوعي أو اللاشعور وتأثيره في مصير الإنسان فتح مفهوماً جديداً للوجود والنفس وبيّن أنّ الفن هو التعبير الوحيد عن اللاوعي. وإن كان بعض النقاد يرون أنّ الأمر فيه من المبالغة، حيث إنّ الإبداع نتاج تفاعل مشترك بين الوعي واللاوعي قد نجد فيه طرفاً موجهاً وآخر تابعاً له.

ويتألّف اللاشعور من وحدات نفسية ثلاث تختلف عن بعضها حسب الطبيعة والوظائف التي تؤديها وهي: الهو، التي تمثّل عمق منطقة اللاشعور، والأنا التي تمثّل النظام الشعوري الإدراكي، والأنا الأعلى، وهي تلك القيم المكتسبة من قبل الفرد. تأثّر الروائيون باكتشافات فرويد وتحليلاته النفسية لطبيعة الإنسان فأخذوا يتجهون نحو تحليل المحتوى النفسي للشخصيات دون التمحور حول ظاهرها والنتيجة كانت ظهور أسلوب جديد في الفن الروائي ما نسميه اليوم بـ "تيار الوعي". واستمرت محاولات الترابط بين الأدب وعلم النفس وإدخال المنظور النفسي في التحليلات الأدبية بشكل قوي حتى جاء لاكان فربط بينهما بواسطة اللغة، فأصبح لاكان المؤسس لعلم النفس البنيوي وما مكّن لاكان من إحداث هذه النقلة النوعية في الدراسات النفسية هو اعتقاده بأنّ اللاشعور يقوم على اللغة بمعنى أنّ البنية التي تتحكّم باللاوعي هي بنية لغوية تعتمد على عنصر التداعي^٢

إنّ التقارب الموجود القائم بين الأدب وعلم النفس يثير الاستغراب على حدّ تعبير روباك: «إنّ علم النفس والأدب يتناولان موضوعات واحدة أعني الخيال والأفكار والعواطف والمشاعر، وما أشبه، ورغم ذلك لم يظفر علم النفس الأدبي إلا بقدر ضئيل من الدراسة إلى عهد قريب جداً»^٣

١ - عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٥.

٢ - أنظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٦٣.

٣ - عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ١٢.

نستخلص مما ذكرناه أنَّ مصطلح تيار الوعي أطلق أول ما أطلق في علم النفس ثمَّ بعد ذلك انتقل إلى حقل الأدب كمصطلح أسلوبي وهو يعني تدفُّق الأفكار وتداعيمها من ذهنية الشخصيات. «لقد أصبح تيار الوعي مصطلحاً أسلوبياً قائماً بذاته ونتاجاً للرواية الواقعية التي تُعنى بالتحليل النفسي للأشخاص والمواقف، من خلال جلاء النفس الإنسانية وتصوير اللواعج الذاتية والجمعية»^١ وبعد تحليل الجانب النفسي لتيار الوعي ينبغي أن تناول الأصل النقدي الأدبي وضبط أصوله هناك.

ثالثاً - الأصل النقدي الأدبي

اتَّسع مصطلح تيار الوعي حتى دخل المجال النقدي الأدبي، وكما اشرنا سابقاً فإنَّ ماي سينكلر هي التي أدخلته في النقد الأدبي للمرة الأولى بعد ما استخدمته في ورقتها النقدية لبعض الروايات، ثمَّ خطوا خطواتها نقاد الأدب فاستخدموا هذا المصطلح لوصف نمط سردي حديث يقوم على انسيابية ذهن، كما اتخذها الروائيون لتقديم الحالات النفسية للشخصيات الروائية عبر التعمق في داخلها دون عالمها الخارجي.

لكنه من الطبيعي أن المصطلح بدأ يأخذ مفهوماً آخر حين دخل في الحقل الروائي «بعدما انزاح مصطلح تيار الوعي إلى الحقل الروائي لم يحافظ على ذات الخصوصية المبني عنها في علم النفس، لأنَّ الشخصية الروائية تقدِّم مضموناً أدبياً لا يخضع للترتيب الذي يميِّز مستوى ما بعد الكلام. بهذا يركِّز تيار الوعي في الرواية على ما يجول في ذهن الشخصية الروائية قبل خضوعه للترتيب الذي يميِّز مرحلة ما بعد الكلام»^٢ لذلك اتَّجه كتاب الرواية نحو الجانب المظلم والخفي من الشخصية الروائية بعد ما صبَّوا جلَّ اهتمامهم على الجانب الخارجي الخفي منها، إذ أدركوا إنَّه من الخطأ تناول الوصف الخارجي للشخصية وإغفال الجانب الذهني المتدفق فيها.

كان الحافز وراء اتِّخاذ تلك الخطوة هو أنَّ الاهتمام أصبح مُنصبّاً على الدوافع والنوازع المتعددة التي ترسَّبت داخل الإنسان «فالقص موضوعه منذ الأزل علاقة الإنسان بأخيه الإنسان، أو مع الطبيعة فهذه الطبيعة لم تكن مجرد سلوكيات، بل سبقتها دوافع ونوازع متعددة، ترسَّبت داخل الإنسان وحركت توجهاته إلا أنَّ القص كان يتوقَّف عند وصف السلوك الظاهري، والتركيز على البعد الاجتماعي والظاهري في المسألة دون تعمق فيه»^٣

١ - عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، ص ١٥.

٢ - سميرة بوسعد، آليات تيار الوعي في رواية "ليلة المليار" لغادة السمان، ص ٢٥٣.

٣ - مصطفى عطيه جمعه، تيار الوعي رؤية نفسية زمنية مكانية، موقع الكتابة

من أشهر الكتاب الذين كتبوا بهذا الأسلوب حتى اشتهروا به هم جيمس جويس في روايته الشهيرة "عوليس"، وفرجينيا وولف في روايتها "السيدة دلاوي" و"إلى المنارة"، وويليام فولكنر في روايته "الصخب والعنف"، ومارسيل بروست في روايته "بحثاً عن الزمن الضائع" إذ يُعتبرون الرواد في خوض هذه النوع من الروايات. وحول السمة الأساسية التي تعرّفنا على هذا النوع من الروايات فنقول ما قاله روبرت همفري في كتابه تيّار الوعي في الرواية الحديثة: «وأسرع ما يتعرّف به على رواية تيّار الوعي هو مضمونها، فذلك ما يميّزها، لا الألوان والتكنيك فيها، ولا أهدافها، ولا موضوعها. ولذلك يثبت بالتحليل أنّ الروايات التي يُقال عنها أنّها تستخدم تكنيك تيّار الوعي بدرجة كبيرة هي الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي الشخصية أو أكثر، أي أنّ الوعي المصوّر يخدمنا باعتباره "شاشة" تُعرض عليها المادّة في هذه الروايات»^١ إذن المضمون هو الخيط الفاصل بين الرواية التّيّارية وغيرها، فاذا تناولت رواية ما وعي الشخصية وعالجت المحتوى النفسي له، فهي تُوضع في خانة الروايات التّيّارية.

المبحث الثاني: السمات الفنية لتيّار الوعي:

بما أنّ الغاية من توظيف تقنيات تيّار الوعي هي الولوج إلى العالم الذهني لشخصيات الرواية ووعيتها، والقاء الضوء على الجانب الخفي المظلم من النفس، فإنّ هذا يستوجب وجود خصائص وسمات محدّدة لهذا الأسلوب، حتى يتمكن الكاتب من الوصول إلى هذا العالم دونما واسطة وبشكل مباشر. فالسمات التي يمكننا أن نعدّها ضمن أسلوب تيّار الوعي نلخصها على النحو التالي:

- تراحم الأفكار في الذهن.
- توارد الأفكار بشكل غير منتظم بسبب التراحم في الأفكار.
- تقدّم الأفكار وتراجعها دون ترابط بينها في المعنى الظاهري لينحصر الترابط بين الأفكار في الجانب النفسي فقط.
- التشويش الذهني بسبب عدم الانتظام والترابط بين الأفكار، وهذا التشويش من أسباب الغموض والضبابية.
- استمرارية التدفّق دون الانتهاء والاستواء، ذلك أنّ الذهن يتّصف بالاستمرارية والسيلان اللامحدود.

^١ - روبرت همفري، تيّار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٢٢.

- التمرّق وهو: عدم ترابط الأفكار والصور بشكل محدّد وواضح، واقتطاع بعض أجزاء الفكرة قبل أن تكتمل الفكرة أو الصورة في الذهن أو العقل الباطني وهذا ما يظهر في النص التّياري في أسلوب تشتيت العبارات وتقطيعها.

- المفاجئة من فكرة إلى أخرى ومن حالة إلى أخرى.^١
يقول ويست في سمات الوعي: «أن يتداعى بأفكار أو صور متداخلة حيناً ومناسبة بفطنة حيناً آخر، فكرة فكرة أو صورة صورة وفي كلا الحالتين ما أغلب أن يربكا المستمع، لكن محاكاة التداعي بالكلمات غالباً ما تعوّض التأمل المختلي بمغزى مؤثّر خلاق يفرض على التداعي أن يكون تداعياً مترابطاً وهذا يصبح أسلوباً بدل كونه سلوكاً وعليه يمكن اعتباره تشويهاً»^٢. لكن هناك رابط موضوعي بين تلك الأفكار المتميّزة المشوّشة هو الرابط النفسي.

الخاتمة

ضمّ هذا الفصل جهدنا المتواضع في البحث عن مفهوم تيّار الوعي كتقنية حديثة في الأدب الروائي وكان البحث قد تمحور حول إشكالية مفهوم تيّار الوعي ومعناه من حيث اللغة والمصطلح، كما تمحور حول آراء النقاد والباحثين القدماء منهم والمعاصرين حول هذا المصطلح المركّب. ومن أجل الإجابة قسمنا الفصل إلى مبحثين. بعد ما تطرّقنا إلى مصطلح تيّار الوعي باعتبار علاقته الوثيقة بهذا الأسلوب الروائي وركّزنا على أهمية اللاوعي في الرواية التّيارية، باعتبار أنّه محطّ اهتمام هذا النمط من الروايات، تناولنا في المبحث الأول الحديث عن أصول تيّار الوعي وجذوره الفلسفية والنفسية والأدبية، فتطرّقنا إلى الخلفية النفسية له وإلى آراء عالم النفس الكبير زيجموند فرويد ومدى تأثير مدرسته التحليل النفسي، وأيضاً تناولنا نظرية الديمومة الفلسفية التي قدّمها الفيلسوف الشهير الفرنسي هنري برجسون حول الزمن، ثمّ إلى أصوله الأدبية النقدية، كما تطرّقنا إلى سماته في المبحث الثاني مثل تراحم الأفكار الذي يؤدّي في النهاية إلى التشويش والتمرّق الذهني.

وعليه تبين أنّ أسلوب تيّار الوعي يمثّل النموذج الأمثل لانفتاح الرواية الحديثة على الفنون والمعارف الأخرى، حيث نجد أنّه يتعامل مع تلك الفنون والمعارف بأريحية تامّة، ليكون النمط السردى المتمكّن من تصوير الحياة والأزمات والمطبّات النفسية للإنسان المعاصر.

^١ - ينظر: عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، ص ١٨.

^٢ - بول ويست، الرواية الحديثة الإنجليزية والفرنسية، ص ٢٢.

الفصل الثاني:

تيّار الوعي في الروايات العربية

تمهيد

مرّت الرواية بمراحل مختلفة حتى نمت وتطوّرت فبلغت من النضج ما أهّلها أن تكون جنساً أدبياً بارزاً قادراً على التعبير عن هموم الإنسان وطموحاته. من أوجه تطوّر الرواية ونموها ظهور تقنية جديدة تحت عنوان "تقنية تيّار الوعي" التي أحدثت طفرة نوعية وثورة حقيقية في الأدب السردي. لم تكن هذه التقنية وليدة ليلة وضحاها، بل تمخّضت عن حالات شدّة وخيبات وقلق عاشها الإنسان في القرن الأخير بحروبه وانتكاساته ومطباته والتي تسبّبت في تأزّمه النفسي وانكماشه الباطني. في هذا الفصل تناولنا أصول تقنية تيّار الوعي وجذورها الثلاثة الفلسفية والنفسية والنقدية الأدبية، إذ انحدرت هذه التقنية من علياء الفلسفة نحو علم النفس ومن هناك إلى الأدب، لذلك احتوى الفصل الثاني على تمهيد ومبحث تناول موضوع تيّار الوعي في الرواية العربية كما احتوى على خاتمة.

تيّار الوعي في الروايات العربية

كانت الرواية العربية التقليدية التي استمدّت قوامها من الأدب الغربي تهيمن على الساحة الروائية حتى أواخر الخمسينيات أي قبل أن يكتب نجيب محفوظ رواية "اللص والكلاب" حيث تُعتبر هذه الرواية أول رواية عربية تيّارية «عدها الناقد محمود غنيم البداية الرسمية لتيّار الوعي في الأدب العربي»^١

قبل التطرّق إلى تيّار الوعي في الرواية العربية لابدّ أن نعلم أنّ هناك أحداثاً سياسية اجتماعية طرأت على الساحة العربية، فأنّجت ظروفها خاصّة كان لها التأثير القوي في توجيه الكتاب والروائيين العرب نحو أساليب كتابية جديدة.

تعرّض الوطن العربي في القرن العشرين إلى نكبات وكانت أولى النكبات هي هزيمة عام ١٩٤٨م والتي تشردّ الفلسطينيون على إثرها، ففقدوا ديارهم وقراهم وبيوتهم وكانت تلك الهزيمة الضربة القاصمة التي كشفت زيف الإدّعاءات وكانت بداية النهاية للأيدلوجيات القومية والاشتراكية، كما تعرّضت لهزّات قوية أخرى كغزو المستعمرين واحتلالهم له ومنها العدوان الثلاثي

١ - شكري غالي، المنتمي في أدب نجيب محفوظ، ص ٢٣.

على مصر عام ١٩٦٥م بقيادة بريطانيا والذي أدى إلى احتلال قطاع غزة وشبه جزيرة سيناء. ولم يمض عقد من الزمن حتى دخلت العرب في هزيمة أخرى وهي نكسة عام ١٩٦٧م فاحتلت إسرائيل أراضي عربية واسعة مما تسبب ذلك في صدمة الفرد العربي وتحطيم آماله وثلم وجدانه، وشعر على إثرها ألماً عنيفاً. كان لهذه الحروب والنكسات والتحويلات السياسية الأثر السلبي على نفسية الإنسان العربي، لاسيما المثقف منه، فأصبح يشعر بالتوتر والتشتت «في ظل هذه المناخات المأزومة والموشحة بروح الهزيمة والإنكسار، لم يبق الكاتب بعيداً عن كل هذا لأن الكاتب العربي على حد قول الناقد حليم بركات لا يمكنه أن يكون جزءاً من المجتمع العربي دون أن يكون مهتماً بالتغيير»^١

تواطأت تلك الهزائم والنكسات مع بعض الأحداث الأخرى وكان لها نتائج على كافة الأصعدة حتى شهدت الساحة العربية تحولات كبيرة سياسية واقتصادية وعلمية واجتماعية، قد انعكست على كتابات علم النفس والفلسفة والتاريخ والطبيعة والسياسة ولاسيما علم النفس التحليلي إذ كانت الخلفية التي بنى عليها بعض الكتاب أعمالهم التجريبية مثل تيار الوعي الذي استمدته الكتاب من علم النفس التحليلي كما ذهب بعض النقاد. «إن من يستقري التشكيل الفني للرواية العربية خلال مسيرتها الفنية يجد أن الكتاب حاولوا تجريب أشكال فنية باينت الأشكال المرجعية التقليدية وبخاصة الواقعية النموذج الواضح لها. وهذا أمر غير مستغرب ولا يدعو إلى اللوم أو الاتهام. فدواعي التجريب بصورة عامة متنوعة لكنّها مع ذلك في حاجة دوماً إلى مراجعة تملّحها في المقام الأول ضرورات فنية. لذا توسّع بعض النقاد في مفهوم التجريب حتى لا يظلّ الأدباء محصورين في الأدوات الفنية المنتقاة من الكتاب الغربيين لأن الأدوات هي وسائل الكتاب لتشكيل رؤيتهم وخبراتهم ومعارفهم لتسجيل أعمال فنية جديدة»^٢ وهنا يصدق على الروائيين المثل الشهير «الإنسان ابن بيئته»

تطوّرت الرواية العربية فنياً خلال مرورها بمراحل وكان أولها الكلاسيكية ثم الرومانسية ثم الواقعية وانتهت بالتقنيات الجديدة. إنّ الرواية في حالة سيرورة دائمة فهي لا تعرف الثبات والاستقرار وإنّها في حالة تحدّد واستمرار. لقد اعتمدت الرواية العربية على التجريب لكنّها في تجريبها لم تكن مغلقة على شكل فني خاص بل عرفت أشكالاً مختلفة منها تيار الوعي والتراث وتعدّد الأصوات والأقنعة وتقنيات فنية أخرى مثل الحكايات الشعبية والأساطير و... «كان هذا مناسباً للكاتب العربي في

١ - ينظر: مفيد محمد قميحة، الإتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٦٧.

٢ - حسن عليان، تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية، ص ٢٨.

تلك الفترة والفترات التي تلتها على التعبير عنه، هذا الكاتب الذي مرّته الهزائم والهزّات، فلم يجد أدباً يجسّد به كلّ هذا التشظي والانقسام إلا تيّار الوعي، متخذاً من لغة الأحلام والهذيان تعويضاً عن راهن مهترئ، متوسلاً إليه النكوص إلى الوراء بحثاً عن زمن مفقود^١ ونظراً إلى أنّ الحرب تحمل معها دائماً التغيير والتجديد «فإنّها توفر شروطاً ملائمة لتغيير أنماط السرد السائدة، وابتداع أنماط أخرى غير معهودة لكنها تعبّر عن الحدث، فكان من بين تلك الأشكال المستحدثة تيّار الوعي»^٢ لكن هناك سبباً آخر في استجلاب أسلوب تيّار الوعي إلى الأدب العربي وهو الترجمة.

يقول محمود غنایم «لقد انتقلت رواية تيّار الوعي إلى الأدب العربي بتأثير من نظيرتها في الأدب الغربي، حيث تركت كل من رواية "عوليس" و"صورة الفنان في شبابه" لجيمس جويس، وروايات فرجينيا وولف تأثيراتها المباشرة وغير المباشرة في أكثر من رواية عربية سعت إلى اعتماد تيّار الوعي، بوصف تلك الروايات من أشهر الأعمال العالمية في ممارسة النفوذ على الرواية عالمياً وعربياً وبخاصة فيما يتعلّق باعتماد أسلوب التداعي الحر»^٣

كما أنّ الرواية بشكل عام عرفت طريقها إلى اللغة العربية في عصر النهضة الحديثة عبر الترجمة عن اللغات الأجنبية في أول أمرها أو محاكاة لبعض نماذجها، فإنّ رواية التيّار أيضاً دخلت في الساحة الروائية العربية عبر الترجمة، حيث تُرجمت أعمال الروّاد من أمثال جيمس جويس وفرجينيا وولف «تُرجمت رواية "عوليس" من طرف الناقد طه محمود طه عام ١٩٨٢م، أمّا رواية "الصخب والعنف" فقد ترجمها جبرا إبراهيم جبرا. كما اطلّع عدد كبير من الكتّاب على روايات فرجينيا وولف مترجمة خاصة "الأمواج" التي تُرجمت في الستينيات ورواية "السيدة دالواي" و"المنارة"»^٤ فحاول كتّاب العرب السير على منهج تلك الروايات مستلهمين منها أحدث تقنيات السرد بما في تلك الروايات من إغراء سال له لعاب هؤلاء الكتّاب، ومن تلك الإغراءات هو «قصر العمل الروائي على شخصية واحدة تسرد نفسها وتسرد سواها، وكلّ ما يخطر لها بواسطة ضمير الأنّا، كما في رواية "قصة حب مجوسية" لعبد الرحمن منيف»^٥ وتعلّل أحلام حادي سبب ميول الروائيين العرب لتيّار الوعي في مساحة الحرية التي يمنحها هذا الأسلوب للروائي العربي «فحوّل كتّاب العرب النسيج على منوال تلك الروايات مستعيرين منها أهم الأساليب والتقنيات السردية، وتحتلّى

١ - سلمان صالح سلمان، تيار الوعي وتداخل الأزمنة والوئى الأصوات في الرواية الفلسطينية المعاصرة منذ عام ٢٠٠٠-٢٠١٠م،

٢ - الياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، ص ١٩١.

٣ - محمود غنایم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص ٨٣.

٤ - غالي شكري، المتنمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص ٣٦٣.

٥ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية، (قراءة لتيّار الوعي في القصة السعودية)، ص ١٣٦.

استجابة الرواية للإغراء الكبير الذي يقدمه تيار الوعي في إطار منح المؤلف حرية كبيرة، بتدو مطلق في عملية السرد»^١ ولا ننس أن الرواية نص منفتح على الفنون الأخرى.

وهذا تقليص لدور الراوي العليم الذي يقوم بتقديم كل شيء بشكل مباشر وهو يركز على الجوانب الظاهرية الخارجية للأحداث والشخصيات. أما رواية تيار الوعي فهي خلاف ذلك أحادية الفكرة وأحادية الشخصية وإن كان فيها شخصيات ثانوية قد تكون كثيرة. والإغراء الآخر هو السرد الذي يمكننا أن نسميه السرد الهذلي «فقد كان عبر تطعيم الرواية بفصل أو أكثر يتم سرده بصورة هذليانية أي من خلال دفع الشخصية الرئيسية أو سواها إلى حالة الهذيان من أجل سرد هذيانها بوصف هذه الطريقة، تتيح لمن يهذي أن يتحدث مثلما يشاء، حيث يتم وضع هذه الشخصية في ذروة وتجربة وجدانية تدفعها إلى ما يشبه الجنون»^٢

من ضمن الكتّاب العرب الذين حاولوا توظيف تيار الوعي كتاباتهم الروائية يمكننا الإشارة إلى نجيب محفوظ حيث حوّل اتجاه الرواية العربية من التقليدية إلى التيارات عبر روايته "اللص والكلاب" التي كتبها عام ١٩٦١م. تجاوز محفوظ من خلال هذه الرواية المواضيع الاجتماعية السياسية فعالج البعد الإنساني والوجودي، فاهتم بقضايا نابعة من الذات كما استند على الرمز، وكانت روايته تتمحور حول شخصية محورية واحدة وهي شخصية سعيد مهران، كان همها الأساسي هو قضية الإنسان. حذى حذو محفوظ روائييون عرب آخرون منهم غسان كنفاني في روايته "ما تبقى لكم" عام ١٩٧٢م، والطاهر وطار في روايته "اللاز" وقد كتبها عام ١٩٧٤م، وكثيرون آخرون.

واستمرت الكتابة بأسلوب تيار الوعي من قبل الروائيين العرب، فظهرت في أعمال روائية كبيرة منها ثلاثية نجيب محفوظ ("بين القصرين" عام ١٩٥٦، و"قصر الشوق" عام ١٩٧٥، و"السكرية" عام ١٩٥٧)، و"وليمة لأعشاب البحر" عام ١٩٨٣ للسوري حيدر حيدر، و"ناطحات السحاب في متاهات الأعراب" عام ١٩٨٦ للمونس الرزاز و"النجوم تحاكي القمر" عام ١٩٩٣ لحنا مينه، و"طيور الحذر" عام ١٩٩٦ لإبراهيم نصر الله، و"خلسات الكرى" عام ٢٠٠٩ لجمال الغيطاني، وغيرها من الروايات.

لم تكن روايات تيار الوعي العربية صورة طبق الأصل لروايات تيار الوعي الغربية، حيث طوّرت نفسها حسب ما تقتضيه ظروف المجتمع العربي، فأصبحت بمرور الوقت مستقلة بنفسها لها طابعها العربي ونكهتها المحلية. يقول الدكتور غالي شكري في رواية "السجين" لكتبتها زكي حسن

^١ - المصدر نفسه.

^٢ - صلاح صالح، سرد الآخر، ص ٧٢.

وبعد ما اعتبرها نموذجاً لروايات التّيار: «لقد اعتمد المؤلّف على استخدام المنولوج الداخلي بضمير الغائب والتداخل بين البناء السطوي والهيكلي الواقعي وانعدام الحدث كمحور درامي للمأساة وبروز التجربة الوجودية ككل محور لها»^١

وعند الوقوف مثلاً على روايات نبيل سليمان (تأريخ العيون المطفأة، ودلعون، ومجاز العشق، وأطياف العرش، ومدارات الشرق، ...) نجده قد طوّر في الشكل الروائي وذلك بخلو الرواية من علامات التّقييم الآمن ثلاث علامات هي النقطتان الدالتان على توالد الرؤية والمواقف واستمرارية السرد الروائي والتماثل واللاتماثل. وأمّا الروائي إبراهيم نصر الله في روايته (طيور الحذر) نجده قد استخدم تقنية البنى والتقطيع إلى صور ولوحات مستقلة، تحمل أرقاماً تشكّل مجتمعة رؤية فنية موحّدة.^٢

في العراق كانت الترجمة الرافد الأوّل لتجدّد الرواية كما حال العربية، لذلك كان لانتشار تيّارات أيديولوجية محدّدة في الخمسينيات وبداية الستينيات الأثر الحاسم في وقوع السرد العراقي واتجاهه نحو الواقعية النقدية والاشتراكية تحت تأثير الكبار من الروائيين الروس، من أمثال مكسيم غوركي (Maxim Gorky) وليو تولستوي (LeoTolstoy) وفيودور دوستوفسكي (Fyodor Dostoyevsky)، وبالتوازي مع ذلك الخط الفني كان تأثير رواية تيّار الوعي الإنجليزية يمارس حضوره داخل النشاط السردى في العراق على يد فؤاد التكريلي (١٩٢٧م-٢٠٠٨م) وعبد الملك نوري، فظهر تأثير كتابات فيرجينيا وولف، ولورنس (Lawrence)، وجيمس جويس على أعمالهم القصصية. وشكّل اقتباس تقنية (تيّار الوعي) وتبلور فاعلية الشخصية داخل بنية القصص انعطافة مهمّة نحو ظهور القصّة القصيرة الفنية في الأدب العراقي، كما رصد ذلك الناقد العراقي الراحل عبد الإله أحمد (١٩٤٠م-٢٠٠٧م).

أما في النصف الثاني من الستينيات فقد تحوّل الاهتمام عن الأعمال الروائية الإنجليزية والأمريكية الشمالية، ممثلة بأعمال هنري جيمس (Hearn jeames)، إلى الرواية الفرنسية الحديثة. فبدأ الروائي والقاص العراقي ينتبه إلى روايات لكبار الروائيين مثل ألبير كامو (Albert camous) وسارتر (JeanPaul Charles Aymard Sartre) الوجودية، ثم ظهرت ترجمات لأعمال رواد الرواية الفرنسية الجديدة مثل جرييه (Alain RobbeGrillet) وساروت (Nathalie sarraute). ومع تزايد تأثير الرواية الفرنسية خطت القصّة العراقية خطوات جادة نحو درجات

^١ - غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية، ص ٢٧٢.

^٢ - ينظر: صالح لونيبي، تيّار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدر، ص ٥٠.

عالية من النضج الفني ولا يخفي على أي متابع للنشاط السردى في العراق حقيقة الإنجازات المهمة في تأريخ القص العراقي التي تحققت على يد مجموعة من كتّاب جيل نهاية الستينات مثل محمد خضير (مواليد ١٩٤٢م) وعبد الرحمن مجيد الربيعي (مواليد ١٩٣٩م) وعبد الستار ناصر (١٩٤٧م ٢٠١٣م). وتحت تأثير كتابات بورخيس (Jorge Luis Borges) المتميزة آنج الروائي البارز عبد الخالق الركابي (مواليد ١٩٤٦م) إلى استلهم أبرز التقنيات السردية للعمل السردى الضخم "ألف ليلة وليلة" ونمط الرواية المخطوطة. فعملية الرجوع إلى التراث السردى العربى لم تتم وفق آليات ذاتية داخلية، ولكنها جاءت بتأثير مباشر من الأعمال الروائية الكبيرة لبورخيس على وجه الخصوص.

وامتازت الرواية في العراق عبر مراحلها المختلفة بالاهتمام بإشكالية البناء للزمان والمكان والشخصيات والأحداث، لاسيما في الرواية الثمانية. إلا أننا أخذنا نشهد في رواية ما بعد التغيير انحساراً واضحاً في التجريب الشكلي مقابل اهتمام منساح في البحث عن المضامين والموضوعات. لقد خُطت القصة والرواية العراقية خطوات كبيرة مهمة في السنوات الأخيرة بعيداً عن اجترار وتكرار الأساليب الكتابية والمعالجات الشكلية والمضامين السردية التي انتهجها جيل الستينات الروائي والتي هيمنت على النتاج القصصي والروائي في العراق على مدى ثلاثين عاماً.

الخاتمة

كان الفصل الثاني يهدف إلى البحث عن نشأة تيار الوعي في الأدبين الغربي والعربي وأسبابه، لذلك احتوى الفصل على تمهيد وموضوع واحد وخاتمة. تطرقنا فيه إلى البيئة الروائية العربية التي تأثرت بالأدب الغربي خلال القرنين الأخيرين لأسباب عدة لا مجال لطرحها، فظهر فيها تيار الوعي لأسباب مشابهة إلى حد ما. وقد أشرنا إلى أولى المحاولات العربية لتدشين أسس الرواية التياراتية مثل محاولات نجيب محفوظ في روايته "اللعن والكلاب" وأشرنا إلى أسماء روائية لامعة كتبت الرواية على أسلوب تيار الوعي. وختمنا الفصل بالنظر إلى تاريخ النشاط الروائي في العراق، حيث تأثر روائيو العراق أول الأمر بالرواية الروسية وأعلامها مثل تولستوي، ثم الرواية الأمريكية وروادها مثل جويس، ثم الرواية الفرنسية مثل ساروت، حتى نضجت الثمار، فراح الروائي العراقي يكتب الرواية التياراتية.

ويخلص بنا القول أنّ الروائي العربي تمكّن من مواكبة التطورات الروائية العالمية فاستطاع بعد تتبع خطاها أن يُبدع ويظهر الآخرين، وخير دليل على ذلك الجوائز الأدبية التي نالها في المحافل

الروائية العالمية. كما اتضح لنا ونحن نعرض على معالم بروز الرواية العربية أنَّ الفكر العربي لم يكن يوماً في منأى عن الدراسات النفسية وإن لم يقنّن لها، فأعمال الروائيين الكبار من أمثال صنع الله إبراهيم، ونجيب محفوظ، صنع الله إبراهيم، وحيدر حيدر، وغيرهم شهادة على ذلك.

الفصل الثالث:

أساليب تيار الوعي

تمهيد

أشرنا فيما سلف أنّ أسلوب تيار الوعي أحدث طفرة نوعية في الأدب السردي وقام بإحداث ثورة حقيقية فيه، فجعل الرواية تبرز كنوع أدبي متمكّن قادر على تصوير حقيقة ما يشعر به الإنسان من مشاعر داخلية كالوجع والقلق والاضطراب النفسي. بناء على هذا فلا يمكن أن تنجح تقنية تيار الوعي في مسعاها دونما أن تكون في حوزتها آليات وتقنيات تمكّنها فيما تريد، فتستخدمها استخدماً مناسباً بغية الوصول إلى أهدافها. بما أنّ الرواية الحديثة منفتحة على غيرها وهي في تعامل مستمر مع الفنون والمعارف الأخرى، فلا شك أنّ هذه التقنيات قد استلهمتها من خلال تعاملها مع تلك الفنون والمعارف، فقد استعارت مثلاً المونتاج بشقّي أنواعه من السينما، و التداعي الحر من علم النفس، ومناجاة النفس من المسرح وهكذا دواليك.

وفي هذا السياق جاءت محاولة الباحث في الفصل الثالث بهدف التعريف بالأساليب المستخدمة في تيار الوعي واستكناه جوهرها وطريقة توظيفها في هذا النمط من الروايات، بعد أن قسّم الباحث تلك الأساليب والآليات إلى الأساليب التقليدية، والتقنيات الأسلوبية، والتقانات السينمائية.

عليه فاحتوى الفصل الثالث على ثلاثة مباحث بعد التمهيد وعلى خاتمة، حيث تناول المبحث الأول أساليب مناجاة النفس، والتداعي الحر، والمفارقات الزمنية، والمنولوج الداخلي والشخصيات الروائية باعتبارها أساليب تقليدية، وضمّ المبحث الثاني التقانات البلاغية التي شملت الحلم، والصورة الشعرية، والتناسخ، وأمّا المبحث الثالث فعالج تقنيتين من التقانات والمستحدثات السينمائية وهما المونتاج والإضاءة.

المبحث الأول: الأساليب التقليدية

إنّ المقصود من الأساليب التقليدية حسب ما عرّفها همفري هي: «الأساليب الأدبية الأساسية المتعارف عليها، والتي استخدمها كتّاب تيار الوعي استخداماً خاصاً، وأهم هذه الأساليب

أسلوب الوصف الذي يقوم به المؤلف الواسع المعرفة، ثمَّ أسلوب مناجاة النفس»^١ أو هي التي كانت مستخدمة في مجالات أدبية أخرى وقد وظفتها رواية التيار بأسلوب آخر.

أولاً - مناجاة النفس

يُعدّ أسلوب مناجاة النفس من أهمّ الأساليب السردية في الروايات التّيّارية. تعالج مناجاة النفس منطقة ما قبل الكلام حيث تتحدّث الشخصية مع نفسها بصوت مسموع حتى تبين أفكارها وتعبّر عن هواجسها، ويستخدمه الراوي من أجل تقديم وعي الشخصية أو وعي نفسه، حيث يقع ضمن أولى اهتمامات كتّابها، وتعود أهميّة هذا الأسلوب إلى أنّ تقنية تيّار لوعي تهمّ جلّ ما تهمّ بما يقع تحت السطح خلافاً للرواية التقليدية التي تنحصر مهمّتها في رصد الجوانب الخارجية للشخصيات، ولا يتحقّق ذلك إلا بتوظيف أساليب خاصّة منها مناجاة النفس. إنّ وجود أسلوب مناجاة النفس هو نتاج تعامل الفن الروائي مع الفن المسرحي «هي في الأصل تقنية مسرحية، نشأت مع المسرح الإغريقي وفيها تقوم الشخصية على المسرح بمناجاة نفسها في حديث انفرادي مسموع من قبل الجمهور مرتبط وثيق الارتباط بالحبكة الفنية، وما يتّصل بها من أحداث وأشخاص»^٢ ومعنى ذلك أنّ الكاتب يتّخذ مناجاة النفس طريقة لتصوير ما يدور داخل الشخصية من أفكار وأحاسيس ومشاعر تجاه شيء أو قضية معينة.

إنّ أسلوب مناجاة النفس يشبه أسلوب المنولوج الداخلي إلى حدّ كبير حتى أنّ بعض أصحاب الرأي ومنهم روبرت همفري قارن بين تلكما الأسلوبين، فوجدوا أنّ أسلوب مناجاة النفس أقلّ عشوائية من المنولوج الداخلي وأكثر تنظيماً منه رغم وجود القاسم المشترك فيما بينهما.^٣

أ: مصطلح مناجاة النفس

ورد مفهوم المناجاة في كتاب مُعجم السرديات تحت عنوان "مناجاة الذات" وهو: «طريقة من طرائق عرض أفكار الشخصية لاسيّما في الرواية التقليدية. وهو شكل من أشكال الخطاب المباشر الذي تتّجه به الشخصية إلى ذاتها. ومن أهم النصوص الملائمة لمناجاة الذات النصوص ذات الصيغة الميلودرامية المثيرة للعواطف. إنّ مناجاة الذات بهذا المعنى ليست إلا وجهاً من وجوه

^١ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٧٠.

^٢ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية، (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)، ص ٥٤.

^٣ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، صص ٥٦-٥٧.

المنولوج في الرواية المعاصرة، لاسيما الرواية التي تهتم بأحوال الوعي لدى الشخصية»^١ كما أن المصطلح جاء في كتاب مُعْجَم المصطلحات العربية حيث نقرأ: «طريقة سردية يلتزمها بعض كتّاب الرواية في الكشف عمّا يدور في نفوس شخصهم بعيداً عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ، ومن غير تقيّد بالترتيب النحوي أو المنطقي للكلام. ويكون ذلك محاكاة لتطوّر الأفكار في الذهن الذي يشرد من موضوع إلى غيره دون قاعدة أو اتجاه معيّن. والغرض من تقديم هذا النوع من المناجاة هو الكشف عمّا سمّاه علماء النفس بمستويات الوعي السابقة عن التعبير. ويُلاحظ أنّ هذه المناجاة خالية من علامات التزقيم وأنّ الغرض من تسجيلها الإيحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكلّ ما تشتمل عليه من تداعي المعاني من غير ضبط ولا منطق»^٢

وروبرت همفري هو الآخر الذي قدّم تعريفاً لمصطلح المناجاة ويبدو أنّ هذا التعريف هو الأقرب إلى جوهر الموضوع وأكثر دقّة من التعاريف الأخرى، حيث كتب قائلاً: «هو تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية القارئ، بدون حضور المؤلّف ولكن مع افتراض وجود جمهور افتراضاً صامتاً»^٣ نستخلص من التعريف المذكور أنّ المناجاة تقوم على ثلاثة عناصر وهي: أولاً الشخصية التي تبوح عمّا يعتمل بداخلها، وثانياً المتلقّي، وثالثاً غياب المؤلّف أو الراوي.

يهتمُّ الأدب السردى بجوانب هامة مثل الصدق الفني ويستهدف بذلك إقناع القارئ بموضوعية العملية السردية من خلال الاستبطان للشخصيات من قبل المؤلّف، فالمؤلّف من أهمّ اهتماماته إقناع القارئ على أنّ ما يقرأه ليس إلا تدفقاً مباشراً فورياً من ذهنية الشخصيات وأنّه لا يتدخل في مجرى تلك التدفّقات إطلاقاً وقد أخذ الأدب القصصي تقنية مناجاة النفس وسيلة لتنفيذ هذا الاهتمام.

إنّ تقنية مناجاة النفس من ضمن التقنيات التي استعارها الأدب القصصي من الفنون الأخرى ليبين من خلالها عمّا يدور داخل الشخصية ويكشف عن خبايا ومكبوتات داخلها من أفكار ومشاعر وأحاسيس بالنسبة لشئ معين، فأصلها حسب النقاد جاء من الفن المسرحي كما أشرنا إلى ذلك آنفاً. «فهي تقنية قديمة مستعارة من فن المسرح، حيث كانت نشأتها مع المسرح

^١ - محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، صص ٤٢٣-٤٢٤.

^٢ - مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٣٨٩.

^٣ - ينظر: روبرت همفري، تبار الوعي في الرواية الحديثة، ص ١٦.

الإغريقي، إذ تقوم فيها الشخصية على المسرح بمناجاة نفسها في حديث انفرادي مسموع من قبل الجمهور»^١

ويرى بعض النقاد من أمثال هارتمن وكيوبي (kubie) أنَّ أساس الإبداع الفني ليس الشعور كما نظنّ، بل إنّما هو اللاشعور «إنَّ اللاشعور هو أساس الإبداع الفني، بينما الشعور يقتصر على النقد والمقابلة والتصحيح والتصنيف والقيام والقياس واستنتاج العام من الخاص»^٢ ويقول كيوبي مؤيداً الرأي المذكور: «لهذا كان من الطبيعي أن نفترض أنَّ اللا شعور هو منبع دوافع الإبداع ومصدر الإلهام العظيم في حياة البشرية»^٣ لذلك فإنَّ على كاتب الرواية التّيّارية استدعاء الماضي واستيعاب الرغبات الكامنة في داخل الشخصيات ورصد الطموحات التي لا يمكن رصدها بالحالات البقطة العادية واستعراض الأحاسيس والمشاعر المختفية في أعماق اللاشعور وكلّ ذلك يأتي بغية تشييد بناء روائي ملتحم، يؤدّي إلى فهم المضمون دون تحقيق مبدأ العلة أو تنامي الحدث في تدفق هذه اللحظات، كما في الروايات الكلاسيكية. لذلك نجد أنَّ استرجاع الماضي واستحضار الذكريات هو من أجل أن تتداعى الأفكار دون تقيّد بالزمان والمكان أو دون ترابط منطقي.

تقوم تقنية مناجاة النفس على أساس افتراض جمهور من المشاهدين يجتمعون ليستمعوا إلى ما يقدّمه الممثل من استعراض. عليه فإنَّ تقنية مناجاة النفس تتشابه مع تقنية المنولوج الداخلي من هذه الناحية وقد تصل إلى حد التداخل مع المنولوج الداخلي ذلك أنَّ الاثنين حديث انفرادي للشخصية يتطلّب نأي المؤلف بنفسه وعدم التدخل فيهما «يتمُّ تيّار الوعي أساساً بما يرقد تحت السطح وحين يستخدم الروائي هذا التيّار فأنّه يلجأ إلى طريقة مناجاة النفس التي تختلف عن المنولوج الداخلي في أنَّ المناجاة وإن كانت تتشابه مع المنولوج الداخلي في فكرة التحدّث عن انفراد، إلا أنّها تقوم على التسليم بوجود جمهور خاص ومحدّد، مما يجعل الحديث أكثر ترابطاً»^٤ إذن فقد أشار هذا النص إلى فرقين من الفروق الموجودة بين مناجاة النفس والمنولوج الداخلي وهما الترابط في المناجاة وعدمه في المنولوج الداخلي، فالمناجاة أقلّ عشوائية من المنولوج الداخلي، ثمّ افتراض وجود الجمهور في مناجاة النفس وعدم وجود هذا الافتراض في المنولوج الداخلي «زيادة

١ - ينظر: أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية، (قراءة لتيّار الوعي في القصة السعودية)، ص ٥٤.

٢ - مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٣٦١.

٣ - رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص ١٢٣.

٤ - المصدر نفسه، ص ١٢٧.

الترايط وذلك أنّ غرضه هو توصيل المشاعر والأفكار المتّصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني وحين أنّ غرض المنولوج الداخلي هو قبل كلّ شئ توصيل الهوية الذهنية^١

ب: شروط مناجاة النفس لتقديم المحتوى الذهني

تكون مناجاة النفس وسيلة لتقديم المحتويات الذهنية للشخصية مباشرة دون تدخّل الراوي إذا توقّر الشرطان التاليان:

أولاً: أن تصوّر العمليات الوعي التام المكتمل، أي أن يكون المحتوى الذهني في مرحلته المكتملة.

ثانياً: أن يتصل المحتوى الذهني بالحبكة الفنية، وبالفعل الفني ممّا يضيفي على المناجاة لونا من التراط والتنظيم المنطقيين^٢

لذلك نلاحظ أنّ طبيعة مناجاة النفس طبيعة قريبة من الشعر وذلك لاحتواءها على البعد الوجداني للإنسان حيث التعبير عن الخوف والألم والحب و... بالإضافة إلى ذلك فإنّ تقديم المحتوى الذهني يكون مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف، فاقتراب مناجاة النفس من المنولوج الداخلي يجعل الأولى تتسم بالاضطراب وعدم الاستمرارية في السير على خط فكري واحد أو وجود التكرار الناتج عن هذا الاضطراب. إنّ اقتراب مناجاة النفس من المنولوج الداخلي يجعلها عرضة للاضطراب في العمليات الذهنية كما المنولوج نفسه وقد يحدث ذلك ظاهرة التكرار الناتج عن عدم الاستمرارية في مسار فكري واحد.

ثانياً - التداعي الحر

يُعد التداعي الحر من العناصر الرئيسة لتقنية تيار الوعي، لدرجة أنّ بعض النقاد جعلوه عنواناً آخر لمصطلح تيار الوعي. هو اللبنة الأساسية التي تُبنى عليها الرواية التيارية وقد اكتشفها عالم النفس الشهير زيجموند فرويد بعدما لاحظ أنّ العلاج النفسي للمرضى يقتضي علاقة مستمرة بين المريض والطبيب، حيث «كان يطلب من مرضاه أن يطلقوا العنان لأفكارهم تسترسل من تلقاء نفسها دون قيد أو شرط، وطلب منهم أن يتفوّهوا بكلّ ما يخطر ببالهم أثناء ذلك من أفكار وذكريات ومشاعر دون إخفاء أي شيء عنه مهما كان تافهاً أو معيباً أو مؤلماً، وتعرف هذه الطريقة التي

^١ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٧٤.

^٢ - صالح لونيسي، تيار الوعي في رواية التفكّك لرشيد بوجدر، ص ٦٥.

ابتكرها فرويد بطريقة التداعي الحر»^١ وقد اتخذها فرويد طريقة بديلة لطريقة التنويم المغناطيسي لحث المرضى للعودة إلى الأحداث والتجارب الشخصية التي مرّوا بها قبل مرضهم. «تقوم فكرة التداعي الحرّ عند فرويد على أنّ يسترسل المريض في قول أيّ شيء يخطر على باله دون إخفاء أيّ تفاصيل مهما كانت تافهة أو مؤلمة أو مثيرة للخجل أو العار، ودون تدخّل أو توجيه من المعالج أو المستمع. لكن قد يكون أهمّ ما في آلية العلاج هذه هي العلاقة العلاجية التي تنشأ بين المريض والمعالج، حيث تستدعي من كليهما الانخراط الكامل في العلاج دون أن يركّزا على مجموعة من الأعراض أو التشخيصات دون غيرها، الأمر الذي يؤدي إلى تغييرٍ وعلاجٍ أعمق وأبقى»^٢ التداعي الحر متأثر بفلسفة سارتر التي تتحدّث عن عزلة الإنسان وخوفه وقلقه «ويتجلّى في التداعي تأثير فكرة سارتر الفلسفية من عزلة الإنسان الحادّة عن غيره من البشر وشعوره بالقلق والخوف والغثيان لوجود الآخر لأنّه يحول دون تحقيق وجوده البشري الأصيل»^٣

ويقوم التداعي الحر على استدعاء المعلومات المطلوبة على وجه السرعة على أساس القاسم المشترك بينهما وهو وجه التشابه «وتيار الوعي في جزءه الأعظم يتّمسّ عن طريق الاستدعاء ويقصد بالاستدعاء القدرة على تذكّر المعلومات المطلوبة على وجه السرعة. من خلال مفتاح أو مؤشّر أو لمحة ما»^٤ هناك نوعان من الاستدعاء لكلّ منهما مواصفاته «الاستدعاء المتسلسل ويقصد به استدعاء المعلومات في ترتيب معيّن ومحدّد وهذا النوع من الاستدعاء قليل الاستعمال إن لم يكن نادراً في تيّار الوعي، وآخر هو الاستدعاء الحر الذي يقوم عليه تيّار الوعي... ولاسيما أنّ هذا القسم من الاستدعاء يتّمسّ حسب رغبات الشخص ومنها الشخصيات الروائية، فيدخل فيه عوامل البناء الفني، فقد يضيف إليه أو يحذف منه أو يُغيّر فيه»^٥ وسوف نلاحظ أنّ القسم الثاني وهو الاستدعاء الحر أو التداعي الحر أكثر استخداماً في الروايات التي تناولناها للبحث.

أ: تعريف التداعي الحر

هناك تعاريف عدّة لتقنية التداعي الحر؛ منها التعريف الذي قدّمه همفري قائلاً: «وسيلة لتوصيل العنصر الخصوصي في العمليات العقلية، ليس غامضاً على الدوام بهذه الدرجة. إنّّه في بعض

^١ - زيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص ١٤.

^٢ - غيداء أبو خيران، كيف يحتل الكلام مكانة أساسية في العلاج النفسي، نون بوست:

<https://www.noonpost.com/content/26463>

^٣ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية، (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)، ص ١٥٤.

^٤ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٦٥.

^٥ - أحمد عكاشة، علم النفس الفسيولوجي، ص ١٨٧.

الأحيان أبسط من هذا بكثير، ولكنه دائماً يحتفظ بخصوصيته»^١ ولعلّ تعريف ويست هو أدقّ التعاريف «التداعي هو خاصية من خواص الوعي الذي يتداعي بأفكار أو صور متداخلة حيناً ومناسبة بفتنة حيناً آخر، فكرة فكرة، أو صورة صورة، وفي كلتا الحالتين ما يغلب أن يربك المستمع، لكن محاكاة التداعي بالكلمات غالباً ما تعوّض التأمل المختلي بمغزى خلاق يفرض على التداعي أن يكون تداعياً مترابطاً، وهكذا يُصبح أسلوباً بدل كونه سلوكاً وعليه يمكن اعتباره تشويهاً»^٢ التداعي الحر طريقة من طرق الانبعاث العفوي للذكريات وانثيالها: «إنّ التداعي للأفكار هو الأداة العادية على الأقل إن لم تكن الأداة اللازمة للذاكرة، فالماضي بجميع الأشكال التي يمكن أن يعود فيها إلى البروز سيتذكّر عن طريق وساطة والعلاقة ما بين الماضي ووسيطه هي مانسميه تداعي الأفكار»^٣ والتداعي في معاجم الأدب القصصي: «اقتزان صورتين أو موقفين يستدعيان ذاكرة أو حادثة، ولا يتّبع للمنطق أو التسلسل المألوف في بقية الأجناس القصصية»^٤ خلافاً لما يُروّج لفرويد بأنّه هو الذي اكتشف تقنية التداعي الحر لأول مرة، يرى همفري أنّ أول من استخدمها هو كارول يونج تلميذ فرويد كخاصية من خواص الوعي تربك المستمع «لعلّ أول من استخدم التداعي هو كارول جوستاف يونج تحت عنوان "تداعي الكلمات"»^٥ وفي موقع آخر قدّم لنا همفري معلومات عن هذه التقنية أكثر وضوحاً «كان التكنيك الرئيس في تنظيم حركة تيّار الوعي في القصص هو استخدام أسس التداعي الحر في علم النفس والحقائق الأولية للتداعي الحر واحدة، سواء كانت مطروحة في ذلك العلم عند لوك (John Locke) وهارتلي (David Hartley)، أم عند فرويد ويونج (Carl Gustav Jung)، وهي حقائق بسيطة والذهن وهو يكاد يكون نشطاً على نحو مستمر، لا يمكن أن تتركّز حركاته على شيء واحد لفترة طويلة، حتى لو أريد لها ذلك بشدة»^٦

ب: أقسام التداعي الحر

هناك تقاسيم عدّة للتداعي الحر منها ما قدّمه رنيه وليك وآوستن وارن: «قسّم بعض الباحثين التداعي الحر على قسمين: الأول تداعي الأفكار الذي يربط كلمة بكلمة والثاني تداعي

^١ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، صص ٩٣-٩٤.

^٢ - بول ويست، الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية، ص ٢٢.

^٣ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية، (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)، ص ٣٧.

^٤ - مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٩٢.

^٥ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٦٤.

^٦ - المصدر نفسه، صص ٨٤-٨٥.

الموضوعات التي تشير إليها الأفكار الذهنية والتي من أهمّ مواصفاتها الاتصال الممتد في الزمان والمكان والمشابهة أو عدمها»^١

تتمّ عملية التداعي الحر على مرحلتين: تشتمل طريقة التداعي في جوهرها على مرحلتين: ففي الأولى، تُجمع الصور والأفكار عن طريق الاستبطان، وفي الثانية يتمّ البحث عن أسباب- مؤثرات- ظهورها في مجال الشعور بطريقة التداعي.^٢ على التداعي السببي التلقائي للعمليات العقلية. والرواية التّيّارية تقوم على التداعي النسبي التلقائي للعمليات العقلية. والتلقائية العقلية «هي الاستقلال المتفاوت الكمال لعناصر من طبيعة نفسية لا تخضع لسلطان الإدارة»^٣

ج: عوامل تنظيم التداعي الحر:

لا بد أن يقوم تداعي الحر على ثلاث قوائم لا يمكن الاستغناء عن أي منها «هناك ثلاثة عوامل تنظّم التداعي وهي:

- الذاكرة التي هي أس اسه

- الحواس التي تقودها

- الخيال الذي يحدّد طواعيته

أمّا ثبات عمل هذه العناصر ونظام ترتيبها والناحية العضوية والمتصلة بها فهي مشكلات تختلف عليها عند علماء النفس»^٤ ونظراً إلى أهمية الذاكرة في تقنية التداعي الحر، باعتبارها أساس التداعي الحر سنتوسّع فيها وسنتناول أقسامها.

١. الذاكرة

مفهوم الذاكرة من المفاهيم التي تُعدّ صعبة التعريف؛ لأنّها معقّدة، رغم ذلك هناك تعاريف لها، منها تعريف أندرايد وماري: «إنّ الذاكرة هي قدرة الفرد على استرجاع معلومات من خبراته السابقة»^٥ ويقول سولسو في تعريفها: «أنّها دراسة مكنونات عملية التذكّر والعمليات المعرفية التي ترتبط بوظائف هذه المكنونات»^٦

^١ - رينيه ويليك، واوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٩١.

^٢ - ينظر: رولان دالبيز، طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، ص ١٢٨.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٣٢٧.

^٤ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٥.

^٥ - عدنان يوسف العتوم، علم النفس المعرفي، النظرية والتطبيق، ص ١٢٨.

^٦ - المصدر نفسه، ص ١٢٨.

تُعتبر الذاكرة مستودعاً للمعلومات، حيث يقوم عليها التداعي الحر، فلولاً المعلومات التي تتقدّم بها الذاكرة لما كان هناك تداع أبداً. عليه فقد «درس علماء النفس أجهزة الذاكرة وعملها، فوجدوا -حسب اعتقادهم- أنَّ أجهزة الذاكرة تقوم بثلاث عمليات هي: وضع الشيفرة، تخزين المعلومات، واسترجاع المعلومات»^١ ولا يمكن تخزين المعلومات واستعادتها مجدداً دون تشفير «وضع الشيفرة عملية لازمة لإعداد معلومات التخزين وربط المادّة بالمعلومات السابقة والسماح بتشكيل المادّة رمزياً، حتى يمكن لجهاز التخزين أن يمثلها، عندئذ يتمّ خزنها لمُدّة قد تطول أو تقصر.. ويتمّ استرجاع هذه المعلومات عن طريق الاستدعاء والتعرّف والتخمين والتوقع»^٢ وللاستدعاء دور هام «وتيّار الوعي يتمّ في جزئه الأعظم عن طريق الاستدعاء ويُقصد بالاستدعاء القدرة على تذكّر المعلومات المطلوبة على وجه السرعة من خلال مفتاح أو مؤشّر أو لمحة»^٣ «ويتطلّب الاستدعاء نوعين من النشاط: البحث في الذاكرة لتحديد المعلومات، واختبار بسيط للتعرف إلى كون المعلومات مألوفاً أم لا»^٤ إنّ الذاكرة البشرية ليست كتلة واحدة وإنما تنقسم إلى طبقات أو كتل، فلا تقع ذاكرتنا في مكان واحد معيّن في الدماغ، ونظراً إلى أهميتها ودورها الجاد في تشفير المعلومات وتخزينها واسترجاعها للقيام بالتداعي الحر، فقد قسم العلماء الذاكرة إلى ثلاثة أقسام:

١-١. الذاكرة الحسية

هي من أهمّ المحفّزات والمثيرات لعملية التداعي الحر ف: «هي أوّل أنواع الذاكرة البشرية وأكثرها عملاً؛ حيث تستقبل المدخلات الخارجية والمثيرات بكافة أنواعها، وتستقبل تلك المثيرات عبر الحواس الخمس، وتتميّز بكونها غير محدودة وقادرة على التمييز بدقّة بين المعلومات التي تصل إليها، وبسرعة فائقة؛ بحيث يستطيع المخ تكوين صورة شاملة عن المكان والزمان الذي تعمل فيه الذاكرة، ولكن يتمّ تخزين المعلومات في تلك الذاكرة في صورة حسية فقط، ولا يتمّ الاحتفاظ بها لأكثر من خمسة ثوانٍ»^٥

ويقول دافيدوف حول دورها: تتعرّض حواس الإنسان إلى كم هائل من المعلومات، وبشكل مستمر، ولكنّه لا يعير انتباهاً إلّا للمعلومات التي تدخل مخزن الإحساس، ويعتقد بعض العلماء

١ - لنّال دافيدوف، مدخل علم النفس، ص ٣٣٤.

٢ - المصدر نفسه.

٣ - المصدر نفسه، ص ٣٤٠.

٤ - أ.د. برلاين، علم النفس المعرفي، الصراع، الإثارة، حبّ الاستطلاع، ص ١٠١.

٥ - العجايب، أنواع الذاكرة، موقع موضوع:

أنَّ مركز الذاكرة الحسيَّة قد يكون شبكة العين، مع إمكانية توافر مخازن حسيَّة^١ «ويمكننا القول أنَّ هذه الذاكرة من أهمِّ مثيرات التداعي الحر لتيار الوعي، وهي تقوم على زمن الرجوع القصير للمثير»^٢ والذاكرة الحسية أو الأيقونية تُعدُّ أهم مصدر للتداعي الحر وهي السبب في الغموض والتشويش في تيار الوعي وأنَّ المعلومات التي تحتويها معلومات خام لم تخضع للتحليل لذلك هي السبب في ذلك الغموض والتشويش «ولاحظ بعض علماء النفس أنَّ المعلومات الحسية في المخزن الأيقوني هي معلومات (خام) لم يتم تحليلها لمعرفة معناها»^٣ للذاكرة الحسية أهمية قصوى في تقنية تيار الوعي لدورها المسبِّب في التشويش وتمزُّق أفكار الشخصيات. ومن هنا يأتي الغموض والتشويش والتمزُّق إلى تيار الوعي ولاسيَّما أنَّ الذاكرة الحسيَّة تقوم باستدعاء فوري للمعلومات دون أن يحدث لها عملية غربلة في الجملة العصبية^٤. وتعتمد الذاكرة الحسية في مبدأ عملها على عملية الانتباه، حيث يخزّن الدماغ المعلومات الواردة من الحواس عن طريق الجهاز العصبي، ونتيجة لعملية الانتباه فإنَّ بعضاً من هذه المعلومات يتم نقلها إلى الذاكرة قصيرة الأمد تبعاً لأهميتها بالنسبة للفرد، والبعض الآخر يتم نسيانه بعد مدة قصيرة جداً من الزمن والتي تُقدَّر بخمس ثوانٍ كحد أقصى، وتتميّز الذاكرة الحسية بسعتها التخزينية الكبيرة جداً مقارنة بأنواع الذاكرة الأخرى.^٥ ترتبط الذاكرة الحسية بالذاكرة قصيرة المدى، فهي تنقل المعلومات إليها عبر عملية الاسترجاع فالمعلومات الحسية لا يتجاوز عمرها على أجزاء الثواني يتمكّن الإنسان من خلال الانتباه إليها أو فهمها وهذا الانتباه يتكفّل بالانتقال منها إلى مخزن ذاكرة المدى القصير وهذا ما نُسّميه الاسترجاع. «وهكذا الذكريات المخزّنة يتم استرجاعها من خلال التداعي الحر وعملية الاسترجاع هذه ممكنة بسهولة إذا: تمَّ تنظيم المعلومات أثناء الاستقبال، فاسترجاع جزء منها يؤدي إلى استرجاع معلومات أخرى ترتبط بها نوعاً ما، تشابهت الظروف الداخلية أثناء الاستقبال والاسترجاع، تشابهت فيها مؤثّرات الظروف الخارجية أثناء الاستقبال والاسترجاع»^٦ وعملية استرجاع المعلومات تلك تحتاج إلى منبّه داخلياً كان أو خارجياً يعمل على إثارتها لتستعد عن طريق التداعي الحر.

^١ - ينظر: عبدالعزيز القوصي، علم النفس، أسسه وتطبيقاته التربوية، ص ٩.

^٢ - لندال دافيدوف، مدخل علم النفس، ص ٣٤٩.

^٣ - عبد العزيز القوصي، علم النفس، أسسه وتطبيقاته التربوية، ص ١٢٠.

^٤ - ينظر: لندال دافيدوف، مدخل علم النفس، ص ٣٤٠.

^٥ - ينظر: محمد أحمد يوسف، الذاكرة البشرية: ما هي أنواعها؟ وكيف تعمل؟، إضاءات.

^٦ - لندال دافيدوف، مدخل علم النفس، ص ٣٨١.

١-١-١. خصائص الذاكرة الحسية

للذاكرة الحسية خصائص نذكرها على النحو الآتي:

- تنظيم الذاكرة الحسية لتمرير المعلومات بين الحواس والذاكرة القصيرة، حيث تسمح بنقل (٤-٥ وحدات معرفية) في الوقت الواحد وقد تكون الوحدة المعرفية حرفاً أو كلمة أو جملة.
- تخزن الذاكرة الحسية المعلومات لمدة قصيرة من الزمن لا تتجاوز الثانية بعد زوال المثير.
- تنقل الذاكرة الحسية صوراً حقيقية عن العالم الخارجي بدرجة من الدقة عن طريق الحواس الخمسة.
- لا تقوم الذاكرة الحسية بأية معالجة معرفية للمعلومات، بل تترك ذلك للذاكرة القصيرة المدى.^١

١-٢: الذاكرة ذات المدى الطويل

يتم عبر هذه الذاكرة تخزين المعلومات على مدى فترة طويلة من الزمن. وعلى الرغم من انطباعاتنا اليومية من النسيان الدائم، إلا أنه من المرجح أن الذاكرة طويلة الأمد تضمحل بقدر ضئيل جداً مع مرور الوقت، ويمكنها تخزين كمية غير محدودة من المعلومات.^٢ وحول الفرق فيما بين ذاكرة المدى القصير وذاكرة المدى البعيد يقول الناقد صلاح فضل: إن ذاكرة طويلة المدى يمكن أن تحتزن معلومات من الأبنية الظاهرية أو السطحية، مثل نص شفوي نطقه شخص ما ونغمة أو كلمة من إحدى الأغنيات أو أسلوب الحديث أو الكتابة المميزة لشخص ما.^٣ بينما تحتفظ الذاكرة القصيرة المدى ببعض البيانات الدلالية على الأقل خلال مدى زمني قصير مما يجعلها في متناولنا لفترة يسيرة كي نفهم بعض الجمل أو المتتاليات النصية.^٤ ولفهم ما يجري في الذاكرة من عمليات قال فندايك: «إن ذاكرة المدى القصير تختص بأنها تحتفظ ببعض المعلومات الدلالية على الأقل في مدى زمني قصير مما يجعلها في متناولنا لفترة يسيرة كي نفهم بها بعض الجمل والمتواليات النصية ويلاحظ أن القيمة التركيبية للمعلومات النصية تؤدي دوراً مهماً في عمليات تخزينها... ويلاحظ أن المعلومات التي تمّ تبلورها من خلال عمليات فهم النص وتفسيره... هي وحدها التي

^١ - ينظر: عدنان يوسف العنوم، علم النفس المعرفي، النظرية والتطبيق، ص ١٣٤.

^٢ - ينظر: محمد أحمد يوسف، الذاكرة البشرية: ما هي أنواعها؟ وكيف تعمل؟، إضاءات:

(٢٠٢٠/٦/١٩) <https://www.idarat.com/what-is-human-memory-how-it-works/>

^٣ - ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣٧.

^٤ - ينظر: المصدر نفسه، ص ٣٨.

تنتقل إلى ذاكرة المدى البعيد وهذا يعني أن تحدث عملية تصفية للمعلومات في ذاكرة المدى القصير قبل انتقالها»^١ حسب دراسات علم النفس فإنّ لذاكرة المدى البعيد أنظمة تعمل منفصلة عن بعضها بشكل مستقل ومن خلال عملية التداعي الحر يتم الاسترجاع من هذه الذاكرة عبر ذاكرة المدى القصير.

٢. الحواس

انتبه النقاد القدامى والبلاغيون إلى دور الحواس في قبول الناقد للشعر الحسن الذي يُرد عليه، إلا أنّ هذا الانتباه تطوّر حتى أصبح اليوم يُسمّى بالصورة الحسيّة «هذا النمط من الصورة نما في ظلّ الدراسات التي ربطت الخيال ودوره في استحضار الصور الحسية»^٢ وفي عصرنا هذا اكتشف علماء النفس أنّ للحواس دوراً هاماً في عملية استدعاء المعلومات «يرتبط السلوك الإدراكي بعمل الحواس الخمسة سواء أكان الإدراك يعتمد على حاسة واحدة أو على تفاعل أكثر من حاسة في نفس الوقت. والحواس هي عبارة عن أدوات تعمل كما تعمل أجهزة الفيديو أو المسجّل الصوتي ولكن الإدراك سلوك متعلّم ينمو مع الإنسان منذ ولادته وخلال مراحل بناء خبراته عبر مراحل النمو المختلفة»^٣ من ضمن أدوار الحواس في استدعاء المعلومات هو أن: «تكتسب الصورة الاستعارية فاعليتها في هذا الاقتران الأصيل بين والمحسوسات والمشاعر والأفكار، بحيث يستحضر عالم شعري بأكمله، هذا العالم يتركز إلى قدرة الحواس على استثارة ما يُدعى في العلم النفس بـ (التداعي الحر للأفكار)»^٤ وتكمن أهمية الحواس في مساهمتها في تكوين الانفعالات الداخلية للشخصيات والتي يقوم عليها الوعي الإنساني «إنّ تداعي الوعي الإنساني يقوم على الانفعالات الداخلية التي تستند على تاريخ طويل من المشاعر والأحاسيس التي ساهمت الحواس في تكوينها، ومساعدتها على ديمومة الصراع النفسي الداخلي الذي يفتقد الزمن الفيزيائي والمكان المادّي الملموس»^٥

٣. الخيال

١ - سعيد حسين البحيري، علم لغة النص، الفاهيم والاتجاهات، صص ١٧٦-١٧٧.

٢ - وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، ص ١١٣.

٣ - عدنان يوسف العتوم، علم النفس المعري، النظرية والتطبيق، ص ١٠٥.

٤ - وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، ص ١١٤.

٥ - عدنان محمد علي المحادين، تبار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، ص ٢٢١.

قيل في تعريف الخيال: «وسيلة الاتصال بين المبدع وقارئه، ولولا التخيل لظلت القصيدة صوراً ميتة لا تجد طريقاً إلى تمثّلها والانفعال بها»^١ يرتبط الخيال بالحواس ارتباطاً وثيقاً من الصعب عزلها عن بعض، كما أنّهما متصلان بالذاكرة، لذلك ترتبط الثلاث بتقنية التداعي الحر. «من الطبيعي ارتباط الخيال بالحواس لأنّ الخيال بما هو وضع الأشياء في علاقات جديدة، وهو سمة بارزة من سمات الأسلوب الأدبي، لأنّه يصوّر العاطفة أو ينقلها إلى السامع أو القارئ»^٢ من جانب آخر فإنّ للخيال دور هام في بناء الصورة الفنية والصورة الفنية حسب ما جاء في قاموس لونغمان هي: «الصورة التي تتكوّن في الذهن وهي الرأي الذي يكونه الآخرون عن الفرد أو الشيء بشكل مقصود»^٣ «ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويّتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس»^٤ فالصورة تستقي مادّتها من الحواس بالدرجة الأولى.

ثالثاً - المفارقات الزمنية

لا يمكن بناء الرواية المعاصرة دون استخدام تقنية المفارقات الزمنية، إذ تُعد من الركائز الأساسية لها، يستحيل خلوها منها. خلافاً للرواية الكلاسيكية التي تكون طريقتها في التتابع الزمني هي التسلسل المنطقي وذلك بمعنى أنّ زمن الخطاب وزمن الحكاية يتوازيان معاً بشكل أفقي، فإنّ في الرواية الحديثة بسبب التداخل الزمني وتشظيه هناك اتجاهات زمنية وليس اتجاهات واحداً، بالنتيجة يستخدم الرواي المفارقات الزمنية لتجاوز التعددية الزمنية في زمن الخطاب الأحادي البعد. في هذا الفصل نريد أن نتناول المفارقات الزمنية في روايات سنان أنطون، فمن الضروري أن نتناول مقدماً بعض التعاريف مثل تعريف الزمن وأقسامه، ثمّ نعرض نحو تعريف المفارقات الزمنية وأقسامها حتى نتمكن من رصدها. إنّ الزمن منذ القدم على علاقة قوية بالإنسان لذلك كان محطّ اهتمامه، فلو نظرنا نظرة خاطفة إلى المحاولات الأولى للإنسان بغية فهم الكون وغاية الحياة فيه، نجد بعض هذه المحاولات ظهرت على هيئة أسئلة كانت موجّهة نحو الزمن وجوهره. تقوم هذه العلاقة على الشائيات، كالموت والحياة، الوجود والعدم وتعلّق بالكون والحياة والإنسان نفسه، فالزمن بحركيّته يحوّل الحياة إلى الموت ويجعل

^١ - عبدالله خضر حمد، المذاهب الأدبية، دراسة وتحليل، ص ٤٤.

^٢ - عبدالله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص ٨.

^٣ - بدون كاتب، ما معنى الصورة الذهنية .. انواع الصورة الذهنية، موقع كراسه: (٢٠٢٠/٩/٢٣)

<https://korraseh.com>

^٤ - علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري، صص ٢٧-٢٨.

الموت جزءاً من الحياة من جديد وهذا معنى الدلالة الثنائية للموت عند الإنسان «فهو من ناحية نتيجة للنشاط الخلاق ومن ناحية أخرى نتيجة للتفسخ والتفكك».^١

يحمل الزمن الحياة والتجدد والموت في تعاقبه الطولي والدائري، فالإنسان يخضع للتعاقب الطولي الذي ينتهي بالموت لتستمر الحياة في تعاقبها الدائري، حيث تعاقب الفصول والليل والنهار. فديمومية الزمن واستمراريته وتقدمه الصاعد صوب الموت هو الدافع وراء قلق الإنسان وحيرته وبحته في مقولة الزمن للكشف عن ماهيته «فالوجود الإنساني، الوجود الذي يعني ذاته، يفتتح من الولادة إلى الموت ويظهر نفسه في الشرطين التاليين: الزمانية ومعرفة الإنسان المسبقة للموت».^٢

أ: مفهوم الزمن عند الفلاسفة

لمفهوم الزمن طابع فلسفي لذلك نجد أنَّ الفلاسفة هم أول من تناول الزمن، حيث حاز على مساحات واسعة من اهتماماتهم وذلك لأهميته الكبيرة في الكشف عن واقع الوجود الإنساني. يبدو أنَّ اليونانيين هم أول من اهتمَّ بالزمن «لقد بدأ الاهتمام بالزمن منذ العهد اليوناني فالزمن عندهم لفظتان هما: كرونوس (Chronos) وكيروس (kairos)، الكرونوس هو الزمان الكم، أي الزمن الذي تدلنا عليه الساعة، أما الكيروس هو الزمن الكيفي، أي الزمن الذي يشير إلى حدوث حادث من شأنه أن يجعل فعلاً ما ممكناً أو محالاً».^٣ إذن لم يكن للزمن معنى واحد «وعليه فللزمان معنيان: فالأول يحلُّ المعنى الذي طرحه ابن منظور، أما الثاني فهو الذي يحمل حادثة معيّنة تشير عليه».^٤ يحمل الزمن الحياة والتجدد والموت في تعاقبه الطولي والدائري، فالإنسان يخضع للتعاقب الطولي الذي ينتهي بالموت لتستمر الحياة في تعاقبها الدائري، حيث تعاقب الفصول والليل والنهار. فديمومية الزمن واستمراريته وتقدمه الصاعد صوب الموت هو الدافع وراء قلق الإنسان وحيرته وبحته في مقولة الزمن للكشف عن ماهيته «فالوجود الإنساني، الوجود الذي يعني ذاته، يفتتح من الولادة إلى الموت ويظهر نفسه في الشرطين التاليين: الزمانية ومعرفة الإنسان المسبقة للموت».^٥

انقسم القدماء من الفلاسفة في موقفهم إزاء الزمن، فالإيونانيون يرونه جوهرًا ثابتًا قائمًا بذاته، يتصل اتصالاً تاماً بالكون، منفصلاً عن الأشياء وعن النفس البشرية «مكوّنة من آن حاضر

١ - نيقولا يرد يائف، المرأة والمجتمع، ص ١٢٢.

٢ - هانز مير هوف، الزمن في الأدب، ص ١٥٠.

٣ - مراد وهبه، المعجم الفلسفي، ص ٣٦٢.

٤ - صفى الدين المباركفوري، الرحيق المختوم، ص ٧٧-٧٨.

٥ - هانز مير هوف، الزمن في الأدب، ص ١٥٠.

باستمرار، والآن خال من الحركة ولذا خلا معنى السرمدية من كلّ طابع حركي»^١. وعليه بنا نيوتون زمنه الفلسفي الرياضي فعنده الزمن مطلق قائم بذاته مستقل عن الأشياء «فالزمن كما يعتقد نيوتون هو إذن دقق مطلق قائم بذاته مستقل بطبيعته عام شامل غير مرتبط بالحركة بالإضافة إلى حقيقته التي لا يشك فيها»^٢. وبين الفلاسفة الجدد نجد هانري برجسون فهو يعتقد بحركة الزمن وسيلانه الدائم ليسبب في تغيير الإنسان الدائم جسدياً ونفسياً من ميلاده إلى موته «إنّ ديمومتنا ليست لحظة تحلّ مكان لحظة أخرى وإلا لما كان هناك سوى الحاضر ولما كان هناك امتداد للحاضر ولا تتطور ولا ديمومة محدّدة بالذات»^٣ فالديمومة هي التقدّم المستمر للماضي الذي ينثر في المستقبل ويتضح كلاً تقدّم. ولما كان الماضي ينمو دون انقطاع، وعلى نحو غير محدود، فإنّه يحتفظ ببقائه»^٤ وقد لخص برجسون الزمن بأنّه «الروح المحركة للوجود»^٥. لكن لسارتر رأي آخر حيث يعتبر الحاضر - وليس الماضي كما يزعم برجسون - هو الأساس في تكوين الإنسان «إنّ الماضي يمكنه أن يسكن الحاضر ولكنّه لا يمكن أن يكونه، إنّ الحاضر هو ماضيه»^٦. إذن الزمن الروائي زمن نفسي لاعلاقة له بعقارب الساعة.

تعتمد رواية التيار علي الآراء الفلسفية الحديثة ورؤيتها للزمن ومن أهمّ تلك الآراء ما تحدّث عنه هنري برجسون في فلسفته التي ترى أنّ للزمن بعداً نفسياً ولا دخل لعقارب الساعة فيه فهو عبارة عن: «انسياب أو سيلان مستمر»^٧ لذلك نرى أنّ رواية التيار تهمّ بالزمن باعتباره يعكس إيقاع النفس الداخلي وليس الإيقاع البيولوجي الخارجي. وكان لهذه الرؤية التأثير المباشر على الأدب الحديث لاسيّما الرواية.

ب: مفهوم الزمن في الأدب

يُعد الزمن العمود الفقري لحياة البشر، يلعب دوراً مهماً في تحديد كلّ ما ينتجه من فنون وعلوم. من ضمن هذه الفنون هي الرواية فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمن وتلتصق به، كيف لا وإنّ أداتها اللغة. يتموضع الزمن الروائي بين طيّات كلماتها «بمثابة الإيقاع الذي يضبط أحداثها والشاهد الحي على

^١ - عبدالرحمن بدوي، الزمن الوجودي، ص ٨٧.

^٢ - عبداللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، ص ٢٦.

^٣ - مها حسن يوسف القصراري، الزمن في الرواية العربية (١٩٦٠-٢٠٠٠)، ص ١٤.

^٤ - هنري برجسون، التطور الخالق، صص ١٤-١٥.

^٥ - نوال زين الدين، اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم، ص ١٠٠.

^٦ - جان بول سارتر، الوجود والعدم، ص ٢١٠.

^٧ - هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص ٢٢.

مصير شخصياتها والعنصر الفعّال الذي يغذي حركة الصراع الدرامي فيها»^١ لذلك من المستحيل أن تكون الرواية خالية من البعد الزمني وإن كانت تخلو من الإطار المكاني والدليل على ذلك وجود روايات لا تحدّد الإطار المكاني، بل أهملت المكان نوعاً ما. يقول الناقد الفرنسي جيرار جينيت (G.Genette): «من الممكن أن نقصّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيداً عن المكان الذي نرويها فيه، بينما يستحيل علينا ألا نحدّد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأنّ علينا روايتها إمّا بزمن الحاضر وإمّا الماضي وإمّا المستقبل»^٢ فحتى الحكايات الشعبية التي تبدأ غالباً بعبارة "كان يا ما كان في قديم الزمان..." تقوم على التحديد التقريبي للزمن دون تحديد المكان.

الزمن من منظور الأدب ليس ذاك الوقت الذي نعرفه بأنّه يُقاس بوحدات معيّنة كالיום والساعة والدقيقة بل مفهوم معنوي مجرد «المادة المعنوية المجردة التي يتشكّل منها إطار كلّ حياة، وحيث كلّ فعل وكلّ حركة بل إنّها لبعض لا يتجزأ من كلّ الموجودات، وكلّ وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها»^٣.

أمّا بالنسبة للرواية فإنّ مفهوم الزمن يشكّل عنصراً هاماً في بنية السرد الروائي ذلك أنّ السرد بطبيعته أكثر التصاقاً بالزمن، وهذا ما دفع بعض النقاد بأنّ الزمن هو «الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة»^٤. ندرك هذا الأمر حين نقوم بنظرة سريعة في التراث السردّي العربي مثل حكايات " ألف ليلة وليلة" أو المقامات لاسيّما مقامات الهمداني أو الحريري ففي ألف ليلة وليلة يثبت لنا عنوانها الزمني أنّها تقوم على الارتباط الوثيق بين السرد والزمن، حيث نجد أنّ شهرزاد تسرد الحكايات سرداً زمنياً بغية الفرار من الموت وكسب الوقت لإفساح مجال الحياة. نظراً لأهمية الزمن في المنتج الأدبي قامت دراسات فلسفية ونفسية وأدبية كثيرة تحاول فهم ماهية الزمن وإدراك جوهره وعلاقته بالإنسان، حيث تحاول هذه الدراسات الإجابة عن أسئلة حيّرت الإنسان ما جعلته يقف عاجزاً أمام هدير الزمن وجريانه. لقد خاض النقد الحديث دراسات واسعة في هذا المجال فأول من قام بالتنظير في هذا المجال هم الشكلانيون الروس حيث أكدوا على أنّه أساس المبنى الحكائي^٥. نظراً للدور الذي يلعبه الزمن في الأدب لاسيّما الانتاج السردّي، نتناول أنواعه في الأدب.

١ - سناء طاهر الجمالي، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، ص ١٧١.

٢ - لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٠٣.

٣ - الشريف حبيبة، بنية الخطاب الروائي، ص ٣٩.

٤ - آلان روب جريبه، نحو رواية جديدة، ص ١٣٤.

٥ - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، ص ١٠٧.

ج : أنواع الزمن في الأدب

للزمن أنواع مختلفة لكنّ هناك نوعين مرتبطين بالأدب نتناولهما على النحو التالي:

١- الزمن الطبيعي (الموضوعي)

يخضع الزمن الطبيعي لقياس الساعة وأجزائه «يتسم الزمن الطبيعي بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي، ولا يعود إلى الوراء أبداً... ويتجلى الزمن الموضوعي في تعاقب الفصول والليل والنهار وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت، فهذه المظاهر كلّها تبرز في وجود الأرض (المكان)، أي يتحرك الزمان ويتعاقب مجدداً الطبيعة الأرضية نتيجة الحركة وهذا التجدد يكرّر نفسه، فالفصول الأربعة تبقى أربعة لا تزيد ولا تنقص. وهذا التكرار صفة ثالثة للزمن الطبيعي، تُضاف إلى صفتي الحركة والدوران ولكن يتخلّل هذا الدوران أزمنة طويلة تتصل بزمن الإنسان وتاريخه وميلاده وموته»^١.

٢- الزمن النفسي

إنّه زمن داخلي وجداني وخلافاً للزمن الطبيعي، لا يخضع هذا النوع من الزمن لقياس الساعة ذلك أنّه زمن ذاتي يرتبط بالحالة الشعورية لصاحبه فقط «فيختلف في تقديره، لأنّه يشعر به شعوراً غير متجانس ولا توجد فيه لحظة تساوي الأخرى فهناك اللحظة المشرقة المليئة بالنشوة التي تحتوي على أقدار العمر كلّها وهناك السنوات الطويلة الخاوية التي تمرّ رتيبة فارغة كأنّها عدم»^٢ وللذاكرة في هذا النوع من الزمن دور بارز لا يمكن تجاهله. ويرى برجسون أنّ الذاكرة هي أساس الوجود وجوهره، فهي امتداد الماضي في الحاضر وصيرورتهما معاً لتشكيل الكيان الواحد. حيث لا يمكن فصل الإحساس المباشر في لحظة الحاضر عن الذاكرة (الماضي)^٣ ويرى ديفيس أنّها عامل تدفّق الزمن وسيلانه «وإذا لم يكن لنا ذاكرة لاختفى الوعي، ولاختفى معه تدفّق الزمن»^٤ ونستشف من هذا القول ذاتية الزمن مع الاحتفاظ بالبعد الموضوعي للزمن، فكما مرّ سابقاً فالزمن الذاتي يرتبط بأحاسيس الإنسان والموضوعي يرتبط بالمحسوسات.

يبرز دور الذاكرة في هذا المجال بأنّها تعيد الماضي - الذي لا يعود عبر الزمن الطبيعي أو الموضوعي - إلى الذات وتكسر حاجز خطيّة الزمن. يقول عبداللطيف الصديقي: «إنّ الزمن

^١ - مها حسن يوسف القصراري، الزمن في الرواية العربية (١٩٦٠-٢٠٠٠)، ص ١٧.

^٢ - جمال عبدالملك، مسائل في الإبداع والتصور، ص ١٥٢.

^٣ - مها حسن يوسف القصراري، الزمن في الرواية العربية (١٩٦٠-٢٠٠٠)، ص ١٨.

^٤ - بل ديفيس، العوالم الأخرى، ص ١١٢.

الموضوعي يمكن جرّه إلى الذات والذات عاكسه للموضوع، والأخير مستقل تماماً عن الذات»^١ ونظراً إلى التزاوج القائم بين العقل والزمن، فالعقل هو الذي يدفع الزمن الموضوعي أو الطبيعي إلى الذات «الزمن يمكن جرّه إلى الذاكرة النفسانية الداخلية، وذلك عن طريق العقل الذي هو بالتالي مقيّد بالزمن الخطي من الخارج ولهذا يكون الزمن النفساني داخلياً»^٢. إنّ الزمن النفسي من سمات روايات تيّار الوعي الحديثة ذلك أنّ تعاقب الزمن السردّي يتكسّر بشكل منتظم فهو مرتبط بالحياة النفسية للشخصيات التي تفيض فيها الذاكرة والمونولوج الداخلي والحلم ومناجاة النفس والعناصر الأخرى.

اعتمد كُتّاب تيّار الوعي أنواعاً أخرى من الزمن في العمل الروائي يتضوي تحت أنواع الزمن الخارجي الذي يختلف عن الزمن الروائي وخارج عنه «خارج النص الروائي التخيلي ولكنّه مع علاقة معه»^٣.

د: الزمن الخارجي للرواية

ويشمل عند تودروف الأقسام الزمنية الثلاث^٤:

١- **زمن الكاتب**، وهو البيئة والظروف التي عاش فيها الكاتب وتأثّر بمؤثراتها الاجتماعية والثقافية وأثّر فيها وأخذ منها وأعطاه «المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف»^٥. فالبيئة الظروف التي نشأ فيها الكاتب تحتم عليه اتجاهات معيّنة تبرز في كتاباته.

٢- **زمن القارئ**. إنّ ما ينطبق على الكاتب ينطبق على القارئ تماماً، فهو كالكاتب يخضع لتأثيرات البيئة التي عاش ونما فيها، كما يخضع لمؤثرات العصر الذي يحيط به. إنّ الكاتب الذي يكتب في القرن السادس عشر مثلاً يختلف عن الكاتب في القرن العشرين وذلك نتيجة اختلاف رؤى الكاتبين والبيئة التي يعيشان فيها. كذلك القارئ، فالقارئ في القرن العشرين تختلف رؤاه

١ - عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، ص ٤٩.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٤٧.

٣ - أحمد حفيظة، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص ١٩٠.

٤ - ينظر: تقاطع الأزمنة في النص السردّي، موقع الوطن، <https://www.al-watan.com/news-details/id/٢٠١٦٦٨>.

٥ - حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء-الزمان-الشخصية)، ص ١١٤.

ويتغير مستواه الفكري عن القارئ في القرن الثامن عشر. إنَّ القارئ «حين يباشر النص فإنه يباشره من منطلق الخلفيات الذهنية السائدة في زمنه».^١

٣- الزمن التاريخي، وهي اللحظات الواقعية التي تمنح البعد التخيلي بعداً واقعياً كالإشارات التاريخية التي تعتبر مفاصل زمنية تنفلت من الروائي فيشير إليها الزمن الداخلي. تعتمد الرواية الحديثة على هذا النوع من الزمن، حيث يشكل زمنية البنية التحتية للنص التخيلي.

هـ: الزمن الداخلي للرواية

قسّم الشكلاونيون الزمن السردى إلى زمن القصة وزمن السرد وبما أننا سنستخدم هاذين المصطلحين بشكل موسّع ، فعلينا تعريفهما.

١- زمن القصة (الحكاية)

هو الزمن المتسلسل منطقياً والذي حدث على أرض الواقع خلال فترة زمنية محدّدة قد تكون شهراً أو سنة أو سنوات. «وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكلّ قصة بداية ونهاية ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي».^٢ هذا النوع من الزمن يقع في فترة «محكومة بالزمن المادي الفيزيائي، تدلّ عليها في الخطاب الإشارات الزمنية التاريخية».^٣ يقول جيرار جينيت: «زمن زائف لأنّ القصة هي نص مكتوب جامد يحتاج إلى القراءة ليتحوّل إلى فعل ويكتسب مدّة زمنية هي الوقت الذي تستقره قراءة القارئ له» وتعتبر القصة المادة الخام للعمل السردى منها الرواية، حيث يعمل عليه الروائي فيصنع منه أحداث متتالية لتحقيق العمل الحكائي قد يشبه العالم الواقعي وقد يختلف معه، فان كان شبيهاً به سمي بالسرد الواقعي وإن اختلف معه سمي بالخيالي.

٢- زمن السرد (زمن الخطاب أو زمن الكتابة)

وهو كما واضح من عنوانه، تلك الفترة الزمنية التي يسرد الكاتب قصّته من خلالها «الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة»^٤ الخطاب الروائي بطبيعته: «يحتوي على (مادّة) كوسيط للإظهار،

^١ - فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي الحديث، ص ٢٧٩.

^٢ - محمد بوعزة، تحليل النص السردى، ص ٨٧.

^٣ - الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص ٩٢.

^٤ - محمد بوعزة، تحليل النص السردى، ص ٨٧.

شفاهي أو مكتوبة، صور ثابتة أو متحركة وإيماءات....، وشكل يتألف من مجموعة من التقارير السردية إلى تقدّم القصّة، وبشكل أدقّ تتحكّم في تقديم تتابع المواقف والوقائع ووجهة النظر التي تحكم هذا التقديم، وإيقاع السرد، ونوع التعليق»^١. لا تسلسل منطقي في هذا الزمن فقد يقدّم الراوي حدثاً متأخراً أو يؤخّر حدثاً متقدماً وهذا من الطبيعي إذ إنّ هذا النوع من الزمن محرّر من «الهيمنة الطابع الكرونولوجي للزمن الطبيعي يتيح له إمكانية تتبّع أكثر من خط زمني واحد»^٢. يتجاوز السارد خطيّة الزمن بتوظيف بعض التقنيات التي تساعد على ذلك، فيمكننا القول أنّ زمن القصّة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث لكنّ زمن السرد لا يخضع لهذا التتابع فيؤخّر ويقدم ويتلاعب في البنية الزمنية بغية التأثير في ذهنية القارئ «فلو افترضنا قصّة ما تحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقياً على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

فان سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتّخذ مثلاً الشكل التالي:

و: أسباب توظيف المفارقات الزمنية

بما إنّ الزمن في رواية تيّار الوعي زمن نفسي لا يقف عند حدود الوظائف البنائية للرواية ويتميّز بوظائفه الدلالية بأبعاد إيحائية رمزية في تناسق مع الحالات الشعورية للشخصيات. «إنّ زمنية السرد لا تكمن في تواتر اللحظات التي تتابع الواحدة تلو الأخرى، بل في تجزئته إلى أعداد من اللحظات وخاصة في شعور الشخصية باستمرارها الزمني وأحياناً المطابق لاستمرارها في المكان»^٣. لذلك يشكّل القفز الزمني سمة من سمات هذا النوع من الروايات الحديثة لا سيّما روايات تيّار الوعي ذلك أنّ الزمن النفسي يعتمد على التقطيع وعدم الاستمرارية، يؤدّي القفز الزمني هذا إلى ظاهري الاستباق والاسترجاع معنونة بـ "المفارقات الزمنية". تشكل المفارقات الزمنية ركيزة مهمّة من الركائز الأساسية التي لا بدّ منها في بناء الرواية الحديثة لا سيّما التّيارية. المفارقات الزمنية «دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصّة، وذلك لأنّ نظام القصّة هذا يشير إليه الحكّي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير

^١ - جيرالد برنس، المصطلح السرد، ص ٢٢.

^٢ - هيثم الحاج علي، الزمن النوعي واشكاليات النوع السرد، ص ٣٢.

^٣ - حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١١١.

المباشرة أو تلك. ومن البديهي إنَّ إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائماً وأُثْمًا تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية»^١.

نفهم من هذا التعريف أنَّ المفارقات الزمنية ما هي إلا تلاعب الكاتب بالزمن حسب ما تقتضيه فنية العمل السردية فهو يشبه الإيَّاب والذهاب على محور السرد والذهاب هو السرد الاستذكاري (Recit Analeptique) يربطنا بفترة سابقة من نقطة بداية السرد والإيَّاب هو السرد الاستشراقي (Recit proleptique) يشير إلى أحداث لم تتحقَّق بعد. أمَّا حول الغاية التي يرمي إليها الروائي في توظيف المفارقات الزمنية فيقول الخفَّاجي: «طريقة في الكتابة غايتها، تأجيل المغزى وإثارة المتلقِّي عبر صوغ بلاغي يستعمل الكاتب فيه - أي في هذا الصوغ - اللغة بشكل خادع»^٢. إذن المتعة والإثارة من غايات توظيف تقنية المفارقات الزمنية، أضف على ذلك الكشف عن دلالات ومعان كان السارد قد أخفاها لتحريك فضول القارئ حتى ينشَّط فكره للإمساك بها وفك شفراتها فتبدوا الأحداث بهذا أكثر حيوية وجودة في نظره «تحقيق غايات فنية أخرى كالتشويق وإبعاد الملل والإيهام بالواقعية»^٣. وذلك ما يجعل إعادة ترتيب سرد الأحداث في الرواية من قبل السارد عنصر مهم من تشكيلها الفني وهذا كلُّه يعتمد على مهارة الكاتب وإتقانه لعمله السردية.

إنَّ توظيف المفارقات الزمنية من قبل الراوي يأتي لعدَّة أسباب منها:

أ: إنَّ الزمن في الرواية الحديثة زمن متشظ أو زمن متداخل حيث تعتمد هذه الأشكال على الحكاية المتعددة الأبعاد ما يؤدِّي إلى توظيف المفارقات الزمنية

ب: هناك اختلاف بين زمن السرد وزمن القصة أو المتن الحكائي والمبنى الحكائي حسب ما عرّفه الشكلاونيون الروس وهذا الاختلاف يستوجب على الراوي أن يتَّخذ تقنية ما اصطُح عليها بالمفارقات الزمنية، فالراوي في سرده للرواية ليس ملزماً أن يتابع التسلسل الزمني في الحكاية حرفياً، ذلك أنَّ الحكاية مرَّت بمراحل زمنية طويلة قد تصل إلى سنوات فلا تسمح المساحة الزمنية في العمل الروائي أن يتابع الراوي تلك المراحل.

ج: إنَّ نظام زمن السرد القائم على مقارنة ترتيب الأحداث في السرد بترتيبها مع زمن القصة يقتضي المفارقة السردية وهي اختلاف أشكال التجاذب والتنافر بين زمني السرد والقصة. لذلك نجد أنَّ الخطاب الروائي يقتضي أحياناً أن يعود الراوي إلى الخلف ليقبَس ما حدث في الماضي ليبوح

^١ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ٤٨.

^٢ - أحمد رحيم كريم الخفَّاجي، المصطلح السردية في النقد الأدبي، ص ٣٥١.

^٣ - نفلة أحمد حسن العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص ٤٨.

عنه أو يستبق أحداثاً في التسلسل الزمني لهدف يتنامى في ذهنه وفي هذا الخروج عن زمن الحكاية المنطقي تحدث المفارقة الزمنية. «وفي هذه الحالة للراوي أن يحدث مطابقة (Achrony) بين زمن الخطاب وزمن الحكاية وهي حالة ممكنة نظرياً لكنّها غير معروفة في التطبيق، أو أن يحدث مخالفة (Anachrony) بين الزمنين»^١ ويقول جيرار جينيت في هذا المجال: «دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأنّ نظام القصة هذا يشير إليه الحكوي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ومن البديهي أنّ إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائماً أنّها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية»^٢ وقسم جيرار جينيت الإيقاع الزمني إلى قسمين: الأول، هو الذي يُسرّع السرد ويشمل الخلاصة والحذف، والثاني، هو الذي يبطئ السرد ويشمل المشهد والوقف الوصفية.^٣ ويقول عمر عاشور: «إنّ للمفارقة الزمنية أسلوبان، الأول يسير باتجاه خط الزمن، أي حالة سبق الأحداث، والثاني يسير في اتجاه المعاكس أي حالة الرجوع إلى الوراء ويُصطلح على هذين الأسلوبين بالاسترجاع والاستباق»^٤. إنّ المتن الحكائي لا يُروى ولا يوصف خلافاً للمبنى الحكائي إذ يعيد الكاتب صياغته كما يريد مستخدماً عناصر وتقنيات منها المفارقات الزمنية.

رابعاً - المنولوج الداخلي

في القرن العشرين وبعد اتّساع مساحة العزلة والاغتراب، حاول كتّاب الرواية ابتكار أساليب سردية حديثة تعبّر عن حالات الشعور بالوحدة والضيق والتي غلّقت حياة الإنسان المعاصر. الرواية التّيّارية التي انبثقت من رحم التجريب، كان لابدّ من أن تتضمّن المحتويات الذهنية للشخصيات، فمن سمات الذهن عدم المحدودية والتجدّد المستمر. يمكننا القول أنّ المنولوج الداخلي بقسميه المباشر وغير المباشر ومناجاة النفس والتداعي الحر والراوي والشخصية والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، من أهمّ تلك الأساليب التي تمكن الروائي التّيّاري من الغوص في ذهن الشخصيات الروائية وكشف مكانها الداخلية واستبطانها.

لعلّ أسلوب المنولوج الداخلي من أهمّ الأساليب الفنية للرواية التّيّارية، بل أهمّ تكنيك تتبناه الرواية التّيّارية كما يراه بعض النقاد، ذلك أنّه يقدّم الاستبطان دون تلخيص حيث لا يشعر القارئ

^١ - عمر عبدالواحد، شعرية السرد، تحليل الخطاب السرد في مقامات الحريري، ص ٦٢.

^٢ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص ٤٨.

^٣ - وهبة بوطغان، البنية الزمنية في رواية عابر سبيل لأحلام مستغانمي، ص ١٢٨.

^٤ - عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص ١٧.

بحضور الراوي وتصرفاته. للسبب نفسه أنَّ هناك من الباحثين والدارسين من لم يفرّق بينه وبين تيّار الوعي عموماً إذ يجمعهما في خانة واحدة فيجزم أنَّ المنولوج الداخلي هو تيّار الوعي بنفسه: «والمنولوج الداخلي مصطلح يختلط في الكثير من الأحيان بمصطلح تيّار الوعي ولكنه يُستخدم على نحو أكثر دقّة منه»^١. بينما يرى البعض ومنهم روبرت همفري أنَّ المنولوج الداخلي ليس هو تيّار الوعي بل شكل من أشكاله أو تكنيك من تكتيكاته المتعدّدة وقد بنى ما ذهب إليه على الاستدلال التالي: «إنَّ المنولوج قد استخدم في اتجاهات روائية مختلفة وأنَّ هناك العشرات من الروايات التي استخدمت المنولوج الداخلي ولم يضعها أحد بشكل جاد في اتجاه تيّار الوعي»^٢. وقد يكون همفري على صواب ذلك أننا إن جزمنا أنَّ المنولوج وتيّار الوعي أمر واحد فلن تبقى رواية أو قصة أو حتّى سيرة ذاتية إلّا ودخلت ضمن اتجاه تيّار الوعي.

واللافت للنظر أنَّ البعض من الباحثين ومنهم دوريت كوهين يرى أنَّ تيّار الوعي ما هو إلّا قسماً من أقسام المنولوج الداخلي: «أحد أقسام المنولوج الداخلي الذي تكون فيه مادّة الوعي غير منتظمة بالمنطق العام...»^٣. وبهذا القول قد انقلبت الصورة على عقب فبدل أن يكون المنولوج الداخلي قسماً من أقسام تيّار الوعي كما نعتبره الآن كذلك، صار أوسع من تيّار الوعي، يغطّيه ويشمله، ونستنتج ممّا مضى أنَّ المنولوج الداخلي موضوع فضفاض واسع جداً.

١- تعريف المنولوج الداخلي

هناك تعريفات كثيرة للمنولوج الداخلي ومنه مانقله روبرت همفري عن إدوارد دوجاري (E.du.jardin): «كلام شخصية في منظر موضوعه تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذا الشخص وذلك من خلال الشروح والتعليقات»^٤.

وتعريف همفري نفسه فهو: «تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكّل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود»^٥. بتعبير آخر فإنَّ المنولوج الداخلي ونظراً إلى أنَّ الرواية التّيّارية تهتم بما قبل الكلام، فإنّه يقدّم مرحلة الوعي قبل أن يُعبّر عنها بالكلام. «وهو ما يشير إليه

^١ - روبرت همفري، تيّار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٥٨.

^٢ - ينظر: المصدر نفسه، ص ٢١.

^٣ - محمود غنّام، تيّار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص ١٤.

^٤ - روبرت همفري، تيّار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٥٩.

^٥ - المصدر نفسه، ص ٥٩.

جورج لوكاتش من أنه مجرد حيلة تقنية يستكشف المؤلف عاماً داخلها لا يمكن الوصول إليها بغير هذه الطريقة»^١.

ويقول علي نجيب إبراهيم: «والمنولوج الداخلي هو التقنية الزمانية التي تتوزع بنية الرواية (موضوع المقاربة البنيوية) على امتداد السرد فيها لاسيما أن يترك أفكار الشخصية تمتزج بتموج السرد، كما لو أنها تشكل جزءاً منه. ولا سيما إذا قدرنا أن الأحداث المروية تتابع، دون أي تنافر أو انقطاع، حتى إنه ليغدوا من الصعب علينا (دون الإشارات الشكلية كالهلالين والنقطتين) أن نعرف أين يبدأ الحوار الداخلي وأين ينتهي»^٢ ويقول لوبوك: «إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه»^٣ وعند الناقد لطيف زيتوني: «الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبّر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي. إنه خطاب لا يخضع لعمل المنطق فهو حالة بدائية وجملة مباشرة، قليلة التقيد بقواعد النحو، كأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد»^٤. فعند حدوث التأزم داخل الشخصية تجد نفسها في حالة مشابهاة لللاوعي تتدفق انطباعاتها وأحاسيسها لتسجل حديث النفس في حوار تجريه مع نفسها دون أن تعلن ذلك أو تشعر به. إن الرواية التيارية التي لها قاسم مشترك مع الرواية النفسية تأثرت بعلم النفس في مجالات عدّة منها المنولوج الداخلي: «معتمدين في ذلك على الأبحاث الحديثة في علم النفس التحليلي وبصورة خاصة أعمال (فرويد) وأبحاثه في العقل البشري وطريقة عمله»^٥.

والناقدة أحلام هادي أيضاً ذكرت تعريفاً للمنولوج الداخلي على لسان إدوارد دوجاري: «المنولوج الداخلي الذي هو بطبيعته صنو الشعر، هو كلام غير مسموع أو ملفوظ، تعبّر به الشخصية عن أفكارها الباطنية إلى اللاوعي وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لأنه سابقة لهذه المرحلة، ويعبّر عنها بعبارات تخضع لأقل قدر من قواعد اللغوية، بغرض أن توحى للقارئ عند ورودها إلى الذهن»^٦. وهذا التعريف قريب للتعريف الذي قدّمه إدوارد دوجاري للمنولوج الداخلي والذي كان قد نقله همفري: «(كلام شخصية في منظر موضوعة تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذا الشخص (دون تدخل المؤلف) وذلك من خلال الشروح والتعليقات... وهو يختلف عن المنولوج التقليدي في أنه في محتواه تعبير عن الفكرة (الحميمة التي ترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة

^١ - عبدالفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصية، ص ٢٩٩.

^٢ - علي نجيب إبراهيم، جماليات الرواية، ص ١٤٢.

^٣ - رينيه ويليك واوستن وارن، نظرية الأدب، ص ٢٣٥.

^٤ - لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٧٦.

^٥ - عنبر أكرم علي و شروق حيدر فليح، تيار الوعي فيرواية حامل الهوى لأحمد خلف، ص ١٣.

^٦ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية، (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)، صص ٤٠-٤١.

اللاوعي. أمّا في قلبه فهو يقدّم في تعابير مباشرة مقتصرة إلى الحد الأدنى من التركيب اللغوي. وعلى هذا النحو فهو يقترب بالضرورة من (مفهومنا اليوم للشعر)^١.

وقد طعن همفري في هذا التعريف قائلاً: «ولعلّ أبرز مظاهره هذان الذاكرة وتداعياتها الحرّة، حيث تقطع فكرة بأخرى باعتماد فيضان وعي البطل»^٢. من الملاحظ أنّ الفاصل المشترك فيما بين التعاريف التي مرّ ذكرها هو أنّ المنولوج الداخلي ينتمي إلى مرحلة ما قبل الكلام لذلك نجده ليس منتظماً كغيره من الكلام «يقدم المنولوج الداخلي العالم النفسي للشخصية كاشفاً ما يستقرّ في أعماقها السحيقة دون تدخّل واع من المؤلّف نفسه»^٣ إنّّ تكنيك المنولوج الداخلي يقوم بسرد الانطباعات والتداعيات التي تحدث في نفس الشخصيات والتي غالباً ما تظهر على شكل خواطر غير منتظمة. «فهو ينقل الشخصية من عالمها الخاص إلى العالم الداخلي لينقل أحاسيس النفس واختلاجاتها بشكل ليس فيه صعوبة تيّار الوعي لأنّ فيه الاستقامة والترابط المنطقي بقدر ما في الحوار الداخلي»^٤.

أمّا فيما يتعلّق بابتداعه، فهناك خلاف بين النقاد والباحثين «اختلف النقاد والباحثون حول أول من ابتدع (المنولوج الداخلي) في حين رأى بعض الدارسين أنّ الروائي الفرنسي إدوارد ديجاردان هو أول من ابتدعه»^٥ ومن بين هؤلاء الناقد الفرنسي الكبير جان إيف تادييه صاحب كتاب الرواية في القرن العشرين: «أنّ السمة الشكلية للمنولوج الداخلي الذي كان إدوارد دوجاردان قد ابتدعه في روايته "الغار المقطوع" ...»^٦.

بينما يتحدّث روبرت همفري عن الموضوع بعين الشك والريبة وكأنّه غير مقتنع بذلك فيقول: «لقد أعطانا إدوارد دوجاري وهو الذي زعم أنّه استخدم تكنيك المنولوج الداخلي لأول مرّة في روايته "تفاوت أشجار الغار" تعريفاً لهذا التكنيك»^٧ ويؤيّد تشكيك روبرت همفري اعتراف جويس نفسه حيث يقول مخاطباً: «إنّ فكرة المنولوج الباطني المستخدمة في روايته "يوليسيز" جاءت من قراءة

^١ - روبرت همفري، تيّار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٥٩.

^٢ - عنبر أكرم علي وشروق حيدر فليح، تيّار الوعي في رواية حامل الهوى ل أحمد خلف، ص ١٣.

^٣ - عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، ص ٢٩٩.

^٤ - شكري عياد، المنولوج الداخلي، ص ٣٨.

^٥ - محبة الحاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص ٣١٥.

^٦ - جان إيف تادييه، الرواية في القرن العشرين، ص ٣٦.

^٧ - المصدر نفسه، ص ٥٨.

رواية إدوارد دي جاردان "أكاليل الغار المقطوعة" التي صدرت عام ١٨٨٧م والتي لم تخلّف آنذاك أي صدى»^١.

ولبعض النقاد العرب ومنهم الباحثة أحلام حادي رأي آخر فهي ترى أنّ جيمس جويس صاحب رواية عوليس الشهيرة هو من أبتدع هذا التكنيك: «من أجل هذا ذهب إلى ابتداع تقنيات تكون قادرة على ارتياد مكامن الوجود الخفي من ذهن الشخصية، إذ يعود له (جيمس جويس) الفضل في اكتشاف الكثير من الإجراءات السردية الخاصة بتيّار الوعي خاصّة المنولوج الداخلي»^٢. لكنّ بعض الآخر من النقاد والباحثين ومنهم محمود غنّاي يقول: «والحقيقة التي يجب أن نؤكد عليها هنا، هي أنّ المنولوج الداخلي قديم كقدم الرواية وقد استعمل هذا التكنيك للكشف عن نفسية الشخصيات وتفكيرها. ولكنّ فرق جوهرى في التوظيف يفترض أن ينبع من الفرض الكائن في الواقع الداخلي المطروح والمتأثر بالرؤية الحديثة التي تتبنّى المقولات الفلسفية والنفسية الحديثة وهذا الفرض نتبناه في هذه المدرسة»^٣.

ويعتقد عبد الحميد إبراهيم بهذا أيضاً، حيث يرى أنّ المنولوج الداخلي عرفته البشرية منذ القدم: «إنّ النجوى الداخلية (المنولوج) قد عرفت منذ القدم بل ربّما منذ التراجيدية الإغريقية التي كان البطل المنكوب يحدث نفسه ويعيش مأساته ... إنّ هذا هو حديث عن الداخل بلغة الخارج، إنّّه وصف للداخل ومحاوله تقديمه من خلال مصطلحات اللغة المتفق عليها»^٤.

وقد يكون هذا الرأي أقرب إلى الصواب حيث نجد أنّ الآيات القرآنية مشحونة بمنولوجات داخلية منها ما ورد في قصة السيدة مريم العذراء: «وكذلك ما ورد في قصة مريم حين "... أجاها المخاض إلى جذع النخلة؛ فتمنّت الموت قائلة: ﴿يا ليتني متُّ قبل هذا وكنت نسياً منسياً﴾»^٥؛ فقد تمنّت الموت على أن يعرف الناس أن مريم العذراء قد حبلت وهي لم تتزوّج بعد، ولم يمّسها إنسان»^٦. إنّ مشاعر الألم و الحزن قد تجلّت في هذه الآية بأكمل صورها لدرجة أنّ القارئ ومهما كانت ديانته يتأثر بها بمجرد ما أن سمعها.

^١ - بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص ١٩٩.

^٢ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية، (قراءة لتيّار الوعي في القصة السعودية)، ص ٣٠.

^٣ - محمود غنّاي، تيّار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص ١٤.

^٤ - عبد الحميد إبراهيم، حركة القصة الأروبية.

^٥ - سورة مريم، رقم الآية ٢٣.

^٦ - محمد علي عوض، «المنولوج في السرد القرآني»، الرؤية:

ومن النماذج الأخرى للمنولوج الداخلي في القرآن الكريم ما نقرأه في قصّة قابيل وهابيل: «أيضا من نماذج الحوار الداخلي في القرآن الكريم ما ورد من سرد قصة قابيل وهابيل، فبعد أن قتل قابيل أخاه، عجز عن مواراة جثمان أخيه "فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه.."، فأخذ قابيل يحدث نفسه ويلومها قائلاً: "يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوءة أخي".^١ وغيرها من هذه النماذج التي تدلُّ بشكل قاطع على أنَّ المنولوج الداخلي قديم قدم التاريخ. أضف على ذلك أنَّ الموروث الأدبي العربي لاسيّما النثري منه وحتى الشعري كالمعلقات الشعرية الجاهلية مثل معلّقة إمريئ القيس أو عمر بن كلثوم... تحتوي على بعض المنولوجات الداخلية ففي معلّقه يخاطب إمريئ القيس نفسه قائلاً:

وما لي ذاك من صرْمٍ بدا لي ولا قَلَى
ولكن مُلَمَّاتٍ عَرَضَ من الشُّغْلِ
وخطب يُعَدِّي ذا الهوى عن صديقه
وَمَنَعُ من ذا الصَّبَابَةِ ذا العَقْلِ^٢

يتّخذ الشاعر موضع التخاطب مع ذاته فيعاتبها على الرحيل دون اللبانة واللبانة هي الحاجة^٣. لكن بغض النظر عمّن إبتدع أسلوب المنولوج الداخلي فالفضل يعود إلى العالم اللغوي شارل بالي حيث أنّه هو الذي مهّد لهذا الإبداع عندما اكتشف أسلوب غير المباشر الحر في نقل الكلام وقد كان نقل الكلام من قبله إمّا أسلوباً مباشراً وإمّا أسلوباً غير مباشر وكان اكتشافه حدّاً وسطاً بين الأسلوبين. وأطلق على هذا الأسلوب فيما بعد بالمنولوج الداخلي. لكنّه لم يظهر بشكل منهجي في الساحة السردية النقدية إلا على يد فلوبيير (Gustave Flaubert).

٢- سمات المنولوج الداخلي

هناك سمات للمنولوج الداخلي تساعد قارئ الرواية التّيّارية على التمييز بين المنولوج الداخلي ومناجاة النفس حين يلتبس الأمر عنده وذلك لوجود الشبه الكبير بينهما حيث إنّ المنولوج الداخلي ومناجاة النفس يتداخلان مع بعض فكلاهما حديث انفرادي للشخصية، يعالج منطقة ماقبل الكلام، مع وجود فوارق ومن أجل فهم الفوارق الأساسية بين هاتين التقنيتين التّيّاريتين يكشف لنا روبرت همفري سمات المنولوج الداخلي التي تُعتبر النقاط الخلافية تعزله عن مناجاة النفس:

- لا يُقصد به إمداد القارئ بالمعلومات.

^١ - المصدر نفسه.

^٢ - حندج بن حجر إمريئ القيس، الديوان، ص ٣٦٢.

^٣ - ينظر: جميل علوان مقراض، البنية السردية في شعر إمريئ القيس، ص ١٠٢.

- تؤكد فيه عناصر عدم الارتباط والفيضان بغياب علامات الترقيم تماماً وبعودة الضمائر.
 - تقديم الشخصيات والأحداث التي تفكر فيها الشخصية.
 - بقطع فكرة بأخرى على نحو متكرر.
 - الشخصية لا تقدم متحدثاً إلى القارئ بمقدار ما تقدم متحدثاً إلى شخصية أخرى^١
- «والشيء الذي ينبغي أن يؤكد عليه هو أنه لا يفترض هناك وجود سامع وأن الشخصية لا تتحدث إلى أي أحد داخل المنظر القصصي، بل أن الشخصية لا تتحدث في الواقع حتى إلى القارئ (كما هو الحال مثلاً في المتحدث في المنولوج المسرحي). وباختصار فإن المنولوج يقدم على نحو عشوائي تماماً، كما لو لم يكن هناك قارئ^٢. بينما في مناجاة النفس والتي أخذتها الرواية من الفن المسرحي، المفترض أن هناك جمهوراً مستمعاً لذلك يكون فيها شيء من التنظيم والتنسيق في قواعد الكلام.

٣- أقسام المنولوج الداخلي

وفي كتابه تحدث همفري عن المنولوج الداخلي، فقسّمه على قسمين:

٣-١. المنولوج الداخلي المباشر:

من أفضل التعاريف للمنولوج الداخلي المباشر: «يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعاً... وأنه يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة مع الاهتمام بتدخل المؤلف، أي أنه يوجد غياب كلي أو قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية^٣» وقد عرفته الناقدة صبيحة عودة زغرب فقالت: «هو الحديث الفردي الذي يدور بين الشخصية وذاتها، ونستشعره من خلال ضمير أنا^٤».

٣-٢. المنولوج الداخلي غير المباشر:

وهو نمط من المنولوج «يقدم الراوي الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقة من خلال تلك المادة وذلك عن

^١ - ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٦٢.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٦٠-٦١.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٦٠.

^٤ - صبيحة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص ١٥٩.

طريق التعليق والوصف. وهو يختلف عن المنولوج الداخلي المباشر أساساً في أنَّ المؤلف يتدخل فيه بين ذهن الشخصية وذهن القارئ»^١. وفي هذا النمط الذي يختلط فيه صوت السارد بصوت الشخصية من المفترض أن يكون المؤلف مغيباً عن النص وكأنه ليس موجوداً، بل يفترض أن لا يكون هناك سامع من الأساس فالشخصية في النص السردي تكلم نفسها فقط. فالمنولوج الداخلي نوع من الصراع النفسي «ومن هنا يمكننا أن نقول أنَّ المنولوج الداخلي يتمحور حول الصراع بين "أنا الأعلى" الذي يشكل الطرف الأول في الحوار الداخلي والـ"هو" الذي يشكل الطرف الثاني على حد التعبير الفرويدي وكلُّ هذا النشاط حسب باختين إلى "جدال بين متكلم خفي ومخاطب خفي"^٢.

عندما قدّم فرويد نظريته حول الشخصية قسّمها إلى ثلاثة أنظمة وهي التي تشكّل الجهاز النفسي. تعمل هذه الأنساق حسب استقلاليتهما تتعاون مع بعضها في تناغم ليكون بذلك التناغم استواء في السلوك الشخصي. ونظراً إلى أنَّ الرواية التّيّارية تقوم على التحليل النفسي الفرويدي، فقد يكون من الأفضل الإشارة إلى هذه الأنظمة الثلاث وهي على النحو التالي:

- الـ "هو" «وهو أقدم المناطق في الجهاز النفسي ومضمونه كلّ ما هو موروث وكلُّ ما يظهر عند الميلاد وما هو مثبت في الجبلّة، ولذا فهو متألف أولاً وقبل كلّ شيء من الميول الغريزية والرغبات التي تصدر عن التنظيم الجسدي»^٣.

- الـ "أنا" «وهو ثاني أنظمة الجهاز النفسي، إذ يمثّل الذات الواعية التي تقوم بمواجهة الناس والمجتمع وذلك عن طريق تدبّر أمورهما ورسم خطط لها»^٤. الأنا يمثّل البعد السيكلوجي للجهاز النفسي «كما نجده يسيطر على الحركات الإرادية حيث يقوم بحفظ الذات ويقبض على زمام الرغبات الغريزية التي تنبعث عن الهو فيسمح باشباع ما يشاء منها ويكبت ما يرى ضرورة كبتة مراعيّاً بذلك مبدأ الواقع»^٥ فالأنا تعمل على تنظيم الرغبات عبر تأجيلها وترتيب أولوياتها حسب الواقع. فإذا كانت طلبات الهو موافقة للواقع فتكون ردّة فعل الأنا هي الإشباع وإن كانت خلافاً للواقع تكون الأنا ضدّاً له فتؤجّل طلباتها إلى وقت آخر أو ترفضها من الأساس. «مهمّة الأنا مهمة صعبة، حث يعمل على تنظيم العلاقة القائمة بين الأنساق الأخرى: (الأنا الأعلى والهو)

١ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٦٦..

٢ - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص ٥٩.

٣ - زيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص ٢٤.

٤ - فيصل الدراج، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية، ص ٣٣.

٥ - زيجموند فرويد، الأنا والهو، ص ١٩.

فهو من جهة يخضع لأوامر نواهي الأنا الأعلى ومن جهة أخرى يرقب الدوافع اللاشعورية ولا يسمح بخروج بعضها والبعض الآخر يكتبته»^١.

- الأنا الأعلى «يُعد النظام الذي وظيفته الأخلاق وهو يتخارج عن الأنا لأنَّ هذا الجزء منه الذي يمثّل الأوامر الوالدية والنواهي والقيم الاجتماعية والمثل الدينية كما يسمّى بالأنا المثالي فهو يدافع عن الأنا ويخضع لمطالب الهو الغريزية اللاأخلاقية»^٢.

وأما المنولوج الداخلي غير المباشر فهو: «ذلك النمط من المنولوج الذي يقدّم فيه المؤلّف الواسع المعرفة مادّة غير متكلم بها ويقدمها كما لو أنّها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بارشاد القارئ ليجد طريقة خلال تلك المادّة وذلك عن طريق التعليق والوصف. «ويتمتع المنولوج الداخلي غير المباشر بنفس الأسس التي يتمتع بها المنولوج المباشر من حيث المثيرات الداخلية والخارجية وزمن الرجوع وزمن التداعي وزمن محتويات التداعي والصفر الزمني ووقوع التداعي على هامش الشعور أو الانتباه»^٣. وهو يختلف عن المنولوج الداخلي المباشر أساساً في أنّ المؤلّف يتدخل فيه بين ذهن الشخصية وبين القارئ. والمؤلّف فيه دليل حاضر في المكان يقوم بارشاد القارئ»^٤ «ويظهر في صورة تداعيات شعورية محكومة بالوعي ومتّخذة ثلاثة مظاهر: هي الذكرى والنجوى والتخيّل»^٥.

وقد سمّى محمد صالح الشنقيطي هذا النوع من المنولوج بالمنولوج المروي: «المنولوج المروي هو أسلوب يتقمّص فيه الكاتب وعي الشخصيات ويعرضه بضمير الغائب دون أن يقطع الخيط السردى وفيه يتوازى زمن القصة وزمن الكتابة وهو يقترب - في رأيه - من أسلوب المنولوج الداخلي حيث تقدّم الشخصية وعيها بنفسها لحظة بلحظة حيث لا يشعر القارئ بالراوي»^٦. وتقول صبيحة زغرب في تعريف المنولوج غير المباشر: «والمنولوج الداخلي غير المباشر طريقة حديثة مبتكرة، فهو حديث يمتزج فيه كلام السارد وكلام الشخصية المتحدّثة، بحيث تبيّن مظاهر صورتين متداخلتين في العبارة السردية الواحدة، صوت السارد وصوت الشخصية صاحبة الكلام»^٧. وتكون النقاط الخلافية بين قسمي المنولوج الداخلي المباشر وغير المباشر على النحو التالي:

١ - عصام عبدالحفيظ وآخرون، الفلسفة، ص ٢٨.

٢ - بالعبد حمّاش، الحكمة في الفلسفة، ص ٢٢.

٣ - ينظر: عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، ص ١٢٣.

٤ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٦٦.

٥ - عنبر أكرم علي و شروق حيدر فليح، تيار الوعي فيرواية حامل الهوى لأحمد خلف، ص ١٣.

٦ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية، (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)، ص ١٧.

٧ - صبيحة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص ١٥٩.

- يُستخدم في المنولوج الداخلي غير المباشر ضميري الغائب والمخاطب، بينما يُستخدم في المنولوج الداخلي المباشر ضمير المتكلم.
- الحضور الملحوظ للمؤلف في النص وذلك لدوره الإرشادي.
- يجسّد الاتجاهات الذهنية للشخصية ملبّسة بلباس اللغة.
- متناسقاً مع خط القص دون مقدّمات أو عبارات ختامية.

٣-٣. المزج بين المنولوج الداخلي المباشر وغير المباشر:

وهو أسلوب «مزج الروائي بعض الأحيان بين المنولوج الداخلي المباشر والمنولوج الداخلي غير المباشر فيستخدم الروائي ضمير المتكلم وضمير الغائب في نفس المنولوج ونجد في المنولوج وجهتي نظر: وجهة نظر المفرد المتكلم ووجهة المفرد الغائب. نجد المنولوج الداخلي المباشر يقدّم وعي الشخصية ذاتها، ونجد تقديم وعي الشخصية وإدراكها للآخرين. وكان الهدف من ذلك المزج هو (أن يُمنح الكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي)»^١.

إنّ الوضع العراقي المتأزم حتم على الروائيين العراقيين اتّخاذ أساليب روائية حديثة تتناسب وواقع البلاد «إنّ ظروف العراق، لآماله، الكتاب والروائيين يتوجّهون إلى التعمّق في الذات والبحث عن أنماط جديدة للتعبير عنها. وتمهّد الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية للبلد الطريق لهم للبحث عن طرق أخرى للتعبير عن الأحاسيس التي تغدّي حياتهم اليومية الخاصة. فيتعمّقون عن وعي أو لا وعي للغوص في أعماق الـ "أنا" وذلك عن طريق المنولوج الداخلي الذي يقول عنه ويليام جيمس أنّه "إلقاء نظرة صريحة وطويلة وصبورة على حقائق الحياة الداخلية وذلك فقط لرؤيتها»^٢.

وهذا هو الاستبطان.

خامساً: الشخصيات الروائية

للشخصية مكانة هامّة في العمل الروائي، فهي مكّون أساسي لا يمكن الاستغناء عنه إذ عدّها النقاد العمود الفقري فلا يمكن تصوّر رواية ما دون وجود الشخصيات الروائية. عليه فمن الضروري تعريف

^١ - محمد علي الشوابكة، السر المؤرّ في رواية النهايات، ص ١٣٦.

^٢ - نجاح تميم، «المنولوج الداخلي في رواية سوق مريدي لقاسم خول»، الحوار المتمدن:

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=345834&r=0> (2013/2/16)

مصطلح الشخصية كمقدمة لمساعدة المتلقي في فهم الموضوع، ومن هذا المنطلق نقدم تعريفاً لمصطلحياً لمفردة الشخصية:

مصطلح الشخصية

أمّا حول مصطلح الشخصية فتقول المعاجم الحديثة أنّها تلك التي تدور الأحداث حولها وقد تكون خيالية أو واقعية «أنّها أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين في الأعمال الفنيّة، والذي تدور حوله أحداث القصة أو المسرحية»^١. وقالت نعيّسة رغداء علي في تعريفها: «الشخصية هي ذلك التنظيم الدينامي المتكامل لخصائص الفرد الفيزيائية والعقلية والخلقية والاجتماعية وهي بهذا تشتمل على الجوانب الطبيعية والمكتسبة من الدفعات والعادات والميول والعقد والعواطف والمثاليات والآراء والمعتقدات الخاصّة بالفرد والتي تتضح من علاقته وتفاعلاته مع الوسط الاجتماعي»^٢ أمّا برنس فقال في تعريفها: إنّها «كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثّل متّسم بصفات بشرية»^٣. وعرّف النعيمي الشخصية بأنّها كائن بشري يعيش في مكان وزمان معيّنين^٤. وقال طه وادي: «الشخصيّة تمثّل العمود الفقري للقصة، أو هي المشجب الذي تعلّق عليه كلّ تفاصيل العناصر الأخرى، لذلك قيل: "القصة فنّ الشخصية"»^٥. وقدم إبراهيم أنيس تعريفاً لمصطلح الشخصية قريباً من المفهوم النفسي حيث قال: «الشخصية: الصفات التي يميّز بها الشخص من غيره، ويقال فلان لا شخصية له. أي ليس له ما يميّزه من صفات خاصّة»^٦ والشخص عند السيميائيين «كائن حيّ واقعي له حالة ودلالة في الواقع، أمّا الشخصية فهي ما يحمله الشخص من تحيّل وتصور عن طبيعة الشخصية التي يُنَاط بها دور من الأدوار في القصة»^٧ في كتابه "نظرية الرواية" يفرّق مرتاض بنين مصطلحي "الشخصية" و"الشخص"، فالشخص هو ذلك الشخص المسجّل في البلدية ولديه حالة مدنية، والذي يُولد فعلاً ويموت، بينما إطلاق "الشخصية" لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية زبقي الدلالة^٨ وقد تعدّدت أقسام الشخصية وأنواعها حسب

١ - ينظر: مجدي وهبه والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٢٠٨.

٢ - رغداء علي نعيّسة، سمات الشخصية الانفعالية والاجتماعية، ص ٢٠.

٣ - جيرالد برنس، المصطلح السردى، ص ٤٢.

٤ - ينظر: فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، ص ١٦٥.

٥ - طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص ٢٥.

٦ - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص ٤٧٥.

٧ - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص ٧٣.

٨ - المصدر نفسه، ص ٥.

المتطلبات والأفكار والرؤى «تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيدولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطباع البشرية، التي ليس لتنوعها واختلافها من حدود»^١؛ كما تتنوع بحسب أطوارها عبر العمل الروائي.

المبحث الأول) أنواع الشخصيات الروائية:

هناك تصنيفات عدة للشخصيات الروائية قام بها النقاد. وتختلف الشخصيات الروائية بعضها عن بعض في الصفات، والأدوار، والأهمية، لذلك قام نقاد الرواية بتقسيم الشخصية إلى نوعين: الرئيسة وهم الأبطال، ويظهرون في أكثر مواقع الرواية، والثانوية الذين يظهرون في بعض المشاهد ثم يغيبون في المشاهد الأخرى. كما أن هناك تقسيماً آخر للشخصيات ويكثر تداول كلمات تصف الشخصيات من حيث طريقة العرض ومن هذه الكلمات: مدورة، (Round character) ومسطحة (flat character) أو نامية، (Dynamique) وثابتة، (Statique).^٢ ويقول عبدالمملك مرتاض في تعدد الشخصيات الروائية وكثرتها: «والشخصية، هذا العالم المعقد الشديد التركيب، تعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيدولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطباع البشرية»^٣ وفيما يلي بعض تلك التصنيفات على النحو التالي:

أولاً) حسب الدور الوظيفي:

تنقسم شخصيات الرواية حسب الدور الوظيفي لها إلى قسمين: الشخصية الرئيسية أو المحورية والشخصية الثانوية، ولكلٍ منهما سمات تتناولها كالاتي:

أ- الشخصيات الرئيسة.

وتُسمى أيضاً الشخصية المحورية وذلك لأهميتها في النص الروائي لما تحمله من سمات هامة منها تحريك الأحداث «والشخصية الرئيسية أو المحورية هي التي تشغل بؤرة الرواية من بدايتها إلى نهايتها وهي التي تكون ظاهرة في الرواية، تخدم إظهار الهدف الرئيسي فيها ومن خلالها نصل إلى الحدث الجذري. فالشخصية المحورية هي التي تدفع بأحداث الرواية إلى الأمام وهذه الشخصية لا تتمتع بقوة الإرادة وقوة الشخصية لأنها هي المحرك الرئيس للأحداث والمؤثرة في كل ما حولها من شخصيات.

^١ - المصدر نفسه، ص ٣٧.

^٢ - خليل برويني وكبرى روشنفكر وعلي رضا كاهه، ص ٥٢.

^٣ - عبدالمملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ٧٣.

لا يمكن لأي شخصية أن تكون محورية، إلا إذا كان الدافع المحرك لها في الأحداث حيويًا جدًا»^١ وقد أشار أندرسون إلى شرط اعتبار الشخصية رئيسية قائلاً: «تُوصف الشخصيات بأنها رئيسية عندما تؤدي وظائف مهمة في تطوير الحدث، وبالتالي يطرأ على مزاجيتها التغيير وكذلك على شخصيتها. الشخصيات الرئيسية هي شخصيات مهيمنة وتظهر بصورة الأفراد المهيمن رغم أن سلوكها لا يتسم بالسلوك البطولي. وأياً كانت الأحداث والتصرفات الصادرة عنها فإنَّ الباعث ينير معالم الشخصية»^٢. يلاحظ من خلال ما تقدّم أنَّ الشخصية إن كانت تحمل الفكرة والمضمون الذي يريده الروائي نقله إلى القارئ فهي شخصية رئيسية. يشكّل مصطلح (البطل) أحد المفاهيم الكلاسيكية لدراسة الشخصية القصصية وهو يعني الشخصية الرئيسية الفاعلة على غرار البطل في الملحمة الإغريقية، حيث يكون من أبرز خصائصه النبيل والشجاعة والإتيان بالأفعال العظيمة، وبالرغم من الاختفاء التدريجي لمفهوم البطل في الحفل السينمائي إلا أنَّه يساعد في رأي "تودوروف" على تصنيف تراتب الشخصيات.^٣

ب - الشخصيات الثانوية

وهي الشخصيات التي تساعد البطل في تكوين الفكرة ونموها «أما الشخصيات الثانوية فأنها تكون مصاحبة لوجود شخصية البطل في الروايات وتساعد على دعم فكرة الرواية ونماء حركتها وذلك بتلاقي هذه الشخصيات في حركتها نحو مصائرهما وتجاه الموقف العام فيها»^٤ تسمية هذه الشخصيات بالثانوية ليس معناه أنَّها أقل أهمية من غيرها فهي موضع عناية الراوي كما الشخصيات الأخرى. للشخصيات الثانوية وظائف تقوم بها منها: مساعدة البطل في إظهار شخصيته، ومنح الفرصة له لإيضاح مختلف القرارات التي يتخذها، كما أنَّها تساعد القراء على فهم الصراع الدائر وتفاصيله^٥ نظراً إلى أنَّ الشخصيات الثانوية لها دور تبعية فقد يستخدمها الروائي كوسيلة جانبية في إدارة بعض الأحداث الفرعية التي تساعد في تسير الحدث الرئيسي أو إظهار شخصية البطل مثلاً شخصية زبطه في رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، فرغم أنَّها شخصية ثانوية إلا تساعد على دعم

^١ - عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، صص ٤٨-٤٩.

^٢ - أنريكي أندرسون، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، صص ٢٣٩-٢٤٠.

^٣ - بوعلي كخال، معجم مصطلحات السرد، ص ١٠٥.

^٤ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٥٦٩.

^٥ - ينظر: سيد محمد رضا عدلي، البناء الدرامي في الرواية والتلفزيون، ص ٨٥.

فكرة الرواية ورسم ملامح الفقر في البيئة المصرية إبّان الاحتلال البريطاني لمصر، وغالباً ما تكون غير نامية (مستوية).

ثانياً) من حيث الارتباط بالتطور

وتنقسم إلى قسمين: الشخصيات النامية والشخصيات المسطّحة

أ- الشخصيات النامية أو المدوّرة

والشخصية المدوّرة هي الشخصية التي تنهض بدور يتطلّب الحركة والتغيير من فصل لآخر ومن حدث لآخر، فهي تؤثر في الحوادث وتتأثر بها وتتغير مع تقدّم الزمن، ولا تبقى على وتيرة واحدة وقد أسماها فوستر الشخصية المدوّرة « أمّا الشخصية المدوّرة فتكمن قيمتها في قدرتها على الإدهاش والإقناع، فان لم تدهش بتاتاً فهي مسطّحة وإن لم تقنع فهي مسطّحة تتظاهر بأنها مدوّرة، فالشخصية المدوّرة تتعاضد وتتضاءل وتحمل مظاهر تجعلها تشبه كائناً بشرياً ما»^١. ويتبع الكاتب في تقديمه الشخصيات النامية إحدى طريقتين: الأولى- أن تكون الشخصية منطقية ومتكافئة مع نفسها، ومهمّة القاص هي أن يوضح ما هو مختلط مضطرب في الإنسان، فالشخصيات تتطور في القصة، وقد تغير أفكارها ومسلكتها بتقدّم الأحداث، ولكنها تظل واضحة الجوانب. والثانية- يحرص الكاتب على ألا تكون الشخصية منطقية، حيث يتجلى الإحساس بالزمن كوسيلة من وسائل الحركة والتطور^٢

ب - الشخصيات الثابتة أو المسطّحة

وكما هو بيّن من عنوانها، فإن الشخصية المسطّحة ثابتة لا تتغير مع تطور أحداث الرواية ولا تنمو مع العمل الفني «الشخصيات المسطّحة تُبنى عادة حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال الرواية فلا تؤثر فيها الحوادث»^٣ وقال فوستر حول هذه الشخصية: «ولها فوائد ما يدعو الكاتب لتوظيفها في النص الروائي منها: أنّها تبقى في مذكرة الراوي فلا ينساها إذ إنّها تبقى ثابتة لا تتغير طيلة الرواية»^٤ وقال ابراهيم خليل في تعريفها: «أمّا الشخصية المسطّحة فهي لا تتمتع بالديناميكية التي

١ - أي. م. فوستر، أركان الرواية، ص ٥٥.

٢ - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٥٢٩.

٣ - محمد يوسف نجم، فن القصة، ص ١٠٣.

٤ - أي. م. فوستر، أركان الرواية، صص ٥٤-٥٥.

تتمتع بها المدوّرة ولا تفصح عمّا في عالمها الداخلي، فلا يستطيع القارئ رؤيتها إلا من جانب واحد وهو الذي اختاره الكاتب»^١ كما أنّ سطحيّتها تناسب العمل الفني ولا تعد خطأ «وهذه السطحية في الشخصية لا تعد خطأ فنياً وإنّما مناسبة تماماً لغرض الرواية، فكونهم شخصيات مغمورة تنقصهم الفردية المتميزة يزيد من قيمتهم بوصفهم نماذج لبني البشر كلّهم، ويؤكد تفاهتهم في وسط الطبيعة القاهرة القوية»^٢

وهناك أنواع أخرى من الشخصيات مثل الشخصيات السلبية والشخصيات الإيجابية والشخصيات المساندة والشخصيات غير المساندة والشخصيات الواقعية والشخصيات غير الواقعية والشخصية الميّنة والشخصية المتناقضة والنمطية وغير البشرية لا يفسح المجال لتناولها والتوسّع فيها.

المبحث الثاني) أساليب رسم الشخصية:

تعددت طرق رسم الشخصيات عند الروائيين كما تعددت عندهم أساليب السرد، وقد تكون الطرق الأربعة التالية أهم الطرق في رسم الشخصيات^٣:

أولاً- الوصفية (التصويرية)

وهي رسم الشخصية من خلال وصف ما تقوم به من أفعال وحركات. يقول أحمد أمين في تعريف هذه الطريقة: «هي الطريقة التي تنتهج رسم الشخصية الروائية من خلال حركتها وفعلها وحوارها وهي تحوّل صراعها مع ذاتها أو مع غيرها أومع ما يحيط بها من قوى اجتماعية أو طبيعية، راصدة نمو الشخصية من خلال نمو الوقائع وتطورها الذي ينتج عن تفاعل تلك الشخصية معها، بحيث لا ينفصم التلازم بين الشخصية والحدث، فيتضمّن كلّ تطوّر في الحدث تغييراً في الشخصية، ويتبع كلّ نمو في الشخصية تغييراً في الحدث وتنامياً في الصراع»^٤ وتعتمد هذه الطريقة على ثلاثة عناصر وهي:

أ) الحدث رغم أنّها هي التي تصنعه إلا أنّه يرسم الشخصي في ذهن المتلقّي. حيث يبرز معالم الشخصية من خلال حركاتها وسلوكها وتفاعلها^٥.

^١ - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، صص ٢٠٦-٢٠٧.

^٢ - لين أولتنبيرد، وليزلي لويس، الوجيز في دراسة القصص، صص ٢٣٥-١٣٦.

^٣ - ينظر، ريم خميس الزير، رسم الشخصية في روايات غالب هلسا، صص ٤٤-٤٨.

^٤ - أحمد أمين، النقد الأدبي، ص ١٤٥.

^٥ - ينظر: فريال كامل سماحة، رسم الشخصية في روايات حنا مينة، ص ٣٦.

ب) الحوار، فإنَّ الحوار هو الذي يميّز الشخصيات عن بعضها. وهو الذي يركز عليه أسلوب الدرامي في رسم الشخصية الروائية وهو الذي يتكفّل بإمتاع القارئ وإقناعه بأنَّ الشخصية حيّة.^١

ج) السارد أو الراوي، والمقصود هو تدخّل السارد في حدود ضيقة لوصف الشخصية أو تفسيرها «وتدخّل السارد السافر بالشرح والتفسير والتعليق يُعد عيباً من عيوب الرواية في نظر النقاد»^٢

ثانياً - التحليلية (الاستبطانية)

وهذه الطريقة كما واضح من اسمها تقوم على تحليل الشخصية من الداخل «الطريقة التي تمكّن الروائي من ولوج العالم الداخلي للشخصية الروائية، وتصوير ما يدور فيه من أفكار وما يتصارع فيه من عواطف وانفعالات، وما تناوب عليه من رؤى وأحلام وذكريات في عفويتها وتلقائيتها كاشفاً بهذا التصوير حقيقة تلك الشخصية في خصوصيتها وتفردّها، مع حرصها على الاختفاء من أمامها، دون أن يفقد حيوية أسلوبه وعفويته ودون أن يتحوّل إلى عالم من علماء النفس»^٣ في هذه الطريقة من رسم الشخصيات لابدّ للكاتب أن يكون مطلعاً على دراسات التي قدّمها العلماء في مجال علم النفس لاسيّما التي تتعلّق بتحليل الشخصية وما يساعده في رسم ملامحها، شريطة أن يحافظ على رونق الأدبي لروايته وشخصها ذلك أنّه أديب أولاً وأخيراً^٤. تستخدم هذه الطريقة في روايات تبار الوعي التي تقوم على نظريات علم النفس أكثر من غيرها.

ثالثاً - الوظيفية (التحليل بالأفعال)

تتمّ هذه الطريقة بشكل غير مباشر عبر وصف حالات الشخصية وأفكارها وعواطفها «هو أسلوب يقوم فيه السارد بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدّد ملامحها العامّة منذ البداية على الأغلب ويقدم أفعالها، فيعلّلها بأسلوب مباشر، لتبدو جامدة ثابتة باهتة الملامح، عاجزة عن القيام بأية أفعال حقيقية وعاجزة كذلك عن التفاعل مع الأحداث فلا تتأثّر بحركة الأحداث من حولها، ولا تؤثر بها، أي تكون منفصلة عن الحدث ومعزولة بالتالي عن الزمان والمكان»^٥ وهناك أسلوبان في رسم الشخصية الروائية بهذه الطريقة وهما: إمّا أن يتم وصف

^١ - ينظر: البيزابت بوين، الشخصية في صناعة الرواية، ص ٣٤.

^٢ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٥٥٠.

^٣ - فريال كامل سمّاحة، رسم الشخصية في روايات حنا مينة، ص ٤١.

^٤ - ريم خميس الزير، رسم الشخصية في روايات غالب هلسا، ص ٤٦.

^٥ - فريال كامل سمّاحة، رسم الشخصية في روايات حنا مينة، صص ٤٩-٥٠.

الشخصية وعواطفها وأفكارها باستخدام الضمير الغائب وإما أن يفتح الكاتب لها المجال لتوصف نفسها بنفسها لكن باستخدام الضمير المتكلم مع الاحتفاظ الأسلوب التقريري في ذكر أوصافها وأفعالها^١ ويعتمد بعض الروائيين على هذه الطريقة.

المبحث الثالث) وظائف الشخصية

نظراً إلى أهمية الشخصية الروائية ودورها المميز في العمل الروائي، هناك عدّة وظائف جوهرية تقوم بها لا يمكن تجاهلها وأهمّ الوظائف للشخصية في الرواية هي على النحو الآتي:

أولاً - فاعل الحدث

من وظائف الشخصية في الرواية تحريك الأحداث وصنعها وتسييرها «فما من حدث إلا وراءه شخصية تحرّكه ضمن حبكة فنيّة لتقوية طابع التجسيد الفني المتميّز بالقدرة على كشف منح العلاقات»^٢ فهي الركيزة الأساسية.

ثانياً - العنصر التجميلي

لا تقتصر وظائف الشخصية في الرواية على تسيير الأحداث، بل لها وظائف أخرى منها الوظيفة الجمالية. والعنصر الجمالي له دور واضح في نجاح العمل الفني. «من النادر أن تخلو الرواية من شخصيات عديمة الفائدة بالنسبة للحدث، أو لا تملك دلالة خاصة، هذه الشخصيات على رغم أنّها عديمة الفائدة ولا وجود لها على المستوى الفني إلا أنّها تحتفظ بوظيفة تزويق المهمة لأنّها تتيح للروائي رسم لوحة جميلة ويقدم في نفس الوقت فكرة عن فنه»^٣ كان الروائيون يشعرون أنّ في الشخصية دائماً شيئاً شيقاً، وترى فيرجينيا وولف أنّ الرواية خلقت من أجل التعبير عن الشخصية.^٤

ثالثاً - المتكلم بالنيابة

^١ - ينظر: المصدر نفسه، ص ٥٠.

^٢ - أحمد طالب، الفاعل في المنظور السينمائي، ص ٢٠.

^٣ - عامر غرايه، الشخصية الروائية (وظيفتها، أنواعها، سماته) ص ٥٠.

^٤ - آمال سعودي، حادثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج. ص ١٣٧.

تُعتبر الشخصية همزة وصل بين الروائي والمتلقي، فيها يصوّر الروائي البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها وهي التي يكشف بها الكاتب عن الكثير من القضايا والمشاكل التي يعاني منها والتي لا يمكن له أن يصرح بها مباشرة، عليه فإن الشخصية هي القناع الذي يحتفي خلفه الكاتب. «عندما نتحدث حول الشخصية المتكلمة بالنيابة لابد أن نتجاوز إعادة التكوين الذي له طابع الحياة لترجمة حياة الكاتب وأن نتخطى اكتشاف المصادر الأدبية التاريخية والتحليل السطحي للأفكار لبلوغ مستويات التعبير، ولا تكون مرئية لأول وهلة، وإنّ التأكيدات المتكررة والمتعلقة باستقلال الشخصية وسيلة الراوي في توضيح أفكاره وإيصال قراءاته للواقع في ذهن المتلقي»^١

رابعاً- مساعدة في إدراك الآخرين

كثيراً ما يندمج القارئ مع الشخصية لأنه يجد ذاته فيها، فتكشف له عن نقاطه السلبية والايجابية «تمكّن الشخصية القارئ من معرفة الآخرين من خلال تصرفات الشخصية في الرواية وتعاملها مع الأحداث والمشكلات وردود أفعالها تجاه القضايا والشخصيات الأخرى التي تعترض سبيلها، كما يدرك القارئ من حوله وما يدور من أفكار وتطورات من خلال تصوير أعماق الشخصية الفكرية والنفسية»^٢

المبحث الرابع) أبعاد الشخصية

أولاً- البعد الجسمي (الفيزيولوجي)

المقصود من البعد الخارجي أو الفيزيولوجي هي المظاهر العامة الخارجية للشخصية مثل ملامح وجهها وطولها وعمره وما تُعرف به عن غيرها «فهو يشمل المظهر العام للشخصية وملامحها وطولها وعمرها ووسامتها وذمامة شكلها وقوتها الجسمانية وضعفها»^٣ كما أنّ اسم الشخصية أيضاً يدخل ضمن البعد الخارجي، إذ له دور في ترسيم الشخصية ووصفها، فهو يجعل الشخصية أكثر فهماً ووضوحاً «يمنحها اسماً وصفيّاً يحدّد جنسها إمّا مفرداً (سيّدت، نساء، أطفال، شباب) وهذا الاسم الوصفي عمري أو بالإضافة مركّب (رجل أبيض، امرأة رشيقة...) أو يحدّد مكان الشخصية (فتاة الرزق، فتاة الشام...) أو مهنتها (كاتبة، روائية...)»^٤

١ - عامر غرايه، الشخصية الروائية (وظائفها، أنواعها، سماتها)، ص ٧٠.

٢ - المصدر نفسه، ص ٧٠.

٣ - عبدالكريم الجبوري، الإبداع في الكتابة والرواية، ص ٨٨.

٤ - مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله، ص ٦٧.

ثانياً - البعد الاجتماعي

وهو القيم والمنبّهات التي يستلمها الفرد من البيئة أو المجتمع الذي يعيش فيه، ذلك أنّها تجري تعديلاً في سلوكه كي يتمكن من التعايش مع المجتمع وأفراده «حيث تتعلّق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي وأيديولوجيتها وعلاقتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل، الطبقة المتوسطة، برجوازية، إقطاعي، أي وضعها الاجتماعي: فقير، غني، أيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة..)»^١ فتحديد المكانة الاجتماعية وللشخصية رسمها يقرّها من القارئ.

ثالثاً - البعد النفسي

المقصود بالبعد النفسي هو ما يتعلّق بالجانب العقلي والانفعالي والوجداني وكلّ ما يعكس الحالة النفسية، فهو «المحكّي الذي يقوم به السارد لحركات الحياة الداخلية التي لا تعبّر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام إنّه يكشف عمّا تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عمّا تخفيه هي نفسها»^٢ فالسارد هو من يقوم باظهار ما يجول بداخل الشخصية من عواطف وميول ونزعات ومشاعر.

رابعاً: البعد الفكري

والمراد بالبعد الفكري الملامح الفكرية العقديّة للشخصية «هو انتمائها أو عقيدتها الدينية وهويتها وتكوينها الثقافي وما لها من تأثير في سلوكها ورؤيتها، وتحديد وعيها ومواقفها من القضايا العديدة»^٣ ورواية التّيار تحتاج إلى رسم هذا البعد من أبعاد الشخصية.

المبحث الثاني: التقنيات الأسلوبية

عند تناول الباحثين والدارسين الرواية التّيارية من زوايا عديدة، تكون الدراسات الأسلوبية لتقنيات السرد وعناصره في العمل الروائي الدور البارز، إذ «إنّ تيّار الوعي ليس تكتيكاً لذات التكنيك لكنّه أسلوب يعتمد على إدراك قوّة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر»^٤ في هذا المبحث نتناول

^١ - ينظر: شريط أحمد شريط، تطوّر البنية الفنية في القصد الجزائرية المعاصرة، ص ٢٦.

^٢ - عامر غرايه، الشخصية الروائية (وظيفتها، أنواعها، سماتها)، ص ٦٧.

^٣ - حياة فرادي، الشخصية في رواية ميمونة لمحمد علي بابا، ص ٤٢.

^٤ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٤٠.

جملة من العناوين والعناصر التي تشكّل أهمّ التقنيّات الأسلوبية التي يتميّز بها السرد التّباري والتي برزت في روايات سنان أنطون الأربع.

أولاً - الحلم

اهتمّت العرب منذ القدم بظاهرة الحلم، واستمرّ الاهتمام العربي بالأحلام، متمثلاً في تفسيرات آيات الأحلام والرؤى في القرآن الكريم والأحاديث النبويّة، والتعليق عليها. قسّمت الثقافة العربيّة الأحلام إلى أحلام ورؤى وكتلتها ما يراه النائم في منامه، وقيل أنّ الفارق بينهما هو أنّ الرؤيا صُنّفت لله بينما الحلم للشيطان. «وهذا القول غير مسلم به إذ ورد عن رسول الله سمّى الشر في المنام رؤيا، إذ قال: الرؤيا الصالحة من الله والرؤيا السوء من الشيطان. ويرى البعض من العلماء ومنهم ابن الجوزي أنّ الرؤيا والحلم بمعنى واحد لأنّ الحلم ما يراه الإنسان في نومه غير أنّ صاحب الشرع خصّ الخير باسم الرؤيا والشر بالحلم»^١. لم تقترب الدراسات النقديّة العربيّة من التحليل النفسي للحلم إلّا نادراً وبشكل مختزل عبر قبول نظريات يونغ، وسط رفض لأفكار فرويد باعتبارها خارجة عن مدار العلوم الإنسانية عموماً والأدب خصوصاً. «النقد العربي قد جرّب الطرائق الشخصية والتدوقيّة والانطباعيّة، ومعطيات المنهج الاجتماعي سواء في صيغته الماركسيّة أو السوسيولوجيّة، ومال إلى التحليل الأسطوري لكنّه لم يقترب من التحليل النفسي إلّا نادراً»^٢.

تقنية الحلم غالباً ما تُوظّف في روايات تيّار الوعي باعتبارها طاقة شعوريّة تكشف جوانب مهمّة من حياة الشخصيّات الذهنيّة والنفسيّة، وتحفيزاً لغوياً هاماً يُسهّم في سير مفهوم الحلم (اللاوعي) في الرواية. إنّ دراسة المحفّزات اللغويّة في الروايات الحلميّة تلعب دوراً بارزاً في تحفيز سياق الحكّي وإثراء دلالة النصّ وفهمه.

نظراً لطبيعة التحفيز اللغويّ القائمة على الكشف عن الحوافز المدرجة في السرد الحلميّ، علينا الولوج في عالم السرد في روايات الروائي العراقي سنان أنطون لتتحمّس مطبّات اللاوعي فيها، وذلك عبر دراسة التحفيز اللغويّ لأحلام الرواي الموظّفة في هذه الروايات والتي تعكس خوائه النفسي أو شعوره بالقلق والخوف في وطنه الجريح، وذلك لغرض التمكن من فهم المسارات الدلاليّة المتمثّلة في تلك الروايات من منظار رؤى رمزيّة.

^١ - ينظر: بدرالدين أبة محمد العيني، عمدة القارئ شرح صحيح البخاري، صص ٢٤٥-٢٤٦.

^٢ - فريد الزاهي، النصّ والجسد والتأويل، ص ١٢٦.

إنَّ هذه الأحلام الحاضرة في روايات الكاتب ظهرت على مستويين: أحلام منامية وأحلام يقظة خاضعة للتدخل، ترتقي إلى مستوى الكوايس، مرتبطة بالتمظهرات السياسيّة الاجتماعيّة الأليمة الناتجة عن الاحتلال والاحتقان الطائفي، ثمَّ أنَّ المقاطع الحلمية التي أوردها الكاتب تخدم حبكة تلك الروايات، فهي لم تكن لتجسيد رغبات مكبوتة بل مهرباً نفسياً ومعادلاً موضوعياً في حياة البطل ومأساته، بالإضافة إلى أنَّ الكاتب قد وظّف أقسام التحفيز اللغويّ المتمثلة في التفتيت والاعتراب اللغويين وأنواعهما في تقنية الحلم وذلك لدوره الفاعل في بناء نسيج المقاطع الحلمية.

الرواية التّياريّة وخلافاً للرواية التقليديّة التي تقدّم تفسيراً لسلوك الشخصيات من زاوية خارجية، هي الرواية التي تعالج الجوانب الذهنية للشخصيات القصصية، وذلك ما يسبّب تعاطف القارئ مع هذه الشخصيات التي تُفصح عمّا يحول بداخلها. وباعتبار أنَّ هذا المصطلح فلسفي الجذور، قد تغلغل في علم النفس، حيث أبدعه الفيلسوف الأمريكي ويليام جيمس (William James). أمّا في مجال النقد الأدبي فكان الفضل لماي سنكلير (May Sinclair) فهي التي أدخلته في مجال الأدب. وقد جاء تيّار الوعي في معجم مصطلحات نقد الرواية: «الانسياب المتواصل للأفكار داخل الذهن»^١.

تستخدم الرواية التّياريّة باعتبارها كاشفة عن بواطن الإنسان، الكثير من التقنيات منها الحلم كتقنية تعبيرية سرّالية. الحلم في النصّ الأدبي وسيط فاعل يعبر عن رغباتنا المكبوتة ويكشف سرّ كياناتنا الباطن كما يكشف لنا أسرار العالم وما يقع فيه وهذا ما تسعى إليه الرواية الحديثة. الحلم في التحليل النفسي للأدب شديد الارتباط باللاشعور كما أنّه شديد الارتباط بقضايا اللغة والرمز. يكمن ارتباط الحلم بتيّار الوعي في اعتمادهما على معكوسيّة الزمن والتلاعب به والإسراف في استخدام الصور البلاغية.

ثانياً: الصورة الشعرية

إنَّ مشاعر الإنسان وعواطفه الداخلية حين تريد أن ترى الضوء وتخرج للعلن تحتاج إلى جسم تتمثّل به لذلك تأخذ شكل الصورة إن كان من يمتلكها شاعراً، أو الرسم إن كان رسّاماً. وتسمّى هذه الصورة بـ "الصورة الشعرية" وهي تتشرب من فنيات علم البلاغة كالاستعارة والتشبيه.

١- تعريف الصورة الشعرية

^١ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٦٦.

إنَّ الصورة الشعرية كمصطلح حديث النشأة ظهر في أواخر القرن التاسع عشر تحت مُسميات منها الصورة الفنية، أو الصورة الأدبية^١ وهو من المصطلحات التي قُدِّمت حولها تعاريف كثيرة بلغت درجة الخلاف بين النقاد والباحثين، لكن رغم هذا الاختلاف والثراء النقدي والأدبي تبقى الصورة الشعرية هي تقديم المحتوى الشعري بانفعالاته الوجدانية وتجاربه التأملية إزاء الأفكار والمشاعر والانفعالات. جاء في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية «ما ترسمه لذهن المتلقِّي كلمات اللغة شعراً ونثراً من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس والأخيلة وتكون إمّا فكرة نقلية تقريرية وإمّا معاداً فنياً جمالياً يوحي بالواقع ويومي إليه بأشباهه من الرسومات واللوحات عن طريق السياقات التشكيلية والتقنيات الأسلوبية واللغوية المختلفة»^٢ وهذه الفكرة كامنة خفية لا يمكن أن تظهر إلا من خلال تركيبة نسميها الصورة «الصورة الشعرية هي عملية تفاعل متبادل بين الشاعر والمتلقِّي للأفكار والحواس من خلال قدرة الشاعر علي التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعرية تستند مثلاً إلى المجاز والاستعارة والتشبيه بهدف استثارة إحساس المتلقِّي واستجابته»^٣

٢- وظائف الصورة الشعرية:

بما أنَّ الصورة الشعرية تضيف على العمل الأدبي البعد الجمالي فمن الواضح أنَّ لها وظائف تقوم بأدائها وتكون أهمّها على النحو التالي:

٢-١. تصوير تجربة الشاعر

إنَّ الأديب كباقي البشر يعيش تجارب في حياته فتتولّد لديه مشاعر وأفكار ومبادئ ونظريات فهو يحتاج إلى آليات للتعبير عنها ومن تلك الآليات هي الصورة الشعرية «فهي الوسيلة الفنية الجوهرية تنقل التجربة في معناها الجزئي والكلّي»^٤ وبما أنَّ طابع التجارب الإنسانية عاطفي، فبالتالي تجسّد الصورة العاطفة والأفكار والمواقف وغيرها.

٢-٢. إيصال التجربة إلى الآخرين

^١ - ينظر: علي الخرايشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، ص ٩٧-٩٩.

^٢ - إميل يعقوب وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ص ٢٤٧.

^٣ - انظر: علي الخرايشة، علي، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، ص ٩٧-٩٩.

^٤ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٢٢م.

بالإضافة إلى أنَّ الصورة الشعرية تجسّد تجارب الحياة فهي وسيلة لإيصال تلك التجارب إلى المتلقّي حيث ينقل بها الأديب مشاعره إلى المتلقّي. يقول أحمد الشايب: «وهذا الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه أو سامعيه تُدعى الصورة الشعرية»^١ ويلخّص الباحث جابر عصفور وظائف الصورة في محورين: «أولاً المبالغة في المعنى والتأكيد على بعض عناصره الهامة، ثانياً: التحسين والتقبيح وهو يعني في البلاغة ترغيب المتلقّي في أمر من الأمور أو تنفيره منها»^٢ لكن في الروايات التّيّارية فالأمر يتّخذ جوانب أخرى فتكون الصورة الشعرية للتعبير عن المطبّات النفسية ورسم الداخل من الداخل وليس لمجرد التزييق ومكيحة النص.

قد تلهمنا أفكارنا دون أن نستخدم المفردات وهي التي تخطر ببالنا دون عن طريق العقل الباطن، فنواصل العبارات بسلاسة دون تكلف. إنّ تقديم محتويات ما قبل الكلام عبر استخدام اللغة عمل صعب لذلك من الضروري استخدام لغة أخرى تساعدنا في التعبير وهي لغة الرمز والدلالات الإيحائية، وهي اللغة الشعرية التي تتكوّن من عدّة صور نسميها الصور الشعرية.

٣- الصور الشعرية في روايات سنان أنطون

اخترنا نماذج للصورة الشعرية في روايات سنان أنطون لمعالجتها وربطها بتقنية تيّار الوعي، نوردها على الترتيب التالي:

٣-١. الاستعارة

تُعد الاستعارة من أهمّ أركان اللغة الشعرية فهي من ضمن مقوماتها. لم تحظ الاستعارة بالمكانة التي حظي بها التشبيه رغم الانبساط الذي يعقده النقاد بينها وبين التشبيه. وهي تعتمد على التشبيه، فمن لا يعرف التشبيه لن يعرف الاستعارة. يقول الجرجاني في الموضوع: «إعلم أنّ الاستعارة تعتمد على التشبيه أبداً» رغم ذلك اهتمّ الأدباء والبلاغيون منذ القدم بالاستعارة، حيث يمكننا القول أنّ ما نالته الاستعارة من نقد ودراسات قديمة وحديثة لم ينله أي مكوّن بلاغي آخر.

قال أبو هلال العسكري في تعريفها: «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في

^١ - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص ٢٤٢

^٢ - ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣٤٣-٣٤٤.

الاستعارة المصيبة»^١ وقال الماروني في تعريفها: «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل»^٢ ونستشف من خلال التعاريف والأقوال أنَّ الاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه لذلك هي تعتمد على التشبيه دائماً كما أكّد على ذلك الجرجاني.

في قديم الزمان كانت النظرة السائدة حول الاستعارة هي النظرة الاستبدالية، حيث تعود هذه النظرة إلى الفكر الأرسطي «نقل اسم الشيء إلى شيء آخر، فإمّا أن ينقل من الجنس إلى النوع أو من النوع إلى الجنس أو من نوع إلى نوع، أو ينقل بطريق المناسبة»^٣ وهذا هو المعنى الانزياحي للاستعارة. كما أنَّ الاستعارة في البلاغة العربية القديمة تقوم على المفهوم نفسه حيث إنَّ وظيفتها الانتقال أو الاستبدال «كان ينظر إليها على أنَّها انتقال في الدلالات أو تعليق للعبارة على غير ما وُضعت له في أصل اللغة على جهة النقل»^٤ حيث إنَّ التعاريف التي نجدها للاستعارة تؤيّد ذلك.

٣-٢. المجاز

يُعدّ المجاز من المباحث البلاغية ولا سيّما علم البيان لذلك كان موضع اهتمام من قبل العلماء منذ قديم الزمان وكان السبب آنذاك إمّا يختصر على فهم الأساليب الواردة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف. لكن مع مرور الوقت أصبح المجاز من الأدوات الملازمة للأدب، لاسيما الشعر حيث تشكّل جوهره وأساسه اللغوي، إذ إنَّ الشعر ينجح إلى الخيال والإيحاء باستخدام الأساليب البلاغية التي تقوم على التشبيه والاستعارة والكناية. كما أنَّ الرواية أيضاً كذلك فهي تعتمد على المجاز اللغوي، باعتباره «وسيلة الرواية الخاصة في ترجمة الصدمة الناجمة عن التشابه بين الأشياء»^٥ وتكمن قيمة المجاز الروائي في «قدرته على الارتباط بالمعاني المقصودة بغير إحداث أي خلل بالنسبة للمعنى الأصلي»^٦

جاء تعريف المجاز في معجم المصطلحات العربية: «المجاز، كلّ الصيغ البلاغية التي تحتوي تغييراً في دلالة الألفاظ المعتادة ويندرج تحت هذا كلّ أنواع المجاز في البلاغة العربية ما عدا الكناية التي لا ينعى استعمال في غير ما وضعت له من إرادة المعنى الأصلي لهذه الألفاظ»^٧

^١ - الحسن بن عبدالله أبوهلال العسكري ، الصناعتين، ص ٢٧٤.

^٢ - أبو الحسن علي بن عيسى الرماني وآخرون، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص ٥٨.

^٣ - محمد بن عبدالمطلب، أدبيات قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، صص ١٢٢-١٢٣.

^٤ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ١٩٩٢م.

^٥ - هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، ص ٦٧.

^٦ - المصدر نفسه.

^٧ - مجدي وهبة، وكامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٣٣٣.

٣-٢-١. أقسام المجاز

وينقسم المجاز إلى:

- مجاز عقلي وهو إسناد الفعل إلى غير فاعله مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي كما نقول بنى أبو جعفر المنصور مدينة العراق بينما هو لم يبنها بل أمر ببنائها.
- مجاز مُرسل وهو كلمة أو تركيب استعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.^١ فإذا كانت العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي تقوم على المشابهة فهي استعارة.

٣-٣. الكناية

تُعد الكناية من ضمن الأدوات البلاغية المعتمدة في تحقيق شعرية النص، وهي تمتاز عن نظيراتها بأنها تخاطب العقل للبحث عن المعنى الذي يريده الأديب، الذي لا يقدمه الأديب عادة بصورة صريحة مباشرة، وذلك ما يجعل المتلقي يعتمد على ذكائه وفطنته لفهم المراد. عرّفها الجرجاني قائلاً: «والمراد بالكناية هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه»^٢ وتناول الجرجاني دور الكناية والاستعارة في إضفاء الشعرية على النص لاسيما الشعر واعتبر أنواع البلاغة مثل المجاز والتلميح والإشارة والتعريض لها تأثير مباشر في إضفاء الشعرية.

جاء تعريف الكناية في كتاب البلاغة الواضحة حيث نقرأ: «الكناية هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى»^٣ وهناك فرق بين الكناية والمجاز حيث إنّ الكناية تقوم على الانتقال من اللازم إلى الملزوم بينما المجاز يقو على الانتقال من الملزوم إلى اللازم^٤.

٣-٣-١. أقسام الكناية

تنقسم الكناية حسب المعنى إلى ثلاثة أقسام وهي على النحو التالي:

^١ - ينظر: المصدر نفسه، ص ٣٣٤.

^٢ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١١٠.

^٣ - علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص ١٢٥.

^٤ - محمد جلال الدين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٦.

- الكناية عن صفة «وتعرّف الكناية عن صفة بذكر الموصوف ملفوظاً أو ملحوظاً من سياق الكلام»^١ أو إذا كان المكّنّى صفة.
- الكناية عن موصوف، وهي «الكناية التي يكون المكّنّى عنه موصوفاً بحيث يكون إمّا معنى واحداً وإمّا مجموعة معانٍ ويشترط في هذه الكناية أن تكون الصفة أو الصفات مختصة بالموصوف ولا تتعدّاه ليحصل الانتقال منها إليه»^٢
- الكناية عن نسبة.

٣-٢-٣. عناصر الكناية

- هناك ثلاثة عناصر تساهم في إنتاج الدلالة الكنائية وحصول معناها وهي:
- الوسائط أو اللوازم. فمثلاً طول السيف وطول القامة من اللوازم التي تساهم في البناء الكنائي للشجاعة وهي التي تربط المدلول الأوّل بالمدلول الثاني.
- البيئة والمقصود البيئة الاجتماعية التي تتفق على أن حمل السيف من إمارات الشجاعة.
- الانتماء الثقافي. وهي من القيم الاجتماعية التي يفتخر بها الرجال، فيمدح بها الشعراء ويفتخرون بها.^٣

ثالثاً - التناص

ترتبط تقنية التناص بالشعرية نوعاً ما إذ: «يُعد التناص من المواضيع التي اهتمّت بها الشعرية الغربية والسيمائيات النصية وذلك لدورها البارز في تفكيك النص وتركيبه، وفهم الأدب، ووسيلة لمقاربة النص الأدبي واستنطاقه والكشف عن بنيته العميقة، إذ إنّ النص مجموعة من التفاعلات الذهنية المتوارية خلف الأسطر والكلمات ... هناك علاقة مباشرة بين التناص الذي يجعل النص الأدبي حاضناً لنصوص متعدّدة والشعرية باعتبارها الناتج الجمالي لتظافر تلك النصوص في نسيج واحد»^٤

إنّ التطورات السريعة المفاجئة التي شهدتها العالم والتي أثارت انقلاباً في البنية المفهومية لمجموعة من القيم الثقافية والتاريخية والعلمية، جعلت الرواية الحديثة التي تتّصف بفضائها الواسع أن تتدارك

^١ - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في البيان والبديع والقافية، ص ٢٩٧.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٩٨.

^٣ - ينظر: عبدالرحمن عبدالدايم، النسق الثقافي في الكناية، ص ٤٤.

^٤ - الطيب بوترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري، ص ٢.

المتغيرات والتطورات التي طرأت في العالم، لذلك نجدها قد اكتسبت القدرة على استيعاب النصوص والأجناس الأدبية الأخرى، وحتى المظاهر الثقافية غير الأدبية، مثل التاريخ والدين والفلسفة والأسطورة والسياسة رغم تعارضها أحياناً. وكانت هذه السمة هي التي قد جعلت الروائيين يتنافسون في حقل الإبداع، ينوِّعون أساليبهم السردية، بغية الوصول إلى مستوى من الكتابة يليق بهذا الفن العظيم. وهذا الإبداع يتطلب تنوعاً في المواضيع من أجل تفاعل الكتاب مع النصوص الأخرى لإنتاج نص جديد له ملامحه الخاصة، وهذا ما اتفق عليه الباحثون تحت عنوان "التناس".

يُعد مصطلح التناس من المصطلحات النقدية الحديثة «ظهرت في منتصف الستينيات ضمن ما عُرف بحركة ما بعد البنيوية، وقد انصبَّ قدر كبير من جهد النقّاد ومفكري ما بعد البنيوية أمثال بارت، ودريدا، وسولر في دراسته، بالإضافة إلى جهود الاتجاهات السيميائية أمثال جوليا كريستيفا، فقد حضى هذا المصطلح باهتمام كبير من مختلف الدارسين»^١

أولاً: تعريف التناس

عرّف أريفي التناس قائلاً: «مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى»^٢ وقالت كريستيفا في تعريفه: «فسيفساء من نصوص أخرى»^٣ كما قالت في موضع آخر: «تقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى»^٤ عربياً عرّف جمال مبارك التناس ورموزه قائلاً: «إنَّ مصطلح التناس أطلق حديثاً وأريد به متعلق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها، ولقد حدّده باحثون كثيرون من نقّاد الغرب أو العرب أمثال باختين، وكريستيفا، وأريفي، ولورنث، ورفاتير عند النقّاد الغربيين، ومحمد بنيس، وعبدالله الغدامي، محمد مفتاح، في النقد العربي» وهذا الاهتمام من قبل تلك القامات النقدية من الغربيين والعرب لدليل على أهمية هذا المصطلح. وكان شكولوفسكي من رواد المدرسة الشكلانية أوّل من استخدم التناس وكان قد تأثّر بدوره بباختين، حيث حوّل الفكرة إلى نظرية حقيقية تقوم على الحوارية أو تعدّد الأصوات أي تفاعل الخطابات فيما بينها.

١ - عمر عبد الواحد، التعلق النصي (مقامات الحريري أنموذجاً)، صص ٣٧-٣٩.

٢ - تيفين ساميول، التناس ذاكرة الأدب، ص ٨.

٣ - جمال مبارك، التناس وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص ١٢٦.

٤ - المصدر نفسه.

وتناول العرب دراسة التناس في القرون الماضية فكانوا السباقون فيه حيث وصفوه تحت عناوين مختلفة منها التضمن والاقتراس والاستشهاد والاحتذاء والإشارة... أما في دراساتهم النقدية فقد وضعوه تحت عنوان السرقات الأدبية وهي من ضمن المباحث البلاغة العربية. وكان موقفهم من التناس أنذاك موقفاً سلبياً إذ عدّوا تداخل النصوص سرقة وتلفيقاً ونسخاً وهو نقص يُعاب به الأديب. حتى إذا أراد أحد منهم عدّ مساوئ خصمه تحدّث في انتحاله لشاعر أو اقتباس من شعره.

هناك الكثير من النقاد العرب من تناول موضوع التناس بمختلف مسمياته آنذاك ومنهم: ابن طباطبا العلوي في كتابه "عيار الشعر" فهو من الأوائل الذين تناولوا موضوع السرقات الأدبية بموضوعية وإيجابية فلم يعدّه عيباً «فهو لا يعتبرها عيباً وهو بذلك لا يفتح باباً للسرقة المطلقة (السلخ) وإنما إذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها، فأبرزها في أحسن كسوة لم يعب، بل وجب له الفضل»^١ وخاض أبو هلال العسكري هذه القضية ضمن القضايا النقدية الأخرى تحت عنوان "المعاني المولدة" وقد أرجح بعض السرقات الأدبية إلى تشابه المعاني وتوارد الخواطر «إذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة، فإنّ خواطرهم تقع متقاربة»^٢ فالعسكري يرى أنّ تداخل النصوص أمر لا بدّ منه بسبب المؤثرات التي ذكرها.

التناس آلية من آليات فهم الخطاب وتحليله وهو من اهتمامات النقد الحديث، حيث ركّز عليه للدراسة والنقد والتحليل. حسب التعريف الذي اتفق عليه الدارسون في النقد الأدبي فإنّ التناس يساعد في التعبير عن قضية آنية تلحّ على الأديب، من هنا يمكننا القول أنّ التناس على علاقة بتقنية تيار الوعي، ذلك أنّ حالة اللاوعي التي تعيشها الشخصية التّيّارية تمنح لها الفرصة في استقطاب حقائق معرفية مستوحاة من معانٍ متشعبة تأتي البعض منها مخزن الذاكرة وقد تكون الذاكرة باحتواءاتها الدينية أو التاريخية أو السياسية أو العلمية ويكون وراء هذا التشاكل أو التعالق النصي وهو الانسيابية التي تتميّز بها ذهنية الشخصية نفسها. وبما أنّ الرواية التّيّارية تعارض أحادية الموضوع فإنّ التناس آلية من آليات السرد التّيّاري.^٣

ثانياً: مفهوم النص والخطاب

١ - شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي، البلاغة في عيار الشعر، ص ٧٢.

٢ - الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري، كتاب الصنائع، الكتابة والشعر، ص ٢٣.

٣ - ينظر: ناتالي بيبقي غروس، مدخل إلى التناس، ص ١٠.

باعتبار أنَّ النص هو الصورة العليا للخطاب، من الأفضل أن نعرف معنى النص ومعنى الخطاب والفرق بينهما.

أ: مفهوم النص

قال الشافعي في النص: «خطاب يعلم ما أريد به من الحكم سواء كان مستقلاً بنفسه، أو علم المراد به بغيره، وكان يسمى الجمل نصاً»^١ فالنص هنا يُطلق على كل خطاب مفيد للحكم وإن كان على درجة من الغموض. قالت جوليا كريستيفا في تعريف النص: «جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة ووضعاً الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة»^٢ فالنص عندها ليس مجرد إعادة للغة بل تغيير في نظامها. وقال بارت في تعريفه: «ممارسة دلالية بعيد للكلام طاقته الحيوية الفاعلة، وينهض بها فاعل متعدّد الجوانب»^٣ فحسب رأي بارت هناك تفاعل بين الكاتب والقارئ في محاولة لاستنطاق الكلمات من خلال دلالاتها المحددة. فالنص هو الذي يحقق دلالة بتوظيفه للغة، لتصبح هي الوسيلة لإيصال المعنى عن طريق التغيير الحاصل في كلماتها «النص نسيج من الدوال التي تكوّن العمل، لأنّ النص هو التساوي مع اللغة ذلاتها وأنّه من داخل اللغة يجب أن تقاوم اللغة وأن تحوّل، ليس بواسطة الرسالة التي تحملها والتي استعملتها كأداة ولكن على طريق اللعب بالكلمات التي مسّح لها»^٤

ب: مفهوم الخطاب

وأما الخطاب فهو: «عبارة عمّا نعبر عنه بلغة القول أو الفعل وبصورة مباشرة - الخطاب المباشر - أو غير مباشرة - أو بتعبير آخر: نظام العقل الذي نعقل من خلاله الأشياء ونتصرّف إزاءها بمقتضاه»^٥ فالخطاب هنا هو التعبير قولاً كان أو فعلاً. وهنا يتّضح لنا الفرق بين النص والخطاب وإن كانا وجهان لعملة واحدة حسب فرانسوا، فالخطاب أشمل من النص حيث إنّ مفهومه التواصل بين المتصل والمتصل به. وبينما الخطاب هو التعبير المباشر أو غير المباشر عن القول أو الفعل فالنص هو تنصيب الخطاب «النص فهو عبارة عمّا ينصّص نظام الخطاب أو هو عبارة عمّ

^١ - يحيى رمضان، القراءة في الخطاب الأصولي، ص ٣٠٢.

^٢ - عبدالواسع الحميري، الخطاب والنص، ص ١١٦.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١١٩.

^٤ - حسين خري، نظرية النص، ص ٤٤.

^٥ - عبدالواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلّله، ص ١٢.

انقول أو نفعل، إنَّه ناتج الفعل الانجازي للقول أو للفعل، ما يعني إنَّه بمثابة انجاز لذلك البرنامج التواصلية أو لنظام القول أو الفعل»^١ معنى ذلك أنَّ الخطاب أشمل من النص.

ثالثاً: أنواع التناص

قسّم محمد بنيس التداخل النصي أو التناص الغائب إلى ثلاثة مستويات وهي:

أ: التناص الاجتراري

يُعد هذا النوع من التناص نمطياً جامداً ويُعتبر الأدنى مرتبة «وفيه بعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد، وقد ساد هذا النوع من التناص في عصور الانحطاط، بحيث كان الشعراء يتناولون النصوص الأصلية الغائبة بجمود ممّا أدّى إلى تجميد بعض المظاهر الشكلية الخارجية التي كانت تنفصل حركة النصوص وسيرورته مع كلّ إعادة كتابة»^٢ لذلك لا يُعتبر هذا النوع من التناص إبداعاً لأنَّه تكرر ليس إلا.

ب: التناص الامتصاصي

وهو قبول النص الغائب مع بعض التحوير ضمن الحفاظ على جوهره «هذا المستوى من النص يقدّس النص الغائب وهذا يعني أنَّ الامتصاص لا يجمّد النص الغائب ولا ينقده، بل يعيد صياغته وفق متطلبات تاريخية لم تكن موجودة أثناء كتابة هذا النص (الغائب)»^٣ وهذا النوع من التناص أعلى مرتبة من الأول لأنَّه يبتعد عن الجمود.

ج: التناص الحوارية

وهو أرقى أنواع التناص «يعتمد النقد المؤسّس على أرضية عملية صلبة تحطّم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لاجمال لتقديس كلّ النصوص الغائبة مع الدور، فالشاعر لا يتأمل النص بل يغيّره»^٤ فهو يتعامل مع النص الغائب دون الوقوف على البنية السطحية للنص فيغيّره.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٢.

^٢ - ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، صص ١٥٥-١٥٦.

^٣ - عزالدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص ١٥٧.

^٤ - المصدر نفسه، ص ١٥٨.

المبحث الثالث: التقانات والمستحدثات السينمائية

ونقصد بها الآليات السينمائية الحديثة المستخدمة في روايات سنان أنطون. وسبب إدخال هذا الفصل في البحث هو أنَّ الرواية بلغتها المكتوبة تحتوي على عناصر سينمائية والفارق بين الرواية والسينما هو إنَّ الرواية فن مقروء خلافاً للسينما فهي فن مرئي. العناصر السينمائية في الرواية ذهنية يتحكّم بها خيال القارئ، بينما يتحكّم في المشهد السينمائي خيال المخرج دون السماح للمشاهد أن يستخدم فكره أو خياله، لذلك نستطيع القول أنَّ بين الرواية والسينما علاقة التشابه والتجاور وحالة من الأخذ والعطاء المتقابل.^١ وقد اخترنا منها المونتاج السينمائي والإضاءة وفيما يلي ندرس توظيف هاتين التقنيتين السينمائيتين:

أولاً - المونتاج السينمائي

نظراً لما تتمتع به الرواية من إمكانية بنائية في الحجم واتساع مساحة الأحداث والشخصيات، فإنَّ عدداً كبيراً من الروائيين العراقيين، كتبوا الرواية وذلك بفضل ما تمتّعوا به مؤخراً من حرية التعبير، للإحاطة بحجم ما يواجهه الواقع العراقي من اهتزازات عنيفة لايزال الفرد العراقي ينوء تحت حملها، ما أدّى ذلك إلى وصول الرواية العراقية إلى مستوى عال من النضج في الفن الروائي وحصدها جوائز عالمية.

إنَّ الرواية العراقية اليوم باتت أكثر جرأة وقرباً للواقع العراقي والتصاقاً به، فهي توسّعة منزوعة من الذات ومنخرطة في الجمع بالمعنى الكوني، تقفز على الطائفية والعنصرية والسلفية، لتكون محايدة تعبّر عن الحدث بموضوعية. إنَّها تمكّنت من ذلك عبر توظيف أساليب السرد المتعدّدة والتقنيات الفنية الحديثة، لاسيّما تقنية المونتاج السينمائي.

يُعد المونتاج من ضمن ما استلهمته الرواية الحديثة من السينما وهي تقنية تقدّم لقطات ومشاهد متتابعة في العمل الروائي، تهدف إلى وضع المشاهد المصوّرة في تسلسل معيّن، بغية التأثير في نفسية المتلقّي وتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها عبر الانتقال من لقطة إلى أخرى. رصدنا عند دراستنا لروايات سنان أنطون والتي شيّدها فوق الكثير من سمات وعناصر تيّار الوعي، وجود نماذج كثيرة لأقسام المونتاج السينمائي الأربع حسب المخرج الروسي سرجي ايزنشتاين.

كان المخرج الروسي ايزنشتاين يرى أنَّ المشهد يجب أن يُبنى على مجموعة من الصدمات وأنَّ كلّ قطع يجب أن يُثير خلافاً بين لقطتين حتّى يُنتج قفزة جدلية تُولد ردّة فعل عنيفة في ذهن

^١ - هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحديثة (البعد المرئي للنص)، ص ٣٠١.

المترجّح، ليتسنى من خلالها التركيز على توظيف الكاتب الجانب الفلمي المرئي في روايته. وبالفعل وظّف سنان أنطون في رواياته المونتاج السينمائي لقدرته على تقديم أفكار وصور جديدة، تمكّن القارئ من فهم أفضل لأحداث الرواية، كما أنّ الكاتب استخدم المونتاجات الأربع للتعبير عن الصراع النفسي للشخصيات وذلك عبر آليات مونتاجية مثل القطع والانتقال واللقطة القريبة لمرونتها العالية وقدرتها الهائلة لتتيح للشخصيات قدرة الاستبطان الداخلي للكشف عن تلك الصراعات.

بما أنّ الكاتب العراقي سنان أنطون يكتب بجرأة وحرفية، فجاءت رواياته تعجّ بالصور والمشاهد السينمائية، تقوم على مساحات واسعة من المونتاج السينمائي لاسيّما التي استخدمها الروسي سرجي ايزنشتاين. نظرة سريعة في هذه الروايات تمكّننا من تقدير حجم استفادة الرواية العراقية من تقنية المونتاج السينمائي، إذ إنّها تحمل الكثير من سمات تقنية تيّار الوعي، حيث تبين لنا من خلال هذه الدراسة أنّ المادة الفيلمية المرئية التي تجلّت في هذه الرواية لتعكس الواقع المرير عبر المونتاج السينمائي، جاءت لتعزيز تيّارية الرواية من خلال رصد مواضع المونتاج السينمائي فيها.

أ: المخرج الروسي ايزنشتاين حياته وأفكاره

وُلد سيرجي ميخايلوفيتش ايزنشتاين (Sergei Eisenstein) عام ١٨٩٨. أصبح من أشهر صنّاع السينما في النصف الأول من القرن العشرين. دخل عام ١٩٢٠ مسرح العمال بموسكو مهندساً مساعداً للديكور، فأصبح سينمائياً مشهوداً له في النظام الشيوعي. أدخل ايزنشتاين نمطاً جديداً في المونتاج السينمائي عُرف بالمونتاج الذهني من خلال أفكاره الجديدة لتصبح السينما عنده قائمة على تخاطب العقل قبل الأحاسيس. «كان ايزنشتاين في مفهومه عن المونتاج الذهني الذي اشتهر به حراً في أن يربط بين صورتين لكي يوصل فكرة عن شخص أو طبقة أو حدث تاريخي». ^١ تأثّر ايزنشتاين بـ "سوسير" الذي أوقد شعلة البنيوية كما تأثّر بعالم النفس "بياجيه" الذي قدّم معادلاً قوياً لنظرية ايزنشتاين لاسيّما في مجال التفكير المونتاجي كما تأثّر بالفيلسوف هيجل حيث أخذ عنه ظاهرة الجدل. «قامت وجهة نظر ايزنشتاين بداية على مفهوم اللقطة والصورة الذهنية، ولقد أكد أنّ ما تعنيه اللقطة الواحدة لن يستمر معناها عندما ترتبط بلقطة أخرى مختلفة المضمون، وأنّ الحصيصة الذهنية عند المشاهد ستكون حصيصة التصادم الصوري للقطتين وبطبيعة

١- كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ص ٥٠

الحال فإنَّ اللقطة الثالثة لن تعرض على الشاشة بل سيخلقها ذهن المشاهد ويصنع حدودها في الزمان والمكان وفقاً لما هو مطروح في اللقطتين المعروضتين على الشاشة»^١.

تقوم نظرية ايزنشتاين على تصادم اللقطات «يرى أنَّ المعاني تكمن في تصادم اللقطات وقد عارض الاستمرارية للربط عند بودفكين (Pudovkin Vsevolod) ووصفها بأنها أسلوب بدائي في التركيب السينمائي فبدلاً من ربط اللقطات وراء بعضها في تتابع كما عند بودفكين، يرى ايزنشتاين أنَّ المشاهد يجب أن يُبنى على مجموعة من الصدمات، وأنَّ كل قطع يجب أن يثير خلافاً بين لقطتين وأن ينتج قفزة جدلية تولد في نفس الوقت ردة فعل عنيفة في ذهن المتفرج إذ إنَّ لقطاته كانت مؤسسة على ثنائيات متعددة»^٢. إنَّ المادة الجدلية التي أخذها ايزنشتاين من هيجل جعلته يتطلَّع لاستغلال وسيط السينما فيما هو أبعد من ذلك، فلامانع لديه أن تكون مثلاً بعد عرض ثلاث لقطات متتابعة دون وجود صلة مباشرة بينها، وربما تتناقض مع بعض، أن تنتج معنًاً ذهنياً رابعاً «لقطات قصيرة وأخرى طويلة، لقطات تتوازي مع تخطيطات موجهة باتجاهات مختلفة، لقطات معتمّة تتعاقب مع لقطات مضيئة، وأخيراً صراعات بين الشيء وأبعاده وصراعات بين الحدث وديمومته الزمنية»^٣ مستجداً نظرية ايزنشتاين والتي أشرنا إليها فيما سبق هي: «خلق مفاهيم جديدة عن طريق تداعي الأفكار، إحداث تغييرات جذرية في الزمكان، عرض الأحداث دون محدودية من حيث الزمان والمكان، تنشيط فكر المشاهد وإشراكه في صنع الحدث، خلق مفاهيم عابرة وابرزها كصورة جديدة للواقع لا يمكن فهمها سوى عن طريق المونتاج»^٤.

ب: أقسام المونتاج السينمائي عند ايزنشتاين

رغم اشتهاره بالمونتاج الذهني، قسّم ايزنشتاين المونتاج السينمائي إلى عدّة أنواع تجلّت أربعة منها في رواية إعجام على النحو التالي:

- ١- المونتاج الطولي: مماثل المازورة الموسيقية ومؤسسة على طول اللقطات.
- ٢- المونتاج الإيقاعي: مؤسسة على طول اللقطات والحركة داخل الكادر.
- ٣- المونتاج النغمي: مؤسس على الأثر المسيطر على مستوى الفيلم كلّّه كوحدة.

١ - أحمد عبد سليمان، قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني، ص ١٣٧.

٢ - المصدر السابق، ص ١٤١.

٣ - هنري آجيل، علم جمال السينما، ص ١٠٥.

٤ - أحمد ظابطي جهرمي، بررسي تحليلي وانتقادي نظرية كلاسيك مونتاز فيلم، ص ١٧٠.

ج: المونتاج السينمائي وعلاقته بالرواية التّيّارية

يُعتبر تيّار الوعي من الاتجاهات الهامة للأدب الإنجليزي، ابتكره الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي ويليام جيمس بعد ما مهّدت المدرسة السريالية لظهور هذه التقنية. «إنَّ تقنية تيّار الوعي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسريالية التي تقوم على آراء فرويد في التحليل النفسي من جهة والخيال من جهة أخرى»^٢ الرواية التّيّارية خلافاً للتقليدية لانتقال إلى العالم الخارجي، فهي تنبثق من عالم الكاتب الداخلي، إذ هي ارتداد نحو الداخل من دلالات ورؤى والتفاف إلى الذات، تسعى إلى الغور في بواطن الشخصيات ورسمها من الداخل «إنَّها انكشاف على الذات الداخلية المتكئة على مخزونها الثقافي والفكري وحالتها النفسية»^٣. لذلك استخدمت كافة الوسائل لتحقيق سير بواطن الشخصيات منها المستحدثات السينمائية كالمونتاج «الوظيفة الأساسية لكل الوسائل السينمائية بخاصة تلك الوسيلة الأساسية التي هي المونتاج وهي تعبير عن حركة وتعدد الوجود. هذه الوسيلة المعدّة لتقديم ما هو غير ساكن وغير ممرّز هي الوسيلة التي اغتنمها كتاب تيار الوعي لتسهم قبل كل شيء في تحقيق غرضهم الأساسي وهو تقديم العنصر المزدوج في حياة الإنسانية، أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في آن واحد»^٤.

يتمّ المونتاج عبر عملية ذهنية للشخصيات وهي التداعي الحر للأفكار والخواطر وهذا ما يعتبر من العناصر الأساسية لتيّار الوعي «ويشير المونتاج بالمعنى السينمائي إلى مجموعة من الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها وذلك كالتوالي السريع للصور أو وضع صورة فوق صورة أو إحاطة صورة مركزية محاطة بصور أخرى. وهذه الطريقة هي بالضرورة طريقة لتوضيح المناظر المتألّفة أو المتنافرة في الموضوع الواحد أو هي طريقة لتوضيح المضاعفة»^٥. من المصطلحات السينمائية الهامة التي لا بدّ من الإشارة إليها هي:

اللقطة: هي أصغر وحدة في الفيلم «هي ذلك الجزء من الشريط الذي يمتدّ منذ أن بدأت الكاميرا في العمل حتى توقفت»^٦.

١ - أحمد عبد سليمان، قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني، ١٤٢.

٢ - جواد أصغري، نگاهی تحليلي به تکنیک روایی سیال ذهن، ص ١٢.

٣ - حسن عليان، الرواية والتجريب، ص ٨٩.

٤ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٩٥.

٥ - المصدر السابق، ص ٩٣.

٦ - كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ص ١١.

المشهد: هو مجموعة من اللقطات «أنه الوحدة الدرامية المستقلة، ويتضمن فعلاً مستمراً له تاريخ دقيق ويجري في ديكور واحد وبين الشخصيات نفسها دون حذف أو قفز فوق الزمن. ويمكن للمنظر أن يكون مستقلاً وفي هذه الحالة ليس له بالضرورة أن ينضوي إلى قطعة معينة»^١.

ثانياً - الإضاءة

لم تعدّ الرواية الحديثة منغلقة على ذاتها إذ استوعبت الكثير من الأجناس الأدبية والعلوم والفنون، ممّا جعلها تخترق الحدود الأجناسية وذلك رغبة منها في إثراء جوهرها وتكثيف خطابها وتنويعه وتعزيز قدراتها التعبيرية. باتت الرواية الحديثة اليوم ميداناً رحباً تتلاقى فيه مختلف الأجناس والفنون والمعارف حيث تتفاعل بعضها ببعض، وهذا ما نلمسه في الأعمال الإبداعية الروائية العربية بما فيها العراقية ولعلّ الأعمال الروائية للروائي العراقي سنان أنطون أفضل ما جسّد هذا الانفتاح المعطاء. إنّ الإضاءة من أهمّ التقنيات المستخدمة في الفن السردى.

أ. تعريف الإضاءة وأهميتها

ترتبط الإضاءة بالضوء ارتباطاً مباشراً حيث أنّها الهدف وهو المصدر «الإضاءة إجمالاً تقوم على التمثيل الإشعاعي للفضاء، تنشر فيه شدة بين مصدر يبتّ وهدف يتلقّى، وتدخل في الإضاءة جميع مفاهيم الظل والنور والإشعاع والبقعة الضوئية الواضحة»^٢. لقد تجاوز الضوء في السينما مهمّة الإنارة الفيزيائية للمكان فصارت له أبعاد فنية ودرامية عدّة، لذا تُعدّ الإضاءة اليوم من أهمّ مقومات التصوير السينمائي إذ إنّ موضع الكاميرا وحركاتها واللقطات التي تصوّرها يتحدّد إطارها بواسطة الإضاءة و «هي التي تشكّل كلّ ما تراه عدسة التصوير»^٣. لاشكّ أنّ المصورين البارعين يلمّون إلماماً بارعاً بتقنيّة الإضاءة ليحقّقوا الفكرة الشاملة التي يسعى المخرج إلى تحقيقها عبر الوسائل المتاحة «نظراً لعدم قدرة الكاميرا على الرؤية مثل العين البشرية؛ لأنّها بحاجة إلى إضاءة كافية بشكل كبير لجعل التصوير واضحاً، جعل للإضاءة أهمية خاصة، وذلك من الناحيتين الفنية والدرامية»^٤. الصورة في الفيلم السينمائي رهن الإضاءة، حيث «تؤدّي دوراً درامياً وسايكولوجياً

^١ - جان بول توروك، سيناريو فن كتابة السيناريو، ص ٢٠٤.

^٢ - جاك فوناتي، السيمياء المرئي، ص ٤٢.

^٣ - أزهر جواد حسين، التشكيل الجمالي للإضاءة والديكور في البرنامج التلفزيوني، ص ٦٠.

^٤ - عزالدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، صص ٢٦٨-٢٦٩.

وجمالياً»^١. في السينما حسب فكرة المخرج ورؤاه. كذلك الحال في النص السردي حيث تستخدم الإضاءة لأغراض فنية فهي التي تمنح النص طابعاً درامياً ومسحة جمالية. فيما يلي نتناول هاتين الناحيتين الفنية والدرامية.

ب: أهمية الإضاءة

الإضاءة من أهم التقنيات التي يقود بها المخرج عين المتفرج إلى داخل إطار الصورة السينمائية، وتكمن أهميتها من ناحيتين نتناولهما فيما يلي:

١ - أهمية الإضاءة من الناحية الفنية

نظراً إلى أن السينما تتحدث بلغة الصورة، فإن غاية الإضاءة من الناحية الفنية هي إيصال هذه الصورة جليّة واضحة المعالم إلى المشاهد حتى تجعله يشعر من خلالها بنوع من الراحة، فإن كان الأمر خلافًا لذلك فقد يصيبه الملل والضجر «فقد كان ولا يزال فن الإضاءة أحد أهم أدوات مدير التصوير التي يعتمد عليها لإظهار قدرته الفنية في الفيلم السينمائي ولهذا يوصف دائماً بالتعبير الفني بالإضاءة بأنّه من أبلغ المؤثرات الإبداعية عند فنان الصورة التي إذا تناسبت مع باقي عناصر العمل الدرامي حققت عملاً فنياً فعالاً ومؤثراً وأصبح التوظيف الإضائي وسيلة خلاقة من الناحية الفنية»^٢. عليه فإن الأمر يتطلب أن يكون لدى طاقم التصوير موهبة حقيقية للتعامل مع فن الضوء.

٢ - أهمية الإضاءة من الناحية الدرامية

تكمن أهمية الإضاءة كمؤثر درامي في شحن المشاهد واللقطات بشحنات عاطفية أي تعزيز المحتوى العاطفي للمشاهد، فالمشهد الرومنسي يتطلب رفع وتيرة العاطفة عبر تسليط إضاءة شاعرية سلسلة للمشاهد ذات ألوان خافتة وإن كان المشهد حماسياً فتستخدم الإضاءة الصعبة «باستخدام نوع وطبيعة الإضاءة المناسبة على الصورة، يمكن أن تغيّر من ملامح وجه الإنسان، فيمكن استخدامها لإخفاء عيوب الجلد، أو تخفيف البروز الظاهرة لل فك، أو إضافة الامتلاء للفم الرفيع أو حتى تنعيم الشعر وإظهار النجم أو النجمة أكثر جمالاً وإناقة مما عليه في الواقع»^٣

١ - غسان محسن حمد، توظيف النص الضوئي في البرنامج التلفزيونية العربية "برنامج ذا فوز" أمودجاً، ص ١٥٥.

٢ - هشام جمال، نظم الانتاج السينمائي، ص ١٧٢.

٣ - المصدر نفسه، ص ٤٦٩.

تُستخدم الإضاءة للتخفيف عن وطأة السرد والتبشير بنتائج إيجابية لغرض التغلب على الصعوبات والمآسي التي تواجه العلاقات بين الشخصيات السينمائية أو إضفاء الدفء. وتستخدم الإضاءة الطبيعية لتصوير الواقعية التسجيلية الوثائقية. إنَّ الإضاءة قادرة على إبراز نوايا المخرج وفكرته للجمهور أو التنبؤ بها أو رفع مستوى استجابة الجمهور نحو شخصية أو مشهد معيّن «أمّا بالنسبة لاختيار الفكرة الدقيقة، فتستطيع الإضاءة وصف النوايا والتنبؤ بها بسهولة، إذ يمكن استخدام الإضاءة إمّا لتلطيف أو زيادة حدّة استجابة الجمهور إلى شخصية أو حالة ما»^١. تُستخدم الإضاءة للتركيز على الضحايا والجناة قبل أن يبيّن السرد مصير تلك الشخصيات بفترة طويلة.

ج: أهداف ووظائف الإضاءة

الإضاءة ليست مجرد وسيلة لإنارة المشهد كما كانت في بدايات السينما، حيث لها أهداف ووظائف فنية ودرامية أخرى للتعبير عن إحساس اللقطات والمشاهد الفلمية وفيما يلي نشير إلى أهمّها:

١- الكشف

إنَّ الهدف التقليدي من الإضاءة هو الكشف عن ملامح الأشياء «يعني تساقط الأشعة الضوئية من مصدر الإضاءة على سطح الشكل لكي تكشف ملامحه وخواصّه التي تميّزه»^٢. فالإضاءة وسيلة للكشف عن الأشياء فلولاها لما أمكن الكاميرا أن تقوم بالتصوير لذلك تتحرك الإضاءة كلّما تحركت الكاميرا. كما أنَّ الإضاءة تكشف عن حيثيات المكان والزمان والحدث «للضوء تأثير كبير وأساسي على تجسيم المكان والأشياء على سطح الصورة فالإضاءة العمودية الساقطة من الأمام لا تساعد على تجسيم المكان مثل الإضاءة الجانبية التي تبرز تأثيرات الضوء والظل وبذلك تساعد على تجسيد تدرّج العمق في الصورة الواحدة»^٣.

٢- إبراز الجانب النفسي للشخصيات

^١ - كين دانسايجر، فكرة المخرج، الطريق إلى البراعة في فن الإخراج، ص ١٣٨.

^٢ - شرفية مونية، تأثير العبء الإدراكي على الانتباه الانتقائي البصري، دراسة تجريبية على البحريين بالمؤسسة المينائية بالسكيكدة، ص ٤٢.

^٣ - كرم شلي، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، ص ١٤٧.

تُساهم الإضاءة في رسم الجانب النفسي للشخصيات ف «إنَّ الإضاءة قادرة على إبراز الجانب النفسي للشخصيات فقد تؤكد أمانة الشخصيات أو قوّتها أو عجزها وكلّ هذا دليل على أنَّ الإضاءة آلية مهمّة جداً لتحقيق فكرة المخرج ورؤاه»^١. فالإضاءة نص ضوئي يلعب دوراً رمزياً ليكون فعلاً تعبيرياً لدى المخرج «فقد تأخذ علامة ضوئية واحدة لنفسها ... فمثلاً الضوء داخل من نافذة ويسلّط على شخص يعاني من اليأس، يمكن أن يكون معناه هناك بصيص أمل ونفس الحالة لمرور الضوء من نافذة يمكن أن يكون حالة خشوع لشخص يناجي ربّه ويصبح فعلاً تعبيرياً»^٢. وقد يكون هذا الهدف من الإضاءة الأقرب لأهداف الرواية التّيّارية. «يمكن توظيف الإضاءة في التعبير عن المشاعر التي تكمن في أعماق الشخصية والتي تظهر من خلال تسليط نوع من الإضاءة ذات التعبير الدرامي»^٣.

٣- وضوح الصورة

للإضاءة دور إيضاحي مهمّ «حيث ضرورة أن يتمكّن المشاهدون من التعرّف على جميع العناصر الهامّة في إطار أو محتوى الفيلم. وهذه تتراوح ما بين تعابير الوجه والايحاءات الجسدية وما بين ظهور حوارات ذات أهمية»^٤. ولهذا الهدف طابع تقني حيث يؤهّل الصورة لتكون صالحة للعرض من مختلف الجهات منها الوضوح، بمعنى آخر فإنَّ الإضاءة تقدّم للمشاهد رؤية أشدّ وضوحاً للمساحات في داخل الصورة.

٤- إضفاء الجانب الجمالي

بما أنَّ الإضاءة ترافق اللون فلها بُعد جمالي «تتجلّى الإضاءة منفردة بطاقة تعبيرية وجمالية عالية أو بمشاركة العناصر التصويرية مثل الأزياء والديكور... لتخلق صورة بصرية جميلة ذات تعبير دلالي»^٥. وللإضاءة أساليبها الخاصّة في إضفاء البعد الجمالي «تعمل الإضاءة على إضفاء جمالية على الوجه، وذلك باستخدام الإضاءة الهادئة الناعمة كما يمكن إبراز الجانب المطلوب من الوجه

١ - المصدر نفسه، صص ١٣٧-١٣٩.

٢ - حسام الدين محمد عبد المنعم، النص الضوئي في الفيلم السينمائي بين الحضور والغياب، اللعب الحر بالعلامة، ص ٧٨.

٣ - حيدر عبدالغني جبوري، توظيف الإضاءة في التعبير عن ازدواجية الشخصية السينمائية، ص ١٧٥.

٤ - حسن علي قاسم، إنتاج المواد السمعية البصرية "الأسس العلمية والمهنية"، ص ١٣٤.

٥ - مليكة جورديخ، جماليات اللون والديكور والإضاءة في فيلم جبل بابة، دراسة وصفية تحليلية، ص ١٤٣.

وإخفاء العيوب التي قد توجد»^١. إذن للضوء دورٌ فاعلٌ في بثّ الأحاسيس والمشاعر عبر تأثيره
السايكولوجي فهو يخلق تشابكاً بين هذه الأحاسيس والمشاعر.

د: أنواع الإضاءة

للإضاءة أنواع مختلفة حسب توظيفها في التصوير السينمائي وفيما يلي نشير إلى بعض هذه
الأنواع حسب ما تمّ توظيفه في الرواية:

١ - الجلاء والقتمة أو كياروسكورو (Chiaroscuro)

تعتمد هذه الإضاءة على الاستخدام الأمثل للضوء والظلال للحصول على الدقة العالية. «هو
عبارة عن تباين شديد بين الضوء والظل في إضاءة المشاهد، الديكور غير الواقعي، الأداء التمثيلي
المبالغ فيه ذي الطابع المسرحي، الاستخدام المفرط لمساحيق الزينة. كان الهدف من تطبيق تلك
العناصر هو إثارة الغموض والتعبير عن وجهة النظر الخاصة للشخصيات والإحساس بالغربة في العالم
الحديث، وتصوير الهذيان والأحلام والحالات الوجدانية العنيفة»^٢. هذه الإضاءة تمنح الصورة بعداً
جماليّاً ودرامياً.

٢ - الإضاءة السفلية (Down lighting)

تتمّ هذه الإضاءة من الجهة المقابلة وعند ارتفاع منخفض من المعروض «يتمّ تثبيت مصدر الإضاءة
في أسفل الموضوع متوجّهاً نحوه، وهذا من أجل تحديد الشخصية السلبية التي هي مصدر الخوف
والرعب»^٣. الإضاءة السفلية تقوم على التباين الذي يظهر في اللقطة على مستوى الشخص أو
المشهد للإيجاء بوجود الصراع الداخلي والقلق والتوتر والتناقضات. لكنّها قد تُستخدم لإضاءة
الأمكان المقدّسة.

٣ - الإضاءة القويّة (High light)

^١ - غسان محسن حمد، توظيف النصّ الضوئي في البرنامج التلفزيونية العربية "برنامج ذا فوز" أمّودجاً، ص ١٥٨.

^٢ - داليا سعد، سينما التعبيرية الألمانية، موقع الباحثون المصريون. (٢٠٢٠/١/١٠)، <https://www.egyres.com>

^٣ - ستيفن غارتر، الإخراج السينمائي لحظة بلحظة، ص ١٥٨.

هي نوع من الإضاءة يُقصد بها التركيز على شيء معين في الكادر التصويري وذلك لكي لا يضيع الهدف من اللقطة التصويرية وأيضاً للتأكيد على المحتوى وفكرة المخرج «عبارة عن بقع من الإضاءة تُستخدم لجذب الانتباه إلى شيء معين أو منطقة ما في موقع التصوير. وبما أنَّ العين تذهب مباشرة إلى الأماكن المضاءة، لذا تُعتبر تلك الإضاءة ناجحة. ويمكن أن تُستخدم أيضاً لإضفاء نوع من التنوع إلى الخلفيات الروتينية أو المملة»^١.

الخاتمة

احتوى الفصل الثالث أساليب تيار الوعي، وقد قسّمناه إلى ثلاثة بحوث حسب طبيعة الوظائف التي تقوم بها تلك الأساليب. ضمّ المبحث الأول أهمّ الأساليب التقليدية وهي الأساليب الأدبية الأساسية المتعارف عليها وقد استخدمها تيار الوعي استخداماً جديداً، والتي شملت مناجاة النفس، والتداعي الحر، والمفارقات الزمنية، والمنولوج الداخلي. عالجت في هذا الفصل أوجه التشابه والاختلاف بين أسلوب المنولوج والمناجاة، كما تطرّقنا إلى العوامل الثلاث التي تنظّم التداعي الحر، لاسيّما الذاكرة وأنواعها، والدور الذي تقوم به في الاستدكار الذهني الذي يشكّل العمود الفقري في التداعي الحر. وتطرّقنا إلى المنولوج الداخلي وأنواعه وسماته بالإضافة إلى المفارقات بنوعيتها الاسترجاع والاستباق وما ينضوي تحتها من فروع.

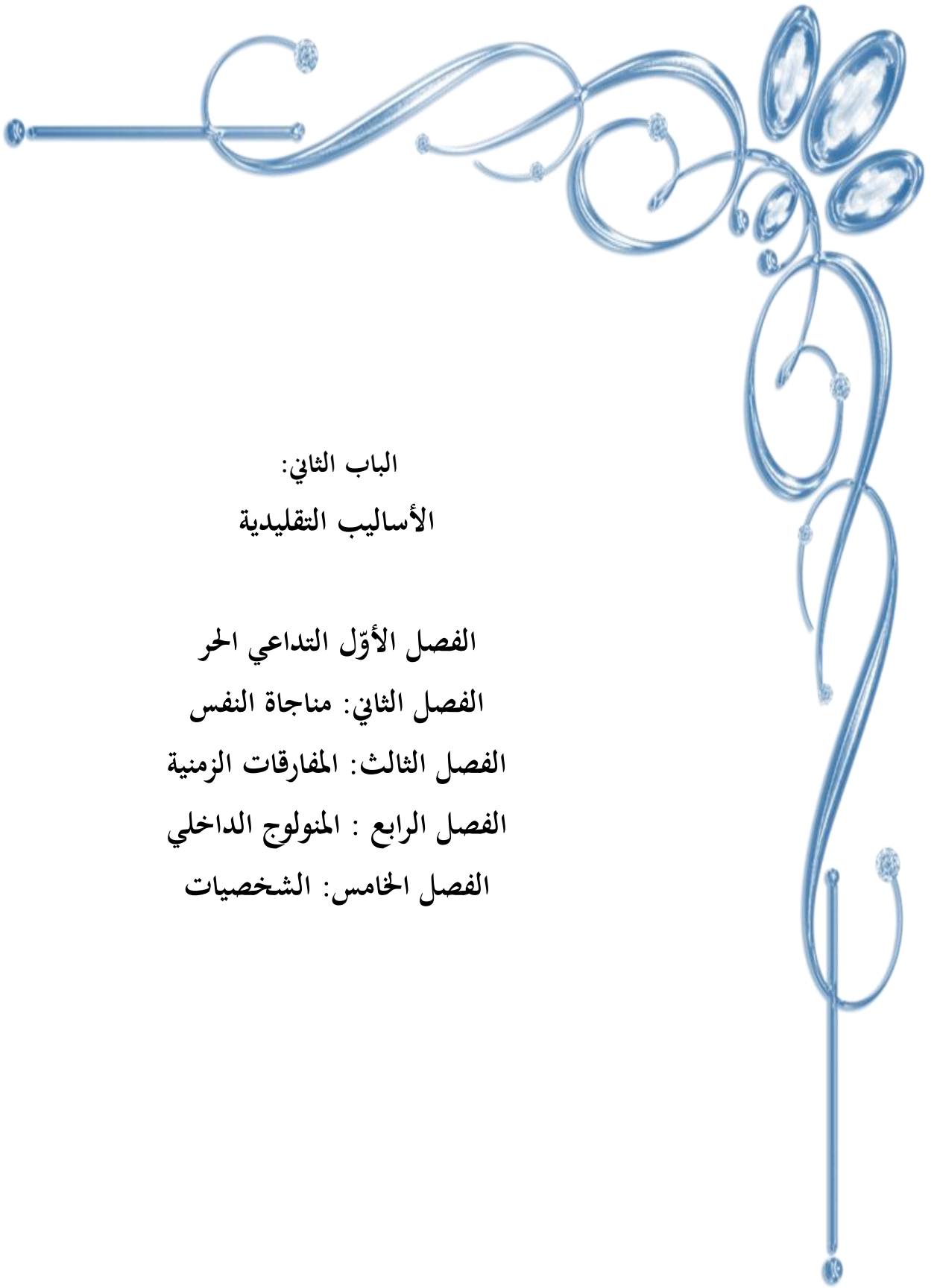
في المبحث الثاني عرجنا إلى التقنيات الأسلوبية، فتناولنا الحلم الذي يعمل كطاقة شعوريّة يكشف جوانب مهمّة من حياة الشخصيات الذهنيّة والنفسية والذي جسّد الرغبات المكبوتة في عالم اللاشعور وقد قسّمناه إلى أحلام منامية وأحلام يقظة. وتناولنا الوسائل البلاغية التي تعمل على تصوير فيضان الوعي، كما تناولنا التناص وعلاقته بالرواية التّيّارية، فتحدّثنا عن رموزه وعن مفهومي النص والخطاب لعلاقتهما بمفهوم التناص.

في المبحث الثالث تناولنا التقانات السينمائية وقد شمل تقنيّتي الإضاءة والمونتاج السينمائي، فتحدّثنا عن الإضاءة كتقنية من تقنيات التعبير عن الجانب الخفي من باطن الشخصيات، ثمّ تناولنا أنواعها من الناحيتي الفنية والدرامية والغرض من استخدامها.

بيّن لنا البحث أنّ الأساليب التي تناولناها قد كسّرت حاجز الكتابة التقليدية، بعد ما منحت تيار الوعي القدرة على الربط بين الأدب الروائي من جانب والفلسفة وعلم النفس من جانب آخر.

١ - حسن علي قاسم، التصوير التلفزيوني "الأسس، المبادي، التقنيات"، ص ١٦٦.

كما اتّضح لنا أنّ الزمن النفسي، هو الزمن الذي تقوم عليه رواية تيّار الوعي وليس الزمن الطبيعي الذي يُقاس بعقارب الساعة، ذلك أنّها تهتمّ بالجوانب الداخلية والنفسية للشخصية، فهو مثله مثل الوعي دائماً في حالة سيلان واستمرارية دون انقطاع.



الباب الثاني: الأساليب التقليدية

- الفصل الأول التداعي الحر
- الفصل الثاني: مناجاة النفس
- الفصل الثالث: المفارقات الزمنية
- الفصل الرابع : المنولوج الداخلي
- الفصل الخامس: الشخصيات

الفصل الأول: التداعي الحر

تمهيد

تناول الروائي سنان أنطون أسلوب التداعي الحر كتقنية أساسية من تقنيات تيار الوعي، إذ لاحظنا ذلك جلياً من خلال تنقله بمهارة تامة بين المقاطع السردية لروايته الأربع، من حدث إلى حدث، فما إن يذكر مفردة ما في أثناء الحدث السردى المتناول، حتى ينطلق منها إلى فضاء آخر يتعلّق بها، وقد اختار طريقة التنقل بين الأزمنة الثلاثة، الماضي الذي قد استلّه من جوف الذاكرة البعيدة المدى، والماضي الذي قد سجّل حضوره في جوهر الأشياء التي شكّلت "مكانية" رواياته، والحاضر المكتظّ بعبء الماضي. لقد عرض سنان عضلاته الفنيّة في أسلوب الاستبطان، فنجدّه يقوم بصهر الماضي في الحاضر لبنى لنا صرحاً درامياً محكماً. وكان لأسلوب التداعي الحر وما يحتويه من مستويات ما قبل الوعي المنتمية إلى عالم الصمت حسب التكنيكات التي شخّصها الناقد روبرت همفري مثل المناجاة والوصف والمونولوج باعتباره أسلوباً نفسياً قادراً على تقديم المحتوى النفسي للشخصية، حضور قوي، حيث راح الكاتب يشقّ طبقات الماضي البعيد ويستحضر مشاهد منه، ليصنع منه فقرات سردية عبر التداعي الحر. الأمر اللافت هو تعامل القاص مع تيار الوعي بقصدية من خلال وضعه المونولوجات المباشرة والحوارات والمأساة التي يشعر بها والتي نتجت عن الوضع المأساوي المحبط للأمال، وذلك بغية انعكاس تأزم الشخصية وتوغّلها في مشاعر الحزن والقلق والخوف من الغد المبهّم والتي تجثم كالكابوس على صدره، حتى تعترف الشخصية في وعيها الباطني بالخيبة والخذلان والتوتر.

وقد قسّمنا الفصل إلى أربعة مباحث بعد التمهيد، حسب عدد الروايات، حيث عالج كلّ مبحث من المباحث الأربعة رواية من روايات سنان أنطون، وتكفّل بدراسة توظيف التداعي الحر فيها، لينتهي الفصل بخاتمة لما توصّل إليه الباحث من استنتاجات.

تقنية التداعي الحر في روايات سنان أنطون:

بعد ما تطورت الرواية الحديثة إثر محاولات التجريب، خفت صوت الراوي وعلا صوت الشخصية، وكان للبوليفونية أو تعدّد الأصوات دور في ذلك. وكانت نتيجة ذلك ظهور أساليب تعبيرية جديدة مثل التداعي الحر حيث ساعدت في ظهوره الظروف التي هيمنت على الواقع بعد الحرب العالمية الأولى. ساد هذا الأسلوب في الكتابة الروائية بسبب حالته الانفعالية والتخيلية عند الشخصية

الناجمة عن هيمنة الحالة الفردانية للإنسان المعاصر. التداعي الحر يظهر عن طريق استرجاعات وتداعيات تقوم على منطق فوضوي هدفه الكشف عن أعماق جوانب الحياة البشرية عن طريق اتصال القارئ بشعور الشخصية الروائية.

إنَّ الخيال بالإضافة إلى الذاكرة لعب دوراً كبيراً في التداعي الحر في روايات سنان أنطون حيث ربط سنان أنطون الكثير من المواضيع تتراوح بين الماضي والخيال. بمعنى أنَّ الكثير من الأفكار تداعت بفعل التخيل الفكري المرهف لدى الكاتب. وذلك يقوم على عنصر التداعي بين الشخصية المتخيَّلة التي هي من صنع الكاتب والكاتب نفسه لذلك قيل إنَّ المؤلف لا يقدِّم وعيه بل يقدِّم وعي الشخصية التي صنعها. فيما يلي نتناول نماذج من توظيف أسلوب تيار الوعي في تلك الروايات حسب ترتيب نشرها:

المبحث الأول: التداعي الحر في رواية إعدام

لا تخلو رواية إعدام كما الروايات الأخرى لسنان أنطون من أسلوب التداعي الحر، فقد استخدم الروائي هذا الأسلوب في مواضيع كثيرة من الرواية، منها عند تناوله أحداث اعتقاله على يد أزام النظام البعثي حيث يسترسل ذاك عبر مونولوج داخلي فيقول: «كانت هذه اللحظة التي فكَّرت كثيراً باحتمال وقوعها، لكن من دون قدر كاف من الحذر لتفاديها. أخذ أبو عمر كتيبي التي كانت تجثم على المصطبة بجاني وناولني إيَّاه. لم أطرح المزيد من الأسئلة. سرنا سوياً نحو البوابة الرئيسية. كنت دائماً أشكو من المسافة بينها وبين قاعات الدروس والساحة، لكنَّها بدت شديدة القصر ذلك الصباح. كنت أحبُّ أن أصل مبكراً لتفادي الزحام. لم يكن الكثير من الطلبة قد وصلوا بعد. بحثت عن وجه يعرفني، ربَّما كي يسجِّل غيابي. فكَّرت بأريج وتحذيرها المستمر لي وجدَّتي وصلواتها ودعائها والشموع التي توقدها في الكنيسة كلَّ يوم من أجل سلامتي»^١

من الملاحظ أنَّ ما قرَّأناه من خلال النص المقبوس هو صور من المونتاج المكاني الذي حصل عبر عملية التقطيع ما أدَّى إلى حصول التداعي الحر أي إنَّ عملية التداعي جاءت عبر المونتاج المكاني كما أنَّ النص يحتوي على نوع من الاعترافات من قبل الراوي فهو يعترف من خلال وعيه بأنَّ الخوف قد سيطر عليه حين قال أنَّ المسافة بدت شديدة القصر. السمة المميَّزة لهذا النموذج من التداعي الحر الذي نقلناه، هي أنَّ مفهومه جاء واضحاً لاغموض فيه ذلك أنَّ الكاتب لم يستخدم الكلمات الغامضة أو الرمز، فالقارئ يندفع مباشرة في أفكار الراوي فرات، كما أنَّه يعيش

١ - سنان أنطون، إعدام، ص ١٣.

لحظة اعتقاله وكأنه يدخل المعتقل معه وكلّ ذلك من خلال وعي الراوي وهذا إنّما يدلّ على نجاحه في إقناع القارئ. عند البوّابة الرئيسة يسترجع ذكرياته، فيدخل الزمن الخارجي للقصة، حيث يتذكّر أنّ المسافة التي تقع بين قاعات الدروس وبين البوّابة الرئيسة كانت طويلة جداً لدرجة أنّه كان يشكو منها، أمّا اليوم فهي قصيرة، حيث قطعها بسرعة وعندما يتذكّر قاعات الدرس، يتذكّر أيضاً زميلته أريج تلقائياً، ثمّ يتذكّر تحذيراتها المستمرة له وخوفها عليه وهذا يسبّب بتذكّر تحذيرات جدّته له، ومن هناك يتذكّر صلواتها ودعاءها والشموع التي توقدها في الكنيسة كلّ يوم من أجل سلامته. نلاحظ في هذه الفقرة السردية شلالاً من الذكريات ينساب على الراوي، حيث إنّ ذكرى الواحدة تستدعي ذكرى أخرى وهكذا تستمر الذكريات استمراراً تسلسلياً وهذا هو التداعي الحر. تمكّن الراوي فرات من التعبير عن حالات وعي شخصيته عن طريق الحضور المباشر لأفكاره في سياق الحكيم، فالتداعي الحر يقوم على السقوط المتسلسل لأحداث الذاكرة وهذا ما يدلّ على أهمية الذاكرة ودورها في فيه من بين العناصر الثلاث التي تنظّمه وهي الذاكرة والحواس والخيال.

من ضمن الوسائل التي اعتمد عليها الراوي في تقديم التداعي الحر هو أسلوب التكرار، فالتداعي الحر يأتي عبر الحركة الذهنية المتسمة بعدم الاستمرارية والانقطاع والتشتيت ما يفرض تكرار بعض المواد حسب الحالات الشعورية واللاشعورية في وعي البطل. عليه فإنّ التكرار المطلوب هنا ليس ذلك التكرار الذي يُعد من الظواهر اللغوية البلاغية والذي يُعتبر أفضل من التأكيد. «كانت هناك سترة رمادية معلقة على مشجب في زاوية الغرفة وتحتها مظلة سوداء اتكأت برأسها على الجدار الأبيض وعليها بضع قطرات ندية وأخرى تتساقط منها على الأرض كأنّها تبكي. إذاً هناك مطر! لم أسمع. آه من الجدران. جدران دونها جدران! تذكّرت الغيوم»^١

نلاحظ أنّ الراوي يكرّر الجدار لثلاث مرّات، وقد استخدمه بعد ما حمّله فائدة جديدة ومعنى جديد، للدلالة على الممارسات القمعية لنظام البعث المنحل والسياسات التعسّفية التي كان يمارسها تجاه المعارضين من الطلبة والمثقفين.

وفي مقطع آخر من الراوية نقرأ هذه الفقرة ذات الطابع السريالي (surrealism)، حيث يخرج من رأسه صبية يتضحكون فيمزّقون كتبهم المدرسية. في المقطع يستمر الراوي في تقديم التداعي الحر والكشف عن المحتوى الذهني وما يدور في خاطره من خوف وقلق وتأزّم، حيث نقرأ: «تعبّ ذاكرتي عليّ بضراوة وتقتلع الأسلاك الشائكة التي تفصل بين هنا وهناك. تتطاير الحدود وعلامات الممنوع التي تطعن بشرتي ورأسي. تمرّ غيوم حمراء تغطّي على الشمس الخائفة. يخرج من رأسي صبية

١ - المصدر نفسه، ص ٤٤.

يتضحون وهم يفتحون حقائبهم المدرسية ويمزقون الكتب المحبوسة بداخلها. يحولون أوراقها طائرات ورقية. يكتبون جنوهم شعارات على جدران تمتد يكل اتجاه. يمضي الماضي بسرعة نحو المضارع. يصطدمان. تسافر شظاياهما في كل اتجاه. ثم أستيقظ لأجد نفسي هناك(ك)»^١

من الملاحظ أنّ الوسائل التي اتخذها الروائي في المقطع لتقديم التداعي الحر والتي لم تكن شائعة في النثر العادي كثيراً، هي الأساليب البلاغية وهنا الاستعارة والتشبيه. يقول همفري في توظيف المجازات البلاغية في تقنية تيار الوعي: «ما هي إلا علامات خارجية على أنماط الفكر العادي الكامنة في الخصائص المتنوعة لطريقة التوصيل بالكلمة. ومعنى هذا كله أنّ هذه المجازات لها منطق عملي»^٢ ولم يكن الروائي قد استخدمها هنا لجرد إضفاء البعد الجمالي بقدر ما هي لتصوير الحالات النفسية الداخلية للشخصية؛ ولم تكن أيضاً غاية في حد ذاتها، بل هي وسيلة لإدراك حقيقة العملية الذهنية التي لا يمكن شرحها إلا عبر آليات منها التداعي الحر. كما أنّ الطابع السيريالي الذي نلاحظه يُضفي على النص الطابع الحلمى الذي يُعد من ضمن آليات التداعي الحر.

وفي مقتبس من الرواية يعود الراوي إلى الماضي البعيد، أيام طفولته فيسترجع ذهابه مع جدته إلى كنيسة أمّ الأحران، حيث طقوس التي تُمارس هناك والبخور، ويتذكّر عُش اللقلق على قبتها، ويستمر الاسترسال حتى ينتهي بتذكّر طقوس غسل الأرجل من قبل القسّ الذي يسمّيه "أبونا" كما فعل المسيح ومن هناك يتابع شلال الذكريات في الماضي البعيد ويستمر أحداثه حتى يصل إلى التشكيك بمدى صدقية "أبونا" في تأدية الطقوس، وكلّ ذلك يقوم به عبر أسلوب التداعي الحر وقد جاء هذا التشكيك في سياق التأكيد على رفضه للطقوس تلك، فالراوي ومن خلال بعض المقاطع السابقة التي قرأناها في الرواية كأنما يريد الإشارة إلى تأزمه النفسي من خلال رفضه لتلك الطقوس أو كأنما يراها عنصراً من عناصر تشكيل الأيدلوجية الطائفية التي ذهب بالبلاد نحو الهلاك والدمار:

« كانت تذهب إلى كنيسة أمّ الأحران في عقد النصارى في بغداد القديمة، وتقول لي أنّها ستأخّر هناك. كنت أحبّ تلك الكنيسة لأنّها كانت تأخذني إليها عندما كنت طفلاً. أحببت هيئة الطقوس والبخور قبل أن تقودني الكتب بعيداً عن الإيمان. ولا أزال أذكر عُش اللقلق الذي كنت أراه على قبتها. فيها اشتريت في طقوس التناول الأوّل، والتي كان من المفترض أن يدخل بعده يسوع إلى قلبي. وفيها غسل "أبونا" رجليّ مع مجموعة من الفتیان كما فعل المسيح مع الرسل.

^١ - المصدر نفسه، ص ٧٤.

^٢ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٩٧.

رفضت الاشتراك في البداية لكنها أصرت وحلفتني بذكرى والدي. لكنّ "أبونا" لم يقبل قدمي كما فعل المسيح بل اكتفى بتقريب شفثيه منها بعد أن غسلهما بالصابون والماء»^١

إنّ أسلوب التداعي الحر هنا جاء في قالب التقطيع والتكرار، حيث كرّر مفردة الكنيسة (المفردة نفسها أو الضمير العائد لها) كما كرّر مفردة أبونا (المفردة نفسها أو الضمير العائد لها) وذلك لتبيين حالة الوعي لدى الشخصية، أو للتأكيد الملح على الموقف والثبات من أجل المبادئ، كما جاء استدعاء الماضي في التداعي الحر المذكور على أساس مفارقة المكان والتعامل، فحيثيات المعتقل الصعبة تقف على جانبي نقيض من حيثيات البيت الذي يرمز إلى الأمن والراحة، كما أنّ تعامل المعتقلين مع المعتقل يقف على طرفي نقيض مع تعامل أفراد أسرته معه.

المبحث الثاني: التداعي الحر في رواية وحدها شجرة الرمان

كغيرها من رواياته، استخدم سنان أنطون، في رواية **وحدها شجرة الرمان** تقنية التداعي الحر وقد جاء ذلك عبر وسائل مختلفة وجدها الروائي قادرة على التعبير عن رؤيته السردية وفيما يلي نتناول عدداً منها: «المرة الوحيدة التي بكى فيها أبي كانت عندما سمع بخبر موت أخي، أمير، الذي كان يكبرني بخمس سنوات، والذي تحوّل من يومها من "الدكتور" إلى "الشهيد". احتلّت صورته "بالأبيض والأسود" المؤطرة قلب الجدار في غرفة المعيشة فوق التلفزيون ومساحة أكبر من قلب أبي الذي كان أموري أصلاً يحتكر الكثير منه. فأمر كان ابناً مثالياً طالما افتخر به أبي. دائم التفوق والأول في صفوفه. حصل على معدل ٩٥% في امتحانات البكلوريا ودخل الكلية الطبية كي يصير جراحاً ويحقّق حلمه بفتح عيادة ويحمل العبء عن أبي ويحيله إلى التقاعد، كما كان يقول له، بالرغم من أنّ أبي كان يرّدّد بأنّه سيواصل مهنته حتى يموت»^٢

لاشكّ في أنّ من ضمن الأهداف المرجوة في رواية **وحدها شجرة الرمان**، هو ترسيم الصورة البشعة للحروب والكشف عن وجهها القبيح والنتائج التي تترتب عليها من قتل ودمار، وقد وظّف سنان أنطون عدّة آليات تسانده في ذلك منها تقنية التداعي الحر، حيث نجد في المقطع التالي من الرواية: «المرة الوحيدة التي بكى فيها أبي كانت عندما سمع بموت أخي، أمير الذي كان يكبرني بخمس سنوات. والذي تحوّل في يومها من "الدكتور" إلى "شهير" احتلّت صورته "بالأبيض والأسود" المؤطرة قلب الجدار في غرفة المعيشة فوق التلفزيون ومساحة أكبر من قلب أبي الذي كان

^١ - سنان أنطون، إعجام، ص ١٠٢.

^٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١٦.

أموري أصلاً يحتكر الكثير منه. فإنَّ أمير كان ابناً مثالياً طالما افتخر به أبي. دائم التفوق والأول في صفوفه. حصل على معدّل ٩٥% في امتحانات البكلوريا ودخل الكلية الطبية كي يصير جراحاً ويحقّق حلمه بفتح عيادة» أنَّ الكاتب من خلال بلورة حركة الوعي داخل شخصية جواد بطل الرواية، وقد لاحظنا أنَّ الراوي جواد انتقل من القصة الداخلية إلى القصة الخارجية، يتذكّر متوالية تتساقط صوراً ذهنية من كتاب الماضي. يتذكّر جواد بكاء أبيه لأوّل مرّة حين أبلغه نبأ وفاة أخيه أموري. ثمّ يتذكّر ما يتعلّق بأموري منها أنّه كان ابناً مثالياً طالما افتخر به أبوه وأنّه قد حصل على معدّل ٩٥% ما أهّله إلى دخول كليّة الطب ليصبح بعدها جراحاً يفتح لنفسه عيادة، فبذلك يحقّق حلمه فيُحيل أباه إلى التقاعد بالرغم من أنَّ الأب كان يردّد دائماً أنَّ أموري سيواصل مهنته حتى يموت. كلّ تلك الاستذكارات جاءت من وعي الشخصية دونما تدخّل الكاتب وذلك بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية.

ونلاحظ نموذجاً آخر من تقنية التداعي الحر في رواية **وحدها شجرة الرمان** نفسها، حيث نقرأ في النص التالي: «بدلاً من سطوح بيضاء ألوّنها على هواي وأفرش عليها كوايسي أو فضاء تلد في حضنه مخيلتي أجساداً أنا خالقها، وجدتي ولسنين طويلة لا أستخدم أكثر من لونين أو ثلاثة. ألوان باهتة على سطوح باردة رتيبة. لا تتخلّلها تفاصيل أو مفاجآت، ما عدى نقطة الكهرباء ولوحة الأزرار أو التعليقة المعدنية الخاصّة لتعليق الثّريا. أحياناً كانت ذبابة غبيّة ترتطم بالسطح اللزج وتحتضر لثوان قبل أن تموت. كنت أظنُّ أنَّ هذه الفرش الضخمة الثقيلة ذات الشعر الخشن مرحلة مؤقتة أعود بعدها إلى الفرش الصغيرة الدقيقة والأكثر نعومة وحسّاسية والتي أشعر معها بحميميّة»^١ في الاقتباس السابق نقف أمام أفكار ورؤى تتداعى في وعي شخصية الراوي جواد، إذ وجدناها تسير وفق ما يدور بداخلها أي حسب المحتوى الذهني لها واللغة التي استخدمها هي لغة مرنة سلسلة بعيدة عن الغموض والضبابية وقد استطاعت أن تحتوي أحاسيس الشخصية وتصوراتها ومشاعرها وقد جاء كلّ ذلك من خلال التدفّق الحر عبر استرجاع تخلّلاته بعض الصور البلاغية مثل التشبيه والاستعارات، وهي إسقاطات ذهنية، تنمّ عن البعد النفسي والكبت والصراع الداخلي الذي تعانیه فيما يخصّ هوايته والتي رغب في تحقيقها وهي فن الرسم، ولعلّ هواية الراوي جاءت متناسقة مع هدف الكاتب في كتابة روايته هذه والذي أشرنا إليه مسبقاً، إذ إنّ البعد المشترك فيما بينهما هو رسم الوجه البشع للحرب والاقتتال والكشف عن ملامحها الكريهة. نلاحظ أنَّ الكاتب بنى هذا

١ - المصدر نفسه، صص ١١٣-١١٤.

التداعي الحر على طريقة القاموس الخاص بالشخصية، فاللغة الشعرية المستخدمة بإتقان هنا تنم عن وعي الراوي وقاموسه السردى.

وفي المقتبس التالي نجد نموذجاً آخر من تقنية التداعي الحر، استخدمها الكاتب لاستذكار حالة القطيعة المزمنة التي كانت تحكم علاقات الراوي بأبيه، والتي هيمنت على مواقف عديدة، منها على أجواء الزيارة حين ذهب برفقة أمه وأبيه للتقدم رسمياً لخطبة ريم. يستذكر الراوي العبارة التي قذفها أبوه بوجهه وهو غير راض بهذه الخطبة وقد جاء الاستذكار من خلال وعي شخصية الراوي: «احتلّ المكان صمت ثقيل ولم تُفلح محاولاتى في فتح مواضيع يمكن أن يتحاورا فيها. اقتصد الاثنان فيما قالاه والتزما بالحد الأدنى المطلوب. لم يكن أبى ثثاراً أساساً وبدأ على أبيها أنه اضطرّ لإبرام صفقة غير مربحة. في طريق العودة حذرني أبى من مغبة أن أعتمد على ريم وأبيها في كل شيء. "لاتصير عاله عليهم"! جرحني كلمة "عالة" لكنني لم أقل شيئاً. بعد كل تلك السنوات كنت قد تعلّمت أن الجدال معه لا ينفع»^١

كما أنّ في المقطع السردى التالي من الرواية وظّف سنان أنطون هذه التقنية ليستذكر جزئية ينتقل بها إلى جزئية أخرى بطريقة مرتبطة وبعناية تامة حيث نقرأ: «كنا نجلس في الغرفة المجاورة للمغيسل حين سمعنا طرقات على الباب. قام مهدي وذهب ليفتح الباب. سأل صوت يتأكد من أنّ المكان هو المغيسل. دخل رجل في بداية الخمسينيات يتبعه شابان يشبهانه في الملامح. كان أشيب الرأس بأنف مدبّ وشارب أبيض وبعينين كبيرتين بلون القهوة تورّمت أجفانهما. كان يرتدي قميصاً أزرق وبنطلوناً أسود بدا عليه أنّه ميسور الحال. رحّبت بهم فقال الرجل بصوت متعب:

– عدنه ميّت نريد نغسله ونجفنه

– إي. وين الجثة؟

أحنى أحد الشابين رأسه، بينما نظر الآخر إليّ. مدّ الرجل يده اليمنى التي كانت تحمل كيساً أسود وقال بصوت متهدّج:

– ما ظلّ عدنه بس الرأس»^٢

إنّ توظيف العناصر الثلاثة لعملية التداعي الحر (الذاكرة، والخيال، والحواس) وكيفية ترتيبها وطريقة ظهور وعي الشخصية بها يختلف من كاتب إلى آخر، وترتكز روايات سنان أنطون على عنصر الذاكرة ويقوده الألم الداخلى، ويرفده الخيال الخصب فهو ينبش في ذاكرة الذكريات كي يعبر

^١ – المصدر نفسه، ص ١٥٧.

^٢ – المصدر نفسه، ص ٢١٩.

عن فداحة الألم. في المقتبس السابق الذي يتخلله مقطع حوار، ينطلق الراوي عبر ذاكرته فيتذكر أحداث جلوسه مع صانعه مهدي ليكون منطلقاً لاستذكار دخول المغيسل الرجل الخمسيني بشاربه الأبيض وأنفه المدب وعينه الكبيرتين بجفنين متورمين، يرافقه شابان، يطلبون تغسيل مَيَّتهم ولم يحملا منه إلا الرأس. والمهم في هذا الاسترجاع كله هو الحوار المؤلم الصادم الذي دار بينهم، حيث فيه صبَّ الراوي محتواه الذهني الذي يعكس التأزم النفسي المتحكم فيه والشعور بالإحباط الذي يعيشه، إذ إنَّ بسبب التفجيرات الإرهابية المتصاعدة والاقتتال الداخلي الذي بلغ أشده والذي طال كافة مكونات الشعب العراقي صارت الجثث أشلاء مشوهة الملامح لا يمكن التعرف عليها إلا عن طريق الرأس. والعبارة الأخير بالذات تُعتبر من أشدّ العلامات السيميائية التي تثير الحزن وتترك أثراً نفسية لدى القارئ.

المبحث الثالث: التداعي الحر في رواية يا مريم

تنفتح رواية **يا مريم** على رجل عجوز سبعيني تشترُّ ذاكرته عبارة مؤلمة وجَّهتها إليه مها بعصبيّة بعد نقاش حادّ حول المآسي التي يعيشها العراق. "عمو، إنت عيش بالماضي" إذ اتَّخذها منصّة للانطلاق نحو الماضي والإبحار في سنواته عبر الصور الذهنية واستنطاقها. في معترك حديثه عن طقم الأسنان الذي ثبتّه في مكانه، ثمَّ شعره الأبيض وأنه أفضل من الصِّلَع، يتذكّر الراوي يوسف العجوز الحلم الكابوسي الذي راح يخنقه في الليلة البارحة عبر انثيال التداعي الحر، إذ إنَّ التذكّر مقرون عادةً بوساطة مثل العلاقة بين الماضي والحاضر ووسيطه كمؤشر للتداعي: «كان البيت هو هو، بكّل تفاصيله، لكنّه كان قد تحوّل إلى متحف، وكلّ غرفة فيها متحف. الأسرة والكراسي محاطة بالحبال وعلامات تمنع الزوّار من الاقتراب أو اللمس. وكنت أعمل دليلاً أشرح تاريخ كلّ غرفة، ومن كان يسكن فيها وإلى أين هاجروا. سمعتُ صوت همهمات وضحك لكن دون أن أرى أحداً. خرجت من قاعة إلى أخرى بحثاً عن الزوّار لكن القاعات كانت فارغة. ثمَّ سمعت صوت رجل آخر ورأيتّه يمشي في الممر مع مجموعة من الزوّار وهو يشرح لهم تفاصيل خاطئة عن البيت. اقتربت منهم وهتفت بصوت عال: هذا بيتي وأنا الدليل، لكن لا أحد يسمعي أو أبه لوجودي. نظرت إلى المرأة فرأيت إني أصلع»^١

إنَّ الشعر الأبيض الذي لفت انتباهه قد ذكره بالصلح عن طريق تذكّر الضد بال ضد، فالأشياء تُعرف بأضدادها، ثمَّ تذكّر الصِّلَع الذي رآه في الحلم. ومن الممكن أن تكون الأحلام قالباً للتداعي

١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٢.

الحر، كما نلاحظ في هذه الفقرة إسقاطات الراوي في قالب المقطع الحلمي «ومن أمثلته أحلام اليقظة التي تُعد نوعاً من التداعي الحر، وهي تشبه أحلام النوم في كثير من الوجوه، أهمّها أنّها مجال للتعبير عن النزاعات التي لا يمكن تحقيقها في الحياة الواقعية»^١

إنّ يوسف باعتباره الشخصية المحورية في البنية السردية للرواية يتدرّج مسار الحبكة حسب الترتيب الزمني، فيستذكر ذلك اليوم الحزين الذي فقد أخته الكبرى حتّة والتي كانت له بمثابة الأم الحنون من الابن والتي تركت دراستها ولم تتزوّج طيلة حياتها، فتحملت مسؤوليته هو وإخوانه إلى أن تزوّجوا وتركوها، فعاشت هي ويوسف أخوها دونما زواج حتى مماتها، فاستذكر تاريخ وفاتها الذي كان قد سجّله على صفحة التقويم المعلق على جدار حائط الغرفة ويقول: «بدأت صورة مريم وعيناها تنظران إلىّ وإلى أختي حتّة بشيء من الحزن. ظلّت دموعي تترقرق وأنا أصلي لروحها، كما صلّت لي عمراً بأكمله "أبانا الذي في السماوات... ثمّ أردفتها بـ السلام لك يا مريم، الممتلئة النعمة. الربّ معك»^٢ كما أنّ القطع الذي نلاحظه في النص وتكرار العبارات القصيرة يأتي في سياق تقديم وعي الشخصية.

وفي مقطع سردي آخر من الرواية يتخلّلها التداعي الحر، تبوح لنا ذاكرة الراوي يوسف بضمير المتكلّم، عبر منولوج داخلي مباشر، حيث يتناول حدثاً وقع خارج إطار القصّة الداخلية وتحديدًا في زمن قصف الطائرات الأمريكية المدن العراقية ولجوء الناس منها عائلة مها إلى الملاجئ، إذ استرجع الراوي ذكرياته حسب ترتيب منطقي للأحداث السابقة واللاحقة للحدث، فنقرأ: «أول مرّة رأيت مها فيها كانت طفلة تبكي، مثلما بكت أمس. تألّمت وأنا أرى دموعها تنهمر. كنت قد رأيتهما من قبل بالطبع في المناسبات العائلية ولكن تلك هي المرّة التي أذكرها بوضوح. كنت الوحيد الذي عرف كيف يساعد أمّها، نوال في تهدئة روعها في الملجأ في تلك الليلة المظلمة عام ١٩٩١. كانت الطائرات الأمريكية تدكّ بغداد ليلتها في قصف شديد يهزّ الأرض ومها في أحضان أمّها تبكي. فقامت تمشي وحولت ذراعيها إلى مهد تهزّه وتهدهدها. وصلت إلى الباب الذي يؤدّي إلى الدرج حيث كنت أقف ويبيدي المذياع الصغير الذي كان دائماً معي لأتابع الأخبار، مع أنّها لم تكن قد تغيّرت في اليومين الأخيرين "غارات جويّة لقوّات التحالف على أهداف في العراق والكويت"»^٣

يبدأ المقطع وهو منولوج داخلي مباشر على لسان الراوي يوسف العجوز، ليروي جزءاً من الحدث ضمن القصّة الخارجية "أول مرّة رأيت ما فيها كانت طفلة تبكي" ثمّ من القصّة الداخلية

١ - ينظر: عبدالعزيز القوصي، علم النفس، أسسه وتطبيقاته التربوية، ص ٣٤٣.

٢ - سنان أنطون، يا مريم، صص ١٦-١٧.

٣ - المصدر نفسه، ص ٢٨.

"مثلما بكت أمس" ليكمل بعد ذلك المقطع بأجزاء من القصة الخارجية، فالسرد يتشابك في هذا المقطع بين أحداث القصة الداخلية وأحداث القصة الخارجية. إنَّ العبارة الحادة الغاضبة التي قذفتها بوجهه مها كانت المثير في التداعي الحر عبر استرجاع السنوات الماضية والمسح لكامل لعلاقات الراوي بشخصية مها وقد حدث ذلك من خلال تزاخم الصور والأفكار في منطقة ما قبل الكلام وروايتها حين بلغت المرحلة الذهنية وكانت هناك مثيرات أخرى.

كما جاء التداعي الحر في المقطع السردى الآخر من الرواية نفسها: «بالرغم من أنني لم أكن مواظباً على الحضور في الكنيسة، إلا أنني كنت أحبّ جمالياتها وأطرب لطقوسها وتقاليدها العريقة، خصوصاً إذا كان صوت الشّمس أو الكاهن رخيماً. فقد كان للتراتيل والبخور والأجراس وملابس الكهنة المزركشة والابتهالات وقع في روحي. ربّما لأسباب مختلفة عن معظم المصلّين. كان يخيّل إليّ أنّ صوت الكاهن خصوصاً عندما يترنّل بالأراميّة أو السريانيّة قادم من الماضي السحيق ومن البدايات الغامضة، وكنت أرى القدّاس احتفالاً بالحياة، بالولادة والموت والبعث، ليس للمسيح وحده، بل للجميع. أتخيّل المسيح شجرة مقدّسة لامتوت مهما اقتلعتها العواصف وجرفتها الطوفانات»^١

إنَّ النقاشات الدينية التي دارت سجّالها بينه وبين أخته حنّة والتي كانت حادة أحياناً، استفزّت ذاكرته كي يتذكّر الكنيسة التي كانت تذهب إليها حنّة لأداء الطقوس الدينية، فالانبعاثات العفوية للأفكار والذكريات، أدّت إلى التداعي الحر كما يقول ذلك برادين: «إنَّ التداعي للأفكار هو الأداة العادية على الأقل إن لم تكن الأداة اللازمة للذاكرة، فالماضي بجميع الأشكال التي يمكنه أن يعود فيها إلى البروز سيتذكّر عن طريق وساطة والعلاقة فيما بين الماضي ووسيطه هي ما نسميه تداعي الأفكار»^٢ ونلاحظ أنّ الراوي يسترسل في سرد الأحداث التي تعامله مع الطقوس الدينية، إذ يحب من الكنيسة جمالياتها و إنّما تطربه طقوسها وتقاليدها العريقة دون معتقداتها، فالتراتيل والبخور والأجراس وملابس الكهنة المزركشة وحدها ما تُرضي روحه بينما يشكُّ في الكثير من الأيدلوجيات المرتبطة بها لاسيّما أنّه يصرّح في أكثر من مقطع من الرواية عدم إيمانه بالمبداي الدينية.

ويتكرّر توظيف أسلوب التداعي الحر، فنقرأ المقطع السردى التالي وعلى لسان مها هذه المرّة: «كان كلّ شيء معدّاً لكي يصل بشار إلى الدنيا وتستقبله الأحضان الدافئة والشراف الناعمة. حتى هو بدا مستعجلاً للخروج من غرفته الصغيرة في جسدي إلى العالم لأنّه كان كثير الحركة، لكنّه

^١ - المصدر نفسه، ص ١٠١.

^٢ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، (قراءة لتيّار الوعي في القصة السعودية)، ص ٣٧.

لم يصل إلى غرفته وظلَّ مهده فارغاً. ليس لأنني اقترفت خطأ ما أو أنني لم أعن بجسدي الذي كان هو قطعة منه على وشك أن تستقلَّ بنفسها. طبقت تعليمات الطيبة بحذافيرها وكنت حريصة على أن يكون كلُّ شيء مثالياً. لكن الذين حسموا مصيره كانوا غرباء لا علاقة لهم به ولا بنا. النهاية دائماً قاسية ومحنة ولا جواب أو تفسير لها لأنَّها دائماً تأتي قبل موعدها. لكن ما أفسى أن تنتهي الحياة قبل أن تبدأ؟ وما أفسى أن يسبق الموت الولادة نفسها؟^١

حاولت الراوية مها معاينة الواقع المرير والتعايش مع الأحداث الجارحة عبر ترحيل الأفكار والذكريات المؤلمة من منطقة اللاشعور إلى الشعور حسب فرضية المقاومة التي قدّمها فرويد. لقد جعل سنان أنطون من شخصية مها شخصية واعية هاربة من ملابسات منطقة اللاشعور إلى الشعور والقبول بما والرضوخ أمام الأحداث الفاجعة لتنجو منها وتعايش معها.

تتذكّر مها في هذا المقطع ومن خلال استرسال التداعي الحر والذي عكس شدّة تأزّمها النفسي، ابنها بشار الذي كانت تنتظر لحظة ولادته بفارغ الصبر والذي مات قبل أن يولد، وقد سردت قبل ذلك المضايقات التي تعرّضت لها من قبل الجماعات الإرهابية المسلّحة هي وزوجها كما الآخرين، والتي أجبرتهما على الانتقال إلى منزل يوسف في الطابق الثاني والسكن فيه، ثمّ استرسلت بلغة تفيض ألماً في سرد الأحداث حتى بلغت موت جنينها في التفجير الذي وقع بالقرب من منزلهم، وفقدتها له وهذا الاسترسال دليل على استخدام التداعي الحر في النص وتوظيفه. «أن يوحى شيء بشيء آخر، يتفق معه في صفة كليّ أو جزئيّ حتى لو كان الاشتراك بينهما يتمّ بمحض الإيحاء»^٢ لقد بلغ التأزّم النفسي فيها درجة راحت على إثره نوجّه أصابع اللوم إلى نفسها وكأنّها هي التي أسقطت جنينها بيدها، ما يدلُّ على خوفها المتشبع بالقلق واضطراب نفسي، لكنّها في النهاية تحاول تهدئة نفسها غير أسلوب الاستفهام، لكن دون جدوى حتى تدخل في منولوج داخلي وتطرح أسئلة بطابع فلسفي تنم عن عمق الضياع: "ما أفسى أن تنتهي الحياة قبل أن تبدأ؟ وما أفسى أن يسبق الموت الولادة نفسها؟ لقد أطلقت الراوية العنان لأفكارها تسترسل تلك الأحداث الأليمة التي تسبّبت في مقتل ابنها بشار، وقد أراده الكاتب أن يكون رمزاً للجيل المستقبل، كما أنّ مها رمز للجيل العراقي الحاضر ويوسف رمز للجيل السابق.

^١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٢٧.

^٢ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، (قراءة لتيّار الوعي في القصة السعودية)، ص ٥٩.

المبحث الرابع: التداعي الحر في رواية فهرس

كتب سنان رواية **فهرس** بطريقة شاعرية، تختلف عن رواياته الأخرى حتى إنّ الحبكة جاءت أكثر تشظياً كشظايا نفس ودود المضطربة، إذ لاحظنا أنّ المشاهد الوصفية تحمل درجة عالية من الحساسية الشعرية، حيث نجد فيها الكثير من الدلالات والصور كما أنّ الماضي يختلط فيها بالحاضر. تفتتح الرواية عرضها السردي بـ "منطق الطير" وهو جزء من مخطوطة ودود المسماة بـ "فهرس" والتي بنى عليها الراوي نغمة حبكة روايته بنفس العنوان. من ضمن ما وظّفه الكاتب في هذه الرواية من تقنيات تيارية وهي تقنية التداعي الحر وقد توزّعت على مساحات كثيرة من الرواية ومنها ما اقتبسناه في المقطع التالي:

«لازلت أذكر أوّل مرّة طرت فيها. "هيا، لقد آن الأوان!" قالها أبي بحزم قبل أن يحلّق بعيداً. همست أمّي وهي تدفعني بمنقارها برفقة نحو الحاقّة: "لا تخف يا صغيري. ستطير. فكلّنا نطير. سأكون وراءك" إخوتي الثلاثة يطفرون فرحاً في السماء غير آبهين بي. خفق قلبي كأنّه هو أيضاً يخاف من أن يحونه جناحاه. كأنّه حائر مثلي، بين الرهبة التي كانت تسكنني وتبقيني في العش، أو بالقرب منه. وبين الرغبة التي تتحاني وتستدرجني لأكون كالكبار. تقدّمت بحذر إلى حاقّة الغصن الذي تدلّى قليلاً من ثقلي وثقل إمّي التي تبعني هي الأخرى. لم أنظر إلى الأسفل بل إلى الأعلى... نظرت أمامي واستجمعت شجاعتي كلّها ورفرت بقوة وطرّت»

من الملاحظ في النص المقتبس أنّ الذاكرة تسيطر على مجرى الأحداث والسبب هو التداخل الشديد بين الماضي والحاضر إذ إنّ الشخصية المأزومة (الراوي) يتداخل عندها الحاضر بالماضي، فالماضي له ثقله الكافي ليفرض وجوده عليه شاء أم أبى. إنّ الراوي لا يرى الحاضر إلا غرساً من الماضي. كما يتراءى لنا أنّ الحرية المتمثلة بالطيران تشكّل الحافز المعنوي عند الراوي لذلك يحاول بطريقة أو بأخرى منح الجماد والنبات والحيوان هذه الحرية لاستنطاقها ولا ننسى أنّ الراوي يرى أنّ لكلّ شيء لغته، كما للإنسان لغة، إلا أنّنا لانسمعها، لذلك جاءت فقرات المخطوطة التي كتبها ودود، على لسان الطير والشريط المغناطيسي والتنور والسجادة والخيل والأختام البريدية و... في النص المذكور يروي لنا الراوي على لسان الطير أحداث طيرانه الأوّل بطريقة الاسترجاع، إذ يحقّق لأوّل مرة حلمه المنشود فيطير في سماء الحرية، كما يلاحظ في النص أعلاه أنّ الراوي قد أفرغ محتوياته الذهنية والشعورية في قالب لغوي وكأنه يلجأ إلى أسلوب الروائي السينمائي، إذ نجده يستخدم التصوير اللغوي و يتنقّل من صورة إلى أخرى وهو ضرب من تداعي الأفكار عبر المونتاج

وتداخل الصور غير المكتملة، ثمَّ أنَّ الصور المتقطّعة هنا جاءت للكشف عن المحتوى النفسي للشخصية.

كما نلاحظ توظيفاً آخر للتداعي الحر في رواية **فهرس** نفسها فنقرأ: «كنت أقف مشدوهاً أمام الحصان الذي يسحب العربة كلّما جاء أبو النفط. يخلو لي أن أراقب حركاته وهو ينتظر صاحبه. يهزُّ رأسه. يهشُّ الذباب بذيله. لكن ما قالته أمي ذلك اليوم أنساني الحصان وأخافني من مصيري البائس إن لم أذهب إلى المدرسة. ستكون أظافري متّسخة دائماً وسأحمل التنكات الثقيلة طوال اليوم وستفوح مني رائحة النفط وأجلس على العربانة وأشمُّ رائحة روث الحصان. أدركت يومها أنني سأظطر للذهاب إلى المدرسة. وذهبت بعدها بأشهر إلى الصفّ التمهيدي في روضة الأقحوان التي كانت تابعة لمدرسة ابتكار النموذجية في شارع فلسطين وبكيت بحرقه عندما تركتني أمي»^١

تحتوي رواية **فهرس** على الكثير من القصص الفرعية التي تقطع السرد أو تعرقله، لكنها من جانب آخر تكون مساعدة في الكشف عن أسرار الرواية كما أنَّ لها دور كبير في البنية السردية لها. ومن تلك القصص الفرعية قصّة الشاب صاحب العربة؛ أبو النفط، ذو الأظافر المتّسخة والذي يحمل تنكات النفط طوال اليوم، يشمُّ رائحة الروث وتفوح منه رائحة النفط، وقد أخافت الراوي أمّه أنَّ مصيره لو ترك المدرسة سيكون مصير بائع النفط هذا. القصة الفرعية هذه والتي رواها الراوي بآلية الاسترجاع، وإن لم تثر الخط السردى للرواية، لكنّها تعكس التأزم النفسي للراوي غير عبر التداعي الحر، حيث إنّه يحنُّ إلى وطنه رغم عيشه في بلد يُعتبر من أقوى بلدان العالم اقتصاداً وأرقاها تطوّراً.

وإذا انتقلنا إلى مثال آخر من رواية **فهرس** نفسها نجده يتحدّث عن الحليب المطعم بالبرتقال وبرودة الثلاجة في غرفته في المغترب وذلك ما يستدعي حسب الذاكرة على الدكتور نعيم أن تتداعي له الذكريات فتثال عليه انثيال شلال المتداعيات: «أعادي الحليب المطعم بالبرتقال وبرودة الثلاجة المفتوحة إلى بغداد في منتصف السبعينيات. وإلى فرحتنا أنا وأختي، لم يكن نصير قد وُلد عند مرور "أبوالألبان" الذي كان يقود شاحنة كبيرة مبرّدة كُتب على جانبيها بخط كبير "ألبان شركة الألبان" ويقف أمام البيت. فنساعد أمي في حمل صناديق القناني الفارغة إلى الباب لنستبدلها بأخرى مليئة. ينزل أبوالألبان من باب السائق ويدور ويقف خلف شاحنته. يفتح مزلاج الباب الخلفي فتهبُّ البرودة. يتأكّد من عدد القناني الفارغة في كلّ صندوق ومن أنّها ليست مكسورة. تقول له أمي عن

١ - سنان أنطون، فهرس، صص ٢٠٦-٢٠٧.

الصندوق الثاني ذي القناني الأصغر حجماً: "نص برتقال ونص موز". البرتقال كان طعمي المفضل، لكن وفاء كانت تحب الموز»^١

إنَّ المحقَّرات التي دعت إلى تداعي الذكريات واسترجاع الماضي هي محقَّرات حسّية، فحين فتح الراوي الباب الزجاجي للثلاجة ليجلب حليباً لمرايا، هبّت البرودة بوجهه فالتقط إحدى القناني لشركة أمريكية اسمها "فريش" ولاحظ الشعار المكتوب تحت اسمها "من المزرعة إلى طاولتك" مدّعية أنّها لا تستخدم المضادات الحيوية وأنّها تستخدم الزجاج؛ لأنّه آمن من البلاستيك، فأخذ قنينة الحليب المطعم بالشوكولاتة والبرتقال، فأعادته تلك القنينة إلى الزمن الماضي البعيد، حيث برودة ثلاجة بيتهم في بغداد، كما نلاحظ أنّ الراوي قدّم هذا الاسترجاع لغرض التداعي الحر مستخدماً الصورة السينمائية وهي صورة بصرية تتسم بالحركة ونوع وزاوية الرؤية وفيها دلالات على اللون والنور والصوت «هي لقطة بصرية سيميائية متحركة، مرتبطة بالفيلم والإطار وزاوية النظر ونوع الرؤية»^٢ وما قدّم لنا النص فيه من حركة الكاميرا والتنقّل بين اللقطات، كما فيه الطعم كالبرتقال والموز، وهذه كلّها تدلّ على أنّ النص يحمل صوراً سينمائية.

كما استخدم الراوي التداعي الحر ضمن قصّة فرعية أخرى جاءت تحت عنوان "منطق النبّاش" من الصفحة ٢٥٤ لغاية الصفحة ٢٥٨ وهي قصّة رسول فتى النفايات، إذ وصفته أمّه بأنّه صيّاد ماهر يعثر على ما يفوّته الآخرون، فيصف الراوي كيف أنّه عثر على خاتم ذهب ذات مرّة، فالتقطه وأعطاه إلى أمّه وكيف فرحت ووصفته بـ "السبع". «لم تكن الشاحنات قد وصلت بعد لتقيء ما في بطونها، لكنه صيّاد وماهر في العثور على ما يفوت الآخرين، وحتى المتمرّسين منهم، في الأكوام التي تمّ تمشيّطها. ألم يجد مرّة خاتم ذهب؟ ملح شيئاً يلمع فركض إليه والتقطه. أعطاه لأمّه التي وضعت على بنصرها بعد أن مسحته بكمّها. كان ضيقاً بعض الشيء. خبّأته بسرعة في صدرها. فرحت كثيراً واحتضنت رسول وقبّلتها. "عفيه بالسبع. صيّاد!". ونزلت إلى السوق في اليوم التالي لتبيعه وأكلوا يومها وجبة طعام حقيقية من تلك التي لا يظفرون بها إلا في العيد. لكن الخاتم كان استثناء. ومن يومها لم يجد شيئاً يمثل أهميته وقيّمته»^٣

استعمل الكاتب هنا تقنية "رقعة الحكاية والخلفية" التي تقوم على تداخل الأصوات ويستخدمها ككتاب تيّار الوعي كثيراً.^٤ استخدم فيها الكاتب زمنين: زمن الحكاية أو زمن القول وزمن الخلفية

١ - المصدر نفسه، صص ٢١٩-٢٢٠.

٢ - فاطمة تيميزار، سمبولوجيا الصورة، ص ٦.

٣ - سنان أنطون، فهرس، ص ٢٥٦.

٤ - ينظر: الصالح لوني، تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدة، ص ١٠٣.

الذي يتعد عن زمن القول. نلاحظ في هذا المقبوس أنَّ زمن الحكاية جاء فعلاً ماضياً مثل: "وصلت"، و "تمَّ"، و "لم يجد"، و "لمح"، و "ركض"، و "التقطه"، و "أعطاه"، و "وضعت" وأما القول فجاء عبر عبارة "عفيه بالسبع. صيَّاد" التي تكوَّنت من جملة دعائية وأخرى اسمية. كما إنَّنا نلاحظ خلال هذه العبارة تقدِّم وعي الشخصية بصورة مباشرة.

جاءت سيطرة الذاكرة على مجرى الأحداث بسبب التداخل بين الماضي والحاضر وليس لأسباب أخرى مثل المحفَّزات الحسيَّة وهو ناتج عن امتداد اللاشعور في وعي الشخصية إذ أن من سمات الشخصية المأزومة هو تداخل الماضي بالحاضر عندها. لكن المحفَّز الحقيقي لهذه القصة الفرعية هي الصدمة التي جعلت الراوي (ودود) المتأزم حسب تاريخه المذكور في سياق الرواية يسترجع الماضي فيشدّه بالحاضر تعبيراً عن عاصفة القلق والاضطرابه الذهني، فالإبداع معظمه ناتج عن الصدمات، حيث «يسمّي علماء النفس هذه الظاهرة بـ "نمو ما بعد الصدمة"، ففي مواجهة الخسارات الكبيرة، غالباً ما تقوم أدمغتنا باستكشاف وسائل جديدة خلاقة كجزء من عملية "إعادة بناء" حياتنا»^١ والشخصية التي خلقها سنان في روايته (ودود) هي عبارة عن كتلة من التآزمت.

خاتمة:

سعى هذا البحث لرصد تقنية التداعي الحر التي اعتمد عليها الروائي العراقي سنان أنطون في رواياته. وقد تبين للباحث أن روايات سنان أنطون قامت على عدّة تقنيات منها تقنية التداعي الحر وقد حاول الباحث تبين كيفية تطبيق الروائي هذه التقنية على رواياته، وماذا منحت هذه التقنية الروايات. وقد خرج البحث بعدة نتائج منها:

- أن الكاتب استخدم تقنية التداعي الحر وهي آلية لنبش الذاكرة، فاستدعى الخواطر والذكريات الماضية المتوغلة في أعماقه والمتجذرة في الواقع العراقي المؤلم، الواقع الذي كان في ما سبق يتّسم بالأمن والاستقرار والسلام وكلّ ذلك كان يهدف إلى التعبير عن حجم الغليان الداخلي ورسم المحتوى النفسي للشخصيات الروائية.

- كثرة التداعيات التي مرّت علينا في الروايات والتي قد انبعثت نتيجة التمزّق والتشتت والضياع عند الرواة، ما هي إلا انتقالات من الداخل إلى الخارج للشخصيات في تلك الروايات.

- مزج الكاتب بين التحليل النفسي لشخصيات رواياته عبر تصوير أعماقها الداخلية وربطها بالجانب الخارجي لتلك الشخصيات وذلك باستخدام بعض التقنيات التّيّارية منها التداعي الحرّ، ما أدّى إلى التماسك والترابط في البنية الروائية لتلك الروايات والذي بدوره أنتج انسيابية الوعي.

الفصل الثاني: مناجاة النفس

تمهيد

تُعد مناجاة النفس من ضمن الأساليب الأساسية التي تقوم عليها روايات تيار الوعي. لم يغفل الروائي العراقي سنان أنطون عن الدور الكبير الذي تؤديه تقنية مناجاة النفس في تصوير الوعي ما قبل الكلام، فاستخدمها في رواياته استخداماً ينم عن احتراف، وذلك من أجل تقديم وعي الشخصيات. إنَّها طريقة مناسبة لتبيين أفكار الشخصيات وهواجسها ومشاعرها وأحاسيسها تجاه قضايا معينة، وتسهم في منح الوحدة والترابط بين عناصر العمل الروائي.

عليه سنتناول في هذا الجزء من البحث دراسة تقنية مناجاة النفس من ضمن ما اعتمد عليه السارد في رواياته، بغية تقديم المحتويات الذهنية من أفكار وأحاسيس داخل الشخصيات، وقد جاء استعماله لها - حسب ظننا - في أكمل صور من تطورها مما مكَّنه من التحكم في فيضان الوعي وانسيابيته عند شخصياته الروائية.

واقترضت طبيعة الموضوع أن ينقسم الفصل إلى أربعة أقسام بعد تقديم التمهيد، حيث يتناول كل فصل من رواية من روايات سنان أنطون، وتأتي الخاتمة في نهاية المطاف.

مناجاة النفس في روايات سنان أنطون

من الأساليب التي اتخذها سنان أنطون ليشيّد بها رواياته التّيّارية هو أسلوب مناجاة النفس وهذا الأسلوب بالذات هو الأكثر ارتباطاً بالأساليب التّيّارية الأخرى لاسيّما المنولوج الداخلي «تيّار الوعي في مناجاة النفس يكون أكثر ترابطاً منه في المنولوج الداخلي المباشر، لأنّه يهدف إلى توصيل المشاعر والأفكار المتّصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني، بينما المنولوج الداخلي يهدف إلى توصيل الهوية الذهنية»^١ لذلك كثيراً ما نجد المنولوج الداخلي يرافق مناجاة النفس كما ترافق هذه التقنية أساليب أخرى مثل الوصف.

يعتقد الباحث أحمد طالب «أنّ المناجاة تقدّم الحالة النفسية للشخصية الدرامية، وتظهر من خلال الذكريات والمشاعر المكبوتة، فتندفّق دون ترتيب منطقي بشكل عشوائي. إنّ وجود الهذيان قد يكون وجهاً من وجوه تيّار الوعي»^٢ فتقديم الحالة النفسية، والتدفق بشكل عشوائي دون

^١ - ينظر: عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، صص ١٢٧-١٢٨.

^٢ - سميرة بارودي، الدراسات السردية في النقد الجزائري المعاصر، ص ٨٢.

ترتيب منطقي، من سمات مناجاة النفس كما هي من سمات المنولوج الداخلي. وفيما يلي نعرض المواقع التي ضمت نماذج من أسلوب مناجاة النفس في روايات سنان أنطون:

المبحث الأول: مناجاة النفس في رواية إعجام

من الروايات التي استخدم فيها سنان أنطون تقنية مناجاة النفس هي رواية **إعجام**، إذ صوّر أنطون فيها الوعي السابق على الكلام بغية تصوير التأزم النفسي وفقاً للبناء الفني للرواية. من نماذجه مناجاة الراوي فرات لنفسه، حيث يقول:

«واستيقظ لأجد نفسي هنا(ك). تستلقي الأوراق أمامي مبعثرة. آه يا علي! أين أنت الآن؟ هل زرتني في كابوسي لتشجّعني على أن أكتب مثلما كنت أنت تكتب؟ كنت تعطيني خواترك لأقرأها وكنت أجد صعوبة في فكّ طلاسمها لخلوها من النقاط. أكتب أم لا أكتب؟ "أكتبوا بلا خوف ولا تردد أو تقيّد لاحتمالات أن تكون الدولة راضية أو غير راضية عما تكتبون" ما الذي يمكن أن يحدث؟ سيظنون أنني جُننت»^١

يبدأ النص بعبارة وصفية مقتضبة حيث يقول الراوي: "واستيقظ لأجد نفسي هنا(ك). تستلقي الأوراق أمامي مبعثرة". وكأنما يريد إشعارنا أنّ السجن هو اليقظة وما هو خارجه إنّما حلم أو وهم، فيصف تلك الحالة التي يسمّيها اليقظة وتعبير الأوراق المبعثرة جاء متناسقاً مع نفسية الراوي المأزومة كما هو متناغم مع "إعجام" عنوان الرواية.

لقد تشابك الوصف داخل الخطاب الروائي مع مناجاة النفس وهذا الأمر قد يحصل أحياناً، كما أنّ التشابك قد يحصل بين المناجاة نفسها مع المنولوج الداخلي وسنقدّم نماذج منه في الفقرات القادمة. يقول همفري حول ذلك: «إنّ هدف رواية التيّار التي تستخدم تكتيك (مناجاة النفس) يتحقّق أحياناً عن طريق مزج (مناجاة النفس بالمنولوج الداخلي)»^٢ ثمّ يأتي دور مناجاة النفس فيخاطب صديقه علي، متحدثاً عن وضعه في المعتقل وما تكبّده من معاناة من قبل أزلام النظام، فيقول: "آه يا علي! أين أنت الآن؟ هل زرتني في كابوسي لتشجّعني على أن أكتب مثلما كنت أنت تكتب؟ كنت تعطيني خواترك لأقرأها وكنت أجد صعوبة في فكّ طلاسمها لخلوها من النقاط". لكن الراوي يخاطب نفسه هنا مع افتراض من يسمعه وهو صديقه علي. ثمّ يقفز إلى أسلوب المنولوج الداخلي فيقول: "أكتب أم لا أكتب؟" التأزم النفسي الذي انبعث من داخله إنّما

^١ - سنان أنطون، إعجام، صص ١٩-٢٠.

^٢ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٥.

دلالة واضحة على الحيرة والتردد المحيطان به. نلمس في هذا المقطع عرضاً لحال البطل أو الشخصية الرئيس يشرح من خلالها ما مرّ عليه من حادثة أو أحداث معيّنة يطلب من الآخر المساعدة في تفسيرها أو حلّها أو المشاركة فيها، وقد تمّ هذا العرض في قالب التداخي الحر وكلّ ذلك يعكس تأزم الشخصية وصعوبة المرحلة التي يمرّ بها.

نتابع النص فنجد أنّ هناك جزءاً منقولاً منقول من مقولة القاعد كما يسميه هو على طريقة التهمك يؤيد حقيقة التردد والحيرة تلك: "اكتبوا بلا خوف ولا تردد أو تقيّد لاحتتمالات أن تكون الدولة راضية أو غير راضية عمّا تكتبون"، ثمّ يعود مرّة أخرى إلى المنولوج الداخلي فيقول: "ما الذي يمكن أن يحدث؟ سيظنون أنّي جُننت". إذًا قدّم الكاتب النص المقتبس مزيجاً من الأساليب التّيارية وقد أراد بها زيادة الترابط، بهدف التدخّل بين وعي الشخصية وبين القارئ. وهذا الترابط بين مناجاة النفس والمنولوج الداخلي هو ما يحقق الهدف من روايات تيار الوعي وهو الكشف عن الحالات النفسية الخفية للشخصيات كما قال همفري «فإنّ هدف روايات التيار التي تستخدم تكنيك (مناجاة النفس) يتحقّق أحياناً عن طريق مزج (مناجاة النفس بالمنولوج الداخلي)»^١

وفي مقطع سردي آخر من رواية **إعجام** نفسها نموذجاً اقتبسنا آخر لأسلوب مناجاة النفس، حيث يقول الراوي فرات مخاطباً زميلته وحبيبته أريج: «كنت يومها تقفين لوحديك كجزيرة صمت وسط ضجيج التصفيق والشعارات غير آبهة بمهرجان الإسفاف، تتصفّحين مجلة. كنت أعرفك من درس اللغة الفرنسية الذي كان يُجمع فيه طّلاب وطالبات من شُعب مختلفة. فقد لفّت انتباهي منذ السنة الأولى وحاولت أن أعرف المزيد عنك. لكنك كنت في شعبة أخرى لا تجتمع مع شعبنا»^٢

نلاحظ أنّ السارد قد اعتمد في النص المقتبس على أسلوب مناجاة النفس وحده من ضمن الأساليب التّيارية دون توظيف الأساليب الأخرى وذلك خلافاً لما وجدناه في النص السابق، وقد أراد بذلك تقديم محتواه الذهني عبر الاستبطان. استخدم الراوي فرات أسلوب مناجاة النفس في حلّة استرجاع داخلي، حيث تحدّث عن أوّل لقاء جمعه بأريج، وقد وُظّفه للتعبير عمّا يختلج بداخله تلك اللحظة من مشاعر حبّ وشغف تجاهها. الظاهر أنّ الراوي فرات يخاطب أريج وكأنّها تجلس أمامها أو كأنّه يرُدّ عليها وهي تسأله بغنج عمّا شعر به عندما تمّ أوّل لقاء بينهما. فيسرد عليها أحاسيسه ومشاعره المفعمة بالحبّ، لكن الحقيقة شيء آخر فهو يوجّه الكلام

^١ - المصدر نفسه، ص ٥٧.

^٢ - سنان أنطون، إعجام، ص ٦٤.

لنفسه، فالضغط النفسي الذي يشعر به في المعتقل والذي يشكّل الحدث الرئيس من أحداث الرواية، إنّما جعله يتهرّب في خياله من تلك الظروف النفسية الصعبة، ليُزوّج عن نفسه بتلك الذكرى الجميلة التي شكّلت فقرة جميلة من فقرات حياته.

من السمات العامّة لروايات سنان أنطون أنّ الإسقاطات العاطفية تشكّل جانباً مهماً من القصص الفرعية لديه، إذ استخدم القصص الفرعية في النص كآلية من آليات عبر دعمها للقصص الأصلية. ظهر سنان أنطون في رواياته فنّاناً ماهراً في استخدام القصص الفرعية تلك، حيث ردّ بها المنظور السردى لتعزيز القصص الأصلية. لذلك نجد أنّ قصة العلاقة العاطفية بين الراوي فرات وأريج تمشي بموازاة الرواية جنباً إلى جنب.

وفي هذا المضمار نقرأ المقطوعة المقتبسة التالية من رواية **إعجام** أيضاً: «فمشينا سوية فتبادلنا الحديث عن الدراسة وعن الأدب. قلت إنّك تحبين الشعر، قدمه وحديثه. فسألني عمّا يعجبني، فقلت لك إنّني أحبّ الكثير، لكنّ ما خطر ببالي ساعتها كان المعلقات وأبونؤاس والسيّاب وأدونيس ومحمود درويش والجواهري ومظفر. رفعت حاجبيك عندما ذكرت آخر اثنين. يالتأكيد لأتّهما ممنوعان وإنّ بشكل غير رسمي. قلت إنّك تعرفين الجواهري وإنّ "بابا" يعشق شعره وبأنّك تسمعين عن مظفر ولكن لا تقرأي له أي شيء. وعدتك بأن أعيرك واحداً من شرائطه، فسأنتني إذا كنت من الذين يتعاملون بالممنوعات»^١

لم يخل النص المقتبس من لمحات ذات دلالات رمزية وإن كان الجانب العاطفي الغرامي يشكّل السياق العام فيه، حيث نلاحظ أنّ أريج تستغرب من فرات التفوّه باسمي "محمد مهدي الجواهري" و"مظفر النواب" الشاعرين العملاقين المعارضين للنظام البعثي وهما المغضوب عليهما من قبل النظام وأنّ شعرهما ممنوع مرفوض تناقله، فترفع حاجبيها. لاشكّ أنّ الراوي أراد بمناجاة النفس هذه الكشف عن جزء صغير من فاشية النظام وإفشاء سياساته التعسّفية بالإضافة إلى التنفيس عن حالة الضغط النفسي التي تهيمن عليه. كما نجد في النص المذكور تداخل كلام الشخصية بكلام الراوي، فعبارة " يالتأكيد لأتّهما ممنوعان وإنّ بشكل غير رسمي " هي عبارة الشخصية. كما أنّ العبارة الأخيرة من الرواية وهي: «أين أنت يا أحمد؟»^٢ تشي بأنّ الخطابات التي سبقتها كانت موجّهة إلى شخصيّة أحمد وأنّ الراوي في حاجة إلى من يفضفض له ويحدّثه عن الآلام التي سكنت جوفه وبالتالي فإنّها نموذج آخر من نماذج أسلوب مناجاة النفس.

^١ - المصدر نفسه صص ٦٨-٦٩.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٢٤.

المبحث الثاني: مناجاة النفس في رواية وحدها شجرة الرمان

أمّا بالنسبة لرواية **وحدها شجرة الرمان**، فرصدنا فيها نماذج من أسلوب مناجاة النفس اتخذها الراوي وسيلة لتوصيل مشاعره تجاه القضايا والأحداث التي أطرت حياته والتي تسببت في تأزّمه نفسياً ومن نماذجها هو المقطع السردى التالي:

«لكنّ الرسائل تتراكم كلّ يوم يا أبى! أضعاف ما كان يمرّ عليك. حتى في أسبوع كامل يمرّ عليّ في يوم أو اثنين. هل كنت ستقول إنّها إرادة الله وإنّ القدر لو كنت حيّاً؟ ليتك كنت هناك أترك الوالدة معك وأهرب بدون أن يلاحقني شعور بالذنب. أنت كنت مسلّحاً، لا بل مدججاً بالإيمان الذي كان يحمي قلبك ويجعله قمة منيعة على قلب جبل. أمّا أنا فقلي بيت مهجور، شبائيكه مكسورة وأبوابه مخلوعة، تعبت به الأشباح وتتنزّه فيه الريح»^١

الخطاب في النص السردى المنقول قد وجّهه الراوي جواد إلى أبيه المتوفّى وطابع الخطاب طابع طلبى يشعر المتلقّي من خلاله بأنّ البطل المأزوم عالق في مرحلة هامّة من حياته فيرجو أباه مدّ المساعدة له وإمداده بشيء من العون. و كان الأب يخطّط ليكون ابنه جواد الوريث لمهنته التي كان قد وصفها بأنّها تجلب الثواب ورضى الله تعالى والمكسب معاً، وكأنّما يردّ على أبيه الذي يسأله عن الوضع الموجود وهل أنّه راض عن مهنته الجديدة التي طالما كان يريد التملّص منها، لكنّ لم ينجح فبالتالي عاد إليها رغم أنفه؟ لم يقدّم الراوي أسلوب مناجاة النفس ممزوجة بالأساليب التعبيرية الأخرى كما نقلنا بعض النماذج منها، بل ما نقرأه في هذا المقطع هو أسلوب مناجاة النفس وحده. إنّ حجم الموت الذي أحاط به جعله يشعر بأنّه يعيش بين الأموات فما عدا أمّه وحمّودي الذي يعمل معه فإنّ الباقي أموات. ولعل المشاهد الجنسية التي قرأناها في رواية وحدها شجرة الرمان والتي من المحتمل أن تؤخذ عليه وليس له، قد أقحمها الكاتب في البنية السردية للرواية كصورة رمزية تدل على محاولة الراوي الخروج من عالم الأموات الساكن الممل، والذي يعيش فيه رغم أنفه عبر الاتصال الجسدي بالمرأة باعتبارها تيّار الحياة المتدفّق والجانب الخصب للكون.

إنّ الراوي في روايات سنان لاسيّما رواية وحدها شجرة الرمان محكوم بالموت، حيث تراكمت عليه رسائل الموت، فكانت تأتيه من خلال الكوابيس تارة ومن خلال الجثث التي تتوافد عليه كلّ لحظة والتي تزداد يوماً بعد يوم تارة أخرى أضعاف ما كانت تتوافد على أبيه. نجد جواد يخاطب أبيه قائلاً: "هل كنت ستقول إنّها إرادة الله وإنّ القدر لو كنت حيّاً" والسؤال إنكارى يريد به أنّ ما حلّ بالعراق من قتل وتشريد ودمار لم يكن من إرادة الله بقدر ما هو ناتج عن حقد البشر

١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١١.

وأيدولوجياته الحسيسة العفنة ثمَّ يخاطب أباه مجدداً فيقول: "أنت كنت مسلّحاً، لا بل مدججاً بالإيمان الذي كان يحمي قلبك ويجعله قمة منيعة على قلب جبل. أمّا أنا فقلبي بيت مهجور، شبائيكه مكسورة وأبوابه مخلّوعة، تعبت به الأشباح وتتنزّه فيه الريح" وكأنّما يريد القول إنّ أباه قدر يفسّر ما يحدث من فجائع وآلام على أنّها قضاء وقدر لا هروب منه فبالتالي يجب الصبر عليه، لكن بما أنّه فافد للإيمان لا يفسّر الأمور كما يفسّرها أبوه، بل يرى أنّ ما يحصل مخطّط له من قبل وأنّ الجماعات الإرهابية تأتمر بأوامر جهات معيّنة.

لقد قدّمت شخصية الراوي جواد محتواها الذهني وهو الألم والخوف والقلق بأسلوب مباشر وتوظيف الضمير المتكلّم وبأسلوب مناجاة النفس وذلك ما جعل القارئ يشعر بأنّ المؤلّف بقي ساكناً في غلاف الرواية لم يتعدّاه، فالراوي هو الشخصية ذاتها وهو العالم بكلّ ما يدور في بواطن نفسه: "أمّا أنا فقلبي بيت مهجور، شبائيكه مكسورة وأبوابه مخلّوعة"، كما أنّه عالم بما يدور حوله "أضعاف ما كان يمرّ عليك. حتى في أسبوع كامل يمرّ عليّ في يوم أو اثنين". إنّ التمرّق الناتج عن النفس المأزومة واضح في هذا النص المجتزأة من الرواية، فالأسئلة التي تخلّلت النص تؤيّد ذلك، كما أنّ هناك مفردات ذات أبعاد دلالية كبيرة مثل مهجور، ومكسورة، ومخلّوعة، والأشباح، والريح تكفّلت بتحميل النص شحنات تلميحية تعبّر عن عمق المأساة التي تهيمن على المجتمع العراقي. والمقطع تكرر بشكل آخر في الفقرة التالية: «كان يبتسم فيها شبه ابتسامة. قلت له: ها أنا أعود إلى المكان الذي أردته أن أرثه عنك. ها أنا ذا آخذ مكانك كما أخذت أنت مكان أهلك من قبل لكنني أحذرك يا أبي بأنني لن أظلّ هنا طويلاً»^١ وقد جاء التكرار لتأكيد حالة التأزم النفسي عند الراوي.

وهناك نموذج آخر من أسلوب مناجاة النفس في رواية وحدها شجرة الرّمان نفسها، حيث نقرأ: «التاريخ صراع تماثيل، يا أبي، ولن يكون لي نصيب فيه، لأنني لم أنحت شيئاً مهماً بعد. حتى صنم صدام الكبير في ساحة الفردوس سقط بعد موتك. كنت أظنّ بأنني سأفرح لسقوطه أنا الذي كنت أمقته، لكنني شعرت بأنّ الفرحة سُرقت مني. لم تكن هذه هي نهاية السيناريو الذي كنت أحلم به. فالذين أسقطوه كانوا هم أنفسهم الذين وضعوا صاحبه هناك في المقام الأوّل وهم الذين دجّجوه بالسلاح في الحرب التي أزهقت روح أموري، ابنك المفضّل. والآن هناك من يريد أن يقطع

١ - المصدر نفسه، ص ١٧٦.

رأس أبي جعفر المنصور ويسقط تمثال المتنبي. التماثيل تخاف أن تنام في الليل لكي لا تستيقظ ركاماً»^١

نلاحظ الكاتب في المقطع الأخير من النص قد وظّف من خلاله تصويراً شاعرياً زاحراً بالمشاعر النارية فوجود التشبيه (التاريخ صراع تماثيل) والاستعارة (التماثيل تخاف أن تنام في الليل) والرمز (التماثيل رمز للدكتاتوريات) في النص يدلّ على شاعرية النص وبعده الإيحائي القوي. حسب التعاريف التي تمّ تقديمها آنفاً لأسلوب مناجاة النفس والمواصفات التي عرّفناها عن هذا الأسلوب، نستنتج أنّ النص المقتبس يقع ضمن تيّار الوعي، فالشخصية قدّمت محتواها الذهني مستخدمة الضمير المخاطب الذي استخدمه في مخاطبة أبيه وكأنما الشخصية هذه قد نأت بنفسها عن الكاتب فعملت باستقلالية تامّة دون تدخّل الكاتب الذي وقف عند حدود غلاف روايته. كما نستنتج أنّ الشخصية على علم تامّ بمجريات الأحداث، حيث اكتشفت بخبراتها أنّ التاريخ صراع تماثيل ولن يكون لها في هذا الصراع مكان وأنها خلاف ما كانت تظنّ فإنّ النهاية لم تكن ما كانت تريده هي. كما أنّها تعلم علم اليقين أنّ من أسقط الصنم الكبير هو من جاء به فوضعه في مكانه ودجّجه بالسلاح ليخوض حرباً عبثية راح ضحيتها أموري كما راح ضحيتها الآلاف من العراقيين الأبرياء. أضف على ذلك أنّ الشخصية على علم بما يجول بداخلها حيث تعلم ببواطن نفسها، فتدري أنّها لن يكون لها نصيب في ما حصل من صراع التماثيل.

إنّ المقطع الأخير من النص المقتبس يحمل دلالات مبطنّة منها أنّ الجهات التي أثارت النعرات الطائفية كانت تخطّط من ذي قبل للقضاء على حضارة العراق وتأريخه العريق الذي بزغ منذ فجر التاريخ البشري وهذا ما نفهمه من سياق العبارة التالية "والآن هناك من يريد أن يقطع رأس أبي جعفر المنصور ويُسقط تمثال المتنبي. التماثيل تخاف أن تنام في الليل لكي لا تستيقظ ركاماً" باعتبار أنّ المنصور الخليفة العباسي هو من بنى بغداد التي تمثّل حضرة العراق، كما أنّ المتنبي يُعتبر رمزاً للثقافة العراقية إن لم تكن العربية، نظراً إلى أنّ سنان أنطون لم يكن من أنصار فكرة القومية العربية.

كما نلاحظ في النص المقتبس التالي من رواية **شجرة الرمان** نفسها نموذجاً آخر استخدمه الكاتب بغية الكشف عن المحتوى الذهني للشخصية، حيث نقراً: «عذراً، لم أزرك منذ سنين، فقد اخترت طريقاً آخر، تراه من شكّ ولايفضي إلى الجوامع. طريق وعر وصعب لا تسلكه الجموع ورفاق السفر فيه قلة. ومازلت عليه. وانتهى بي الأمر إلى أن أكون أنا سجيناً

^١ - المصدر نفسه، صص ١٤٣-١٤٤.

مثلك، يا مولاي. ولكنني سجين أهلي وقومي. وسجين الموت الذي خيم على هذه الأرض. وقد آن لي أن أهرب من هذا السجن. أمي في الجانب الآخر تطلب مني أن أظل بقربها وبقربك، لكنّها قد لا تعرف بأنّ الموت اليومي سيسمّي إن بق يت هنا^١

تشكّل العتبات المقدّسة لاسيّما في العراق الملجأ الروحي الآمن الذي يمكن المؤمن الشيعي من الاستغاثة بها في شدائد الأمور وصعابها والعتبة الكاظمية بالذات هي إحدى هذه الملاجئ التي كانت ومازالت من الأماكن التي تتسم بالروحانية عندهم. لقد وظّف الكاتب في نهايات روايته هذا الجانب الروحي، حيث أظهره على شاكلة بوح ذاتي في مساحات الرواية يقطر حزناً وألماً، وهو كوسيلة يكشف لنا من خلالها عن عمق المعاناة وحقيقة الألم التي تعاني منها الشخصية فهي وإن لم تؤمن بالطقوس الدينية كما يؤمن بها الآخرون، إلا أنّها تلجأ إلى ذلك المكان الطاهر لتبوح لصاحبها عن مساحات الألم الساكنة فيها وشدّة الأوجاع التي تعترّيها. إنّ الراوي قد انتهى أن يبوح بوجعه الذي مازال يعتصر قلبه، لذلك جاء النص السردى المقتبس مرآة عاكسة للمشاعر والأحاسيس المؤلمة وقد بدأ بها الراوي بالاعتذار والشعور بالقصور تجاه صاحب المقام وأنّه كان قد اختار طريقاً آخر تريباً، صعباً، وعراً، يفضي إلى الشك وعدم الإيمان كانت نهايته السجن كما أنّ الإمام نفسه سجين، وهذا ما يعكس صدق تلك المشاعر والأحاسيس وخلوصها. إنّ سجين لكن ليس سجين القضبان والجدران، بل سجين أهله وقومه، سجين الموت الذي خيم على وطنه وعشعر فيه منذ سنوات، فراح يحصد أرواحهم حصداً يومياً. لذلك قرّر الراوي أن يترك البلاد فإن بقي فيها سيسمّمه الموت.

اقتربت مناجاة النفس هنا بالوعي وهذا الارتباط شكّل مغزى دلالي ترشّح منه هذا البحر الهادر من البوح الأليم والمشاعر الصارخة. لم يكن الراوي يريد بهذا المقطع السردى مخاطبة الإمام كغاية في حدّ ذاتها بقدر ما أراد أن يكون أداة للتعبير عن محتواه النفسي الجاثم على قلبه.

والنموذج التالي أيضاً من رواية وحدها شجرة الرمان ذاتها يؤيد ما توصّلنا إليه من أنّ زيارة الإمام الكاظم ومخاطبته ما هي إلا إسقاطات استخدمها الراوي لتصوير معاناته وللكشف عن حجم الألم الذي ألمّ به عبر ريشة البوح الذاتي. في هذا المقطع كما أشرنا جاء الراوي بأسلوب مناجاة النفس، حيث نجد أنّ جواد يقول مخاطباً الإمام موسى الكاظم: «احتشدت الصور والمشاعر في قنّبي الداخليتين: رأسي وقلبي. احتشدت كلّ التماثيل التي لم أختها والرسوم التي ظلّت تخطيطات في رأسي... وجوه الأجساد التي غسلتها وكفّنتها في طريقها إلى القبر. وانهمرت الدموع

١ - المصدر نفسه، ص ٢٣٧.

فغطّيت وجهي. بقيت في تلك الفسحة التي يمكن أن أبكي فيها دون حاجة للتفسير ودون خجل. صار للألم وللجراح رئة تتنفس منها. عذراً يا موسى بن جعفر، فأنا أبكي نفسي في حضرتك وفي يومك. أنا الغريب بين زوّارك. غريب مثلك وأبكي نفسي»^١

كما نلاحظ فإنّ الراوي قد عزّز أسلوب مناجاة النفس بأسلوب تيّاري آخر وهو الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة التي تمنح ذهن القارئ القدرة الواسعة على التخيّل المبني على الحدس والتوقّع والتوهّم وليس الوصف التقليدي حيث يقول: "احتشدت الصور والمشاعر في قبّتي الداخليتين: رأسي وقلبي. احتشدت كلّ التماثيل التي لم أختها والرسوم التي ظلّت تخطيطات في رأسي... وجوه الأجساد التي غسّلتها وكفّنتها في طريقها إلى القبر. وانهمرت الدموع فغطّيت وجهي. بقيت في تلك الفسحة التي يمكن أن أبكي فيها دون حاجة للتفسير ودون خجل. صار للألم وللجراح رئة تتنفس منها". فالوصف هنا يكون مشابهاً للحقيقة بل صورة طبق الأصل له «ويمكن التمييز بين الوصف في روايات تيّار الوعي وبين الوصف التقليدي في الروايات الأخرى من خلال موضوع الوصف ومادّته، فموضوع الوصف في روايات التيّار هو الوعي أو الحياة الذهنية للشخصيات»^٢ وبالفعل جاء الوصف هنا بتلك المواصفات، فالراوي ومن خلال هذا الجزء كشف عن وعي شخصيته، فالوصف لم يكن وصفاً تقليدياً. جاءت مناجاة النفس في عبارة "عذراً يا موسى بن جعفر، فأنا أبكي نفسي في حضرتك وفي يومك. أنا الغريب بين زوّارك. غريب مثلك وأبكي نفسي" فالراوي وإن كان يخاطب الإمام موسى الكاظم، إلا أنّه يناجي نفسه ويعبّر للقارئ في بوح ذاتي عن مأساته التي فاقت الحدود.

المبحث الثالث: مناجاة النفس في رواية يا مريم

رواية يا مريم هي الرواية الأخرى من روايات سنان التي تحتوي على نماذج من أسلوب مناجاة النفس، حيث نلاحظ أنّ الراوي لجأ إلى هذا الأسلوب في مقاطع مختلفة من الرواية كآلية مؤثّرة من آليات التعبير عن وعيه باعتباره شخصيّة البطل. قبل أن نرصد توظيفات مناجاة النفس في رواية يا مريم يجب القول إنّ عنوان الرواية نفسها وهو "يا مريم" كعتبة نصيّة جاء بأسلوب النداء، وقد ختم الراوي به روايته أيضاً، يعتبر نموذجاً من نماذج مناجاة النفس «وقبل أن يسكت قلبه كانت شفتاه قد همستا بصوت خافت "يا مريم" لكنّه لم يكمل جملته. ظلّت عيناه مفتوحتين حتى

١ - المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

٢ - عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف، ص ١٤.

وهما تغرقان في ظلام الموت»^١ إنَّ الراوي يوسف وبعد ما تعرّض لإطلاق النار من قبل الإرهابيين المهاجمين على الكنيسة تلقّى رصاصات في قلبه، فخاطب مريم العذراء منادياً إيّاها يطلب منها خلاص العراق من هذا العنف والقتال والتشرذم وسيلان الدماء، يستعين بها لإحلال السلام والأمن، لكنّه في الواقع لفظها ليعبّر عن الوجد الكامن في قلبه والمتربّع على قلوب العراقيين. وهناك مقطع آخر من رواية *يا مريم* رصدناه يوظّف أسلوب مناجاة النفس، حيث نقرأ:

«أنا الأم الحزينة و ما من يعزيها

فليكن موت ابنك حياة لطالبيها

أم يسوع قد بكت فأبكت ناظريها

لهفي على أمة قتلت راعيها

ناح الحمام على تشتت أهليها

تعالوا إلى مريم أمّه نعزيها»^٢

حتى تنتهي بالقول:

«حبيبي حبيبي يا ولداه خاطبني!

كيف أراك عرياناً ولا أبكيك يا ابني؟

أوجاعك حرقت أكبادي

آلامك خرقت فؤادي

أحياة لوالدتك يا ولداه بعد موتك؟»^٣

من الواضح أنَّ الكاتب قد وظّف أسلوب التناص الديني ضمن تناوله أسلوب مناجاة النفس. إنَّ النص الذي بين يدينا من تراتيل فيروز وألحان أخوان الرحباني، وجدتها الراوية مها تطابق لسان حالها وصورة طبق الأصل لما بداخلها، فهي خير أداة تشكو بها بثّها وحزنها على فقد جنينها الذي قد أسمته بشّاراً، والذي راح ضحية التفجير الإرهابي كما راح الكثير من أطفال العراق. إنَّ النموذج المذكور يشير إلى الكبت النفسي الذي تعيشه مها وما تلك العبارات التي يضمها النص إلا تنفيساً أو إعلاناً عن بركان الجمر الذي يغلي بداخلها.

حسب السياق الحاكم في النص المقتبس، فإنَّ الراوية مها قد تقمّصت شخصية مريم العذراء، كي تخاطب بحرقه ابنها بشّاراً وترى أنّه لا حياة لها بعد موته، كما تخاطب مريم العذراء ابنها

١ - سنان أنطون، *يا مريم*، ص ١٥٦.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٣.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٣٤.

المسيح المصلوب على يد القوم وتذرف الدموع لفراغه في مناجاة روحانية تفتت القلب. إنَّ الكاتب وظّف في المناجاة الأخيرة أسلوب المفارقة الدرامية، فبينما الحدثان (مناجاة السيدة مريم ومناجاة مها التي عبّر عنها الراوي بـ "مريم العراقية") يتشابهان إلا أن الحثيات الأخرى مثل المكان والزمان والظروف... تختلف عن بعضها البعض. تكون المناجاة إمّا مخاطبة الله في السر بخشوع، وإمّا دعاء بين الإنسان ونفسه، يطلب من خلاله حاجته وهو طاهر القلب، سليم النفس وها هي مها تتّخذ جسراً رابطاً بينها وبين نفسها.

في مقطع آخر من الرواية ذاتها رصدنا توظيفاً آخر لأسلوب مناجاة النفس وقد جاء به الراوي على شاكلة تناص ديني أيضاً، فنقرأ:

« أيتها العذراء النقيّة إفرحي وأيضاً أقول إفرحي.

لأنّ ابنك قد قام من القبر في اليوم الثالث.

استنيري يا أورشليم الجديدة لأنّ مجد الربّ قد أورك.

إفرحي الآن وتهلّلي أورشليم

وأنت يا نقيّة يا والدة الإله

إطربي بقيامة ولدك

المسيح قام من بين الأموات ووطئ الموت بالموت

هذا هو اليوم الذي صنعه الربّ فلنفرح ولنتهلّل به»^١

إنّ النصّ المقتبس من الأدعية التي يترنّله المسيحيون في طقوسهم الدينية، يناجون بها مريم العذراء التي صُلب ابنها المسيح فحزنت عليه أيّما حزن، لكن بالنسبة للراوية مها الفاقدة لطفلها في التفجير الإرهابي والتي تشعر بألم وحزن رهيبين جرّاء ذلك الحادث، فهو مناجاة النفس. نفهم من سياق النص والمنظور الروائي ومن خلال ترتيبها للدعاء أنّ الأمر له دلالات أخرى. إنّها عبر التراتيل والأدعية هذه تعبّر عن مصدر ألمها وعن مشاعر الخوف والفرح والكآبة التي تحيط بها وبمجتمعها. إنّها هنا تمثّل مريم العذراء العراقية، فهي التي قُتل ابنها من قبل قومها كما قُتل المسيح من قبل قومهم، وهي التي لناصر لها ولا معين، مغلقة أبواب الحياة أمامها، لاحيلة لها سوى الحزن واجترار الألم. إنّ الرواية في الواقع عندما ترنّلت تلك الأدعية في صمت وهي مغمضة العينين إنّما تريد بالدرجة الأولى أن تعبّر عن آلامها وأوجاعها وترجمها فتوصلها إلى الضمير العالمي الحيّ، فهي صرخة استغاثة راح صداها يدوي في الكون مطالباً بوضع حدّ لتلك المآسي التي تجري في وطنها

^١ - المصدر نفسه، صص ١٣٥-١٣٦.

العراق. إنَّ ما رتَّلته لم يكن إلا تعبيراً عن حزنها وألمها لفقد ابنها بشَّار فهي قد سمعت من أحدهم أنَّ آلام المسيح تنتهي عند السبت «عاد وذكرني بعدها بشهر بأنَّ آلام المسيح كانت تنتهي ويجيء سبت النور بعد الجمعة ثمَّ يعقبه أحد القيامة»^١ لكنَّ السبوت كلَّها أتت ومضت لحالها والأحزان بقت كما هي.

ونستكشف في جزء آخر من الرواية نموذجاً آخر لمناجاة النفس جاء على لسان الراوية مها على شكل تناص ديني أيضاً وقد اقتبسه من صلاة تُسمَّى عند المسيحيين "صلاة الشهر المريمي" أو "صلاة السلام الملائكي" أو "السلام عليك يا مريم"، فحين تواجد مها في قاعة الكنيسة لأداء الطقوس الدينية وتعرّض الكنيسة لهجوم الإرهابيين، انبطحت جاثمة على الأرض تحمي نفسها وهي تشعر بخوف وفزع، تعلم أنَّ الموت قريب منها جداً. فراحت تفكّر بلؤي ووالديها وشقيقتها، كما راحت تفكّر بيوسف، فقرّبت المسبحة التي كانت بيديها من شفيتها وقبالتها، قتلت الصلاة التي كانت قد قرأتها لمئات المرات، وهي صلاة مسيحية عريقة مستخدمة في الكاثوليكية الشرقية والأرثوذكسية الشرقية لتمجيد مريم العذراء أمَّ المسيح، فتمتعت:

«يا قديسة مريم، صلِّي لأجلنا، يا والدة الله، صلِّي لأجلنا، يا أمّاً مصلوبة، يا أمّاً موجوعة، يا أمّاً باكية، يا أمّاً حزينة، يا أمّاً متروكة، يا أمّاً منفردة، يا أمّاً ثكلى، يا أمّاً مطعونة بالحربة، يا أمّاً متجرّبة، يا أمّاً متضايقة، يا أمّاً مصلوب قلبها، يا أمّاً مغمومة، يا ينبوع البكاء، يا جبل الحزن، يا صخرة الثبات، يا مرسى الاتكال، يا ملجأ المتروكين، يا ثُرس المظلومين، يا غالبية الكفرة، يا معزّية المساكين، يا دواء المرجوعين، يا قوّة الضعفاء، يا ميناء الغارقين، يا سكون الرياح، يا مرهبة الخبثاء، يا كنز المؤمنين، يا عين الأنبياء، يا مسند الرسل، يا إكليل الشهداء، يا نور المعترفين، يا معزّية الأرامل، يا فرح القديسين، صلِّي لأجلنا يا أمَّ المومنين»^٢

رغم أنَّ مها تخاطب العذراء أمَّ المسيح وتطلب منها النجاة، إلا أنَّها في الحقيقة تخاطب نفسها أيضاً، لذلك راحت تتمتم تلك الكلمات بخوف ووجل لترفع من معنوياتها ولتهدأ من روعها، أو لتعبّر عن أحاسيسها ومشاعرها تلك اللحظة، فالأمر جلل يحتاج إلى مخاطبة النفس والتصبّر عليها. إنَّ المناجاة هنا في هذا المقطع عبّرت عن حالة الخوف والهلع الذي أصاب الجيل العراقي الحديث الذي مثّله مها وحجم الضياع الذي ألمَّ به حيث أنه لا يجد ملاذاً آمناً حتى يلوذ به إلا السماء ورحمتها.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٣٥.

^٢ - المصدر نفسه، صص ١٤٧-١٤٨.

المبحث الرابع: مناجاة النفس في رواية فهرس

فيما يتعلّق برواية **فهرس** فقد رصدنا عدداً من المقاطع التي تحتوي على أسلوب مناجاة النفس، وقد وظّفها الراوي للبوح عن ذات الشخصية المأزومة وتفريغ المحتوى الذهني فيها ومنها ما جاء على لسان ودود صاحب مخطوطة "فهرس" وهو يخاطب الراوي نمير الذي كان الأخير قد اقترح عليه كتابة رواية عن حياته:

«أتذكّر يا صديقي، الأيام الخوالي حين كان البث التلفزيوني بقناتين فقط؟ وينتهي بعد منتصف الليل بساعة أو أكثر؟ ويختتم بالسلام الجمهوري وبعدها يظهر ما كنا نسميه "النمش" ؟ تلك النقاط الرمادية والبيضاء المتذبذبة وكلّها تتدرّب على لفظ حرف الشين. هناك مساحات في ذاكرتي وحتى حياتي ينقطع فيها "البث". أحياناً حتى النقاط الرمادية والبيضاء تختفي هي الأخرى. ويختفي صوت الـ "شششش" ويطغى السواد. فلا أصوات ولا ألوان»^١

نلاحظ أنّ النص المقتبس قد بدأ بمناجاة النفس المحمّلة بالأسئلة وهي لم تكن أسئلة لمجرّد الاستفهام بل وسيلة من وسائل كشف المعاناة والألم الذي عشعش في الداخل منذ سنوات طوال وهذا ما يدلّ على اقتران الذات المأزومة بالوعي، فالاستفهام كما تقول قواعد البلاغة العربية ليس ناتجاً عن الجهل دائماً، فقد يكون له أغراض أخرى منها التي استخدمها الراوي وهو البوح بما يجول في داخله والكشف عن خلجاته النفسية. لم يطرح الراوي الاستفهام في النص حين يتذكّر تلك الأيام الخوالي لمجرّد التحسر أو الاستبطاء أو التهكّم أو أغراض أخرى، بل كانت له مآرب أخرى منها الكشف عن سياسية كتم الأصوات التي تنتهجها السلطات، حيث يقول "تلك النقاط الرمادية والبيضاء المتذبذبة وكلّها تتدرّب على لفظ حرف الشين" في إشارة رمزية إلى كتم الأصوات المتمثلة بلغة الإيماء الجسدي وهي وضع إصبع الإشارة أمام الفم وإصدار صوت الشين الممتد دلالة على الأمر بالسكوت. والشين تلك امتدّت لتشمل حياة العراقيين كلّهم وطيلة الحكم الاستبدادي، الشين الذي طغى صوته حتى غطّى السواد بل غطّى كلّ شيء، حتى الأصوات نفسها وكما غطّى الألوان ولم يبق إلا "شششششش".

كما أنّ الإيقاع الجمالي الموجود في حرف الشين يُظهر لنا مساحة دلالية فوناتيكية، فالتشويش الذي عبّر عنه الراوي بالنيّش وهي نقاط متذبذبة رمادية وبيضاء تظهر على شاشة التلفزيون عند انقطاع البث أو انتهائه يعبّر عن صفة التفشّي والاستطالة إضافة على صفة الهمس. وهناك مطابقة صوتية وتناغم إيقاعي بين حرف الشين الممتد وصور النيّش على حد تعبير الراوي،

١ - سنان أنطون، فهرس، ص ٩٧.

فحرف الشين له القدرة للدلالة على المشاهد التي كان يشاهدها الراوي على شاشة التلفاز بمعنى أنَّ هناك تكتيك سمعصري أو تعايش ومواكبة بين الصوت والصورة ساعد على رسم الصورة النفسية الكامنة في غياهب الراوي.

والنموذج الآخر لأسلوب مناجاة النفس في رواية **فهرس** هو النص التالي وقد جاء أيضاً على لسان ودود صاحب مخطوطة "فهرس" يخاطب به نميراً متحدثاً عن توحده مع الأشياء وفهمه للغتها والشعور التي تعثرها والأحاسيس التي تمتلكها: «أقلت لك إنني أسمع ما تقوله الأشياء؟ نعم، أسمعها. وهي تعرفني وتناديني باسمي أحياناً وتناشدني أن أصغي. تتحدث أحياناً كما يفعل البشر، بهدوء وبمنطق يمكن فهمه بسهولة. لكنّها تنن، وتدمدم أيضاً وتصرخ. وأسمع صراخها بوضوح مؤلم. ولا أفهمه. كلاً، هذا ليس صحيحاً. أفهمه جيّداً لأنني أعرف أنّها هي أيضاً تعاني ما أعانيه. وتعجز في كثير من الأحيان عن قول ما يعتل في داخلها. فتصرخ بكلّ ما أوتيت من قوّة ومن بؤس ومن قضب ومن يأس. وماذا أفعل حين أسمع صراخها الذي لا يتوقّف؟ في البداية كنت أعطيّ أذنيّ بكفّي. لكن ذلك لم يخرس الصراخ»^١

جاء النص المقتطع ضمن فقرة من الرواية تبدأ من الصفحة ٢٠٢ حتى ٢٠٥ تتخلّلها أجزاء من أسلوب مناجاة النفس. النص الحديث الصامت الذي ناجى به ودود نميراً جاء قوياً عميقاً وقد نجح في نقل مشاعر صاحبه والبوح بها والكشف عن معاناة ذاته المأزومة. لقد حدّثه ودود من خلال النص عن قدرته في سماع أصوات الأشياء وهي تتحدّث، تماماً كما يتحدّث البشر ومن الممكن فهمه من قبل البشر، لكنّها تنن وتدمدم وتصرخ كما يفعل البشر أيضاً، وهو يسمع صراخها بوضوح مؤلم، لكنّه لا يفهمه، ثمّ يعود ويقول إنّّه يفهم صراخها، فهي تعاني ممّا نعانيه نحن البشر، كما يخبره بأنّ الأشياء تصرخ بقوّة، ذلك أنّها لا تستطيع التعبير عمّا يحدث لها، ثمّ أنّه ليس قادراً على فعل شيء رغم أنّه كان يغطيّ أذنيه لكن الجرس لم يُخرس.

لم يكن الحديث الموجّه إلى نمير مجرد الإخبار عن أحداث معيّنة وجدها الراوي تستحق النقل، بل القصد من وراءها توصيل المشاعر والأفكار التي تتّصل بالفعل الفني، فتوصيل المشاعر يجعل أسلوب مناجاة النفس أسلوباً قريباً من الشعر من الناحية الوجدانية ففي النص السابق يناجي ودود نفسه قبل أن يناجي نميراً وكأنّ نميراً هو الذي يسأله عن الأشياء وهل هي قادرة على التحدّث؟ وهل يُسمع حديثها وما إلى ذلك. كما نلاحظ في النص المذكور إضطراباً في العمليات الذهنية، فالراوي ينفي في البداية قدرته على فهم صراخ الأشياء، ثمّ يعود فيقول: "كلاً، هذا ليس

١ - المصدر نفسه، صص ١٠٠-١٠١.

صحيحاً. أفهمه جيداً لأنني أعرف أنّها هي أيضاً تعاني ما أعانيه" وهذه سمة من سمات روايات التيار.

مازلنا في رواية **فهرس** حيث رصدنا نموذجاً آخر لمناجاة النفس كأسلوب أساسي من أساليب تيار الوعي والذي يتمكن به الراوي من الكشف عن المحتوى النفسي بداخله أو بداخل الشخصيات في الروايات التي تعتمد على تقنية تيار الوعي: «ستستغرب التعبير ولذلك سأشرحه لك. هنالك مئات الغيوم التي تختبئ في جسدي. غيوم تتشكل من بخار الصور والكلمات ومن ركام أشياء لا أعرفها ولا أفهمها بصراحة. وبين الحين والآخر تهبّ عليها ريح فتحوّلها إلى مطر شرس، يبحث عن مهرب مّي. يستخدم عينيّ وكلّ مسامات جلدي. أنكمش، تنهر دموعي بغزارة، أتعرّق وأرتجف وأئنّ بحرقّة. أظلّ هكذا لربع ساعة وأحياناً ساعات. وبعدها أهدأ وأشعر براحة كبيرة. لأنني أكون قد أطلقت سراح الغيوم و"يصفى بالي". الموضوع موضوع مناخ نفسي. لكنّ مناخ يصعب التنبؤ بأحواله»^١

امتزج في النص المقيس أسلوب مناجاة النفس بأسلوب المنولوج الداخلي لدرجة أنّه يصعب عزلهما عن بعض وذلك لوجود القاسم المشترك بين الأسلوبين وهو أن المحتوى الذهني للشخصية يتمّ تقديمه بشكل مباشر إلى القارئ «لا سيّما أنّ كلا الأسلوبين يقوم على افتراض عدم تدخّل المؤلّف بين ذهنية الشخصية وبين القارئ»^٢ نجد أنّ الراوي بدأ المقطوعة السردية بمناجاة النفس حين خاطب نميراً قائلاً: "ستستغرب التعبير ولذلك سأشرحه لك" ثمّ استمرّ متّخذاً أسلوب المنولوج الداخلي فيتحدّث عن الغيوم التي تسكن جسده والتي تشكّلت من بخار الصور والكلمات ومن ركام الأشياء التي لا يعرفها وتهبّ الريح، فتحوّلها إلى مطر يبحث عن مهرب منه. ينكمش ويبكي ويتعرّق ويرتجف ويئن لساعات، ثمّ يهدأ ليطلق سراح الغيوم ويصفى باله. إذاً اختار الراوي مزيجاً متداخلاً بين الأسلوبين ليكون أسلوب التعبير أكثر قوّة ودقّة. إنّ هذا المقطع كالمقاطع السابقة التي تناولناها، جاء للكشف عن وعي الراوي وهو عالم بكلّ شيء وليس وعي الشخصية، بمعنى أنّ الراوي يقدّم محتواه الذهني بضمير المتكلّم للكشف عن أعماق نفسه بنفسه في زمن القول والحكاية ولا يقدّم المحتوى الذهني لشخصية أخرى، فالنص في الواقع بانوراما واقعية تميّز بملاحقتها لحالات الراوي النفسية ورصد التغيرات التي تطرأ عليها نتيجة الوحدة والاغتراب الذي استوطن الراوي.

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

^٢ - عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، ص ١٢٨.

وقد عثرنا على نموذج آخر من رواية **فهرس** يحتوي على أسلوب مناجاة النفس، وظّفه الكاتب كما وظّف النماذج الأخرى لإسقاطاته النفسية، حيث نقراً:

«في زاويتي مكّوماً بالقرب من الشّبّاك. أفكّر كيف يمكنني ألا أكون؟ كيف يمكنني ألا أكون "أنا"؟ هل بمقدوري أن أضع حدّاً لوجودي؟ صدّقني لم أكن أتفلسف ولم تكن هذه الأسئلة ترفاً، بل إفرازات ألم عميق. قد يخطر في بالك سؤال: لماذا لم انتحر إذاً؟ ومن قال لك إنني لم أحاول؟ حاولت في البداية. ولم يكن الموضوع سهل البتّة. حاولت ثلاث مرّات وفشلت. في المرّة الأولى اكتشفوا الأمر قبل أن أنزف بما فيه الكفاية. صرخ أحدهم فهرعوا نحوي. لازالت آثار الاشتباك مع الموت (وعلى تخومه) على رسغي. ثمّ أتبعّت طريقة أخرى لكن ما حصلت عليه من تلك المعركة كان تسمّماً وقرحة مزمنة في المعدة وربطي بالسريّر لأسبوعين. هكذا تعاقبك الحياة (ومن يتحكّمون بها) إن أردت أن تغادرها وتطعنّها في الظهر، بأن تحكم عليك بمزيد من الألم. ذات الألم الذي تحاول الفكّك منه»^١

كما نشاهد فإنّ النص بدأ بالمنولوج الداخلي، حيث دخل ودود في حوار مع نفسه عبر توجيه ثلاثة أسئلة لها يغلّفها الطابع الوجودي التشاؤمي. " أفكّر كيف يمكنني ألا أكون؟ كيف يمكنني ألا أكون "أنا"؟ هل بمقدوري أن أضع حدّاً لوجودي؟" تعكس تلك الأسئلة الثلاثة مدى تأزمه الذي بلغ به درجة الانتحار. ثمّ يدخل أسلوب مناجاة النفس، ظاهره مخاطبة نمير، لكنّه في الحقيقة ليس إلا إفرازات نفسه المهزوزة، فيقول: "صدّقني لم أكن أتفلسف ولم تكن هذه الأسئلة ترفاً، بل إفرازات ألم عميق. قد يخطر في بالك سؤال: لماذا لم انتحر إذاً؟ ومن قال لك إنني لم أحاول؟ ثمّ يعود مرّة أخرى للمنولوج الداخلي مخاطباً نفسه فيقول: "حاولت في البداية. ولم يكن الموضوع سهل البتّة. حاولت ثلاث مرّات وفشلت. في المرّة الأولى اكتشفوا الأمر قبل أن أنزف بما فيه الكفاية. صرخ أحدهم فهرعوا نحوي. لازالت آثار الاشتباك مع الموت (وعلى تخومه) على رسغي. ثمّ اتبعّت طريقة أخرى لكن ما حصلت عليه من تلك المعركة كان تسمّماً وقرحة مزمنة في المعدة وربطي بالسريّر لأسبوعين" ليعود إلى مناجاة النفس مجدّداً: "هكذا تعاقبك الحياة (ومن يتحكّمون بها) إن أردت أن تغادرها وتطعنّها في الظهر، بأن تحكم عليك بمزيد من الألم. ذات الألم الذي تحاول الفكّك منه" وهكذا نرى الاشتباك بين أسلوبين مهمين من أساليب تيّار الوعي وقد ساعد هذا الاشتباك في نقل تأزّمت الراوي وتصويرها تصويراً فنياً.

١ - سنان أنطون، فهرس، صص ٢٢٠-٢٢١.

ما زال ودود هو الراوي الذي يقدم الوعي من خلال أسلوب مناجاة النفس في رواية **فهرس**، فمن خلال النص التالي يبوح عن محتواه الذهني وعن هواجسه وآلامه وهو يدخل في حديث صامت مع نمير وكأنما يردُّ على سؤاله ما إذا كان كاتباً، فسرده عليه ما حدث له:

«سألني عندما التقينا إن كنت كاتباً؟ لقد كتبت مئات القصائد القصيرة وخمس روايات ومسرحية من فصل واحد، لكنني لم أنشر كلمة واحدة. ولم أكمل إلا رواية واحدة. لكنني مزقتها ورميت بها في القمامة، مثلما مزقت كل ما كتبت، لأنني لم أكن مقتنعاً بأنها اكتملت. ودخلت بعد كل ذلك في أزمة نفسية حادة استمرت لسنوات طويلة، قد أخبرك عن تفاصيلها فيما بعد، لم أفعل فيها شيئاً سوى القراءة وبيع الكتب. اختبأت في نفق مظلم لم أخرج منه إلا عندما أدركت حقيقة بسيطة: لا توجد نهايات حقيقية، كما لا توجد بدايات حقيقية. إن هي إلا حدود وهمية وإشارات نضعها نحن لننظم ضياعنا في هذا الوجود العشوائي، نلبسه زي المعنى لنفطّي عريه»^١

جاء المقتطف السردى وهو من أقوى النصوص التي قامت على أسلوب مناجاة النفس مزجياً من عدة أساليب مزجها الراوي ودود معاً ليتمكّن بشكل أقوى في تقديم محتواه الذهني بنفسه مستخدماً ضمير المتكلم، فهو العالم بأحوال نفسه علماً كاملاً، كما أنه عالم بطبيعة الحال بما يحيط به تماماً. وكيف لا يكون عالماً بواقعه الاجتماعي الذي يحاصره وهو السبب الرئيس لتدهور أوضاعه النفسية وتأزمه داخلياً؟ في عبارة "سألني عندما التقينا إن كنت كاتباً؟" دخل ودود بوابة أسلوب المناجاة يخاطب نميراً مجدداً كما في النماذج السابقة وكأنه يردُّ على سؤاله: هل هناك عمل أدبي أنجزته أو رواية ما؟ لكن حقيقة الأمر شيء آخر فهو يخاطب نفسه ليغور في طياتها لتصوير الأثر النفسي للويلات التي حدثت في وطنه العراق، كما هي تهدف إلى الكشف عن مشاعره وأحاسيسه التي تغلّى بداخله وتفور كالبركان، تبحث عن مخرج لتسيل حممها، فتحرق العالم بأسره احتجاجاً على ما عانته. فما حدث في العراق من إرهاب وقتل وتفجير وتهجير لم ينحصر أثره على الأرض والبنائيات والعمارات والحجر والشجر فقط، بل تجاوز ذلك حتى أفقد العقل والذهنية القدرة على معالجة آثارها المترتبة.

بعد ذلك انتقل الراوي ليستخدم أسلوب الحوار الضمني غير الصريح الذي دار بينه وبين نمير فقال: "لقد كتبت مئات القصائد القصيرة وخمس روايات ومسرحية من فصل واحد، لكنني لم أنشر كلمة واحدة. ولم أكمل إلا رواية واحدة. لكنني مزقتها ورميت بها في القمامة، مثلما مزقت كل ما كتبت، لأنني لم أكن مقتنعاً بأنها اكتملت" ليعود بعد ذلك إلى أسلوب مناجاة النفس

١ - المصدر نفسه، ص ٢٦٤.

بالضمير المخاطب فيقول: "ودخلت بعد كل ذلك في أزمة نفسية حادة استمرت لسنوات طويلة، قد أخبرك عن تفاصيلها فيما بعد" ليستخدّم أسلوب المنولوج الداخلي في قوله: "لا توجد نهايات حقيقية، كما لا توجد بدايات حقيقية. إن هي إلا حدود وهمية وإشارات نضعها نحن لننظّم ضياعنا في هذا الوجود العشوائي، نلبسه زي المعنى لنعطيّ عريه". إنّ الوظائف العامة التي تنجزها الشخصية والتي تلعب دوراً في أهميّة الشخصية لا تأخذ شكلاً واحداً في الأعمال السردية، فمن الجائز أن تقوم الشخصية بعدّة أشكال من الوظائف والعلاقات في عمل سردي واحد. ثمّ أنّ الحوار والمناجاة والمنولوج والوصف بإمكاننا أن نعتبرها من الأنواع السردية المختلفة.^١

الخاتمة

حاول هذا البحث رصد تقنية مناجاة النفس في روايات الراوي العراقي سنان أنطون، وقد اتّضح للباحث أنّ الكاتب قد اعتمد من ضمن ما اعتمد على تقنية مناجاة النفس وقد توقّف البحث عند الإتيان بشواهد لتقنية مناجاة النفس من روايات الكاتب الأربع وتحليلها قدر الإمكان، والحديث عن كيفية تطبيقها من جانب الكاتب، وما أضافت هذه التقنية إلى الروايات، وقد خرج البحث بعدّة نتائج وهي على النحو الآتي:

- إنّ روايات سنان أنطون مليئة بتقنية مناجاة النفس، إذ قدّمت الشخصيات من خلالها محتواها الذهني إلى المتلقي مباشرة دون وسيط وبضمير المتكلّم، وكأنّما المؤلّف كان خارج نطاق السرد، وقف ساكناً في أغلفة الروايات ولم يتدخّل كما كان يتدخّل في الروايات الكلاسيكية. لقد تدفّق تيّار الوعي من خلال التجارب العقلية الذهنية للكاتب التي أتت من مصب منطقة ما قبل الكلام وذلك إثر تحريك المحفّزات الذهنية فظهرت لنا عمليات التداعي عن طريق مناجاة النفس.

- نلاحظ أنّ تيّار الوعي في روايات سنان أنطون جاء مترابطاً مع التقنيات السردية الأخرى لاسيّما المنولوج الداخلي، حيث خلق الكاتب بينهما تداخلاً محكماً، ذلك أنّ هذا المزج يكون ضروري أحياناً لأن كلا الأسلوبين يقوم على عدم تدخّل المؤلّف بين ذهنية الشخصية وبين القارئ.

- كما اتّضح لنا أنّ التداخلات ما بين تقنيتي مناجاة النفس والمنولوج الداخلي قد بلغت درجة من الإحكام حيث أصبح من الصعب على الباحث الفرز بينهما، فينبغي عليه بذل المزيد

^١ - ينظر: عدنان محمد علي المحادين، تيار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، ص ١٣٠.

من الدقة والتركيز لتحقيق ذلك. إعمال سنان أنطون هذه التدخّلات جاءت بغية حصوله على إمكانية التدخّل الضمني بين ذهن الشخصية والقارئ.

الفصل الثالث: المفارقات الزمنية

تمهيد

من الواضح أنَّ الترتيب الزمني يختلف بين الواقع والرواية، حيث لا يوجد تطابق بين نظام السرد ونظام الرواية وهذا الأمر يسبب في توليد نوع من المفارقات تحت عنوان المفارقات الزمنية، أي المقارنة في ترتيب المقاطع الزمنية بترتيب المقاطع النصية. إعادة ترتيب الأحداث وتشكيلها من جديد من قبل الكاتب تفرز بطبيعتها تقنيي الاسترجاع والاستباق ويكون القاسم المشترك بين التقنيتين هو محاولة إحداث الخلخلة في نظام السرد للأحداث، فيتجاوز الراوي التسلسل المنطقي الزمني للتوالي السردية. وتنقسم المفارقات الزمنية إلى قسمي الاسترجاع والاستباق. نتناول في هذا الفصل المفارقات الزمنية في روايات سنان أنطون، التي ساهمت بشكل كبير في تكسير خطية الزمن، والذي يدلُّ بدوره على التأزم والاضطراب النفسي للشخصيات، فندرس مظاهرها من استرجاع واستباق كما ندرس أنواعها.

اقتضت طبيعة الموضوع أن يُقسَّم الفصل إلى مبحثين بعد تمهيد يتصدّره. وقد احتوى المبحث الأول على ثلاثة محاور، كان المحور الأول عن توظيف الاسترجاعات الخارجية في روايات سنان أنطون، والمحور الثاني تناول الاسترجاعات الداخلية في تلك الروايات، وأما المحور الثالث فكان حول الاسترجاع المزجي أو المختلط. وفيما يخصُّ المبحث الثاني فقد جعلناه على محورين، حيث عالج المحور الأول الأسباق التمهيدي، واهتمَّ المحور الثاني بالاستباق الإعلاني أو التقريري. وختمنا الفصل بخاتمة جمعت استنتاج الباحث من محتوى الفصل.

المبحث الأول: الاسترجاع (Analepse)

يمكننا القول إنَّ الاسترجاع أهم تقنية زمنية في العمل الروائي ويؤيّد ذلك كثرة استخدامها في النصوص السردية قياساً بتقنية الاستباق وقد أطلق عليها النقاد عدّة أسماء منها الاسترجاع والإرجاع والارتجاع والارتداد والردّ من الأمام والبُعدية والاستحضار، «وقد اختار الدكتور عبد الملك مرتاض مصطلح الارتداد، حيث يراه أكثر دقّة من الاسترجاع بينما المصطلحات الثلاث الأولى هي الأكثر تداولاً عند النقاد»^١ «وقد ترجمته سيزا قاسم إلى الاسترجاع»^٢. «أما سعيد يقطين فيفضّل

^١ - ينظر: أحمد رحيم كريم الحفاجي، المصطلح السردية في النقد الأدبي العربي الحديث، ص ٢٥٣.

^٢ - سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص ٤٠.

الإرجاع». ^١ في الاسترجاع يعود الراوي من خلال ذاكرته إلى الزمن الماضي أي الزمن الذي يكون قبل بداية القصة وذلك بغية إيجاد مفارقة بين الماضي أي زمن القصة والحاضر أي زمن السرد. يقول لطيف زيتوني في تعريفها: «مخالفة لسير السر تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق، وهذه المخالفة لخط الزمن تُولد داخل الرواية نوعاً من الحكاية الثانوية». ^٢ لأنها داخل الحكاية الأولى التي بُني عليها النص السردي، وأما حول وظائف الاسترجاع فهي تخدم السرد وتطوّره.

يقول حسن بحراوي في هذا الصدد: «ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية، اختفت عن مصدر الأحداث ثمّ عادت للظهور من جديد». ^٣ أي أن الاسترجاع يزيل الغموض من الجوانب المظلمة للرواية بالقائه الضوء عليها، كما أنّه يزيل الغموض عن الشخصيات نفسها وبذلك يقدّم دلالات عميقة.

الجدير بالذكر أنّ الذاكرة من أهمّ الآليات الواعية وغير الواعية في عملية الاسترجاع لما علّق بها من أحداث الماضي. تقول مها القصاروي في أهمية الذاكرة «تفجّر الماضي وتعمل على اتساع الزمن وتمديده، فهي مستودع الأحداث والحكايات». ^٤ للذاكرة دور في جعل الماضي امتداداً للحاضر. وكما عند برجسون فحياة الإنسان تتّصف بالاستمرار والديمومة، يكتسب من خلالها خبرات يستدعيها عبر ذاكرته كلّما دعت الحالة الشعورية «الذاكرة هي جوهر وجودنا إنّها هي التي تضمن امتداد الماضي والحاضر في تعايشان معاً. إنّ ماضينا البعيد يتداخل مع حاضرنّا، فيكونان معاً زمناً واحداً غير منقطع». ^٥ فهي لا ترتبط بالماضي وحده، بل بالحاضر أيضاً «إنّها ذات زمنية مضاعفة الماضي والحاضر. الأوّل كائن بالفعل؛ لأنّ الإنسان لا يتذكّر إلا ما فات وهو أشبه بالهباءات؛ بكلّ صغيرة معزولة؛ لأنّ الذاكرة لا تستبقي منه إلا الحاسم المصيري الذي انتقش بصورة إرادية أو غير إرادية، أمّا الحاضر فكائن قوّة وفعلاً لأنّ الماضي لا يكون إلا منعكساً على مرآة الحاضر». ^٦

استخدم سنان أنطون في رواياته الأربع عبر وساطة الساردين المسيحيين يوسف العجوز ومها الشابة في رواية *يا صبريم*، والسارد فرات الطالب الجامعي والحب للكتابة العربية في رواية *إعجام*،

^١ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ٧٧.

^٢ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٨.

^٣ - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي "الفضاء الزمن الشخصية"، صص ١٢١-١٢٢.

^٤ - مها حسن يوسف القصاروي (١٩٦٠-٢٠٠٠)، الزمن في الرواية العربية، ص ٢٠٦.

^٥ - Henri Bergson, La Phensee et le- mouvement, ed puf, paris ١٩٧٥, p. ١٧١.

^٦ - عبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، ص ٨٧.

وجواد في رواية **وحدها شجرة الرمان**، ونمير البغدادي وودود في رواية **فهرس**، كمّا هائلاً من الآليات وتقنيات الاسترجاع التي ساعدته في تمطيط المتن السردى وتمديده في اتجاه الماضي واستحضاره في مساحة الحاضر، ذلك أنّ الزمن الماضي له استمرارية وديمومة في الحاضر شتتا ذلك أم أبينا. وفيما يلي نتناول تلك الآليات في روايات الروائي العراقي سنان أنطون:

لقد استخدم سنان أنطون في رواياته الأربع تقنية الاسترجاع مستخدماً الفعل الماضي بكثافة "تذكّرت" أو مضارعه "أتذكّر" وما يشبههما للدلالة على حالات الاسترجاع التي فرضتها عليه طبيعة الأحداث التي تهيمن على السرد لاسيّما في رواية **يا مريم** التي وقعت أحداثها في يوم واحد وهو تفجير كنيسة سيدة النجاة وسط بغداد وأمّا الباقي فهو استرجاع لأحداث ماضوية تتعلق بتاريخ العراق والطائفة المسيحية وشخصيات راحت لسييلها ولم تترك أثراً سوى صور عالقة على جدار الغرفة. وقد قسّم النقاد والدارسون الاسترجاع إلى ثلاثة أقسام:

أولاً: الاسترجاع الخارجي (External Analepse)

إنّ الاسترجاع الخارجي مقاطع تعود بالذاكرة إلى «ماضٍ سابق لبداية الرواية»^١. بمعنى أنّ السارد يتناول حدثاً وقع قبل أن تبدأ القصة. «ويقصد به استرجاع السارد أو الشخصية لحدث بعيد وقع قبل بداية القصة»^٢. وهي تلك المساحة الزمنية التي تقع خارج حدود نقطة البداية ويعرّفها جيرار جينيت فيقول «ذلك الاسترجاع الذي تظلّ سعته كلّها خارج حدود نقطة البداية ويعرّفها جيرار الخارجية لمجرد أنّها خارجية لاتوشك في أي لحظة أن تتدخل مع الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك»^٣. وهي تمدّد القارئ بمعلومات إضافية ضرورية عن الشخصيات «إنّما تقف إلى جانب الأحداث والشخصيات المزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة، وإعطاء معلومات إضافية تمكّن القارئ من فهم هذه الأخبار»^٤. إنّ الاسترجاع خاص بالمضمون أو محتوى القصة وليس بالانتقال من زمن إلى آخر. تناول سنان أنطون الاسترجاع في روايته **يا مريم** وهو يسرده على لسان الراويين الاثنين يوسف العجوز والشابة مها حكاية الظلم الذي تعرّضت له الطائفة المسيحية المتمثّل بالقتل والتنكيل والتهجير، ونذكر منها الأمثلة التالية وقد جاء

١ - سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص ٤٠.

٢ - أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردى في النقد الأدبي العربي الحديث، ص ٣٥٨.

٣ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، صص ٦٠-٦١.

٤ - ينظر: وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص ٩٦.

معظمها على لسان السارد يوسف العجوز: «تساقطت أسناني منذ سنوات وكنت أنزعج من الطقم لفترة طويلة قبل أن أعتاد عليه».^١

جاء الاسترجاع الخارجي في هذا المشهد السردى على لسان يوسف حيث تعود به الذاكرة إلى سنوات تساقطت فيها أسنانه وموضوعه تقديم معلومة للقارئ تساعد في فهم الشخصية نفسها، لم يكن بمقدور الكاتب تقديمها على لسان الحاضر ووظيفته تعريف الشخصية ورفع الغموض عنها باعتبارها شخصية البطل التي تقع على كاهلها سرد الأحداث وتقديمها.

«لم تقف هي طويلاً أمام الصور المعلقة وتساألني أكثر من مرة عنّ يقف داخل أطرها من أفراد العائلة؟».^٢ موضوع الاسترجاع وهو على لسان يوسف أيضاً وقوفها أمام الصور التي كانت عالقة على صدر الجدار والتي ترمز إلى الماضي، تسأله عن مصير أصحابها، فيسرد لها تاريخهم بالتفصيل واحداً تلو الآخر وذلك في فصل مستقل جعله الكاتب خصيصاً لهم. إنّ الدافع في توظيف هذه الفقرة الاسترجاعية هو إضاءة ماضي جيل من المسيحيين و اقتباس شيء من دفء الماضي الجميل على حد تعبير السارد يوسف وهو الزمن الذي عاشه بكل تفاصيله محاولاً أن ينقل شيئاً من دفئه إلى مها باعتبارها ممثلة الجيل الحاضر. «كانت دائماً تصحو قبلي وتعدّ الشاي لنا. تشرب استكانين مع فطورها البسيط. كسرة خبز مع قليل من الجبنة البيضاء أو الصفراء إن توفّرت وملعقة من مربّى المشمش أو التين الذي كانت تحبّه وتصنعه بيديها».^٣

يتحدّث السارد في وقفة استرجاعية أخرى عن أخته الكبرى حنة. لقد وقّفت حنة حياتها لتربيته والاعتناء به بعد ما ماتت أمهما وكيف أنّها كانت تصحو قبله تعدّ الشاي والفطور من الخبز والشاي ومربّى المشمش أو التين الذي كانت تصنعه بنفسها وجاء توظيف هذا الاسترجاع لإظهار شخصية حنة ورسم صورة عاطفية منها عند القارئ. من الناحية الفنية، يأتي هذا الاسترجاع على تشتت التيار وتمزقه، وتزاحم الصور والأفكار في منطقة ما قبل الكلام.

«لا أحد يعرف تاريخ الصورة بالضبط، لكن يوسف يتذكّر بأنّها التقطت ذات جمعة قبل أشهر قليلة من حركة رشيد عالي الكيلاني عام ١٩٤١ أي أنّه كان في الثامنة من عمره».^٤

في وقفة استرجاعية بطابع تاريخي، يعود الراوي العليم بالقارئ إلى سنوات بعيدة مازال يتذكّرها وموضوع الاستدكار هو تاريخ الصورة التي التقطها مصوّر أرمني مرّاً بالحارة فأخذ يلتقط الصور

١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٢.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٠.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٤.

٤ - المصدر نفسه، ص ٣٧.

للعائلات المسيحية وكان الأمر قد حدث في يوم الجمعة قبل أشهر قليلة من ثورة الكيلاني الوطنية الشهيرة والهدف من الاسترجاع تناول شيء من تاريخ العراق والأحداث التي مرَّ بها، فثورة الكيلاني رغم أنَّها أحدثت هزّة سياسية غيّرت مجرى تاريخ العراق، إلا أنَّها لم تكن دامية كما الهزّات التي أحدثتها اليوم المليشيات الإرهابية. من ناحية النفسية يدلُّ المعنى على شدّة الألم النفسي، والتوتر العصبي، الناتجين عن ضياع الأحلام.

«يُدهاها كانتا مشبوكتين بالقرب من زاوية الوسادة السفلى إلى يمين وجهها، تقبضان على مسبحة الصلاة ذات الحَبَّات الحُمْر الصغيرة التي لم تكن تفارق يدها، والتي كانت تضبط إيقاع صلواتها وأدعيتها. كانت المسبحة تنتهي بصليب فضّي صغير كان ينام بالقرب من فمها. لاشكَّ أنَّها قد قبّلتها قبل أن تنام»^١.

استرجاع خارجي آخر وموضوعه إكمال الصورة لإحدى شخصيات الرواية وهي حنة المؤمنة بالديانة المسيحية والملتزمة بها. رغم أنَّ السارد يوسف لم يكن ملتزماً بالطقوس المسيحية وعباداتها إلا أنَّه سلَّط الضوء على ما كانت تقوم به حنة من أدعية وطقوس العبادات وكان ذلك لتسليط الضوء على ميول حنة الدينية والتعريف بشخصيتها لدى القارئ وليس لأنَّه مؤمن بتلك الطقوس الدينية، بل لمجرد إكمال الصورة في ذهن القارئ.

وفي رواية **إعجام** ظهرت الاسترجاعات الخارجية ٧٨ مرّة على لسان السارد فرات وهو طالب جامعي مسيحي، يستعيد من خلالها ذكريات مطاردته من قبل أزام النظام العراقي السابق وتعذيبهم له داخل السجن، حيث يشرح بالتفصيل الاعتداءات الجسدية والنفسية التي تعرّض لها هناك ونورد منها الأمثلة التالية: «كنت أعرف أنَّ اسمه سرمد. وكان في شعبة أخرى من المرحلة نفسها. كنّا قد اشتركنا ذات مرّة في استئجار تاكسي للذهاب إلى مباراة كرة القدم. كان من مشجعي نادي الطيران فجلسنا سوياً أثناء المباراة وشاكسنا بعضنا البعض حول الزوراء والطيران، وأخذنا بعدها نتبادل السلام، لكن لم نكن أصدقاء»^٢.

موضوع الاستدكار هو تعرّف السارد فرات على زميله سرمد وأنَّ القاسم المشترك فيما بينهما هو حبُّ كرة القدم والتي جمعتهم وإن لم يرتق هذا إلى مستوى الصداقة. ووظيفة الاسترجاع الخارجي هنا هو إظهار جزء آخر من شخصية السارد وماضيه لم يكن بمقدور الكاتب التطرّق لها قبل ذلك وأنَّه من محبّي كرة القدم، يشجّع أحد النوادي الوطنية. وفي وقفة استرجاعية أخرى نقرأ: «دكرني

^١ - المصدر نفسه، ص ١٥.

^٢ - سنان أنطون، إعجام، ص ٢١.

الموقف بكاريكاتير رائع كنت قد قصصته من مجلة "ألف باء" وعلّفته على واحد من جدران غرفتي وعلى ذاكرتي أيضاً. يجلس موظف حكومي خلف مكتبه كإمبراطور ويقف أمامه مواطن يلهث ويتصبّب عرقاً من تعب يوم قضاؤه في ماراثون استحصال التواقيع والدمغات ويطلب المواطن المسكين من الموظف توقيعاً أخيراً كي يُنهي معاملته ويعود إلى بيته، لكن الموظف يردّ عليه ببرود " تعال باجر... حتى أكل لك تعال باجر".^١

إنّ موضوع الاسترجاع كما بيّن هو الكاريكاتير الذي أعجب به السارد والذي قام بقصّه وإصاقه على جدران غرفته كما داخل ذاكرته، يتحدث عن موظف يجلس خلف مكتبه ولا يقوم بواجبه تجاه المواطن ووظيفته التعبير عن مدى استهتار النظام بحقوق المواطنين والتلاعب بمصيرهم، رغم أنّه يدّعي بالشعبية والاهتمام بالمواطنين ورعاية مصالحهم. وفي موضع آخر من الرواية نفسها نقرأ: «كان عدد الفارين من الجيش قد ازداد وتوزّعت المفارز ونقاط التفتيش التي تبحث عنهم. وصدرت أوامر تسمح للناس بإطلاق النار عليهم إذا ما حاولوا الهرب كما أصبحت الإعدامات علنيّة، ليكون هؤلاء عبرة لمن اعتبر».^٢

موضوع الاسترجاع هو تذكّر الأعداد الهائلة من الجنود الفارين من الجيش لدرجة يُساق بهم إلى الجبهات للموت العبيث وأنّ النظام أصدر أوامر بإطلاق النار على هؤلاء الجنود وقتلهم أو إعدامهم ليكونوا عبرة لغيرهم والوظيفة هي إظهار الملل من الحروب الممتدة والتنديد بها، الحروب التي تسبّب بها النظام وأهلكت من خلالها الحرث والنسل. يثبت هذا الاسترجاع من الناحية الفنية، على تشبّت التيّار وتمزقه، وتزاحم الصور والأفكار وروايتها في لحظة وصولها إلى الذهن، بسبب تعدّد المؤثرات والمحفّزات الداخلية والخارجية.

«كان الأستاذ طارق المسرف (المشرف) في غبائه قد حصل على شهادة الماستر في علوم اللغة الإنجليزية وآدابها في تفانيه في خدمة الحزب في سنين الحرب، وبمراقبة زملاءه وكتابة التقارير وليس بإتقان اللغة أو التبحّر في واحد من حقولها. كان قد تقدّم باقتراح عبقرى لتدريس خطابات القاعد كنصوص أدبية بعد ترجمتها إلى الإنجليزية».^٣

بنكهة ساخرة عبر التلاعب ببعض المفردات ونحتها منها قاعد ومُسرف، يستخدم الكاتب تقنية الاسترجاع هو تذكّر فرات السارد حصول الأستاذ طارق على شهادة الماستر في اللغة الإنجليزية رغم غبائه وأنّه حصل على الشهادة تلك ليس لأنّه جدير بها، بل لأنّه عميل للنظام ومتفان في خدمته

^١ - المصدر نفسه، صص ٢٥-٢٦.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٥١.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٥٦.

ووظيفته إظهار استخدام النظام العملاء والمدسوسين للتغلغل في أوساط الطلاب والأكاديميين والتجسس على حركاتهم لأنه يراها تشكّل خطراً عليه. «كان الحزب الشيوعي قد دُبح منذ سنين طويلة. جدع أنفه وشمّلت عيونه وقُطّع إرباً إرباً وترك يتفسّخ في السجون والمنافي»^١. جاء الاسترجاع من الناحية الفنية، لإثبات تشبّت التيار وتمزّقه، وتزاحم الصور والأفكار في منطقة ما قبل الكلام والتي تتعلّق بتاريخ العراق المشحون والدماء والحروب.

موضوعه وضع الحزب الشيوعي خلال حكم النظام العراقي البائد، حيث زُجّت قياداته وأعضاءه بالسجون وعُذّبوا وقُتلوا، ووظيفته إظهار وحشية النظام وبطشه بأبناء الوطن وقمع المعارضين له بشتّى الطرق.

يعود الراوي بنا في رواية **وحدها شجرة الرمان** إلى الخلف ويستعيد حدثاً وقع ضمن أحداث خارج الحكاية الأولى فيتحدّث عن القتل على الهوية من قبل المليشيات الطائفية بعد سقوط بغداد والهيمنة الأمريكية عليها، ويشرح بالتفصيل فضاء المغيسل باعتباره قبلة الأموات والضحايا، حيث تتوافد عليه لثّطّهر من دنس الإرهاب الذي لحق بها. لقد وظّف الكاتب هذا الاسترجاع ليفضح النشاطات الدموية لتلك المليشيات.

وجاء الاسترجاع الخارجي في رواية **وحدها شجرة الرمان** ١٨٦ مرّة ما جعل الرواية في المرتبة الثانية بعد رواية **يا مريم** من حيث عدد الاسترجاعات الخارجية، وفيما يلي ننقل منها النماذج التالية: «هطلت دمعة صامته على خدي وأنا أسرع إلى المحل لأنقل لأبي خبر موت أموري. أموري الذي كان يلعب معي كرة القدم في الشارع. أموري الذي علّمني كيف أصنع طائرة ورقية باستخدام قطع من سعف النخيل ذات صيف والذي تسلّق نخلة الجيران لينزلها منها حين علّقت بالسعف. أموري الذي نمت وإيّاها في نفس الغرفة لعشرين سنة والذي كان يشخر أحياناً، لكنه كان يهتمني بتلفيق تهمة الشخير»^٢.

تقود الذاكرة بالراوي جواد في الاسترجاع السابق إلى لحظة نقله خبر موت أموري لأبيه فيتدكّر أيضاً أنّهما كانا يلعبان الكرة معاً وكيف كان أموري أخوه الأكبر يعلّمه صنع الطائرات الورقية وكيف أنزلها حين علّقت بسعف النخيل وكيف ناما معاً في غرفة واحدة لعشرين سنة متتالية. ووظيفة الاسترجاع هذا إظهار بشاعة الحرب ورسم وجهها الكريهة الذي يقطف كلّ ما هو جميل في الحياة فيتركه خاوياً من المعنى. إنّ سنان أنطون قد نجح في استخدام المنولوج الداخلي المباشر كقالب

^١ - المصدر نفسه، ص ٨٨.

^٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١٨.

داخلي في نقل محتويات الوعي من منطقة ما قبل الكلام. ولتقديم محتويات المنولوج على نحو يؤدي إلى معنى مقصود، وهو بطش النظام بالشعب عبر إرسالهم لجبهات القتال ليموتوا عبثاً.

«كانت الأخبار في اليومين الماضيين قد تحدّثت عن معارك دامية في الفاو، حيث كانت وحدة أموري قد نُقلت قبل شهرين من القاطع الشمالي وعن خسائر جسيمة تكبّدها الجيش».^١ يتذكّر الراوي جواد حين كان أخوه أموري جندياً مكلفاً حيث كانت وحدته قد نُقلت إلى الفاو بعد ما كانت في القاطع الشمالي. وظيفة هذا الاسترجاع الخارجي هو إظهار عبثية الحرب التي خاضها النظام العراقي السابق وراح ضحيتها الآلاف من الشباب. فقد قدّم السارد في هذا الاسترجاع معلومات إضافية تتيح للقارئ إمكانية فهم الأحداث الرئيسة للنص السردية.

«كنت أشعر بالفخر والإعجاب حين أجد بعض زملائي من الذين هاجروا قد نجحوا وصار لديهم مواقع خاصّة يعرضون فيها مواهبهم الفنيّة. لكنني لا أنكر أنّي كنت أشعر بالغبن والمرارة والغيرة حتى أرى أنّ البعض ممّا لا يمتلكون ربع موهبتي قد نجحوا أيضاً ورسخوا أسماءهم في عمان وأماكن أخرى بفضل العلاقات العامّة».^٢

مرّة أخرى تعود الذاكرة بالراوي جواد الذي يهوى مهنة الرسم ويمارسها إلى تلك السنوات التي أضاعت منه الفرص الكثيرة كي يحذو حذو زملائه فيقيم لنفسه معرضاً لرسومه كما فعلوا هم، فالموضوع هو تذكّر تلك السنوات التي كان من الممكن أن يقيم لنفسه معرضاً لرسومه ووظيفته التنديد بالمحسوبة التي كانت قد عشعشت في أوساط المجتمع فحرمته من حقّه ومنحته حصراً للذين يروّجون لأغراض النظام ويطبّلون له.

وفي مقطع سردي آخر تستمر آلية الاسترجاع في سرد تفاصيل الماضي ولتزويد المتلقّي بمعلومات إضافية لفهم ميول شخصية الراوي. تذهب به الذاكرة إلى أيام طفولته فيتذكّر البلبل الذي كان في قفص في بيتهم وكان أبوه يطعمه من التمر وحبّات العنب والرمان: «تذكّرت البلبل الذي كان عندنا في قفص في البيت عندما كنت صغيراً وكيف كان أبي يضع له قطع التمر وشرائح التفاح وحبّات العنب والرمان».^٣ نلاحظ أنّ الكاتب رافق هنا تقنية الاسترجاع بتقنية التداعي الحر والتي تعتمد على النشاط المستمر للذهن، فالذهن من الصعب أن يركّز على شيء لفترة طويلة وإنّما ينشط عن طريق إيجاء الشيء بشيء آخر عن طريق الاشتراك أو التناقض أو طرق أخرى، حيث تذكّر البلبل في قفص بيتهم حالما رأي بلبلاً يحطّ على غصن شجرة الرمان. لقد استخدم الراوي الاسترجاع

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٠.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٩.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٢٥٤.

الخارجي (البلبل في قفص بيتهم) لغرض تفسير الأحداث المستجدة (البلبل على غصن شجرة الرمان) ذلك لما كان يشعر به من ضيق نفسي وشحنة الحزن التي تحيط بقلبه.

وفي رواية **فهرس** استخدم الراوي نمير وهو شاب مغترب عراقي يقطن أمريكا ويعمل مترجماً مع فريق فني أمريكي مهمته إخراج فلم وثائقي يتحدث عن الوضع الميداني في بغداد، استخدم الاسترجاعات الخارجية ١٠٨ مرّات، ممّا جعل الرواية تستحوذ على المرتبة الثالثة وفيما يلي نتناول البعض من نماذجها على النحو التالي: «تذكّرت كيف قالت لي إنّ أجنحتنا قويّة وإنّ جناحيّ سيحملاني ذات يوم إلى بلاد بعيدة. نظرت أمامي واستجمعت شجاعي كلّها ورفرت بقوة».^١

مقطع سردي استذكاري آخر ضمن فقرة "منطق الطير" التي جاء به السارد على لسان طير يتذكّر وهو صغير بدأ يجرب الطيران، تحته أمّه على ذلك فتشجّع واستجمع قواه، فطار ورفرف في السماء، وأمّا وظيفته إظهار قدرة الحيوانات والأشياء على النطق كما الإنسان، كما أنّ المقطع الاسترجاعي التالي جاء ليجسّد القلق والاضطراب التي يعتري الراوي لصفته مغترب هارب من وطنه: «فقد كنت قد قرأت كثيراً عمّا يحدث للمهاجرين الذين يعودون بعد طول غياب وبحثهم، عن وعي أو بدونه، عمّا تبقى. وقرأت عن الذاكرة الانتقالية وعن الحنين وشراكه. لكن النصوص لم تنفع كثيراً».^٢ «كنت قد ظننت أنّ الزمن الذي كانت الكتب أو الجرائد العربية تحوز فيه على تعليقات الإعجاب من الغرباء قد ولّى من دون رجعة. ذات مرّة قالت لي مضيّفة على الطائرة " ما أجمل شكل الحروف. يا ليتني أستطيع أن أتعلّم كيف أكتبها" لكن كلّ هذا تغيّر بعد ١١ أيلول، فتحوّلت معظم نظرات الفضول الممزوج بالإعجاب إلى نظرات توجّس وريبة».^٣

موضوع الاسترجاع تذكّر السارد المرّة التي أعجبت مضيّفة الطائرة بالحروف العربية وتمنّت لو أنّها تستطيع أن تكتب مثلها، لكن الإعجاب تغيّر اليوم فصار المعجبون ينظرون إلينا نظرة الشكّ والريبة وقد وظّف الراوي هذا الاسترجاع للتعبير عن موقف الغرب تجاه العرب والمسلمين بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر أيلول. إنّ الكاتب في هذا المقطع الاسترجاعي استخدم عنصر من عناصر المونتاج الزمكاني وهو القطع – وهذا العنصر عادة ما يستخدم في تقنية الاسترجاع – فقطع وركّب المشاهد حتى حصل الاسترجاع للدلالة على التشبّت والتمزّق في التيّار.

«بدأت أكتب الحروف والكلمات مبكراً، في البيت قبل الذهاب إلى المدرسة بسنتين. خالتي سُهاد، التي كانت تعمل مدرّسة أعطتني كتاباً وقلماً وعلمتني كيف أرسم الحروف والكلمات. فرحت

^١ - سنان أنطون، فهرس، ص ٩.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٧.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١١٤.

بالهاء الذي كان حرفي المفضل بسبب شكله في بداية الكلمة. هوسي بالحروف والكتابة كان يقابله خوف لا أعرف مصدره، من الذهاب إلى المدرسة. وكلّما كانت أُمّي تقول "يا الله هسه تكبر وتروح عالمدرسة" كنت أقول لها "ماريد ، أريد أظل هنا بالبيت".^١

جاء الاسترجاع عن طريق ماضيها فلعبت الذاكرة دوراً بارزاً في الاسترجاع، حيث ترك الراوي مستوى القصّ الأوّل ليتناول الأحداث الماضية بمعنى أنّه ربط الماضي بالحاضر. مازال السارد يستذكر أيام الطفولة فتلك الأيام لها ثقلها في ذاكرته لا تنفكّ عنه، حيث يتذكّر أنّه بدأ يكتب الحروف قبل ذهابه إلى المدرسة وقد منحته خالته سعاد كتاباً وقلماً وعلمته كيف يرسم الحروف والكلمات وأنّه كان فرحاً لرسم الهاء بسبب شكلها أوّل الكلمة، لكنّه مع ذلك كان يخاف الذهاب إلى المدرسة. نشاهد عملية الإنتاج المؤمكاني وعنصر القطع أيضاً بغية توظيف الاسترجاع فنياً للتعبير عن الحالات الذهنية مثل التمزّق والتشتت في شخصية الراوي. ما جاء به الراوي في هذه الفقرة من استرجاع ليس لتزويد القارئ على معلومات تخص الراوي كشخصية رئيسة أو ملء فجوات الحاضر فحسب، بل كان الغرض منه تبين حالة الوعي لدى الراوي بحركة الزمن، كما أنّ الغاية منه التعبير عن حب الراوي ورغبته لتعلّم الكتابة كوسيلة للتعبير عن مكوناته النفسية والتنفيس عن مشاعره وأحاسيسه خلاف ودود، فكان الأخير يكتب لكنّه لا يرغب في إطلاع الآخرين على كتاباته وكان يودّ لو أنّه أحرّقها أو ألقى بها في النهر كما قرأنا.

«ذكّرني الطقس بأكمله بالجالغي البغدادي (باستثناء وجود النساء) إذ إنّ الآلات من نفس السلالة التي تنتشر تنوعاتها في كلّ البلاد التي يمرُّ بها أو بقربها طريق الحرير. ف "اليانغكن" يشبه السنثور، يضرب العازف على أوتاره بقطعتين من خشب البامبو. و"الجنغو" كمنجّة بوترين تشبه آلة الجوزة. و "اليوكن" يشبه العود لكن جسده دائري وليس بيضوياً».^٢

مازال هناك ارتداد إلى الوراء، يقوده الحنين إلى الماضي ليقدم هذه المرّة وضوحاً أكثر حول النوستالوجيا الجامحة في شخصية الراوي تجاه الوطن لدرجة أنّ كلّ ما يحيط به يجد له في عقله جذوراً في وطنه العراق. يتذكّر الراوي في المقطع السردى المذكور الجالغي البغدادي وهي فرقة موسيقية تقيم الحفلات الطربية قديماً والتي يقرأ فيها المقام العراقي في المناسبات والحافز لها الاستذكار مشاهدته الصينيين تحت شجرة الكرز وهم يعزفون ويغنون الأوبرا الصينية. لقد وظّف السارد الاسترجاع الداخلي لإظهار مدي غلّقه بالوطن والحنين إليه.

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

من الملاحظ أنَّ رواية **يا مريم** من بين روايات سنان أنطون تقع في المرتبة الأولى من حيث احتواءها على الاسترجاعات الخارجية وذلك لكثرة استخدامها من قبل الساردين، حيث تواترت فيها لـ ٣٢٧ مرة وهذا ليس بغريب، فالحدث الرئيس للرواية هو تفجير الكنيسة قد تمَّ في يوم واحد وأمَّا الأحداث الأخرى فكلَّها استذكارات من قبل الساردين يوسف ومها.

ثانياً: الاسترجاع الداخلي (Internal Analepse)

وهو يقابل الاسترجاع الخارجي ذلك أنَّ أحداثه تقع ضمن الإطار الزمني للحكاية الأولى وقد عرّفه لطيف زيتوني قائلاً: «وهو الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي»^١. ويقول جيرار جينيت في تعريفه: «وهو الاسترجاع الذي يكون حقله الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى»^٢. ويُطلق عليه في النقد العربي بالبعديات الداخلية والارتداد الداخلي والإرجاع الداخلي واستحضار الماضي القريب والجوّاني الحكيم. إنَّ هذا النوع من الاسترجاع أكثر اتّصلاً بالشخصيات وبالأحداث، حيث يسير معها في خط زمني واحد. يقول هيثم الحاج علي في كتابه الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردى «إنَّ الاسترجاع الداخلي قلَّما يُستخدم في الرواية خلافاً للقصة القصيرة التي يكثر فيها استخدامه وتعليل ذلك أنَّ الحيز الزمني في القصة القصيرة ضيق جداً وبما أنَّ المدى الزمني واسع في الرواية، فهي تستطيع استيعاب المدى الزمني البعيد ما لاتستوعبه القصة القصيرة»^٣.

رصدنا في رواية **يا مريم** ١٦ فقرة من الاسترجاعات الداخلية توزّعت على مساحات الرواية كالآتي:

«كنت أسمع جملة واحدة تتردّد كلما تمها ببطء داخل رأسي "عمو إنت عيّش بالماضي"»^٤. من الملاحظ أنَّ سعة الزمن لهذا المقطع السردى داخل في الرواية (الحكاية الأولى) فالكاتب وقّف تقدّم سير الرواية إلى الأمام عندما تذكّر العبارة التي خاطبته بها مها وهي غاضية فأنّهمته بأنّه حبس الماضي لا يتمكّن إدراك الوضع المتأزّم للأقلية المسيحية في العراق وما تتعرّض له من بطش وتنكيل وتهجير، والغاية من توظيف هذا الاسترجاع من قبل لما يحمله من دلالات واقعية، هو انعكاس مدى خيبة الجيل العراقي الشبابي وضياعه وسط صولات الإرهابيين. لقد ربط الراوي عبر هذا الاسترجاع

١ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٢٠.

٢ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص ٦١.

٣ - ينظر: هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردى، ص ١٠٦.

٤ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٠.

الداخلي حادثتين، الأولى الشجار اللفظي بينها ومها والثاني اليأس والإحباط الذي تعيشه مها، فلولا هذا الاسترجاع لما تمكّن من ذلك.

«عندما خرجت إلى الباحة كان هناك العشرات من رجال الجيش المدجّجين بالأسلحة والمسعفين الذين بدأوا يستعدّون للدخول مع سدياتهم ليحملوا الجرحى. كانت سيارات الإسعاف والأمن تقف خارج البوابة الرئيسية التي تجمع بالقرب منها المئات يراقبون المشهد والكثير منهم يبكي ويصرخ».^١ موضوع المشهد السردى هو استذكار سريع متوتّر من قبل السارد مها وهي تصف هروع رجال الجيش والمسعفين لدخول الكنيسة التي وقع فيها التفجير الإرهابي مقطوع بالوصف والمشهد ووظيفته تقديم معلومات للقارئ تساعد في استيعاب الموقف الشائك الناتج عن ذلك التفجير. فنياً جاء الاسترجاع في تيار الوعي ليعكس الحالة النفسية المروّنة التي عاشتها الشخصية.

«لم تظهر جثة يوسف في الفلم ولم يشعر بأي ألم عندما انكسرت أصابع يده، فواحدة من الرصاصات الأربعة التي كانت قد اخترقت جسده قبل ساعات، كانت قد عثرت على قلبه وأسكته. وقبل أن يسكت قلبه كانت شفتاه قد همستا بصوت خافت "يا مريم" لكنه لم يكمل جملته».^٢

يستذكر السارد ضمن سرده لأحداث الكنيسة جثة يوسف وأنها لم تظهر في الفلم وأنها تلقّت أربع رصاصات واحدة منها اخترقت قلبه وكان يوسف لفظ جملته الأخيرة وهي "يا مريم" لكنه لم يكملها وتوظيف الاسترجاع جاء في إشارة رمزية إلى أنّ الطائفة المسيحية راحت ضحية الإرهاب قبل الطوائف الأخرى. كما أنّ الراوي بهذا الاسترجاع أراد إثبات أنّ نور الإيمان لن يُطفأ بالقتل والتهديد.

لم تخل رواية **إعجام** من الاسترجاع الداخلي فقد رصدنا فيها ١٧ فقرة منها توزّعت بين طياتها وفيما يلي نذكر نماذج منها: «كان شارب أبي عمر المائل إلى الاحمرار يذكّرني بالصراصير التي كانت تستعمر بيتنا ليلاً والتي انتصرت على كلّ حملات الكلوريدين التي كنّا نشنها بلا طائل».^٣

تمتاز رواية **إعجام** عن غيرها من روايات سنان أنطون بنبرتها الساخرة أحياناً فالتصحيح والنحت اللذان يوظفهما الراوي يعكسان تلك النبرة، كما أنّ بعض الألفاظ توحى بالسخرية المتعمّدة، والمقطع السابق هو نموذج من تلك النبرة الساخرة، حيث يقول الراوي بأنّ شارب أبي عمر المائل إلى الاحمرار يذكّره بالصراصير التي تستعمر بيتهم ليلاً والتي لا ينفع معها مبيد الكلوريدين وقد وظّف

^١ - المصدر نفسه، ص ١٤٨.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٥٦.

^٣ - سنان أنطون، **إعجام**، ص ١٢.

الراوي هذا الاسترجاع لإظهار مدى عبثية عناصر النظام السابق وإضرارها بجرمة المواطن وإيذائه. جاء الاسترجاع لإضاءة لحظة زمنية سردية أثّرت لفضاء الرواية بإدخال شخصية جديدة وهي شخصية أبي عمر بشاربه الكث الذي يذكره بالصرابير، ومن غايات هذا الاسترجاع إخراج النص السردى من الرتبة وإيقاعاته البطيئة، إذ إنّ إدخال هذه الشخصية التي تمثّل النظام الفاشي ينبت بأفكار جديدة كحافز يساعد في تطوير السرد وتقدمه.

«كان الأستاذ كمال يتحدّث عن السياق التاريخي والاجتماعي الذي أدّى إلى ظهور مسرح العبث وأهمية مسرحيات بيكيت حين قاطعته طرقات على باب الصف ودخل أحد الرفاق ببذله الخاكية. آن الآوان لكي يقاطع البعث العبث»^١.

الاسترجاع الداخلي المنقول هنا جاء لتزويد القارئ بمعلومات إضافية حول وضع الجامعات وتدخل الاستخبارات بالمناهج التعليمية لم يكن يعلمها سابقاً، وذلك حين يتذكّر أنّ أحد الرفاق يطرق باب الصف فيدخل ليقاطع الأستاذ كمال وهو يتحدّث عن السياق التاريخي والاجتماعي لظهور مسرح العبث لصامويل بيكيت والقصد من وراء ذلك التوظيف هو ربط ثنائي البعث بالعبث فكلاهما إهدار لكرامة المواطن والنيل منه.

ولرواية وحدها شجرة الرمان نصيب من الاسترجاع الداخلي، حيث نجدتها تحتوي على ٢٨ فقرة من الاسترجاعات الداخلية وقد التقطنا بعض النماذج منها على النحو التالي: «لايكتفي الموت مني في اليقظة ويصرُّ على أن يلاحقني حتى في منامي. ألا يكفي أني أكّد طول النهار معتنياً بضيوفه الأبديين وبتحضيرهم للنوم في أحضانه؟ هل يعاقبني لأنني ظننت بأنني كنت قادراً على الهرب من برائته؟»^٢.

في هذا المقطع جاء استرجاع الأحداث من منطلق شعور نفسي خاص يحرك مشاعر الراوي ويجعله يقارن حالته التي يعيشها الآن بحالة أفضل قبل الأحداث، حيث كان طالباً مهمته الدراسة ولايعرف من الموت شيئاً إلا مفردة المغسل التي يسمعها من أمه أو أبيه دون أن يعرف الطريق المؤدّي إلى المكان التي بات يعجّ بالجلث والأشلاء. يتذكّر السارد في هذا المقطع السردى الذي جاء في سياق المنولوج الداخلي ملاحقة الموت له منذ سنوات، فيبدي استياءه من هذه الملاحقة، فيعاتب الموت ويستعطفه لعلّه يكفّ عنه فيدعه لسيبله وقد جاء الاسترجاع الداخلي هذا لتسليط

^١ - المصدر نفسه، ص ١٢.

^٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١٠.

الضوء على الوضع المزري للشعب العراقي الذي تعرّض لهجمات الإرهابيين الحاقدين عليه، فتعذّب لدرجة أصبح يتمتّى الموت.

«كنت أمشي في الشارع وأنظر إلى وجوه المارّة وأفكر ترى من منهم سيستلقي على الدكّة لأغسله».^١

إنّ التفجير والقتل والتنكيل شبه اليومي والذي أصبح من يوميات المواطن العراقي جعل الجميع في متناول الموت حسب الأدوار، لذلك يتطّلع السارد جواد إلى وجوه المارّة فلا يرى فيهم إلا أمواتاً متحركين، فيتساءل: ترى من منهم سوف يستلقي على دكّة التغسيل ليغسله؟ لقد وظّف السارد هذا الاسترجاع خير توظيف في تزويد القارئ لمعلومات إضافية تحدّد له خارطة الموت التي خيّم بظلالها على المشهد العراقي.

«أدركت ذات يوم وأنا أعود إلى البيت بأنه باستثناء مهدي وأمي، فأني كنت أعيش أيامي مع الموتى».^٢ يهيمن الموت مجدداً على ذاكرة الراوي حيث لا فكّك منه، فيضغط عليها فيتذكّر وهو عائد إلى البيت أنّه يعيش أيامه كلّها بين الأموات، إذ لا يوجد من هو حيّ يُرزق إلا هو ومهدي وأمه، ويهدف هذا الاسترجاع إلى تقديم معلومات إضافية تساعد للقارئ في إزاحة الستار عن حقائق عبر السرد لا يستطيع الحصول عليها لولا هذا الاسترجاع وهي أنّ الموت والقتل والتنكيل على الهوية بات مصير الجميع في العراق.

«كانت قد حاولت إقناعي العدول عن قرار السفر في الأيام التي سبقت رحيلي، لكنني كنت مصراً وأخبرتها بأني لم أعد قادراً على الاستمرار في العمل وبأنني أختنق وأموت ببطء».^٣

نلاحظ في المقطع المقتبس أنّ الكاتب استخدم الاسترجاع كحافز تأليفي من محفّزات الرواية، حيث وضّح لنا عبر هذا الاسترجاع سبب عزمه على السفر وترك البلاد وتعليل عدم استطاعته الاستمرار والبقاء في العراق. يتذكّر الراوي في هذا المقطع السردية محاولات أمّه إقناعه العدول عن السفر وترك العراق، لكنّه كان مصراً وقد أخبرها بأنّه لا يستطيع البقاء في تلك الأجواء الخائفة فهو يختنق ويموت ببطء. لقد وظّف الراوي الاسترجاع الداخلي المذكور في وضع لبنة أخرى في بناء رسم بياني لحياة أمل العراقيين إثر تفشّي الإرهاب وتوسيع نطاق العنف والموت، فلا أمل في وطن تحكمه المليشيات التي ترى نفسها في قمة الأيمان والصواب وترى الآخرين كفّاراً يستحقّون الموت.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٨٤.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٨٥.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

أمّا رواية **فهرس** فقد احتوت على ٤٧ فقرة من الاسترجاعات الداخلية وفيما يلي نورد نماذج منها: «كنت أقلب في رأسي ما كتبه بيكيت وأردده بصمت "لا شيء يحدث. لا أحد يجيء. لا أحد يذهب. إنّه وضع سيء. لكن الأمر يختلف. غودو لا يأتي بالطبع لكن الأشياء بدأت تجيء بنفسها إليّ وتحاطبني. نعم الأشياء لا تحدث، لكنّها تتحدّث»^١.

يتذكّر السارد ما كتبه صاموئيل بيكيت في مسرحيته الشهيرة "في انتظار جودو" فوجد نفسه يردّد مع الكاتب بصمت "لا شيء يحدث. لا أحد يجيء. لا أحد يذهب. إنّه وضع سيء. لكن الأمر يختلف. غودو لا يأتي بالطبع لكن الأشياء بدأت تجيء بنفسها إليّ وتحاطبني. نعم الأشياء لا تحدث، لكنّها تتحدّث" فالاسترجاع تمّ توظيفه للتعبير عن الشعور بالقنوط واليأس الذي خيم على المواطن العراقي نتيجة الوضع المأساوي، بمعنى آخر إنّ استرجاع هذا المقطع من مسرحية بيكيت يكشف عن الجانب النفسي لتقنية تيار الوعي عن القلق والاضطراب والصراع النفسي المضطرب في داخل للمواطن العراقي الذي يعيش في التوتر، معتبراً نفسه المنبوذ والمطرود من وطنه.

وفي مقطع سردي آخر من رواية **فهرس** نقراً نموذجاً آخر للاسترجاع الداخلي: «كان تسلسل ودود هو السابع والعشرين على قائمة شهداء شارع المتنبي الثلاثين. لم ينجح ودود في أن يكون سيّد نهايته كما كان يخطّط، وإن جاءت متشابهة بعض الشيء لتلك النهاية التي كان يفكر بها. لم يضرم النار بنفسه لكنها التهمت ذلك البستان الذي كان يربّيه ويسقيه في غرفته وترجمته إلى كومة رماد وغيمة من دخان»^٢.

استرجاع داخلي آخر جاء لإطلاعنا عن مصير ودود، كما جاء للدلالة على ثمة الإرهاب المشؤوم وهي القتل والدمار. يتذكّر السارد التفجير الإرهابي الذي وقع في شارع المتنبي ببغداد والذي راح ضحيته ثلاثين عراقياً وكان ودود هو السابع والعشرين في قائمة الشهداء وقد وظّفه السارد لإكمال الصورة في ذهن القارئ، الصورة البشعة للإرهاب الدموي الذي يقتات على دماء الأبرياء. من الممكن أن نعتبر هذا الاسترجاع طريقة لتبيين المنظور السردى للكاتب وقد أراد به القول أنّ الحروب تضع النهايات لكل.

ثالثاً: الاسترجاع المزجي أو المختلط (Mixed Analepse)

^١ - سنان أنطون، فهرس، صص ٢٢٣-٢٢٤.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٨٢.

وهو مزيج من الاسترجاعين الداخلي والخارجي كما هو بيّن من اسمه «وهو الاسترجاع الذي يأتي ممزوجاً بالاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي».^١ بمعنى أنّ الاسترجاع المختلط يتمدد قسم منه داخل الحكاية وقسم آخر خارجها «إنّ الاسترجاعات المختلطة تمتدّ داخل وخارج الحكاية فهي تلك التي يسترجع فيها حدثاً بدأ قبل بداية الحكاية واستمرّ ليصبح جزءاً منها، فيكون جزء منه خارجياً والجزء الباقي داخلياً متمم للحكاية الأولى».^٢ بمعنى آخر أنّ زمن في هذا النوع من الاسترجاع يبدأ قبل بداية الرواية وينتهي بعد بدءها. وقد استخدم سنان أنطون هذا النوع من الاسترجاع في رواياته الأربع، حيث جاءت على لسان شخصياته وستناول نماذج منها في رواية يا مريم. لقد احتوت رواية يا مريم على ١١ فقرة من الاسترجاع المختلط نورد بعض النماذج منها على النحو التالي:

«نخضت في السادسة والنصف كعادي منذ سنين طويلة، بلا منبه منذ أن أصبحت مثاني أفضل منبه طبيعي يجبرني على الاستيقاظ وزيارة الحمام أكثر من مرّة».^٣ الفسحة الزمنية لهذا الاسترجاع مشتركة بين الزمنين الخارجي والداخلي فعبارة "كعادي منذ سنوات طويلة" توحى بأنّ النص استرجاع مختلط وموضوعه وصف الحالة الصحية لشخصية الرواية الرئيسة وهي يوسف على لسانه، إذ تذكّر أنّه يعاني من ورم المثانة منذ سنوات عدّة لذلك هو يستيقظ للتدّدد على الحمام لعدّة مرّات في الليلة دون منبه وقد وظّف السارد هذا الاسترجاع لتقديم معلومات للقارئ عن المواصفات الظاهرية للشخصية التي ستحمّل أعباء السرد طيلة الرواية.

«مشيت نحو الشباك وأزحت الستائر كما فعلت قبل سبع سنوات بالضبط. طارت حمامة رمادية كانت تقف خارج الشباك على حافة طابوقية بعيداً نحو بيت الجيران».^٤ مازال الماضي يضغط بكلّ ثقله على ذاكرة السارد، فنجدّه هنا في هذا المقطع السردى يطرق أبواب الماضي ليدلف فيه، يتذكّر أحداث وفاة أخته الكبيرة حنة التي تولّت رعايته بعد أن مات أبوها. يتذكّر حين وجدها مفارقة للحياة، فعند ما دخل غرفتها طارت حمامة رمادية كانت تقف خارج الشباك على حافة طابوقية في إشارة رمزية إلى الروح البشرية التي تشبّثها الحكمة الإسلامية بالورقاء أي الحمامة الخضراء، كما أشار إليها ابن سينا في قصيدته الشهيرة العينية. لقد وظّف السارد الاسترجاع المذكور لتبيين العلاقة

١ - أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردى في النقد الأدبي، ص ٣٨٥.

٢ - ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٢١.

٣ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١١.

٤ - المصدر نفسه، ص ١٨.

الحميمية التي تربطه بأخته حنة، حيث كانت له كالأُم الحنون. عبارة " كما فعلت ذلك قبل سنوات " تدلُّ على أنَّ الاسترجاع مختلط.

«ولا تجيُ النظرات من أعين الرجال فقط، بل حتى من النساء اللواتي ينظرن إليَّ ويشعرني كأنني عاهرة لأنني لا أرتدي الحجاب». ^١ جاء الاسترجاع المختلط هذه المرّة على لسان السارد مها الشابة التي تمثّل الجيل المستقبل في رواية *يا مريم* فهي التي فقدت الأمل من تحسّن الوضع ورفع الغمّ الجاثم على صدر الشعب منذ سنوات، فراحت تخطّط للخروج من العراق هي وزوجها لؤي. تتذكّر مها من أنّها تلاحق من قبل العيون، ليست عيون الرجال فقط، بل من قبل عيون النساء أيضاً، فأنّهنّ يظنّنها عاهرة لأنّها لا ترتدي الحجاب. وظّف الكاتب هذا الاسترجاع لإظهار مدي الضغط الذي يتعرّض له نساء الأقليات، ليس من جانب المليشيات فقط، بل من جانب عاتمة الشعب أيضاً، كما أنّه إشارة إلى ظاهرة عدم التسامح التي نمت في الآونة الأخيرة.

«أستشيط غضباً عندما أقرأ بين الحين والآخر على الفيس بوك يتّهم فيها البعض المسيحيين بأنّهم يساعدون الاحتلال ويتعاونون معه لأنّ البعض منهم عمل مع الجيش الأمريكي». ^٢ كما تتذكّر مها في المقطع السردى المذكور النظرة التخوينية التي كان ومازال يحملها البعض من المواطنين تجاه الطائفة المسيحية فيعتبرونهم الطابور الخامس للجيش الأمريكي المحتلّ للعراق والمساعدين له. وجاء الاسترجاع في إطار تقديم معلومة جانبية تساعد القارئ في فهم حيثيات الأمر. وقد وظّفه السارد لتعليل بعض المشاكل التي تعاني منها الأقلية المسيحية في العراق.

وكذلك في رواية *اعجام*، حيث هناك خمس فقرات من الاسترجاعات المختلطة التي استعان بها الكاتب في سرد الأحداث نشير إلى البعض منها على النحو الآتي: «هه! كيف نسيت أنّنا نعيش في احتفال عبث دائم منذ عقود؟ يشرف عليه حزب البعث نفسه وأنّ كل شيء ممكن!». ^٣ في منولوج داخلي يُحدّث الراوي فرات نفسه من خلاله وهو يطرح السؤال التالي: كيف نسيت أنّنا نعيش في احتفال عبث دائم منذ عقود؟ يشرف عليه حزب البعث... يستذكر تحكّم حزب البعث بمقدّرات الشعب وقد وظّف السارد الاسترجاع للربط بين العيشية التي غاص فيها المجتمع العراقي تحت حكم حزب البعث الحاكم.

^١ - المصدر نفسه، ص ١١٠.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١١٢.

^٣ - سنان أنطون، اعجام، ص ١٨.

"كان القاعد يراقبهم من صورته باللباس العسكري على الجدار الأبيض، وكتب تحتها بخط كوفي أنيق "عرق التدريب يقلل من دماء المعركة".^١ جاء الاسترجاع المختلط المذكور من رواية **إعجام** يحمل نبرة السخرية كما البعض من الاسترجاعات الأخرى، فتحريف مفردة "قائد" إلى "قاعد" يبرهن على ذلك. يتذكّر الراوي صورة صدام حسين على الجدار بالزي العسكري، كُتبت تحتها "عرق التدريب يقلل من دماء المعركة" وقد وظّفه السارد لإظهار التناقض بين قول القاعد وفعله، حيث يدّعي الحفاظ على أرواح المواطنين بينما يرهق دماءهم.

وفي رواية **وحدها شجرة الرمان** عثرنا على بعض الاسترجاعات المختلطة، حيث رصدنا ٢٢ فقرة منها على لسان الراوي جواد، نشير إلى بعضها على النحو التالي: «نفس الكابوس يتكرّر منذ أسابيع مع بعض التغييرات الطفيفة. أحياناً أرى رأسها المقطوع على الدّكة وأسمع صوتها يقول: غسّلي حبيبي. لكن هذه أول مرّة يكون فيها مطر. أعرف مصدره الآن، فقد تسلّل من الخارج. هذه الليلة سمعت صوت تساقطه على زجاج النافذة بجانب سريري ... لعلّه الموت».^٢

الشعور بالخوف والقلق والضياع والألم الذي مازال يسيطر على الراوي جعله يسترجع الكوابيس التي تُهيمن عليه وتكرّر في منامه منذ أسابيع، ومنه الكابوس الذي قرأناه. يرى رأسها المقطوع على الدّكة ويسمع صوتها، إذ تقول: غسّلي حبيبي. لكن هذه أول مرة يرى كابوساً فيه مطر. يتساقط المطر ... لعلّه الموت. إذاً موضوع الاسترجاع المختلط هو الكابوس الذي ينذر بالموت، ووظيفته تسليط الضوء على حالة شعورية عند الراوي وهي حالة الخوف والقلق.

«كنت قد ظننت أنني نجحت في الابتعاد عن الموت وطقوسه في السنتين اللتين أعقبنا وفاة أبي، لكنني اكتشفت أنني كنت قد ابتعدت عن التعامل معه بيدي فقط، لكن أصابعه كانت ترحف في كلّ مكان من حولنا ولم أتمكّن من طرد فكرة أنّه يعيشني».^٣ في المقطع السردى الذي قرأناه يتذكّر الراوي خلال الفسحة الزمنية التي تحتلّط بين الزمن الداخلي والخارجي أنّه كان يظن خطأً أنّه نجح في الابتعاد عن الموت في السنتين اللتين أعقبنا وفاة أبيه، لكنّه اكتشف الآن أنّ الوضع لم يتغيّر فالموت الذي كان يتعامل معه بيديه، يتعامل معه الآن بأصابعه كناية عن أنّه مازال مطاردًا من قبله وقد وظّف الراوي هذا الاسترجاع لإعطاء معلومات للفارئ حول الشعور بفقدان الأمل إثر الوضع الإنساني المتأزم. الاسترجاع المذكور يلعب دوراً هاماً في تشكيل بنية النص، فهو يقدّم تفسيراً شافياً لفهم الوضع المهيمن على الساحة الإنسانية الاجتماعية في العراق.

^١ - المصدر نفسه، ص ٣٠.

^٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، صص ٩-١٠.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٤٥.

لأنخلو رواية **فهرس** من الاسترجاعات المختلطة، إذ رصدنا فيها ٣٤ فقرة منها ونذكر البعض منها على سبيل المثال ما يقوله الراوي في فصل منطق الطير على لسان صغير الطير: «لازلت أذكر أول مرة طرث فيها. "هيا لقد آن الأوان. قالها أبي قبل أن يخلق بعيداً. همست أمي وهي تدفعني بمنقارها برفق نحو الحاقّة" لا تخف يا صغيري. ستطير. فكلنا نطير. سأكون وراءك"».^١

ارتداد آخر نحو الماضي لاسترجاعه عبر الذاكرة وعلى لسان الطير الذي يخاف الطيران، فيحثّه أبوه على ذلك فيقول له "هيا لقد آن الأوان"، كما حثّه أمه فتدفعه وتقول له "لا تخف يا صغيري ستطير، فكلنا نطير، سأكون وراءك". أورد الراوي الاسترجاع المذكور للربط بين ماضٍ كانت تغلفه أجواء التشجيع والحاضر المغلف باليأس والهمود. وفي نموذج آخر من الرواية نقرأ على لسان الراوي حيث يسترجع الماضي فيقول: «غريب أنّ المرء لا يستطيع العودة إلى المكان الذي يتوق للعودة إليه. لكنه يعود مجبراً إلى المكان الذي يتوق للهرب منه. حدث لي هذا في اللحظة كثيراً. بكتفوني ثم يزرقوني بإبرة وعندما أستيقظ أجدني هناك ومازال الأمر يحدث في الكوابيس طبعاً».^٢

مازالت الحالة الشعورية الصعبة تهيمن على الراوي، فالكوابيس التي تحوم حوله لا تتركه لسبيله. يستغرب الراوي في هذا المقطع السردى من أنّ المرء لا يستطيع العودة للمكان الذي يتوق إليه لكنه مجبر على العودة للمكان الذي يتهرب منه وهذا الأمر كان ومازال يشعر به إلى الآن. خيبة الأمل التي خيّمت على حياته مازالت تحيّم عليه الآن ولا مناص منها. لقد وظّف الراوي هذا الاسترجاع لإظهار بأسه وقنوطه من تحسّن الوضع ويأسه من الخروج من هذه الحالة وهذه الحالة الشعورية الغريبة تسكنه منذ سنوات. يشير هذا المقطع الاسترجاعي إلى الفترة الزمنية الواقعة قبل حاضِر النص وهو هروب الراوي من جحيم وطنه إلى حاضره الذي يتوق إلى الرجوع إليه.

المبحث الثاني: الاستباق (Prolepsis)

والاستباق تقنية زمنية أخرى يتّخذها الكاتب لتساعده في كسر خطيّة الزمن أو الخروج عن مجرى الطبيعي له. وقد أطلق عليها النقاد عناوين أخرى مثل القبلية والتوقع والاستشراف. «مفارقة زمنية سردية تتّجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مستقبلاً فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهّد للآتي وتؤمى للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة

١ - سنان أنطون، فهرس، ص ٩.

٢ - المصدر نفسه، ص ٢٢١.

عن حدث ما سوف يقع في السرد»^١. فالاستباق قفزة نوعية على فترة زمنية في القصة لمعرفة مستقبل الأحداث «قيام الراوي بالقفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في أحداث الرواية، ومن أبرز خصائصه إنَّ المعلومات التي يقدّمها لا تتّصف باليقينية ما لم يتمّ قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكّد حصوله»^٢. أي في هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل أحداث الرواية لكنّه يتوقّف لتقديم نظرة مستقبلية على أحداث لم يتناولها السرد بعد. «وقد أعدّها فينريخ شكلاً من أشكال الانتظار»^٣ ويدخل تحت عنوان الاستباق عدّة أشكال وأنواع منها:

أولاً: الاستباق التمهيدي:

في هذا النوع من الاستباق يمهد الراوي لأحداث ستدخل ضمن السرد «إنَّ الاستباقات التمهيدية توطئة لأحداث لاحقة، تتطلّع للأمام حيث يقوم السارد أو إحدى الشخصيات بتوقع احتمالات واستفسارات، كما يرتدي هذا النوع حلّة الحلم الكاشف للغيب أو التنبؤ لما هو آت»^٤. ذلك أنّ الحلم مُثقل بالدلالات فهو ذو بعد مستقبلي. في الواقع هو نوع من إدخال عناصر جديدة في النص السردى بشكل غير مباشر «وهناك حدث أو ملحوظة أو إيحاء أولي أو إشارة تمهيد لحدث أكبر منه سيقع مستقبلاً وقد يأخذ شكل حلم أو أحداث مجزأة تمثّل علامات لما سيأتي وهو تقنية غير مباشرة»^٥. من سمات هذا الاستباق هو عدم اليقين بحدوثه، فقد يتحقّق وقد لا يتحقّق «يكشف الراوي عن مجموعة من الأحداث، والإيحاءات الأولى تمهد لحيء حدث ما فيما بعد وهي تُعد الإشارة الأولى لحدث استباق تمهيدي في السرد، لكن أهمّ ما يميّز هذا النوع عدم يقينه»^٦. وعادة ما يستخدم الراوي الضمير المتكلّم في هذه النماذج الاستشرافية ليمنح النص السردى حركة فاعلية «حيث إنّ الاستباق التمهيدي يبنى على سياق يعتمد عليه الراوي لتحقيق مشاركة القارئ وتخفيفه في مساهمة بناء النص السردى ونتاج المتعة الروائية»^٧.

^١ - مها حسن يوسف القصراري، الزمن في الرواية العربية (١٩٦٠-٢٠٠٠)، ص ٢١١.

^٢ - ينظر: أحمد حفيظة، بنية الخطاب في الرواية النسائية، ص ٢٤٠.

^٣ - حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص ١٢٢.

^٤ - مها حسن يوسف القصراري، الزمن في الرواية العربية (١٩٦٠-٢٠٠٠)، ص ٢١٣.

^٥ - نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص ١٦٦.

^٦ - ينظر: مها حسن يوسف القصراري، الزمن في الرواية العربية (١٩٦٠-٢٠٠٠)، ص ٢١٣.

^٧ ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٣٥.

تضمُّ رواية **يا مريم** بين طيّاتها ٣١ فقرة من الاستباقات التمهيدية وذلك حسب ما رصدناه، نذكر البعض منها كشواهد على النحو التالي: «لكن كلُّ شيء سيولد من جديد في الربيع. هذا ما أكّده لنفسه وأنا أرتدي ملابسي للذهاب إلى الكنيسة. كلُّ شيء سيولد من جديد. سيزهر القرنفل والجوري وحلك السبع ويلوّن الحديقة وسيسمح لي الدفء بأن أجلس على المرجوحة وأشرب الشاي وأغمض عيني وأنا أتلدّذ بعبق الورد».^١

لقد مهّد الكاتب لحدث استشرافي باستخدام الأفعال المستقبلية (سيولد، سيزهر، سيسمح) والتي توحي بالأمل المنبثق من شدّة اليأس. كما أنّنا ومن خلال تلك الأفعال نستنتج أنّ الراوي حاضر في النص الاستباقي، ما يعني أنّ النص استشرافيّ، ذو حركة فاعلية تبلورت في الضمير المتكلم. ومن الملاحظ أنّ الكاتب في هذا النوع من الاستباقات يحاول تحفيز القارئ ومشاركته في البناء السردى، بالإضافة إلى أنّه يسعى أن يجعل القارئ يشعر بنوع من المتعة «الاستباق التمهيدى يبنى على سياق يعتمد عليه الراوي لتحقيق مشاركة القارئ، وتحفيزه في مساهمة بناء النص السردى والنتاج المتعة الروائية».^٢

«حدّرنى يوسف بأنّ الهجرة والسكن في بلاد أغليبتها من المسيحيين لن يكون بلا مشاكل وصعوبات، ولايعني بأنني لن أشعر بأنني أقلية هناك. قال أنّي سأعرّض للعنصرية هناك لأنّني عربية».^٣

يتبيّن لنا الاستباق التمهيدى في الفقرة السردية هذه ومن خلال تعابير "لن يكون بلا مشاكل وصعوبات" و"لن أشعر بأنني أقلية هناك" و"سأعرّض للعنصرية هناك" وكأنا هذا النص الاستشرافيّ يخبرنا أنّ حدثاً ما سيحدث ويطلب منّا متابعته ولو كان ممكن الحدوث، فربّما يحدث وربما لن يحدث. لقد حاول الراوي في هذه الفقرة أن يصل حاضر الراوية بمستقبلها عبر ريد التطرف الطائفي في بلده بالعنصرية في بلد الاغتراب.

«أحمل رضيعي الذي يبكي من العطش. لاشيء حولنا سوى الصحراء. فوقنا قيمة واحدة تدفعها الريح ويقول لي صوت كأنّه قادم من السماء: اركضي وراء الغيمة فستلقي أحمالها بعد قليل! اركضي وراءها ليشرب ابنك! اركض عارية وحافية، لكن الغيمة لا تقف ولا تلقي بأحمالها».^٤ منولوج داخلي على لسان الراوي مها فيه من السريالية وكأنّها تقدّم للقارئ رؤية استشرافية، وإن لا تتصف

١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٩٤.

٢ - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٣٥.

٣ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١١٣.

٤ - المصدر نفسه، ص ١٣٧.

باليقينية، عن مستقبل بلدها العراق ونوبات الضياع التي سوف تجتاحه. رضيعها يبكي من العطش وليس أمامها إلا الصحراء في إشارة رمزية إلى تردّي الأوضاع الاجتماعية والإنسانية. تركض وراء الغيمة لعلّها تلقي بأحماها، لكنّ الغيمة لا تقف ولا تلقي بأحماها، فلاستباق التمهيدي هنا تشاؤمي ومخيّب للأمال.

نشاهد في المقطع المقتبس تدفقاً سرالياً من خلال استيلاء الحلم والرؤيا على الراوي منها، وذلك ما يواكب الأجواء السردية العامة للرواية. إنّ الواقع المأیوس منه يتطلّب وعياً جديداً ملء الردم الفاصل بين الوعي واللاوعي. إذا اعتبرنا الصحراء ضياعاً والغيوم هدايةً والصوت القادم من السماء دليلاً يخرج الراوي المأزوم من ضياعه ويرشده للخروج من أزمته، فإنّ النص سريلي. لقد حاول الراوي تحقّق آماله في سرد الحلم عبر تجاوز مكونات الواقع وإزالة العراقيل التي تحول دون تحقيقها، العراقيل التي تعيق بينه وبين الواقع، فلاحاجز دون الوصول إلى الهدف، بل الفكرة هي الهدف بعينه. إنّ مها تحلم كي تنال أملها فالحلم مساحة مجانية لتحقيق ما فانا، لكنّها تفشل في تحقيق ذلك وهنا تكمن الصدمة. أمّا الكاتب أراد بذلك أنّ المواطن العراقي لم يفشل في الواقع فحسب، بل فشل في الحلم أيضاً وهنا يتفاجأ القارئ بفداحة الواقع وقسوته وسطوته.

وفي رواية **إعجام** هناك استباقات تمهيدية بلغت ١١ فقرة نذكر نماذج منها على النحو التالي: «ألطخ الجدران بهذياني وهلوستي علّ الصراخ يبتعد لكنّه يزداد وضوحاً وتنضمّ إليه ضحكات ساخرة. أضحك أنا أيضاً ثمّ أبكي. رأيت باباً كبيراً أمامي يمتدّ من الأرض وحتى السقف. مددت يدي لأفتحه فانفتح على مصراعيه. رأيت ممراً على جانبيه أشجار عالية وكثيفة أغصانها حروف تتدلّى إلى أسفل على مدى البصر. وحالما دخلت وبدأت المشي في الممرّ هبّت ريح عاصفة. سمعت همهمة تصدر من الأغصان. الحروف التي أخذت نقاطها تتساقط على الأرض كأوراق خريفية وكان كلّ حرف يصدر صوته عندما يرتطم بالأرض. سقطت كلّ النقاط وظلّت الحروف»^١.

إنّ المقاطع السردية التي تدلّ على الاستباقات التمهيدية جاءت معظمها في روايات سنان أنطون ومنها رواية **إعجام** في سياق الأحلام اليقظة، إذ هي تشكّل متنفساً ومهرباً نفسياً للراوي من الصغوبات التي تحيط به، وبما أنّها تُعتبر تداعياً لتلك الضغوطات فهي تخضع لمعايير تيّار الوعي فلا ترتيب زمني يتحكّم بها. وبما أنّ طبيعة الأحلام عموماً طبيعة استباقية، فالراوي يهرب من خلالها إلى الأمام عادة، يتطلّع إلى الانفراج في الحالة العالقة لديه.

١ - سنان أنطون، إعجام، ص ٣٤.

والمقطع السردى التالي من رواية **إعجام** مقطع تمهيدى يعكس الحيرة والقلق النفسى لدى الراوى ممّا جعله يحلم فى تحقيق ما يتمّى حدوثه مستقبلاً، وإن كان ذلك التمتّى أقرب للمستحيل: «تنسلُّ من بياض الورق شمس تمزّق عتمة هذا الليل وتذكر بمجرّة أخرى. لكنّها شمس محبوسة هي الأخرى خلف قضبان دونها قضبان. كأن السطور قضبان أو أسلاك شائكة. تجلس عليها الكلمات. الطيور خائفة مترقبة مأسورة صياد أو مجيء سجان. هل تخرج من هنا وتعشعش على أغصان الآخرين وتطير فى سماءهم؟ أم أنّها ستنقرض فى هذا العفن أو تنتهى فى معدة جرد ضخم؟»^١

كما رصدنا عدداً من الاستباقات التمهيدية فى رواية **وحدها شجرة الرمان**، حيث استخدم الكاتب ١١ فقرة من تلك الاستباقات، ونذكر منها نماذج التالية: «أيقظني من النوم شيخ هرم بشعر ولحية طويلة اشتعلاً شيباً وقال لي بصوت بدا كأنه قادم من بعيد: قم يا جواد وأكتب الأسماء كلّها. استغربت أنّه يعرف اسمي. نظرت إلى عينيه الغائرتين وكانتا بلون سماوي غريب. كان وجهه يزدحم بالتجاعيد كأن عمره مئات السنين. سألته "من أنت وأسماء من؟" فابتسم وأجابني بسؤال: "ألم تعرفني بعد؟ هات ورقة وقلماً وأكتب الأسماء كلّها يا جواد وإياك أن تنس اسماً. إنّها أسماء الذين سأقطف أرواحهم غداً وأترك لك أجسادهم كي تطهرها»^٢.

من خلال المقطع السردى الأخير بطابعه الحلمى (أحلام اليقظة) مهّد الكاتب إلى سيناريو شبه يومي اعتاد العراقيون عليه، يستيقظون وينامون على إيقاعه الحزين. كوايس تراودهم منذ سنوات. ملك الموت شيخ هرم بشعر ولحية طويلة وكأنه قادم من بعيد يقول للراوى: "قم يا جواد وأكتب الأسماء كلّها" فيردُّ على تساؤل الراوى "إنّها أسماء الذين سأقطف أرواحهم غداً وأترك لك أجسادهم كي تطهرها". وذلك ما حدث بالفعل فقد قطف أرواح الأبرياء ومازال يقطف.

وفى مقطع سردي آخر نقرأ استباقاً تمهيدياً لّوح له الكاتب عبر حلم كابوسي يقطر خوفاً وألماً: «... رفع الزعيم الكيس الأسود عن رأس الرجل الراكع الذي بدأ ينتحب كطفل وأمسك بشعره الأشقر. أمال رأسه إلى اليسار ورفع سيفه وهوى به عليه، فقطعه بضربة واحدة وهو يتمتم: "الله أكبر الله أكبر" شعرت بالتغرّز وأطفأت التلفزيون لكن الدم بدأ يسيل من الشاشة ويكسو كل شيء بالأحمر»^٣. إنّ الروئية التي يخبرنا عنها الراوى فى هذا المقطع الاستباقي وإن كانت ممكنة الحدوث ليست يقينية، إلا أنّها متوقّعة الحدوث نظراً للوضع المأساوي المحبط للآمال.

^١ - المصدر نفسه، ص ٧١.

^٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٣٩.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٨١.

«بدأت عشرات الجثث تأتي من كلِّ مكان. دخل بعضها من الباب الرئيسي والبعض الآخر جاء من الباب المفضي إلى الحديقة الصغيرة ومن المخزن أيضاً. كان بعضها عارياً إلا من خرقة وسطه. البعض الآخر كان مكفناً ويحاول نزع الكفن من حول جسمه وهو يمشي نحو الدكّة. ويدأت الجثث تغسل بعضها البعض وتصطف في دوائر حول الدكّة تنتظر دورها. ازداد عددها وملاأت المغيسل حتى أنّه لم يعد مكاناً لي، فخرجت من المغيسل إلى الشارع، لكنني رأيت جموداً حاشدة من الجثث الحيّة تحيط بالمكان كلّ تملأ الشوارع والأرصفة»^١.

في الفقرات الكابوسية الحلمية السابقة كانت الجثث والأشلاء البشرية التي راحت ضحية التفجيرات الإرهابية، يُؤتى بها للمغيسل، لكن بسبب تسارع وتيرة العنف واستفحال الإرهاب باتت تأتي بنفسها وتقوم بغسل نفسها بنفسها. وكأنما الراوي تنبأ بارتفاع وتيرة العنف وسقوط ضحايا أكثر في الأيام القادمة، حيث استبق الأحداث ومهد لها. وكما في النصوص الاستباقية الأخرى، استخدم الراوي الضمير المتكلم في توظيف الاستباق التمهيدي المذكور ليعطي الحركة الفاعلة للنص الاستشراقي.

كما نلاحظ هذا النوع من الاستباق في رواية **فهرس**، حيث رصدنا ٣٩ فقرة منها توزعت على مساحات الرواية، نذكر نماذج منها على النحو التالي: «أنا الذي سيعود إلى البلد الذي جاء منه الـ "يو إس آرمي" ويبدو أنّه سيبقى. أعود إلى البلد الذي لم يصبح "هوم" حتى بعد عقد كامل»^٢. استخدم الراوي في الاستباق التمهيدي المذكور فعلين مضارعين (سيعود، سيبقى) ممهداً لطول بقاءه في الغربة في إشارة إلى استمرار دوامة العنف والإرهاب التي قذفت به في بلاد الـ يو إس آرمي (الجيش الأمريكي المحتل) ليعكس مشاعر اليأس والإحباط التي تغلي بداخله.

«ورأيت أنني أعيش في بلد بعيد، كلُّ شيء فيه نظيف ومنظّم. حياة هادئة بلاحروب ولا طوائف ولا أديان. وللمهاجر واللاجئ كلُّ الحقوق والحريات التي يحلم بها البشر. حتى الحيوانات محترمة ولها حقوقها. وقد تطوّر العلم والتكنولوجيا إلى درجة تسمح للإنسان أن يسافر إلى المستقبل أو الماضي بهدف الزيارة أو الإقامة بشرط أن يكون بالغاً بالطبع وأن يتمتع بصحّة جيدة والا يكون من أصحاب السوابق. وعرفت حتى وأنا أحلم، أنني أحلم»^٣.

مقطع حلمي آخر جاء في سياق الاستباق التمهيدي. يحلم أو بالأحرى أنّه يتمنّى أن يعيش مستقبلاً في بلد بعيد لكنّه نظيف ومنظّم بلاحروب تقتل البشر وبلا طوائف تقسمهم ولا أديان. له

١ - المصدر نفسه، صص ١٩٤-١٩٥.

٢ - سنان أنطون، فهرس، ص ١٧.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٢٣.

كلّ الحقوق والحريات التي يحلم بها، فحتى الحيوانات تتمتع بحقوقها. لكن الصدمة هنا، أنّه يحلم في الحلم! بمعنى أنّ الحلم أيضاً بات بعيد المنال على المواطن العراقي.

«أرّكع أمام جدار الكهف وأنقش عليه صورة شبّاك. أرّدد الشعر الذي حفظته بصمت كي لا أنساه. يداي مربوطتان بجبل والذين معي يضحكون. لكن ضحكاتهم بلغة أخرى. أليست كلّ الضحكات متشابهة؟ هل للضحك أقوام وأمم؟ نعم. هذا ما أراه في الكابوس. أتوسّل إليهم أن يفكّوا قيودي وأعدّهم أنني سأريهم الشمس خارج الكهف».^١

تمثّل التمهيد في المقطع الحلم الكابوسي التالي. مقطع حلمي مؤلم يعكس مشاعر تنضح ألماً، ما جعل النص يشبه الشطحات الصوفية إلى حدّ ما. يركع السارد أمام الجدار لينقش عليه شبّاكاً في إشارة رمزية إلى فقدان الحرية في وطن قد استولت عليه العصابات الإرهابية. يرّدد الشعر بصمت خوفاً من أن يسمعه. إنّهم يضحكون عليه بعد ما ربطوا يديه بجبل. لكنّ يتوسّل إليهم ويعدّهم أن يريهم الشمس خارج الكهف. هم لا يؤمنون بالشمس، لكنّه يؤمن بها وبأنّها ستظهر. لكن متى؟ فهذا ما لا يعلمه.

ثانياً: الاستباق الإعلاني أو التقريري

يُعد الإعلان من أهمّ آليات الاستباق ويجب أن يحتوي على معلومات صحيحة عن حدث سوف يقع حتماً، ويختلف عن التمهيد بأنّه مباشر يتمّ غير إخبار حاسم «وهو تقنية تتمّ بشكل مباشر عن طريق مهمة إخبارية حاسمة وأكيدة تمهّد وتوطّي لما سيأتي من أحداث عظيمة ومهمّة ويكون بإعلان عن إشارة صريحة ومهمّة تدلّ عليه».^٢ وكأمّا السارد في هذا النوع من الاستباق يضع القارئ أمام الحدث النهائي ويوصله إليه. ويقول فيه حسن البحراوي: «هو الذي يُعلن على سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق».^٣ ما يميّز هذا النوع من الاستباق عن غيره هو صراحته فإن اتخذ السارد الطريقة الضمنية فقد تحوّل الاستباق إلى تمهيد. «فالاستباق كإعلان هو استباق صريح غدو وظيفته هنا الإعلان عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، ونقول "صراحة" لأنّه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحوّل تواءاً إلى إستباق تمهيدي أي إلى مجرد إشارة لا معنى لها في حينها، ونقطة انتظار مجرد من كلّ التزام تجاه القارئ».^٤ وقد فرّق

^١ - المصدر نفسه، صص ١٥٧-١٥٨.

^٢ - ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص ٢١.

^٣ - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ص ١٣٧.

^٤ - المصدر نفسه، ص ١٣٧.

جرار جنيت بين هذين النوعين من الاستباق وعدَّ الاستباق كإعلان «صراحة عمّا سيأتي سرده مفصلاً بينما التمهيد يشكّل بذرة غير دالّة لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق وبطريقة إرجاعية».^١

إذا علمنا أنّ رواية **إعجام** تقوم على مخطوطة غامضة حيث إنّ حروفها دون نقاط وقد كتبها سجين عراقي في أحد سجون النظام السابق، ندرك حينها سبب حضور الحروف في المقاطع الحلمية. تتساقط الحروف على الأرض كأوراق خريفية، فتصدر أصواتها حين تسقط أرضاً، إذ سقطت منها كلّ النقاط وبقيت وعادت غامضة من جديد. كما أنّ المقطع الحلمى التالى يتناول موضوع الحروف ونقاطها وهي رموز اتخذها الكاتب للإيحاء بالمواطن الفاقد للهوية إثر الممارسات التعسفية التي اتخذتها السلطات الرجعية بحقه. ينسلّ الألف من فتحة الباب فيخلع الهمزة التي استقرت فوق رأسه كقبعة فيرمي بها لترتطم بالجدار، ثمّ يدخل حرف الباء، فالتاء ف... وبالنهاية تدخل الجنود فيطلقون النيران نحو الحروف...

«سمعت صوت الباب يُفتح في الظلام. إنسلّ الألف من الباب متبخترًا وكان يشعّ بضوء بنفسجي ساحر أضاء ليلي. وقف أمامي وخلع الهمزة التي كان يرتديها على رأسه كقبعة. رماها خلفه فارتطمت بالجدار الذي تحوّل فجأة إلى مرآة كبيرة. انحنى أمامي باحترام ثمّ أشار إلى الباء، الذي كان قد أطلّ برأسه بالدخول. دخل الباء ووراءه التاء والتاء... تصاعدت الضحكات شبقة وتراقصت الحروف في كلّ مكان. تواقع بعضها بعضاً بأوضاع مختلفة ومحظورة. ثمّ انكسرت المرآة وداهم الحفلة جنود بدأوا بإطلاق نيران رشاشاتهم نحو الحروف».^٢

إنّ النص المذكور محاولة لربط الحاضر بالمستقبل عبر تقنية الحلم من خلال حديث الراوي مع نفسه وهو في زنارته. وظّف الكاتب تقنية الاستباق من خلال حديث الراوي فرات مع نفسه للتنبؤ بالأحداث التي سوف تحدث في المستقبل وذلك لغرض رفع نسبة التواصل مع القارئ وجعله متعاطفاً معه ومتلهّفاً لمتابعة أحداث الراوية أيضاً. ونظراً لبطش النظام بالأقلام والتنكيل بالحريات فهذا ما حدث بالفعل كما تنبأ به الراوي. فالنص إعلان واضح حول ما ستؤول إليه الأمور من ممارسات قمعية من قبل أزلام النظام وبالتالي هو استباق إعلاني أو تقريرى.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٣٨.

^٢ - سنان أنطون، يا مريم، صص ١٠٧-١٠٨.

وتحتوي رواية **يا مريم** على فقرات من الاستباق الإعلاني حيث رصدنا ١١ فقرة فيها، نورد نماذج منها على النحو التالي: «قررت أن موعداً لِقائِي الشهري بسعدون، آخر من تبقى من أصدقائي، الذي اشتقت إليه في الأيام الأخيرة، قد حان».^١

في هذه الفقرة يتوقف الزمن الحاضر ليُفسح المجال للزمن المستقبل لإعلان ما هو على شرف الحدوث ما يجعل القارئ يتنبأ به قبل وصول السرد. يقرّر الراوي يوسف العجوز أن يلتقي بسعدون آخر من تبقى من أصدقائه، فهو المقرّب إليه وموضع أسرارهِ وبالفعل نقرأ في الصفحات التالية عن ذلك اللقاء الذي تمّ والذي كان حافلاً بالكثير من الاسترجاعات، إذ استعرض الصديقان الأيام الجميلة التي قضياها معاً. إنّ فعل حان سبقه حرف قد، والمعروف أنّ إضافة قد بالفعل الماضي (حان) يفيد التحقيق بمعنى أمر تمّ تحقيقه مسبقاً، وليس للدلالة على قرب وقوع الحدث. لكنّ الفعل الماضي تارة يدلّ على المضارع وهنا عبّر الراوي بالماضي المراد به المستقبل على سبيل المجاز اللفظي وهذا فن استخدمه القرآن في بعض آياته ﴿وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ﴾^٢ كما كانت العرب تستخدمه، إذاً التقنية المستخدمة في النص المقتبس تقنية الاستباق الإعلاني أو التقريري. ما قصده الراوي هو أنّ وقت اللقاء قد حان وليس اللقاء نفسه، فاللقاء سوف يحدث كما حدث بالفعل بعد عدّة صفحات من الرواية.

«قبل سنتين دفعت لجمعية الرحمة رسوم القّداس والتابوت والدفن مقدماً لكي أضمن مكاني في السفرة الأخيرة ولكي لا أتعب أحداً».^٣ في المقطع السردى هذا نلاحظ إعلاناً من قبل الراوي عن أمر محتوم سوف يقع، لا جدال في حدوثه وكأنّه يُخبرنا عن أمر حاسم، وهو أنّ الموت قريب منه فلا بدّ وأن يكتنفه يوماً ما، لذلك لا بدّ أن يرتّب الأمور وقد فعل ذلك عملياً حيث دفع رسوم القّداس والتابوت والرسم لجمعية الرحمة. إنّ هذا الاستباق ساهم في دفع السرد نحو الأمام حيث يتعرّف القارئ على ما سوف يحدث في المستقبل وهو التفجير الإرهابي وموت الراوي.

«سنترك البلد لهم ليحرقوه ويمثلوا بجثّته وسيدفنون دموعهم عليه بعد فوات الأوان الذي فات».^٤ هذا الاستباق الإعلاني أو التقريري الذي جاء عبر منولوج داخلي، هو ما حصل بالفعل حسب ما أعلنه الراوي وكأنّ الراوي يعلم الغيب تماماً، حيث نجده يتحدّث عن أمر محتوم قادم لا محاله، حيث

١ - المصدر نفسه، ص ٧١.

٢ - سورة النمل، الآية رقم ٨٧.

٣ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٩٤.

٤ - المصدر نفسه، ص ١٤٠.

يجعل القارئ متشوّفاً لمعرفة نتيجة هذا الإعلان الاستشراقي، وفي نفس الوقت يشعر بالحزن لما آلت إليه الأوضاع التي جعلت المواطن العراقي يهرب من بلده الذي أصبح جحيماً.

كما نلاحظ الاستباق الإعلاني في رواية **إعجام**، حيث تحتوي هذه الرواية على ٦ استباقات من هذا النوع، نذكر نماذج منها على النحو الآتي: «أن تعيش هنا يعني أن تمضي (تقضي) ثلاثة أرباع عمرك في الانتظار. انتظار أشياء نادراً ما تجيء، غودو، الثورة، الباص، الحبيبة... الخ. ويستغرق الانتظار وقتاً أطول لأنّ الوقت نفسه، مواطن مشردّ ومعتوه يتعثر بخوف ويسقط على الأرصفة ليبصق ويتبول عليه التاريخ بلا رحمة».^١

مقطع سردي تجيش من خلاله مشاعر الحزن والقلق والاضطراب عند الراوي وذلك من خلال منولوج داخلي حزين، ما جعلته قانطاً لا يرى الضوء في نهاية النفق، فالعيش في الوطن مضیعة للعمر والبقاء فيه يعادل الانتظار، انتظار أشياء لن تأتي كما لم يأت غودو (البطل الوهمي لمسرحية بيكيت الشهيرة) وكما أنّ الثورة والباص والحبيبة... هذه كلّها إعلانات حاسمة من قبل الراوي تجعل القارئ متلهّفاً يترقب حدوثها، إعلانات يكشف القارئ بعد صفحات من الرواية أنّها حدثت بالفعل كما أعلن عنها الراوي.

وفي المقطع السردی التالي نقرأ نموذجاً آخر من تلك الاستباقات الإعلانية من الرواية نفسها: «لن تكون هناك واسطات ولا تلاعب يسمح للكثير بأن يوضعوا في خانة الأسباب الصحية رغم أنّهم كانوا أكثر صحّة من خيول السبق. قيل الكثير عن صرامة وعدالة هذه اللجنة الجديدة لكنني لم أكن أصدق أنّ أقرباء المسؤولين سيحاربون على الجبهة كالأخرين حتى لو قررت اللجنة أنّهم يصلحون للخدمة العسكرية المسلّحة، فإنّهم حتما سيوضعون في وحدة إدارية في بغداد أو في مدّهم وسيكون أقصى واجباتهم الحضور مرّة في السنة لكي لا يخرجوا الضابط المسؤول».^٢

استباق إعلاني آخر قدّمه الراوي من خلال منولوج داخلي آخر أشار فيه إلى ازدواجية التعامل مع مشمولين الخدمة العسكرية، حيث إنّ أقرباء المسؤولين يوضعون في وحدات إدارية في العاصمة بغداد وإن كانوا أكثر صحّة من الآخرين، بينما الباقون يُوزعون على جبهات القتال. إنّ القارئ المتأمل في هذا النموذج تخطر بباله عدّة حسابات وتصورات تجعله يتابع الرواية بحثاً عمّا إذا كان هذا الاستباق حصل أو لم يحصل.

^١ - سنان أنطون، إعجام، صص ٢٣-٢٤.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٥.

وفي مقطع إعلاني آخر من الرواية نفسها نقرأ النموذج التالي: «كانت أول مرة يزورني فيها منذ أعطاني الأوراق "جيت أبشرك. خلصنا. صار انقلاب البارحة وسافر الطاغية لليبيا وطلب اللجوء هناك. استلمت الحكم جماعة اسمها "العراق الحر" وصدر عفو عام عن كلّ المحبوسين».^١ يضمّ المقطع السردى هذا البعض من تهويمات الراوي، حيث يتخيّل له أن النظام العراقي البائد قد سقط إثر انقلاب ضده، فتخلّص منه الشعب وسافر الطاغية إلى ليبيا واستلمت الحكم جماعة "العراق الحر" وصدر عفو عام عن السجناء. توحى هذه التهويمات بالضغط النفسي على الراوي وتأزم الحالة الشعورية لديه من جانب ومن جانب آخر فإنّ النص يحمل استباقاً إعلانياً خفياً، يجعل القارئ متشوّقاً لمتابعة مجرى الأحداث ليكتشف ما إذا كان سقوط النظام قد حدث بالفعل.

واحتوت رواية **وحدها شجرة الرمان** أيضاً على عدد من الاستباقات الإعلانية وقد رصدنا ٩ فقرات، نورد نماذج منها على النحو الآتي: «كنت قد سألته ذات مرة في صغري إذا كان قد فكّر في أن يغلق المحل أو يبيعه بعد أن تنتهي الحرب مع إيران ويتسرّح أموري ويعمل طبيباً. فقال لي إنّه لن يتقاعد أبداً وإنّ عمله ليس مجرد مهنة بل تقرب إلى الله، وإني سأرثها عنه كما ورثها عن أبيه وكما ورثها أبوه عن جدّه».^٢

إنّ القرينتين الموجودتين في النص السردى الذي قرأناه وهما "أنّه لن يتقاعد أبداً" و"إني سأرثها عنه كما ورثها عن أبيه وكما ورثها أبوه عن جدّه" توحيان بأنّ النص يضمّ استباقاً إعلانياً يجعل القارئ متحفّزاً لمتابعة الأحداث والسير معها لمعرفة ما إذا كان ما أعلنه الراوي أمر وقع بالفعل أم لا؟ والجواب في الصفحات النهائية للرواية حيث يمنع الراوي من الخروج من العراق، فيعود أدراجه خائباً، فيجلس أمام شجرة الرمان المتواجدة في المغيسل والتي حطّ بلبل جميل على أغصانها. إنه يحلّ محل أبيه كما أعلن.

وفي موضع آخر من الرواية نفسها نقرأ نموذجاً آخر للاستباق الإعلاني: «أدركت أنّ الوضع سيزداد سوءاً وأنّ هذه الجريمة سنطلق العنان للغضب المكبوت وأنّ أكوام الجثث ستعلو في كلّ مكان. كانت أمّي تخاف أن تفجّر قباب أخرى. "منو يوكّفهم إذا أرادوا يفجّرون الكاظم... الله يستر"».^٣ إنّه استباق إعلاني آخر نلاحظه في هذا المقطع السردى المقتبس، حيث أنّ الراوي كالواقف على مجريات المستقبل ينقل لنا ما سيحدث حتماً دون شك. تواتر الأفعال المضارعة (سيزداد، سنطلق، ستعلو) يوحي بأنّ النص السردى نص إعلاني فالوضع ازداد سوءاً بالفعل حيث

١ - المصدر نفسه، ص ١١٩.

٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١١١.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٨٧.

تكاثرت التفجيرات وازدادت الضحايا وازدحمت الجثث والأشلاء على المغسل. إنّ الضمير المستخدم للاستشراف هنا كما في النماذج الأخرى هو الضمير المتكلم لأنه هو الأنسب «إنّ الضمير المتكلم هو الأكثر ملائمة للاستشراف على حد تعبير النقاد وذلك بسبب طابعه الاستعادي به بالذات الذي يسمح للسارد بالتلميح للمستقبل»^١

أمّا في رواية **فهرس** فرصدنا ٢٣ فقرة من الاستباق الإعلاني وقد توزّعت على مختلف مساحات الرواية، وفيما يلي نذكر نماذج منها: «فكرت بالسفرة الطويلة المتعبة إلى عمان. عليّ أن أحزم حقيقتي وأنام قليلاً. فموعد الخروج من بغداد في السادسة صباحاً. عدت إلى السرير وأعدت قراءة رسالته للمرة الثانية»^٢. أعلن الراوي في هذا المقطع السردى عن حدث سوف يشهده السرد في الصفحات القادمة، فقد تحدّث عن سفرته القادمة إلى عمان وهي المحطة الأولى للهروب من البلد الذي أصبح جحيماً لا يُطاق، لذلك يُعتبر المقطع استباقاً إعلانياً، إذ هذا لإعلان جعل القارئ متحمساً متشوقاً لمعرفة كيف يتّم ذلك السفر.

«لكنّ الزمن (او أي شيء آخر لانعرفه بالضبط) سيتكفل بالكشف عن اختلاف بسيط، لكنّ تأثيره وتبعاته ستزداد شيئاً فشيئاً»^٣. النص السردى المذكور المتضمّن منولوجاً داخلياً، جاء ضمن فقرة "منطق التوأم" من نص الرواية وهو نص استباقي يُعلن الراوي من خلاله عن أمر محتوم سيحدث لاحاله وهو أنّ الزمن كفيل بالكشف عن الكثير من الخفايا كما أنّه سيكشف عن الاختلافات بين التوأمين أسيل وهديل. الفعلان المضارعان (سيتكفل، ستزداد) يوحيان بأنّ النص استباق إعلاني.

«سأكون أنا سيّد نهايتي. سأكتب المشهد الأخير بنفسى وأخرجه وسأكون حراً للحظة واحدة في حياتي. سأنتقم من الجميع على طريقي. عيد ميلادي بعد شهر من الآن وسأحتفل به بطريقة استثنائية. سألقي بكلّ ملفاتي في برميل وسأراقبها تتحوّل إلى رماد. نعم سيحترق الفهرس. ولأنه مشروع عظيم ونص فريد فلا يليق به أن يسير إلى حتفه وحيداً»^٤. يظهر الاستباق من خلال عبارات التالية: "سأكون أنا سيّد نهايتي" و"سأكتب المشهد الأخير بنفسى" و"سأكون حراً للحظة واحدة" و"سأنتقم من الجميع" و"سأحتفل به" و"سألقي بكلّ ملفاتي" و"سيحترق الفهرس" وبما أنّ التفجير الإرهابي الذي حدث في شارع المتنبي كان ودود من ضمن ضحاياه الثلاثين، حيث

١ - جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص ٧٦.

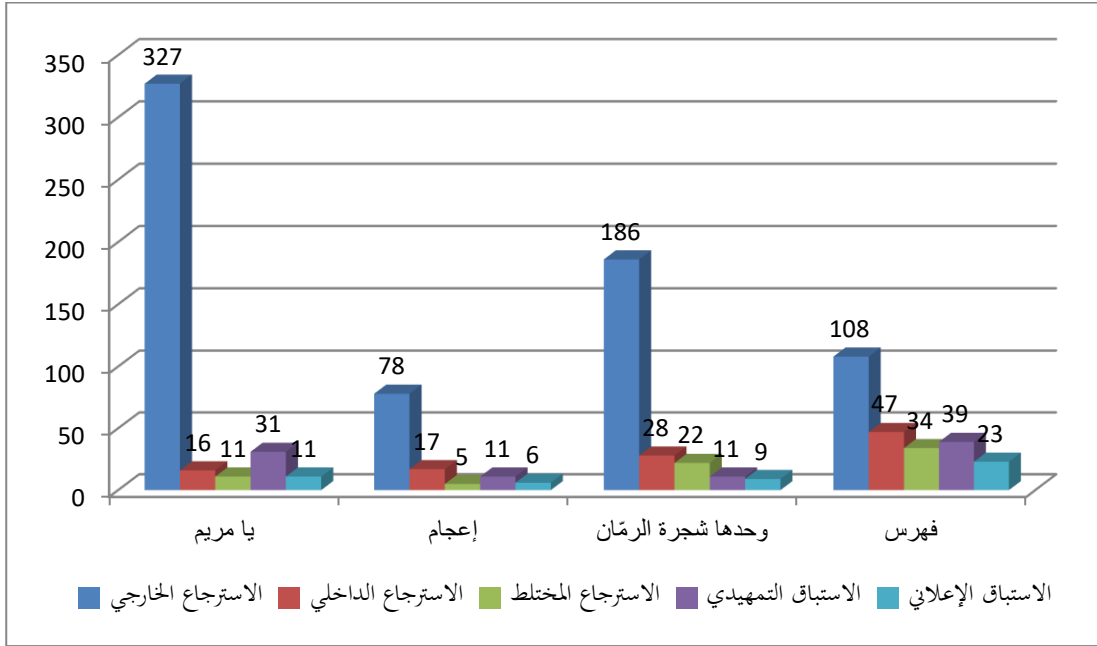
٢ - سنان أنطون، فهرس، صص ١٠-١١.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٧١.

٤ - المصدر نفسه، ص ٢٧٥.

استشهد وأحرق فهرسه، كما يتبين لنا أنَّ النص الاستباقي هو إعلاني، حيث أخبرنا الراوي عن أمر سيحدث بالفعل ممَّا يحفّز القاري على متابعة الموضوع ليرى ما إذا كان الإعلان يتحقّق. وقد ترجمنا تواترات آليات المفارقات الزمنية في روايات سنان أنطون الأربعة إلى المدرّج التالي:

جدول أنواع المفارقات الزمنية ونسبة تواترها في روايات سنان أنطون :



الخاتمة

حاول هذا الفصل أن يدرس المفارقات الزمنية في روايات سنان أنطون كتقنية من التقنيات التي تعتمد عليها روايات تيّار الوعي. وكانت الغاية من ذلك الكشف عن وعي الروائي بتوظيف تقنيات السرد الحديثة بصورة فنية مميّزة تنم عن مهارة فائقة وقد توصلنا إلى عدّة نتائج يمكن عرضها على الشكل التالي:

- بنى السارد رواياته على ركيزتين: الأولى الحاضر المنهار والثانية العودة إلى الماضي فهو يتردّد بين تينك الركيزتين بصورة مستمرة وذلك دليل على التأزم والاضطراب والحواء الذي فرضه الواقع المؤلم.
- اعتمد الراوي على الذاكرة التاريخية عبر ربطها بالحاضر وقد استنفذ جل طاقاته لإحياء الماضي بعد ما أنهكه الحاضر المتلبّس بالموت.
- لقد ساهم الزمن السردى كمكوّن بنائي أساسي في تشكيل الدلالة وقد تبين لنا من خلال دراسة التوظيف التقني في روايات سنان أنطون، مدى وعي الكاتب بأهميته على مستوى النص، حيث نجح الكاتب على ترويض عنصر الزمن و التلاعب به، ليفي بالغرض وهو تصوير المحتوى النفسي للشخصيات واستبطانها.
- إنّ تقنية الاسترجاع من بين المفارقات الزمنية لها حصة الأسد في روايات سنان أنطون، كما أنّ رواية يا مريم من بين تلك الروايات قد شغلت الحيز الأوسع من بين الاسترجاعات، ولم يكن ذلك عبثياً، إذ إنّ ضغط الماضي لا يُقاوم. كما أنّ السارد اعتمد فيها الاسترجاعات على التدايعات النفسية والمنولوج بنوعيه المباشر وغير المباشر والمناجاة والمونتاج والمشاهد الحلمية، لأنّ الراوي عايش الماضي بكلّ تفاصيله فهو يستحضره في زمن الحضور كما لو أنّه الحاضر الكائن.
- ما ساعد الكاتب في تشكيل البنية الزمنية لرواياته هي المقومات الاجتماعية والسايكولوجية، حيث تضافرت هذه المقومات وساهمت في بناء الزمن المتداخل المناسب لتقنية تيّار الوعي.
- اعتمد الكاتب في تشكيل البنية الزمنية على السوابق الزمنية (الاسترجاع) واللاحق الزمنية (الاستباق) أي تداعي الأحداث الماضية التي سبقت السرد حيث استدعاها الراوي في الزمن الحاضر، وتداعي الأحداث المستقبلية التي لم تحدث بعد واستحضرها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) وغالباً ما يستخدم الراوي فيها الألفاظ الدالة على الحاضر.

الفصل الرابع: المنولوج الداخلي

تمهيد

بما أنَّ الغاية من كتابة الرواية التّيارية هي معرفة النفس من خلال استنطاقها والكشف عمّا تحتويه من مكونات، فيكون المنولوج الداخلي من أفضل الوسائل لبلوغ ذلك، لذلك نجد أنَّ روايات سنان أنطون تعتمد على المنولوج الداخلي أو حوار النفس منذ بداياتها. وظّف سنان أنطون المنولوج الداخلي كوسيلة لإظهار الصراع الداخلي بين شخص رواياته وكشف المكتوم في نفوسها، ما أدخل في أعماله الروائية روح الحيوية والحركة النفسية، كما أنَّه حاول عبر المنولوج الداخلي الإمساك بأدق تفاصيل الحياة اليومية للإنسان العراقي.

وقد انقسم الفصل على ثلاثة مباحث يسبقها هذا التمهيد وتعقبها خاتمة لما توصّل إليه الباحث من استنتاجات. وكان المبحث الأول قد اهتمَّ بالمنولوج الداخلي المباشر، فتتبّع خطاه في روايات سنان أنطون الأربع. وتناول المبحث الثاني المنولوج الداخلي غير المباشر في الروايات نفسها. وأمّا المبحث الثالث والأخير من هذا الفصل فقد اهتمَّ بالنوع الثالث من المنولوج الداخلي وهو ما يسمّى بـ "مزيج من المنولوج الداخلي المباشر والمنولوج الداخلي غير المباشر". ولم يغفل الباحث عن ذكر الفروق النمطية بين الأساليب الثلاث وعلاقتها بتقنية تيّار الوعي. وفيما يلي نجتهد على إلقاء الضوء على هذه الأنواع الثلاثة من المنولوجات الداخلية:

المبحث الأول: المنولوج الداخلي المباشر

نبدأ برواية **فهرس** حيث تكتظّ أكثر من غيرها من روايات سنان بالمنولوجات الداخلية بدءاً من صفحاتها الأولى حيث تجاوزت أن تكون على لسان الشخصيات الإنسانية، فالكاتب أنطق بها الخيل والشجر والطير كما أنطق بها الجماد، تحدّث نفسها كما يفعل البشر ذلك، وتوجّه الأسئلة إلى ذاتها، كما يوجّهها البشر:

«كيف يمكن أن أكتب ما جرى؟ (قضت هذه الكيف مضجعي لسنين طوال). وكيف يمكن لما أدوّنه أن يفلت من شراك الزيف من هيمنة التاريخ الرسمي؟ أعلم أنَّ في الأمر مفارقة وغبابة. فهل يُعقل أن أبدأ بالخوف من مصير ما سأكتبه قبل أن ينزف القلم حبره على الورق؟ هناك مثل إفريقي رائع في رواية شينوا آشيبي "الأشياء تتداعى". يقول: "سيظل تاريخ الصيد بمجدّ الصيادين حتى يجيء اليوم الذي يكون فيه للأسود مؤرّخون". ليست الفكرة جديدة بالطبع، لكنّ الاستعارة رائعة

فالمنتصر هو من يدون التاريخ دائماً. وعندما يأتي من يريد أن يراجع ويشكك ويغير سيكون الآوان قد فات ...»^١.

من خلال هذا المنولوج الداخلي نلج في أعماق الشخصية، حيث نتعرف على أفكارها الباطنية تجاه ما يحدث في الواقع وتموجاتها الذهنية التي هي أقرب إلى اللاوعي منها إلى الوعي. الملاحظ أن هذا المنولوج هو منولوج داخلي مباشر حيث غياب الكاتب سنان أنطون تماماً عن النص وكأنه تجمّد في غلاف الرواية، لم يُسمح له باتخاذ أي دور، فلا يشرح ولا يعلّق وظهور الراوي البطل ودود من جانب آخر وتحديثه مع نفسه بضمير أنا المتكلم بافتراض أنّه لا يوجد هناك من يستمع إليه إطلاقاً. نجد أنّ النص المنولوجي المنقول لم يسبقه ما يمهد له ويشرحه، من ناحية أخرى لم يكن المنولوج مرتبطاً بحديث سابق عليه، لذلك جدير به أن يكون منولوجاً داخلياً مباشراً يخدم نص الرواية التّياري ويقوم بما هو مطلوب منه تماماً.

قد يبدو المقطع متماسكاً ليس مشتتاً كما هو سمة من سمات النص التّياري فالفكرة واحدة وهي موقف الإنسان حيال الزمن ذلك الكائن الغريب الذي لا منطق له إلا أن يدوس على كبرياء الإنسان ويحطّم كرامته، لكن إن أمعنا النظر نجد أنّ النص مع تماسكه لا يخلو من الاضطرابات النفسية، فخوف الراوي وتوجّسه من الزمن يبدو جلياً واضحاً. ترشدنا إليه العبارة الاستفهامية "كيف يمكن أن أكتب ما جرى؟" والتي تعكس لنا الخواء والاضطراب الناتجين عن الخوف والقلق وعبارة "قضت هذه كيف مضجعي لسنين طوال" التي تشي بوجع الكاتب وتألّمه وعبارة "هل يُعقل أن أبدأ بالخوف" ... إنّ كلّ هذه الأسئلة الحائرة الكثيرة والتي لا يتوقّع الراوي نمير إجابة عليها من قبل أحد إنّما تدلّ على مشاعر القلق والخوف والاضطراب، أضف على ذلك أنّ هناك تداخلاً في الزمن، كما أنّ هناك تداخلاً للحالات النفسية تنتابها أسئلة تنزل كالصاعقة، فتتهتر لها مشاعر القاري بعد ما تعكس الاضطراب في مشاعر الراوي وأحاسيسه.

يستمر الراوي في تقديم محتواه النفسي فيتحدّث عن المكبوت، يقول: «ولكن من أين أبدأ وكيف؟ هل يمكن أن أدخل إلى الزمن من ثغرة فيه أو من شبّاك لحظة من شبّاكه؟ أنا أو من بهذا. وحالما دخلت فيه يمكنني أن أخذ اللحظة وأحلّلها كما لو أنّها دمعة أو قطرة دم تحت المجهر وأكتشف العلاقات والتفاعلات التي تنتجها. لكن كيف أصف اللحظة وهي ليست لحظة بل أشبه بشجرة؟ فعليّ أن أمرّ على جذورها وأن أصغي إلى حوار الأرض معها وما ترضعه منها. ثمّ جذعها وكلّ من اتّكأ عليه أو حفر اسمه. والأغصان وذاكرتها وما حملته الريح ونثرته بعيداً. وكلّ الطيور التي

١ - المصدر نفسه، ص ٢٣

حطّت عليها وهي في طريقها إلى بعيد. وتلك التي عشعشت... و... وأنها متاهة...»^١. كثيرة هي الأسئلة التي يوجهها ودود إلى نفسه متقمصاً أحياناً شخصية طير، وأحياناً جماد، أو أي شيء آخر. يعاود السؤال الوجودي نفسه: "من أين أبدأ وكيف؟" ولم يأت السؤال إلا لتجسيد عمق الضياع وجليان الأحاسيس المضطربة.

ولنأخذ مثلاً آخر من الرواية نفسها: «الزمن لا يسير باتجاه واحد، لم أكن لأصدق ذلك لو أنّي لم أهرب من أحد مواكبه. سقطت على قارعة الطريق والتحقت بموكب يسير في الاتجاه المعاكس. وأخذت أرى حياتي بصورة معكوسة. وعدت إلى رحم أمي وعندما استدرت، اجهضوني»^٢. يتحدث الراوي نمير في هذا المنولوج عن الزمن وذلك من دون سابقة ففي ما سبق كان الراوي يتحدث عن صديقه عندما قالت له بجدية "يجب أن أتعلّم العربية" وكيف أنّها أحبّتها ليكون الكلام في النص بعده عن الأرق وقلة النوم. الضمير المستخدم أنا المتكلّم والافتراض أنّه لا مستمع فالراوي يحدث نفسه فالأسلوب هو أسلوب المنولوج الداخلي المباشر. قام هذا المنولوج بعدّة وظائف كاشفة عن بواطن الشخصية فقد كشف عن مشاعر القلق والخوف التي اجتاحت بطل الرواية نمير فهو مرتبك من حركة الزمن وتصرفاته وكأنّه أمام كائن لا يعرفه عنه شيئاً إلا غطرسته، كما أنّه عكس الحوار الصامت ذلك الشعور بالذهول والقلق والخيبة تجاه حركة عجلة الزمن التي تدور دونما اكتراث للبشر، فيحدث الراوي نفسه وكأنّه لم يصدّق ما يجري من حوله. يهرب من دوامة الزمن لكنّه يسقط في الطريق ليعود أدراجه نحو المكان الذي انطلق منه. من جهة أخرى رسم لنا هذا المنولوج نظرة الراوي نحو الزمن وفلسفته ورؤيته له. فعنده أنّ الزمن لا قانون ولا ناموس له، إذ لا اتجاه معين له كما يقول، إلا أنّه دائري حيث يعود بك إلى النقطة التي انطلقت منها فترى الحياة معكوسة تُعاد من جديد. رغم ذلك تراه ممتداً في خط مستقيم.

ومن ضمن المنولوجات الداخلية ما وجدناه في رواية **وحدها شجرة الرمان** حيث تحدث الراوي جواد عن تفاصيل المهنة التي راح يمارسها في عطلة الصيف وهي صبغ المنازل والتي قد رفضها أبوه من قبل بشدّة، يحتقرها ويستهن بها فلا يجد فيها ثواباً عند الله كما في مهنة التغليف. وكان الأب يرغب في أن يمتحن ابنه مهنة غسل الأموات التي توارثها أباً عن جد وكانت هذه أمنيته:

«بدلاً من سطوح بيضاء ألوّها على هواي وأفرش عليها كوابيسي أو فضاء تلد في حضنه مخيلتي أجساداً أنا خالقها، وجدتي ولسنين طويلة لا أستخدم أكثر من لونين أو ثلاثة. ألوان باهتة على

^١ - المصدر نفسه، صص ٢٥-٢٦.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٣٥.

سطوح رتيبة باردة. لاتتخللها تفاصيل أو مفاجآت، ما عدا نقطة الكهرباء أو لوحة الأزرار أو التعليقة المعدنية الخاصة لتعليق الثريا. أحياناً كانت ذبابة غبية ترتطم بالسطح اللّزج وتحتضر لثوان قبل أن تموت. كنت أظنُّ أنَّ هذه الفرش الثقيلة ذات الشعر الخشن مرّت مؤقتة أعود بعدها إلى الفرش الصغيرة الدقيقة والأكثر نعومة وحسّاسية والتي أشعر معها بالحميمية. كنت أحياناً أسمح لنفسي أن أسرح بخيالي عندما كنا نصبغ بيتاً جميلاً وفيه غرف بنوافذ كبيرة تطلُّ على حدائق كبيرة، بأن أتحلّل نفسي في ستوديو خاص بي أعمل على مشاريعي»^١.

إنَّ الشروط التي مرّ ذكرها لكي يكون النص السردى منولوجاً داخلياً متوفرة في هذا النص، فهناك غياب تام للمؤلّف، فهو لم يتدخل وكأنّه ليس موجوداً أساساً. حوّل الكاتب شخصية البطل وهو حمودي ليتحدّث إلى نفسه بضمير الـ "أنا" وفي عملية استبطان كاشفة عمّا يدور في خلدّها، مع افتراض من جانبها أنّه لاوجود هناك لجهة تسمع أو تقرأ ما يقوله، فالنص قد صبغ بأسلوب المنولوج الداخلي المباشر.

ينقل لنا جواد بطل الرواية أحاسيسه ومشاعره عند ممارسته مهنة الصباغة. بما أنَّ هوايه الراوي هي الرسم والفن، يُحَيِّلُ إليه عبر أحلام اليقظة أنَّ أمامه لوحة للرسم يرسم فيها وبألون مختلفة كوابيسه التي تطرق بابه عبر الأحلام، فيرسم الجثث والصرخات وخيبات الأمل والقتل والتشريد والضياح التي يرى نفسه أهلاً لرسمها فهي قريبة منه لاتفارقه. لكن الواقع أراد له غير ما أراد هو لنفسه، فصارت اللوحة جداراً أبيضَ باهتاً لايقق له أن يمارس عليه هواية التلوين إلا لونين أو ثلاثة على أكثر تقدير. كلُّ شيء في هذه المهنة ممل، لاتفاصيل إلا نقطة كهرباء أولوحة أزرار أو ذبابة غبية ترتطم بالجدار اللّزج لتموت بعد احتضار. يتخيّل في يأس وقنوط أنّه يستبدل الفرشاة الضخمة تلك بفرشاة ناعمة من تلك الفرش التي يستخدمها الرسامون فيبدعون. جدران المنازل الباهتة البيضاء تحاكي دكة غسل الموتى والأكفان والأجساد الباهتة. النص المنولوجي ينضح حسرة و حزناً وألماً استطاع الكاتب أن يرسم من خلاله أنقى مشاعره وأصفى أحاسيسه الداخلية.

نعود مرّة أخرى إلى رواية **فهرس** حيث التوظيف الواسع لتقنية المنولوج الداخلي لاسيّما المباشر والمنوذج التالي منه: «طفل. أنا. يجلس في حديقة بيتنا الذي لم يعد بيتاً. ترجمته هدية سماوية إلى ركام هائل. ألتقط قطعة زجاج مكسور من بقايا شبّاك. أتحسّس حافتها فتجرحني وتستدرج قطرة من

١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، صص ١١٣-١١٤.

دمي. أشعر بألم بسيط وأراقبها تسقط على التراب. اللحظة جرح. أضع قطعة الزجاج على جسد الزمن لأجرحه. سأجرحه وأستدرج منه قطرة. لحظة. سأستنزفه حتى يموت كما ماتوا كلهم»^١

يبدأ النص بمنولوج داخلي مباشر حيث يحدث الراوي نفسه مستخدماً ضمير ال أنا في أسلوب التقطيع حين يقول "طفل. أنا."، والتقطيع من السمات البارزة لروايات تيار الوعي، لأنه تقنية أساسية في تقويض الحبكة التي تقوم على خط واحد مستقيم. يقول محمود غنایم في دور التقطيع في روايات تيار الوعي: «أما التقطيع في تيار الوعي فهو محاولة لمحاكاة الواقع الداخلي الذي نتخيله متوزعاً وغير منتظم ولا يثبت على حال»^٢ ثم يتناول الحدث وعبر استخدام أفعال مثل "لم يعد" و"ترجمت" و"التقطت" و"أتحسس" و"فتجرحني" يدفع الراوي بالسرد إلى الأمام وكان السرد ممزوجاً بالوصف الذي لم يكن بقصد إحداث الوقفة، بل لرسم حيثيات المكان عبر توظيف مفردات "حديقة" و"بيت" و"سماء" و"ركام". ثم عودة إلى المنولوج الداخلي المباشر حيث نقرأ: "اللحظة جرح" وهي عبارة ذات شحنة دلالية قوية، عزز الراوي دلالتها بإدخال مفردات تنتمي إليها دلاليّاً مثل "ركام" و"تجرحني" و"دم" و"ألم" و"استنزفه" وهي تنم عن حالات الألم المرير والتوتر والضيق التي تعترى قلب الراوي وتعتصره وهي حالات نفسية تناسب السرد التياري في التعبير عن ما تشعر به الشخصية. يبدأ الراوي بالسرد مجدداً فيقول: "أضع قطعة الزجاج على جسد الزمن لأجرحه. سأجرحه وأستدرج منه قطرة" ثم يتابع المنولوج الداخلي المباشر فنقرأ "لحظة. سأستنزفه حتى يموت كما ماتوا كلهم» وهكذا وظّف سنان أنطون تقنية المنولوج الداخلي المباشر في رواياته.

نشاهد في النص المقتبس الغياب التام للمؤلف وعدم مداخلته في النص المنولوجي وترك المجال للراوي بالكامل ليتصرف بما يشاء في التعبير عن خلجاته النفسية ومشاعره وأحاسيسه، فهو قد نفذ إلى أعماق مستويات الوعي لذلك من الممكن أن يوضع هذا النص المقتبس في خانة المنولوج الداخلي المباشر.

ورواية **يا مريم** هي الأخرى التي تحتوي على كم من المنولوجات الداخلية ومنها المقطع التالي: «هل أهرب فعلاً من الحاضر إلى ملجأ الماضي، كما اتهمتي هي؟ وما العيب في ذلك، حتى لو كان صحيحاً إذا كان الحاضر مفتحاً وملئاً بالانفجارات والقتل والبشاعة؟ ربما كان الماضي مثل حديقة البيت التي أحبها وأعتني بها كما لو كانت ابنتي. أهرب إليها من ضجيج الدنيا وبشاعتها.

^١ - سنان أنطون، فهرس، ص ١٨٠.

^٢ - محمود غنایم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص ١٠٥.

إنَّها فردوسي في قلب الجحيم أو "منطقة الحكم الذاتي" كما أسميها أحياناً. سأدافع عنها لأنَّها هي والبيت آخر ما تبقى لي»^١.

النص المنقول قد جاء على لسان الراوي الأوّل يوسف الذي يمثّل الجيل الماضي. تبدأ الرواية بسجال كلامي دار بين مها من جانب ويوسف من جانب آخر وانتهى بالعبارة التي بدأ الكاتب به روايته: "أنتَ عيّش بالماضي عَمّو". عبارة توحى باستنتاج توصّلت إليه مها بعد هذا الصدام المحتد. يرى يوسف أنَّ الوضع المأساوي الذي يهيمن على العراق ما هو إلا أزمة عابرة وأنَّ الغد مشرق كما كان، لكنَّ مها ترى أنَّ الوضع المأساوي هذا باق وأنَّ الوضع في البلاد لا يطاق فعلى المسيحيين مغادرة العراق ذلك أنَّهم هم المستهدفون وأنَّ المسلمين لا يرغبون بوجودهم هنا.

ويمكننا القول أنَّ النص السردى المنقول صيغ بأسلوب المنولوج الداخلي المباشر، حيث نجد أنَّ الراوي يوسف يتحدّث بضمير أنا المتكلّم. كما نلاحظ الغياب التام الكاتب، فهو لم يتدخّل وقد ترك الأمر للراوي كي يكشف عن أحاسيسه ومشاعره بعد هذا الصدام المحتد. لم نلاحظ مساحة تأسيسية قبل هذا النص كي تؤسّس وتمهّد له، فعبارة "أنتَ عيّش بالماضي عَمّو"، قد فجّرت أشكالية كبيرة بنى الكاتب المخطّط السردى لروايته عليها. الجو المكهرب ورمي العبارة من جانب مها بعصبية وارتباك لؤي واحمرار وجهه وانحناءه لتقبيل رأس يوسف للاعتذار منه، كلُّ هذا يوحي بأزمة كبيرة نتجت عن هوة واسعة بين الجيلين العراقيين المتمثّلين بمها ويوسف. انكمش يوسف على نفسه فراحت العبارة الظالمّة تتردّد في أروقة أذنه تدعوه للتأمل والتحليل، ما أدّى إلى عدم النوم جيّداً والتقلب في الفراش، يقلّب الحكم الجائر ورؤية كابوس مخيف غصّ مضجعه.

يبدأ المنولوج بأسئلة مدلولها الحيرة والتردّد والضياع لدى الراوي. إنَّه حائر، هل يعود أدراجه ليختبئ تحت جناح الماضي الذي اختزن في ذاكرته على هيئة صور جميلة حتى راح يعبر عنه بمناسبة وغير مناسبة بـ "الماضي الجميل" أحياناً؟ وهل العيش بالماضي معيب للمرء؟ ألم يكن الماضي أنصع بياضاً من الحاضر؟ أعيب عليه أن يحتلي مع نفسه في حديقة بيته الأمامية؟ أليس من حقّه أن يتمتّع بمنطقة حكمه الذاتي؟ في نهاية المنولوج وبعد محاولة لإقناع نفسه بأنَّ الماضي جدير بالاهتمام لأسباب منها أنَّه أجمل من الحاضر، قرّر يوسف أن يدافع عن حيّزة الماضي لأنَّ الماضي المتمثّل في البيت هو الوحيد الذي يمتلكه في الحياة.

وعودة إلى فهرس أيضاً حيث عثرنا على النص المنولوجي التالي: «في البداية كنت أظني ثابتاً لا أدور. لكنني اكتشفت أنني أدور. أدور حول نفسي. نعم أدور حول نفسي إذ أبحث عنها. ثمَّ

١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١١.

اكتشفت فيما بعد أنني لا أدور حول نفسي فحسب، فأنا محبوس في مدار. وأدور مثل كل تلك الكائنات والأشياء. أدور حول شيء ما، لكنني لا أعرف ما هو. قد يكون فراغاً. ليس شمساً بكل تأكيد. أدور ولا أقمار تؤانسني. لعلني أدور حول الظلام. ظلام لا مرئي. ظلام يختبئ في الضوء. أدور وأدوخ وأصرخ. أبحث عن ثقب أسود يعيدني إلى العدم»^١

نلاحظ أنّ الراوي ودود يتحدث عن نفسه بلغة الداخل لاستجلاء المكونات النفسية كما نلاحظ أنّ الضمير المستخدم في النص هو الضمير المتكلم الذي يناسب المنولوج الداخلي المباشر. وظّف الراوي مفردات مثل "أدور" و"اكتشفت" و"أبحث" و"مدار" و"فراغ" و"الضوء والظلام" و... وهي تدلّ على السمة الوجودية للإنسان المعاصر الذي يعيش في هذا الزمن الرديء، رغم التكنولوجيا التي طغت على الكون، لكنّها ابتلعت سعادته فأصبح يشعر أنّه مسخ لا وجود له. لم يخاطب الراوي أحداً إلا نفسه، بل لا يشعر أنّ هناك أحداً غيره حتى يخاطبه فهو يدور في الظلام، ظلام لا مرئي، ظلام يختبئ في الضوء على حد تعبيره. إنّّه يخاطب نفسه ولعلّه يعني نفسه فيتمتّع أن يعثر على ذلك الثقب الذي يصفه بالأسود فيدخل فيه فيعود إلى العدم ليرتاح من الألم والضيق. يعتبر النص من أجمل النصوص المنولوجية وأقواها في روايات سنان أنطون حيث الطابع الفلسفي المهيمن عليه والنظرة الوجودية التي تطلّ من بين سطوره.

من خلال هذا التكرار المنولوجي انتقل الكاتب من خارج السرد إلى داخله لاستبطان مشاعر البطل وحالاته النفسية العصبية وذلك لإبراز تلك المشاعر تلقائياً والتي تدلّ على حالة التوتر والضيق والقلق الآتية من لاوعيه لذلك نجد العبارات وقد ظهرت بأحجام قصيرة وهذا معناه سرعة ورودها إلى الذهن دونما تنميق أو تنقيح للتأكيد على الحالة النفسية المطّردة. يبدو لنا التكرار كأنّه صور التقطت من زوايا مونتاجية متعدّدة، لتصبح كأنّها لقطة متحركة واحدة. إنّ مفردة أدور التي تكرّرت لعشر مرّات في نص قصير كهذا النص شكّلت بعداً دلاليّاً مثقلاً بالإيحاءات أثّرت المشهد ودفع بالحدث إلى الأمام.

ونعود إلى رواية **فهرس** مجدّداً لنختم تقنية المنولوج الداخلي المباشر بنموذج منها، لأنّها وكما ذكرنا سابقاً تعجّ بالمنولوجات الداخلية. نقرأ في المقطع التالي: «كلّ شيء يغمض عينه كلّ شيء ما ينقصني وأبحث عنه عني يبحث لا يجديني أجديني أين كلّ شيء سأقول أقول كلّ شيء سأقول أغمض عيني السماء حفرة السماء قبر أحفره وحدي كنت لا لم أكن هناك كيف لا أدري لا أصدّق أصدّقني هل دخلوا الحفرة لمن ولماذا لم ينتظروا من أخذ الحفرة من أخذ البيت البيت لم ينتظري

١ - سنان أنطون، فهرس، ص ٢٦٥.

أغمض عينه عيونهم عيني الآن لا أتذكر الآن هم معهم كان يجب أن أكون هناك الآن الحفرة من أغمضها لكن لا عندما فتحت عيني غمضة الحفرة ركضت وركضت غمض أوراق ودخان وحجارة كل شيء كل لا شيء الله أين كان لم يكن أغمض عينيه ماذا سيقول كن هل هو في الحفرة ركضت وهي ورائي وأمامي ورائي الحفرة أنا كلهم لا شيء»^١

من الواضح أن النص المقتطع منولوج داخلي مباشر قد استخدم فيه الراوي ضمير ال أنا الذي يُعد الفاصل بينه وبين المنولوج الداخلي غير المباشر. يبدو أن النص مشحون بالتوترات النفسية، فالتكرار الذي يقترب من مفهوم الوصف والذي يساعد على التذكّر بالحدث، وغياب علامات الترقيم كالنقطة والفارزة، بالإضافة إلى استخدام مفردات ذوات شحنات دلالية محدّدة، كلّ ذلك يشي بأنّ الراوي يمرّ بمرحلة نفسية صعبة، لا يستطيع وصفها عبر الكلام، لذلك نجده استخدم تقنيات أسلوبية تناسب هذه المرحلة الصعبة التي يحدث نفسه فيها دونما رتوش. إنّ هذا التوتر يرتبط ارتباطاً عميقاً بلاوعي الراوي، لذلك نجد المنولوج أو حديث النفس قد جسّد حالة من خامات الكلام أو منطقة ما قبل الكلام التي لا تحتاج تعديلاً أو رتوشاً، لدرجة وصل إلى الغموض الذي يستدعي القارئ أن يقرأ النص لعدّة مرات كي يفهم ما يقصده السارد.

لم يحاول الراوي من خلال هذا المقطع تزويد القارئ أو أي شخص آخر بالمعلومات، كما أنّ المقطع مفعم بالتفكّك وعدم الارتباط الظاهري بين أجزائه، ما يدلّ على تأزم شخصية الراوي، وفي النهاية يكون النص منولوجاً داخلياً مباشراً. فمن سمات المنولوج الداخلي: «من حيث الشكل لا يقصد به إمداد القارئ بالمعلومات وتوكّد فيه عناصر عدم الارتباط والفيضان بغياب علامات الترقيم تماماً»^٢

يبدأ السارد النص بالوصف "كلّ شيء يغمض عينه كلّ شيء" ليصف المكان وما يحيط به لكن الوصف هذا ليس وصفاً تقليدياً مستقلاً بحد ذاته والذي غايته الزخرفة، بل وصفاً تفسيرياً يخدم النص في الرواية التّياريّة، ويكون عاملاً لإثارة الذاكرة أو لتداعي الذكريات. يقول عمرو عيلان في تعريف الوظيفة التفسيرية للوصف: «أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى في إطار سياق الحكّي»^٣ فلغة الوصف هنا جسّدت المكان ووصفت الزمان وحاولت رسم الشخصيات واستبطان داخلها وهذا هو الوصف التّياري. يستمر الراوي مستخدماً المنولوج الداخلي المباشر حين يقول: "ما ينقصني وأبحث عنه عني يبحث لايجديني أجديني أين كلّ شيء سأقول أقول كلّ شيء سأقول

^١ - المصدر نفسه، صص ١٩٧-١٩٨.

^٢ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٦٢.

^٣ - عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص ١٢١.

أغمض عيني" إنّه يبحث عمّا ينقصه، لكنه لا يعرف بالتحديد عن ماذا يبحث وماذا ينقصه؟ كما أنّ ذلك المجهول هو أيضاً يبحث عنه ولا يجده. إنّها قَمّة الانزلاق في هاوية التوتر والخيبة. يغمض عينيه ليجث في باطنه عنه من جديد. يعود الراوي إلى الوصف مجدداً. وصف مكاني مقلوب للسماء، تلك القبة المرتفعة التي وصفها بالحفرة، والتي يحفرها بنفسه في إشارة إلى قنوطه ويأسه الوجودي. ثمّ انتقل إلى المنولوج الداخلي المباشر مجدداً مستخدماً أسلوب الاستفهام والنفي "كيف لا أدري لا أصدق أصدقني هل دخلوا الحفرة لمن ولماذا لم ينتظروا من أخذ الحفرة من أخذ البيت" لكن ليس الاستفهام أو النفي بالمعنى التقليدي بل كان القصد من استخدامهما إفراغ شحنات التوتر والخيبة من داخله. ثمّ ينقطع المنولوج الداخلي والوصف ليأتي دور السرد "لم ينتظري أغمض عينه عيونهم عيني الآن لا أتذكر الآن هم معهم كان يجب أن أكون هناك الآن الحفرة من أغمضها لكن لا عندما فتحت عيني غمضة الحفرة ركضت وركضت غمض أوراق ودخان وحجارة كلّ شيء كل لا شيء الله" وذلك لتحريك السرد من خلال الحدث، خلافاً للوصف الذي يعطل السرد ويحجّده ويعتبر المعرقل لمسار الزمن. ثمّ استخدام مجدّد للنفي والاستفهام واستمرار السرد في المقطع الأخير من النص المقتبس.

المبحث الثاني: المنولوج الداخلي غير المباشر

في هذا النمط من المنولوج الداخلي حضور لوجهة نظر المفرد الغائب بدلاً من وجهة نظر المفرد المتكلم حسب تعبير روبرت همفري، كما أنّ هناك حالات للوصف والتفسير يقدمها الراوي العليم. في هذا المنولوج يقدم الراوي تصويراً لأحاسيس ومشاعر الآخرين من خلال وجهة نظره هو لا من خلال وجهة نظرهم وهذا ما يجعل القارئ يشعر بحضور المؤلّف عن طريق استخدامه الوصف و طريقة التفسير كما أشرنا، وإن كان هذا الحضور حضوراً غير ملموس.

نقرأ في رواية **يا مريم** نموذجاً لهذا النوع من المنولوج على النحو التالي: « لماذا كان على بشار أن يكون الثمرة التي ينتزعها الخوف من غصنها قبل أن تنضج؟ لماذا كان يجب أن تسقط مميّة لا يلتقطها أحد؟ هكذا، من الرحم إلى اللحد حتى بدون المرور بالمهد. دون أن يرضع من ثديي اللذين امتلأ من أجله. دون أن يرتدي الملابس الجميلة التي اشتريتها له. أو ينام في الغرفة التي كانت تنتظره»^١.

١ - سنان أنطون، يا مريم ، صص ١٢٨-١٢٩.

مها الراوي الثاني وهي تمثّل الجيل الحاضر من العراقيين الذين يرون الحال العراقي جحيم لا يمكن العيش فيه. تفقد مها جنينها إثر تفجير إرهابي طال منزلها. تتظاهر في النص كلّ عناصر الحزن والألم والحسرة لتدمي القلب لكلّ من يتناول قراءة النص. يكتظ النص بالأسئلة العديدة توجّهها مها إلى نفسها في مرارة. في النص يتداخل صوت الراوي بصوت الشخصية بشكل غير ملموس. ف "لماذا كان على بشار أن يكون الثمرة التي ينتزعها الخوف من غصنها قبل أن تنضج؟ لماذا كان يجب أن تسقط ميّنة لا يلتقطها أحد؟" من كلام الراوي وتدخّله في النص، فهو تداخل خفي في مخاطب خفي. و "هكذا، من الرحم إلى اللحد حتى بدون المرور بالمهد. دون أن يرضع من ثديي اللذين امتلأ من أجله. دون أن يرتدي الملابس الجميلة التي اشتريتها له. أو ينام في الغرفة التي كانت تنتظره" من كلام الشخصية مها. ما يدلّ على أنّ المنولوج الداخلي منولوجاً غير مباشر. كما أنّ الرواس يلعب دور الراوي العليم فيصف قصر حياة بشار وأثما من المهد إلى اللحد ويفسر حياته بأثما ثمرة انتزعها الخوف وكل ذلك يدلّ على أنّ المنولوج غير مباشر.

عندما يزداد الضغط الناتج عن الكوارث والمصائب والأحزان، تنعكس آثاره السلبية على الإنسان فيرتدّ إلى نفسه ليوجّه إليها أسئلة ما، لكنّ هذه الأسئلة ليست تطلب أجوبة معينة وليست للاستفهام أساساً، بقدر ما هي وسيلة تعبيرية قوية تعبّر عن الاضطرابات والانتكاسات التي تغلي في باطن الإنسان. «شيء آخر أحرزه عالم الهزيمة، وهو كثرة الأسئلة ولا نعني بها تلك اللغة العادية التي يطلب أصحابها أجوبة أو أخباراً بل أخرى اتصلت بمصير الشخصيات وحيواتها،... فتوجه الشخصية أسئلة إلى ذاتها تعبيراً عن حيرتها أو استنكارها أو استغرابها، ذلك أنّ المآسي تكاثرت في حياتها»^١.

كان بوسع الراوي أو الشخصية مها أن تطلق تلك الأسئلة بوجه زوجها لؤي أو يوسف العجوز الذي كان بمثابة الأب لها، لكنّها أطلقتها بوجه من هو غير موجود أو محتفٍ تماماً دون أن تنتظر جواباً، فكلّ الظن أنّها وفي ظل الظروف النفسية الصعبة التي نتجت عن الوضع الأمني المأساوي في العراق قد أصابها اليأس وأحاط بها التشاؤم فدخلت في انحباس نفسي فصارت تحدّث نفسها بعد ما أيقنت أنّه لا أحد هناك من يستمع إلى آلامها وينصت إلى تهشّم آمالها المحطّمة.

وهذا يشبه إلى حد ما قاله دوستوفسكي: «الوعي لا يكتفي أبداً بنفسه وإنّما هو دائماً على علاقة بقضية ومشدودة مع وعي آخر. فكلّ أحاسيس وأفكار الشخصية تعتبر حوارية داخلياً،

١ - يحيى العبدالله، الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات طاهر بن جلّون الروائيّة، ص ٢١٥.

ملوّنة بالجدلية، مليئة بالصمود أو بالعكس منفتحة على تأثير الغير، لكن لا تُركّز أبداً على الموضوع الشخصي؛ كلّ هذه الاحاسيس والأفكار تلازمها نظرة دائمية عن الغير»^١.

نتابع خطى المنولوج الداخلي لنجدها في رواية **إعجام** «أن تعيش هنا يعني أن تمضي ثلاثة أرباع عمرك في الانتظار. انتظر أشياء نادراً ما تجي: غودو، الثورة، الباص، الحبيبة، إلخ... ويستغرق الانتظار وقتاً طويلاً لأنّ الوقت نفسه، مواطن مشردّ ومعتوه، يتعثّر بخوف ويسقط على الأرصفة ليبصق وويتبول عليه التاريخ بدون رحمة»^٢. في الانتظار يتوقّف الزمان في ذهول «فالانتظار باعث على القلق والتوتر في حياتنا، وكم من المفاجآت والمتغيرات تحدث خلال زمن انتظارنا القصير أو المدي. الانتظار من باب الاستسلام للزمن الذي يعتبره بيكيت منفياً»^٣.

لطالما تحدّث سنان أنطون عن الزمن بأكثر من عنوان أو طريقة كما تحدّث عنه في هذا النص السردى وقد أسماه الوقت، ذلك أنّ الزمن عنصر هام من عناصر الرواية الحديثة لاسيّما الرواية التيّارية فهو العمود الفقري لها.

استخدم الكاتب الضمير المخاطب في هذا النص المنولوجي الذي نلمس فيه حضور الكاتب بشكل مباشر وكأماً يريد إرشادنا كقراء أو تقديم توضيحات حول ما يريد التركيز، عليه فإنّ النص منولوج داخلي غير مباشر. تحدّث الكاتب مع نفسه في النص السابق عن تموز وهو إله الرعي عند الحضارات الرافدينية ورمز للحزن أو العذاب أو المأساة أو الاضطهاد وقد أراده ليكون كناية عن تعسفات ثورة حزب البعث الحاكم: «لهذا تختار الثورات تموز لتطلع علينا بمنجزاتها»، فمن يمكننا القول إنّ هذا النص المنولوجي جاء في إطار مضمون النص السابق وفي سياقه. يشعر الراوي حمود بالهباء والضياع في الحياة لأن ليس للمواطن حق إلا الانتظار. انتظار أشياء لن تأتي إلا نادراً، كما أنّ غودو^٤ لن يأتي والباص لن يأتي والحبيبة لن تأتي. وبما أنّ الانتظار عبث، فحياة المواطن في هذا البلد الذي اجتاحه وباء العنف وحقد الطائفية وجنون الإرهاب ضياع وعبث في حد ذاته. تبرز لنا ملامح الحزن والضياع أكثر فأكثر عند العبارة الأخيرة، حيث يأخذ المنولوج من خلالها طابع الحنق والسخط الممزوج بالسباب: "ويستغرق الانتظار وقتاً طويلاً لأنّ الوقت نفسه، مواطن مشردّ ومعتوه، يتعثّر بخوف ويسقط على الأرصفة ليبصق وويتبول عليه التاريخ بدون رحمة". من الواضح أنّ

^١ - ينظر: محمد بوعزة، تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، ص ٦٤.

^٢ - أنطون، سنان أنطون، إعجام، صص ٢٣-٢٤.

^٣ - ينظر: عزت عمر، «في انتظار غودو ... مسرح العبث في بعده السريالي» البيان:

(٢٠١٦/٦/٢٤) <https://www.albayan.ae/books/eternal-books>

^٤ - إشارة إلى مسرحية "في انتظار غودو" للكاتب الأيرلندي صامويل بيكيت .

الكاتب ومن خلال هذا المنولوج حاول الكشف عما يجري في باطن شخصيات روايته من خوف وقلق وإضطراب. تبقى التساؤلات التي طرحها صاموئيل بيكيت في مسرحيته مطروحة: هل سيحضر العراق من ينهض به من جديد فيصلح حاضره ومستقبله؟ ام أنه سينتظر غودو الذي لن يأتي أبداً، لينتشله من جحيمة الذي يعيشه؟

ورواية وحدها شجرة الرمان هي الأخرى التي تحتوي على كم من المنولوجات الداخلية ونقرأ النموذج التالي: «تاريخي الصغير الذي أردت له أن يكون مختلفاً التهمة تاريخ أكبر هم. لا يقي شيئاً. نهر الصغير الذي أردت له أن يكون مليئاً بالألوان والحياة أجبرته الانحناءات والتعرجات على أن يسلم أبوانه لتذوب كلهما في النهر الكبير الذي يحرف كل شيء إلى الموت»^١. إن النص الذي نقلناه يُعد من ضمن المنولوج الداخلي غير المباشر، فقد استخدم فيه الكاتب الضمير الغائب. ومن جانب آخر للمؤلف حضور ملموس في النص فله دور في إرشاد القارئ وتوضيح ما يجب توضيحه له. وقد عكس هذا المنولوج المواصفات الفكرية والأيدلوجية للراوي، إذ يذكر الراوي بمرارة وألم ضياع تاريخه والتهماته بواسطة التاريخ الأكبر وقد يقصد به تاريخ الإرهاب والقتل والتشنيع الذي غطى البلاد بأكملها فلم يبق منها شيء. وقد أدى هذا الاتهام إلى خلو حياته الملونة بألوان الحياة من الألوان فكل شيء في طريقه إلى العدم والموت. هذه السمات جعلت النص نصاً منولوجياً غير مباشر وقد أراد به الكاتب عرض فكرته تجاه قضايا هامة شغلت محور الرواية وهي الضياع والحزن والموت والألم الناتج عن الفكر الإرهابي البشع.

المبحث الثالث: المزج بين المنولوج الداخلي المباشر والمنولوج الداخلي غير المباشر

لم تخلُ رواية وحدها شجرة الرمان من المنولوج الداخلي المزج بين المباشر وغير المباشر، حيث نقرأ: «لا يكتفي الموت مني في البقطة ويصرُّ على أن يلاحقني حتى في منامي. ألا يكفيك أنني أكُدُّ طول النهار معتنياً بضيوفه الأبديين وبتحضيرهم للنوم في أحضانه؟ هل يعاقبني لأنني ظننتُ بأنني كنت قادراً على الهرب من برائته؟ لو كان أبي حياً لسخر مني ومن أفكاره وما كان يسميه دلعاً لا يليق بالرجال. ألم يمض هو عقوداً طويلة في مهنته يوماً بعد يوم دون أن يشتكي مرة من الموت؟ ولكن الموت في تلك السنين كان مقللاً وخفراً بالمقارنة مع موت هذه الأيام، الذي أدمن علينا حتى كأنَّ هوساً قد أصابه. لكن قد يكون البشر – والرجال بالذات طبعاً – هم الذين أدمنوه حتى تسنى لهم

١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١٦٩.

أن ينادموه بلا رقيب ليل نهار؟ أكاد أسمع الموت: يقول: أنا أنا، لم أتعير أبداً. لست إلا ساعي بريد».^١

يستمرّ الراوي في استبطان شاعري كاشف عمّا يعترّيه، فنجد نماذج من المنولوج المزجي بين المباشر وغير المباشر في رواية **فهرس**: «الزمن ثقب أسود. حفرة تقع فيها الأشياء وتحتفي حتى بداية كلّ هذا الوجود، بحسب إحدى هذه النظريات، كان انفجاراً. وليس للوجود إلا شظايا وأشلاء. وها نحن نعيش تبعاته وآثاره. وأنا سأنتشل هذه الدقيقة من الثقب الأسود. لكن لماذا؟ هناك من يكتب ليغيّر الحال أو المستقبل. أمّا أنا فأحلم بتغيير الماضي. هذا منطقي ومنطق فهرسي».^٢ يكشف الراوي عالمه لنفسه وما هو مستقر في أعماقه السحيقة. والمنولوج «وهو ما يشير إليه جورج لوكاتش من أنّه مجرد حيلة تكتيكية يستكشف المؤلف عالماً داخلياً لا يمكن الوصول إليه بغير هذه الطريقة»^٣ إنّ هذا الحوار في داخل الشخصية جاء نتيجة الصراع الداخلي ذلك أنّ الشخصية الروائية تدخل حالة اللاوعي نتيجة تأزمها فتتناسب الانطباعات والمشاعر لتظهر على شاكلة حديث النفس وخواطر خفية. لقد استخدم الكاتب ضمير أنا المتكلّم ليعبر عن وجهة نظر الراوي (الشخصية) وضمير الغائب ليعبر عن وجهة نظر الآخر، لذلك هذا النص نموذجاً للمزج بين المنولوج الداخلي المباشر وغير المباشر.

وهناك نموذج آخر لهذا النوع من المنولوج في رواية **وحدها شجرة الرمان** حيث نقرأ: «الأحياء يموتون أو يسافرون والموتى دائماً يجيئون. كنتُ أظنُّ أن الحياة والموت عالمان منفصلان بينهما حدود واضحة، لكنني أعرف الآن أنّهما ملتصقان. ينحطان بعضهما البعض. الواحد يسقي الآخر كأسه. أبي كان يعرف هذا وشجرة الرمان تعرف هذا جيّداً. أنا مثل شجرة الرمان. لكنّ كلّ أغصاني قُطعت وكسرت ودُفنت مع جثث الموتى. أمّا قلبي فصار رمانة يابسة، تنبض بالموت، وتسقط مميّ كلّ لحظة في هاوية بلا قرار. لكن لا أحد يعرف. لا أحد. وحدها شجرة الرمان ... تعرف».^٤

نشاهد أنّ الراوي قد استخدم تركيبة من ضميري المتكلّم والغائب معاً، ف «الأحياء يموتون أو يسافرون والموتى دائماً يجيئون» تكرر فيه ضمير الغائب، كما جاء في «ينحطان بعضهما البعض» و«الواحد يسقي الآخر كأسه» و«أبي كان يعرف هذا وشجرة الرمان تعرف هذا جيّداً» وغيرها. وأمّا الضمير المتكلّم فقد جاء في عبارة «كنتُ أظنُّ أنّ الحياة والموت وعالمان منفصلان بينهما

١ - المصدر نفسه، ص ١٠.

٢ - سنان أنطون، فهرس، ص ٢٦.

٣ - عبدالفتاح عثمان، دراسة في الرواية المصرية، ص ٣٠٢.

٤ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٢٥٥.

حدود واضحة، لكنني أعرف الآن أنهما ملتحمان»، وفي «أن مثل شجرة الرمان»، و«أما قلبي فصار رمانة يابسة» وهذا يعني أن سنان أنطون يؤلف بين ضمير المتكلم وضمير الغائب بلغ إلى حد التوحد. ونلمس هذا التوحد حين نجده يقول «أنا مثل شجرة الرمان» بعد ما قال «شجرة الرمان تعرف هذا جيداً». المؤشرات التي أشرنا إليها تدلّ على أن المنولوج منولوج داخلي مزيج من المباشر وغير المباشر.

ونعثر مرة أخرى على خطى المنولوج الداخلي من النوع المزجي في رواية **إعجام** فنقرأ: «تقرّفت أمام جدار هذا الكابوس الشاسع ووضعت أذني عليه. سمعتُ همهمة وأنيباً متقطّعاً. ضربت الجدار بكلّ ما تبقى لي من قوّة وصرخت بأعلى صوتي: من هناك؟ وضعتُ أذني ثانية وسمعتُ الهمهمة والأنين. أنشبت أظفاري في الجدار أحفره. أخذ فتات الكابوس يمتزج بدمي ولعابي ودموعي. شعرتُ بأنّ أظفاري على وشك أن تصل إلى فضاء آخر. سحبتها وضربتُ الجدار بقبضتي عدّة مرّات حتّى انفتحت كوّة تطلُّ على ... كابوس مجاور، فرأيتني أنا أجلس القرفصاء أمام جدار هذا الكابوس الشاسع وأضع أذني على الحائط و...»^١.

في النص الذي أماننا استخدم الكاتب الضمير المتكلم المؤشّر على المنولوج الداخلي المباشر (تقرّفتُ، وضعتُ، سمعتُ، ضربتُ، صرختُ، أنشبتُ، و...) وضمير الغائب المؤشّر على المنولوج الداخلي غير المباشر (أخذ، انفتحت) لذلك فإنّ أسلوب المنولوج الداخلي هنا، هو أسلوب المزج بين المنولوج الداخلي المباشر والمنولوج الداخلي غير المباشر.

يتحدّث الراوي مع نفسه وعن الوضع المأساوي في السجن، حيث السب والضرب واللعن والاعتداء الجنسي ولا ننس الكوابيس التي تتهاطل عليه بين الحين والحين وهو في أصعب حالاته النفسية. يتفاهم حجم الكوابيس وشدّته حتّى تطلّ عليه برأسها من الجدران. يضع أذنه على الجدار فيسمع الأنين وهمهمة الوجد. يتطوّر الأمر فيتفشّى الكابوس فيتسرّب في دمه ودموعه. يضرب الجدار بكفّه فتفتح فيه كوّة. في الانفتاح أمل، لكنّ الأمل يتبدّد حين يجد أنّ خلف الجدار كابوس آخر فتعود الكوّة من جديد، يضع أذنه فيسمع الأنين والهمهمة وهكذا دواليك...

ينهي سنان أنطون روايته بمنولوج داخلي آخر من هذا النوع يقطر حزناً والماء، وقد رسم من خلاله ثنائية الحياة والموت التي تقوم عليه مأساة الواقع العراقي الأليم. ثنائية لطالما حاول الكاتب رسمها بريشة سرده المتمكن وقد نجح في ذلك إلى حد مقبول. النص المنولوجي من نوع المزج بين المنولوج الداخلي المباشر والمنولوج الداخلي غير المباشر. من الملاحظ أنّ الكاتب قد استخدم

١ - سنان أنطون، إعجام، صص ٧٢-٧١.

ضميري المتكلم والغائب معاً في هذا المنولوج الداخلي، فعبارات " الأحياء يموتون أو يسافرون والموتى دائماً يجيئون" و"ينحطان بعضهما البعض" و" تنبض بالموت، وتسقط مَيَّ كل لحظة في هاوية بلا قرار" جاءت بضمير الغائب الدال على المنولوج الداخلي غير المباشر الذي قدّم وعي الشخصية وإدراكها للآخرين، بينما الأخرى مثل " كنتُ أظنُّ أنَّ الحياة والموت عالمان منفصلان بينهما حدود واضحة، لكنني أعرف الآن أنَّهما ملتحمان" و" أنا مثل شجرة الرمان" أتى بها الكاتب بضمير المتكلم الدال على المنولوج الداخلي المباشر الذي قدّم وعي الشخصية عن ذاتها. يعطي هذا النوع من المنولوج إيجاء بوجود الراوي ولو كان حضوراً غير ملموس.

جاء هذا المنولوج متناسقاً مع خط القص ومتناغماً معه دون مقدمات أو عبارات ختامية فقد كان النص نصاً ختامياً للرواية. نجد في المنولوج تقاطعاً في الزمان والمكان حيث أنَّ المكان المتمثل بالمغيسل وتفصيله المقسمة على مساحاته، تتلاقى فيه الأزمنة: الحاضر والماضي لرسم المستقبل المظلم. ينحت الموت ملامحه القويّة في المكان كما نحتت الحياة ملامحها الباهتة في تفاصيل المكان. في الجريدة، في أبريق الشاي وأكوابه، في صوت الأغاني التي يثبثها المذباغ. يفصح الراوي من خلال هذا المنولوج عن يأسه وعن خيبة أمله بأسلوب حزين فيشبه نفسه بالرمانة اليابسة التي في طريقها إلى السقوط في الهاوية. لا يوجد في مسير هذا السقوط إلا السقوط نفسه. لا أحد يعرف تفاصيل هذا السقوط إلا الساقط وهي الرمانة اليابسة. لقد أراد الكاتب بهذا المزج أن يؤكّد على هذه الثنائية بين الحياة من جهة والموت من جهة أخرى.

وبما أنَّ رواية وحدها شجرة الرمان تقوم على جدلية الحياة والموت والسجال بينهما، إلا أنَّ للموت الحضور الأقوى في الرواية، إذ يهيمن على مسرح الأحداث ويتحكّم في تفاصيلها. في هذه الرواية يعيد سنان حديثه حول الموت الذي راح يتّسع نطاقه في وطنه العراق، فيتحكّم في الحياة وتفاصيلها بعد جدال محتدم بينهما. لقد وظّف سنان ضمير المتكلم في عبارة واحدة "أعاد أسمع الموت..." كما وظّف ضمير الغائب في العبارات الأخرى فهذا المزج بين الضميرين بمعنى أنَّ الكاتب استخدم تكتيك المزج بين المنولوج الداخلي المباشر والمنولوج الداخلي غير المباشر. في هذا المقطع بالذات رغم أنَّ الضمير المتكلم جاء للتعبير عن أفكار الراوي (جواد) ووعيه، حيث إنّه تحدّث عن دنو الموت منه لدرجة كاد يسمع صوته، كما جاء الضمير الغائب للتعبير عن أفكار الشخصية ووعيه، إلا أنَّ كلا الضميرين يعبر عن أمر واحد وهو وعي الكاتب وأفكاره.

يتحدّث الراوي عن الموت بمرارة والموت هنا ليس موت شخص بعينه أو موت الإنسان وحده بل موت الوجود كلّه واستحالته إلى عدم، موت وطن بعد تجريده من كافّة سماته. بركان من الأسئلة

يفجّره الكاتب في هذا المنولوج وهو المزج بين المنولوج الداخلي المباشر والمنولوج الداخلي غير المباشر، أسئلة نابعة عن خوفه من المستقبل المجهول الذي جعله الموت والإرهاب ضبابياً مجهولاً ووحشاً مخيفاً. بعدما تشبّع الموت من يوميات الراوي (في المغسل وتفاصيل ممارساته) راح يتسرّب في منامه فصار يرى كوابيس مخيفه، فيتساءل الراوي في يأس بحق ممزوج بالحيرة والخوف: «ألا يكفيك أنني أكّد طول النهار معتنياً بضيوئه الأبديين وبتحضيرهم للنوم في أحضانه؟ هل يعاقبني لأنني ظننتُ بأنني كنت قادراً على الهرب من برائته؟ ألم يمض هو (أبوه) عقوداً طويلة في مهنته يوماً بعد يوم دون أن يشتكي مرّة من الموت؟» هذه الأسئلة يطلقها الراوي أمام نفسه وليس أمام الآخرين وكأنّما يبحث عن أجوبة لها في داخله باعتبار أنّ الموت تسرّب فيه حتى استقر في داخله. لكنّه يعود فيجد بعض الإجابة فيقول: «ولكنّ الموت في تلك السنين كان مقلّلاً وخفراً بالمقارنة مع موت هذه الأيام، الذي أدمن علينا حتى كأنّ هوساً قد أصابه" لكنّ سرعان ما شكّ بهذه الإجابة، فالموت كان موجوداً لكنّه كان مقلّلاً وخفراً بينما الموت اليوم أدمن على عذاب العراقيين وكأنّ به هوس لتعذيبهم. وينتهي المطاف بالراوي أن يشعر وكأنّه آلة بيد الموت إذ ليس إلا مجرد ساعي يريد أمامه.

الخاتمة

من خلال قراءتنا لروايات سنان أنطون الأربع يظهر لنا أنّ الكاتب وذلك للتعبير عن آرائه وأفكاره والخوض في ذهنية شخصيات رواياته في محاولة لاستبطان ما يدور في داخلها، قد ركّز على بعض التقنيات التّياريّة أكثر من غيرها ومنها المنولوج الداخلي بنوعيه المباشر وغير المباشر والمزجي. لذلك نجد إنّ تقنية المنولوج الداخلي غطّت مساحات واسعة من روايات سنان أنطون، بل طغت عليها لما تحتل من مكانة هامة في الروايات التّياريّة ولقدرتها الكبيرة في البوح عن بواطن الشخصيات أو الراوي.

ونستشف أيضاً أنّ الكاتب استخدم المنولوج الداخلي بأنماط وطرق مختلفة فتارة نجده متقطعاً تسبقه أو تلحقه أنماط أخرى من أنماط السرد الروائي مثل الحوار أو مناجاة النفس أو الوصف وتارة نجده متصلاً لا تسبقه أو تلحقه الأنماط الأخرى المشار إليها.

ونستنتج خلال قراءتنا لهذا الفصل أنّ سنان أنطون وظّف تقنية المنولوج الداخلي المباشر كآلية من آليات تقديم محتويات وعي الشخصيات ونقلها من منطقة ما قبل الكلام وقد استخدم المحفّزات الخارجية لتداعي المنولوج والمحفّزات الداخلية لاستمرار السرد وتقديمه. كما تبين لنا أنّ الكاتب ومن

خلال تلك المنولوجات الداخلية المباشرة عكس مشاعر الخوف والقلق التي أحاطت بشخص رواياته فلولا هذا الأسلوب لربما لم ينجح في ذلك.

الفصل الخامس: الشخصيات الروائية

تمهيد

للشخصية مكانة هامة في العمل الروائي، إذ ترتبط بها جميع العناصر الفنية، فهي التي تصنع الحدث الذي يواصل السرد نحو الأمام، وهي التي تحقق الانسجام بين عناصر العمل الروائي من خلال شبكة من العلاقات التي تقيمها مع تلك العناصر، كما أنَّ الراوي يطرح رؤاه عبر الشخصيات. فليس غلوّاً إن قلنا إنّها تشكّل العمود الفقري لأي عمل سردي. تزداد أهمية الشخصية حين يكون العمل الروائي في إطار روايات تيّار الوعي، فهذه الروايات تعتمد أكثر ما تعتمد على تقديم المحتوى النفسي للشخصيات الروائية عبر توظيف عدّة آليات وتقنيات منها المنولوج الداخلي والوصف وغيرها. ندرك تلك الأهمية من خلال التعاريف التي قدّمها المختصون حيث إنّ القاسم المشترك لتلك التعاريف هو أنّ تيّار الوعي تكتيك يقدم المحتوى النفسي للشخصيات. إنّ تقنيات تيّار الوعي كمناجاة النفس والتداعي الحر والمنولوج الداخلي وغيرها تصدر من ناحية الشخصيات الروائية أي هي نتاج الوعي الداخلي للشخصيات، فلولا الشخصيات لما شاهدنا تلك التقنيات، عليه فإنّ دراسة الشخصيات الروائية أمر لا بدّ منه، كما إنّ الأطاريج والرسائل الجامعية التي تناولت دراسة تيار الوعي قد اهتمّت بدراسة الشخصيات الروائية أيضاً. تقدّم الرواية التيارية الشخصيات العادية في إطار غير عادي عن طريق التركيز على دواخل هذه الشخصيات وكشف ما لا تقدر على كشفه الرواية التقليدية. عليه فإنّ النقاد والباحثين أولوا لها اهتماماً بالغاً حيث قدّموا حولها دراسات كثيرة، ما أدى إلى تطوّر مفهومها وتعدّد دلالاتها. سنتطرق في هذا الفصل إلى دراسة الشخصيات في روايات سنان أنطون كي نعرف كيفية صياغتها والأدوار التي تؤديها في منجزه السرد.

اقتضت طبيعة الموضوع أن يتكوّن الفصل من مبحثين بعد تمهيد. ضمّ المبحث الأول أنواع الشخصيات حسب الدور الوظيفي، فدرسنا الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية في روايات سنان. أمّا المبحث الثاني فعالج أنواع الشخصيات حسب التطور، فدرسنا الشخصيات النامية والشخصيات المسطّحة في تلك الروايات لينتهي الفصل بخاتمة جمع فيها الباحث ما توصّل إليه من نتائج.

المبحث الأول: أنواع الشخصيات في روايات سنان أنطون حسب الدور الوظيفي

استخدم سنان أنطون تيار الوعي وقد فتح المجال لشخصياته أن تطلق العنان لتداعياتها النفسية حتى تتدفق بغير انتظام. تنقسم الشخصيات في روايات سنان أنطون في التقسيم الأول إلى قسمين: شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية وقد جاءت الشخصيات الرئيسية غالباً ضائعة متشظية منفصلة في هويتها تحمل في ذاتها دلالات تهدف إلى تصوير الواقع المزري القائم على النبذ والتهميش وإنكار الآخر والإرهاب. فيما يلي نتناول تلك التقسيمات:

أولاً- الشخصيات الرئيسية (المحورية)

يبدأ الروائي عادة من تلقاء نفسه برسم الشخصية الرئيسية أولاً، فهي التي تبرز أول ما تبرز في المخيال الروائي وتأتي غيرها في المراحل التالية. لذلك تبدأ التصنيفات الشكلية للشخصيات الروائية من منطلق الدور الذي تؤديه «أهمية الدور المسند لكل شخصية في النص»^١ عليه سنتناول في بداية الأمر الشخصيات الرئيسية أو المحورية وقد اخترنا نموذجاً واحداً من كل رواية.

١- شخصية فرات في رواية إعجام

تحفل رواية *إعجام* - وهي رواية أرادها الكاتب أن تكون دستوبيا عراقية-بالقليل من الشخصيات نسبياً. فرات هو الشخصية المحورية التي تدور أحداث الرواية حولها وهو الذي يصور لنا صورة الواقع كما هو. تحمل هذه الشخصية الأبعاد التالية:

أ: البعد الاجتماعي

هو طالب جامعي مسيحي، يدرس اللغة الإنكليزية وآدابها. يعيش فرات مع جدته بعد ما توفي والده حين كان طفلاً صغيراً، لتتكفل الجدّة بتربيته. لم يكن البطل فرات ملتزماً بالشئون الدينية رغم فكره التحرري ورفضه للسياسات التعسفية التي يمارسها النظام بحق العراقيين، فهو يشرب الخمر ويمارس العلاقات الجنسية ويصرّح بأنه كافر لا إيمان له حتى أنّ الجدّة تراه غير متدين «لا تحلف بالله ... أنا أعرفك لا دين ولا ديانة»^٢ ومن خلال هذا الحوار الذي دار بينه وبين جدته تتضح لنا

^١ - عبدالعالي بوطيب، مستويات دراسة النصّ الروائي، ص ٧٨.

^٢ - سنان أنطون، *إعجام*، ص ١٠٧.

علاقته بالدين وقضايا الإيمان. وكانت جدته تطلب من مريم العذراء هدايته إلى طريق الإيمان «إي ليش متجي ويأي للكنيسة بلكي الله ينور عقلك يا إبنّي»^١

منح الكاتب هذه الشخصية مساحات واسعة من حيّز السرد للتعبير عما يحول بخاطره من كوابيس وخوف وقلق واضطراب تجاه الواقع المؤلم، فنجدته تارةً فريسة الكوابيس لتلتهمه، فيصرخ ويتألم وتارةً أخرى يدخل في منولوج داخلي يحدث نفسه معرباً عن قلقه وخوفه المتجذّر فيه.

ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي

لم يهتم الكاتب كثيراً بالبعد الفيزيولوجي الجسمي لأبطال رواياته، فلم نجد فيها وصفاً لملاحظهم مثل حالات العينين ولون البشرة وطريقة تصفيفه لشعره أو حالة ملابسه أو طوله وكيف يمشي وكيف ينام وما إلى ذلك من الموصفات الجسمية، بل كان أكثر اهتماماً بالبعد الفكري أو الأيدولوجي، لذلك لا نجد موصفات جسمية لفرات في رواية إعجام. وقد يكمن سبب ذلك في طبيعة البنية السردية للرواية التّياريّة، فكما نعلم فإنّ الرواية التّياريّة تصبّ جلّ اهتمامها على الذهنيات والقضايا الباطنية أو الاستبطانية أكثر من غيرها فلا ضرورة للتطرّق إلى تلك الأوصاف كما يحدث عادة في الرواية الكلاسيكية الخطيّة، حيث لا تخدم البنية السردية كثيراً وهذا هو السبب في عزوف الكاتب عن وصف الخصوصيات الجسدية الفيزيولوجية لأبطال رواياته بشكل جادّ.

ج: البعد الفكري

فكرياً لا توجد لفرات خلفيات سياسية أو ارتباطات تنظيمية معادية للنظام السياسي، فهو ليس شيوعياً معارضاً للنظام (وإنّا كان يميل إلى اليسارية) ولا من الإسلامويين ولا من الفئات السياسية الأخرى، رغم ذلك هو رافض للوضع السياسي مستخدماً لغة التهكّم والسخرية حيال الوضع القائم «لكي لا أصاب بالجنون إزاء الأغاني والشعارات والقصائد التي كانت وزارة السخافة والإيهام تقصفنا بها يومياً، كنت أتلاعب بترتيب الكلمات والصور وأبعصها على هواي وبما يتلأّم مع مزاجي»^٢ وتارةً يستخدم اللغة الغرائبية في النيل من النظام وحتى المشاهد الجنسية إن لزم الأمر. يهوى كرة القدم فيحضر المباريات في الملاعب ليشجّع فريق الزوراء الذي يقف أمام فريق الرشيد الحكومي الذي أسّسه عدي صدام حسين. يحب فرات الرموز الشعرية كالجواهري ومظفر النواب

^١ - المصدر نفسه، ص ٧٢.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٤.

وينتقد الأغاني والشعارات التي كانت تُذاع من قبل أجهزة الإعلام أو وزارة السخافة كما يسميها هو باستمرار «كنت دائم التردد لشعر الجواهري وأنا مع أريج، حتى تعجّبت لكثير ما كنت قد حفظت من شعره وقالت أنّه لو يدري بما أرّده لعيني مديراً لعلاقاته العامة^١». فنجدته يرفض الحضور في دروس الثقافة التي فرضتها أزام النظام على زملائه من طلاب الجامعات، لدرجة أنّه يحرّض زميلته أريج على عدم حضورها.

د: البعد النفسي

من البعد النفسي فهو مأزوم الشخصية يحاول الهرب من ماضيه عبثاً. رغم التحذيرات التي وجهتها إليه جدّته من التحرش بالنظام، إلا أنّه تعرّض للاعتقال كما تعرّض لأبشع الاعتداءات الجسدية والنفسية والجنسية. يتكفّل فرات بسرد الأحداث أو بالأحرى حفلات التعذيب في سجون الأمن، رغم أنّه يحاول أن يتحاشاها قدر الإمكان وقد بلغت ذروتها باغتصابه وهدر كرامته من قبل أحد ضباط الاستخبارات حتى نلاحظ أنّه غير قادر نفسياً على تحديد المكان الذي كان يقبع فيه، فيصفه بـ "هنا(ك)"، وكان السرد في إدانة لممارسات النظام الشمولي: «أشعر بألم شديد في مؤخرة الرأس بفعل الضربة الحادة التي تلقيتها بعد مقاومتي. يفاقمه هو حين يشدّ شعري أو يدفع رأسي أحياناً نحو الأسفل بيده اليسرى ليتمرّغ أنفي في القماش الرصاصي، الذي تستعمره رائحة نتنه تمزج بين العرق وبقع الدم والوسخ المتراكم^٢» لم يكن الراوي متردداً في تسمية الأشياء باسمائها، ذلك أنّه يريد أن يضع النقاط على الحروف، فنراه لا يتردد في نقل الكلمات المعبرة وإن كانت نابية يرددها الممارسون لها «كانت يداي تربطان أو تشنقان في وضع التصفيق الدائم! أنفاسه الحارة وهائه يحرقان رقبي ويضاعفان من غثيائي. كان يكثر الكلام والضحك في البداية، لكنه شيئاً فشيئاً يستبدلها باللهات الخافت وهو يقترب من ذروة لذته...»^٣

هـ - طريقة تقديم شخصية فرات:

استخدم الكاتب الطريقة التحليلية الاستبطانية في تقديم شخصية فرات وبصورة غير مباشرة حيث تمكّن منولوج في علمه الداخلي لتصوير أفكاره وعواطفه وانفعالاته وحجم التأزم بداخله، إذ تُعد هي الطريقة المثلى للسرد التّياري. وقد جاء استخدام هذه الطريقة في المقاطع التي يسرد البطل

^١ - المصدر نفسه، ص ٩١.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٣٦.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٣٧.

ظروف اعتقاله وتعذيبه نفسياً وجسدياً من قبل أزام الاستخبارات بصورة مباشرة دقيقة، لم يتردد من استخدام المفردات النابية حتى يضع القارئ في عمق الحدث «كان يسمي نفسه أبوخالد تيمناً بسعدي الحلبي. عرفت هذا من زميله الذي كان يساعده في ربطه ويخرج ثم يناديه ويسأله إذا كان قد انتهى مني!»^١

٢- شخصية جواد في رواية وحدها شجرة الرمان

في رواية *وحدها شجرة الرمان* قدّم الكاتب من خلالها تجسيدا حياً للكابوس والموت اللذين خيما على العراقيين، فنجد أنّ شخصية البطل الرئيسة جواد تتعامل يومياً مع الموت وتعيش مع الأموات في مكان واحد وهو المغيسل. نظراً إلى أنّ الكاتب لم يتكفل بالسرد، لا يوجد مقطع في الرواية غائب عن شخصية جواد، فهو المسيطر على مساحاتها السردية كاملاً.

أ: البعد الاجتماعي

جواد طالب جامعي من الطبقة المتوسطة، يدرس الفن وهو رسّام، لكنه أخفق في تحقيق حلمه في إقامة معرض خاص به. يساعد والده في تغسيل الأموات وهي المهنة التي لا يرغب في ممارستها لكنّه يحضر المغيسل رغماً عنه لاسيّما بعد وفاة أبيه ليدير مصاريف البيت. مات أبوه متأثراً بموت أخيه أموري في الحرب الإيرانية العراقية. كان دائماً على خلاف مع أبيه حيث الضغط من قبل الوالد على أن يرث الإبن المهنة ولو لم يرغب بها وكان الرفض من قبل الإبن، لكن الرفض لم يستمر ففي النهاية يعود إلى المغيسل بخفي حنين، ليكون مكانه الأخير كما هو مكان شجرة الرمان أيضاً.

ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي

تعمّد سنان كما في رواية *إعجام* على تجاهل البعد الجسمي لشخصية البطل الرئيسة وكأنّه أراد بذلك الإعلان عن تغييب الموت والكوابيس لملامح شخصيته، فهو يعيش مع الأموات دون الأحياء، إنّّه لا يرتبط بالأحياء إلا في إطار عمله. فلا يصف ملامحه ولا طوله ولا نبذة صوته ولا أي شيء آخر يرتبط بالجانب الجسمي الفيزيولوجي منه وقد بيّنا السبب في الفقرة السابقة. فالبطل هنا كالكامرا التي تصوّر كلّ شيء إلا نفسها، لذلك نجده يصف كوابيسه والأموات التي يراها ويكلّمهما وتكلّمه، في الشارع وفي المغيسل.

^١ - المصدر نفسه، ص ٣٧.

ج: البعد الفكري

البعد الفكري والمواصفات الفكرية الأيدلوجية التي سكبها الكاتب سنان أنطون على قامة بطل الرواية جواد هي نفسها التي سكبها على فرات بطل رواية إعجام، حيث نستشف من خلال المنولوجات والحوارات مع الشخصيات الأخرى منها مع أمّه أنّه يساري ماركسي الفكر. من ضمن المناجاة التي نقرأها على لسان جواد هي تلك المناجاة النفسية التي يخاطب بها الإمام موسى الكاظم (ع) قائلاً: «فقد اخترت طريقاً آخر، طريق من شك ولا يفضي إلى الجوامع»^١. نلاحظ أنّ جواد قد استلهم الفكر اليساري من عمه صبري الذي لم يتحدث أبوه عنه وقد هرب من العراق فعاش في المنفى ولم يعد إلا بعد ما سمع بموت أخيه.

د: البعد النفسي

سعى سنان عبر إضفاء البعد النفسي والنزعة السايكولوجية البحث عن هويّة الذات من خلال مهنة جواد الذي يتعرّض للضغط الهائل من قبل أبيه ليرثها منه كما ورثها أبوه عن جدّه وكان الأب يرى أنّ المهنة هذه فيها من الأجر والثواب. بذلك أصبح المغسل الآيقونة المذهبية التي من الواجب الاستمرار في نشاطها «لفت انتباهي عدم وجود قطعة تشير إلى المكان أو تدلّ عليه. سألت أبي عن ذلك قال لي لا حاجة لقطعة لأنّه ليس دكاناً أو محلاً تجارياً. الكلّ يعرف أين المغسل، فهو الوحيد للشيعّة في بغداد. كان عمر المكان أكثر من ستة عقود»^٢ لكن جواد الفنان التشكيلي صاحب الإحساس المرهف يرفض توصيات أبيه لأنّ الرزق الذي سيكسبه مرتبط بالموت والقتل وناتج عنه «حُبْل لي بأنّ الموت كان يلاحقني إلى البيت. استحوذت علي حقيقة أنّ كلّ ما يشتريه لنا أبي كان بفضل الموت وحتى ما نأكله كان الموت هو الذي يشتريه لنا»^٣ ومن هنا تبرز بعض الصدمات بينهما لاسيّما بعد أن عمل مع صديقه في طلاء البيوت.

على مساحات ممتدّة من الرواية يسترجع جواد الذكريات والأحداث الأليمة عن أخيه أمّوري وعلاقاته الغرامية التزيهة التي أطاحت بها عبثية الحرب البعثية «بعد سنتين ونصف من موت أمّوري عام ١٩٩٠، حين وافق صدام على كلّ شروط الإيرانيين وتحلّى عن مطالبه التي شتّى الحرب بسببها بعد احتلال الكويت ... ضرب أبي كفاً بكف وصرخ "لعد خاطر شنو حاربنا ثمن سنين ولويش راح

^١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرقمان، ص ٢٣٧.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٤.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٣٤.

أموري؟»^١ وحينما يروي جواد تفاصيل غسل الجثث في المغسل، يسكب على السرد رذاذ الحزن والألم.

هـ - طريقة تقديم شخصية جواد:

الطريقة التحليلية الاستبطانية هي الطريقة الأكثر استخداماً عند الكاتب في رسم شخصية جواد حيث فصح المجال للشخصية للتعبير عن أفكارها وعواطفها وتطلّعاتها عبر بعض المنولوجات الداخلية والحوارات ومقاطع من مناجاة النفس التي مرّ ذكرها. «أما قلبي فصار رمانة يابسة تنبض بالموت، وتسقط مَيَّ كل لحظة في هاوية بلا قرار. لكن لا أحد يعرف، لا أحد. وحدها شجرة الرمان... تعرف.»^٢ فما بان لنا من شخصية جواد جاء على لسانها هي عبر استبطان داخلي. كما استخدم الكاتب طريقة الوصفية التصويرية، فهناك بعض السمات لشخصية جواد قد عرفناه من خلال أفعاله وتصرفاته.

٣- شخصية يوسف في رواية يا مريم

في رواية **يا مريم** استحوذ الراويان يوسف العجوز ومها الشابة على زوايا الرواية بأكملها، اللهم إلا مقطع "الصور" الذي يرويّه لنا راوٍ عليم، حيث مثل يوسف الجيل الماضي الذي يصفه بـ "الزمن الجميل"، كما مثّلت مها الجيل الحاضر الذي لم ير في حياته إلا القتل والدمار ولم يجن من ثمار الدنيا إلا القلق والخوف والتهجير. وقد نتج ذلك عن الطبيعة الزمنية للرواية، حيث إنّ أحداث الرواية التي تتمثّل بتفجير الكنيسة حدث يوم واحد فقط أمّا الساعات السردية الأخرى فهي استرجعات على لسان الراوي يوسف بالدرجة الأولى ومها بالدرجة الثانية. وفيما يلي نتناول شخصية يوسف:

أ: البعد الاجتماعي

يحتلّ يوسف الشخصية المحورية في رواية **يا مريم**، عجوز يعيش خريف أيامه. توظّف يوسف في مؤسسة تهتمّ بالتمور في العراق وتدرّج بها حتى أصبح رئيساً لها. تكفّلت أخته حنة بتربيته وتربية إخوتها حين مات الأبوان ولذلك لم تتزوج أبداً. هو من عائلة مسيحية جاءت من شمال العراق إلى بغداد. صديقه الوحيد المقرب اليه سعدون تجمعهما حب الشعر و احتساء المشروب وهواية كرة

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٢.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٥٥.

القدم، وكان يخاطبه بـ "نديمي". لديه بيت كبير يتكوّن من طابقين وقد أسكن مها وزوجها لؤي في الطابق العلوي منه، بعد ما تعرّض بيتهما لتفجير إرهابي راح ضحيته الكثير ومن ضمنهم بشّار.

ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي

خلافًا للروايتين السابقتين "إعجام" و "وحدها شجرة الرمان" اهتمّ الكاتب بشيء قليل جدًّا من البعد الجسمي الفيزيولوجي للبطل وعلى لسانه نفسه، حيث نستشف من منولوجات داخلية قدّمها البطل أنّه عجوز فاقد للأسنان حيث يستخدم طاقم أسنان صناعية يثبته في مكانه كلّما فزّ من النوم صباحاً. يعاني يوسف من بعض المشاكل الصحية منها مشكلة البروستاتا، حيث توقظه مثانته أثناء الليل أحياناً ليتخلّى، لكن ملامح الوجه تحاشى عنها تماماً.

ج: البعد الفكري

هو مسيحي مؤمن لكنّه لم يكن متديناً كما كانت أخته حنّة بل على طريقته الخاصّة «لم أكن بتدينها وورعها، لكنّي كنت مؤمناً على طريقي الخاصّة. لم أكن أتقيّد بالواجبات والتعاليم فهي علامات على الطريق إلى الله لمن يحتاج إلى علامات وإلى نظام سير. وأمّا أنا فلم أكن بحاجة إلى علامات كهذه. أعرف بأنّ الله موجود»^١ رغم أنّه يذهب أحياناً للكنيسة ويضيئ الشموع على روح أخته حنّة، إلا أنّه علماني ونفهم ذلك من خلال بعض المنولوجات والحوارات التي يجريها مع أخته حنّة «وأنت شنو كرايتك ويّا الكنيسة؟ ما تقلي؟ أنت لاتروح عالكنيسة ولاعليك بالكنيسة. خليها بحالها»^٢ يمثّل يوسف الرمز العراقي المتشبّث بوطنه العراق، يرى أنّ ما يجري الآن في العراق مجرد سحابة ستزول وأنّ ما يجري ليس حرباً طائفياً بقدر ما هو حربين بين الساسة على السلطة.

د: البعد النفسي

من خلال الحكى عن أخته حنّة (رمز العراق الماضي)، تلك الأخت القديسة، يتطرّق يوسف وبمرارة إلى تفاصيل حياتهما معاً منذ الطفولة وحتى وفاتها منذ سنوات قريبة. كان يوسف يحبّ حنة رغم ما يوجد بينهما من اختلاف في الرأي، فيتحرّس على تلك الساعات التي مضت من دونها. كما يروي بحسرة في سرد حميم تاريخ العائلة من خلال مجموعات من الصور ما زالت تُزيّن جدران البيت الذي

^١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٩٨.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٩٨.

يعيش فيه. رغم الإرهاب الذي طغى على المشهد العراقي والقتل والتهجير والتهديد والدمار، فإن يوسف مازال متفائلاً يرى أنَّ العراق سيجتاز هذه المحنة وسيتعافى، خلافاً لمها المتشائمة فهي ترى العراق من زاوية مغايرة تماماً.

يحاول يوسف خداع نفسه أو التحايل الواقع بالعودة إلى الماضي، حيث يدخل غرفته ويقضي أوقاتاً يقلب من خلالها الصور ليجد عزاؤه بذكريات واستعدادات تشير إلى توافر كلِّ ما يفترض به أن يتوافر في أي وطن آنذاك. بينما هجم الحاضر المرّ محتشداً بكلِّ ما يتمكن به من تقويض مفهوم الوطن وانتهاك حرّماته. «ربما كان الماضي مثل حديقة البيت التي أحبّها وأعتني بها كما لو كانت ابنتي. أهرب إليها من ضجيج الدنيا وبشاعتها. إنّها فردوسي في قلب الجحيم»^١ ما يلفت النظر في نهاية الرواية ليس تفجير الكنيسة في حد ذاته فهذا أمر يحدث كثيراً، بل اللافت هو استشهاد يوسف، حيث إنّ القارئ في متابعته لأحداث الرواية كان يتوقّع نوعاً ما أن تكون مها هي التي تُقتل في أثناء اقتحام الإرهابيين للكنيسة، فهي التي كانت متشائمة من الوضع الموجود وهي التي كانت ترى في البقاء الموت المحتوم، خلافاً ليوسف المتفائل وكأنما ترك بذلك الروائي سنان رسالة لنا وهي أنّ الإرهابيين لم يقتلوا المواطن فحسب بل قتلوا الأمل أيضاً.

هـ - طريقة تقديم شخصية يوسف:

بما أنّ يوسف هو الراوي الأول لرواية *يا مريم* وبما أنّ *يا مريم* رواية تيّارية فمن الطبيعي أن يتّخذ الكاتب الطريقة التحليلية الاستبطانية في رسم شخصية يوسف. نلمس ذلك من خلال سرده لماضي العراق والأحداث التي مرّت عليه وما يحمله من حب وشقف لذلك الماضي. لكن هذا لا يعني أنّ الكاتب اكتفى بهذه الطريقة، حيث نجد أنّ قسماً من ملامح شخصية يوسف رسمها لنا الكاتب عبر زاوية رؤية الآخرين له ومن ضمنهم مها الشابة المسيحية التي تسكن وزوجها في الطابق العلوي لبيتها والتي اتهمته بأنّه يعيش في الماضي «إنت عيش بالماضي عمو!» فمن دون شك هذه العبارة رسم لشخصية يوسف على لسان غيره.

٤ - شخصية نمير في رواية فهرس

نمير هو الراوي لرواية *فهرس*. هو مغترب عراقي عاد إلى العراق بعد الاحتلال الأمريكي كمتّرجم لروي ولورا الأميركيين القادمين إلى بغداد لتصوير فيلم عن آثار الحرب الأميركية، وما خلّفته من

^١ - المصدر نفسه، ص ١١.

مآسٍ على العراق والعراقيين. إنَّه الشخصية الرئيسية في رواية فهرس وستناول الأبعاد الأربعة لهذه الشخصية وطريقة رسمها وتقديمها:

أ: البعد الاجتماعي

نمير البغدادي شخصية مسيحية هاجر مع أسرته من العراق في التسعينيات من القرن الماضي، فاستقر في الولايات المتحدة فدرس هناك وأصبح أستاذاً جامعياً يدرّس اللغة العربية في إحدى جامعاتها. عاد إلى العراق بعد احتلاله من قبل الولايات المتحدة بعد غزو العراق للكويت كمتّرجم يرافق "روي" و"لورا" الأمريكيين لتصوير فيلم وثائقي يرصد آثار الحرب الأمريكية، على العراق وخلال الزيارة القصيرة، وأثناء تجوله في أماكن الذكريات البغدادية، يتعرّف إلى "ودود"، جامع الكتب المسكون بالهموم والذي يعيش في غرفة منزوية، فيطلعه الأخير على مشروعه: "فهرس"، وهو كتابٌ يفهرس فيه كلّ ما حصل في الدقيقة الأولى للحرب. قاطع نمير أبوه منذ سنوات فلم يكلمه ولا يرتبط به أبداً وذلك بسبب سوء تصرفاته مع أمه. تعيش شقيقته في اليونان.

ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي

كعاداته في رواياته الأخرى أهمل سنان أنطون البعد الجسمي الفيزيولوجي لشخصية نمير، فلم نعثر في الرواية على ذكر ملامح وجهه ولا مواصفاته الجسدية ولا نبرة صوته ولا شيء آخر. ولعلّ السبب يعود إلى الرؤية التي يحملها سنان، إذ أراد بذلك أن يكون نمير رمزاً للعراقي المغترب الذي انمحت ملامحه حين ترك الوطن فعاش في المغترب.

ج: البعد الفكري

من ضمن السمات الفكرية لنمير موقفه السلبي من السياسيين، وندرك ذلك من خلال لقاءه مع الدكتور علي هادي استاذ اللغة العربية في أمريكا، ففي حوار دار بينهما يستذكر نمير معلقة زهير بن أبي سلمى وبيتها الشهير وما الحرب إلا ما... فيرد على الدكتور حين قال:

- لكن السياسيين لا يقرأون الشعر الجاهلي.

- ضحكت بسخرية وقلت له: لا يقرأون الشعر أساساً^١

^١ - سنان أنطون، فهرس، ص ٣١.

كان نمير يحلم بالسقوط و خلاص البلاد من نظام شمولي كنظام البعث، لكن ليس عن طريق الاحتلال من قبل قوى أجنبية مثل أمريكا، فمن خلال حوار آخر دار بينه وبين الدكتور علي هادي نفهم هذه السمة الفكرية لديه «شاهدنا الأخبار في مكتبه طوال الغزو، كما شاهدنا بذهول لحظة سقوط التمثال في ساحة الفردوس وتحديثنا عن غرابة المشاعر التي اعتملت في تلك اللحظة. فكلانا كان يحلم بسقوط النظام لكن ليس باحتلال عسكري»^١. يشعر نمير بخيبة أمل تجاه المجتمع الأمريكي الذي يُعد من ضمن الشعوب المتحضرة فهو عنصري بامتياز. حين شكّلت طالبته كيت جمعية "طلاب ضد الحرب" لتوعية الطلاب حول آثار السلبية للحرب، فدعت الطلاب للحضور في اجتماع، لم يحضر منهم إلا سبعة طلاب من بين ستة آلاف «سبعة طلاب من بين ستة آلاف. نسبة تعيسة فعلاً. لكن لماذا أتفاجأ؟ فمعظم هؤلاء الطلاب من عوائل غنية ومعظمها يمينية محافظة. الحرب وتكاليفها بعيدة عن عوالمهم ومشاعلهم، وإن كانت قرية فهم يؤمنون بمنطقها»^٢ فكما نلاحظ يستغرب نمير في هذا المقطع ومقاطع أخرى من الرواية بالموقف الأمريكي الشعبي من الحرب على العراق.

د: البعد النفسي

نلاحظ في الرواية الكثير من المقاطع التي تكشف عن الطابع النوستالوجي الذي يتحكّم في شخصية نمير فهو يحن إلى بلده العراق ويدافع عنه وإن كان مغترباً في بلد احتله. «أردت أن أتلدّذ، مرّة أخيرة، بالكيمر الأصلي والصّمون الحار الذي يأتي طازجاً كلّ صباح من فرن قريب من الفندق الصغير في الكرادة»^٣ ليست هذه العبارة تصدر عن جائع متذوق للأكل، بل عبارة تحمل طابعاً نوستالوجية تعكس مدى حنين الشخصية لكلّ ما يتعلّق ببلده. «يذكّرني بكيمر أم جليل التي كانت تضع الصحن على دكّة بيتنا في الصباح الباكر. تذكّرت كيف مرّغت قطعة سائبة أنفها في القيمر ذات صباح وأخذت حصّتا منه»^٤ يعيش نمير حالة استياء وغضب دفين لما يجري في بلده وقد لاحظنا ذلك من خلال الحوار التالي الذي دار بينه وبين موظفة في دائرة السيارات «يا سيدتي هل قرأت الأخبار مؤخّراً أو شاهدت التلفزيون؟ هناك مخطوطات عمرها مئات السنين وآثار وأرشف احتزقت وضاعت. من سيبحث عن شهادة ميلادي بعد كل هذا؟» يعتصر القلب لهذا

^١ - المصدر نفسه، ص ٤١.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٩١.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٤.

^٤ - المصدر نفسه، ص ١٥.

الحوار فيدمى، حيث يعكس شدة الاستياء واليأس الذي تراكم في قلب الراوي لما تجري من أحداث في العراق.

هـ: طريقة تقديم شخصية نمير

بما أنَّ نمير هو الراوي لرواية **فهرس** يتحدّث بالضمير المتكلّم، وبما أنَّ الرواية تيّارية فأفضل طريقة لرسم هذه الشخصية لدى الكاتب هي الطريقة التحليلية الاستبطانية، وبالفعل نلاحظ أنَّ الكاتب اتخذ هذه الطريقة لرسم شخصية نمير. فنمير هو الذي يعرف نفسه للقارئ من خلال الإعراب عن محتواه النفسي وبيان ما تفور من خلجات نفسية بداخله. حين اقترب منه أحد طلابه وكان اسمه تيم، طالباً منه تعليمه أفعال الأمر باللغة العربية مثل "اركع، قف، ارفع يديك، ارجع إلى وراء" سأله نمير باستغراب ما حاجتك بها؟ فأجاب الطالب:

- بعد التخرّج هذا الربيع سألتحق بالجيش وأذهب إلى العراق أو أفغانستان وستكون هذه العبارات ضرورية. أنا أدرس على نفقة وزارة الدفاع. لديّ منحة^١

لكن ما موقف نمير إزاء هذه الإهانة المبطنّة للغة العربية والعرب؟ الجواب يأتي في قالب تحليلي يقدمه الراوي نمير نفسه فيتحدّث عن شعوره بالغضب الشديد وخروجه من الصف ليلتقط أنفاسه ويغسل وجهه وكأنّه خرج من حلبة مصارعة لا يمكنه هزيمة منافس شرس، كما أنّه يشعر بأنّ الملل قد تسرّب إليه وعليه أن يبحث للعثور على وظيفة في جامعة أخرى، ولن يدرّس الأدب كي لا يواجه قليلي الأدب.

ب - الشخصيات الثانوية

يقتضي البناء الفني للعمل السردى، لاسيّما الروائي منه أن تكون هناك شخصيات ثانوية تساعد في سير السرد والتقدّم به وذلك عبر مساندتها للشخصيات الرئيسية والعمل معها ولا تُستثنى روايات سنان أنطون من ذلك، فهي تحتوي على الكثير من الشخصيات الثانوية نتناول البعض منها في الترتيب التالي:

١ - شخصية أريج في رواية إعجام

^١ - المصدر نفسه، ص ١٠٠.

تضم رواية **إعجام** بعض الشخصيات الثانوية مثل الجدّة، وأحمد، ورجال الاستخبارات، وأريج التي تمثّل الطبقة الثرية من المجتمع العراقي والتي كانت أكثر التصاقاً بالشخصية الرئيسية فرات، حتى تطوّرت العلاقة بينهما فبلغت مرحلة العلاقة الجسدية. سنتناول هذه الشخصية لدراسة أبعادها وطريقة تقديمها من قبل الكاتب:

أ: البعد الاجتماعي

تنتمي أريج إلى طبقة عليا وتسكن مع أسرتها بمنطقة راقية، وتمتلك سيارة خاصّة بها وتتمتع بكامل الحرية في التصرفات، بينما هو يتيم الأبوين فقدما في حادث مروري، فتكلّلت به جدّته واعتنت بتربيته، رغم إمكانياتها المادّية المتواضعة. نلاحظ أنّها تأخذ فرات إلى بيتها في غياب أهلها دون أن تكثر لأي عواقب هذا إن كانت هناك عواقب، فأبواها منفتحان لن يعترضوا على مصاحبته. له. عليه فإنّ هناك فاصل طبقي بين الشخصيتين. هي تحبّ رياضة كرة القدم وهذه الهواية شكّلت إحدى النقاط المشتركة بينهما وقد حضرت الملعب معه للتفرّج على بعض المباريات.

ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي

خلافًا للشخصيات الرئيسة نلاحظ أنّ الكاتب أولى اهتماماً بمواصفات الشخصيات الثانوية في رواياته وقد يكون سبب ذلك اقتضاء طبيعة السرد في تلك الروايات، معنى ذلك أنّ هذه الشخصيات لا تعاني التآزم النفسي التي تعانيها الشخصيات الرئيسة فبالنظر إلى ضرورة تحليلها نفسياً واستكشاف ما تحمله من أحاسيس ومشاعر باطنية وإنما وصفها الجسدي الفيزيولوجي يفني بالغرض المطلوب. تجدر الإشارة إلى أنّ العلاقات الجسدية التي جاءت ضمن المشاهد الجنسية في أكثر من موضع من الروايات اقتضت الوصف الجسدي الفيزيولوجي للشخصيات الثانوية مثل شخصية أريج. نلاحظ بين طيّات الرواية اهتماماً بمواصفات أريج الجسدية من قبل الكاتب، حيث يصف القرط الفضي الذي يتدلّى من شحمة أذنها رغم الثراء والانحدار الطبقي الذي يميّزها. كما وصف رقبتها بالناعمة، ووصف الزند والأسوار الفضية حيث شبهها بمجموعة من الغجر تتراقص طرباً حول رسغها. «الخصر الموجز الذي جاء "بحجم أحلامي وتصوراتي" كما يقول نزار»^١ أمّا عطرها فلم يغيب عن باله حيث لوّن صباحاته بأقاليم الشبق، يخفق محاولاتها لإخفاء الثراء. عيناها احتفالان بالاخضرار يفوح منهما عطر النعناع أو واحتا فرح في شمس نهار ممل. كما وصف صوتها

١ - سنان أنطون، إعجام، ص ٦٥.

الدافئ «حملني المطر البارد في صوتها بعيداً عن الأكاذيب اليومية التي تحفل بها الجريدة ... كانت ترتدي قميصاً»^١ كما وصف حذاءها «كانت تضع الجاكيتة الزرقاء حول ساعدها الأيسر مع بعض الكتب»^٢

ج: البعد الفكري

أريج شخصية مثقفة تحب الشعر العربي قديمه وحديثه وتحفظ البعض منه. تتابع أخبار الوسط الأدبي حتى إنَّها تعلم أخبار الكتب والدواوين الشعرية التي حرّم النظام اقتناءها مثل ديوان الجواهري ومظفر النواب، كما يعشق أبوها أشعار الجواهري ويحتفظ بها في مكتبته الخاصة. ظهرت أريج منفتحة غير ملتزمة بتقاليد المجتمع العراقي المتحفظ وذلك واضح من خلال علاقاتها الواسعة بالطلّاب لاسيّما فرات حيث تحضره إلى بيتها ضاربة التقاليد عرض الحائط. يتّضح لنا انفتاحها من خلال ردّها على فرات حين سألها عن قصّة العين الشذرية التي كانت تتدلّى من المرأة في غرفتها، فقالت إنَّها تضعها لأسباب جمالية فقط وإنَّها لا تؤمن بهذه الأشياء. بدت أريج حسّاسة وذكية حسب تعبير الراوي فرات.

د: البعد النفسي

أراد الكاتب ومن خلال إدخال هذه الشخصية في روايته *إعجام*، تصوير الفارق الطبقي بين الشخصيتين، معبراً عن رغبته في محو ذلك الفارق أو الخطّ من قدر الطبقة المرفهة الارستقراطية التي تنتمي إليها أريج وقد فعل ذلك من خلال الكشف عن خباياها النفسية. وما يؤيّد ذلك وصفه لبیت أريج وانبهاره به، إضافة إلى تصرفاتها الخاصّة معه، لاسيّما وأنَّها تبرّعت له بجسدها بسهولة في أوّل زيارة وهذا في حدّ ذاته نيل من تلك الطبقة: «كان هناك ممّر يربط المطبخ بغرفة المعيشة التي كانت تنفتح على غرفة الضيوف. غطّت الجدران لوحات لفنانين مشهورين مثل علي طالب وليمي العطار وفائق حسن. وكان واحد منها عبارة عن رفوف كتب تغطّي الجدار بأكمله ... رأيت باباً زجاجياً يطلّ على الحديقة فتحتة وخرجت وأقفلته ورائي..... مشيت باتجاه النهر، ونزلت السلم الحلزوني الحديدي الذي كان ينزل من الحديقة نحو النهر. كان دجلة يجري هادئاً غير آبه بالعبث

^١ - المصدر نفسه، ص ١٠٨.

^٢ - المصدر نفسه.

والموت على شاطئيه أو بالقصور التي أخذت تطعن ضفتيه»^١ لوحات لكبار الفنانين العراقيين مثل طالب علي ليلي العطار، والنهر والسلم الحلزوني إيماءات على الوضع الراقي لطبقة أريج.

هـ- طريقة تقديم شخصية أريج

الطريقة التي اتخذها الراوي في تقديم شخصية أريج ورسمها هي الطريقة الوصفية حيث أبرز الراوي شخصيتها عن طريق الحدث أي الحركات والتصرفات التي قامت بها، كما نتج عن طريق الحوار، فالحوارات التي جرت بينها وبين فرات أوضحت الكثير من ملامح شخصيتها «سألته عن العين الشذرية التي كانت تتدلى من المرأة، فقالت أنها تضعها لأسباب جمالية فقط وبأنها لا تؤمن بهذه الأشياء»^٢ وهناك أجزاء من شخصيتها اتضحت لنا من خلال وصفها من قبل الراوي نفسه «كنت يومها تقفين لوحدي كجزيرة صمت وسط ضجيج التصفيق والشعارات غير آبهة بمهرجان الإسفاف، تتصفحين مجلة»^٣ فالوصف الأخير يقدم لنا الجانب الفكري والأيدلوجي لشخصية أريج.

٢- شخصية ريم في رواية شجرة الرمان

في رواية وحدها شجرة الرمان التي تكثر فيها الشخصيات عمد الكاتب إلى خلق شخصيات ثانوية مساندة للشخصية الرئيسية، تعيره بعض صلاحياتها في إنجاز مهمته، مثل شخصية شقيق جواد الطبيب الشهيد أموري، وشخصية ريم زميلة الراوي، وشخصية الأب كاظم، وشخصية الأم، وشخصية معلّم التربية الفنيّة رائد اسماعيل، وغيرها. ساعدت هذه الشخصيات الراوي في بيان أفكاره ورؤاه من الحرب والحبّ والموت الذي تسرّب من أيّدولوجيات المتطرفين والحزب الشيوعي والاحتلال الأمريكي والأحزاب الدينية المتسيّسة، كما تسانده في التعبير عن دور الفن في حياة الإنسان وعلاج ما لا يعالج إلا بها. وسنتناول شخصية ريم للدراسة:

أ: البعد الاجتماعي

هي طالبة جامعية متزوجة من ضابط عسكري وتنتمي إلى الطبقة الراقية الثرية. توفي زوجها لذلك هي تلبس الأسود وتضع النظارة السوداء «سألته عن السواد الذي كانت ترتديه فقالت أنّ زوجها

^١ - المصدر نفسه، صص ٩٣-٩٤.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٩٢.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٦٤.

توفي قبل شهرين. عزّيتها بمصاحبها فشكرتني وابتسمت. قالت أنّه كان ضابطاً استشهد في الجبهة»^١ كانت هناك دائماً مشاكل بينها وبين زوجها فقد أرغمت على الزواج منه لظروف كانت أقوى منها. والدها كان مشغولاً دائماً بالتجارة ولم يهتم بها وتزوج بامرأة بعد وفاة أمّها فتحوّلت حياتها إلى حجين إثر الصدمات التي وقعت بينها وزوجة أبيها. تقدّم أحد أقاربها لخطبتها كان ضابطاً في الحرس الجمهوري برتبة ملازم أول وقد حصل على نوطي شجاعة من قبل صدام. لم تكن تحبّه وكان يضربها دون سبب. تزوّجته لتهرب من حجين بيت أبيها. منعه والداه من الزواج بها بذريعة أنّها مطلّقة وكانت الفارق الطبقي بينهما كبيراً «كانت المسافة بين بيتنا وبيتهم في الجادرية التي لم تكن قدما أبي قد وطّأها من قبل، هي المسافة بين طبقتين وعالمين وفكّرت يومها بكل المشاكل والتوتّرات التي سنواجهها بسبب هذه الهوة بين هذين العالمين»^٢ وهذه الهوة بين الطبقتين قد انعكست على أجواء خطبة الزواج منها.

ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي

نجد في طيات الرواية وصفاً شاملاً لريم للسبب الذي ذكرناه في الفقرات السابقة ما يساهم في تشكيل البعد الجسمي الفيزيولوجي لهذه الشخصية. نقرأ في وصف ملابسها: «أول مرّة رأيته فيها كانت ترتدي السواد»^٣ كما نقرأ في مقطع آخر من الرواية «كانت ترتدي بنطلوناً هفهاً أسود ومقيصاً قطنياً أسود بياقة مفتوحة وبأردان طويلة كانت قد طوّتها طيّتين أو ثلاث فكشفت عن معصمها. كان شعرها الفاحم الطويل معقوصاً خلف رأسها. كنت قد لمحت وجهها من قبل في الكافيتريا وفي أروقة الأكاديمية، لكنّها بدت لي كائناتاً شعرياً ذلك الصباح»^٤ كما يصف الراوي طريقة أكلها: «كنت أحب أن أراقبها تأكل. كانت تحبُّ الأكل وتستمتع به، لكنّها كانت تمضغ لقمتها بهدوء»^٥

د: البعد النفسي

١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٦٦.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٥٥.

٣ - المصدر نفسه، ص ٥٤.

٤ - المصدر نفسه، صص ٥٥-٥٦.

٥ - المصدر نفسه، ص ٧٥.

ريم تمثل الحبيته والزميلته والخطيبته في الأكاديمية، فهي من الشخصيات النسائية التي مرّت سريعاً برحيلها المفاجئ لإصابتها بمرض سرطان الثدي، بعد ما تركت لجواد رسالة وداع تفيض ألماً، وقد عكس الراوي مدى حزنه حين بدأ الرواية بأول مشهد فانتازي: «أقترّب منها أكثر فأبصر رمانتين على صدرها بدلاً من نهديهـا...أظفارها مصبوعة بلون أزهار الرمان وشفثاتها أيضاً. أسرع نحوها وحين أصل إليها أعانقها فتسقط الرمانة اليمنى وتتدحرج على الأرض. أنحني لألتقطها فأرى بقعاً حمراً صغيرة تتكاثر على ذراعي. التفت إلى الورااء فأرى ريم تبكي وتحاول إيقاف شلال الدم من الموضع الذي كانت فيه الرمانة»^١ زواجها الاجباري الفاشل من ضابط الحرس الجمهوري قد ألمها كثيراً وجعلها تتوجس الارتباط بالآخرين «كانت علاقتها العنيفة مع زوجها وما عانته قد جرحتها، لكن كلّ هذا جعلها أيضاً أكثر ثقة وعمقاً من بقية النساء. كانت حذرة في السماح للآخرين بدخول عالمها ولم تكن تسمح للكثيرين بعبور تلك الحدود اللامرئية التي رسمتها لتدافع بها عن حيّزها الخاص. وكان حذرهما يزداد بالذات مع الرجال، خصوصاً وأنّ الكثيرين منهم كانوا يظنون بأنّها ستكون فريسة أسهل من غيرها»^٢

حتى أنّها كانت حذرة مع جواد البطل أيضاً. ينعتها الراوي بأنّها الواثقة من نفسها في أكثر من موضع من الرواية. غابت ريم عن حياة خطيبها جواد فجأة ولم يعثر عليها رغم محاولاته المتكرّرة حتى وصلته رسالة منها، تتحدّث فيها عن سبب غيابها النهائي وهو إصابتها بسرطان الثدي الذي أدّى إلى استئصال ثديها في عملية جراحية، ومعنى ذلك أنّها كانت تتظاهر بالقوة بينما هي منهارة في الواقع.

هـ - طريقة تقديم شخصية ريم:

اختار الكاتب الطريقة الوصفية في رسم شخصية ريم وتقديمها، حيث نجد أنّه وظّف العناصر الثلاث لذلك الغرض، وهي الحدث والحوار والسارد معاً. كان لعنصر الحدث مساهمة في تقديم الشخصية ورسمها فالأفعال والتصرفات التي بدرت من ريم عكست بعدها النفسي لاسيّما حادث غيابها المفاجئ وتركها رسالة خطية لجواد، تعلّل سبب الغياب بحزن وحرقة وتتميّ له حياة سعيدة بعيدة عنه، لأنّها في حال بقاءها ستسبّب له بالتعاسة والألم طيلة حياته. كما أنّ هناك دوراً للحوار في رسم تلك الشخصية حيث ندرك البعض من أبعاد هذه الشخصية من خلال الحوارات التي دارت

^١ - المصدر نفسه، ص ١٧٢.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٧٢.

بينها وبين جواد، منها ما يتعلّق بقصة زواجها المكره من ضابط الحرس الجمهوري ومعاناتها. وهناك دور للسارد في تقديم وصف مباشر للشخصية في قالب إخباري، فالوصف الذي قدّمه الراوي فرات عن ملابسها وطريقة أكلها و... يوضع في خانة هذا النوع من تقديم الشخصية.

٣- شخصية حنة في رواية يا مريم

من ضمن الشخصيات الثانوية في رواية هي شخصية "حنة" تلك القدّيسة العابدة التي منحها الكاتب دور الأخت، يتناول تفاصيل حياتها منذ الطفولة وحتى وفاتها منذ سنوات قريبة. تدخل حنة المشهد الروائي حين يذهب يوسف في سياق بعض المقاطع السردية الشيّقة الحميمة ليروي تفاصيل عن شجرة العائلة، وذلك من خلال مجموعات من الصور المعلّقة على جدران الغرفة. يحكي عن شباب العائلة واحدًا تلو الآخر، منذ بداياتهم حتى نهاياتهم، الكثير منهم إمّا أن لاذ بالفرار هاربًا من الوطن وإمّا تمّ إعدامه. فيما يلي نتناول أبعاد هذه الشخصية:

أ: البعد الاجتماعي

حنة هي الأخت الكبرى ليوسف بل هي البكر. كان حلمها الوحيد أن تكون راهبة لكنّها أجبرت على التخلي عن حلمها ونسيانه للأبد بعد ما مات الوالدان، فكرّست ما تبقى من حياتها لتربية إخوتها والسهر على تلبية راحتهم. خصّصت غرفتها للتعبّد والقيام ببعض الطقوس التي يمكن أدائها هناك رغم ذهابها المستمر إلى الكنيسة ومشاركتها القدّاس. من أجل تأمين مصاريف الحياة اشترت ماكينة خياطة سينكر فعملت كخياطة، وقد أشار يوسف في وصفه للغرفة و ما تحتويه إلى هذه الماكينة: «وتحت قذح الماء بنصف متر جثمت "السنكر" القديمة، ماكينة الخياطة التي تعمل بمدوسة القدم والتي كانت قد كدحت عليها لسنوات قبل أن يعمل البقية»^١

ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي

وردت بعض التفاصيل الجسمية لحنة على لسان الراوي يوسف وذلك حين وجدها ميتة في غرفتها «كانت مغمضة العينين وخصلات من شعرها الفضي تنام مشعّنة على الوسادة بالقرب من وجهها. يداها كانتا مشبوكتين بالقرب من زاوية الوسادة السفلى إلى يمين وجهها، تقبضان على مسبحة

١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٩.

الصلاة ذات الحبّات الحمر الصغيرة... لاحظت شحوباً على خارطة وجهها المليئ بالتجاعيد «^١، كما أنّ هناك وصف دقيق للغرفة التي عاشت فيها حنة وذلك ما يساعد في فهم الأبعاد الأخرى من هذه الشخصية. إنّ تلك المواصفات الجسمية الفيزيولوجية جاءت دلالة على معان ومفاهيم مثل الأصالة والتشبّث بالمعتقد الديني والإيمان، ساهمت في تطوير المنظور السردى للرواية.

ج: البعد الفكري

كانت حنة تحمل الفكر الكنائسي المسيحي فهي قديسة في واقع الأمر، وقد ذهبت لزيارة القدس، كما زارت المعالم المسيحية في إيطاليا. كانت تحتفظ بالكثير من تماثيل الرموز المسيحية في غرفتها. تشكّل عقيدتها المسيحية سبب خلافها مع يوسف فهو يقف في الجهة المقابلة منها في قضايا كثيرة لاسيّما الدين، تسبّب بالشجار اللفظي أحياناً وقد نقل الراوي البعض من تلك الخلافات خلال الحوارات التي دارت بينهما. كانت حنة تدخل في نقاشات دينية مع يوسف والتي تتحوّل إلى جدالات وتنازّم معظم الأحيان منها حول صحّة الأناجيل التي لا تعترف بها الكنيسة وقصّة مخاض السيدة مريم عند النخلة التي أشار إليها القرآن الكريم، وكان يوسف يخرج من أغلبها محملاً من قبل حنة بتهمة الكفر وعدم الثبات في معتقده المذهبي المسيحي. عندما كانا جالسين أمام التلفزيون يشربان شاي العسرونية يقرأ عبدالباسط بعض الآيات من سورة مريم: ﴿فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ﴾^٢

- هاي قصّة النخلة منين جاباها محمد؟ ماكو هيكي شي بالإنجيل.

- أكو، بس مو بالإنجيل اللي انتي تقرين بينو.

- لعد يا إنجيل هذا؟

- أشو أنا ماكن سمعتو بيه؟

- إي طبعاً خو ماراح يقلولكي بالكنيسة عالأنجيل اللي ماكن اعترفو بيه أصلاً.

وينتهي النقاش الحادّ بغضبها واتهامها يوسف بالكفر وتركها للغرفة.^٣

كما أنّها على خلاف مع يوسف في بعض القضايا السياسية لاسيّما التي ترتبط بموضوع محاكمة طارق عزيز وتعتقد أنّ الحكومة العراقية تتشدّد معه لأنّ مسيحي. كانت تحب القدس وتتحسّر

^١ - المصدر نفسه، ص ١٥.

^٢ - ٢٣ سورة مريم

^٣ - ينظر: سنان أنطون، يا مريم، صص ٩٧-٩٨.

عليها بعد مازارتها عام ١٩٦٦م، وتقول بحسرة كلما دار حوار حول القدس على شاشة التلفزيون: «إي شوقت ترجع القدس حتى نقدر نروح لكنيسة القيامة؟»^١

د: البعد النفسي

قلّما اهتمّ سنان أنطون بالجانب النفسي من شخصية حنة في رواية **يا مريم**، وقد يكون السبب في أنّها تمثّل الجانب الماضي من تاريخ المسيحيين في العراق، رغم ذلك هناك بعض الفقرات خصّها الكاتب لهذا المنظور. كانت لدى حنة آمانيات تطمح في تحقيقها منها أن يكمل يوسف يوم الرب ويدخل ضمن أعداد المؤمنين «كانت حنة قد فقدت الأمل منذ عقود في أن أكمل يوم الرب كما جاء في الوصايا العشر، لكنّها كانت تنتهز كلّ فرصة عابرة لتذكيري بأني مقصّر في واجباتي الدينية. ولم يشفع لي، أو يقنعها قولي لها مازحاً، أكثر من مرّة، بأنّها تذهب بالنيابة عني»^٢

هـ - طريقة تقديم شخصية حنة

أدت شخصية حنة دوراً فنياً ناجحاً، حيث ساعدت يوسف في استرجاع الماضي، إذ كانت آلة تحفيز له، فلولاها لما عبر يوسف حاجز الزمن فجاء بهذا الاسترجاع واستطاع بناء مفارقات زمنية بناءً فنياً. نجح الكاتب في تقديم شخصية حنة ورسمها نجاحاً باهراً بعد ما اتخذ الطريقة الوصفية في تقديمها، منها حين وجدها يوسف قد فارغت الحياة في غرفتها المظلمة مشيراً إلى أنّها كانت قابضة بيدها على مسبحة الصلاة ذات الحَبّات الحمر الصغيرة حيث جعل هذه الشخصية تواكب الرواية منذ بداياتها حتى النهايات، كما استخدم الحوار من ضمن الطريقة الوصفية في إيضائه جوانب كثيرة من شخصيتها.

٤ - شخصية ودود في رواية فهرس

من الشخصيات الثانوية في رواية **فهرس** هي شخصية ودود، الذي التقى به الراوي الدكتور نعيم البغدادي الأكاديمي العراقي الذي يعيش في أمريكا على سبيل المصادفة في بغداد. الفقرات المتمثلة بالخط المائل والحروف الغامقة في الرواية تتعلق بدود وجاءت معظمها في قالب منولوجات داخلية

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٠.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٢.

أو مناجاة النفس كما أشرنا إلى ذلك في فصل المنولوج الداخلي. وفيما يلي نتناول أبعاد هذه الشخصية.

أ: البعد الاجتماعي

ودود صاحب المخطوطة التي وصفها بمشروع العمر، لأنها أرشيف لحسائر الحرب والدمار ليس للبشر وحده، بل للأشياء أيضاً كما يقول، وقد بنى عليها الدكتور نمير تفاصيل السرد. يسكن ودود في غرفة قديمة معتمة قد استأجرها في شارع المتنبى بالقرب من بسطته. الغرفة المعتمة مغطاة بالرفوف، تزامت عليها طوابير الكتب. تلك الغرفة كانت وطنه الحقيقي كما يصفها، إذ كانت مليئة بالكتب وكل كتب السماء. كان ودود يعيش مع بيت عمه لكنه أصبح يشعر أنه عالة عليهم بعد عدة اصطدامات حصلت مع زوجة عمه التي وصفها بـ "البدينة العاهرة" فترك البيت وسكن تلك الغرفة. كان ودود يعالج في مستشفى الأمراض العقلية بعد ما أقدم على الانتحار لعدة مرّات. وكان سبب دخوله المستشفى أن الاستخبارات قبضت عليه في التسعينيات، فوقع تحت التعذيب لأنه يبيع الكتب الممنوعة من قبل النظام. كان ودود مؤلفاً لأكثر من عشرين كتاباً لكنه لم ينشر شيئاً وكان يقرأ الكثير... لكنه محبّل على حد تعبير صديق نمير.

ب: البعد الجسمي الفيزيولوجي

اهتمّ سنان أنطون ببعض المواصفات الظاهرية الجسمية لشخصية ودود في رواية **فهرس**، فهو كما جاء وصفه على لسان نمير البغدادي رجل ثلاثيني، متوسط الطول، أسود الشعر ذات لحية خفيفة، غزاها بعض الشيب. يرتدي قميصاً بصلي اللون ويبلس بنطلوناً من الجينز الفاتح مع نعال "أبو الأصبع"، يجلس عادة على كرسيه الأبيض البلاستيكي ويقرأ جريدة الزمان. لكنه أهمل ملامح وجهه وهذا الإهمال ما نجده في رسم أنطون للشخصيات. وقد ساهمت هذه المواصفات في مساعدة القارئ في التعرف الأكمل على تاريخ هذه الشخصية وملابسها واقعها الذهني المتأزم.

ج: البعد الفكري

إنّ ودوداً شخصية مسكونة بمحوم ثقافية، يطرح من خلال المنولوجات والمناجاة للنفس أسئلة وقضايا فكرية وفلسفية وحتى وجودية كثيرة، ترتبط معظمها بتداعيات الحرب والحصار الفظيع على العراقيين وما تلحقه الحرب بذاكرة المكان إضافة على ذاكرة البشر. إنّه كاتب مرموق وذلك ما

اكتشفه غير فيما بعد، حين منحه ودود جزءاً من فهرسه لتقدح فكرة رواية فهرس في رأسه. كان ودود يود أن يكتب رواية فيما بعد عن جروح العراق وهمومه، فهو الصادق في نقل التاريخ، خلافاً للفتاحين الذين يزيّفونه. هناك هلوسات فكرية تثبت المتاهة التي يعوم فيها ودود وهو حائر وتعكس جانباً مهماً من حياته التي أصبحت عادية لديه.

د: البعد النفسي

ودود بائع الكتب شخصية مسكونة بالأسرار. نجد أنّ هذه الشخصية تتّصف بالعزلة والانكماش ونفهم ذلك من خلال بعض ما جاء في منولوجاته الداخلية وتصرفاته، منه اختياره تلك الغرفة المعتمّة للسكن. إنهار ودود إثر الحروب وتداعياتها كما إنهار الوطن كلّهُ، فأدخل مستشفى الأمراض العقلية لا لأنّه مجنون، بل لأنّه يرى ما لا يراه الآخرون «هناك مئات الغيوم التي تختبئ في جسدي. غيوم تتشكّل من بخار الصور والكلمات ومن ركام أشياء لا أعرفها ولا أفهمها بصراحة. وبين الحين والآخر تهب عليها ريح فتحوّلها إلى مطر شرس، يبحث عن مهرب مميّ. يستخدم عينيّ وكلّ مسامات جلدي. أنكمش، تنهمر دموعي بغزارة. أتعرّق وأرتجف وأئن بحرقّة»^١ وبعد ما خرج اختار مهنة بيع الكتب لأنّها تقربّه منها وتبعده عن البشر الذين تسببوا له بالمشاكل. يحاول ودود قدر المستطاع أن يسجّل كلّ ما مرّ به ويعتمد على ذاكرته التي يعتبرها معطوبة، كما يحاول قدر الإمكان أن يتذكّر سيرته وآلامه، ولو كانت كتابته تصل إلى حد الهلوسة التي قد لا يفهم منها شيئاً لكنّه رغم ذلك يواصل الكتابة .. حتى النهاية. من اللافت أنّ شخصية ودود تنهض برواية الأحداث مستخدماً الضمير المتكلم للروح عمّا يجول بخاطره من تقلّبات وعواصف نفسية لترجمة الواقع الذي أصبح من خلاله الحاضر رهين الماضي والمستقبل جنين تمّ إجهاضه.

هـ - طريقة تقديم شخصية ودود:

من خلال تتبعنا للسرد المتداخل في رواية فهرس ولغتها اللولبية، نلاحظ أنّ الكاتب رسم شخصية ودود تلك الشخصية المليئة بالأسرار بتوظيف أكثر من طريقة، حيث اتخذ طريقة التحليل الاستبطاني في معظم الأحيان للولوج في باطن الشخصية من الداخل عبر المنولوجات والمناجاة التي جاءت في قالب سطور متمائلة غامقة وما نقلناه كان من نماذجها. وبذلك عرفنا الكاتب عن أفكار ودود ورؤاه وما يجول في باطنه المتلاطم بالأزمات والاضطرابات. كما استخدم الطريقة الوظيفية إذ

١ - سنان أنطون، فهرس، ص ٢٠٤.

رسمها من خلال أفعالها وتحليل حركاتها، منها ما نقلناه حول الوضع الخارجي للشخصية، ووصف المكان الذي تقيم فيه، ذلك أنَّ المكان يكون أحياناً جزءاً من الشخصية يساعد في رسمها.

المبحث الثاني: أنواع الشخصيات في روايات سنان أنطون حسب التطور

وتنقسم الشخصيات الروائية حسب درجات التطور والنمو إلى قسمين وهما الشخصيات النامية والشخصيات المسطحة، وفيما يلي نتناول القسمين في روايات سنان أنطون:

أولاً: الشخصيات النامية (المدورة)

إنَّ الشخصيات النامية قليلة في روايات سنان أنطون وقد تناولنا نموذجاً من كل رواية على النحو الآتي:

أ: شخصية الجدة في رواية إعجام

من الشخصيات النامية في رواية **إعجام** هي الجدة، فعند تناولنا الحوارات التي دارت بينها وبين فرات نلاحظ أنَّ لها حضوراً واسعاً في الرواية وهي التي يحدّثها فرات عن الكثير ممّا جرى له وكأنّها موضع أسراه وهي التي تخاف عليه فتحذّره وهي غاضبة أن يكفّ عن الكتابة «موقّتوك دير بالك يا إبنّي. أولاد الحرام كثيرين وميخافون من الله. إنته شعليك بالحكومة وشلك دخل بيّه؟ إسّر علينا. تره إذا صاربيك شي أنا أوقع وأموت. ميكفي راحو أمك وأبوك تريد انت هم اتروح وتحليني؟»^١ هي أيضاً معارضة للنظام كما عبرت عن ذلك بـ "أولاد الحرام" وهي التي احتجّت على الحزبي الذي قال «خالة... حطّوا لكم طابوطة بهالبلد» فردّت عليه بأنهم يشاركون بأعمار البلد منذ آلاف السنين وكان الحزبي قد جاء يطلب منها تعليق صورة صدام على الحائط. رغم أنّها لم تُقدم على فعل بارز في تقديم السرد، إلا أنّها تتفاعل مع الأحداث في الخفاء وذلك ما يبرز وضعها في خانة الشخصيات النامية «هي الشخصية التي لاتتماز بالثبات على طول النص الروائي، بل تخضع لتغيّرات مستمرة مع تصعيد الحبكة حيث تنمو وتتطور بتفاعلها مع الأحداث سواءً أكان هذا التفاعل ظاهراً أم خفياً، وأنّها الاستثناء الدائم الذي يحطّم العادة أو تتحطّم من أجلها العادة»^٢ فهي التي تخاف عليه من الاعتقال وبطش النظام وتتسرّ عليه، رغم ذلك تغضب عليه أحياناً حين يهمل القضايا المذهبية

^١ - سنان أنطون، إعجام، ص ٢٢.

^٢ - أدوين موير، بناء الرواية، ص ١٣٩.

أو ينظر إليها بعين الشك والريبة، فتعّر موقفها وتتهمه بالكفر «ليش إنت تعيّب عالكنيسة حتى تعرف شقيصير؟ ليش تعرف درها؟ لا دين ولا ديانة!»^١

ب: شخصية العم صبري في رواية وحدها شجرة الرمان

من ضمن الشخصيات النامية في رواية **وحدها شجرة الرمان** هي شخصية العم صبري الشيوعي. فهي شخصية متطورة أيضاً. ومّا يوضّح لنا تطوّر شخصية العم صبري هو عودته من غربته إلى بغداد حين سمع أنّ أخيه والد جواد قد توفي، و إن تساءلنا لماذا لم يحضر العم صبري في مراسيم استشهد جواد في الجبهة؟ الجواب واضح لأنّه لم يستطع آنذاك العودة إلى العراق في ظل النظام السياسي الذي هرب من بطشه لأنّه مطلوب كشيوعي. العم صبري الذي سمع جواد أنّ له عم خارج البلاد لكن لا يمدّه أحد بمعلومات عنه كأنّه منبوذ من قبل الجميع، اللهم إلا أموري فهو الوحيد الذي ردّ على سؤاله بجواب شبه شاف قائلاً: «عندما عاد أموري إلى البيت سألته عن عمّي صبري وعن معنى الشيوعية فقال لي أنّ الشيوعيين والبعثيين أعداء الداء وأنّ عمّي صبري هرب لأنّه كان مطارداً»^٢ أضف على ذلك أنّ درجة الوعي السياسي التي يحملها العم صبري والتي تسببت في مطاردته من قبل المخابرات وبالتالي هروبه من العراق واستيطانه بلاد الغربية، تُعتبر عنصر من عناصر نموّه، فحواره الذي أجراه الروائي بين العم صبري والشاب بائع المطبوعات والكُتبيات وهما في طريقهما إلى الشابندر وتساؤلاته عن الوضع السياسي في العراق وموقف الحزب الشيوعي من السلطة... دليل على ذلك.^٣

ج: شخصية مها في رواية يامريم

مها من الشخصيات النامية في رواية **يا مريم**، إذ تخبرنا من خلال الاسترجاعات أو من خلال منولوجات قدّمتها في سياق السرد الذاتي، كيف أنّها تعرّفت على زوجها لؤي في إحدى محاضرات الكلية وكيف بدأت العلاقات بينهما عن طريق الهاتف وأنّه فاتحها بعد ستة أشهر بموضوع الزواج، حتى عقد قرائنهما في كنيسة مار بشيون، وأنّ "العسل" اقتصر على ثلاث ليالٍ في فندق الحمراء وكيف أنّها وافقت لى اقتراح زوجها على السكن في بيت أهلها بعد ما تحسّنت الأوضاع الأمنية وأنّها حملت ببشّار ونفهم من كلّ ذلك أنّ مها لم تنو في البداية الخروج من العراق، لكنّ تدهور الأوضاع الأمنية

١ - سنان أنطون، إعجام، ص ٣٣.

٢ - المصدر نفسه، ص ١١٩.

٣ - ينظر: المصدر نفسه، صص ١٢٥-١٢٨.

مجدداً والتفديرات الإرهابية التي تسببت في فقدانها جنينها وتدهور حالتها النفسية والضييق الذي بدأت تشعر به من قبل الناس المتزمتين كل ذلك جعلها تعدل عن رأيها وتخطط للخروج من البلاد. ثم أن الكوايس التي تأتيها في المنام وتغض مضجعها، جعلتها هي الأخرى لا تعرف ما الذي يحصل في البلاد وكأنها ريشة تتلاعب به الرياح لاتعرف مصيرها. «أصبحت شديدة الحساسية لأي ضجيج بعد الحادث وكان أخف الأصوات يرعيني»^١ لقد تمكنت منها وذلك عبر الضمير المتكلم التوغل في نفسها والكشف عن مكوناتها وخفايا نفسها للمتلقي، إذ نلاحظ أنها تتحدث عبر تقنية التداعي الذهني عن خوفها وقلقها وعن علاقتها بالشخصيات الأخرى وعن موقفها من الإرهابيين وعن الصور السيرية للتعبير النفسين عن الحالة التي تعيش فيها.

د: شخصية مرايا في رواية فهرس

تشكل مرايا الفتاة السوداء ذات الشعر الأسود القصير والعينين البنيتين الشخصية النامية الثانية في رواية فهرس. أدخلها الكاتب في نصه السرد من الصفحة الثانية حين قاطعت نمير مشيرة إلى ال فهرس تسأله "هل هذا الخط فارسي؟". وكانت تعمل في محل لبيع القهوة. نقرأ أن نمير قال لها ذات يوم أن أجدادها هم سبب وجودها هنا، فردت عليه قائلة: «لولا عبودية أجدادي لما كانت أمريكا أمريكا»^٢ لقد عيرت مرايا في ردّها هذا عن موقفها من تاريخ أمريكا العبودي، مُعلنة احتجاجها الضمني ضد السياسة العنصرية في تلك البلاد، وهذا كفيلاً بأن تكون شخصية نامية. في مقطع آخر تردّ على نمير حين قال أن جيشها يحتلّ المدن التي كان أبونؤاس يسهر ويسكر فيها، فتقول: «ليس جيشي يا حبيبي. لست جزءاً من الـ"أنا" وإلا لكان جيشك أيضاً»^٣ إذن هي تعيش على مستو عال من الوعي والإدراك، وليست تتبع الآخرين دونما إرادة منها، إذ تفاجئ القارئ بهذا الردّ. كما أنّها تتفهم موقف نمير من أبيه وكرهه له، فحين يخبرها نمير عن تاريخ علاقاته بأبيه، تتحدث بنبرة فلسفية فتقول: «البيض يضلّون يتحدّثون عن السلام وعن ضرورة أن يصل المرء إلى حالة سلام مع ماضيه، أنا لا أؤمن بهذا المنطق، هناك أشياء لا يمكن القبول بها وهناك ذكريات يجب أن تظلّ حيّة»^٤، كما تقول لنمير في مقطع آخر أنّها يجب أن تتعلّم العربية كي تفهم ما يتفوّه به في أحلامه «يجب أن أتعلّم العربية... كي أفهم ما تقوله في نومك، تتغلب مثل سمكة على اليابسة وتتفوّه

١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٣١.

٢ - سنان أنطون، فهرس، ص ١٨٧.

٣ - المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

٤ - المصدر نفسه، ص ٢٣٣.

بعبارات لا أفهمها»^١ ما أشرنا إليه من شواهد يجعلنا نجزم أنَّ شخصية مرايا من الشخصيات النامية، فمواقفها وعواطفها المفاجئة للقارئ من جانب ومستوى وعيها العالي ونمو أفكارها من جانب آخر يثبت ذلك.

ثانياً: الشخصيات المسطّحة في روايات سنان أنطون

خلافًا لما يظنّ البعض فإنّ للشخصية المسطّحة أهمّيّتها وأحياناً تكون الأداة الضرورية للتعبير السردى. توزّعت الشخصيات المسطّحة بكثرة في روايات سنان أنطون ونأخذ نموذجاً لكل رواية من الروايات وهي كما يلي:

أ: شخصية أبوعمر في رواية إعجام

لا تخلو رواية **إعجام** من الشخصيات المسطّحة، إذ نجد فيها نماذج من تلك الشخصيات ومنها: أبو عمر، وهو من أزالام النظام وضابط الأمن في قسم اللغة الإنجليزية التي كان فرات البطل من طلابها وكان أبوعمر يرتدي بنطلوناً رمادياً وقميصاً أبيض بياقة مفتوحة، لم تصدر منه أفعال أو أقوال تبرهن على تغيير في نمطه وسلوكه فهو العميل والجاسوس ولاغير. كما أنّ الرفيق صلاح الذي اعتقل البطل فجلبه إلى مديرية الأمن يُعد من الشخصيات المسطّحة، فالرجل يمارس مهنته منذ سنوات لم تطرأ عليه سمات التغيير والتطوّر في فترة ظهوره لا من حيث الفعل ولا من حيث القول.

ب: شخصية الأب في رواية وحدها شجرة الرمان

كثيرة هي الشخصيات المسطّحة في رواية **وحدها شجرة الرمان** وسنشير إليها على النحو التالي بدءاً بشخصية الأب. رغم أنّ هذه الشخصية واكبت الرواية من بداياتها، إلا أنّها ثابتة في رؤاها ومواقفها وطريقة تعاملها مع المستجدات والأحداث، فالأب بقى مصرّاً على إدخال ابنه جواد إلى دوّامة العمل في المغيسل ومتزمتاً في فرض رؤاه، فاستمرّ في الضغط عليه ليثرث منه مهنته كما ورثها هو عن أبيه، وكان تبريره في ذلك هو الثواب والأجر ولم يتنازل عن ذلك حتى وفاته. نلاحظ أنّه كان يعارض فكرة عمل جواد في مهنة دهان المنازل (صبغ البيوت) وغضب حين أخبره جواد بذلك: «عبس وجهه ونظر إلى الأرض، ثمّ سَمَر عينيه عليّ ثمّ قال:

- هاي شلّك بيهه؟ مو شغلّك ويّاي موجود!

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

- شكو بيهه يعني؟ شغلة شريفة.

- وشغلتنه مو شريفة؟ موخاشة بعينك؟ أبويه وجدّي وجدّ جدّي اشتغلوها وهسه انت تريد تترقى عليه؟ خلف الله عليك.»^١

ج: شخصية سعدون في رواية يامريم

من الشخصيات الثانوية في رواية **يا مريم** هو سعدون صديق يوسف. كان سعدون مدرساً للغة العربية في الثانوية وكان يحب الشعر لاسيما شعر أبي نؤاس من الأدب القديم وشعر الجواهري من المعاصر، كما أنّه كان يردّد بعض الأبيات منهما بمناسبة أو من دون مناسبة. وكان مهوساً بفريق الزوراء ويعشق اللاعب فلاح حسن. لم يخضع سعدون لسمة التغيّر والتطوّر على طول الأحداث المتوالية في الرواية، حيث نجد أنّ الشخصية الرئيسية يوسف العجوز هو الذي كان يصف موقفها ويتحدّ عن رؤاها ومواقفها إزاء ما يجري أمام القارئ ويتحدّث بدلاً عنه حيث يقول مثلاً: «وما ظلّ ثابتاً لا يتغيّر هو مجون سعدون الذي كان يذكي الليالي بنكتة وسوالفه والأشعار، وبالذات الخمریات، التي كان يحفظها ويستحضرها بسهولة. كان يحيي النادل كلّما جاء حاملاً صينية الملاهي بقناني البيرة بيت أو اثنين... كان دائماً يردّد بأنّ جمعيتنا لم تُعد جمعية قانونية لأنّ الحد الأدنى هو ثلاثة لكي يتسوّى له أن يقول: "سلاماً أيها الندمان ، إيّ شارب ثمل»^٢

د: شخصية رؤي في رواية فهرس

تعجّ رواية **فهرس** بالشخصيات المسطّحة فهي من هذا الجانب تتصدّر روايت سنان أنطون الأخرى، ونظراً لعمق العمل الروائي فيها، نجد أنّ الأمر ليس غريباً. إنّ القارئ للروايات أي كان يدرك بحسب تجربته وخبرته أنّ هذه الفصيلة من الشخصيات هي التي تشغل الحيز الأوسع فيها أكثر من غيرها، لأنّها لا تتطوّر ولا تتغيّر عمّا عهدا عليه المتلقّي، لكن هذا لا يعني أنّ الشخصيات المسطّحة لا أهميّة لها، بل هو عكس ذلك فهذه الشخصيات بامكانها أن تلعب دوراً ملحوظاً بمساندة الشخصيات النامية. يقول عبد الملك مرتاض: «بيد أنّ الشخصيات المسطّحة لا يمكن أن ترد في العمل الروائي من دون غناء، بل كثيراً ما تتوهّج الشخصية المدوّرة، بفضل هذا الضرب من الشخصيات»^٣ وما قدّمه فورستر في تعريف النامية والمسطّحة من الشخصيات الروائية فيه ما يثبت

^١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١١٠.

^٢ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٧٤.

^٣ - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص ٩٠.

أهميتها: «ففورستر يجعل مقياس الحكم على سطحيّتها أو عمقها هو الإدهاش والإقناع، فان فقدت هذين العاملين فهي مسطّحة وإن حقّقتهما فيه نامية»^١

من ضمن الشخصيات المسطّحة في رواية **فهرس** هي شخصية زوي زميل لارا، الذي جاء برفقة فريق فني لتصوير فلم عن العراق، إذ ينحصر حضوره في مشهد أو مشهدين، فقد بقيا هو ولارا في الأردن لزيارة معالم بترا الأثرية، كما أنّ لارا نفسها تُعد من ضمن الشخصيات المسطّحة وذلك بسبب المستوى الثابت الذي أدّياه. عمّة نمير التي استقبلته ببغداد وهلهلت حين دخل بيتها، والتي أكثرت من وضع لقات الدولة في صحنه والتي رشّت من خلفه الماء ليعود سالماً، ووجّته لأنّه قاطع أباه لسنوات لم يكلمه، أيضاً كانت من الشخصيات المسطّحة، حيث أنّ المستوى الذي قامت به مستو ثابتاً اعتيادياً.

خاتمة

تناولت هذه الدراسة أصناف الشخصيات الروائية في روايات العراقي سنان أنطون وأساليب رسمها وطرق تقديمها من خلال الكشف عن طرق بناءها وتقديمها، ثمّ الغوص في دراسة الشخصيات من أبعادها الاجتماعية والجسمية والفكرية والنفسية، وأيضاً تعدّد أنواعها الرئيسية والثانوية والنامية والمسطّحة. تمخّضت عن هذه الدراسة عدّة نتائج لدى الباحث منها:

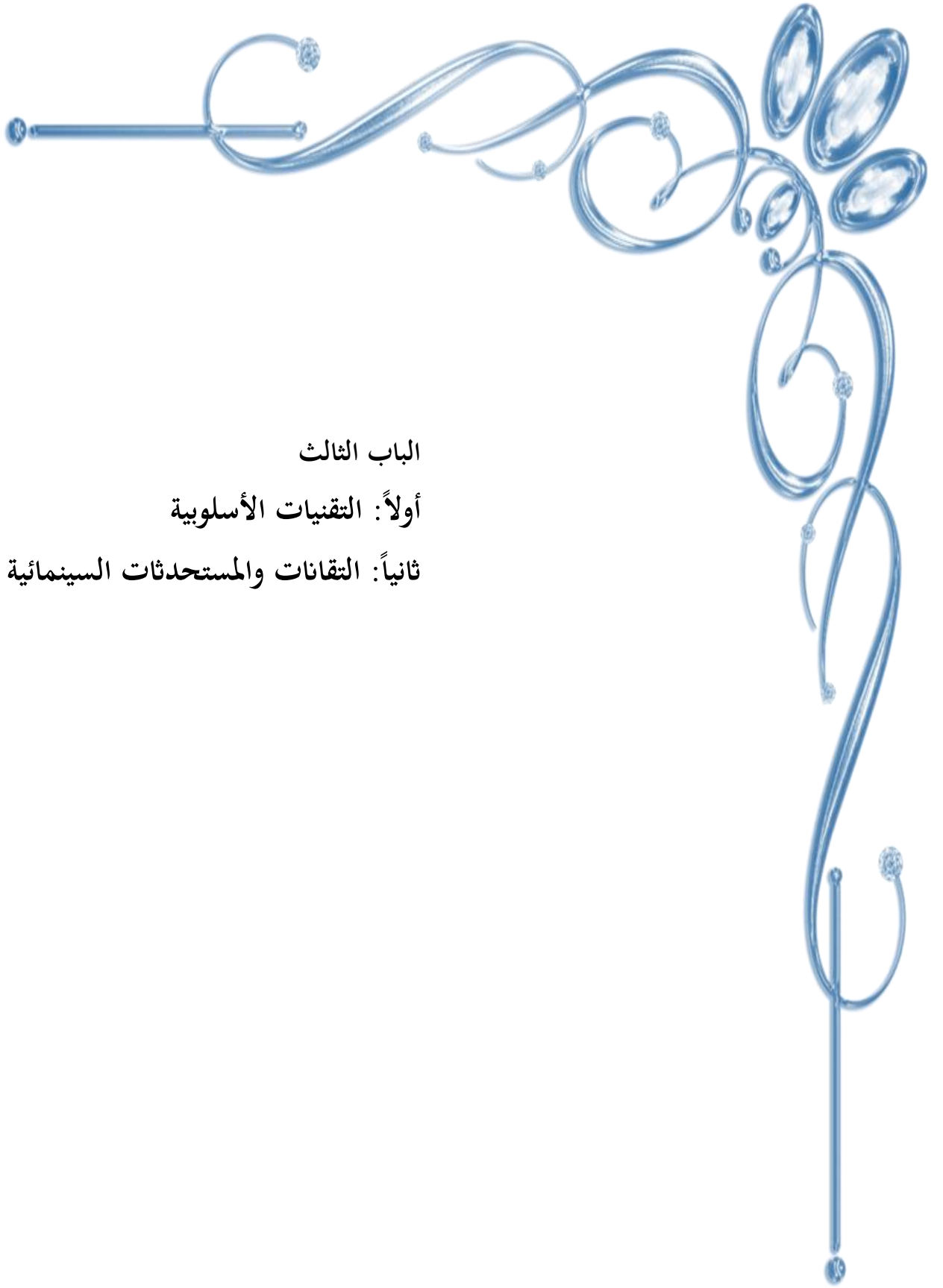
إنّ الكاتب تميّز بقدرته الإبداعية الفنية من خلال الغوص في عوالم نفس شخصياته وذلك لتجسيد الملامح الداخلية فيها، لذلك استخدم الطرق الثلاث في رسم شخصيات رواياته (الوصفية والتحليلية والوظيفية)، وكانت الطريقة التحليلية هي الأكثر استخداماً لديه، ذلك أنّها الأنسب للرواية التّيّارية التي غايتها الكشف عن المحتوى النفسي للشخصيات وإفراغ داخلها المتأزم.

كما اكتشف الباحث أنّ الكاتب نجح، بل أبدع في خلق شخصيات روائية متقنة، فحرص أن تؤدّي دورها المطلوب، حتى استطاع إشراك القارئ للولوج في النصّ الروائي وتتبع مصير الشخصيات بنفسه، كما تبيّن له أنّ حجم الشخصيات الروائية التي وظّفها الكاتب جاء حسب البناء الروائي والتصميم الذي خطّط له، ومعنى ذلك أنّ البنية الشخصية ترتبط ارتباطاً عميقاً بالمنظور السردى لدى الكاتب.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ سنان أنطون صاغ شخصياته ليس بما تقتضيه الرواية التّيّارية وتحواه فحسب، بل صاغها وفق الرؤية السردية التي تكوّنت على أساس المنظور السردى. إنّ معظم

^١ - رينيه ويليك، واوستن وارن، نظرية الأدب، ص ٢٣.

شخصيات سنان أنطون ظهرت في دور الضحية، فهي مأزومة حقًا تمور بداخلها الاضطرابات النفسية التي نتجت عن بطش السلطة وممارساتها التعسفية في رواية إعجام، وعن القتل والإرهاب المليشياوي في رواية وحدها شجرة الرمان، وعن الطائفية المقيتة التي لا تنتج إلا الدمار والهلاك في رواية يا مريم، وعن الغربة والضياع في رواية فهرس. فهي تنن وتتلوى ألمًا، ويبقى صدى أنينها في ذاكرة القارئ وإن انتهى من قراءتها، حيث يتردد في مسمعه لفترة طويلة.



الباب الثالث
أولاً: التقنيات الأسلوبية
ثانياً: التقانات والمستحدثات السينمائية

أولاً: التقنيات الأسلوبية

من الناحية الأسلوبية فقد وظّفت الرواية التّيّارية بعض التقنيات الأسلوبية كالحلم والتناص واللغة الشعرية لتجسيد حركة الذهن الداخلية عند البطل وفيما يلي نتناول البعض منها في الفصول التالية.

الفصل الأول: تقنية الحلم وتحفيزها اللغوي

تمهيد

تشير الدراسات إلى اشتراكات الحلم مع حالة اللاوعي النفسية منها عدم الخضوع للمكان والزمان، ما يجعل الحلم طريقة من الطرق المتعددة لمعرفة اللاوعي كنشاط فكري هادف إلى تحليل الفكر والثقافة والسيرة الذاتية والأسطورة^١. يرتبط الحلم بتيّار الوعي لوجود أوجه الشبه بينهما ومنها: أولاً اعتماد كلّ منهما على طريقة التداعي الحر. فالحلم المنامي تتداعى فيه ردود الفعل اللاواعية من أحاسيس ومشاعر ومفاهيم وتحليلات. ويُعد التداعي الحر من أبرز أساليب تيّار الوعي عند زيجموند فرويد.

ثانياً: اعتماد كلّ منهما على معكوسية الزمن، فالزمن في الحلم يخضع لتحويلات تحرق المنطق ومن جهة أخرى فإنّ تتابع الصور في الحلم قائم على اللاشعور الذي يُعد من أساسيات تيّار الوعي ثالثاً: اعتماد كلا الجانبين على الإسراف في استخدام الصور البلاغية، لذلك يعتمد فرويد في تفسيره الأحلام على المحدّدات البلاغية المتداولة^٢.

يُعدّ الروائي العراقي سنان أنطون من الروائيين الذين قدّموا تجربة فنيّة فريدة من نوعها في أسلوب توظيف تقنية الحلم في رواياته باعتبارها عنصراً هاماً من عناصر تيّار الوعي، حيث تحتوي هذه الروايات على الكثير من المقاطع الحلمية، وقد حجزت بعضها مقاطع مستقلة بأكملها لنفسها. هناك علاقة حميمة بين التجربة الفنية من جانب والحلم من جانب آخر، فوفقاً لفرويد فإنّ الأحلام تُعد الطريق الملكي لخوض اللاوعي.

نظراً إلى أهميّة تقنية الحلم في الرواية التّيّارية، فإنّ دراستها تشكّل أداة هامّة للكشف عن بنية النصّ الحلمية ومكوّناته. لذلك اختارت هذه الدراسة تناول المحفّزات اللغويّة (Languagestimuli) في تقنية الحلم المستخدمة في روايات العراقي سنان أنطون والمحفّزات

^١ - ينظر: مراد عبدالرحمن مبروك، الطواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر ١٩٨٤-١٩٦٧م، ص ٢٢٥.

^٢ - ينظر: حان عبدالله الغامدي، تحفيز الحلم في الرواية النسائية السعودية، صص ٢١-٢٠.

اللغوية هي المحفّزات التي لها الدور البارز في تحفيز سياق الحكّي في الرواية الخلمية، فهي تُعدّ من ضمن المحفّزات الروائية وقد أشار إلى ذلك مراد مبروك حيث أوردها ضمن المحفّزات السياقية الواقعة على ضوء ذلك توزّع الفصل على مبحثين، يسبقهما هذا التمهيد ويليهما ملخص لما توصل إليه الباحث من استنتاجات. وقد عني المبحث الأوّل بمستويات خطاب الخلم في روايات سنان أنطون، حيث قام بتصنيف الأحلام فيها من جانب البعد الإيحائي إلى صنفين معروفين وهما المباشرة وغير المباشرة. وجاء المبحث الثاني في المحفّزات اللغوية، فعمل على محورين وكان اللامحور الأوّل حول التفتيت اللغوي، حيث تطرّق إلى موضوعي المفارقة اللغوية واللغة الشعرية، والمحور الثاني بحث الاغتراب اللغوي، فدرسنا من خلاله لغة الحزن والألم، ولغة السخرية والاستهزاء، ولغة السؤال، واللغة العارية أو السوقية، ثمّ ختمنا الفصل بخاتمة.

المبحث الأوّل: مستويات خطاب الخلم في روايات سنان أنطون

إنّ خطاب الخلم في روايات سنان أنطون ظهر على مستويين: مباشر (خلم منامي) وغير مباشر (أحلام اليقظة)، وكان الحالم هو الراوي وحده ولكلّ من المستويين البعد الإيحائي الذي له الدور المهمّ في بناء نسيج الرواية، حيث أتت في سياق الحبكة الروائية، تمتزج بالشعور الذي يتداعى على ذاكرة الراوي وهي تشبه دراما ذهنيّة حاضرة بقوة في هيكل الرواية من خلال الشعور بحالات الضياع التي يُعاني منها الراوي، تخضع لمعايير البناء المتداخل واللغة الرمزيّة والوصف القائم على معاناته الشعوريّة.

أوّلاً: المستوى المباشر لخطاب الخلم

هو خلم منامي يصرّح فيه الراوي مباشرة بخلميّة اللغة عبر مفردات مثل "استيقظتُ" و"خلمتُ". يتمّ الحلم المباشر عبر بثّ ردود الفعل اللاواعية إلى الوعي. فهو ذات طابع إشاري يعبر عن الواقع في إطار رمزي، تحمل تأويلاً ضمنياً في السياق «وهو المستوى الذي يتّسم بالمباشرة في اللغة الخلمية، والتصريح بملفوظات الخلم (حلمت، رأيت و...) داخل الرواية، ثمّ يسرد محتوى الخلم مباشرة على اختلاف درجات عمقه»^١. عادة لا يحمل الخلم المباشر دلالات رمزية، لكنّ خلافاً لذلك نجد أنّ

١ - حنان عبدالله سحيم الغامدي، آليات تشكيل الخلم في الرواية النسائية السعودية: التحفيز نموذجاً تطبيقياً، ص ٣١.

الأحلام المباشرة في بعض المقاطع من هذه الروايات لها دلالات وأبعاد رمزية. «إنَّ استدعاء الموتى في الحلم له أهمية خاصة في ربط الأحلام بالغيب والهاتف والمحاورات».^١

من نماذج هذا الأسلوب هو المقطع الحلمى الأول الذي استهلّت به رواية **وحدها شجرة الرمان** والذي ختمه بـ «استيقظتُ لاهثاً مبلّلاً بالعرق»، فهو أقلّ ارتباطاً بالوعي والشعور عند الراوي حيث يبلغ مرحلة عالية جداً من الرمز فيرمز إلى الوطن المستباح من قبل الأمريكان والمليشيات الإرهابية: «كانتُ تنامُ على دكّةٍ مرمرٍ في مكانٍ مكشوفٍ بلا جدرانٍ أو سقفٍ. لم يكن أحدٌ هناك حولنا ولا شيء على مدى البصر سوى الرّمْل الذي ينتهي عند الأفق الذي كانت تُسرّعُ نحوه وتحتفي فيه، غيومٌ احتشدتُ بها السماء، تناوبتُ على حجب أشعة الشمس. كنتُ عارياً وحافياً ومندھشاً من كلّ شيء. أحسستُ بالرّمْل تحت قدميّ وبريحٍ باردةٍ بعض الشيء. اقتربتُ ببطء من الدكّة لأتأكد من أنّها هي... استيقظتُ لاهثاً مبلّلاً بالعرق».^٢ والمقطع ٣٩ من نفس الرواية الذي انتهى بـ «ثم استيقظتُ»، رأى فيه عشرات الجثث تغيب نفسها في المغسل كما أنّها ملأت الشارع. «كنتُ أغسلُ رجلاً عجوزاً أبيض الشعر، هزياً، ملأتُ جبينه ووجهه التجاعيد، فسرح ذهني وأخذتُ أفكرُ بأشياء أخرى ففتحت الرجل عينيّه وهزّ رأسه ثم حاول أن ينهض. سقطتُ الطاسة من يدي وابتعدتُ عن الدكّة خائفاً. قال لي بصوتٍ أجشٍّ: ما كنتُ أظنُّ أنني سأضطرُّ إلى أن أعملَ هذا بنفسى، لكنك لا تركّز يا أخي ومشغولٌ بتفاهاتك... ثم استيقظتُ».^٣

وفي رواية **يا مريم** نقرأ مايسرده الراوي يوسف العجوز من حلم قد رآه الليلة البارحة: «كان البيت هو هو، بكل تفاصيله، لكنّه كان قد تحوّل إلى متحف وكلّ غرفة فيه قاعة. الأسرة والكراسي محاطة بالحبال وعلامات تمنع الزوار من الاقتراب أو اللمس. وكنت أعمل دليلاً أشرح تأريخ كلّ غرفة، ومن كان يسكن فيها وإلى أين هاجروا. سمعت صوت همهمات وضحك لكن دون أن أرى أحداً. خرجت من قاعة إلى أخرى بحثاً عن الزوّار لكنّ القاعات كانت فارغة. ثم سمعت صوت رجل آخر ورأيت يمشي في الممر مع مجموعة من الزوّار وهو يشرح لهم تفاصيل خاطئة عن البيت. اقتربت منهم هتفت بصوت عال: هذا بيتي وأنا الدليل».^٤

^١ - شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص ٤٣٩.

^٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٧.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٩٥-١٩٤.

^٤ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٢.

إنَّ هذه المقاطع الحلمية المباشرة لم تكن استباقية تنبيء بالمستقبل ذلك أنَّ «الحلم يتابع حياة اليقظة، فأحلامنا تتصل دائماً بالأفكار التي كانت تشغل الشعور قبيل وقوعها».^١ والمقصود من الحلم في كلام فرويد هنا، هو الحلم المنامي وليس أحلام اليقظة التي هي: «نوع من التخييلات، ظاهرات عامة شائعة تلحظ لدى الأسوياء كما لدى المرضى من الناس... فالمرء يعرف أنَّه يتخيّل وأنَّه لا يرى بل يفكر».^٢ والتي تُعدّ من الوسائل النفسية لمعيشة تجارب لم تحدث أو مستحيلة الحدوث. إنَّ الأفعال الماضية جُلّ ما استخدمه الراوي في هذه المقاطع وهي دلالة على التلاحق الزمني السريع ليخبرنا عن الأحداث وليس تصويرها فقط، وقد أتت بهدف اختزال الزمن والإخبار عن تجارب الراوي الشخصية. نجد في هذه الأحلام ترابطاً منطقياً بين الأحداث ليوحي لنا أنَّ الإرهاب والقتل مازالا يلاحقان وطنه الجريح.

ثانياً: المستوى غير المباشر لخطاب الحلم

هذا النوع يتمثّل في أحلام اليقظة التي تقوم عليه معظم المقاطع الحلمية لروايات سنان أنطون، ويشكّل مهرباً نفسياً للراوي. هذه الأحلام في الدرجة الثانية تخضع لمعايير تيار الوعي، حيث تداعي الصور بمعزل عن تدخل الراوي وظهورها دون الالتزام بتتابع الزمن. «يراد به الحلم الذي يعتمد على مستويات الشعور، ويتسم بشدّة التكثيف وسرعة النقلات، وتخضع مادّته الإبداعية لتكنيك الوعي، فتتداعى الصور والذكريات دون تدخل من الراوي، ودون اهتمام بالزمن التتابعي».^٣ فلغة هذا النوع من الأحلام تتّصف بالشعور الوجداني الذي ينصهر بداخله البعد النفسي بالبعدين الاجتماعي والإنساني. تستخدم هذه اللغة قسمي العقل من الوعي واللاوعي لترسيم مستويات وأساليب تلقائية للكتابة مستخدمة التنويع في ضمير الأنا.

تطابق هذه الأحلام تيار الوعي حيث يقول همفري عنه: «منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص يهتم بمنطقة ما قبل الكلام».^٤ وهي المنطقة التي لا تخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي بحيث تعبر عن اللحظات التي تحتزنها الذاكرة، وتعتمد إلى استعادتها وتذكّرها بوسائل وطرق مختلفة. رغم ذلك فإنّ هذا النوع من الأحلام وهي أحلام اليقظة، عبارة عن تشويش وشروء ذهني وخيال مبالغ فيه، ففيها شيء من الوعي والشعور لذلك قد تكون استباقية.

^١ - زيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ص ٩٧.

^٢ - زيجموند فرويد، الحلم وتأويله، ص ٢٤.

^٣ - مراد عبدالرحمن مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر ١٩٨٤-١٩٦٧م، ص ٢٨٥.

^٤ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية، ص ٢٢١.

وقد وظّفها سنان أنطون كعنصر سردي هامّ يؤثّر في بناء الرواية ويصل إلى مرحلة الرمز. ومنها المقطع التالي من رواية **إعجام**:

«تخالكت على الكنبه بجانب جدّي لأجد أنّ عناوين الجرائد اليومية التي كانت تشتريها لي كانت هي الأخرى بلانقاط، وإنّ صور الناس التي كانوا على صفحاتها بدون عيون . قلبت كلّ الصفحات. أصابني رعب وخرجت أعدو في الشارع متجاهلاً صياح جدّي التي ركضت ورائي إلى الباب وتحذيرها لي بأن أظل في البيت وآلاً أتركها لوحدها».^١ فمن الملاحظ أنّ الخوف الناتج عن بطش النظام الحاكم جعل الراوي في تشويش وشرود ذهنيين ما تسبّب بسيطرة الخيال السلبي الجامح عليه.

ونجد نماذج منه في رواية **وحدها شجرة الرمان** حيث نقرأ: «أيقظني من النوم شيخٌ هرم بشعر ولحية طويلة اشتعلاً شيباً. وقال لي بصوتٍ وكأنّه بدا قادماً من بعيد: قم يا جوادُ واكتب الأسماء كلّها. استغربتُ أنّه يعرف اسمي. نظرتُ إلى عينيه الغائرتين وكانتا بلونٍ سماويٍّ غريبٍ. كان وجهه يزدهم بالتجاعيد كأنّ عمره مئاة السنين. سألتُه من أنت؟ وأسماء من؟ فابستم وأجابني بسؤال: ألم تعرفني بعد؟ هات ورقةً وقلماً واكتب الأسماء كلّها يا جوادُ وإياك أن تنسى اسماً. إنّها أسماء الذين سأقطف أرواحهم غداً...».^٢ إنّ هذا النصّ الخُلصي وهو من أحلام اليقظة، ليس نصّاً عادياً أو مجرد حكاية تروي حدثاً ما، بل نصّ خُلصي سرّيّ هامّ بدليل التكثيف وسرعة الانتقال واستخدام ضمير "أنا" يكشف عن مستوى تأويلي للواقع ويجسّد هواجس الراوي وخوفه وقلقه. ونقرأ نموذجاً آخر نفهم من سياقه أنّه أحلام يقظة:

وفي مقطع آخر من نفس الرواية جاء: «كنتُ أشاهد التلفزيونَ لوحدي وأقلبُ القنواتَ لكنّها كانت جميعاً بلاصوتٍ أو صورةٍ. البياضُ يغطّي كلّ شيء. البياضُ الصامتُ. ضربتُ التلفزيونَ بيدي عدّة مرّاتٍ بلا جدوى. ظللتُ أقلبُ القنواتَ بحثاً عمّا قد يُداوي أرقّي ويُسلّيني، فوجدتُ قناةً واحدةً تعملُ ظهرَ فيها خمسةٌ من المثلّمين يقفونَ حولَ رجلٍ يركعُ على الأرضِ يرتدي بذلةً برتقاليّةً وعلى رأسه كيسٌ أسود. كان أربعةٌ منهم يُمسكونَ بأسلحتهم وكانَ زعيمهم يقرأ حكمَ الإعدام على الأسيرِ الراكع... أطفأتُ التلفزيونَ لكنّ الدمَ بدأ يسيلُ من الشاشة ويكسو كلّ شيء بالأحمر».^٣ بما أنّ للخيال الأثر النفسي في المتلقّي «وترتبط عبقرية الخيال بمدى تحقيقه الأثر النفسي في المتلقّي

١ - سنان أنطون، إعجام، ص ١٩.

٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٣٩.

٣ - المصدر نفسه، ص ٨١.

بغض النظر عن طبيعته أكان سلبياً أم إيجابياً وعن كونه مطابقاً للحقيقة أو مخالفاً لها^١، استطاع سنان أنطون في هذا المقطع أن يستخدم العوامل المنظّمة لحركة التداعي لاسيّما الخيال وذلك عبر مونتاج التداعي الناتج من خلال ذهنيته وفي إطار تصويره الحلم. ونقرأ في رواية **فهرس**: «أعود إلى الماضي وأنام على السكّة التي يسير عليها الزمن كي أجبره على التوقّف وتغيير وجهته»^٢. إنّ معظم المقاطع الحلمية في روايات سنان أنطون هي من المستوى غير المباشر للخطاب الحلمى.

المبحث الثاني: المحفّزات اللغويّة لتقنيّة الحلم

تحفيز اللغة (Language stimuli) هو التحفيز الذي يعنى بالبحث في المقوّمات اللغويّة والإيحائيّة التي تشكّل عالم النصّ. يعتبر شكولوفسكي من رواد نظريّة التحفيز، فقد عزّف التحفيز على الشكل التالي «اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى (التوازي، التّأطير، التصاعد، التنضيد، التشاكل) والتي تقود إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بنائها والعناصر التي تشكّل مادّتها: كالمثن الحكائي (Fable)، اختيار الدوافع، الشخصيّات، الأفكار»^٣. والمثن الحكائي كما يعرفه توماشفسكي بأنّه «مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها التي يقع إخبارنا بها خلال العمل»^٤. إنّ المحفّزات اللغويّة التي لها دور فعّال في تحفيز سياق الحكى في الرواية الحلميّة تنقسم إلى حافزين وهما: التفتيت اللغويّ (Languagefragmentation) والاعتراب اللغويّ (Linguistic alienation).^٥ وفيما يلي نقوم بشرحهما.

أولاً. التفتيت اللغويّ

من سمات لغة الحلم تزاخم الصور والأفكار في ذهن الراوي أو الشخصية والتي تحدث من خلال تداعي الصور عبر الاستباق والاسترجاع في لحظة آنية ممّا يسبّب توارد الأفكار بشكل غير منطقي، لوجود رابط بينها إلّا الترابطات النفسيّة للشخصيّة. «ففي هذه اللحظة الزمنيّة القصيرة جدّاً تتزاحم عشرات العمليات الذهنيّة الواقعة على هامش الشعور التي لو كتبت لملاّت العديد من

^١ - عبدالله خضر حمد، المذاهب الأدبية، دراسة وتحليل، ص ٤٨.

^٢ - سنان أنطون، فهرس، ص ١١٣.

^٣ - بوريس إغنيباوم، نظريّة المنهج الشكلي، ص ٤٨.

^٤ - بوريس توماشفسكي، نظريّة المنهج الشكلي، ص ١٨٠.

^٥ - ينظر: حنان عبدالله السحيم الغامدي، آليات تشكيل الحلم في الرواية النسائيّة السعوديّة: التحفيز نموذجاً تطبيقيّاً، ص ٦٦.

الصفحات، في حين أنَّ لحظة تزاوجها قد لا تتجاوز الدقيقة الواحدة، وهذا ما يقوم به كُتّاب تيّار الوعي»^١. وهذا التزاوج وعدم الترابط، يأتي بالتشويش الذهني. لعلَّ ظاهرة التفتيت تُعتبر أهمّ سمة لهذا التشويش وتزاوج الأفكار في اللغة الخُلُميّة، بمعنى آخر إنَّ سرد المحكيّ ليس متتابعاً بل هو مقسّم إلى أجزاء موزّعة في فصول الرواية لكنّها موحّدة في الحالة النفسيّة التي تنطلق من الشخصيات.

إنَّ الهدف من التفتيت اللغويّ هو تعزيز الدلالات اللغويّة وإخراجها من دائرتها المحدودة ودفعها إلى الأمام. «فالتفتيت اللغويّ توسيع لدلالات اللغة ومعانيها من الحيّز الضيق المحدود الذي تقولب داخله الكاتب إلى عالم أكثر أفقاً وأشمل دلالة، تفقد اللغة فيه أنساقها الوظيفيّة العاديّة، وتحوّل وظيفتها إلى تداعيات مفكّكة تحمل في بنيتها مضامين رمزيّة تقوم على محتوى ثقافيّ يرتبط بالذاكرة الثقافيّة والاجتماعيّة»^٢. ولعلَّ من أهمّ الأسباب التي اقتضت توظيف هذه الظاهرة هو طبيعة الإنسان التي تميل إلى التفرد والتمييز والتفتيت وفقاً لكارل يونغ (CarlGustavJung) (https://ar.thpanorama.com:٢٠١٩/٩/١) وظاهرة التفتيت كحافز لغوي ظهرت في روايات سنان أنطون على مستويين، الأوّل المفارقة اللفظيّة والثاني اللغة الشاعريّة وفيما يلي نقوم بشرحهما:

١. المفارقة اللفظية (Paradox)

تظهر هذه المفارقة في الكلمات التي تحمل اللفظ ونقيضه في آنٍ واحد «والمفارقة اللفظيّة في أبسط تعريف لها هي شكل من أشكال القول يُساق فيه معنى ما في حين يُقصد منه معنى آخر، غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر»^٣. وجاء في معجم مصطلحات الأدب: «عبارة متناقضة في ظاهرها، مقبولة المعنى في حقيقتها وقد تتضمن الطباق مثل "اتّق شرّاً من أحسنتَ إليه"... وقد أصبحت المفارقة اللفظية من الخصائص البلاغية للشعر في نظر مدرسة النقد الجديد أنجلو أمريكية في الخمسينيّات والستينيّات»^٤. هناك خلط وقع في التّرجمة العربية للمفارقة بين البارادوكس والآيروي: «ففي الوقت الذي تُرجمت فيه Irony إلى السخرية أو التهكُّم أو حتى الخيال، تُرجمت أيضاً Paradox إلى التناقض أو المفارقة الضديّة، أو جدل الأضداد وهذا الخلط في التّجمات يعود إلى

١ - عدنان محمد علي الحادين، تيّار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، ص ٥٠.

٢ - عبدالمهدي عبدالرحمن، لعبة التمييز، دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، ص ٣٢.

٣ - أحمد قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، ص ٤٤.

٤ - شوشة وآخرون، معجم مصطلحات الأدب، ص ١٥٥.

أنَّ Irony تحتوي في بنيتها بل في أكبر البنى على Paradox، ... ثمة يمكن القول إنَّه في كلِّ Irony يمكن أن تجد paradox وليس العكس».^١ إذن المعادل اللاتيني للمفارقة هو البارادوكس. تكشف هذه المفارقة عمق العلاقة بين المفارقة والمجاز، حيث يُساق في الكلام معنى ما ويقصد به معنى آخر. ومن نماذج هذه المفارقة نجدها في رواية **وحدها شجرة الرمان** حيث نقرأ:

«كنتُ أصرخُ وأشتُمُّهم ولكنني لم أسمعُ صُراخي».^٢ ففي هذا المقطع الخلمي نلمس عجز الراوي التام بسبب شلِّ القدرات وعدم التمكن من إنقاذ ريم التي تصرخ مطالبة الإنقاذ ويعبر عن هذا العجز من خلال انحباس صوته بداخله. أخذ هذا الكابوس طابعاً الفانتازياً حيث أنَّ الراوي نفسه لا يسمع صراخه. تتكرر نفس المفارقة في مقطع خلمي آخر «أصيحُ باسمها لكنني لا أسمعُ صوتي ولا أسمعُ وقعَ خُطواتي. كلُّ ما أسمعُه هو حفيفُ الريح»^٣ في مقطع آخر من الرواية تظهر المفارقة اللفظية وقد منحها الكاتب طابعاً ساخراً: «خرجتُ من المغسيلِ إلى الشارع، لكنني رأيتُ جموعاً حاشدةً من الجثثِ الحيَّةِ تحيطُ بالمكانِ كلِّه تملأُ الشوارعَ والأرصفة».^٤ حيث جمع اللفظ ونقيضه في عبارة واحدة وذلك حين نقرأها في التعبير الوصفي "الجثث الحيَّة" فالجثة غالباً ما تعني جسد الإنسان الفاقد للروح والحياة لكنَّه في مفارقة لفظية وصفها بالحياة. يتكرر في الحلم استخدام الفانتازيا لالتصاقها بالحلم.

ونقرأ في رواية **يا مريم** المقتبس التالي حيث يتحدث الراوي عن حلم يصفه بأنَّه كابوس، فقد رأى في المنام أنَّ بيته قد تحوَّل إلى متحف وأنَّ هناك دليل يقدم للزوار معلومات مغلوطة عن البيت وتاريخه ما أذى إلى احتجاجه وغضبه الذي لم يجد نفعاً: «سمعت صوت رجل آخر ورأيتُه يمشي في الممر مع مجموعة من الزوار وهو يشرح لهم تفاصيل خاطئة عن البيت. اقتربت منهم وهتفت بصوت عال: هذا بيتي وأنا الدليل!. لكنَّ لا أحد سمعني وأبه لوجودي».^٥ إنَّ ذكر الراوي هتافه بصوت عال وعدم سماعه من قبل الدليل والزوار أو عدم التأبُّه به جاء في سياق المفارقة اللفظية حيث اجتماع اللفظ ونقيضه واضح هنا. وفي رواية **فهرس** نقرأ أنَّ الراوي يحلم أنَّه قائد لفرقة الأوركسترا: «حين دخلتُ أنا وقفوا جميعاً ووقف الجمهور يصقُّ بجرارة. انخبت احتراماً للجمهور ثمَّ استدرت وصققت لأعضاء الأوركسترا وأشرت لهم بالجلوس. لا آلات ولا أوراق أمامهم فالحناجر تكفي. ولم

^١ - سعيد شوقي، بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ص ٣٢.

^٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٩.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٧٢.

^٤ - المصدر نفسه، ص ١٩٥.

^٥ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٢.

يكن أمامي سوى العصا التي التقطتها وأشرت لهم بأن إبدؤا فبدؤوا. وتصاعد صراخهم إلى الأعلى. يطير عبر قبة المسرح المفتوحة إلى السماء حيث آذان الآلهة الطرشاء»^١. نلاحظ أنَّ الكاتب تحدّث عن الآلهة التي تكون عادة ما وسيلة لتلبية مطالب البشر وتحقيق أمانيه، فكلُّ الشرائع السماوية وغير السماوية تتفق في أنَّ الآلهة (الخالق عند الديانات التوحيدية) رحيمة عطوفة تسمع أوجاع البشر وأنيته بينما يصفها الراوي هنا بمفردة "الطرشاء" نقيضاً لتلك الصفة.

٢. اللغة الشاعريّة

تُعد اللغة الشعريّة من الوسائل البلاغيّة القائمة على أدوات كالتشبيه والاستعارة. لكنّها في روايات تيّار الوعي من مظاهر تفتّت اللغة في النصّ الخُلُمي، ذلك أنَّ هذه الروايات تقوم على الزمن النفسي واللاشعور، يبلغ حدّ الهذيان في الخُلُم، ممّا يجعل اللغة الشاعريّة غامضة. "في قصص تيّار الوعي فقد استُخدمت الوسائل البلاغيّة لإدراك إيقاع الوعي ونسيجه ونعني بالوسائل البلاغيّة هنا ما أشار إليه روبرت همفري بأنّها وسائل تدلّ على (عدم الاتصال) وهي التكرار المعكوس والحذف والتكرار وتغيير التركيب داخل الجملة الواحدة والمكملات غير المرئية والاتصال"^٢ وتدخل اللغة الشعرية مثل الاستعارة والمجاز والكناية ضمن تغيير التركيب داخل الجملة الواحدة. واللغة الشعرية لغة جماليّة لما تحمله من دلالات وإيحاءات تُضفي على المعنى بريقاً يجذب انتباه القارئ، لكن بالنسبة لتيّار الوعي فالأمر يختلف. «أما الصورة التي يستخدمها كُتّاب تيّار الوعي لوصف الوعي فلا يتحقّق فيها هذا الترابط المنطقي فهي صورة مضطربة... لذلك حاول كُتّاب تيّار الوعي استخدام الصورة بطريقتين وهما: استخدام الصورة على نحو انطباعي والثانية: استخدام الرمز ويقصد بالاستخدام الانطباعي للتصوير وصف الإدراك الآني في المصطلحات المجازيّة تتّسع لتعبّر عن وجهة النظر العاطفيّة نحو شيء شديد التعقيد»^٣. وقد وظّف الكاتب نموذجين منها وهما التكرار والتناص وفيما يلي نقوم بشرحهما:

الف. التكرار

إنّه من التكنيكات القديمة الحديثة وظّفها الرواية التّيارية توظيفاً آخر «وهو التكنيك اللغويّ الذي يبرز في الروايات الخُلُميّة محفزاً للخطاب وباعثاً للكلام سواءً كان هذا التكرار لحرف أو كلمة أو

^١ - سنان أنطون، فهرس، صص ١٠١-١٠.

^٢ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ١٢٥.

^٣ - وجيه عبدالفتاح أحمد مطر، تيار الوعي في رواية صوفيا للروائي السعودي محمد علوان، صص ٨٧١-٨٧٢.

جملة، أو كان حضوره في صورة جذر أو مقطع محقّر للحكي تتناسل منه عدّة بنى فرعيّة، فالدالّ المكرّر هو المفتاح الذي يسمح بولوج نسق الخطاب، وتحديد الدلالة وتعيين المراد^١. والتكرار على ثلاثة أنواع: وهي تكرار الحرف بعينه في الكلام ممّا يعطي الألفاظ أبعاداً تكشف عن الحالة النفسية للشاعر، وتكرار اللفظة في الكلام من أجل إغناء الدلالات، وتكرار العبارة وهو يعكس الأهمية التي يمنحها المتكلّم لمضمون تلك العبارة باعتبارها مفتاحاً لفهم المضمون^٢. ولا يأتي التكرار لغرض زخرفة النص وتزيينه، بل هو مؤشّر أسلوبيّ يدلّ على انتقال السرد من الخارج إلى الداخل أو من سيطرة الراوي إلى سيطرة الشخصية وذلك ما تسعى إليه الرواية التّياريّة «وهو ليس لتزويد الجمل بالإيقاع والموسيقى، بل ثيمة أسلوبية، يبرز توتّر الراوي وقلقه وإحساسه المتضخّم بالمكان والزمان والأشياء والتحوّلات من حوله. وهو ناتج عن فائض المعلومات التي تتكرّر بتكرار الفعل الذي يأتي من الانفعال الشديد للشخصيّة أو صدق الأحاسيس أو ارتفاع النبض النفسي»^٣. وقد يكون التكرار علامة عدم الاتصال في وعي الشخصيات الروائيّة «الوسائل البلاغية الأساسية هي التي تدلّ على عدم الاتصال وهي: التكرار المعكوس والحذف والتكرار وتغيير التركيب داخل الجملة الواحدة والمكمّلات غير المرتبة والاختصار»^٤ ونقصد من عدم الاتصال، عدم الترابط في أفكار الشخصيات الروائيّة من حيث المعنى الظاهري.

تبرز تقنية التكرار في بعض المقاطع الحلميّة في روايات سنان أنطون منها في رواية **وحدها شجرة الرقمان**: «مفردة "غسلني" التي تكرّرها خطيبته ريم لحمس مرّات لجواز العبور إلى العالم الآخر، رمزاً للخروج من العراق المؤطر بالموت والدمار»^٥. أو عبارة "أكتب الأسماء كلّها" التي تكرّرت مرّتين في المقطع السادس رمزاً لاستهداف الموت للعراقيين فرداً فرداً^٦.

نلاحظ هذا التكرار أيضاً في رواية **فهرس** حيث يحلم الراوي حلماً غير مباشر بأنّه في محطة قطار تختلف عن المحطّات الأخريات: «أبصر أهلي وأصدقائي يلوّحون من الشبايبك ويشيرون إليّ بالإسراع» «أرى وجوه أهلي وأصدقائي يلوّحون من الشبايبك ويشيرون إليّ بالإسراع»^٧. فأهل

^١ - إدريس قصوري، أسلوبيّة الرواية، ص ١٩١.

^٢ - ينظر: نجم الدين أحمد ابن الأثير الحلبي، جواهر الكنز، ص ٢٥٧.

^٣ - ينظر: الصالح لونسبي، تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدر، ص ١٢٢.

^٤ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ١٢٥.

^٥ - ينظر: سنان أنطون، وحدها شجرة الرقمان، ص ٨.

^٦ - ينظر: المصدر نفسه، ص ٣٩.

^٧ - سنان أنطون، فهرس، صص ٩٢-٩٣.

الراوي وأصدقائه في قطار الماضي كما أنَّهم في قطار المستقبل جالسون لذلك ولأهميتهم في حياته وحبّه لهم كرّر ذكرهم في الحلم.

وفي المقطع التالي من رواية **يا مريم** نلاحظ هذا التكرار على لسان الراوي مها والذي يدلُّ على أهمية الموضوع ومحوريته جاء في مفردتي "أركض" و"بيكي" اللتين تحملان دلالات الوجد واللم: «أحمل رضيعي الذي يبكي من العطش. لأشء حولنا سوى الصحراء. فوقنا قيمة واحدة تدفعها الريح ويقول لي صوت كأنّه قادم من السماء: أركضي وراء القيمة فستلقي حملها بعد قليل. أركضي وراءها ليشرب ابنك. أركض عارية وحافية لكنّ الغيمة لاتقف ولا تُلقي بأحمالها. أركض وأركض لاهثة ورضيعي يبكي». ^١ ونلاحظ هذا التكرار أيضاً في مقطع لرواية **إعجام** التي تكرّرت فيها مفردة "نقاط" إمّا من خلال تعبير "التخلص منها" أو "تساقطها" أو "حملها" أو "سرقها" كيف لا وأنّ عنوان الرواية كعُتْبة هامة من عتبات النص هو "إعجام" والإعجام بمعنى تشكيل الكلمة وتنقيط حروفها وهو إشارة رمزية إلى الإيضاح وإزالة الغموض وكلاهما ما لا يرغب بهما النظام العراقي السابق.

ب. التناص

التناص في الرواية التّيّارية يُعدّ من مؤسّراتها الأسلوبية، فحالة اللاوعي التي يعيشها السارد لم تفقده حالة اللاوعي فهو متواصل دائماً مع ذاكرته المرجعية ومتصل بجمل من المعارف والثقافات. إنّ حالة اللاوعي التي يعيشها السارد في الرواية التّيّارية قد تسمح له باستقطاب بعض الحقائق المعرفيّة من مصادر دينيّة أو تاريخيّة أو أسطوريّة أو ما شابه ذلك، يغني بها النصّ الخطابي في روايته، ويتمّ هذا عبر حركة ذهنيّة انسيائيّة. والتناص الأسطوري يتم عبر الكثافة التكرارية لشخصية أسطورية أو استدعاءها. إذن يُعد التناص من الآليات الدلاليّة الكاشفة عن نفسيّات الشخوص في روايات تيّار الوعي.

إنّ روايات سنان أنطون كونها نصوص حاضرة قد نهلت من بعض النصوص الغائبة، حيث جاء هذا التناص عاكساً للحركة الذهنيّة عند البطل. لقد وظّف سنان أنطون التناص للسيطرة على تدفق تيّار الوعي وسيلانه، سكب فيه مشاعره وانفعالاته من قلق وتوتر نفسي وخوف وغيرها ممّا شكّلت مفاصل حيويّة في سرد المقاطع الحلميّة، كما شكّلت مشاهد دراميّة بديعة طالما

^١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٣٧.

سعى إلى انتاجها. ويُعد النصّ القرآني أكثر النصوص التي استأثر بها الكاتب بطرق دلالية أسلوبية وذلك بالرغم من أنّه مسيحي وللهدف الذي سبق ذكره.

ومن نماذج التداخل النصّي في رواية **شجرة الرّمان** استلهاه من الآية القرآنية: ﴿كُلْ نَفْسٍ ذَا نِقَةٍ الْمَوْتِ﴾^١. ففي هذا المقطع التناسي يذكر الراوي الآية القرآنية كما هي، تحمل دلالات معينة لتترك أثراً بالغاً^٢. إنّ المقصود من "نفسٍ" في الآية المذكورة هم العراقيون عند الكاتب، ذلك أنّهم المستهدفون فرداً فرداً من قبل سهام الموت وهم المرشّحون في قائمة الإرهاب يُسقط الكاتب بذلك على النصّ مدى فزعه وقلقه واضطرابه من الوضع القائم السوداوي في بلده العراق. كما نجد التناس في شعار "الله أكبر" الذي يرّده الإرهابيون لتبرير عملهم الإجرامي وقد استخدمه الكاتب للايحاء بالتناقض بين شعاراتهم وتصرفاتهم اللإنسانية. ومن النماذج الأخرى للتداخل النصّي في الرواية نفسها مشهد استلهمه الكاتب من الآية: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾^٣ حيث نقرأ في الرواية: «أيقظني من النوم شيخٌ هرمٌ بشعرٍ ولحيةٍ طويلةٍ اشتعلت شيباً وقال لي بصوتٍ بدا وكأنه قادم من بعيد: قم يا جوادُ واكتب الأسماء كلّها» (المصدر نفسه). الملاحظ أنّ الكاتب لم يُعد النصّ القرآني المقدّس حرفياً بل اقتطع جزءاً منه (الأسماء كلّها) تحيلنا إليه القرائن الموجودة في السياق العام للرواية. لقد كرّم الله آدم بالأمانة وسجود الملائكة له وتعليمه الأسماء لكنّه بدل أن يشكر الله اتّخذ طريق الباطل والغواية. لكنّ الكاتب أسقط على النصّ القرآني المتداخل دلالات جديدة فالأسماء ليست أسماء الله بل أسماء العراقيين الذين يدوّنهم ملك الموت في دفتره يومياً ليحصّد أرواحهم بعد حين. بذلك يُسقط الكاتب على نصّه ظلال الخوف والإرهاب والموت المهيم على نفسه كما على وطنه العراق. مُجمل القول أنّ الكاتب في تناصّاته يستعيز باللاوعي عن الوعي في طرح المواضيع.

ومن نماذج التناس في رواية **فهرس**:

وما الحربُ إلا ما علِمْتُمْ ودُقْتُمْ
وما هو عنها بالحديث المُرجّم^٤
أنّ هذا البيت من الشعر هو من معلّقة زهير بن أبي سلمى حكيم الشعراء في الجاهلية وشاعر السلم والسلام، حيث مدح مصلحين أصلحاً بين قبيلتي بني عبس وبني فزارة بعدما نشبت بينهما

١ - سورة آل عمران: الآية رقم ١٨٥.

٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرّمان، ص ٣٩.

٣ - سورة البقرة، الآية رقم ٣١.

٤ - زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص ١٠٧.

الحرب. فالكاتب كما هو معلوم يتخذ موقفاً مننداً للحروب^١. ونقرأ في رواية **إعجام**: «تعثرت مرّة أخرى وبدأت أزحف على الأربع. شعرت بأنني حيوان على وشك الانقراض. أدركت من نباح الكلاب بأنها أصبحت قاب قوسين أو أدنى»^٢. يصف الشاعر في هذا المقطع الحلمى الانسيابي ملاحظته بواسطة أزام النظام الحاكم، يختبئ القمر خلف غيوم سوداء التي ستمطر مطراً حبري اللون. يسمع فجأة عواء كلاب ونباحها من جهة اليسار (واليسار إشارة رمزية إلى أنّ الحكومات الدكتاتورية تلاحق المواطن في المستقبل كما لاحقته في الماضي). صار يركض باتجاه المعاكس. سقط في بقعة موحلة ... أصبحت الكلاب قريبة منه فشعر أنّ واحداً منها على وشك الوثوب عليه. في هذا المقطع القرآني المقتبس اقتبس الكاتب جزءاً من الآية: ﴿فكان قاب قوسين أو أدنى﴾^٣ وهو للدلالة على قرب حدوث الشيء.

ثانياً. الاغتراب اللغوي (Linguistic alienation)

إنّ الاغتراب ظاهرة عامّة عرفها البشر منذ القدم وهي لا ترتبط بمكان أو زمان خاص، ولها أسباب وأنواع متعددة منها الاغتراب اللغوي وهو: «نوع من الاغتراب يصبح فيه واقعاً تحت وهم مفاده أنّ نطق الكلمة يعادل التجربة وفي هذا الموقف فإنّ اللغة تجعل من نفسها بديلاً عن التجربة المماثلة، وبالتالي تكفّ عن أن تكون ما ينبغي أن تكون عليه أي رمزاً للحقيقة، ولهذا السبب يصف اللغة هنا بأنها مغتربة»^٤. إنّ الاغتراب في الأحلام يأتي للتعبير عن مكبوت الشخصيات التي تعاني التهميش والاضطهاد والخوف يدفعها إلى التعبير من خلال لغة انفعالية مزيج من الدلالة والانفعال الإنساني. «لغة في الرواية وظيفتان، واحدة وظيفيّة تكتفي فيها بالدلالة على الأشياء دون تلوّن بالأحاسيس والمشاعر، وثانية انفعاليّة تمتزج فيها الدلالة بالانفعال الإنساني وهذا الامتزاج يضيف على الأدب ويميّزه عن بقيّة نشاطات الإنسان»^٥ تشكّل المفردات الاغترابية قسماً كبيراً من المفردات اللغوية في روايات سنان أنطون، فالكاتب استخدم لغات متعددة مثل الغضب والتهكّم والشم وغيرها، تناسب حالات الراوي النفسية وتتلوّن باختلاف تلك الحالات، فيبين الشخصية (الراوي)

١ - سنان أنطون، فهرس، ص ٣١.

٢ - أنطون، إعجام، ص ٩١.

٣ - سورة النجم، الآية ٩.

٤ - ريتشارد شاخ، الاغتراب، ص ١٩٧.

٥ - نجوى القسنطيني، الحلم والهزيمة في روايات عبدالرحمن منيف، ص ٢٤٠.

واللغة علاقة يتحكم بها الوضع الإنساني المتأزم، تظهر في أحلامه الكابوسية وقد قسمنا لغة أنطون الاغترابية إلى الأقسام الآتية:

الف. لغة الحزن والألم

عند قراءة المقاطع الخلمية لروايات سنان والتي غطت جزءاً واسعاً منها، نجد أنَّ لغة الحزن والألم ارتسمت معالمها في شخصية الراوي بنزواته النفسية المفككة رغم أنَّه متمرد على واقعه محاولاً رفضه. في رواية **وحدها شجرة الرمان** تمثل هذا الحزن والألم الذي أخذ طابعاً رمزياً في التماثيل التي تنحني «نظرتُ إلى السماء الحبرية اللون، كانَ القمرُ يختبئُ بينَ الحينِ والآخرِ خلفَ قطعانِ غيومٍ تقودُها الرياحُ إلى مصيرٍ مجهولٍ. خُيِّلَ لي بأنَّ الرياحَ حرَّكتْ أحدَ التماثيلِ الذي كانَ منحنيّاً يبحثُ عن شيءٍ ما أضاعه في الأرضِ وسمعتُ أنيناً ما... ظلَّ يئنُّ وعندما صرْتُ أقربُ... سمعتُ أنيناً وصوتاً آخرَ يقولُ لي: أنا أيضاً، أرجوكِ». ^١ إنَّ اللغة الغرائبية في النصِّ المتمثلة في أنين التماثيل وبحثها عن شيءٍ ما قد أضاعته ورجاءها من الراوي بأن يغسلها، تشي بأنَّ النصَّ نصَّ خُلِمي من أحلام اليقظة يتحكم فيه الخيال الناتج عن شدة الكبت النفسي في محاولة لتوظيفه من قبل الكاتب للتعبير عن تموجاته النفسية. أراد الكاتب أنَّ الحزن والألم في بلده بلغ منتهاه إذ صارت حتَّى التماثيل تنحني والسماء الزرقاء الصافية اسودَّت فصارت حبرية والقمر الفضي صار يتواري خوفاً خلف الغيوم.

وفي مقطع آخر من الرواية نفسها تبرز لنا لغة الاغتراب حول معاناة خطيبته ريم حيث يقول: «التفتُ إلى الورا فأرى ريم تبكي وتحاولُ إيقافَ شلالِ الدَّم من الموضع الذي كانت فيه الرمانة» ^٢ تتمثل حالة الحزن هنا في بكاء ريم وقد دعمها الكاتب بصورة استعارية "تحاول إيقاف شلال الدم من الموضع الذي كانت فيه الرمانة" وذلك للمبالغة وبيان فداحة الأمر وفضاعته، وهي عبارة ترمز إلى الأحداث الدامية التي تنتاب العراق. فنظراً إلى السياق الحاكم على الرواية والجو الكابوسي في هذا المقطع الخلمي (مقطع ٢٣) كما هو حال المقاطع الخلمية الأخرى من الرواية، بالإضافة إلى مفردات دعمت هذا الجو مثل: مغيسل، أجساد وجثث، دكة، سدر، كافور، صراخ وغيرها ممَّا تكفي وحدها لتكون لغتها لغة حزن وألم تتقاطر من نسيجها المؤلم.

^١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، صص ١٦٧-١٦٨.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٧٢.

في رواية **فهرس** نقرأ النموذج التالي: «رأيت في المنام قبل يومين مرّة أخرى بأنّي بلبل لكنّ القفص الذي كنت فيه كان عظام أنسان آخر».^١ إنّ اللغة المستخدمة في النص الحلبي هي لغة غرائبية تحمل طابعاً رمزياً كما في النصوص الحلمية الأخرى في روايات سنان أنطون. وظّف الكاتب في هذا المقطع الحلبي مفردتي القفص والعظام للايحاء بالألم والمرارة. لقد نجح الكاتب في اختيار هاتين المفردتين للتعبير عن الكبت النفسي وما يعترّيه من تموجات نفسية جاءت إثر الضغوط والصعوبات من قبل النظام الحاكم.

وفي رواية **يا مريم** نقرأ: «أسقط كدمعة إلى قاع بئر مظلمة. وأسمع صوت صراخي وبكائي وأنا أسقط. حين أرتطم بقعر البئر أسمع صوت انفجار. أتقرص في القاع وأسمع صوت طفل يبكي. طفلي. لكنّي لا أراه. أمّ يدي وأصرخ. ثمّ أسقط مبللة بالعرق والدموع منكمشة كطفل يبكي أمّه».^٢ المقطع على لسان مها الشابة التي فقدت طفلها إثر تفجير إرهابي طال المنطقة فُتِل من قُتل. لا يحتاج الواحد منّا إثباتاً ليدرك مرارة هذا المقطع والحزن الكامن فيه. وظّف الكاتب مشاعر الأمومة الفريدة لكي يجعل القارئ يلامس مشاعر أم فقدت طفلها وهي في أمل ولادته كي تتقطع أوصالها إرباً إرباً.

ولا تخلو رواية **إعجام** من هذا النموذج من الاغتراب اللغوي حيث نقرأ: «أحفر في الصمت بحثاً عن صمت أعمق أهيله على نفسي. لكنّ الصراخ والأنين يهاجماني من جديد. ألطخ الجدران بهذياني وهلوستي علّ الصراخ يبتعد. لكنّه يزداد وضوحاً وتنظّم إليه ضحكات ساخرة».^٣ يصف الراوي أجواء السجن وما يقوم به السجّان من طقوس البطش والتنكيل بحق النزلاء. يبحث الراوي عن الصمت لكي يختفي تحته فالصمت وحده هو الخلاص. لكن لا مفرّ من الصراخ والأنين حيث يتسرّبان من الجدران. تمتزج ضحكات السجّان الساخرة بالأنين والصراخ للسجناء. أينما تنظر فهناك حزن وألم تمثّلا في الصراخ والأنين.

ب. لغة السخرية والاستهزاء

تكون السخرية أحياناً ناتجة عن التمرد على أوجه الحياة وصرخة بوجهها المضطرب. ركّز فرويد على أهمية النكتة كوسيلة لتفريغ الشحنات الانفعالية وضغوطات الحياة المكبوتة وارتباطها

^١ - سنان أنطون، فهرس، ص ١٢٢.

^٢ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٠٧.

^٣ - سنان أنطون، إعجام، ص ٣٤.

باللاوعي: «إنَّ ما يميّز النكات علاقتها باللاوعي وربّما هذا ما يميّزها عن الكوميديا»^١. تبرز اللغة التّياريّة من خلال تهويمات الراوي وخواه حيث مثّلت حالة هروبه وانقضاضه على الحياة. المحفّرات الساخرة لها حضور نسبي على مستوى المقاطع الخُلمية لروايات سنان أنطون، إذ نجد أنَّ بعض الأسئلة لها طابع السخرية والتهكّم، فهذه الرواية بالرغم من أنَّها كابوسية، يسيطر عليها جوّ الحزن والكآبة، إلّا أنَّها تضمُّ بعض المواقف الساخرة المريرة.

في رواية **وحدها شجرة الرّمّان** يرسم الراوي صورة تهكّمية للجماعات الإرهابية التي تقتل وتبطش بداعية أنَّها تمثّل الدين وشرائع السماء بينما هي لا تمثّل إلّا نزواتها الشيطانية. «كلُّ واحدٍ له جناحان كبيران يصطفقان بقوة. كانت وجوههم تتوهج في الظلام... كيف تغسل دون أن تنوي؟ قلتُ له وأنا أختنق: من أنتم؟ قال: أنت أحمق؟ ألا ترى أننا ملائكة؟...»^٢. تنفجر السخرية هنا وعبر حلم الراوي أو تهويماته في التناقض القائم بين الواقع البشع من قتل ودمار وتشريد من جهة والعيش الإنساني الكريم الذي نادى به الشرائع السماوية لاسيّما الشريعة الإسلامية السمحاء من جهة أخرى، حيث نجد أنَّ هذه الأفعال الإجرامية أصبحت وكأنّها حالة عادية بينما تصرّح الآية القرآنية: ﴿مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا﴾^٣ لكن بالرغم من ذلك تتغافل ملائكة السماء عن خطورة حرمة الإنسان ووجوب حقن دمه وتهتم بما هو أقل أهمية حين تخاطب الراوي فتقول: «كيف تغسل دون أن تنوي؟».

نلمح اللغة الاغترابية عبر مشهد حلمي آخر في الرواية نفسها فنقرأ: «استغربتُ أنه يواصل الحديث مع صديقه دون أن يتوقّف رنينُ الهاتف وكأنَّ أغنية لكازم الساهر أعرّفها جيّداً. استيقظتُ وكانَ هاتفي هو الذي يرنُّ»^٤. تقوم السخرية في هذا المقطع على التناقض بين أمرين، الأوّل الحوار المشحون بالخوف والذعر فالراوي كان معصوب العينين وقد أحضره للاستجواب، يصرخون بوجهه، يكيلون له أبشع الشتائم والسباب، يلطمونه على وجهه بين حين وحين. فإذا بهاتف الضابط المستجوب يرنّ، والثاني رنة الهاتف حيث كانت أغنية لكازم الساهر. لا يمكن اعتبار لغة التهكّم والاستهزاء في هذه النماذج من أنَّها ناتجة عن طبيعة هذه الحلم ذلك أنَّ الحلم يعكس الواقع ويكون معادلاً موضوعياً له ونظراً إلى أنَّ الواقع مؤلم بشع، لا يسمح للسخرية والاستهزاء فلغة التهكّم هنا تُعدّ اغتراباً لغوياً.

١ - Freud.S (١٩٦٣). *Jokes and Their Relation to the Unconscious* _ ١

٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرّمّان، ص ١٨٣.

٣ - سورة المائدة، رقم الآية ٣٢

٤ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرّمّان، ص ١٩١.

ونموذج آخر نجده في رواية **فهرس** حيث نقرأ: «عرفت حتى وأنا أحلم أنني أحلم لأنني كذبت على استمارة الطلب وكتبت بأنني لم أسجن ولا مرة وأنني لا أعاني من مشاكل صحيّة وأمضيت الاستمارة بلا تردّد. كما عرفت بأنني أحلم لأنني كنت أتكلم لغتهم بطلاقة. حتى الموظفة الشقراء ... قالت لي: لقد أتقنت لغتنا بشكل كامل كيف تخلّصت من لهجتك؟ ضحكت طبعاً وقلت لها: شكراً لهذه المجاملة . الفضل يعود لمدارسكم».^١ يتحدّث الراوي في هذا المقطع الذي يبدو وكأنّه من تلميحاته عن تعيينه مدرّساً في إحدى الجامعات الأمريكية. لا يخلو النص من لغة السخرية والمداغة، حيث إنّه يستخدم المفارقة في معاملة البشر في بلدان الشرق تلك التي يحكمها الحكام الطغاة حيث القتل والتنكيل والمطاردة والخوف وبلدان العالم المتحضّر التي تهمّ بالإنسان كإنسان حيث النظم والنظافة والحياة والهدوء والحريّات والحقوق. الراوي لا يعرف أنّه يحلم إلا عندما أدرك أنّه يتكلّم بلغة الأجانب بطلاقة والفضل في الحلم الذي يعيش فيه لمدراس هؤلاء الأجانب!! فتحي الحلم كان قد حُرم منه.

ونقرأ نموذجاً من الاغتراب اللغوي في رواية **إعجام**: «رأيت طواير الناس تتشكّل أمام مدرسة الطليعة الابتدائية القريبة من بيتنا والتي تحوّلت في بحر دقائق إلى مركز للتبرّع بالعيون. ومّا زاد في غضبي أنّ الكلّ كان يضحك ويهلّل وكان بعضهم يغّي: "كل شي إيدك لمستّه، عيون أهلنا باستّه».^٢ مرّة أخرى يستخدم الكاتب المفارقة التي تفيد السخرية والاستهزاء. أناس تقف في طواير طويلة تتبرّع بعيونها للحكومة كي توظفها هي الأخرى في أغراضها الخاصة. قد يبدو المشهد فانتازياً فحسب، لكن نظراً إلى أنّ النظام الفاشي كان قد ألزم المواطنين مراراً بالتبرّع للمجهود الحربي، فالتبرّع بالعيون تظهر فيه المبالغة التي تهدف إلى السخرية والطعن بالنظام.

ج. لغة السؤال

يقع الإنسان أحياناً في حالات من الضغط بسبب كثرة الأحزان والمصائب، يوجّه على أثرها أسئلة إلى نفسه ليس ليحصل على أجوبة، بل تعبيراً عمّا تدور من اضطرابات في داخله. «شيء آخر أحرزه عالم الهزيمة، وهو كثرة الأسئلة ولا نعي بها تلك اللغة العادية التي يطلب أصحابها أجوبة أو أخباراً بل أخرى اتصلت بمصير الشخصيات وحيواتها،... فتوجه الشخصية أسئلة إلى ذاتها تعبيراً عن حيرتها أو استنكارها أو استغرابها، ذلك أنّ المآسي تكاثرت في حياتها».^٣

١ - سنان أنطون، فهرس، ص ١٢٣.

٢ - سنان أنطون، إعجام، ص ١٩.

٣ - يحيى العبدالله، الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات طاهر بن جلّون الروائيّة، ص ٢١٥.

من نماذج هذا النوع من الاغتراب اللغوي ما نلاحظه في الفقرة الأولى من رواية **وحدها شجرة الرمان** ضمن حوار دار بين الراوي وبين خطيبته ريم، أو الراوي متسائلاً من نفسه: «تسائلت في سرّي هل هي نائمة أم ميتة؟»^١. إنّ السؤال هذا توجّهه الشخصية إلى ذاتها فهي تدخل في حوار مأساوي مع الذات إثر الضغوط النفسية لتعكس مابداخلها من تموجات نفسية. أو أسئلة الفقرة السادسة التي تتبادل بينه وبين العجوز بعد ما يطلب منه كتابة الأسماء كلّها «سألته: من أنت؟ وأسماء من؟ فابتسم وسألني: ألم تعرفني بعد؟ هات ورقة وقلماً واكتب الأسماء كلّها...»^٢. فالعجوز بعينين غائرتين ووجه مزدحم بالتجاعيد يوجه إليه السؤال: ألم تعرفني بعد؟ والغرض ليس للسؤال نفسه بقدر ما هو سؤال استنكاري، فالرجل العجوز وهو رمز لملك الموت كان قد أقام ربحاً من الزمن في العراق يخطف الأرواح في جوّ يحكمه العنف والاقتتال والصراع الطائفي، فكان من المفروض أن يعرفه الراوي أكثر من غيره.

ويبرز الاغتراب اللغوي في السؤال الذي يتكرّر مرتين في الفقرة عشرين من الرواية نفسها: «سمعتُ صوتاً يصرخُ ماذا تنتظر؟ نظرتُ إلى الصوتِ فرأيتُ أبي يجلسُ في الزاوية على كرسي ومسبحته بيده. تكررّ السؤال: ماذا تنتظر؟»^٣. قراءة خاطفة للفقرة الخلمية التي انبثق منها السؤال تُفهمنا أنّ السؤال ليس استنكاراً أو تنديداً من قبل أبيه لشروء الراوي وجموده بل يأتي من اضطرابات الراوي ورهبة المكان التي هيمنت عليه. إنّ السؤال يعكس اغتراباً لغوياً، إذ إنّ المكان الذي دخله الراوي في سياق الخلم مكاناً غريباً موحشاً حيث لانوافذ له والنوافذ كما هو معلوم رمز الارتباط والانفتاح فإن كانت مغلقة، فمعناه الانكماش والتقهر. في زاوية من المكان ترقد دكة غسل الموتى، تصطف عليها عشرات الجثث وأضواء النيون التي ترمز إلى الجوّ الأمني ترمش بانقطاع. فالصورة التي قدّمها الراوي للمكان تشبه عرضاً سينمائياً لفيلم من أفلام الرعب.

وفي الفقرة الرابعة والثلاثين نلمس هذا الاغتراب أيضاً حين يرى الملائكة يشبهون البشر دون لحم ودم فيتصرفون معه بالعنف يخنقونه ويصفعونه ثم يوجهون إليه السؤال المهم: «كيف تغسل دون أن تنوي؟ ... من أنتم؟ ... أأنت أحق؟ ألا ترى إنّنا ملائكة؟ ... ملائكة وتعاملوني بكلّ هذا العنف وكأنكم أمنّ أو مخبرات؟»^٤. فالسياق العام للرواية ليس ساخراً تهكمياً بل كابوسياً تسبّب في اغتراب الراوي في مجتمعه. معظم هذه الأسئلة ليست طلباً للجواب بقدر ما هي تعبير

١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٧-٨.

٢ - المصدر نفسه، ص ٣٩.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٠٨.

٤ - المصدر نفسه، ص ١٨٣.

عن الاضطرابات التي تموج بداخل الراوي والتي قد انتجها الخوف من العنف والموت والدمار. فوجود ريم على الدكة وطلبها التمسيل لا يترك مجالاً للسؤال على أنّها نائمة أم ميتة؟، والأوصاف التي يقدمها الراوي عن العجوز تدلّ على أنّه يعلم أنّ المخاطب هو ملك الموت، وسؤال أبيه المكرّر مرتين سؤالاً إنكارياً يوحي باضطراب الراوي، ووصف الذين يشبهون البشر ولهم جناحان كبيران يدلّ على أنّ الراوي عالم بأنهم من الملائكة.

وفي رواية **إعجام** وفي مقطع حلمي غير مباشر يشبه هلوسات تهويمية يتحدّث الراوي فيقول: «تسلّ من بياض الورق شموس تمزّق عتمة هذا الليل وتذكّر بمجرة أخرى. لكنّها شموس محبوسة هي الأخرى خلف قضبان دونها قضبان. كأنّ السطور حبال أو أسلاك شائكة تجلس عليها الكلمات. الطيور خائفة مترقبة مأسورة صياد أو مجيئ سجان. هل تخرج من هنا وتعتشعش على أغصان الآخرين وتطير في سماءاتهم؟ أم أنّها ستنقرض في هذا العفن أو تنتهي في معدة جرد ضخم؟»^١ أنّ السؤالين اللتين طرحهما الراوي يعرف جوابهما الراوي أكثر من غيره لكنّ طرحهما على مساحة النص قد نتج عن اضطرابه الداخلي وخوفه وشعوره بالضيق الناتج عن إرهاب الدولة بحقه كمواطن.

ونقرأ نموذجاً آخر من هذا الاغتراب اللغوي في رواية **يا مريم**: «نظرت مها إليّ وابتسمت دون أن تبدي أي خجل أو تغطّي عريها. ثمّ قالت: تعال يوسف... تعال شوف اشقد حلو ابني. تعال قاعّمِدو. هل أصيبت بجنون؟ تعمّد هذا الطفل الغريب بنفسها في الحمام. من أين جاءت به؟»^٢ الراوي يوسف العجوز باعتباره ممثّل الجيل الماضي على علم بسيرة حياة مها الشابة الممثلة للجيل الحاضر فهو الذي يتحدّث عن القصف الأمريكي للملجأ العلوية حين كانت مها طفلة صغيرة تخاف أصوات القنابل وهو الذي يعلم تمام العلم بأنّها تعرّضت لتفجير إرهابي فقدت على إثره جنينها مع ذلك يتساءل عن الطفل وعن سبب تصرف مها الجنوني. هذه ليست أسئلة بالواقع بل إفرازات الراوي النفسية التي جاءت إثر الضغوطات التي تلقاها من ناحية الإرهابيين. وفي رواية فهرس نقراً: «أركع أمام جدار الكهف وأنقش عليه صورة شبّاك. أردّد الشعر الذي أحفظه بصمت كي لا أنساه. يداي مربوطتان بحبل والذين معي يضحكون. لكنّ ضحكاتهم بلغة أخرى. ستضحك. أليس الضحكات متشابهة؟ هل للضحك أقوام وأمم؟ نعم هذا ما أراه في الكابوس»^٣ بعد ما يذكر الراوي ضحكات من معه وهو مربوط اليدين، يتساءل عن وجه الشبه بين

١ - سنان أنطون، إعجام، ص ٧١.

٢ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٨٩.

٣ - سنان أنطون، فهرس، صص ١٥٧-١٥٨.

الضحكات وهل لكل أمة ضحكة خاصة؟ بينما هو يعلم ذلك. إنّ حالات الضغط النفسي التي تكوّمت على الراوي بسبب كثرة الأحزان والمصائب استحالَت إلى أسئلة أراد الراوي أن يوجّهها إلى نفسه بالذات. ولم يكن ذلك للبحث عن أجوبة لها ذلك أنّ الراوي على علم بأجوبة مناسبة لها كما هو واضح من نهاية المقتبس. إنّ غاية الراوي من توجيه تلك الأسئلة إنّما جاء تعبيراً عن الإضطرابات التي تموج في داخله وتعتصره بكل ما أوتيت من قوّة.

د. اللغة العارية أو السوقية

إنّ الظلم والاضطهاد الذين يعانِيهما الراوي أو الشخصيات يدفعها إلى الرغبة في إيذاء الآخر واستفزازه والنيل منه حتّى إذا كان ذاته، وتأتي اللغة وسيلة لهذا المقصود فتأتي عارية أو مكشوفة تظهر فيها الشتائم والمفردات القبيحة المفرطة في الانكشاف وهذا ما نجد نماذج منه في روايات سنان أنطون. منها في مقطع حُلُمي من رواية **وحدها شجرة الرمان** حيث يشاهد التلفزيون لوحده، يقلّب القنوات ليعثر على قناة تسلّيه، فإذا بقناة تبثّ وقائع قتل رجل أسير بملابس برتقالية على يد جماعة أرهايية ملثمة فيلتفت زعيمها وينهره عن المتابعة ويشتمه بنعته له أنّه ليس رجلاً. «توقّف الزعيم عن القراءة ونظرَ إلى وقال محدّراً: من الأفضل أن تُغيّر القناة. سيرعبك ماستراه لأنتك لست رجلاً»^١. فحسب السياق العام للرواية والذي يظهر فيه البطل أو الراوي جسوراً يتّسم بشجاعة تمثّلت في القدرة الهائلة على التعامل مع الجثث المهشّمة والمقطّعة إرباً إرباً في المغيسل وغسله لتلك الجثث المخيفة، لا يُعدّ نعته بهذا الوصف من قبل زعيم الإرهابيين إلّا سباً وشتماً.

وفي الفقرة الحُلُميّة الرابعة والثلاثين نقرأ نموذجاً آخر من اللغة العارية المكشوفة من الرواية نفسها: «فقال: أأنت أحقّ؟ ألا ترى إنّنا ملائكة؟... أنت لست هنا لتستجوبنا...»^٢. فمفردة "أحقّ" تعبير سوقي يندرج ضمن الاغتراب اللغوي لغربة انطلاقتها من الملائكة إذ إنّها كائنات قدسيّة منزّهة تترفع عن المنبوذ. ترمز هذه العبارة إلى الظلم والاضطهاد الذي تمارسه الجماعات الإرهابية التي تدّعي الملائكية (القداسة والطهارة) بحقّ المدنيين من خلال لغة سوقية عارية ليرسم بذلك الشعور الذي يكنّه لها في قلبه. «وَلَكُ سَرَسَرِي، صارَ لكُ مَيّت سَنّةً لاصايِم ولا مُصَلّي ولا مُعَتَّب عُلجامِع وتُكولُ مؤمن؟ شلونْ تدنّس أجسادِ الشهداء وأنتَ واحد مُرتدّ وصيخ؟ شلّك

^١ - المصدر نفسه، ص ٨١.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٨٣.

بِهَلْشَعْلَهْ أَسَاساً وَأَنْتَ فَتَان؟... رُؤُوحٌ شَخْبُطٌ وَلَعُوضٌ بِالطَّيْنِ لَوْ بِالْحَرَّةِ أَحْسَنُ لَكَ. واسْكُرْ وعَزِّبْ
وَيَّةَ هَالْفَرُوحِ الرِّسَامِينَ والفَنَانِينَ جَمَاعَتَكَ. بَسْ لَا تُكْغِسْ أَجْسَادُ الشَّرَفَاءِ يَا هِتْلِي»^١. نلاحظ أنَّ
الراوي قد استخدم لغة سوقية وهي لغة الشتم والتنكيل عبر مفردات منها: "سرسري" و"وصخ"
و"هتلي" و"فروخ" وذلك للنيل من معذبيّه ورسم صورة من معاناته فاختر هذه اللغة لمقصوده،
حيث أتت عارية مكشوفة، مفرطة في الانكشاف.

لقد عكست هذه اللغة الحلمية خفايا الراوي النفسية وبعدها الذهني وموقفه تجاه الإرهابيين
وممارساتهم. نخلص أنَّ الحلم بالإضافة إلى أنَّه عنصر هام من العناصر الجمالية وسيلة هامة لإضاءة
الجوانب المكبوتة في الشخصية، فيها يغوص السارد في عالم النفس، يترجم الحالات والأفكار التي
تدور في سماء فكرها التي تظهر على شكل صور أفكار وإشارات ورموز. «دور الحلم في التحليل
النفسي هو الكشف عن شخصية الحالم، في حالة الشعور واللاشعور ومركز الصراع في نفسه لما لها
من فوائد في وقاية النفس، ممّا تثيره المادة اللاشعورية من ألم وقلق»^٢.

خاتمة

هدف هذا الفصل إلى التعرّف على مدى توظيف تقنية الحلم في روايات العراقي سنان أنطون،
ومن أجل التوصل إلى نتائج مقنعة درست روايات الكاتب كلّها. على ضوء ما سبق يخلص بنا
القول أنَّ الوصف الذهني في روايات العراقي سنان أنطون قد انهمر جزء كبير منه عبر فيضان الحلم
وكانت روايته "وحدها شجرة الرمان" حازت وحدها على حصة الأسد في ضمّ المقاطع الحلمية،
حيث نجح الكاتب في توظيفها لوصف الكثير من حالاته النفسية عبر المقاطع الحلمية. كما
نستنتج أنَّ استخدام سنان أنطون الحلم في رواياته جاء كأداة خرق للفضاء الزماني والمكاني، لذلك
نلاحظ أنَّه كان يتنقل من الواقع المتأزّم إلى اللاواقع، والقفز من منصّة الزمان إلى هوة اللازمان،
وهذا ما أضفى إلى النص بعداً عجائبيّاً فانتازيّاً. كما تبين لنا إنَّ الحلم جاء مجسّداً لحالة اللاوعي
التي عايشها البطل حيث استعاض بها في طرق بعض القضايا التي لا يمكن طرقها إلا عبر توظيف
مفتاح الحلم.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٩١.

^٢ - محمد عبدالله القواسمه، البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، ص ٣٥.

الفصل الثاني: الصورة الشعرية

تمهيد

تُعد الرواية من الأجناس الإبداعية الأكثر قدرة على الرصد والمتابعة حسب الإمكانيات التي تمتلك، لتؤهلها في استيعاب المكونات السردية والتصورات الفكرية. كما أنّها مرنة في التعامل مع اللغة على مختلف المستويات المعجمية والتركييبية والدلالية ما يجعلها تختلط بالأجناس الأخرى، فهي تسعى لغور غمار التجريب من أجل الإبداع والخروج عن السائد والمألوف بشكل فني تتقاطع فيه مع فنون أخرى كالشعر. عليه فإنّ سمة "الشعرية" لم تُعد حكراً على الشعر وحده، بل طالت أجناساً أخرى كالرواية التي استلهمت منها الانزياحات الدلالية التي تنتجها التعابير الشعرية وما تحتزنه من تخيل المتمثل في انتقاء الكلمات والدلالات، والصور المجازية. وذلك هو السبب في أنّ الشعرية أصبحت ملمحاً بارزاً من ملامح الرواية الحديثة.

عمل سنان أنطون من خلال رواياته أن يتجاوز القواعد المألوفة المموجة ليعبر بلغة رواياته إلى فضاء أكثر رحابة وذلك عبر استخدامه الانحراف أو الانزياح اللغوي، لذلك نلاحظ أنّ رواياته تضمّ نصوصاً شعرية قويّة استطاعت خلق تفاعلات بين العناصر الروائية من جهة والنص والقارئ من جهة أخرى، ما جعل نصّه الروائي يشبه المقاطع الشعرية من خلال لغته، منفتحاً على التأويلات والقراءات. نريد في هذا الفصل دراسة الصورة الشعرية (الاستعارة والمجاز والكناية) في روايات سنان أنطون والتي اختزل بها الكاتب رؤاه الفكرية والنفسية.

وقد توزّع الفصل على ثلاثة مباحث بعد التمهيد وخاتمة لما توصل إليه الباحث من استنتاجات. فقد تناول المبحث الأول الاستعارة وأنواعها ومواطن استخدامها في روايات سنان أنطون، كما اهتمّ المبحث الثاني بالمجاز ومواقع توظيفه في تلك الروايات، وأما المبحث الثالث فقد تناول الكناية راصداً المساحات التي تواجدت فيها. وفيما يلي نسعى إلى إلقاء الضوء على تلك المواضيع.

المبحث الأول: الاستعارة

من يقرأ روايات سنان أنطون يلاحظ الكم الهائل من الاستعارات التي وظّفها للتحكّم بالفضاء الروائي وتعزيز الصور الشعرية فيه، فروايات سنان أنطون طغيان للاستعارات لاسيّما المكنية منها. إنّ السمة الأساسية لهذه الاستعارات إنّها ليست لإضفاء البعد الجمالي على النص كما كان يُراد به في البلاغة القديمة، وأيضاً ليست استبدالية يأتي بها الكاتب من أجل الانتقال من المعنى

الأصلي إلى المعنى الحقيقي فحسب، بل هي استعارات وضعية بعيدة عن القصد الإبداعي كما أريد لها في الأدب القديم «طرق عادية في الحديث عن مواقف الحياة»^١ إنها استعارات وضعية بناها على ضوء تجارب شخصياته دائمة الحضور في ذهنية الشخصيات وتتأقلم مع واقعهم الخارجي للتعبير عن المحتوى النفسي بداخلها. الاستعارة حسب الباحثين ليست من أمر اللغة وإنما هي ظاهرة ذهنية قبل أن تكون لغوية^٢ لذلك يرتبط الأسلوب الاستعاري بتيار الوعي ومن الممكن أن تكون الاستعارة آلية من آلياته للتعبير عن المحتوى الذهني للشخصيات. وسنقوم بنقل نماذج من تلك الاستعارات التي تقوم على النسق التصوري للشخصيات:

تبدأ الأسطر الأولى من رواية **إعجام** بتوظيف الاستعارة حيث نقرأ: «كنت أقرب غيمتين كانتا تتساحقان بصمت في سماء بغداد. ثم هربتا غرباً، ربّما خجلاً، وتركنا جالساً على مصطبة تحت النخلة الفرنسية»^٣ حيث شَبَّه الراوي الغيمتين بعنصرين يراقبانه يتسابقان ويهربان ويتركانه، والجامع بين الاثنين العلو والسلطة فكما أنَّ الغيمتين تعلوان والعلو رمز للسلطة، فالمراقبان أيضاً يتمتعان بالسلطة، ثم حذف المشبّه به وهما المراقبان لكن بعد أن أخذ خاصية أو صفة من صفاتهما وهي التسابق، والهرب، ثم أسند هذه الصفات إلى المشبّه وهو الغيمتين. إذن فالاستعارة مكنية لسبب حذف المشبّه به و ذكر المشبّه. أراد الكاتب بهذه الاستعارة الإشارة إلى حالة المراقبة التي يتعرّض لها المواطن العراقي من قبل السلطات، إذ كلّ شي مراقب، وقد اتخذت السلطات كافّة الطرق لمراقبة العراقيين ووضعهم تحت المجهر، لذلك استخدم الاستعارة لغرض تقريب المعنى إلى ذهن القارئ وتحريك مشاعر الحذر والترقب فيه، كما أراد بها التعبير عن مدى الضيق الكاتم على صدره، فلولا هذه الاستعارة لكان عليه أن يستخدم اللغة المعتادة التي لا تستطيع التعبير عن ذلك المقصود.

لقد خرج سنان أنطون عن المألوف في التعبير عن المحتوى النفسي للراوي باستخدام الصورة الاستعارية كصورة شعرية قامت عليها البنية النصية لتكون الموائمة لرسم ذلك المحتوى النفسي والكشف عن تأزّم الراوي. بمعنى أنَّ الاستعارة جاءت خرقاً للغة المعيارية حيث أنَّ توظيف فعل أقرب الموحى بالمراقبة والتجسس تعبير ظريف يشير إلى إرصاد الحريات من قبل استخبارات النظام. لم يأت هذا التعبير الاستعاري عن فراغ بل إنّما هو اسقاطات من لاوعي الراوي يعكس مدى الضيق الذي يشعر به.

١ - جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نخيا بها، ص ٧٢.

٢ - كمال الزماني، الاستعارة في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، ص ٦٢.

٣ - سنان أنطون، إعجام، ص ١١.

وفي موضع آخر من الرواية نشاهد نماذج أخرى من هذه الصور حيث نقرأ النص المقتبس التالي: «أنشبت أظافري في الجدار أحفره. أخذ فتات الكابوس يمتزج بدمي ولعابي ودموعي، شعرت بأن أصابعي على وشك أن تصل إلى فضاء آخر»^١ من الملاحظ في هذه الاستعارة أن الراوي شبه الكابوس وهو شيء مجرد، بشيء محسوس يتجزأ إلى فتات أو وحدات صغيرة في استعارة انطولوجية وهي استعارة تسمح بفهم المجرد في ضوء المحسوس أي فهم المجرد باعتباره أمراً محسوساً، ونتعرف أكثر على هذا النوع من الاستعارة في كتاب "الاستعارات التي نحى بها": «إنَّ الاستعارة الأنطولوجية طبيعية ودائمة في فكرنا إلى درجة أننا نتعامل معها في العادة كالبداهيات كما نعتبرها أوصافاً مباشرة للظواهر الذهنية، ولا يخطر ببال جلنا أن الأمر يتعلق بتصورات استعارية ... إننا نستخدم الاستعارات الأنطولوجية لفهم الأحداث والأعمال والأنشطة والحالات. إننا نتصور الأحداث والأعمال استعارياً باعتبارها أشياء، والأنشطة باعتبارها مواد، والحالات باعتبارها أوعية»^٢ كما قسّمها الكتاب نفسه إلى نوعين: استعارة الكيان والمادة، واستعارة الوعاء.

فحذف المشبّه به وأبقى على بعض لوازمه وهو الفتات، فالاستعارة مكينة. والغرض من تلك الاستعارة وصف الكابوس الخانق وبيان حجم المعاناة التي يعانيها الراوي ورسم صورة حقيقية عن المأساة التي يعيشها في وطنه العراق. لا يمكن أن توصف بشاعة الكابوس أفضل ممّا وصفتها هذه الصورة الشعرية على هيئة الاستعارة المكينة، فهي قويّة الدلالة تصيب الهدف بدقة، ذلك أنّها استخدمت عنصر الاستعارة الذي يقرب المعنى إلى ذهنية المتلقّي بأفضل صورة ممكنة.

يذكرنا النص المقتبس بالبيت الشهير المنسوب لأبي ذؤيب الهذلي (وإذا المنية أنشبت ...) حين يرثي أولاده والبيت من البلاغة بمكان حيث صار مثلاً في قوّة التعبير الاستعاري. النص عبارة عن مشاعر نارية مؤجّجة تحكي الغليان في نفس الراوي وتظهر تأزّمه النفسي وهو ما استوجب عليه استخدام لغة الاستعارة لما فيها من قوّة في التعبير.

كما أنّ النص المقتبس التالي من الرواية نفسها يضم نموذجاً من الاستعارات، حيث أراد الكاتب رسم صورة واقعية عن الممارسات القمعية التي اتخذها النظام بحق الأحزاب السياسية منها الحزب الشيوعي، فاقتضى الأمر أن يوظّف اللغة الشعرية عبر توظيف الاستعارة «كان الحزب الشيوعي قد دُبح منذ سنين طويلة. جدع أنفه وشملت عيونه وقطّع إرباً إرباً وترك يتفسّخ في السجون والمنافي»^٣ لقد شبه الكاتب الحزب الشيوعي بإنسان له ملامح كالعين والأنف، والجامع بينهما هو الإذلال إذ

^١ - المصدر نفسه، صص ٧١-٧٢.

^٢ - جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحى بها، ص ١٥٦.

^٣ - سنان أنطون، إعجام، ص ٨٨.

تعرّض الحزب الشيوعي للإذلال كما يتعرّض الإنسان الأسير له. فالمشبّه هو الحزب الشيوعي والمشبّه به هو الإنسان وقد حذفه بعد ما أبقى على صفة من صفاته أو خاصية من خصائصه وهي العين والأنف والنحر وغيرها ونسبها إلى المشبّه وهو الحزب الشيوعي على طريق الاستعارة المكنية. اعتمد الراوي فن التجسيد في تحريك مشاعر الألف، لاسيّما وأنّه يتعاطف نفسياً مع الحزب الشيوعي وهذا ما نعرفه من خلال السياق، فكانت هذه الاستعارة أداة تعبيرية راقية كما أقرن بها التخيل وهو الركن الأساسي في بناء الصورة.

لم تكن الاستعارة هنا مجرد تغيير في الألفاظ أو المعاني، بل جاءت لغرض خلق معان وصور جديدة تختلف عن السابقة، حيث نجد أنّ الكاتب قلب المعنى اللفظي ليخلق معنى عاطفياً. إنّ ترك الحزب في السجون ليتفسّخ بعد جدع أنفه وسمل عيونه صورة استعارة بديعة جاءت عبر إسقاطات الكاتب النفسية وهي خير مؤشّر لفهم كنه محتواه النفسي الموسوم بالضيق والألم.

وقد عثرنا على نماذج كثيرة لتوظيف الاستعارة في رواية **وحدها شجرة الرمان** حيث وجدناها زاخرة بالصور الشعرية كالاستعارة إذ نقرأ النموذج التالي:

«كان الموت الدائم الحضور في محل عمل أبي وفي أيّامه، على وشك أن يعلن حضوره من جديد لكن بقسوة وضراوة سيترك بهما وشماً على قلبه وما تبقى من سنينه»^١ لمن الواضح أنّ ثنائية الموت والحياة تهيمن على رواية **وحدها شجرة الرمان**، حيث تسير الحياة بموازاة الموت جنباً إلى جنب، كما يسر الموت بموازاة الحياة جنباً إلى جنب، وقد قرأنا على لسان الراوي أنّه يعيش بين الأموات، فباستثناء أمّه والضيفتين غيداء وأمّها لا ارتباط للراوي بعالم الأحياء. وللتعبير عن هذا الموقف كان لابدّ للكاتب أن يزيح في لسان الراوي تلك اللغة الشعرية الجميلة التي تلبّست بلباس الاستعارة، فلا يمكن أن يتحدّث الراوي عن هيمنة الموت في حياته وعن ثنائية الموت والحياة لولا استخدام تلك الصورة الشعرية الاستعارية. لقد شبّه الراوي الموت بإنسان، فالموت مشبّه بالإنسان مشبّه به والجامع بينهما هو الحضور، فالموت حاضر دائماً بين العراقيين كما يحضر إنسان في مكان ما بشكل دائم، وقد حذف المشبّه به وأبقى على بعض لوازمه أو خصائصه وهو الحضور. إذن الاستعارة مكنية، لأنّ المشبّه به محذوف والمشبّه مذكور في النص.

من المعروف أنّ الموت لا يختصّ ببلد فهو الزائر الخاطف لا يستقرّ في مكان ما، لكنّ الراوي خلاف ذلك يتحدّث عن استقرار الموت وتخييمه في بلده العراق وكأنّ الموت لحقّ ليستقرّ فيه. من سمات الوشم البقاء والاختصاص، فالموت طبع وشماً على قلب أبيه كناية عن الاستقرار فيه

١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٢٠.

والاختصاص به، وقد عبّر الراوي من خلال النص عن محتواه النفسي وعن مشاعر الحزن والأسى التي خيّمت على قلبه وعاثت به وذلك عبر توظيف بنية الاستعارة.

كما نلاحظ كمّا آخر من الاستعارات في رواية **وحدها شجرة الرمان** منها: «والحجيم كلّ هنا ويكبر يوماً بعد يوم. جذور شجرة الرمان هذه، مثلي، هنا في أعماق الحجيم. يا ترى هل تبوح الجذور بكلّ شيء للأغصان أم أنّها تخبئ عنها ما يوجع؟ ترتفع أغصانها وتبدو حين تداعبها الريح، كأنّها تحاول أن ترفرف لتطير. لكنّها شجرة. قدرها أن تكون شجرة، وأن تكون هنا. لكنني أردّ أنّي لا أؤمن بالقدر، فلماذا أقول هذا؟ يجب أن أقول: تاريخها. فالتاريخ هو ما يسميه الناس القدر. والتاريخ عشوائي وعنيف، يعصف بكلّ ما في طريقه»^١ نجد أنّ الراوي استخدم الاستعارة في "تبوح الجذور" حيث حذف المشبّه به وهو الإنسان مثلاً وأبقى على شيء من لوازمه وهو البوح فالاستعارة مكنية، وكان الغرض من الإتيان بها هو لفت انتباه القارئ إلى وجود قرابة بين المتباعدين، أي البوح والشجر، كما أنّ الغرض منها إثارة تداعيات جديدة في الذهن. إنّ الراوي ودود حسب ما فهمناه من سياق أفكاره، يجزم أنّ الإنسان ليس وحده من يشعر ويتكلّم، بل حتى الشجر والجماد لها لسان وشعور فهي تصرخ من ويلات الحرب كما يصرخ البشر، ومن أجل ذلك أتى بهذه الاستعارة للتأكيد على ما يعتقد به. في فهرسه الذي يختص بالدقيقة الأولى من الحرب فقط، قد أنطق ودود الشجر والجماد كما أنطق الإنسان ليعكس حجم فداحة الحرب ومرارتها، فكان لابدّ من إعطاء النص شحنة دلالية فاستخدم تلك الاستعارات التي نراها في هذا المقطع من الرواية. كما استخدمها في "ترفرف" كاستعارة مكنية أيضاً وكما استخدم "يعصف" كاستعارة مكنية أخرى، وكما خلط المدركات الماديّة بالمدركات المعنوية عبر تحطيم الحاجز بينهما حين قال "التاريخ عشوائي" أو "أعماق الحجيم" فقد ألصق التاريخ وهو مُدرك معنوي بالعشوائية وهي مُدرك مادي، وألصق الأعماق كمُدرك مادي بالحجيم كمُدرك معنوي. وكانت وظيفة الصورة الشعرية التكتيف الرمزي لحجم الوجع النفسي الذي يشعر به وقوّته.

كما نلاحظ فإنّ النص يتقاطر استياءً وألماً وقد عبّر الراوي بهما عن طريق توظيف البنية الاستعارية لقدرتها التعبيرية الهائلة. لم يشبّه الراوي العراق بالحجيم إذ إنّ بين طرقي التشبيه هناك نقاط خلاف كما مشتركات، بل قال إنّ الحجيم بنفسه حلّ في العراق فراح يكبر فيكبر. الاستعارات هنا عبّرت عن حجم الألم الداخلي والضييق النفسي للراوي قبل أن تعبّر عن العراق المتأزّم المدقّر. عليه

١ - المصدر نفسه، ص ٢٥٤.

فإنَّ الكاتب قد وظَّف الاستعارة للكشف عن المحتوى النفسي للشخصية، لأنَّها من الممكن أن تكون آلة من آليات تيار الوعي.

وأيضاً هناك نموذج آخر حيث نقرأ: «شعرت بمزيج من الخجل والمهانة وخرجت إلى الحديقة الصغيرة وجلست بالقرب من شجرة الرمان أداوي جراحي»^١ في المقطع المقتبس يتحدث الراوي جواد عن صدام حدث بينه وبين أبيه بعد ما اكتشف الأخير أنَّ الراوي جواد يرسم وجوه الموتى فنَّها ومزق ما رسمه من ملامح لتلك الوجوه. اعتزل جواد عن أبيه وجلس في ساحة المغسل حيث شجرة الرمان ليعبّر عن مدى حزنه واستيائه مستخدماً عنصر الاستعارة. شبّه الراوي الحزن والاستياء بالجراح فالمشبّه هو الحزن والاستياء والمشبّه به هو الجراح، والجامع بين طرفي التشبيه هو الألم، عليه فإنَّ الاستعارة تصريحية للأسباب المذكورة.

وفي النص المقتبس التالي من رواية **وحدها شجرة الرمان** نفسها نقرأ: «بدلاً من سطوح بيضاء ألونها على هواي وأفرش عليها كواييسي أو فضاء تلد في حضنه مخيلتي أجساداً أنا خالقها، وجدتي ولسين طويلة لا أستخدم أكثر من لونين أو ثلاث»^٢ الميزة الثانية لرواية **وحدها شجرة الرمان** أنَّها نص حلمي بامتياز، تمر في جوفه الكواييس فتحيط بالراوي من كلّ جهة، حتى باتت تشكّل جزءاً من حياته اليومية لا يمكن فصلها عنه. عبّر الراوي بهذا الواقع مستخدماً الاستعارة أعلاه حين شبّه الكواييس بالسجادة أو الفرشة التي تُفرش على الأرض لتكون موضع جلوس للإنسان، فالمشبّه الكواييس والمشبّه به السجادة أو الفرشة، والجامع بينهما هو التغطية فالكواييس غطّت حياته وهيمنت عليها، كما تغطّي السجادة مساحة من الأرض لتكون موضع جلوس، وقد حذف المشبّه به وهو السجادة أو الفرشة وأبقى على بعض خصائصه أو لوازمه وهو الفرش وأسندته إلى المشبّه علي طريقة الاستعارة المكنية. من الواضح أنَّ الغرض من توظيف هذه الاستعارة هو تقريب الصورة أي الهموم النفسية التي يعاني منها الراوي إلى ذهنية القارئ ورسم صورة لديه ممّا يشعر به من تأزّم داخلي وإثارة ذهنية موائمة مع هذه الحالات، فلولاً هذه الاستعارة لكان من المستحيل تعريف حقيقة الكواييس التي تحوم حوله وبيان حقيقتها المخيفة البشعة.

من الواضح أنَّ الاستعارة هنا نجحت في التعبير عن المحتوى النفسي المتأزّم للراوي والكشف عن ملله وضيقة إزاء الوضع المتأزّم في وطنه العراق.

^١ - المصدر نفسه، ص ٤٤.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١١٣.

ما زال حديث الموت والحياة يتجدّد على لسان الراوي في منولوج داخلي يقطر حزناً وألماً، إذ نقرأ النصّ المقبوس التالي من رواية **وحدها شجرة الرمان** نفسها وفيه صورة شعرية جاء بها الراوي للتعبير عمّا يشعر به من مشاعر وأحاسيس عشعشت بداخله: «كنت قد ظننت أنني نجحت في الابتعاد عن الموت وطقوسه في السنتين اللتين أعقبنا وفاة أبي. لكنني اكتشفت أنني كنت قد ابتعدت عن التعامل معه بيديّ فقط. لكن أصابعه كانت تزحف في كلّ مكان من حولنا ولم أتمكن من طرد فكرة أنّه يعيشني»^١

بعد ما مات أبوه، سنحت له الفرصة للخروج من جحيم اسمه العراق، فودّع الراوي أمّه وأخته واتّجه نحو الحدود للعبور إلى بلد آخر، لكن فشلت محاولاته وعاد إلى المكان الذي كان هارباً منه، عاد إلى المغيسل، مصيره المحتوم، المكان الذي تتوافد الأموات عليه دون انقطاع، وهكذا ليعود الراوي إلى عالم الأموات مجدّداً. لكن كيف يعبر عن خيبة الأمل هذه؟ والصدمة التي تلقّاها؟ الجواب عبر لغة شعرية انزياحية قادرة على إظهار عمق الخيبة وليس اللغة الاعتيادية. فكان عليه أن يستخدم لغة مناسبة لذلك نجد أنّ الراوي استخدم الاستعارة في "أصابعه كانت" حيث شبّه الموت بإنسان له أطراف كالأصابع، فالموت مشبّه بالإنسان مشبّه به، والجامع التدخّل فكما أنّ الإنسان يتدخّل في شئون الآخرين، الموت أيضاً يتدخّل ويتصرّف دونما إذن. وبما أنّ المشبّه به محذوف مع الإبقاء على بعض لوازمه وإسنادها للمشبّه (الموت) فالاستعارة مكنية. من الملاحظ أنّ الراوي اعتمد في النصّ المقتبس كما النماذج الأخرى على التشارك عن طريق المجاورة حيث انتقل من موضوع (هيمنة الموت على حياته) إلى موضوع آخر وهو الإرهاب أو حالات تشبهه وفق آليات سببية وكان الغرض من الإتيان بهذه الاستعارة تقريب المعنى للمتلقّي وتفهيّمه.

مازال الحديث عن الموت عبر تقنية المنولوج الداخلي التي قدّمها الراوي لا لأحد بل لنفسه ليعبر عن آلامه وجراحه التي باتت تزداد يوماً بعد يوم. لقد اتّخذ الراوي تعديلاً في تفكيره فهو خلافاً لما كان يظن فإنّ الموت لم يتركه بل صار يتعقّبه فيّ مكان وكأّما يشعر بأصابعه التي تزحف خلفه. إنّ استخدام الاستعارة أعلى من قيمة النصّ فنياً حيث منحت قوة التعبير لتتجاوز إطار الجملة وفي هذا تأكيد على أنّ الكلمة في الرواية من الممكن أن تكون خلافة موصلة للفكرة. إنّ مشاعر الحزن والأسى التي عبّرت عنها البنية الاستعارية للنصّ تثبت العلاقة بين الاستعارة من جهة وتيار الوعي من جهة أخرى إذ تعتبر آلية من آليات الكشف عن المحتوى النفسي للشخصية.

١ - المصدر نفسه، ص ١٤٥.

لم تخلُ رواية *يا مريم* من الصور الشعرية التي جاء بها الراوي عبر الاستعارات إذ استخدمها بكثرة وفيما يلي نتناول البعض من نماذجها: «بدأت الحديقة حزينة من شبّاك غرفتي. آخر زهرة رازقي قطفتها قبل ثلاثة أسابيع. إنّه الخريف والحديقة في حداد على نفسها. لكن كلّ شيء سيولد من جديد في الربيع»^١ كما النماذج السابقة نلاحظ أنّ الصورة الشعرية جاءت في إطار المنولوج الداخلي وقد أقامها الراوي على أساس الاستعارة. يعرّ الراوي عن مدى حزنه وقلقه إزاء الوضع الراهن فنراه يشبّه ذبول الحديقة وعدم نضرتها بالحزن، فالمشبّه ذبول الحديقة وعدم نضرتها والمشبّه به الحزن والجامع ما بين طرفي التشبيه هو الفتور، ثمّ اشتقّ من المشبّه به "الحزينة" بعد ما حذفه وأبقى على المشبّه، فالاستعارة تصرّحية.

صورة استعارية أخرى اهتمّت بتصوير نفسية الراوي المتأزّمة والمشحونة بالحزن والألم والاستياء رغم الأمل المتبقي في بعض زواياها. إنّ السياق ساعد في منح النص قيمة شعرية فلا يمكن فهم شاعرية النص دون الالتفات إلى السياق المرتبط بالمكان. فالنص هذا إن اقتطع فزجّ به في صحيفة ما كتقير صحفي لأخذ المعنى الحرفي فقط، لكنّه جاء في سياق الرواية فأخذ المعنى الدلالي فتجلّت شاعريته. من جانب آخر يظهر النص علاقته بتيّار الوعي لما ينقل من مشاعر الحزن والأسى في نفسية الراوي المأزوم.

كما نلاحظ النموذج التالي من توظيفات الاستعارة لتعزيز الصورة الشعرية في رواية *يا مريم* حيث نقرأ: «بدأ الوضع الأمني يتدهور بسرعة صاروخية. شاعت لغة الموت وعلا صوت الانفجارات والمفخّخات مهشّماً الهدوء الذي ظننا أنّنا كنّا سنعيشه»^٢ إنّ الصدمات النفسية التي يعيشها شخصيات سنان أنطون تحتم استخدام الصورة الشعرية لقدرتها الهائلة على إمكانية التعبير عن الوضع المأساوي الراهن الذي تسبّب في النفسية المأزومة لتلك الشخصيات. النص رغم قصره مليء بالصور الشعرية الفنية، حيث الكم الكبير من الاستعارات. نلاحظ الاستعارة في "يتدهور" وفي "شاعت" وفي "علا" كما نلاحظه في "مهشّماً" و"سنعيشه". لقد شبّه الراوي الوضع الأمني بالحجر والجامع بين الطرفين هو السقوط، المشبّه معنوي والمشبّه به مادي، وقد حذف المشبّه به مع الإبقاء على بعض الوازمه أو خصائصه وهو السقوط فالاستعارة مكنية لسبب حذف المشبّه به. في "شاعت" هناك أيضاً استعارة من نوع المكنية، حيث شبّه الراوي الموت بالخبر والجامع بينهما هو

١ - سنان أنطون، *يا مريم*، ص ٩٤.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٩٩.

الانتشار، فالموت ينتشر كما ينتشر الخبر هنا وهناك، فالمشبه لغة الموت والمشبه به الخير وهو محذوف
فهنا استعارة على الطريقة المكنية لسبب حذف المشبه به. وهكذا في الاستعارتين التاليتين.

الموت من جديد والحديث المكرر عنه فلا عجب في ذلك إذ إنه يشكل الثيمة الرئيسة في الرواية
ومن أجل التعبير المناسب عنه استخدم الكاتب أسلوب الاستعارة بما فيها من صفة انزياحية تساعد
في تجاوز المعنى اللفظي واستجلاء المعنى الحقيقي للنص. بما أن النص إسقاطات لمشاعر الراوي
ونفسيته، وأن القصد منه الكشف عن المحتوى النفسي للشخصية والتعبير عن مشاعر الحزن والأسى
الكامنة فيه فهناك علاقة بينه وبين تيار الوعي.

وفي النص المنقول التالي من الرواية نفسها نلاحظ أن هناك استعارات لتعزيز الصورة الشعرية
المعبرة عن الخلجات النفسية للرواية منها وقد جاءت ضمن المنولوج الداخلي أيضاً «لم أكن مستعدة
للتخلي عن السدّات. اكتشفت أن الحياة اليومية تصبح أكثر رحمة وأقلّ عنفاً وعبثاً، عندما تشبه
الأفلام الصامتة. لكن حتى صوت شهيق وزفير كان يؤرقني أحياناً وأنا أحاول النوم. وكنت أتمنى
لو تسكت رثائي ويكفّ قلبي عن الدمدمة»^١ قدّم لنا النص صورة شعرية تنضح ألماً، فالرواية منها
وبعد الأحداث الجسيمة التي مرّت بها لا تطيق الأصوات، فحتى الشهيق والزفير يؤرقها لدرجة أنها
تتمنى لو سكنت رثائها وكفّ قلبها عن العمل كي لا تسمع صوته. لا يمكن التحدّث عن حجم
الألم الذي يشعر به المرء كما تحدّثت عنه الرواية منها في النص المنقول. وسبب النجاس في التعبير
يعود لاستخدام الصور الشعرية المتمثلة بالتشبيه والاستعارة، لقد رفدت الرواية النص بعدد من
الاستعارات لتعزيز الصورة الشعرية التي وقع على كاهلها مهمّة التعبير عن حالة من الشعور لا
توصف إلا بها. لقد شبّهت الرواية صوت الشهيق والزفير بشخص مؤذ، فالمشبه صوت الزفير
والشهيق والمشبه به الشخص المؤذي والجامع الأذية والإزعاج. وقد حذفت المشبه به مع الإبقاء على
بعض لوازمه أو خصائصه فالاستعارة مكنية.

عبر هذا المنولوج الداخلي نتعرّف على الحالات النفسية للرواية منها وما تشعر به من ضيق
ومرارة. إنَّها تشعر بالضيق من الأصوات فالانفجار المأساوي الذي سلب منها طفلها بشار جعلها
تكرة كلّ الأصوات وتفرّ منها لدرجة صارت تضع السدّات على إذنيها كي لا تسمع صوت
السيّارات والمارة... إطلاقاً. ما أشير إليه دلالة على التأزم النفسي وعدم الاستقرار الداخلي
فالرواية منها منهارة تماماً بعد تعرّضها لذلك الحادث الأليم وهذا ما دعى الكاتب لاستخدام أسلوب

١ - المصدر نفسه، ص ١٣٢.

الاستعارة، حيث عبّرت الاستعارة عن كلّ هذه المآسي بلغة إيحائية انزياحية وهذا ما يهدف إليه تيّار الوعي.

وهناك مقاطع في رواية **فهرس** تضم بعض الاستعارات وظّفها الكاتب ضمن الصور الشعرية المعبّرة عن حجم المعاناة والتأزم النفسي الذي يشعر به والذي لا يمكن وصفه إلا بها ونشير إلى البعض منها:

المقتبس التالي من رواية **فهرس** وظّف الاستعارة التصريحية حيث نقرأ: «هناك مئات الغيوم تختبئ في جسدي. غيوم تتشكّل من بخار الصور والكلمات ومن ركام أشياء لا أعرفها ولا أفهمها بصراحة»^١ دخل ودود في منولوج داخلي يحدث نفسه فيشكو الحالة التي يعاني منها من ضياع وخوف وعن المجهول الذي يكمن له، فعبر عن كل ذلك باستخدام الاستعارة حيث شبه الأفكار بالغيوم والجامع هو الضبابية والغموض والضياع. المشبه الأفكار التي تمّ حذفها والمشبّه به الغيوم وقد ذكرها، عليه فإنّ الاستعارة تصريحية.

وظّف سنان أنطون في النص المقتبس كلمات تختبئ، ركام، لا أعرفها، لا أفهمها للتعبير عن مفهوم الألم الناتج في ضوء التأزم النفسي الذي يحيط به مستخدماً الاستعارة التصويرية. لذلك نجد أنّ النص يحمل طابعاً إيحائياً نجح في تصوير مشاعر الألم والضغط والأسى النفسي في داخل الشخصية وهذا دليل على أنّ الاستعارة من الممكن أن تكون من ضمن آليات تيّار الوعي.

وفي نفس السياق نقرأ نموذجاً آخر للاستعارة من الرواية نفسها: «أعود إلى الماضي وأنام على السكّة التي يسير عليها الزمن كي أجبره على التوقّف وتغيير وجهته» يعرب الراوي عبر الصورة الشعرية هذه عن حيرته أمام الماضي الذي يسير كيف ما يريد ليدوس على كرامة الإنسان ويحطّم رأسه دون اكتراث. لا يمكن التكلّم عن غطرسة الماضي بلغة تقليدية اعتيادية إلا إذا اتخذنا اللغة الشعرية التي اتخذها الراوي في النص المقتبس والتي أثّرت به نصّه الروائي. تقوم الصورة على الاستعارة، حيث شبه الراوي الزمن بالقطار، والجامع هنا هو السير فالزمن يسير كما القطار، فالمشبّه الزمن والمشبّه به القطار الذي يسير على السكّة الحديدية، فحذف المشبّه به وهو القطار مع الإبقاء على بعض لوازمه أو خصائصه، فأسندها إلى المشبّه، ففيه استعارة من نوع المكنية بدليل حذف المشبّه به والإبقاء على المشبّه.

وفي نموذج آخر من رواية **فهرس** نفسها نقرأ النص المقتبس التالي:

١ - سنان أنطون، **فهرس**، ص ٢٠٤.

«لا جحيم إلا هذا الذي نعيشه الآن. أنا أو من بما يقوله كالفينو عن الجحيم. ثمَّ أنَّ الموت سيعلن انتصارهم عليّ. قد لا أنتصر عليهم أبداً لكنني لن أعلن الهزيمة ولن اعترف بها مهما كان الثمن. سأموت واقفاً على أفكاري»^١ لقد خرج الراوي في النص المقتبس باللغة عن المؤلف من التعبيرات عن طريق استخدام الاستعارة باعتبارها صورة من الصور الشعرية التي تقرب النثر من الشعر ونظامه. تُعدّ الاستعارة من أهم الأسس التي يبنى عليه شعرية النص بوضع الكلمة في سياق جديد غير مألوف وغير متوقع لتولد تأثير غير مألوف ولتأكيد القيمة الذاتية للكلمة الشعرية.^٢ اختار الراوي مفردة الجحيم لعبّر بها عن الوضع المأساوي الذي يهيمن على العراق، فقدّم تلك الصورة الشعرية عبر توظيف الاستعارة، حيث شبّه الوضع العراقي بكل جوانبه بالجحيم الذي لا يطابق والجامع بين المشبّه والمشبّه به هو الصعوبة وعدم إمكانية الاحتمال، فالوضع لا يُحتمل كما أنَّ الجحيم لا يُحتمل. المشبّه الوضع القائم في العراق والمشبّه به الجحيم، وقد حذف المشبّه به وأبقى على بعض لوازمه أو خصائصه وهو عدم التحمّل فالاستعارة مكنية لسبب حذف المشبّه به.

في المنولوج الداخلي المباشر يتحدّث ودود مع نفسه عن الجحيم وطرق مواجهتها، كما تحدّث الروائي الإيطالي إيتالو كالفينو في روايته "مدن خفيّة" حيث وجد نفسه أمام خيارين: الأول القبول بالوضع والتعايش معه والثاني أن يدرك في الجحيم ما ليس بجحيم وهو طريق مخوف بالمخاطر يتطلّب الحذر. لقد استحضر الكاتب كالفينو في استعارته للاعتراف بجحيمية الموقف لكنّه يعلن عن صموده وعدم الاعتراف بالموت. هذه الحالات إنّما تنبعث عن لاوعي الكاتب فتعكس تأزمه النفسي نتيجة ما يحيط به وقد وجد الكاتب الاستعارة هي الآلية المناسبة المعبّرة لذلك.

كما أنَّ هناك استعارة أخرى في "الموت سيعلن انتصارهم" حيث شبّه الموت بإنسان يعلن عن خبر ما، فالمشبّه الموت والمشبّه به الإنسان الذي يعلن عن خبر ما، والجامع الإعلان فكما الخبر يُعلن فالموت، أيضاً يعلن من قبل الإرهابيين، فحذف المشبّه به وأبقى على المشبّه، مع إسناد بعض لوازمه أو خصائصه إلى المشبّه. فالاستعارة مكنية لسبب حذف المشبّه به إبقاء المشبّه.

^١ - المصدر نفسه، ص ٨٦

^٢ - ينظر: سليمان نبيل، فتنة السرد والنقد، ص ١٠٦.

وفي موضع آخر من الرواية نقرأ: «الوجود بأكمله غابة من الشظايا التي تتطاير وتهرب في الظلام الكوني. شظايا أصبح بعضها كوكباً واسترّ في مدار حزين. والبعض الآخر محض غبار كوني يهيم. وأنا أحاول أن أجمع شظايا انفجار صغير. نثار أصنع منه عقداً كي أعلّقه. نعم أعلّقه لكن أين/ أين أعلّقه؟ حول عنق الفراق. مهمتي بالضبط عكس مهمّة القابلة أو طبيب الولادة الذي يقصّ الحبل السري بعد الولادة. فأنا أعيد نسج الحبال السريّة بين الأشياء وأمهاتها. أعيد الأعواد إلى الأوتار المعلّقة. أعيد الدمعة إلى العين. إنّه عمل متعب لا ينتهي. وأعدائي كثيرون. أحياناً أظنّ أنّني عنكبوت فاشل يصطاد الفراغ»^١

النص المنولوجي المقتبس والذي ينزف ضياعاً حزناً وألماً، لا يصف الصدمة في حد ذاتها فهي لا تُوصف أساساً، وإنّما يصف المشاعر والانطباعات التي جاءت نتيجة الصدمة في نفسية الراوي. ثمّ أنّ تلك المشاعر جاءت انفعالية تندفق من بينوع الألم وتخرج من بوابة الجراح. تتسم المنولوجات بالعشوائية والضبابية والغموض وذلك من الأسباب التي يدخلها في تيّار الوعي. الخواء والفراغ اللذان يشعر بهما الراوي كفيّلان بالإسقاطات الخيالية تلك، فكلّ شيء يبدو له فراغ، ناتج عن انفجار عبثي لا يهدف إلا للهروب في الظلام فحتى الهروب عبثي. في النص توظيف للاستعارات منها "تهرب" حيث حذف المشبّه به واحتفظ ببعض لوازمه وهي الهروب فالاستعارة مكنية. وفي "أعلّقه" استعارة أخرى، حيث حذف المشبّه به وهو انسان وأبقى على بعض لوازمه وهو التعليق، فالاستعارة مكنية. وفي "يصطاد" استعارة مكنية أيضاً.

نلاحظ الكثافة في استخدام الاستعارات في الرواية هذه حيث نقرأ النموذج التالي: «لكن كيف أصف اللحظة وهي ليست لحظة، بل هي أشبه بشجرة؟ فعلي أن أمرّ على جذورها وأن أصغي إلى حوار الأرض معها وما ترضعه منها. ثمّ جذعها ومن اتّكأ عليه أو حفر اسمه. والأغصان وذاكرتها وما حملته الريح ونثرته بعيداً وكلّ الطيور التي حطّت عليها وهي في طريقها إلى البعيد وتلك التي عششت ووو... إنّها متاهة»^٢

جاء تيّار الوعي في النص المنقول من خلال تساؤل الراوي عن طريقة وصف اللحظة التي يعيشها حتى قال: "وهي ليست لحظة، بل هي أشبه بشجرة" وهذه في حدّ ذاتها تعكس حالة التردّد والاضطراب عند الراوي الذي يحاول تيّار الوعي أن يكشف عنها لأنّها نوع من التأزم النفسي وبما أنّ ما قرأناه جاء ضمن منولوج داخلي، فهو كلام ذهني يقع في منطقة ما قبل الكلام. وقد استخدم

^١ - المصدر نفسه، صص ٢٤٦-٢٤٧.

^٢ - سنان أنطون، فهرس، صص ٢٤-٢٥.

الراوي هنا الاستعارة، حيث قال: "أصغي إلى حوار الأرض" فقد شبه الأرض بإنسان يتحدث، فحذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على شيء من لوازمه وهو الحوار، فالاستعارة هنا استعارة مكنية. كما نلاحظ شاهداً آخر لاستخدام الاستعارة في "حملته الريح ونثرته" حيث استخدام آخر للاستعارة المكنية.

النص شاعري بامتياز فهو مثقل بالصور الشعرية لاسيما الاستعارات. أضف على ذلك إنَّ الراوي يتحدث بجزم وقاطعية في البداية ثمَّ يعود فجأةً ويتسائل فيقول: أين علَّقه؟ ومعنى ذلك إنَّه وقع في حالة الشك والترديد التي تدل على التأزم النفسي. كما نلاحظ التكرار المستخدم في أسلوب الاستعارة حيث كرّر مفردة أعيد ثلاث مرّات وهذا أيضاً دليل على حالة نفسية متأزّمة بداخله. كل هذه الحالات النفسية من مشاعر الشك والترديد والألم والأسى استطلع الكاتب أن يجمعها في غلاف واحد وهو الاستعارة.

وتتواصل الاستعارات في الرواية فنقرأ: «أيام مستقبلنا تقف أمامنا/ مثل صفّ من الشموع الصغيرة المضاءة / شموع صغيرة، حيويّة، ذهبية، دافئة/ والأيام الماضية تظّل وراءنا/ طابور حزين من الشموع المطفأة/ والأقرب إلينا مازال دخالها/ شموع باردة، ذائبة، محنيّة/ لأريد أن أنظر إليها، شكلها يحزني/ ويحزني أن أستعيد نورها الأوّل/ أنظر أمامي إلى شعوري المضاءة/ لا أريد أن ألتفت لكي لا أرى و/ أرتعد/ لمأى الطابور المظلم وهو يطول/ والشموع المطفأة تتكاثر»^١

خرج النص على هيئة المنولوج الداخلي ليقدم لنا بعض الصور الانطباعية الآنية وما يدُلُّ على انطباعيتها هو النبرة التي تحكم النصّ، حيث نجد أنّ الكاتب جعل بين العبارات علامات فرز لتدل على الانقطاع الذي يشير بدوره إلى التردّد والاضطراب والقلق ومعنى ذلك أنّ الكلام ليس يقينياً بل تخيلاً نابعاً عن انطباعات الراوي. وقد اعتمد الراوي على التشبيه في عبارة: "أيام مستقبلنا تقف أمامنا/ مثل صفّ من الشموع الصغيرة المضاءة" حيث شبه الأيام بصفّ الشموع. كما أنّه اعتمد على استعارة في "تقف" إذ قال: "أيام مستقبلنا تقف أمامنا" حيث شبه أيام المستقبل بشخص فحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه وهو يقف فالاستعارة مكنية. كما نجد أنّ الراوي في "الأيام الماضية تظّل وراءنا" أورد استعارة مكنية أخرى. إنّ المقطع تراجيدي حالك السواد، فالراوي يرسم صورة جنائزية من مستقبل بلاده في ظل الاحتلال والإرهاب. شموع تضفي شعوراً من الحزن والكتابة، فتتكاثر الشموع المطفئة لينغمس العراق في مستقبل مظلم. كلّ هذه الشعور المحبطة لابدّ من التعبير عنها بأسلوب ما وكانت الاستعارة هي الأسلوب الأمثل. إذن الغرض من الاستعارة هنا

١ - المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

تقريب الصورة الحقيقية من الاحتقان والحزن، ورسم صورة للمأساة في ذهنية القارئ تطابق الواقع وتثير في ذهنه حيثيات موائمة لها.

النص المنولوجي المقتبس يتكوّن من عدّة عبارات قصيرة وهذا ما جعله سريع الإيقاع وسرعة الإيقاع تشير إلى حالة التوتر العصبي لدى الشخصية نوعاً ما. بالإضافة إلى ذلك فإنّ السياق الحاكم على أرجاء النص مشحون بالتأزم والتوتر، فتشبيه الأيام بالشموع القصيرة الأعمار والطابور الحزين للشموع المطفأة وارتعاد الراوي والطابور المظلم، كلّ ذلك يوحي بالتأزم والحزن واليأس في باطن الراوي ولا يمكن التعبير عن تلك الحالات إلا باستخدام الاستعارة لقدرتها وتمكّنها من القيام بالمهمة. نستشف مما قلنا إنّ الاستعارة ترتبط بالحالات النفسية للشخصية الروائية وتصلح لأن تكون من ضمن آليات تيّار الوعي.

ولم يغفل الراوي عن الوصف فنجد في النص الوصف المتقطع الذي يدلّ على وعي الشخصية "طابور حزين من الشموع المطفأة/ والأقرب إلينا مازال دخانها/ شموع باردة، ذائبة، محنّة". والنموذج الأخير يصوّر لنا حجم الضياع الذي اكتنف الراوي حيث أصبح يرى أنّ الكون مجرد غابة أتت من رحم الفراغ.

المبحث الثاني: المجاز

شاع المجاز في روايات سنان أنطون بكثرة لأنّه من الأدوات التي يمكن لتيار الوعي أن يتّخذها وسيلة لتقديم الإمكانيات الإيحائية المعبّرة على الانفعالات الداخلية والمحتوى النفسي للشخصيات. لم يتعامل سنان أنطون مع المجاز كعنصر من عناصر الزخرفة الفنية، كما يستخدم في البلاغة، بل استخدمه لتقديم الرؤية السردية.

جاء السرد في روايات سنان أنطون مرتدياً عباءة الشعر طافحة لغته بالمساحات المجازية والجمالية لتحوّل النص إلى قطع منسوجة بالصور المتشابكة التي تعجّ بالإيحاء والانزياح لتخرج في النهاية بتعددية الدلالات. لقد تناول سنان أنطون الشعرية من خلال عدّة عناصر منها المجاز، حيث يؤدّي المجاز في هذه الروايات دوراً مهماً في تشكيل اللغة الشعرية. شاع المجاز في روايات سنان أنطون ذلك إنّّه يتناسب مع طبيعة الوعي الباطني للشخصيات وهو القادر على التعبير الإيحائي عن الانفعالات الداخلية لتلك الشخصيات والتي يصعب التعبير عنها بالشكل الاعتيادي المباشر «فوجوه البلاغة مختلفة هي من وسائل الإيحاء بالحقيقة عن طريق الخيال»^١ من المعروف أنّ روايات تيار الوعي

١ - محمد غنيمي هلال، ص ٢٣٥.

تسعى في تصوير الإضطرابات الذهنية غير معبر عنها عبر الانتقالات المفاجئة السريعة إذن ماجدوى استخدام المجاز؟ الجواب يُستخدم المجاز للربط بين الذات والموضوع بهدف الإيحاء بما يدور في ذهن الشخصية ويكاد لا يخلو فصل من فصول رواياته من استخدامات المجاز. فيما يلي نتناول نماذج من تلك الاستخدامات:

ومن استخدامات المجاز ما نجده في رواية **إعجام** حيث نلاحظه في النص المقتبس التالي: حين يتحدث الراوي عن اللجنة المعنية بالتجنيد العسكري يشكّ بنزاهتها فيقول: «قيل الكثير عن صرامة وعدالة هذه اللجنة الجديدة، لكنّي لم أكن أصدّق أنّ أقرباء المسؤولين سيحاربون على الجبهة كالآخرين»^١ لقد تجاوز سنان أنطون لغة الإخبار ليوظّف لغة الإيحاء التي ساهم في توسيع مساحتها أسلوب المجاز الشعري وذلك لتقوية المعنى التّياري وتعميق أبعاده وتبيين تضاريس حالات البطل الداخلية الصعبة. والمجاز المستخدم في النص المقتبس يقع في "اللجنة الجديدة"، حيث إنّ المقصود هم أعضاء اللجنة فالمجاز هنا مجاز مرسل والعلاقة المحلية.

وأيضاً نقرأ في نفس الرواية استخداماً آخر للمجاز «ذكرني الموقف بكاريكاتير رائع كنت قد قصصته من مجلة "ألف باء" وعلّقته على واحد من جدران غرفتي وعلى ذاكرتي أيضاً»^٢ الراوي فرات تحرّك بفيضان وعيه دون حدود بين الأزمنة ويتميّز هذا الوعي بالحراك المتتابع فينتقل بأفكاره من الزمن الحاضر إلى زمن الماضي عبر الاسترجاع مستخدماً البنية المجازية. انزاح فرات بلفظ الموقف في "ذكرني الموقف" من مدلوله الحرفي ليتخذ منه مدلولاً مجازياً يستطيع عبره التعبير عن عواصفه الداخلية، إذ إنّ المدلول الحرفي لا يستطيع القيام بتلك المهمة. ونشاهد هنا استخدام المجاز المرسل حيث إنّ نسب تذكّر الأحداث واسترجاعها إلى الموقف بينما الأحداث هي التي تذكّر بمعنى أنّه ذكر المسبّب وأراد السبب، وعليه فإنّ العلاقة هي المسبّبة.

وفي موضع آخر من الرواية نجد المقتبس التالي حيث يصف صديقه فلاح قائلاً: «كان هو رسّاماً بارعاً لكن أعماله كانت تشكو من مشكلة تقنيّة لم ينجح في التخلّص منها، ولذلك لم ينجح في إقامة معرض شخصي على الرغم من محاولات عديدة وشهادات الكثيرين بموهبته. لم يكن فلاح يوافق على وضع صورة القاعد في صدر معرضه وهي عادة أو تقليد لا مفرّ منه لأيّ فنان جديد»^٣ لجأ الكاتب إلى توظيف المجاز في هذا النص ليكون الستار الذي تبرز على منصته تلك الحالات الذهنية العاصفة والناغمة على الوضع السائد في البلاد والمندّدة بكلّ ما تعني الكلمة. الكلّ يجب أن

١ - سنان أنطون، إعجام، ص ٢٥

٢ - المصدر نفسه، ص ٢٥.

٣ - المصدر نفسه، ص ٢٤.

يكون في خدمة الحزب ويأتمر بأوامره وإن من عارض فنهايته التهميش كما تمّ تهميش الفنان التشكيلي فلاح إذ لم يسمح له بإقامة معرضه الشخصي. في النص المنقول هذا يقع المجاز العقلي في قوله "تشكو" حيث نسب الشكوى إلى الأعمال بينما هي ليست الفاعل وإنما هي السبب فقط، والفاعل هو فلاح بصفته صاحب الأعمال، فالكاتب ذكر المسبب وأراد السبب فالعلاقة سببية.

وأيضاً نجد نموذجاً للمجاز في النص المقبوس التالي من رواية **إعجام**: «واستنفر الحزب تنظيماته لتخرج الجماهير "عن بكرة أبيها" وتعبر عن حبّها للقيادة»^١ العودة مجدداً إلى الحزب ومشاكله. لقد ترسّب في لاوعي الراوي فرات ممارسات حزب البعث التعسّفية وتصرفاته اللاإنسانية لذلك نجد أنّ الحديث عن الحزب من أجل تقييحه والتنديد به يبرز على السطح على لسانه بين حين وحين. وهنا في استرجاع داخلي يستخدم لغة إيجائية في "استنفر الحزب" إذ إنّ المقصود من الحزب قياداته المحليّة، فالعلاقة هنا كلية أي ذكر الكلّ وقصد الجزء.

ونلاحظ استخداماً آخر للمجاز في الرواية نفسها حيث نقرأ: «وبدأت بإرسال القاعد وأحياناً ضيوفه الذين كانوا يملّون علينا أيضاً في جولة حرّة في بغداد السفلى وكنت أودّعهم بسيل من المياه. فقد علّمتنا التقاليد بأن نرشّ الماء بعد أن يتركنا من نريد عودته!»^٢ في النص المقتبس الذي يحمل شيئاً من ملامح السخرية يوجّه الراوي رأس الحرية إلى المسبب الرئيس للأوضاع التي حلّت بالبلاد من ظلم وتهميش وتكميم للأفواه، فلا بد من لغة تناسب الحال وتعبر عن العواصف النفسية التي تعصف بالراوي. لذلك نلاحظ استخدام المجاز في "القاعد (القائد) وضيوفه، حيث إنّ المقصود من ذلك صور القائد وضيوفه، فالمجاز علاقته الحالية.

وتكتظ رواية **وحدها شجرة الرمان** بالمجازات حيث نقرأ: «كان الناس يجيئون بالموتى بعد استصدار شهادة الوفاة من الطب العدلي والتي كان أبي حريصاً على قراءتها قبل الشروع بعمله»^٣ عبر الكاتب سنان أنطون في هذا المقطع المقبوس عن امتعاضه من الوضع الموجود من قتل واختطاف وحالات الذعر التي دبّت في أوساط الشعب والتي باتت تولد كوابيس في داخله متخذاً الأسلوب الأسلوب الإيجائي المبالغ، حيث استخدم المجاز في "الناس" إذ إنّ المقصود ليس جميع الناس بل أقارب الميت، وكأنّما أراد بهذا الاستخدام القول أنّ تلك الحالات باتت تشمل الجميع ولا أحد مستثنى منها. فالعلاقة هنا الكلية أي لفظ الراوي الكلّ وقصد به الجزء.

^١ - المصدر نفسه، ص ٣٨.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١١٧.

^٣ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٢٨.

وأيضاً النموذج التالي: «استمرَّ المعرض شهراً كاملاً وفرحت كثيراً عندما رايت اسمي بحروف كبيرة ورسومي معروضة والطلاب وبعض الأساتذة يقفون أمامها ولمدة شهر كامل»^١ فالجهاز نشاهده في عبارة "استمرَّ المعرض" إذ إنَّ المعرض ليس هو من يستمر بل العرض، فالعلاقة هنا إطلاق اسم المفعول على المصدر.

ونلاحظ المجاز وعلاقته باعتبار ما كان في النموذج التالي من نفس الرواية: «فكرت بأن أصرخ بأنه ضربني. لكن من سيصدق أنَّ الضابط الشجاع الذي قلده الرئيس القائد، ثلاثة أنواط شجاعة يمكن أن يؤدي زوجته؟»^٢ الكلام أجراه الكاتب على لسان ريم التي كانت من متزوجة من ضابط في الحرس الجمهوري ومقرَّب من صدام حسين والذي يعرف عنه بالشجاعة وإنَّه قد حصل على عدَّة أنواط شجاعة، لكنَّه جبان يتجاسر على إمراة ضعيفة لا حول لها ولا قوَّة فيضربها. أراد الكاتب بهذا الكلام الطعن بحاشية الطاغية والنيل منهم حسب ما يمليه عليه وعيه في قالب تيار الوعي ولذلك نجده استخدم لغة أكثر إمكانية في نيل ما يريد وهي لغة المجاز. فلفظ الشجاع جاء باعتبار ما كان وليس ما هو عليه الآن.

من خلال قراءتنا لرواية **وحدها شجرة الرمان** عثرنا على النموذج التالي:

«الأرض سجادة من الرمل النائم تمتدُّ من الأفق إلى الأفق لا يعكر صفوها شيء سوى الشريط الأسفلتي الذي تسرع عليه سيَّارات هاربة من الجحيم إلى المجهول»^٣ خلال حديثه عن محاولة الخروج من العراق والهروب من الموت وجحيم الواقع يتحدَّث الراوي جواد مع نفسه في منولوج داخلي ضمن منطقة ما قبل الكلام فيروي تفاصيل رحلته نحو الحدود الأردنية لكنه يفشل في الخروج. يستخدم الراوي لغة المجاز الإيحائية من ضمن ما استخدمه حيث نلاحظ استخدام للمجاز العقلي في "سيَّارات هاربة" إذ إنَّ الهروب ليس للسيَّارات بل لمن استقلَّها وحلَّ بها فالجهاز هنا علاقته المحلية. وهو أن يذكر المحل ويراد به الحال.

ونموذج آخر نجده في النص التالي من الرواية نفسها: «الحكم الأمريكي قتل بما فيه الكفاية والآن يكتفي بالقتل بين حين وآخر، ويسمح للاعبين محليين أن ينوبوا عنه لأنَّهم أكثر شراسة أحياناً»^٤ لم يوجَّه سنان أنطون هجومه على حزب البعث وقيادته وحده، بل على الاحتلال الأمريكي أيضاً رغم نزوحه إلى تلك البلاد، فهو يجزم بأنَّ للاحتلال دور كبير في خراب العراق والدمار الذي حلَّ به.

١ - المصدر نفسه، ص ٥١.

٢ - المصدر نفسه، ص ٧٠.

٣ - المصدر نفسه، ص ٢٤١.

٤ - المصدر نفسه، ص ١٥١.

لذلك يرى من الضروري الطعن بشرعية الاحتلال الأمريكي والكشف عن مخططاته الاستعمارية البشعة. ما نجده في هذا النص هجوم حاد من قبل الكاتب على الاحتلال الأمريكي وقد اتخذ مفردات لها طابع إيجائي منها المجاز لقدرتها على التعبير عن استياء الكاتب وآلامه النفسية الداخلية. نلاحظ استخدام المجاز العقلي في تعبيره: "الحكم الأمريكي قتل..." إذ إنَّ فعل القتل يقوم به الجنود مباشرة وليس الحكم الأمريكي، كما أنَّ المجاز موجود في "يكتفي"، وأيضاً في فعل "يسمح" إشارة إلى المجاز العقلي لعلاقته الكلية إذ إنَّ الراوي ذكر الكل وأراد به الجزء، فالحكم الأمريكي لم يقتل بنفسه لكنَّه أمر بذلك.

كما نشاهد المجاز وعلاقة باعتبار ما يكون في النص التالي من رواية وحدها شجرة الرمان نفسها: «الدكتور أموري الوسيم الخجول»^١ عمل الكاتب في هذا المقطع نحائاً، حيث إنَّ النحّات عندما يريد نحت تمثال مثلاً، لا يسعى في العمل على نحت الأجزاء الناتئة، بل بالعكس ينحت الأجزاء المنخفضة من التمثال لتبرز الأجزاء الناتئة تلقائياً. من محاور الرواية هو الكشف عن مثالب النظام وتعريته لذلك اتخذ سنان أسلوب النحت فأدخل قصصاً داخلية في روايته تساعده فيما أراد وكانت من ضمن تلك القصص قصّة أموري المدلل والطالب الجامعي في كليّة الطب والذي قدّمة النظام إلى الجبهة ليكون ضحية لمطامعه كما قدّم الشباب الآخرين. وبذلك نجح سنان في التعبير عن وعي تجاه المظالم التي وقعت على العراقيين متخذاً لغة تعينه على ذلك وهي لغة المجاز. إنَّ لفظ الدكتور جاء مجازياً باعتبار ماسيكون.

ولم تخلو رواية *يا مريم* من استخدام المجاز لتعزيز الصورة الشعرية إذ عثرنا على نماذج كثيرة منها النص التالي: «لكن شمس الصباح كانت قد تسلّلت من أطراف الستائر ومن الفسح التي ظلّت بينها»^٢ يحكي يوسف العجوز عن تفاصيل موت حنة، فيسرد تلك التفاصيل مستخدماً ظاهرة المجاز البلاغية ليس لتزيين الكلام وترويقه بل للتعبير عن حزنه وألمه النفسي تجاه موت حنة باعتبارها الرمز الحقيقي للعراق الجميل الأصيل. نشاهد المجاز في شمس الصباح فالعلاقة هنا الكلية حيث لفظ بالكل (الشمس) وأراد الجزء وهو نور الشمس.

كما نجد المجاز في النموذج التالي من الرواية نفسها: «جلست على حافة السرير. أردت أن أحظنها مرّة أخيرة، لكنني اكتفيت بوضع باطن يدي اليسرى على رأسها ومسدّت شعرها الأشيب»^٣ يستمر يوسف الراوي في سرده لتفاصيل موت حنة مستخدماً البنية الإيجائية المجازية في

١ - المصدر نفسه، ص ١٩.

٢ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٤.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٦.

"رأسها" إذ إنّ العلاقة كلية حيث لفظ الراوي بالكل وهو الرأس وأراد به الجز وهو فروة الرأس أو الجبين. ويستمر الكلام عن حنة وعن الشجار اللفظي الذي حصل بينها وأخيها يوسف الراوي حول موضوع اعتقال طارق عزيز وأحداث محاكمته فنقرأ: «فاعترضت حنة قائلة إنه إنسان ورع ولا علاقة له بما يفعله البعض في الحكومة»^١ ففي تعبير "إنسان ورع" استخدم الراوي مجاز المرسل وعلاقته باعتبار ما كان.

وأيضاً هذا النموذج الآخر: «مشيت إلى داخل غرفة الضيوف التي لم أعد أستعملها كثيراً في السنين الأخيرة لأنّ الزيارات قلّت ومعظم الأقرباء هاجروا»^٢ يدور الكلام على لسان يوسف حيث يشرح تفاصيل بيته كرمز لوطنه العراق الجريح مشيراً إلى غرفة الضيوف التي قلّما يزورها الضيوف وهذه إشارة رمزية إلى انقطاع العراق عن العالم وإشغاله بالخلافات والحروب الطائفية. يتحدّث يوسف بمرارة وألم حقيقيين نلمس من خلاله زفرات تخرج من أعماق روحه الجريحة وقد عبّر عنها بلغة إيجابية قويّة وهي لغة المجاز. فالمقصود من الزيارات هم الزوّار الذين قلّ توافدهم وهنا نجد نوعاً من المجاز العقلي وهو الإسناد إلى المصدر.

كما عثرنا على نموذج التالي للمجاز: «كأت تلك أياماً حزينة والشيء الوحيد الذي أفرحني فيها هو الرجل الذي استقدمه والذي ليصنع القهوة لثلاثة أيام ليشربها المعزّون»^٣ مازال الحديث عن الألم والمرارة والجراح وهذه المرة يجري على لسان مها وهي تستذكر طفولتها في منولوج داخلي نابع عن وعيها تتحدّث عن اختطاف خاله على يد العصابات الإرهابية والتي طلبت فدية لإطلاق صراحه. ونلاحظ المجاز في "أياماً حزينة" فالأيام لا تحزن بل من يعيشها، فالمجاز هنا مجاز عقلي من نوع الإسناد إلى الزمان.

والنموذج التالي أيضاً استخدم فيه المجاز: «لا أعرف كيف تسرّبت السيارتان المفخختان تلك الليلة ومن أين جاءتا بالضبط»^٤ تستمر مها السرد في منولوج داخلي عن أحداث الانفجار الذي تسبّب به الإرهابيون وراح ضحيته طفلها بشّار وهي تتألم وتتوجّع. وقد كرّرت سرد هذه الأحداث أكثر من مرّة في الرواية وهذا دليل على أنّ ألم الحادث تجدّر في وعيها الباطن. وكان لابدّ أن تعبّر عنه بلغة الإيحاء تمكّنها من التعبير عن ذلك. فاختارت المجاز إذ نلاحظه في "تسرّبت السيارتان" حيث إنّ التسرّب للإرهابيين الذين يستقلون السيّارتين فالمجاز علاقته محليّة.

^١ - المصدر نفسه، صص ٢١-٢٢.

^٢ - المصدر نفسه، صص ٣٣-٣٤.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١١٥.

^٤ - المصدر نفسه، ص ١٢٧.

وأيضاً النموذج الأخير من رواية *يا مريم* حيث نقرأ: «كانت سيّارات الإسعاف والأمن تقف خارج البوابة الرئيسية التي تجمع باقرب منها المئات يراقبون المشهد والكثير منهم يبكي ويصرخ»^١ هذا هو المشهد الأخير من الرواية إذ تتحدّث الراوية مها بمرارة وألم ينحدر من وعيها الباطن عن هجوم الإرهابيين على الكنيسة. من يقف خارج البوابة هم رجال الأمن وعناصر الإسعاف وليس السيارات فالجهاز هنا علاقته المحلية.

كما نلاحظ استخدام المجاز في العبارة التالية من رواية *فهرس*: «المرأة الخمسينية التي بكت وتقول: سأغفر للأمريكان أنهم قصفونا لكنني لن اغفر لهم سنين الحصار» يستمر الكلام عن دور الأمريكان في التسبب بقتل العراقيين واحتلال بلدهم والمصائب الأخرى وقد ترسّب ألم الاحتلال في نفسية الراوي فراح يعبر عن امتعاضه تجاهها بشتى الطرق مستخدماً لغة مناسبة وهذه المرّة لغة المجاز. حيث نجد يقول على لسان المرأة الخمسينية: "سأغفر للأمريكان" والمقصود الجنود الأمريكيين وليس الأمريكان كلّهم، فالعلاقة كليّة إذ لفظ بالكلّ وقصد الجزء.

ونقرأ أيضاً: «قال إنّه كان يعمل مترجماً مع الجيش الأمريكي وإنّ الضابط المسؤول كتب له رسالة توصيّة»^٢ يتحدّث الراوي نعيم عن طالب عراقي كان قد حصل على منحة فولبرايت الدراسية فسأله عن كيفية حصوله على المنحة أخبره ... المجاز نلاحظه في "الجيش الأمريكي" فالطالب الجامعي كان يعمل مع فرقة صغيرة من الجيش الأمريكي وليس كلّ فالجهاز هنا علاقته الكلية، إذ ورد الكل بينما المقصود هو الجزء.

ونموذج آخر من المجاز ما نراه في رواية *فهرس*: «أنا أخاف أسراب الطيور الحديدية الضخمة»^٣ الصورة التي قدّمها الكاتب سنان أنطون هنا كوسيلة لتقديم تيّار الوعي تهدف إلى استثارة العاطفة كما جاءت بهدف استثارة الوعي لأنّها صورة ظاهرة وعميقة في نفس الوقت، إذ ترسم حالة الرعب والوجل في نفوس المواطنين في ظلّ ظروف الحرب الذين أصبح الراوي لسانهم الناطق. جاءت الصورة عبر المجاز والمراد من الطيور الحديدية هي الطائرات الأمريكية التي تبثّ الرعب وهو تعبير مجازي إذ استعار لفظ الطيور للطائرات والعلاقة التقييد والإطلاق، لأنّ صفة الحديدية خاصة بالطائرات لكنّه أطلقها على الطيور .

وأيضاً في النص التالي من الرواية نفسها: «حاولت أن أتحدّث بموضوعية عن تناقضات خطاب الحرب وأهدافه الاستراتيجية بعيداً عن أوهام الديمقراطية ودكّرت بما فعله الحصار الاقتصادي

^١ - المصدر نفسه، ص ١٤٨.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٩٨.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٢٧٩.

بالمجتمع العراقي وأشرت إلى العنف المتصاعد وضرورة إنهاء الاحتلال بأسرع وقت وتسليم العراق إلى الأمم المتحدة»^١ الحديث للراوي البطل نعيم البغدادي وهو مشارك في جلسة أقامها الطلاب المناوئون للحرب. وهو ينتقد الاحتلال الأمريكي لبلاده ويشرح للأمريكيين تبعات هذا الاحتلال وكل ذلك جاء للتعبير عن وعيه. نلاحظ في النص أكثر من موضع استخدام المجاز، إذ نلاحظه في "أهدافه الاستراتيجية" أي أهداف الحرب والمقصود أهداف من يدير الحرب أي العسكريين فالمجاز هنا علاقته المسببية وفي "ما فعله الحصار الاقتصادي" فالمقصود من فرض الحصار وليس الحصار نفسه، فالعلاقة هنا أيضاً مسببية، وفي "الأمم المتحدة" والمقصود المجتمع الدولي.

وعثرنا أيضاً على مواطن أخرى للمجاز في الرواية «وهذه اللحظة الأولى التي أتذكرها من عمري. عندما شعرت بأصابعها تدغدغ أوتاري بعد أن أكملني»^٢ إنَّ النص المقتبس منولوج داخلي على لسان العود وهو يقع ضمن فقرة من فقرات الرواية بنفس العنوان. ودود تلك الشخصية الغامضة التي لها حصة الأسد من منولوجات الرواية ومناجاتها الذاتية. استنطق ودود الأشياء فجعلها تتحدث لتعبّر عن آلامها وهواجسها وكل ما تشعر به كما هو حال الإنسان. يرى ودود من منظار صوفي أنَّ الأشياء أحاسيس ومشاعر كما للإنسان وإثماً تفرح وتتألم مثل الإنسان تماماً لكن لا يفهم الإنسان لغتها إلا إذا توحد معها. لقد وظّف ودود التعبير المجازي عبر مفردة "أصابعها" والمقصود رؤوس الأصابع وليس كلّها فالعلاقة كناية أي ذكر الكلّ وأراد الجزء.

وهذا النموذج للمجاز أيضاً «هذا ما أذكره: كنت أجنم تحت الشمس مع إخوة لي ننتظر من يشترينا»^٣ في منطق التنور من فقرات رواية فهرس يستنطق الكاتب التنور ليتحدث عن آلامه ومواجهه كما للبشر، ذلك أنَّ الكاتب سنان أنطون ظهر في روايته فهرس صوفياً محنكاً يرى أنَّ للأشياء والجمادات والشجر أحاسيس ومشاعر كما للبشر، فتفرح كما البشر وتتألم كما البشر. وبما أنَّ الراوي ودود في فهرسه أنخ للبشر والشجر والأحجار والأشياء ضمن الدققة الأولى للحرب فقط، فهذا هو يستنطق الأشياء وهنا التنور ليبوح عن آلامه ومواجهه وكأنّه بشر. وقد وظّف اللغة الإيحائية لقدرة على تنفيذ مهمّة التعبير. وجاء المجاز في "تحت الشمس" والمقصود أشعة الشمس وليس الشمس نفسها، فالمجاز هنا علاقته الملزومية، بمعنى أنَّ الراوي ذكر الشمس وأراد ملزومها وهو شعاع الشمس أو ضوءها.

^١ - المصدر نفسه، ص ٩٧.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١١٩.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٩٠.

وأيضاً النموذج التالي: «هكذا تعاقبك الحياة»^١ النص من ضمن هلوسات ودود أو هذيانه التّياري، حيث يدخل مع نفسه في منولوج داخلي مباشر يتساءل كيف يمكنه أن لا يكون؟ كيف يمكنه أن لا يكون "أنا"؟ هل بمقدوره أن يضع حداً لوجوده؟ تساؤلات وجودية دون روتوش. يعتبر النص من ضمن أجود وأنقى المنولوجات الداخلية للرواية، حيث أنّ الصدق والبراءة تموجان في داخله. إنّ زفرات تنبعث من أعماق اللاوعي، إنّ صدى بئر الباطن الصافية المياه حيث لا تشوبها شائبة. لذلك نجد أنّ اللغة المستخدمة فيها لغة ليست إخبارية ظاهرية، بل لغة إيجائية شاعرية جاءت على شاكلة المجاز لتستطيع التعبير عن ذلك الفضاء الذهني الداخلي الواسع. نرى المجاز في لفظة الحياة فالحياة لا تعاقب فنسبة العقوبة للحياة جاءت على سبيل المجاز، إذ إنّ من يعاقب هو من يتواجد فيها. المجاز المستخدم هنا علاقته الإسناد في النسبة غير الإسنادية.

وأخيراً النموذج التالي للمجاز في هذا النص المقبوس من الرواية حيث نقراً: «الغريب في ذلك المكان أنّ أثره على نزلائه غالباً ما يتناسب عكسياً مع الأهداف المعلنة والمرجوة، فالـ "مجنون" يظل مجنوناً. وقد تزداد نسبة جنونه. والـ "عاقل" يصبح مجنوناً»^٢ إنّ منولوج داخلي آخر من ودود وفيه يفضض عن آلامه وما يجول في داخله من ألم ومرارة وجراح. إسقاطات نفسية تنثال من وعيه الباطن لتنتج صورة حقيقية عن محتواه النفسي وعن ودود الحقيقي الذي يراه الآخرون مجنوناً. كان لا بدّ من اتّخاذ لغة الإيحاء القادرة على غرلة داخل الراوي والبوح به وهذه اللغة جاءت على هيئة المجاز. نلاحظ في النص أكثر من مجاز، حيث نلاحظه في "المكان" إذ إنّ المكان لا أثر له على نزلائه، بل الأثر لمن يسكن المكان، فهنا يقع المجاز العقلي وعلاقته الإسناد إلى المكان. ثمّ هناك مجاز آخر في "مجنون" أي من كان مجنوناً فالعلاقة باعتبار ماكان، كما أنّ المجاز وقع في "عاقل" وعلاقته باعتبار ما كان أيضاً.

المبحث الثالث: الكناية

تعبّر روايات سنان أنطون بمختلف أقسام الكنايات ولا غرابة في ذلك إذ إنّها تقوم على لغة شعرية جميلة معبّرة، تجوب بواطن الشخصيات وتصور ما يعتل بداخلها تصويراً فتوغرافياً. إنّ اللغة الكنائية في روايات سنان أنطون غير مباشرة تعتمد على الإيحاء وتحفّز المتلقّي إلى المشاركة في إنتاج

١ - المصدر نفسه، ص ٢٢١.

٢ - المصدر نفسه، ص ٢٢٣.

الدلالة في النص الروائي، وفيما يلي نتناول نماذج من الكنايات في روايات سنان أنطون ونبدأ برواية **إعجام**:

في المقطع التالي من رواية إعجام يتناول الراوي إدبار الشباب من المشاركة في الحرب مستعيناً بفن الكناية فنقرأ: «كان عدد الفارين من الجيش قد ازداد وتوزّعت المفارز ونقاط التفطيش التي تبحث عنهم. وصدرت أوامر تسمح للناس بإطلاق النار عليهم إذا ما حاولوا الهرب، كما أصبحت الإعدامات علنية ليكون هؤلاء "عبرة لمن اعتبر"»^١ والمراد من "عبرة لمن اعتبر" في نهاية النص المنقول ليس المعنى الظاهري بل هو المعنى الانزياحي حيث ما أراد به الكاتب هو التحذير والوعيد بالعقاب الشديد من قبل النظام لوضع الحد من هروب الجنود وترك ميادين القتال فهذا التعبير جاء من وعي الكاتب والكناية عن صفة.

وفي **إعجام** أيضاً نعثر على النموذج التالي: «عندما عدت إلى البيت أخذت أقلب التقرير القطري ووجدت أنّ الفصل الأخير كان مكرّساً لمواقف الحزب من القضايا الراهنة، وفي القسم المخصّص لقضية فلسطين كان هناك هجوم على الملك الذي قد زار العراق أكثر من مرّة في الأشهر السابقة معبراً عن دعمه ومساندته للعراق في حربه. وكان اسمه في التلفزيون دائماً يسبق "جلالة الملك ... عاهر المملكة"»^٢ العبارات الأولى من النص المنقول عبارات مباشرة تشير إلى المعنى السطحي الظاهر، أمّا الجملة الأخيرة تحيل إلى مدلول رمزي يشير إلى الدور السلبي للملك حسين ملك الأردن فهي ذات بنية كنائية كما هو معلوم، فالكناية عن موصوف. لقد استخدم الكاتب اللقب بدل الاسم ليحوله نكرة مشوّهة الملامح غائبة الهوية وكانت غايته من ذلك إفراغ غضبه على هذه الشخصية عبر التهكم بها، أي بيّن الكاتب عن مشاعره الداخلية تجاهه وهذا هو تيار الوعي.

وفي **إعجام** أيضاً نقرأ الشاهد التالي للكناية: «الحزب الشيوعي قد ذبح منذ سنين طويلة. جدع أنفه وسملت عيونه وقطّع إرباً إرباً وترك يتفسّخ في السجون والمنافي»^٣ استخدم الكاتب عدّة كنايات وهي "جدع أنفه" و"سملت عيون" و"قطّع إرباً إرباً" وقد أراد المعنى المجازي فيها وليس المعنى اللغوي، لذلك يكون التعبير كنائياً للدلالة على فقد العزّة والقدرة وسلب القدرات التي كان يتمتع بها الحزب الشيوعي قبل هيمنة البعث على الحكم فالأنف والعين رمز للقدرة والعزّة. نجح الكاتب باستخدام الكناية في رسم صورة شعرية معبّرة عن محتواه النفسي تجاه تعامل النظام مع الحزب الشيوعي، والكناية عن صفة.

١ - سنان أنطون، إعجام، ص ٥١.

٢ - المصدر نفسه، صص ٦١-٦٢.

٣ - المصدر نفسه، ص ٨٨.

وفي **إعجام** هناك شاهد آخر حيث نقرأ: «كان تاريخ البلد يتطوّر ويتعرّج في مسيرته، وهي في الكنائس، تصلّي وتؤرّخ له في ذاكرتها بالكنيسة التي كانت فيها يوم الحدث. فعندما قتل الملك غازي كانت في كنيسة أم الأحزان، لأنّ بيت جدّي كان في عقد النصارى. وفي حركة رشيد عالي الكيلاني كانت في ... وعندما جاء البعثيون كانت في كنيسة كرادّة مريم. لكلّ حدث كنيسة»^١ التعبير الكنائسي جاء في الجملة الأخيرة من النصّ المقتبس وأما الجملات التي سبقتها فهي جملات تمهيدية لها. المراد من الكناية في "لكلّ حدث كنيسة" هو تغييب المسيحيين وحصر نشاطهم في الكنائس "وإبعادهم عن تقرير المصير والكناية عن نسبة.

وظفّ الكاتب في النموذج المقتبس الكناية ليلتقط عبرها ترسّبات الذاكرة واللاشعور للتعبير عن مشاعر الألم والضيق التي أحاطت به جرّاء الوضع المأساوي الموجود وذلك ما يثبت العلاقة بين تيّار الوعي والتوظيف الاستعاري.

وفي **إعجام** أيضاً: «واستنفر الحزب تنظيماته لتخرج الجماهير عن بكرة أبيها وتعبّر عن حبّها للقيادة»^٢ والمقصود من "عن بكرة أبيها" وهو مثل عربي قديم صحيحه: جاؤا على بكرة أبيهم هو التعبير الكنائسي ويُضرب المثل ككناية للجماعة إذا جاؤا كلّهم ولم يتخلّف منهم أحد. والكناية هنا كناية عن نسبة. وقد جاء التعبير من انثيالات تيّار الوعي وقد أراد به الكاتب تجييش الجماهير وحشدهم قهراً لمناصرة النظام وتلميع وجهه أمام الرأي العام العالمي.

وكما النموذج التالي من الرواية حيث نقرأ: «تمّوز في بغداد سادي القسوة»^٣ تمّوز هو الشهر السابع من الأشهر الميلادية السريانية في المشرق العربي يقابله شهر يوليو. أصل المفردة تعود للإله تمّوز إله الخصب عند البابليين. المعنى الظاهري في العبارة هو إشارة إلى شدّة الحرارة وارتفاعها في تمّوز حيث تستفحل في بغداد، لكن الكاتب قد أراد بتمّوز معنى آخر. استخدم الكاتب هذه المفردة من خلال بنية كنائية حيث أراد بها الثورة البعثية في ١٧ من تمّوز ليعبّر عن مشاعر الغضب بداخله تجاه أصحاب هذا الثورة والطعن بهم حيث عاثوا في البلاد فساداً وقسوا على العراقيين.

في رواية **وحدها شجرة الرمان** عثرنا على كمّ من النماذج للكناية ننقل منها ما تيسّر: «إذا كان الموت ساعي بريد فأنا واحد من الذين يتسلّمون رسائله كلّ يوم. أنا من يخرجها برفق من ظروفها الممزّقة المدماة. وأنا الذي يغسلها ويزيل عنها طوابع الموت، ويجفّفها ويعطّرها متمتماً بما لا يؤمن به

^١ - المصدر نفسه، ص ١٠٣.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٣٨.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٢٣.

تماماً. ثمَّ يلقّوها بعناية بالأبيض كي تصل بسلام إلى قارئها الأخير: «القبر»^١ استخدم الكاتب الانزياح اللغوي حيث اجتاز المعنى الظاهري للغة فتوغل في المعنى الكنائي. نجد في النص المقبوس جملة من التعابير الكنائية، فرسائل الموت كناية عن الجثث، وطوابع الموت كناية عن آثار القتل من جراح ودماء، واللّف بالأبيض كناية عن تكفين الشهداء والأموات. وقد أراد الكاتب بهذه التركيبات الكنائية التعبير عن شدّة تأثيره بالموقف وعمق الصدمة فما له إلا أن يستخدم الكنايات وقد استخدمها الراوي الكناية عن الصفة.

في الرواية أيضاً عثرنا على النموذج التالي: «كان الدم يسيل من أنفه ومن زوايا فمه ويغطّي شاربته. ناديته ثمَّ وضعت أذني على صدره لأصغي لكنني لم أسمع سوى أنفاسي وصراخ الآخرين. رفعت رأسي وأمسكت بيده ووضعت إبهامي على يدي اليمنى على باطن رصغه الأيمن بحثاً عن نبض، لكن دون جدوى. أسبلتُ جفنيه. قبّلت جبينه وعانقته ولا أذكر كم بقيت بجانبه أبكي»^٢ يتحدث الراوي جواد بحرقه عن موقعهم العسكري الذي تعرّض للقصف الأمريكي ويتذكّر عبر استرجاع من خلال لاوعيه استشهاد صديقه في محاولة لإبراز بشاعة جانب من جوانب الحرب والدمار الذي كان النظام الحاكم قد تسبّب به. يبدأ النص المنقول بعدّة عبارات جاءت سطحية ظاهرية لكنّها تساعد في فهم النص من الناحية الفنية التعبيرية. حتى نصل إلى عبارة "أسبلتُ جفنيه" يقصد بها أغمضت عينيه، إذ نجد أنّ العبارة انزياح عن المعنى الظاهري فهي تحمل طابعاً كنائياً للدلالة عن الموت وفراق الروح عن الجسد، فالموت هنا كناية عن صفة.

وفي الرواية نفسها عثرنا على نماذج أخرى مثل: «احتلّت الصورة (بالأسود والأبيض) المؤطرة قلب الجدار في غرفة المعيشة فوق التلفزيون ومساحة أكبر من قلب أبي الذي كان أموري أصلاً يحتكر الكثير منه»^٣ ما نلاحظه في النص المقتبس من الرواية توظيف الصورة الكنائية في "الأبيض والأسود" التي كتبها الكاتب بين قوسين وهي للدلالة على غياب أموري صاحب الصورة بواسطة الموت. وقد جاء المدلول كناية عن صفة. من الواضح أنّ الصور الفوتوغرافية الملوّنة قد حلّت مكان الصورة بلوني الأبيض والأسود وذلك نتيجة تقدّم التكنولوجيا، لكنّ الأبيض والأسود ظلّ رمزاً لمضي الزمن أو الموت وقد استخدم هذا الرمز مخرجوا السينما للدلالة على غياب الكاركتير أو موته. إنّ الإسقاطات النفسية لدى الراوي التي كان مصدرها تيّار الوعي حتمت توظيف هذه الكناية الرمزية.

١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرقمان، ص ١٠.

٢ - المصدر نفسه، ص ٨٩.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٦.

لم تخل رواية *يا مريم* من الصور الشعرية منها الكنائية، حيث احتشدت فيها الكثير من استخداماتها نذكر البعض منها: «بعد وقف إطلاق النار الذي أنهى الحرب تغيرت كلّ المفردات والشعارات من "عودة الفرع إلى الأصل" و "أم المعارك" إلى "أحداث الثاني من الكويت" و "العدوان الثلاثيني"»^١ لم يخل النص المقتبس من النبرة الساخرة التهكمية فالعبارات التي جاءت بين علائم التنصيص تدل على تلك النبرات. كما أنّ هذه العبارات لها بنية كنائية استخدمها الكاتب للدلالة على تعابير معيّنة منبعثة عن وعيه في قالب تيّار الوعي. المقصود من الأصل هو العراق الذي عاد إليه الفرع وهو الكويت، ذلك أنّ الحكومة العراقية كانت تدّعي أنّ الكويت جزء منها اقتطعه الاستعمار البريطاني. فعودة الفرع إلى الأصل كناية عن ضمّ الكويت إلى العراق. أم المعارك كناية عن الحرب التي خاضها صدام ضد القوات الأمريكية المحتشدة لتحرير الكويت، والعدوان الثلاثيني كناية عن قوّة التحالف التي هاجمت الجيش العراقي لطرده من الكويت وتحريرها. تعتبر السخرية من ضمن اللغة الشاعرية التي ظهرت في النص في قالب الكناية وقد جاءت الكناية عن نسبة.

نواصل التقاط نماذج الكناية في رواية *يا مريم* فنقرأ: «نظرت إلى اللوحات الكبيرة المعلقة على الجدار أمامي فوق المذبح ومباشرة تحت القبة. في اللوحات التي احتلّت القلب كانت العذراء ترتدي تاجاً ذهبياً وتنتظر، مادّة يديها إلى كلّ من ينظر إليها ومن نور يشعّ من صدرها كان يسوع الفتى، ينظر بوداعة هو الآخر ويمسك بيده اليسرى قلبه المشع، أمّا راحته اليمنى فمبسوطة»^٢ وظّف الراوي هنا جملة من الكنايات ليس لإضفاء البعد الجمالي وحده فحسب، بل للتعبير عن حالاته النفسية وهي البحث عن مصدر يلجأ إليه فينقذه من هذا العالم المليء بالعنف والكراهية ولم يكن هناك ما يلجأ إليه إلا السماء وتعاليمه السامية المتمثلة بالمسيح وأمه العذراء حسب معتقده. التعبير الكنائي هنا جاء في تعابير مثل: "نور يشعّ من صدرها" للدلالة على الطهر والقداسة وهو كناية عن صفة، و"راحته اليمنى فمبسوطة" للدلالة عن السلام وهو كناية عن صفة أيضاً. وبهذه الكنايات أراد الكاتب بثّ حزنه وشكواه إلى المتلقّي ليعبّر عن فداحة الوضع العراقي الموجود وصعوبة العيش فيه لاسيّما للأقليات.

ونقرأ النموذج الأخير من *يا مريم*: «تعبت من تدرّجات اللون الرمادي الكئيب التي تخنق بغداد. أريد أن أعيش في مدينة تزيّنها أشجار عالية وتمشي فيها بشوارع نظيفة ينساب فيها المرور»^٣ بعدما وسّع الإرهابيون نشاطاتهم وأغرقوا بغداد العاصمة بالعمليات الإرهابية، سارعت الحكومة بوضع

^١ - سنان أنطون، *يا مريم*، ص ٣٢.

^٢ - المصدر نفسه، صص ١٠٠-١٠١.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٤٢.

جدران كونكريتية للسيطرة على الوضع ووضع الحدّ من سهولة تنقّلهم. لكن سرعان ما تسببت هذه الجدران العازلة بالضيق للمواطن والحناق عليه فازداد الطين بلّة. في منولوج داخلي ناتج عن لاوعيها تعبّر تعبّر الراوية مها عن الضيق النفسي والألم الذي تشعر به إثر تلك الوضعيّة. لقد قسّمت الجدران الكونكريتية المدينة إلى كتّونات صغيرة، كما قسّم الفكر المتطرف الشعب الواحد إلى قوميات وطوائف متناحرة، فيشعر المواطن أنّه سجين لا حرّية له فيها. فاستخدمت الراوي التعبير الكنائي في "اللون الرمادي الكئيب التي تخنق بغداد" وهي الجدران الكونكريتية كناية عن التشتت والفرقة. والكناية هنا كناية عن صفة.

ورواية **فهرس** هي الأخرى التي تحتوي على كمّ هائل من الكنايات التي اتخذها الراوي وسيلة للتعبير عن شعوره وأحاسيسه و كينونته، وقد جاء البعض من تلك الكنايات ضمن الحوارات، منها حوار طلبت فيه موظّفة إصدار جواز المرور من نمير شهادة الميلاد:

- ضحكت وقلت لها:

- لا أمتلك نسخة من شهادة الميلاد"

- لماذا؟ أين هي؟"

- في بغداد "

- لماذا؟"

- لأنني ولدت هناك"

- ألا يمكن أن تتصل بهم وتطلب أن يرسلوها لك؟"

- يا سيدتي هل قرأت الأخبار مؤخراً؟ أو شاهدت التلفزيون؟ هناك مخطوطات عمرها مئات

السنين وآثار وأرشيف احترقت وضاعت. من سيبحث عن شهادة ميلادي بعد كلّ هذا؟^١

في الحوار الذي جرى بين البطل والموظّفة استخدم الكاتب تعبيراً كنائياً، فقله إنّّه لا يملك نسخة شهادة الميلاد قد يريد به المعنى الحقيقي وهو ضياع شهادة ميلاده بالفعل لأنّه مغترب مغلوب على أمره، وقد يقصد به المعنى المجازي وهو الضياع وفقدان الهوية وما يشعر به الراوي من ألم نفسي ووجودي وهذا هو الأقرب حسب السياق الموجود في النص وعلاقته بالمقاطع السابقة واللاحقة من الرواية. ما يؤيّد هذا هو ردّ الموظّفة حيث تقول: «لقد حاول عربي مثلك التسلّل عبر الحدود من كندا إلى هنا قبل سنتين كي يذهب بعدها ويفجّر مطار لوس آنجلس»^٢ إنّّ توظيف الكناية في

^١ - سنان أنطون، فهرس، ص ٨٧.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٨٧.

النص المقتبس جاء إثر إسقاطات وعي البطل ويرتبط بتيّار وعيه. من الممكن أن يكون تعبير "لا أمتلك نسخة من شهادة الميلاد" ذا بنية كنائية والكناية عن صفة.

وفي فهرس مجدداً: «وكيف يمكن لما أدوّنه أن يفلت من شرك الزيف؟ ومن هيمنة التاريخ الرسمي؟ أعلم أنّ في الأمر مفارقة وغرابة. فهل يعقل أن أبدأ بالخوف من مصير ما سأكتبه قبل أن ينزف القلم حبره على الورق؟»^١ ما قرأناه منولوجاً داخلياً يعبر به الراوي البطل عن مرارة يشعر بها عن زيف التاريخ الرسمي وعن المفارقة والغرابة وعن حالة الخوف المسيطرة عليه، حتى يقول مستخدماً لغة غير مباشرة تعتمد على التعبير الإيحائي للتنفيس عن ما أصابه من ألم نفسي ناتجاً عن وعيه: "أن ينزف القلم حبره على الورق" يتحدّث الراوي مع نفسه عن الغزاة أو الفاتحين كما يسميهم وكيف يكتبون التاريخ حسب أهواءهم، فيقبلون الحقائق رأساً على عقب. والمراد بنزف القلم الحبر على الورق، هو الكتابة والكناية هنا عن نسبة.

وفي فهرس نقراً أيضاً: «وحذرّ صاحب البيت مرّة أخيرة قائلاً له إنّ كارثة ستضرب البيت وأهله إن هم مسّوني بضرر. أجب صاحب البيت إنّ الكارثة ضربت البيت منذ زمن»^٢ حيث نلاحظ التعبير الكنائي الطافح بالألم والمرارة في مفردة "البيت" فالمعروف من سياق النص أنّ المراد من البيت ليس المعنى الحقيقي وإن كان محتملاً، بل المعنى المجازي حسب سياق النص وبما أنّ البيت يضم أفراد الأسرة فالمقصود من البيت هنا هو الوطن الذي يلجأ إليه الجميع من قوميات وإثنيات وطوائف مختلفة. لقد عبّر الراوي من تلقاء وعيه عن أسفه وحزنه في تشبّت أبناء الوطن الواحد والعراك فيما بينهم حتى آلت الأمور ما آلت إليه. والكناية هنا عن نسبة.

ومن فهرس أيضاً نتناول نموذجاً آخر: «حتى البقية الذين يكدحون مثلي هنا يسخرون من افتخاري بالحياة التي كنت أعيشها فيما مضى. لا يصدّقون أنني كنت أكل الجزر والشمندر وحتى التفّاح. كيف لهم أن يصدّقوا وهم لم يعرفوا إلا هذا الزبل اليبس الذي يأكلونه بنهم»^٣ النص المقتبس من ضمن فقرة "منطق أبوجنيّة" وهو على لسان حصان عربي أصيل مدلل ومعرّز يهتمّ به صاحبه أكثر من غيره، حتى غارت عليه الخيول الأخرى الموجودة في الاسطبل. لم يستخدم الكاتب اللغة المباشرة للتعبير عن هذا الدلال والإعزاز بل استخدم لغة شعرية غير مباشرة في قالب كنائي حيث قال على لسان الحصان: "أكل الجزر والشمندر وحتى التفّاح" والكلام كناية عن الدلال والإعزاز

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٣.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٦٠.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٨٢-٨٣.

كما قلنا لأنّ الخيول تغذّي عادة بالبرسيم والحشيش الأخضر وليس بالجزر والشمندر والتفاح. والكناية المظّفة هنا كناية عن صفة.

والكناية جاءت أيضاً في المقطع التالي من رواية فهرس في لغة شاعرية جميلة حيث نقرأ «لم ترفق بي آلهة النوم تلك الليلة»^١ المراد من العبارة هو السهر وبُعد النوم عن أجفان الراوي وهو كناية عن الصفة. فالحالة النفسية المأزومة إثر الوضع اللامستقر أمنياً واجتماعياً وإنسانياً قد جعلت النوم يفارق مقلتي الراوي فت وُزّقه، ما دعى إلى استخدام تلك الكناية في إطار وعي الكاتب والبوح بما يموج في داخل النفس.

الخاتمة

حاولنا من خلال هذا الفصل تتبّع الملامح البلاغية للغة الشعرية في روايات سنان أنطون والتي اختارها الكاتب لتكون وسيلة يقدم من خلالها أفكاره وأحاسيسه وأسس الفكرية، وقد حاولنا تحليل الصور الشعرية التي نتجت عنها والتي ظهرت في قالب الصور البيانية كالتشبيه والكناية والاستعارة والمجاز، ساعدت في الانزياح عن اللغة الاعتيادية. ومن أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها بعد رصد مساحات الصور الشعرية في روايات سنان أنطون هي:

- لقد استعان سنان أنطون في نسج رواياته باللغة الشعرية وهو عارف تماماً بطبيعتها ومستوعب لوظيفتها العامة، حيث جعلها جزءاً لا يتجزأ من رواياته ونجح في صهر الظواهر الشعرية في البنية السردية لتلك الروايات. وقد منحت هذه اللغة الكاتب عبر صورها الشعرية البيانية من استعارة وكناية وتشبيه ومجاز القدرة على صنع عالم لغوي خاص به، قادر على خلق مكّونات معرفية جديدة.

- جاءت لغة الكاتب لغة أدبية ذات مستوى راق، بالإضافة إلى ذلك فإنّ الكاتب أظهر لغة شعرية ساهمت في الكثير من الانزياحات التي أراد من خلالها إظهار دلالات معيّنة والكشف عن حقائق لا يمكن للغة العادية التقليدية البوح بها، كما استخدم الصور الشعرية لاستدكار محطّات تاريخية لعبت دوراً هاماً في حياة العراقيين، ووصف الفضاء السردية من خلال الصور البيانية المشار إليها.

- من خلال مراجعتنا لروايات سنان أنطون وجدنا أنّ المجاز شائع فيها بكثرة وذلك لقدرة على تقديم الإمكانيات الإيحائية للانفعالات الداخلية التي من الصعب التعبير عنها بشكل تقليدي

١ - المصدر نفسه، ص ٩٤.

مباشر. لقد تعامل سنان أنطون مع الصور البيانية لاسيّما المجاز بصورة دقيقة فلم يستخدمها لمجرد الزخرفة الفنية، بل استخدمها لمقتضيات الحاجة أو الضرورات الفنية، فهذه الصور عنده لا تنقل المعلومة فحسب، وهي لا تقدّم نفسها بل تقدّم الرؤية، وتعكس عمق الحزن وفداحة المأساة التي يشعر بها الكاتب.

الفصل الثالث: التناس

تمهيد

يُعد التناس آلية من آليات فهم الخطاب وتحليله وهو من اهتمامات النقد الحديث، حيث ركّز عليه للدراسة والنقد والتحليل. حسب التعريف الذي اتفق عليه الدارسون في النقد الأدبي فإنّ التناس يساعد في التعبير عن قضية آنية تلحّ على الأديب، من هنا يمكننا القول أنّ التناس على علاقة بتقنية تيار الوعي، ذلك أنّ حالة اللاوعي التي تعيشها الشخصية التّيّارية تمنح لها الفرصة في استقطاب حقائق معرفية مستوحاة من معانٍ متشعبة تأتي البعض منها مخزن الذاكرة وقد تكون الذاكرة باحتواءاتها الدينية أو التاريخية أو السياسية أو العلمية ويكون وراء هذا التشاكل أو التعالق النصي وهو الانسيابية التي تتميز بها ذهنية الشخصية نفسها. وبما أنّ الرواية التّيّارية تعارض أحادية الموضوع فإنّ التناس آلية من آليات السرد التّيّاري.^١

بما أنّ الصورة التناصيّة ترتبط بالترسّبات الثقافيّة والمعرفيّة وتتسم بالإحالة المرجعية وتقوم على استدعاء الذاكرة بصورة واعية أو غير واعية، تصلح أن تكون على علاقة بتقنية تيار الوعي. إنّ النصوص الحاضرة في روايات سنان أنطون والغائبة منها، والتي تغري بدراستها وتبيان دورها في تشكيل المعنى العام للروايات، شكّلت محور هذه الدراسة الساعية إلى البحث عن علاقة هذه الرواية مع غيرها من النصوص الأخرى، التي تتشكّل منها وتعيد تشكيلها في آن معاً، وذلك من خلال الوقوف على مستويات التناس.

على ضوء ما سبق ضمّ هذا الفصل تمهيداً وخمسة مباحث وخاتمة في نهاية الدراسة لتحلّص رؤية الباحث حول ما تمّ دراسته وذلك من خلال عرضها للنتائج التي توصّلت إليها، مكثّفة مسوغات التناس بين الرواية والنصوص المدروسة الأخرى، وقد عنى المبحث الأوّل بالتناس الديني وقد جاء في ثلاثة محاور: المحور الأوّل تناول التناس القرآني، والمحور الثاني ركّز على التناس مع الأحاديث النبوية، وكان المحور الثالث حول التناس مع النصوص المسيحية، وعالج المبحث الثاني التناس الأدبي، كما اهتمّ المبحث الثالث بالتناس الشعبي، وركّز المبحث الرابع على التناس مع الخطاب السياسي في روايات سنان أنطون.

بعد رصدنا لمواضع استخدام التناس في روايات سنان أنطون باعتبارها نصوصاً حاضرة، اتّضح لنا أنّها استقطبت جملة من النصوص الغائبة عكست الحركة في ذاكرة البطل ووعيه.

^١ - ينظر: ناتالي بيبقي غروس، مدخل إلى التناس، ص ١٠.

المبحث الأول: التناص الديني

وقسمناه إلى ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: التناص مع القرآن

من ضمن المتفاعلات النصية التي استأثرت بها روايات سنان أنطون هي النصوص القرآنية حيث ساهمت في صنع البنية الدلالية في رواياته ورسم ملامح شخصياتها، لاسيما شخصية الراوي والتركيز على خلفياته الفكرية وتأزماته ومطباته النفسية. إن كانت شخصيات الروايات وحواراتها وقاموسها اللغوي متداخل مع الآيات والمفردات القرآنية، لم يكن ذلك بهدف تطوّر النص اللغوي للنص الروائي والارتقاء بدلالاته الفكرية وحده، بل بهدف التشابك مع الثنائيات التي تشكّل المحور الرئيس في الروايات والكشف عن الخفي من المحتوى النفسي للشخصيات ورسم تأزمها النفسي. فيما يلي نشير إلى نماذج من مستويات التناص القرآني:

إنّ الكاتب تعامل مع المتناص القرآني بمختلف الأساليب التناصية وذلك من أجل توسيع نطاق أبعاد النص لغوياً وجمالياً، كما أنّه تفاعل معه تفجير طاقاته الدلالية والفكرية. وهنا، سنحاول الكشف عن إسهامات النصوص النبوية، وتأثيرها في البناء الفني للروايات، وفي تعميق الفكرة التي جاءت في سياقها وإثرائها. ومن صور التناص القرآني التي وُصفها الكاتب في رواية **إعجام** ما قاله الراوي من خلال المشهد الكابوسي الذي راوده، حيث كان مستلقياً على حبات رمل تحت السماء الحالكة التي صارت تنثّ مطراً حبري اللون فتنهاها إلى سمعه عواء ونباح وأصوات زجرة دراجات نارية وسيّارات تقترب منه أكثر فأكثر ففرّ هارباً يركض في الجهة المخالفة وقد أطلق الجنود والرجال الذين نزلوا من السيارات كلابهم لتلاحقه. سقط فبدأ يزحف على الأربع كحيوان يوشك على الانقراض حتى يقول: «أدركت من نباح الكلاب بأنّها أصبحت قاب قوسين أو أدنى»^١، إنّه تناص امتصاصي أعاد من خلاله الراوي كتابة النص المقدّس مع إحداث تغيير جزئي وهو تبديل فعل كان إلى أصبح ليخلق عبر ذلك معادلاً موضوعياً للنص السردي.

كان النص الأصلي وهو الآية ٩ من سورة النمل حيث قال الله تعالى: ﴿ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى﴾^٢، إن الدنو المذكور في الآية الشريفة ليس دنوا مادياً وجسمانياً حتى يلزم التجسيم وإنّما هو دنو معنوي حسب رأي المفسرين. والترابط أو لتعالق الذي دعا لكاتب إلى

١ - سنان أنطون، إعجام، صص ٩٠-٩١.

٢ - النجم، صص ٨-٩.

الاستلهام من تلك الآية الشريفة هو تعالق عكسي حيث إنّ المقصود في الآية الشريفة دنو الملاك جبرئيل من النبي الكريم لما هبط عليه إلى الأرض حتى كان بينهما قاب قوسين أي ما بين وتر القوس إلى كبدها، بينما في النص الحاضر المقصود من الدنو هو الدنو إلى الهلاك والموت والانحناء لشعب بأكمله. إنّ الكاتب تعامل مع المتناص القرآني بمختلف الأساليب التناصية وذلك من أجل توسيع نطاق أبعاد النص لغوياً وجمالياً، كما أنّه تفاعل معه تفجير طاقاته الدلالية والفكرية.

ما قرأناه في النص هو مجموعة من الصور الوجدانية التي تقوم على الانفعالات والمشاعر الداخلية المستبطنة في أعماق نفسيات الراوي وقد جاءت عبر تعالقات نصيّة لتبيّن لنا مطبّات وعيه، ولاشكّ فيه إنّها تصلح لكي نستخدمها من ضمن أسلوبيّات تيّار الوعي الذي يصبّ جلّ اهتمامه على بواطن الشخصية ومحتواها النفسي.

نود القول بداية إنّ معظم العلاقات التناصية في روايات سنان أنطون تناصات اجترارية صريحة تكشف عن مرجعيتها، حيث وضعت ضمن مزدوجين ما يجعلها محافظة بطابعها. كما نلاحظ التناص القرآني في المقطع التالي من رواية يا مريم: «هزّي جذع هذه النخلة تساقط عليك موتاً سخيّاً»^١ مريم العراقية.

إنّ نصّ قرآني مقتبس من القرآن عن قصة مريم حين ولدت السيد المسيح، حيث قال القرآن الكريم: ﴿وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً﴾^٢ ومن الملاحظ أنّ التناص يُوجد في الحدث كما أنّه يُوجد في الشخصيات، فالحدث واحد وهو هزّ النخلة ليتساقط الرطب فعند مقايضة النصّ الحاضر بالنص الغائب نجد أنّ التناص تناص معكوس من حيث الدلالة، إذ إنّ التعاكس يقع في الرطب الجنّي من جهة وهو إحالة إلى الحياة، وبين الموت السخي من جهة أخرى وهو إحالة إلى القتل المتعمّد الذي يعتزّز له المواطن المسيحي وإفنائها، فعندما ننتقل إلى الفقرة من الرواية التي تتكفّل بها بروايتها لها والأحداث والوجهات التي تسردها، نجد أنّها امرأة مظلومة ملكومة تنزف جراحاً، فالحدث الذي جرى لها وهو سقط جنينها أثر عليها سلبياً جعل الحياة مسودة في عيونها حتى أنّها فقدت قدرة التواصل مع الآخرين كما فقدت التواصل العاطفي مع الأقرب إليها وهو زوجها رغم محاولات الأخير المتكرّرة لإرضاءها وإقناعها فهي ترى أنّ ما حدث لا يمكن تعويضه. التناص هنا تناص امتصاصي حيث إنّ الراوي لم يأت بالنص الغائب كما هو بل أحدث في شيء من التغيير والتحريف في تركيب الآية فجعل "الموت السخي" بدل "رطباً جنياً" وكان الغرض

١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٠٤.

٢ - سورة مريم، ٢٥.

من التناص هو اختيار معادلاً موضوعياً للنص الروائي ودعم رؤية مها للحياة الاجتماعية والسياسية التي تكتنفها والتي قوامها الظلم والاضطهاد والعنف والتككيل بالمواطن من قبل الإرهابيين والمتطرفين. وقد كَتَبَ الكاتب عن هذا الحادث الأليم أي إسقاط مها لطفلها بعبارة "مريم العراقية" التي تدلُّ على حقل دلالي معيّن وهو الألم والمظلومية فكما أنَّ مريم المقدّسة أفقدت ابنها المسيح، كذلك مها أفقدت ابنها بشّار ظلماً، فالنص الروائي الحاضر يتعالق مع النص القرآني الغائب من هذه الجهة. لقد ذكر الراوي النص القرآني كونه قابع داخل وعيه فأخرجه من غياهب وعيه متعلقاً مع النص الغائب للتعبير عن محتواه النفسي المثقل بالألم والوجه والجراح في بلد أصبح ليس بلدها كما قالت في أكثر من موضع في الرواية.

عكست هذه الصورة التناصية السردية الاستبطانية المشاعر والانفعالات الداخلية للرواية المأزومة التي تستحضر قصّة مريم العذراء عندما تأوي إلى النخلة حين المخاض لتهزّها بأمر الله فيتساقط عليها رطباً جنيّاً، لكن مريم العراقيّة يتساقط عليها موتاً جنيّاً. إنّ العودة إلى الذاكرة القرآنية عكست الترسبات المعرفية الثقافية الكامنة في الوعي أو اللاوعي، لذلك هي مرتبطة بوعي الشخصية وبالتالي بتيّار الوعي.

ومن الآيات القرآنية التي تفاعل معها النص الروائي، ما جاء بها الراوي في رواية وحدها شجرة الرمان حيث يتحدّث الراوي جواد خلال حلم كابوسي عن شيخ غريب المنظر بشعر اشتعل شيباً، ولحية طويلة وعينين غائرتين ووجه يزدحم بالتجاعيد، يطلب منه أن يكتب الأسماء كلّها، "فيسأله من أنت وأسماء من؟" فيردّ "إنّها أسماء الذين سأقطف أرواحهم غداً وأترك لك أجسادهم كي تطهرها" وما أكثر الأحلام الكابوسية في هذه الرواية: «أيقظني من النوم شيخ هرم بشعر ولحية طويلة اشتعلا شيباً وقال لي بصوت بدا كأنّه قادم من بعيد: قم يا جواد واكتب الاسماء كلها»^١

وهي من الآية الشريفة: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾^٢ وكثرة الأحلام الكابوسية في رواية وحدها شجرة الرمان لم تأت عن فراغ، إذ جاء بها الكاتب لتبرير حالات القلق والاضطراب والتأزم التي يعيشها الراوي ودعمها في السياق السردية. كما نلاحظ فإنّ الكاتب وعلى لسان الراوي جواد يتقاطع مع النص الأصلي وبطريقة امتصاصية، حيث إنّ الراوي غيّر فيه بعض الكلمات فحذف فعل "علّم" من النص الغائب وجعل محله فعل "اكتب" بمعنى سجّل للإحياء بأنّ الموت قد كتب على العراقيين في ظروف لا توجد

١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٣٩.

٢ - سورة البقرة، ٣١.

لغيرهم ولا رجعة عنه. فالعراقيون كلهم سوف يقعون تحت منجل الموت، البعض منهم غداً والبعض الآخر بعد غد وهكذا دواليك، إنَّها مسألة وقت لا أكثر ولا أقل. ثمَّ إنَّ النص الغائب لفعلة "علّم" يهدف إلى تكريم الإنسان من قبل الله تعالى بينما النص الحاضر بفعلة "أكتب" يوحي بتنكيل المواطن العراقي وقتله على يد الإرهابيين الذين جعلوا الشيخ الغريب وهو رمز لملك الموت يزورهم يومياً ليحصّد منهم المئات. فعل جواد كما أراد منه ذلك الشيخ الغريب حيث فتح دفتره وسجل مئات الأسماء، لكنه عندما نظر إلى الدفتر مجدداً لم يجد اسماً إلا "كلُّ نفس ذائقة الموت". إنَّ الخوف والقلق والتأرّم الموجود في نفس الراوي متأصل في لاوعيه وقد عكس حلم الكابوسي هذا كما الأحلام الكابوسية الأخرى تلك المشاعر المتأصلة فيه عبر التناص الذي مررنا به.

لقد استحضّر الراوي قصّة أبينا آدم وموضوع تعليمه أسماء الله الحسنى تكريماً له في إطار حلم كابوسي رآه، وهو يقيم مقارنة بين النص الغائب أي الآية القرآنية والنص الحاضر أي الحلم الكابوسي ليخرج بنتيجة تظهر مطبّاته النفسية المتأزّمة ومشاعر اليأس والألم المكبوتة بداخله. نلاحظ إنَّ استحضار النص الغائب أو التعالق النصي قد وظّف لتبيين المحتوى النفسي للشخصية وهذا يصبّ في مجرى تيار الوعي.

ومن نماذج التداخل النصي هو النص الذي استلهمه الكاتب في روايته **فهرس** من سورة البروج والتي تتحدّث عن مصير قوم فرعون وثمود والتي ختمها الله سبحانه وتعالى بالآية "في لوح محفوظ" لكي يعلمنا بأنَّ الأخبار التي نقلها القرآن الكريم عن الرسالات السابقة وعن قوم فرعون وثمود أي رسالة موسى وصالح محفوظة في لوح محفوظ لن تضع في موجدة في كتاب مكنون. وقد جاء في النص القرآني: ﴿بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَّجِيدٌ، فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٍ﴾^١ وقد اقتبسها الكاتب في قوله: «للخراب أيضاً لوح محفوظ في مكان ما. في العالم السفلي كتب عليه اسم كل ما ومن سيموت ويندثر»^٢ وقد حافظ على النص بشكل كامل ما يدلُّ على أنَّ التناص المستخدم هو تناص اجتراري أو مباشر وقد استحضّر الكاتب النص القرآني معادلاً رمزياً لتصوير الانتقال المفاجئ من الوعي إلى اللاوعي في نوبات تأزّمية تجتاحه بين الحين والحين. كما أنّه استخدم بعض المفردات التي تدعم المضمون مثل "الخراب" التي ذكرها في مواضع عدّة من الرواية و"سيموت" و"سيندثر". التعالق المودود بين النصين الحاضر والغائب هو تعالق في الحدث فكما أنَّ أحداث الرسالات السابقة وهي رسالة النبي موسى

١ - سورة البروج، صص ٢١-٢٢.

٢ - سنان أنطون، فهرس، ص ٩٨.

والنبي صالح محفوظة في الكتاب المكنون فإنَّ الخراب العراقي أيضاً محفوظ مع الفارق أنَّ اللوح العراقي المحفوظ هو العالم السفلي بينما اللوح المحفوظ القرآني هو في السماء الأعلى.

النص القرآني المقتبس ضمن الاسترجاعات التي حدثت ضمن وعي الراوي وقد جاءت لتقيم صورة من مشاعر اليأس والقنوط التي تحيط به عبر ذاكرته المأزومة، وباعتبار أنَّ هذه المشاعر تقع ضمن النشاطات الذهنية ففي النهاية ترتبط بتيّار الوعي.

المستوي الثاني: التناس مع الأحاديث النبوية

نظراً إلى التلازم بين النص القرآني من جانب والحديث النبوي من جانب آخر، سنقتصر في دراسة التناس على أبرز نماذج التناس مع الحديث النبوي الشريف لما نجد بينهما تعالياً نصياً والتعالّي النصي هو ما يجعل نصاً ما يعالق بنص آخر، مباشراً كان أو غير مباشر^١. «كونهما نصين مقدسين بهما امتداد فاعل في الحاضر وفي الماضي ومنها عذب خصب لمختلف أنواع التفاعلات النصية وتعالقاتها»^٢ باعتبار أنَّ القرآن الكريم نص نثري يحمل صفتي الكمال والإعجاز معاً ثمَّ يليه الحديث النبوي الشريف، فإنَّهما كانا محط إلهام الشعراء والأدباء يستفيدون من لغته وأساليبه وفنونه ومعانيه الحيّة منذ ظهور الدعوة الإسلامية حتى اللحظة، فهما الرافدان الهادران حيث إنَّ التاريخ الإسلامي والتجارب الشعرية بعد لشعراء المسلمين تثبت اقنباس الشعراء والأدباء المعاني القرآنية وامتصاصهم قصصه ولغته وفنونه.

لقد وظّف الراوي في رواية **يا مريم** الحديث النبوي الشريف بعد ما وضعه بين مزدوجين كما فعل ذلك مع الآيات القرآنية وهو ما جعلها تحتفظ بطابعها القدسي وإضفاء المصدقية على القيم الدينية. يأتي هذا النموذج من التناس على لسان الراوي حين أشار إلى الكتاب الذي تعرّف عليه من المستشرق السر روجر كنغسلي باسم "الشجرة المقدسة: النخيل في الحضارات السامية" إذ يتحدث الكتاب في مقدمة تاريخية عن مكانة النخيل عند العراقيين القدامى حيث كانت النخلة تحتفظ بمكانة مقدسة عندهم إذ توجد نقوش وصور تمثلها في هياكل بابل وآشور وعلى جدران المعابد ومداخل المدن والعروش والتيجان وكانت شريعة حمورابي تقضي بتغريم كلّ من يقطع نخلة أو يُهمل بستان النخيل وقد رمزت النخلة إلى النصر والبركة وقد ذكر الكتاب مكانة النخلة في التراث الإسلامي من خلال قصة النخلة في سورة مريم ثمَّ تطرّق إلى الحديث النبوي الذي يقول: «بيت

^١ - ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص ٩٦.

^٢ - رفقة محمد عبدالله دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، ٦١.

ليس فيه تمر جياح أهله»^١ ، فالنخلة رمز الوطن عند العراقيين ومن أهملها قد أهمل الوطن، بذلك أظهر الراوي خوفه من إهمال النخلة وعدم الاعتناء بها وهو في الواقع خوف من إهمال الوطن. وهذا الخوف استوجب عليه تلقائياً استحضار نص الحديث النبوي الشريف كما هو ، كتناسل اجتراري مباشر.

وقد عكس إدخال الحديث في سياق السرد حالة التأزم النفسي للراوي، حيث تذكّر الحديث النبوي الشريف في عملية استرجاعية ذهنية تنم عن وعيه بمطبات الأمور وما يحدث على أرض الواقع، وما ذلك إلا أسلوب من أساليب تيار الوعي.

وفي موضع آخر من رواية **فهرس** يقيم الراوي في سياق مختلف نموذجاً آخر للتوظيف التناسلي للحديث النبوي الشريف وذلك عبر مناجاة نفس طويلة يتحدث فيها ودود عما يشغل باله ويسبب له الهواجس النفسية، يبدأه بالسؤال التالي: "كيف يمكن أن أكتب ما جرى" وفي السؤال ألم واحتجاج بارز. ويردّفه سؤال تعليلي: "كيف يمكن ما أدّونه أن يفلت من شرك الزيف ومن هيمنة التاريخ الرسمي؟ كيف يمكن أن يدّون هذا الكم الهائل من الفجائع والأحداث التي تسبب بكل تلك الجراح والمنتصر هو الذي يدو ويكتب عادة وليس غيره؟ لكن من أين أبدأ وكيف؟ كيف أصف اللحظة وهي ليست لحظة، بل هي أشبه بشجرة؟ سأدّون تاريخ الدقيقة الأولى من حرب ليست هي الأولى. خلافاً للمؤرخين الذي يحصون التاريخ بالقرون والسنين والساعات فأنا سأدّون الدقيقة الأولى من الحرب والتي ستكون ثلاثية الأبعاد. الأشياء تودّع بعضها البعض ولكنها تودّع البشر أيضاً لكننا قلّما نسمع أصواتها وهمساتها لأننا لا نحاول. للأشياء أيضاً وجوه لكننا لا نراها إلا من يدرب نفسه على ذلك لكن من يحاورها يتهم بالجنون عند عرف البشر. لذلك يستحر الراوي بقول النبي الكريم حيث قال: «إني أنا الذي رأى كلّ شيء. وأرى ما لا يرون»^٢ وهو تناص امتصاصي جاء الراوي به لأكثر من مرّة إذ إنّ النبي الكريم كان قد قال: «إني أرى ما لا ترون وأسمع ما لا تسمعون. أظنّ السماء وحق لها أن تظنّ؛ ما فيها موضع أربع أصابع إلا وملك واضع جبهته لله ساجداً . والله لو تعلمون ما أعلم لضحكتم قليلاً ولبكيتم كثيراً، وما تلدّدتم بالنساء على الفُرش، ولخرجتم إلى الصّعدات تجأرون إلى الله. لو ددّتُ أني كنتُ شجرةً تُعصّد»^٣ فكما نلاحظ هنا فإنّ الراوي اقتطع جزءاً من الحديث النبوي الشريف وعيّر فيه بعض الأجزاء. إنّ العلاقة الموجودة بين النصين الحاضر والغائب قد كشفت عن البنية الفكرية للراوي كما أنّها تكشف عن الخطاب الصوفي عند ودود، إذ

^١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٤٦.

^٢ - الحسن بن محمد بن الحسن الصغاني، العباب الزاخر واللباب الفاخر، ص ٢٣١.

^٣ - المصدر نفسه.

إنَّ شعريّة اللغة التي اختارها ودود تتمثّل في أنّ كلّ شيء فيها رمزي، بل كلّ شيء فيها هو ذاته وكأنّما يقدّم للمتلقّي شيء من الاتحاد الذاتي الذي تنادي به الصوفيّة.

إنّ الرابط الذي جعل الراوي يستذكر قول النبي الكريم هو عمق المأساة التي يشعر بها ودود لدرجة أنّه أتهم بالجنون تسبب في اعتزاله عن الناس والابتعاد عنهم والسكن في غرفة نائية لأنّهم لا يدركون ما يقول وما يتحدّث عنه، لكن الراوي قلب الدلالة حيث دلالة حديث النبي الكريم حول تحذير البشر عن ارتكاب المعاصي والحثّ على الامتثال لأوامر الله التي فيها سعادة الإنسان ونجاته بينما في النص الحاضر رسم بياني للأوجاع والهموم التي أحاطت بالراوي، ليكون بذلك معادلاً موضوعياً لنصه السردّي، حيث توحى إلى ظلال تلك الجروح التي صارت حالة مغروسة في اللاوعي الراوي حتى صارت حياته كلّها إعادة مكرّرة لتلك الأحداث والجروح. دعم الكاتب بهذا التناس بمفردات دالة على منها تعاني، تحتفي، تودع، الريح، متاهة.

من المسلّم به إنّ النص مشحون بالاستفهامات ما يؤكّد التوتّر العصبي الذي يتخلّله وذلك لم يأت عن فراغ بل جاء منبثقاً من شخصية الراوي المأزومة. كما أنّ الاسترجاع الخارجيّ "أرى ما لا يرون" جاء في إطار وعي الراوي، فالمشاعر الضاغطة (إنّه يرى ما لا يرون ويعرف حقائق عن الحرب وويلاته و...) والتأزم والاسترجاع شكّل بنية النص المتناس وعليه فإنّ التناس هنا جاء في إطار تيّار الوعي لاشتراك الطرفين في عملية الوعي.

المستوى الثالث: التناس مع نصوص الكتاب المقدّس

أقامت روايات سنان أنطون عدّة علاقات تناسية مع نصوص الكتاب المقدّس منها العهد الجديد، فحياة المسيح في معظم مظاهر تجلياتها، ليست بمعزل عن النص الروائي الذي ألفه سنان أنطون، أو تلك الحكايات التي ترويه شخصياته المختلفة، وقد يعود السبب إلى كونه مسيحياً رغم اعترافه لأكثر من مرة أنّه غير متدين، أو لأنّ التراث المسيحي مرتبط تمام الارتباط بالثقافة العربيّة الإسلاميّة. في روايات سنان هناك بني نصية صغرى تثبت العلاقات التناسية بين النص الديني المسيحي بالنص الروائي منها حكاية الكليجة أو حكاية الأسامي^١ في رواية *يا مريم*. منها عندما يسأل مها أحد الموظفين عن اسم والدها فيقول: اسم جورج أجني مو؟

"لا مو أجني، عراق"

"اشلون مو اجني مثل جورج بوش"

^١ - ينظر: سنان أنطون، يا مريم، صص ١١٠-١١١.

"لا مثل جورج وسوف ... وجورج قرداحي"

أو حين كانت مها في المحاضرة وقد أخذت معاً كيساً صغيراً من الكليجة ففتحت وأخرجت واحدة منها لتأكلها فسألها زميل لها: أنتم هم تاكلون كليجة؟ فردت عليه دون أن تكظم غيضاً:

" نأكل كليجة ونشرب جاي وماي مثلكم. قابل احنه جايين من الفضل الخارجي؟"

يقيم النص الراوي لرواية **يا مريم** علاقة تناصية مع نص من نصوص العهد الجديد عبر استعادة الراوي حكاية لمار بثيون الذي كان قد ولد فياً سرّة مسيحية في شمال العراق، لكنه صار مسيحياً فبشّر برسالة المسيح دون خوف من بطش المجوس، فواجه عقوبات من قبلهم حيث ألقوا به في السجن ثم ألقوه في النار فنجى منها ولم يحترق بأعجوبة لأنها خمدت ثم حكوا عليه بالموت بما يُسمى بالميتات التسع، فقطعوه إرباً إرباً على مراحل لسته أيام. وعندما ساقوه إلى موقع التعذيب ردّد ما قاله الرب في الإنجيل: «لاتخافوا الذين يقتلون الجسد، ولا يستطيعون قتل النفس، بل خافوا الذي يستطيع أن يهلك النفس والجسد جميعاً في جهنم»^١ عندما يقرأ القارئ هذا النص يستعيد حكاية المار بثيون التي نقلتها مها ونشاطه التبشيري ومقاومته المجوس واستشهاده في سبيل ما يؤمن به فيتذكّر قوله الداعي إلى المقاومة والثبات في الحق. وقد أبرز الراوي عبر هذا النص اسقاطاته النفسية المنددة بالوضع الموجود للمسيحيين.

إنّ النص المتناص جاء ممزوجاً بنصوص وثقافات أخرى غائبة متعاقبة في انثيال على ذهن الراوي ولم يختار الراوي تلك الانثيالات والتعاقبات بل جاءت غير طوعية. إنّ الخلفية الدينية لدى الراوي المثقلة بالنصوص الغائبة جرت على لسانه من وعيه أو لواعيه، تشكّل مرصداً من مراصد التأزم النفسي فيه وبالتالي فهي على علاقة بتيّار الوعي الذي يرمي إلى الكشف عن تلك التآزّلات.

وفي موضع آخر من رواية **يا مريم** نقرأ نموذجاً آخر للتناص الاجتراري محتفظة بين مزدوجين للاحتفاظ بطابعها القدسي على صورة دعاء مسيحي: «أبانا الذي في السماوات»^٢ وهو جزء من الصلاة الربوبية من أكثر الصلوات المسيحية انتشاراً تعتمد عليها كلّ الكنائس المسيحية. جاء هذا النموذج التناصي على لسان الراوي يوسف بعد سرده موضوع موت حنه فيصف تلك اللحظة بوجع ومرارة لتعكس حالته النفسية وحنة بالواقع ترمز إلى العراق القديم، حيث الاستقرار والأمان اللهم إلا بعض فتراتة الحالكة.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٢٣.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٧.

يدخل الراوي غرفة أخته حنة ليعثر عليها وهي ميتة في سريرها، فيقول كانت الحياة قد جمعت ما تبقى من حاجياتها أثناء الليل وتركت جسد حنة يسكنه الموت وحدة بلا شريك. جلس على حافة السري ليحتضنها لكنه اكتفى بوضع باطن يده اليسرى على رأسها ومسّد شعرها الأشيب. قبل جبينها البارد وقال لها كأنّها تسمعه: "الله يرحمكي حنة" ثمّ يتحدث عن الصورة المعلقة فوق السرير لمريم العذراء تتوهج بالأزرق وهي تحتضن ابنها ينبثق عمود النور الإلهي من السماء وتحلق الملائكة ترفرف بأجنحتها. ها هي مريم قد حضرت موت حنة مكافئة لها وبابنها المسيح. تفرقت دموع يوسف وهو يصلي لروحها كما صلّت له عمراً: "أبانا الذي في السماوات" إنّ هذا الوصف المريع والسرد الأليم الذي أتعب الراوي وأهككه نفسياً يستحضر النص المقدس فيذكر الرب ومكانته في السماء طالباً النجدة والصبر ليعبر من خلاله الراوي عن معاناته النفسية حيث إنّ ذكر الله يُريح القلب ويجعل السكينة بداخله.

إنّ مشاعر الألم والأسى التي حلّت في نفسية الراوية - نتيجة الانفجار الإرهابي، مقتل ابنها بشّار على يد الإرهابيين، المضايقات التي تلقّتها من زملائها في الجامعة والمارة في الشارع وموظّفي الحكومة و... - تسبّبت في تأزّمها النفسي. وكان لابدّ أن تظهر في وعيها أو لاوعيها، وها إنّنا نجدّها قد ظهرت من خلال منولوج داخلي مباشر أراده الكاتب أن يكون وسيلة لإفراغ المشاعر الداخلية تلك، إذن النص المتناص مرتبط نوعاً ما بتيار الوعي.

كما يوظّف الراوي التناص المقدس المسيحي في رواية **إعجام** على لسان الجدة وهو تناص اجترياري ونظراً إلى قدسية العبارة التناصية جاء بها الراوي بين مزدوجين لأنّها تتضمن قرينة صريحة تكشف عن مرجعيتها لذلك هو سيّجلها بالمزدوجين «ليضيف مصداقية على القيم المثارة عبر مسارات السرد»^١ ويأتي هذا النموذج بعد سرد الراوي قصة بعد ما حصل بينهما نقاش حول أنماط الشجاعة التي أكثر صدام حسين في منحها للضباط الذين يقومون بعمليات بطولية في الجبهات مع احتدام الحرب في تلك الفترة. فهي لاحظت أنّ صدام حسين يقول مخاطباً الضباط أنّ "على الضباط ذوي الرتب العليا أن يظلّوا في الخلف لتأدية دور أكثر فعالية ولإصدار الأوامر لتوجيه العملية". اتفقت معه الجدة وقالت: "كلامه مضبوط" لكنّه ذكرها أنّ صدام لام أحد الضباط في حفل تقليد الأنماط قبل عدّة سنوات على بقائه في المؤخّرة ذكرها بذلك قائلاً أنّهما كانا يجلسان أمام التلفزيون ويشربان الشاي. فكذبته لكنّه ردّ قائلاً: "يعني قابل تردّين أحلف بالشيطان؟"

١ - ينظر: أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي: مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، ص ١١٤.

كما نلاحظ التناص التالي في عبارة المسيحية: «باسم الأب والابن وروح القدس»^١. "أنت تعرف ما أحب هالحكي. ليش تريد تداهرني؟" وهي تعكس المستوي الفكري لشخصية الجدة وإيمانها باللجوء إلى السماء وقت الشدة واحتدام الفتن. وهذا هو سبب الارتباط بين النص الحاضر المقدس وسرد النقاش الذي دار بين الراوي وجدته.

نجد من خلال النص أنَّ الراوي سرد حكاية فرعية (منح صدام حسين أنواط الشجاعة للضباط) داخل حكاية أصلية (حوارات البطل مع أخته حنة) وقد جاءت في إطار الاسترجاع الخارجي للتفتيش في ماض فاتت آوانه. وهذا يؤكد على وعي الراوي وذلك لأهمية تداخل الحكاية الفرعية في الحكاية الأصلية ليس فقط لإكمال جوانب من السرد كانت مخفية، بل لاستعراض جوانب ذهنية أحدثت ارتدادات في مشاعر الراوي وجوانبه الوجدانية، وعليه فإنَّ التناص هنا جاء في خدمة تيار الوعي وتثبيته.

المبحث الثاني: التناص الأدبي

من الروافد التي تُغني التجربة الأدبية من شعر ونثر هي الذاكرة الشعرية الإنسانية قديمة كانت أم حديثة، فالأديب شاعراً كان أم ناثراً يتشرب طيلة حياته كمّاً هائلاً من معين النصوص الأدبية العربية وغير العربية والتي سبقته فيتشبع بها فيختزنها بداخله لتتسرب إلى إنتاجه الأدبي أراد ذلك أم لم يريد. «كثيراً من النصوص الأدبية القديمة والحديثة تشكّل متعاليات نصية يسعى الأديب المعاصر إلى الإفادة منها وتوظيفها لبيان رؤيته الفكرية من جهة والتقليل من الفجوة التي تحصل بينه والمتلقي من جهة أخرى، فضلاً عن أنَّ هذه المتعاليات نصوص تقلّد لغناها المضموني والشكلي»^٢ من الملاحظ في روايات سنان أنطون أنَّها تحتوي على الكثير من النصوص الشعرية البعض منها يحتوي على بيت واحد من الشعر القديم أو الحديث والبعض الآخر على عشرات الأبيات، ثمَّ أنَّ الأغلب منها جاءت كما هي دون أن يصيها التحوير. ومن النصوص الأدبية الشعرية المعاصرة التي تتقاطع معها نصوص روايات سنان أنطون هي أبيات الشاعر العراقي الأكبر محمد مهدي الجواهري وقد اقتبسها الراوي ومن ديوانه وهي:

سلاماً ومنذ العصور الخوالي مـذاخـضٌ حقل بـسـمـر الغـلالـي
ومـذاخـضٌ سـادـة في المـوالـي تنسـمـت الأـرض رـيح النـظـال

^١ - سنان أنطون، إعجام، ص ١٠٧.

^٢ - صفوان مقبل الشواورة، ظاهرة التناص في روايات مونس الرزاز، صص ٥٢-٥٣.

زهت بالشريد رؤوس الجبال
وُدِّقت مسامير خجلى عطاشى
بقايا دم للعصور التوالى
سلاماً ودوي صراع عنيـد
سلاماً وراحت تصبّ القيود
وتفري لتغدو سياطاً جلود
تحثّ المشانق منها اعتسافا
من الصيد في كل صبح قدود
سلاماً وألقى النضال الرحالا
بحيث تجدد الرياح انتقالا
وحيث تحب الحياة الجدالا
سلاماً وفي دجلة والفرات
أناخ النضال يحمر النضالا

وتاه الثرى بالدماء الغوالي
بكفّ المسيح فطارت رشاشا
تخضّب المجد هام الرجال
فيه السادة استبسلت والعبيد
ويحمرّ فرط الحياء الحديد
ويطرق في الغاب خزيان عود
تدلي عليهنّ هيفاً لطافا
بهنّ من الفجر يخزي عمود
بأرض بما الدم يسقي الرمالا
تهزّ الجنوب وتزكي الشمالا
يصارع فيها الحقيق الخيالا
مخاض الصعاليك مهوى الشراة
ويبدّل ما استطاع بالحال حالا^١

وكانت مقطعاً من القصيدة التي ألقاها الشاعر في ذكرى الشهيد سلام عادل^٢ حيث نظمها في مطلع الستينات من القرن العشرين وقد ألقى قسماً منها في حفل أقيم في ساحة الخلد وبمناسبة الذكرى الأربعين لتأسيس الحزب الشيوعي العراقي. وكان قد بدأها بالبيتين التاليين:

سلاماً وما ضجّ قصفُ الرعود فسوف تظلّ دماء الشهيد
تصنّج، وسوف يرّجّ الضريح ليوم يُباحّ به المُستباح^٣

نلاحظ أنّ هذا المقطع الشعري من رواية **إعجام** جاء متناسقاً مع سياق الحدث الروائي، فالسارد يتحدّث عن حصّة الثقافة التي قد أسماها "سخافة" تهكّماً والتي كان على أي طالب أو طالبة جامعية دراستها وفي أي مجال من التخصص حيث يدرسون من خلالها أيدلوجيات البعث وتنظيرات ميشيل عفلق وإلياس فر، ثمّ أضيف إليها من خلال سنوات الحرب الإيرانية العراقية خطابات القائد وأحاديثه.

^١ - محمد مهدي الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، صص ٢٧٢-٢٧٥.

^٢ - سلام عادل، من رموز الحزب الشيوعي الذي قبضوا عليه البعثيون في ثورة ١٩٦٣ السوداء وقتلوه شر قتلة بعد ما عذبوه.

^٣ - محمد مهدي الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، ص ٢٧٦.

إنَّ استحضار هذا الجزء من قصيدة الجواهري لم يأت عن فراغ، فهو نتيجة تراكمات ثقافية فكرية احتشدت في لاوعي الكاتب، فضغطت عليه، فعبّر عنها عبر تقنية الاسترجاع الداخلي. كما أنَّ مواقف السياسية من النظام وممارساته التعسفية التي صارت جزءاً من وعيه الباطن حتمت عليه هذا الاسترجاع ما يعني أنَّ هذا المقطع التناسي على علاقة بتيّار الوعي.

ومن الشذرات الشعرية التي استلها الكاتب ونثرها في مساحات عمله السردية وهي للشاعر محمد مهدي الجواهري حيث نقرأ الأبيات التالية من رواية *يا مريم* وقد جاءت ضمن حوار ساخن بين الراوي وصديقه القديم سعدون: «أي، طرطرا تطرطري، تقدّمي تأخّري، تشيعي تسني، تحوّدي تنصّري، تكّردي تعري»^١ وهي جزء من قصيدة نظمها الجواهري في عام ١٩٤٥ ونشرتها جريدة الرأي العام عام ١٩٤٦، وقد أراد لها الجواهري أن تكون صرخة مدوّية بوجه الواقع تفضح واقع العراق المتردّي، والاحتقان السياسي بالعالم العربي عموماً. الأبيات الشعرية هذه تعكس حالة اليأس والقنوط الذي أصاب سعدون صديق يوسف القديم، فأزمة تشكيل الحكومة والاحتقان الطائفي في البلد وتحوّل الفكر الإرهابي التكفيري دونما رادع كلّ ذلك عكس تلك الحالات الشعورية من يأس وقنوط، كما أصاب الجواهري قبله يصطحبها الضياع والتهيه النفسيين لذلك وجد نفسه من تلقاء اللاوعي يتذكّر أبيات هذه القصيدة رغم أنّه ربّما نساها لذلك يرُدُّ عليه يوسف فيقول: "إي هاي كالها من زمان؟" عليه فإنّ التعالق أو العلاقة التناسية بين النصين تقوم على تلك الحالة الشعورية المتمثلة باليأس والقنوط كقاسم مشترك بين الشاعر صاحب النص الغائب وكاتب الرواية صاحب النص الحاضر وقد استخدمه الراوي من خلال وعيه لذلك يرتبط بتيّار الوعي.

إنّ التناص المستخدم هنا تناص اجتراري أو مباشر إذ إنّ الراوي استدعى النص القديم كما هو دون أن يُحدث في تغيير أو تحريف. وقد يكون الدافع وراء استخدام هذا المقطع من قصيدة الجواهري في هذا الجزء من الرواية بالذات هو أنّ التعبير الشعري العميق الذي قدّمه الجواهري بما يتضمّنه من إيقاع قوي ومؤثّر يكون الوسيلة المناسبة لاستنفاد الطاقة الشعورية وامتلاكها «فالإنسان عندما تهيج مشاعره ويمرّ بتجربة شعورية مماثلة ولا يجد الألفاظ الخاصّة تعبّر عن مكنونه الانفعالي، يلجأ إلى القوالب الجاهزة»^٢ لما بينها والنص الحاضر من قاسم مشترك في الظروف والواقع والخيال. فالتناص هنا تناص في المشاعر والحن والجراح التي تكالبت على المواطن فلا يعلم أيّهما يصدّ أولاً وكيف يصدّ؟

١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٨٢.

٢ - سيد قطب، النقد لأدبي أصوله مناهجه، ص ٨٦.

وفي مقطع سردي من رواية **وحدها شجرة الرمان** يشارك سنان أنطون تجربة الشاعر العراقي المعاصر مظفر النواب في مأساته واستدعاءه الإمام على بصفته رأس الثورة الإصلاحية فيقول: «لو عدت الآن لحاربك الداعون إليك وسمّوك شيوعياً»^١ وقد استلهمها الكاتب من قصيدة وترات ليلية والتي استلهمها مظفر بيت:

" في تلك الساعة من شهوات الليل

وعصافير الشوك الذهبية" حتى قال:

أنبيك علياً

مازلنا نتوضأ بالذل

ونمسخ بالخرقة حد السيف

ما زلنا نتحجج بالبرد وحر الصيف

ما زالت عورة عمر العاص معاصرة

وتقبح وجه التأريخ

ما زال كتاب الله بعلق بالرمح العربية

ما زال أبو فيان بلحيته الصفراء

يؤيِّ باسم اللات العصبيات القبلية

ما زالت شورى التجار ترى عثمان خليفتها

وتراك زعيماً سوقياً^٢

ليلتقي النص الحاضر هنا بالنص الغائب كما يلتقي سنان أنطون الكاتب بالشاعر مظفر النواب، لما يوجد بينهما من قاسم مشترك وهو الجراح والألم، وهذا هو التعالق فيما بين النصين الحاضر والغائب، رغم أنّ بؤرة الجراح عند مظفر النواب سياسة بحثة، بينما عند سنان أنطون طائفية مذهبية وجراحها أشدّ إيلاماً من الأولى، ذلك أنّ من يديرها يعزف على وتر الأحاسيس والمشاعر الكاذبة. إنّ توظيف هذا المقطع من قصيدة مظفر النواب بالذات أي مخاطبة الإمام علي وتحذيره من عدم الحضور خشية اتهامه بالشيوعية يأتي من خلفيات فكرية ثقافية، كما يأتي من شحنات نفسية أيضاً. الوعي الجماعي قد حتمّ على الراوي استدعاء مفهوم العدالة المتمثلة بالإمام علي والبوح عن مشاعر الألم والجراح والضياع والتعبير عنها وهذا ما يربط عملية التناص المذكورة بتّيار الوعي.

^١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١٧٦.

^٢ - ينظر: مظفر النواب، الأعمال الشعرية الكاملة، صص ٤٥٠ - ٤٥٣.

ومن النصوص الشعرية القديمة التي تقاطعت معها نصوص رواية أخرى من روايات سنان أنطون وهي رواية **فهرس و** هي أبيات شعرية للشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى التي جاء بها ضمن معلقته التي تُعد الرابعة ضمن سُلّم تسلسل المعلقات والمعروفة بأشعار الحكمة، حيث نقرأ:

«وما الحربُ إلا ما علمتُم ودُقتم وما هو عنها بالحديث المرجّم»^١

وقد تكرر استخدامها في الرواية منها في الصفحة ٣٤. وقد استهلّ زهير بن أبي سلمى معلقته بالبيت التالي يمدح فيها المصلحين الحارث بن عوف وهرم بن سنان اللذين سعيًا في الصلح «فأصلحا بين قبيلتي عبس وذبيان وتحمّلا ديات القتلي من كلا الطرفين، وبذلك تنتهي الحرب بين أفراد القبيلتين بعد ما دامت لأربعين عاماً، عُرفت بين العرب بحرب داحس والغبراء:

«أَمِنْ أُمٍّ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلَّمْ بِحَوْمَانَةِ الدُّرَاجِ فَالْمِثْثَلَمِ»^٢

إنّ التفاعل النصي الذي نلاحظه في البيت الشعري ليس امتصاصياً بل تفاعلاً اجترارياً، حيث إنّ البيت جيء به كما هو دونما تحريف وتغيير، ثمّ إنّ بشاعة الحرب التي ينفر منها زهير بن أبي سلمى هي نفسها جعلت يفرّ منها سنان أنطون هو رغم اجتراره للمفردات كماهي، إلا أنّه اقتبس الفكرة فجاء التناص موازياً للفكرة الغائبة ليعبّر بذلك عن تجربته الشعورية. أول ما يثير الانتباه عند قراءتنا الخاطفة لحثيات معلقة زهير ودراسة البعد النفسي المهيمن على أجواء القصيدة نجد أنّ الهدوء يشيع القصيدة رغم أنّها كُتبت أثناء الحرب فلا حزن لاظم فيها ولا فرح ناتج عن العنتریات التي تتواجد في معظم القصائد الجاهلية مثل معلقة عمر بن كلثوم التي مثقلة بالعنتریات من أولها إلى آخرها، لذلك هي وصفت بأنّها معلقة حكيمة. ومن سماتها الأخرى الصمت فهي مكتوبة بلغة الصمت بعيداً عن الضوضاء والهياج ليتمكن الشاعر بذلك تبين الملامح البشعة للحرب وإقناع المخاطب من أفراد القبيلتين المتخاصمتين بذلك. بالإضافة إلى التعالق اللغوي التام فيما بين النصين هنا،ك تعالق في المعنى أيضاً فعبر الارتداد الزمني الذي استخدمه سنان قدّم به تناصاً بين الواقع السابق المرير والواقع الحالي الأشد مرارة بإشارات رمزية تلميحية لرسم مفارقة درامية مأساوية ذلك أنّ الحرب بين القبيلتين المذكورتين وإن طال أربعين عاماً إلا أنّه انتهى فلم يبق منه إلا اسمه في مطامير التاريخ، لكن ماكنة الحرب المستعرة التي أكلت الأخضر واليابس والتي راح ضحيتها ليس البشر وحده بل حتى الأشياء والكتب والحضارة والتراث ما زالت مستعرة، تقدّم وتنادي هل من مزيد؟ وهي تزداد شبقاً يوماً بعد يوم. إنّ الصورة السلبية التي يحملها العراقي في طبقات وعيه ما أن يُفتح

^١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرقان، ص ١٧٦.

^٢ - زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص ١٠٢.

لها المجال عبر الاسترجاع الزمني السريع حتى تخرج من شرنقتها لتحريك مفارقة درامية كتلك التي لاحظناها.

كما التناصت الأخرى فإنَّ العملية التناصية هنا تنم عن وعي الراوي وتأتي ضمن مشاعره الوجدانية مثل الألم والضياع والخوف عليه فإنَّها ترتبط بشكل أو بآخر بتقنية تيار الوعي. بهذا نقلنا سنان أنطون من خلال استشهدات بمحطّات أدبية وخاصة الشعرية منها إلى فضاءات لغوية واسعة تعيد القارئ إلى مفاهيم إنسانية، وهي تكشف عن الواقع المرّ الذي مرّ به الشعب العراقي والذي فقد من خلاله الكثير ممّا كان يمتلكه.

المبحث الثالث: التناص مع الأدب الشعبي

يُعد الأدب الشعبي جزءاً من كيان الأمة وهويتها الوطنية لذلك نجد أنّ الشعراء والكتّاب العرب وظّفوه في أشعارهم ونصوصهم الأدبية باعتباره آلية تساعدهم في التعبير ورسم رؤاهم الفكرية. فيما يخصُّ تعريف الأدب الشعبي فهناك اختلاف بين الباحثين منهم من قال في تعريفه: «الأدب المجهول المؤلّف، العامي اللغة، المتوارث جيلاً بعد جيل، بالرواية الشفوية»^١ ومنهم من عرّفه قائلاً: «مجموعة من المعارف والخبرات والفنون، عبّر الإنسان بواسطته عن أحاسيسه ورغباته وتجربته، وجعلها هادية له في تنظيم أمور حياته الاجتماعية، ويحافظ المجتمع على نقله من جيل إلى جيل الذي يليه»^٢ على ضوء ما سبق وظّف سنان أنطون الأدب الشعبي لاسيّما العراقي كظاهرة دلالية بالغة الأهمية، حيث وظّف الأمثال والأغاني والحكايات الشعبية للاستعانة به في التعبير عن وعيه واسقاطاته الفكرية.

ومن ضمن الأغاني الشعبية العراقية التي وظّفها سنان نجدها في رواية **وحدها شجرة الرمان** حيث يقول: «يا شجرة الرمان، حني على الوهّان، جسمي نحل والروح، ذابت والعظم بان، من عليّ البحشاي، ما ظلّ عندي راي، دائي صعب ودواي، ما يعرفه إنسان، يوم الذي حيت، يا منيتي جنيت، حابر أنا ظلّيت، ما أدري ذنبي اشجان؟، ما عندي كل اذنوب، إلا هوى المحبوب، لا هو ذنب دا توب، متصبرّ الرحمن، متصبرّ الرحمن، يا شجرة الرمان، حتّي على الوهّان!»^٣ والتي غنّتها المطربة العراقية سليمة مراد وللأغنية حكاية لايسمح المجال لذكرها.

إنّ النصّ المفتبس ليس أغاني الطرب والأفراح إلا أنّها خرجت من دلالاتها التقليدية للتّخذ دلالات أخرى تطابق نفسية الكاتب المتأزّمة كما تطابق السياق الحاكم على الرواية. كان في النصّ

^١ - محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص ٤٩.

^٢ - نبيل علقم، مدخل لدراسة الفولكلور، دراسات في التراث الفلسطيني، ص ١٤.

^٣ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٢٥٣.

الأصلي "يا نبعة الريحان" فاستبدلها الراوي بـ "شجرة الرمان" حيث لعبت هذه الشجرة دوراً في الرواية كما لعبت الشخصيات، ليكون التناص تناصاً امتصاصياً، غير أنّ سنان عبر هذه الكلمة أو التغيير قد نقل اللغة وحورها في محدودة الدلالة والمضمون طاقات تتسع إلى مضامين أرحب من ذي قبل، حيث أبعد الأغنية عن طابعها العاطفي الرومنسي لتكون مأساة تراجيدياً كاشفة عن خبايا ذاته وتأزمه النفسي في ظلّ الموت المخيم على كافة جوانب الحياة لدى العراقيين. تستند أبيات الأغنية في انتاجها الدلالي على أسلوب مناجاة النفس، حيث يخاطب شجرة الرمان الوحيدة في المغيسل والتي تشرّبت من مياه الموتى طيلى حياتها رغم ذلك تتفتّح أزهارها الحمراء وتتفّس، وذلك في إشارة رمزية إلى ثنائية الموت والحياة التي بُنيت عليها رواية فهرس.

إنّ توظيف النص الغائب توظيفاً غير الذي كان عليه وهو توظيف حزين مشحون بالتأزم والجراح والألم لم يأت عن فراغ بل أتى من وعي الشخصية ومن مشاعر وجدانية صعبة نتيجة الوضع المأساوي الموجود، لذلك نجده معبراً عن المحتوى النفسي للشخصية وبالتالي مرتبط بتيّار الوعي.

إنّ التعالق الموجود بين النصين الحاضر والغائب في هذا النموذج والنموذج التالي من الرواية لا يستند إلى المفردات بقدر ما هو يستند إلى المفارقات الدرامية بين ضفتي الماضي والحاضر. إنّه يخاطبها لأنّهما يلعبان معاً دوراً أساسياً في تلك المفارقات، فهو ميّت بموت الأحلام والطموحات بداخله ولأنّه يعيش مع الموتى ولأنّه لا يرى في منامه إلا الكوابيس وفي نفس الوقت إنّه حي لأنّه يطارد النساء و يعتقد معهن علاقات رمزاً للحياة في ثنائية الموت والحياة والشجرة أيضاً كذلك فهي حيّة لأنّها تُورق وتزهر أزهارها الجميلة وميّنة لأنّها وحيدة تعيش بين الأموات وتتشرّب موتهم.

وفي رواية **إعجام** نعثر على توظيف آخر للأدب الشعبي حيث نقراً:

» "أنه أملك" كالت الكاع "وأنت وليدي"

عرّيس وربعه يزفونه وعيدك عيدي

كالت منذور الهليللة

خيّال انتّه وفوك اكهيلة

مايندك بوجودك بابي

يا جرقد راسي وجلابي

يا كحلة عيني ومي عيني

...

يمّا البارود من أشتمة ريجت هيل»^١

والنص المقتبس أنشودة حربية تحت عنوان "عرس الكاع" والتي كان يرّوج عبرها النظام البعثي للحرب وتجييش الشباب العراقي وضخ الحماس فيهم وتحريكهم نحو جبهات القتال. إنّ الوطن يُعد من أقدس المفاهيم لدى كافة شعوب العالم لاسيّما العرب فيستحق التضحية بكلّ ما هو غال ورخيص وأن تُفدى له الأرواح صوناً لكرامته وحفاظاً على هيئته، لكن حزب البعث الحاكم ومن أجل الحفاظ على مصالحه الحزبية أفرغ هذا المفهوم من معناه الصحيح وجعله مجرد شعارات جوفاء ورطّت العراق في مستنقع حروب طويلة قاسية، أهلكت الحرث والنسل. قراءة خاطفة للصفحات الأخيرة من الرواية والتي سبقت هذه الأنشودة تثبت لنا بأنّ قصد الكاتب من إدخال هذه الأنشودة الحربية كان على سبيل التعريض بغية الكشف عن تجاوزات النظام السابق على قداسة الوطن وهيبته خلاف ما يزعم ويرّوج له، وزجّه في متهاتات كارثية يصعب الخروج منها. فحين سرد الراوي قصة دخوله مشرب "منصور منصور" احتفالاً لإفلاتهما من قبضة الجندية وقصة ذلك الرجل الذي يجلس أمامهم وحيداً ويأتي بانتظام يضح صورة ابنه المفقود في الحرب أمامه، يهمس للصورة ويقدم البيرة لابنه ويئن أنيناً وهو يردّد اسمه... سلام... سلام... سلام. لأنّه المشهد الأليم الذي شاهده الجدة في الكنيسة عن الشهيد الذي أتوا به إلى الكنيسة والذي وصفته "كَيْنُو قمر" وحالة أبيه الذي جرّ على موته يقبل صورته ويقول: "ابني ما مات" ثمّ يردف قائلاً "عريس... عريس" وكان الشهيد مهندساً متزوجاً ولديه طفلان وزوجته التي تلطم وتضرب على رأسها وكلّ تلك الصورة تشير إلى التعالق العكسي بين نص الأنشودة وممارسات النظام البعثي من جهة أخرى. وقد استخدم الكاتب لغة إيمائية بوضع "أنه أمك" و"أنت وليدي" بين علامة التنصيص لتعزيز اللغة الرمزية فربما أراد القول أن "الكاع" وهي رمز للوطن إن كان المنادون بها صادقون لما أفرطوا في دماء أبنائها.

التعالق النصي بين النصين الحاضر والغائب والذي ظهر خلال النشيد الوطني الذي كان يبيّث من التلفزيون العراقي آنذاك، يستند على وعي الراوي بفداعة الحرب وشعوره بالأضرار التي تترتب عليه وقد ندّد الراوي بالحرب في أكثر من موقع من الرواية. إنّ استذكار الراوي لهذا النشيد في أيام الحرب مع إيران والتنقل بين الحاضر والماضي مصدره وعي الراوي ويدلّ على استخدام تقنية تيار الوعي.

وفي رواية **فهرس** يستحضر الكاتب مثلاً من الأمثال الشعبية العراقية وذلك عبر علاقة تناصية من النوع الاجتراري جاءت منسجمة مع سياق الحدث الروائي وقد كشف من خلاله الراوي عن

١ - سنان أنطون، إعجام، ص ٣٣.

«مادام كهوة وتتن كل الأمور تهون»^١ وقد أعاد الراوي نص المثل الشعبي حرفياً إلا أنه غيّر فيه كلمة ليكون التناص امتصاصي فقال: «ما دام كهوة وحلو، كل الأمور تهون» فالتن الذي يرمز إلى العراق تحوّل في النص الحاضر إلى حلو، لكن مع دلالات جديدة والمثل قيل أن أصله من بيت شعري شعبي من الجزيرة (الفراتية)، ويُضرب للمصائب تهون بالقهوة والتدخين. قد لا يكون المثل الشعبي هذا مرتبطاً بسياق السرد، إذ يتذكّر السارد دخوله مقهى الحصان الأبيض قبل شهرين واحتسائه كوباً من الأسبرسو ليستعدّ للمحاضرة ثمّ يصف تشكيلة الحلويات لدى أصحاب المقهى والتي لا يضاهاها ما يوجد في مقاهي المدن الكبرى، لكن من الممكن أن يكون هناك تناص حوارى مع نص آخر من الرواية نفسها والذي هو بيت للمنتبي حيث يقول:

«بِمَ التعلُّلُ لا أهلٌ ولا وطنٌ ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنٌ»^٢

وكان الكأس في النص الحاضر يتحول إلى قهوة وحلو يعرضه الأجانب في المقهى الأجانب الذين احتلوا البلد ودمّروه ولا شك أن محور الترابط بين النصين الحاضر والغائب هو الحنين إلى الوطن، فالمنتبي نظم هذه القصيدة وهو في الشام رغم أن كافور الأخشيدي هياً له العيش الرغبة، لكنّه لم يكن مرتاحاً قبله مع سيف الدولة يهوى العودة وهذا يعني التعلّق بالمكان وهو الوطن تعلّقاً من الصعب الفكّك منه. وسنان أيضاً رغم الرخاء وطيبة الجو والأمن الموجود في المغرب إلا أنه يحن إلى الوطن، فيذكره بين حين وحين وما ذلك المثل الشعبي إلا صورة من صور الحنين إلى الوطن. إن التناص مع المثل الذي جاء به الراوي ليس عبر اللغة والكلمات بل عبر الدلالات فهو تشرب المحتوى الدلالي للنص الغائب من خلال النص الحاضر.

إنّ مستويات الإدراك والوعي لدى الراوي أراد لها سنان أنطون أن تظهر هذه المرّة من خلال الأمثال الشعبية، فالأمثال هي الوعي المشترك الجماعي، كما إنّها تعكس الحالات الداخلية للراوي وتبيّن لنا محتواه النفسي، فلولا الترابط النفسي بين الراوي وهذه الأمثال لما جرت على لسانه.

وجاء توظيف التناص في رواية *يا مريم* على شكل أغنية شعبية «لا تفكر راحة السّفَر/ بيه شاهدت كُـلّ القَهَر/ بيه شاهدت كُـلّ التَّعب/ والنوم من عيني انسلّب/ ما دريت أنا، ولا أحد حسّب»^٣ وهي من المقامات التي تغنى بها مطرب المقام العراقي الكبير محمد القبانجي. إنّ الأغاني الشعبية تنبثق من وجدان الشعوب وهويتها، وهي «المعبر عن آمالها وآلامها، تتناقلها جيلاً بعد

^١ - سنان أنطون، فهرس، ص ٥٦.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٤٤.

^٣ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٨٦.

جيل»^١ وتكمن أهمية الأغاني الشعبية في غناءها بالتجارب الإنسانية حيث تحمل مختلف الدلالات لذلك نجد أن الكتاب والمبدعون اهتموا بهذا الشكل التراثي.

لقد وظّف سنان أنطون الأغاني الشعبية توظيفاً جيّداً إذ إنّ الأغنية ليست طريفة بل تعكس خلجات الكاتب النفسية وما يدور بداخله من صراعات نفسية. يتحدّث الراوي في الصفحة السابقة عن محاولات أصحاب مكاتب العقارات لشراء بيته فهم "طرقوا بباب البيت أكثر من مرّة ليسألوا إن كنت لأفكر بالبيع، ولكي كنت أرفض " وقد يكون المقطع إشارة رمزية لمحاولات الأغيار الاستيلاء على الوطن، إذ أن البيت هنا رمز للوطن. وحين دار حوار بينه وبين لؤي سأله الأخير عمّا إذا كان ينوي الخروج من العراق فردّ قائلاً: "وين أروح بخل عمر واتبهدل؟ أتبهدل هوني ببلدي أحسن" ثمّ تذكر أغنية القبانجي لتكون مرآة صادقة تعبّر عن حجم الألم وشدة الضيق والتأزم النفسي التي تموج بداخله. وفي النص الغنائي هناك دوال مثل "القهر" و"التعب" و"انسلب" وغيرها تُعتبر مؤشّرات تظهر مشاعر الحزن والألم النفسي، بمعنى إنّها تعبّر عن المحتوى النفسي الداخلي ليوسف كما تعبّر عن مدى وعيه، لذلك يرتبط التناسل هنا بتقنية تيار الوعي لأنّ تيار الوعي يريد الكشف عن تلك المحتويات النفسية في باطن الشخصيات.

المبحث الرابع: التناسل مع الخطاب السياسي

احتلّ التناسل مع الخطاب السياسي المرتبط نوعاً ما بالتاريخ والتراث العراقيين مساحة واسعة من روايات سنان أنطون. فقد رافقت تجربة سنان أنطون الروائية منذ خطواتها الأولى أشكالاً من التناسل مع الخطاب السياسي ظهر على شكل استدعاء لنماذج من أقوال الزعماء والقادة السياسيين. إنّ توظيف سنان أنطون التعالق السياسي قد يكون دالاً على تعدّد الأصوات، حيث إنّ أمر يرتبط بتحويل الفكر إلى وجهات نظر تتفاعل داخل النصوص الروائية.^٢ وفيما يلي نذكر بعض النماذج منها ضمن رواياته:

نقرأ في رواية **يا مريم** المقطع التناسلي التالي: «لاجوني ولا جورج بعد اليوم. بويه حمد وخويه حمود»^٣ تتحدّث الراوية مها بمرارة عن مرارة العيش في العراق للطائفة المسيحية (الكلدانية) والمضايقات التي تتعرّض لها بذرائع تافهة منها تعاون المسيحيين مع المحتلّ الأجنبي. بعد ما نقلت مها لأبيها ما وقع بينها وبين أحد المظّفين، حدّثها عن عبد السلام عارف وعن هذه العبارة الشهيرة التي

١ - أسْمهان مزباني، تجليات التراث في رواية سيد الخراب لكمال قزور، ص ٣٧.

٢ - فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحدّثة والإبداع، ص ٢١.

٣ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١١١.

أطلقها حين كان يلغي خطاباً أمام الجماهير. في النص التناسي الاجتراري المقتبس أحالت الراوية القارئ إلى تاريخ العراق السياسي المشحون بالتناقضات والاضطهادات بحق الأقليات على حد تعبيرها، وهذا ما يخالفه الراوي يوسف فهو يقف على طرفي نقيض معهما كما أشرنا سابقاً. وكأثماً تلتفت منها إلى واقع الرقابة السياسية المتشددة التي تقف بوجه التنوع والتعدد المذهبي، فما يحصل اليوم من تضيق على الإثنيات الدينية من قبل الإرهابيين، نفسه كان يمارس من قبل السلطات بشكل أو بآخر.

إنَّ الصورة الاسترجاعية التي قرأناها ليست مجرد استرجاع فحسب، بل هي من ضمن التناسات التاريخية السياسية لدى الراوي حيث تحوّلت من المستنسخات المترسبة الناتجة عن لا وعيه والتي تبين لنا زخم مشاعره وأساسيسه النفسية تجاه مواقف مهينة رمز لها بقصة عبدالسلام عارف وتهكمه بالمسيحيين، لذلك هي مرتبطة بتيّار الوعي.

ونلاحظ نموذجاً آخر للتناس مع الخطاب السياسي في رواية **إعجام** فيقول الراوي فرات مخاطباً ريم حين يتحدث بنبرة ساخرة عن التيارات السياسية التي ادّعت ما ادّعت لكنها فشلت في النهاية عن أبسط الأمور: «آني من دعاة كسر الحدود والقيود والوحدة والحرية والاشتراكية وقائمة المقبّلات الشهية والدفاع عن قضيتنا الأبية»^١ لم يكن النص المنقول المؤطر بإطار التهكم والسخرية اجترارياً كمعظم النصوص التناسية التي تمّ نقلها، حيث نجد أنّ النص من النوع الحوارية «وهو أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب، وهو لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب وإنما يعمل على نقده وقلب تصوّره، ولا مجال فيه لتقديس النصوص الغائبة، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل النص وإنما يغيّره بحيث يفجّر فيه الكاتب مكبوتاته وأفكاره، ويعيد كتابته على نحو جديد وفقاً لكفاءة فنية عالية»^٢ فتوظيف الراوي مفردات، الوحدة، الحرية، والاشتراكية، وقضيتنا، والأبية،... تأخذ بالقاري إل فضاءات لطالما طبّلت في أروقتها الأنظمة القومية العربية ولم تجلب إلا الدمار والهلاك للمواطن العربي.

نلاحظ في النص الصورة الساخرة التي من الممكن أن تكون من ضمن الصورة الشعرية بما فيها من مفارقة تعريّ الواقع. والسخرية تكشف عن حالات من الوعي المتطوّر لدى الراوي كما تكشف عن المشاعر الكامنة بداخله فلولا تلك المشاعر لما قام بالمفارقة، وبالتالي يرتبط النص بتقنية تيّار الوعي الرامي إلى استكشاف المحتوى النفسي للشخصيات

^١ - سنان أنطون، إعجام، ص ٧٥.

^٢ - لمياء عديلية، التناس في الرواية الجزائرية "الأسود يليق بك" أنموذجاً، ص ٨.

ولم تخلُ رواية **وحدها شجرة الرمان** من ظاهرة التناص، حيث نجد بعض التعالقات النصية في الرواية ومنها النص التالي: «يقول ماركس: إنَّ التاريخ يعود نفسه مرّتين، مرّة على شكل مأساة ومرّة على شكل مهزلة»^١ يتحدّث الراوي جواد عن اختيار الجعفري رئيساً لوزراء في العراق، فيرى ما حدث مهزلة بتمام المعنى، فيطلق بحزن وحسرة تساؤلاً نابعاً عن وعيه بخطورة المرحلة السياسية الراهنة: «من كان يصدّق أنّ رئيس وزراء العراق سيكون من حزب الدعوة وعلى رأس قائمة طائفية رجعية؟» عند ما ترك العراق كان حزب الدعوة ممنوعاً وفيما بعد وضعه الأمريكان على قائمة الإرهاب والآن الجعفري يصافح بوش! فسبحان مغيّر الأحوال»^٢ اختار الراوي أن يكون المتعلق أن يكون نصاً اجترارياً مع ذكر القائل وهو ماركس زعيم الماركسية البلشفية، ولعلّ السبب يعود إلى حجم الصدمة التي تلقّاها بعد ما سمع بموضوع اختيار الجعفري لرئاسة الوزراء. أراد الكاتب في هذا التناص تصوير الواقع السياسي في العراق، كما أنّه أراد فضح السياسات الأمريكية التي تبحث عن مصالحها وإن كانت مع من تصنفهم في الماضي القريب من ضمن الإرهابيين، فالشعارات التي تتفوّه بها ما هي إلا ذرائع لغزو العالم واستعمارها بطرق جديدة.

واضح من خلال المرور بروايات سنان أنطون الأربع أنّه يميل إلى الفكر اليساري فالتعاطف مع الحزب الشيوعي العراقي، وحكاية البنت التي طردها الأستاذ الجامعي من الصف بحجة أنّها تحمل وردة حمراء، والنص المتناص هذا دليل ذلك. إنّ الاسترجاع الخارجي إلى مقولة ماركس رمز الشيوعيين تنم عن وعي الراوي وعن خلفياته وترسّباته الثقافية الفكرية التي احتشدت ليعبر عنها في إطار تيّار الوعي.

ونرى في إسقاطات أخرى من روايات سنان أنطون وهذه المرّة من رواية فهرس نموذجاً آخر للتناص حيث نقرأ من خلال سطورها: «سيظلّ تاريخ الصيد يمجّد الصيادين حتى يجيء اليوم الذي يكون فيه للأسود مورخون»^٣ خلال النص المقتبس ينقل الكاتب عبارة عن رواية "الأشياء تنداعى" للروائي الأفريقي شينو آشبي وهي مثل أفريقي شهير في واقع الأمر. يبدو أنّ الكاتب في رواياته يحاول إيقاظ الذاكرة العراقية برصد طبيعة الغزاة والفاحين للعراق الذين يتخفّون خلف الكثير من الأفتنة كما تحفّت أمريكا، فالعراقي عليه أن يعيد قراءة التاريخ من جديد لأنّ فيه الكثير من العبر. يرتبط التناص نوعاً ما بعملية النص التي تحدّث عنها ادوارد سعيد. يقول ادوارد سعيد «إنّ النص

١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١٣٧.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٧.

٣ - سنان أنطون، فهرس، ص ٢٣.

الأدي مثقل بمناسبة ما تفرض عليه علاقات نصية والنص يعقد علاقاته في إطار علميته»^١ وروايات سنان فيها من المناسبات تحاول إيقاظ الذاكرة العراقية كما أشرنا. ويذكرنا التناص المذكور بعبارة شهيرة تقول "إنَّ التاريخ يكتبه الفاتحون"، فهي عبارة تصدق على الكثير من مساحات التاريخ الشاسعة وقد أذعن بها الدارسون في مجال التاريخ. وفي العالم الذي نعيش فيه يسود العنف وتعتلي الغطرسة لتصنع "الفاتحون" والفاتحون سيصنعون التاريخ حسب هواهم.

إنَّ النص المتناص جسّد مدلولات جاءت من لاوعي الراوي، حيث إنَّ لاوعي الراوي ودود مسكون بتلك المدلولات التي ترسّبت بداخله وشكّلت له تأزماً نفسياً ظهر من خلال النص. وقد جاء التناص ضمن أسلوب من أساليب تيار الوعي لما يقوم به من تبين للمحتوى الذهني للشخصية.

خاتمة

حاولت هذه الدراسة الوقوف على أهمّ الجوانب التناصية التي أقامها الروائي سنان أنطون في رواياته الأربعة مع نصوص أخرى. وقد اعتمد الكاتب على الكثير من النصوص الدينية والأدبية والشعبية وغيرها من النصوص الغائبة ما جعل نصوص رواياته نصوصاً ثرية غنية وقد تشبّعت من روح التناص بمهارة عالية. ومن أهمّ النتائج التي توصّلت إليه هذه الدراسة وهي:

- جاءت معظم التناصات في روايات سنان أنطون على نوعي التناص الاجتراري والتناص الامتصاصي، ما يدلُّ على وعيه الواسع بالموثوث الثقافي والأدبي والحضاري والديني، وكان هذا الوعي قد انطلق من رؤى أيولوجية وفكرية يختزنها الكاتب في ذهنه.

- على مستوى التناص الديني اتّضح لنا قدرة الكاتب ومهارته على استنطاق النص الديني المقتبس عبر تفجير طاقاته الكامنة وامتصاصها وإخراجها على شكل تراكيب لغوية، ضمن سياقات شعورية ونفسية وفكرية جديدة، تناسب الدوافع والأغراض التي حفّزت الكاتب إلى هذه التناصات.

- استخدم الكاتب التناص الشعبي لكسر قالب السرد الحكائي الواقعي التقليدي تماشياً مع كثرة الحكايات التي ضمنها نصه السرد.

- يلاحظ أنَّ العلاقات التناصية التي أقامها النص الحاضر مع النص الأدبي الغائب جاءت في مجملها منسجمة مع سياق الحدث الروائي ومع نفسية الشخصيات الروائية، إذ عبّرت من خلالها

^١ - ينظر: إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ص ٤١.

تلك الشخصيات عن آرائها في بعض القضايا ومعنى ذلك إسناد سلطة المقول الروائي كنص حاضر بالمقول الغائب جاء كجزء من البنية الروائية.

- جاء التناص الأدبي الذي طغى عليه الجنس الشعري بغية تشييط ذاكرة القارئ الخازنة للنصوص الأخرى وحثّه على استحضار علاقات نصية مع نص الرواية ولم يكن ذلك من قبل الكاتب إلا لغرض بناء القارئ معرفياً.

التقانات والمستحدثات السينمائية

الفصل الأول: المونتاج السينمائي

تمهيد

يُعتبر المونتاج من ضمن ما استلهمته الرواية الحديثة من السينما وهي تقنية تقدّم لقطات ومشاهد متتابعة في العمل الروائي، تهدف إلى وضع المشاهد المصوّرة في تسلسل معيّن، بغية التأثير في نفسية المتلقّي وتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها عبر الانتقال من لقطة إلى أخرى. والمستحدثات السينمائية هي تلك الأساليب الفنية الحديثة التي قد اعتمدتها السينما في عملها. يُعد المونتاج نوعاً من أنواع التناوب السردية وهو من الأنساق البنائية الحديثة وأكثرها رقيّاً وأشدّها جمالاً.^١ أضف على ذلك أنّه يُعد «تقنية من تقنيات التجريب الروائي التي لم تعد تشغل بالترتيب المنطقي النمطي للعقل المنسّق ببداية ووسط ونهاية، لأنّ مهمتها تكسير القوالب النمطية الكلاسيكية»^٢ إذن هو عمل ذهني بحث مرتبط بتيّار الوعي بشكل أو بآخر

رصدنا عند دراستنا لروايات سنان أنطون والتي شيّدها فوق الكثير من سمات وعناصر تيّار الوعي، وجود نماذج كثيرة لأقسام المونتاج السينمائي الأربع حسب المخرج الروسي سرجي ايزنشتاين.

احتوى الفصل على أربعة مباحث بعد هذا التمهيد، كما احتوى على خاتمة. في المبحث الأول تناول البحث موضوع المونتاج الطولي في روايات سنان أنطون الأربعة، فرصد مواضع توظيفه في رواياته. واهتمّ المبحث الثاني بالمونتاج الإيقاعي في تلك الروايات. وأمّا المبحث الثالث فقد عنى بالمونتاج النغمي في روايات سنان أنطون، كما عالج المبحث الرابع المونتاج الذهني أو الأيدولوجي باعتباره مبتكراً لنظرية المونتاج.

أقسام المونتاج السينمائي في روايات سنان أنطون حسب آراء المخرج الروسي ايزنشتاين

تعمل السينما على دمج الصور المتجاورة معاً حتى تنتج معنىً جديداً خلافاً للمعنى الذي يوجد في كلّ صورة منها، وذلك في مسار أحداث الفيلم وسياقه «إنّ للمونتاج أهمية بالغة في بناء الفيلم السينمائي وعمل المونتير عمل في أكثر منه تقني، وإن اعتمد كلية على التطبيق العملي، فالمونتير

^١ - ينظر: شجاع العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص ٣٤.

^٢ - حسن عليان، الرواية والتجريب، ص ٨٣.

يشارك في تحقيق الفيلم فنياً، فمغزى اللقطة يتوقف -في الواقع- ليس على ما تمثله اللقطة فحسب وإنما على زمانها الذي يقرّه المونتير مباشرة وهكذا يعطي المونتاج معنى التزقيم والإيجاز والإيقاع في الحكاية»^١. يُعد المونتاج من الوسائل والآليات المستخدمة في الرواية التّياريّة وملمحاً بارزاً من ملاحظتها، ذلك أنّ المونتاج هو الانتقال الحقيقي من وجهة نظر الراوي إلى وجهة نظر الشخصية بحيث يسبّب في تلاحم الجمل وكأنّها جملة واحدة وهذا الانتقال لا يتمّ إلا عبر عمليات ذهنية معقّدة. نتناول فيما يلي أنواع المونتاج المستخدمة في روايات سنان أنطون:

أولاً: المونتاج الطولي

أساس هذا المونتاج هو طول اللقطة وزمن عرضها «يهتمّ هذا النوع من المونتاج فقط بسرعة التوليف أو القطع بصرف النظر عن مضمون اللقطات، وأساس هذا التوليف هو مراعاة طول اللقطة وزمن عرضها على الشاشة وفيه يجب أن تظل العلاقة النسبية بين طول كل لقطة وأخرى ثابتة داخل المشهد الواحد»^٢.

من شواهد المونتاج الطولي ما نجده في رواية **إعجام** حيث نقرأ: «أيقظني صرير الباب وهو يفتح مهشّماً إغفاءة قلّما يسعها أن تكتمل قبل أن تصطدم بصرخة أو أنين أو صوت باب يُفتح أو يُغلق. لم أكن أتبيّن الأشياء بوضوح. أطلّ أحدهم وألقى برزمة أوراق في وجهي وضحك بسخرية»^٣ في هذا المشهد المؤلّف من عدة لقطات: «أيقظني صرير الباب وهو يفتح مهشّماً إغفاءة قلّما يسعها أن تكتمل قبل أن تصطدم بصرخة أو أنين أو صوت باب يُفتح أو يُغلق». و«لم أكن أتبيّن الأشياء بوضوح» و«أطلّ أحدهم وألقى برزمة أوراق في وجهي وضحك بسخرية». يسرد الراوي يومياته في المعتقل والمعاملة الدنيئة التي يتلقّاها من أزام النظام. المشهد كثير الحركات لتتابع الأفعال فيه (أيقظني، يُفتح، يسعها، تكتمل، تصطدم، يُفتح مجدداً، يُغلق، أتبيّن، أطلّ، ألقى، ضحك). طول اللقطات (فتح الباب وعدم الوضوح في الرؤية وإطالة أحدهم)، متساوية زمنياً وطولياً، ما يثبت المونتاج الطولي. نلاحظ آلية الصوت في اللقطات لاسيّما الأولى فالصرير والصرخة والأنين والضحك، رفدت المشهد بآلية المزج الصوتي (المكساج) بطابع جمالي. وظّف الكاتب اللقطة متوسطة لتوضيح معاني ودلالات درامية سايكولوجية للكشف عن صميمية العلاقات بين

١ - محمد عجزور، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، ص ٢٤٧.

٢ - دافيد، أ، كوك، تاريخ السينما الروائية، ص ٢١٩.

٣ - سنان أنطون، إعجام، صص ٥٦-٥٧.

الشخصيات والمحيط «تُحصر مشهد عرض الشخصية من الركبة إلى الأعلى. فهي تُعرض جسم الممثل بطريقة نصف كاملة»^١.

وأما حركة الكاميرا فهي دورانية من اليمين إلى اليسار والعكس. لاننسى أنّ الراوي استخدم المونتاج المتوازي الذي يوحي بأنّ شيئين (صرير الباب وإطالة الشخص) سوف يلتقيان لأنّهما مرتبطان بشيء ما. نجد أنّ تداعي الحر لخواطر الشخصية ظهر من خلال المنولوج الداخلي حيث يتذكر صرير الباب فيتوقع أن يطل ذلك الرجل برزمة أوراق. لقد ركّز الكاتب على تلك المشاهد والأحداث فحدّدها ضمن بؤرة وظيفية معيّنة ليتمّ من خلالها الكشف عن وعي الشخصية وتقريبها إلى فهم المتلقّي في لحظة نفسية معيّنة وكلّ ذلك تمّ من خلال المونتاج الطولي.

كما نقرأ في رواية **يا مريم**: «نُحَضّ زوجها من الكنبّة الرمادية التي كانا يجلسان عليها واقترّب من الكرسي الذي كان أمام التلفزيون مباشرة. انحنى ليقبّل رأسي وهو يضع راحته على كتفي»^٢. نلاحظ أنّ المقطع القصير المؤلّف من عدّة لقطات "نُحَضّ زوجها من الكنبّة الرمادية التي كان يجلسان عليها" و"اقترّب من الكرسي الذي كان أمام التلفزيون" و"انحنى ليقبّل رأسي وهو يضع راحته على كتفي" يعجّ بالحركات عبر تتابع الأفعال الحركية (نُحَضّ وكان ويجلسان واقترّب وانحنى وليقبّل ويضع). بالرغم من الدلالات المختلفة لهذه الأفعال إلا إنّها في إطار تسلسل وظيفي يخدم نص الرواية لذلك جاءت هذه اللقطات متساوية من حيث الطول، فالنهوض والانحناء والاقتراب والتقبيل... كلّها قد شغلت مساحة متساوية من المشهد تقريباً. وظّف الكاتب الحركة الدورانية للكاميرا والتي كانت من اليمين إلى اليسار حيث أنّ هذا التوظيف جاء للإيجاء بأنّ الماضي الذي يمثّله العجوز يوسف على صلة بالمستقبل (الحاضر) الذي تمثّله الشابة مها وزوجها لؤي، فالماضي والمستقبل (الحاضر) لا يمكن فضهما عن بعض أبداً.

إنّ الشجار اللفظي العنيف الذي دار بين يوسف ومها والذي انتهى بأنّهما يوسف من قبل مها بأنّه يعيش في الماضي، أثار موجة من الاستياء والتأزّم في باطن يوسف لذلك نجد أنّ الرواية انطلقت من هذه النقطة وكان ذلك الشجار يردّد صده في وعي الباطن ليوسف وما قرأناه كان من ضمن تمظهرات تلك الأصداء.

ونقرأ في أيضاً **وحدها شجرة الرمان**: «عدنا إلى الغرفة المجاورة وجاء حمودي بكرسي ثالث من الحديقة ووضعه في الغرفة. طلب أبي منه أن يُعدّ لنا الشاي. جلستُ أنا على كرسي أتصفّح جرائد

^١ - دليلة ونورية بوحاري، الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية "رواية ربح الجنوب أنموذجاً"، ص ٤٧.

^٢ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٩.

من اليوم السابق كانت على الطاولة. عاد حمودي بصينية الشاي ووضعها على الطاولة. فاح عطر الهال»^١. في هذا المشهد المؤلّف من عدّة لقطات نجد أنّ مضمون اللقطات ليس مضمونا واحداً- بدليل اختلاف الحدث- لكن رغم ذلك فإنّ الحيز المشترك ما بين هذه اللقطات هو السرعة والطول النسبي في عرضها على الشاشة هما كافيان ليكون المونتاج طويلاً، فالطول وزمن عرض اللقطات على الشاشة متساو تقريباً. في المشهد تتحرّك الكاميرا حركات دورانية من اليمين إلى اليسار والعكس لنقل تفاصيل الأحداث (العودة والكرسي وإعداد الشاي وتصفّح الجرائد و...) زاوية الكاميرا محايدة لتصوير الأشياء بذات رؤية المشاهد وهي تكرّس للمشاهد التقليدية عادة «يمكن اعتبار زاوية الكاميرا محايدة عندما تكون على مستوى كامل ومواجه بالضبط للموضوع، على مستوى نظريته نفسه»^٢ استخدام الكاتب هذه الزاوية للكاميرا جاء للإيجاء بأنّ المواطن العراقي صار آلياً مدمناً على ممارسة طقوس الموت فصارت جزءاً من حياته اليومية. والمقصود من الكاميرا وحركاتها هنا عين الراوي التي تعمل بمثابة الكاميرا، فهي تلتقط الصور وتخزنها كما تفعل الكاميرا بل أكثر من ذلك. نلاحظ أنّ الصور التي التقطها الكاتب والتي نراها متلاحة بطريقة طويلة كانت قد خضعت لعملية القطع ليبقى منها ما هو مناسب لحالته الذهنية ثمّ التقط غيرها مرتبطة في لاشعوره بأمر ما يذكره بالمغيسل كرمز للموت وكلّ هذه تنم عن تيار الوعي أو تدفقه.

وتحتوي رواية **فهرس** على نماذج منه ما نقرأه ضمن قصّة "أبو النفط" وهو الفتى الذي يبيع النفط الأبيض فيتجول في الأزقة بمهيئته الرثّة على عربة خضراء يجرها ببطء حصان أبيض عجوز، يضع ما يحصل عليه من المال في صرته التي تحمّ بها: «أخذ الأوراق النقدية التي أعطته إيّاها أمي ووضعها في الصرة ثمّ أخرج منها حفنة من القطع النقدية. رأيت الوسخ تحت أظافره. قالت له أمي "خلي الباقي إلّك". فشكرها وابتسم وهو يعيد الصرة إلى مكانها. استدار وأتجه نحو الباب»^٣. ينقسم المشهد الذي رسم الكاتب من خلاله جانباً مهماً من الواقع العراقي المنغمس في وحول الفقر والعوز رغم الثروات النفطية الهائلة التي يمتلكها العراق إلى عدّة لقطات قصيرة. وجود تعابير مثل وسخ الأظافر والحصان العجوز والصرة... تعابير ذات دلالات قوية تدلّ على ملامح ما رسمه الكاتب في هذا المشهد. أخذ الأوراق النقدية ووضعها في الصرة وإخراج القطع النقدية الأخرى من الصرة نفسها وقول الأم لبائع النفط أن يبقى الباقي لنفسه وشكر البائع الشاب لها... هي تلك اللقطات القصيرة التي جاءت متتالية مرتبطة بعضها ببعض ترابطاً عالياً. اللقطات تلك مترابطة أيضاً

^١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ٢٧.

^٢ - فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ص ١١٤.

^٣ - سنان أنطون فهرس، ص ٢٠٦.

من حيث الطول فهي شديدة القصر، بل أنّها متساوية من حيث المساحة التي شغلت المشهد الروائي هذا فظهرت خاطفة سريعة وذلك ما يجعلنا أن نضع هذا المونتاج في خانة المونتاج الطولي. أراد الكاتب باستخدامه اللقطات القريبة (أخذ الأوراق النقدية و...) والقريبة جداً (إخراج حفنة من الأوراق النقدية ومشاهدة الوسخ تحت أظافره و...) إظهار الموقف الشعوري الذي يساعد في القاء الشعور بالبؤس والفقر لدى المتلقّي.

في المقطع هذا يتنقّل الراوي عبر تقنية الاسترجاع من صورة إلى أخرى (النفط، الأظافر، الوسخ، الأوراق النقدية) وكأنّه يبدي غرابته فيما يمرّ في لاوعيه من انثيالات مشاعره وأفكاره وهذا ما يربط النص المقتبس بتيّار الوعي.

ونقرأ في موضع آخر من رواية **إعجام**: «كان الملعب وكأنّه ثكنة عسكرية. كان أفراد قوّة الطوارئ بالعتاد الكامل مع رشاشاتهم، وكان مع البعض كلاب بوليسية أيضاً. البعض منهم يُشرف على إيقاف المتفرجين. كان أغلبهم صغاراً في العمر لا يبدو أنّهم تعدّوا العشرين»^١. في إطار طعنه بشرعية النظام البعثي وتعريته، يصف الراوي في هذا المشهد الذي تكوّن من عدّة مقاطع صغيرة الأجواء الأمنية، فتوظيف مفردات وتعابير مثل: ثكنة عسكرية، وقوّة الطوارئ، ورشاشات، وكلاب بوليسية تشي بهذه الأجواء المكهربة، جاءت من وعي الراوي فالصور التي جرت على لسانه إنما كانت انبعاثات من ذلك الوعي وهي تداعيات ذهنية تراكمت في داخله كان لابدّ منها أن تخرج بطريقة ما، كما إنّها موحية بوجود الهوّة العميقة بين النظام من جهة وبين الشعب من جهة أخرى والتي تسبّبت في أن ينظر النظام إلى الشعب بعين الريبة والحذر خلاف ما يدّعيه في ماكنته الإعلامية فهو مُطارِد كما تطارد الكلاب البوليسية المجرمين.

بدأ الراوي بلقطة عامة تأسيسية افتتاحية للمكان، تكفّلت بالتعريف بالمكان التي جرت به، فأشار إلى المدرج والرايات والمتفرّجين وما إلى ذلك "كان الملعب وكأنّه ثكنة عسكرية" لكنّها تحولت لتكون لقطة عامة متوسطة في اللقطتين التاليتين «كان أفراد قوّة الطوارئ بالعتاد الكامل مع رشاشاتهم، وكان مع البعض كلاب بوليسية أيضاً» فمنظر أفراد قوّة الطوارئ بالعتاد والرشاشات، والكلاب بوليسية وصغر أعمارهم، كلّها لقطات عامة متوسطة وقد قصد بها الكاتب لفت انتباه القارئ وانجذابه نحو موضوع محدّد سيستخدمه للكشف عن الكثير من حيثيات الواقع. تقترب الكاميرا أكثر من ذي قبل لتكون اللقطة قريبة لتكتمل عملية الاكتشاف حيث تناولت ملامح تلك القوات وأنّهم شباب وقعوا فريسة الماكينة الإعلامية للنظام "كان أغلبهم صغاراً في العمر لا يبدو أنّهم

١ - سنان أنطون، إعجام، صص ١١٥-١١٤.

تعدّوا العشرين". زمنياً اللقطات متساوية تقريباً حيث أنّ عين المشاهد تستهلك وقتاً مشابهاً في الوقوف عليها وذلك ما يثبت أن المونتاج الموظف هنا مونتاجاً طويلاً.

إنّ المونتاج الطولي هنا مونتاج مكاني أيضاً حيث ثبات الزمن وتحريك المكان عن طريق عين الكاميرا أو عين الراوي، ما مكّن الراوي من الانتقال من حدث إلى آخر (الإشراف على الملعب، مرافقة الكلاب البوليسية للجند، ...) حسب الذهنيات المترسّبة في لاوعيه.

ونموذج آخر لهذا النوع من المونتاج لاحظناه في رواية **إعجام** نفسها: «كان كلُّ شيء هادئاً خارج البوّابة الخارجية. لم يكن هناك الكثير من السيّارات في الخارج. أبصرت عمودي دخان من الناحية الشمالية. قبلت خدّي ريح باردة وخجولة كأنّها ترخّب في شوارع بغداد من جديد. وكانت الريح نفسها تحاور أغصاناً لأشجار الباسقة على جانبي الشارع فتبادلها بحفيف جميل»^١. المشهد من نهايات الرواية، يصف به الراوي الوضع في البلاد وبالتحديد بغداد بعد سقوطها وإزاحة سلطة البعث الحاكم على يد الأمريكان حين خروجه من السجن. المشهد يجعل القارئ في شك فيتساءل: هل حدث ذلك بالفعل فأسقط النظام؟ أم أنّ المشهد برمّته هلوسات تعصف في ذهن القارئ المأزوم وقد نتجت عن الضغط النفسي؟ لكن سرعان ما يكتشف أنّه نابع عن هلوسات الراوي، إذ إنّ الرواية طُبعت قبل سقوط بغداد على يد الأمريكان. بالإضافة إلى احتواء المشهد عبارات وصور شعرية موحية غاية في الروعة تتمتّع بها رواية **إعجام** مثل: "قبلت خدّي ريح باردة وخجولة كأنّها ترخّب في شوارع بغداد"، تشكّل المشهد من مقاطع عدّة، تتسم من حيث الطول وزمن العرض بالتساوي تقريباً. فخروجه من بوّابة السجن وخلو الشارع من السيّارات وتقيل الريح خدّه ومحاورتها أغصان الأشجار، كلّها سريعة خاطفة ومتساوية من حيث الطول وزمن العرض، فيمكننا القول إنّ المونتاج المستخدم هو طولي. يحمل هذا المشهد بعداً رمزياً كما أغلب مقاطع هذه الرواية، حيث إنّ الراوي أراد في سياق استشرافي استباقي إبراز اليأس والقنوط من الأنظمة الجديدة والوعود التي أتت بها بعد السقوط حيث أخفقت في الكثير ممّا كان يستوجب عليها تقديمه. وظّف الراوي اللقطة العامة في ثلاثة مقاطع: "كان كلُّ شيء هادئاً خارج البوّابة الخارجية" و"لم يكن هناك الكثير من السيّارات في الخارج" و"أبصرت عمودي دخان من الناحية الشمالية"، تؤسّس لأجواء وظروف سياسية اجتماعية جديدة حصلت بعد سقوط النظام الديكتاتوري كان من المؤمل أن تزيع الهمّ الجاثم على قلوب العراقيين، واللقطة العامة «لا تركز على الممثل وحده وإنّما تتعدّاه إلى ما يحيط به،

١ - المصدر نفسه، ص ١٢٢.

سواء كان متحركاً أو ساكناً فتجعل المشاهد يستكشف جغرافية المكان ومحتواه»^١. لكنّه في مقطعي: "قَبِلْتُ خَدَي رِيحٍ باردة وخجولة كأنّها ترخّب في شوارع بغداد من جديد" و"كانت الريح نفسها تحاور أغصاننا لأشجار الباسقة على جانبي الشارع فتبادلها بحفيف جميل" وظّف اللقطة القريبة جداً وذلك ضمن التوظيف الرمزي الذي تموج به الرواية. هذه اللقطة القريبة جداً وظّفها الكاتب في موقف شعوري، حيث مثّلت اليأس والقنوط المتسرب بداخله.

النص المونتاجي الذي استعرضه الراوي أمامنا قدّم معاني إيجابية، فهو لا يصدّق ما يراه أمامه حيث اعتراه الشك من حالة الهدوء اللامبرّر وراح يبحث عن شيء ما يثبت حقيقة ما يراه. وقد نتجت الحالة من وعي البطل وترسّبات أفكاره المتأزّمة.

ثانياً: المونتاج الإيقاعي

أساسه السرعة التي تقوم على إيقاع الحركة داخل اللقطات «يعتمد هذا النوع من المونتاج على القواعد الأساسية المستخدمة في المونتاج الطولي ولكن سرعة التوليف فيه تعتمد على إيقاع الحركة داخل اللقطات بحيث تصبح الحركة داخل الكادر هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من كادر إلى كادر، ويمكن أن يستخدم المونتاج الإيقاعي لتعزيز وتقوية الاحساس بالنبض وسرعة المونتاج الطولي داخل المشهد وربما يصبح نقيضاً له»^٢.

ونموذج هذا النوع من المونتاج نقرأه في رواية *يا مريم*: «فتحت البوّابة الحديدية البيضاء وانحنيت لأفتح صنبور الماء القريب من الباب. أخرجت كيس المناديل الورقية الذي كان في جيبي. وسحبت ثلاثة مناديل بلّلتها بقطرات الماء وعدت أنظّف اللوحة. أحسست بألم أسفل ظهري لكّتي فرحت لأنّي نظّفت اسمي»^٣. يتكوّن المشهد من لقطات تتابعت فيها الأفعال لتدلّ على تتابع الحدث وتواليه. "فتحت البوّابة الحديدية البيضاء"، "انحنيت لأفتح صنبور الماء القريب من الباب"، "أخرجت كيس المناديل الورقية الذي كان في جيبي"، "سحبت ثلاثة مناديل بلّلتها بقطرات الماء"، "عدت أنظّف اللوحة"، "أحسست بألم أسفل ظهري"، "فرحت لأنّي نظّفت اسمي". نلمس في هذه اللقطات السرعة في الإيقاع. عندما رأى الراوي يوسف العجوز الغبار المتراكم على اسمه وهو ترميز لانمحاء الجيل القديم الذي شهد فترة الإخاء بين مكوّنات الشعب العراقي فراح يشترّ الذكريات الجميلة لتلك الفترة، راح دون إمهال ينظّف اسمه المكتوب على لوحة الدار والذي أحاطه الغبار

١ - دليلة ونورية بوحاري، الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية "رواية ربح الجنوب أنموذجاً"، ص ٤٨.

٢ - دافيد. أ. كوك، تاريخ السينما الروائية، ص ٢٢٠-٢١٩.

٣ - سنان أنطون، يا مريم ص ٨٨.

فصار شبه مفقود. فبسرعة ملحوظة فتح البوابة ففتح الصنبور وأخرج مناديل ورقية بلّلتها بقطرات الماء وعاد ينظّف اللوحة، حينها أحس بألم في ظهره لكنّها في نفس الوقت كان فرحاً لأنّه قد أدّى مهمّة كبيرة. الجو المشحون بالتوتر في المشهد الذي نتج عن قوة الإثارة جاء نتيجة سرعة الإيقاع التي نراها بوضوح تام. لقد جعل الكاتب المتلقي أن يلمس الإحساس العميق بالصرخ وفقدان الهوية. نجد في المشهد مقطعاً أبرز دلالة من غيره، فمقطع "سحبت ثلاثة مناديل بلّلتها بقطرات الماء وعدت أنظف اللوحة" يوحي بأنّ الأمر على درجة من الأهمية والحساسية حيث أنّ الراوي استلّ ثلاثة ورقات من علبة المناديل بعد ما وجد أنّ الغبار المتراكم يريد اندثار اسمه، فلا تكفي ورقة واحدة لتنظيفه وهذا في إشارة رمزية إلى عمق الأزمة الهوية التي التفتّ حول عنق اثنىة من الإثنيات العراقية التي كان لها حصة الأسد في تأسيس هوية العراق. استخدام الكاتب اللقطات المتوسطة (فتح البوابة والانحناء لفتح الصنبور) ثم اللقطات القريبة (إخراج كيس المناديل وسحب ثلاث ورقات منه و تنظيف الاسم على اللوحة و..) كانت كل هذه محاولة من قبل الكاتب لتقريب الصورة وإيضاحها في ذهنية المتلقي، فكما هو معروف فإنّ اللقطات القريبة تستخدم للشعور بالحالة للاستمرارية وزيادة سرعة الإيقاع. وهنا قد ساعد المونتاج في التوائم بين حالات الشعورية والنفسية للشخصية مع زمن الأحداث التي سردها من حيث سرعة الإيقاع.

استخدم سنان أنطون هنا تقنية المونتاج التي تساعد في تقديم تيار الوعي ذلك أنّ المونتاج قد ساهم في تأخير الحدث عبر عملية القطع وهذا ما تسبّب في التوتر الذهني عند الراوي المأزوم نفسياً. من النماذج الأخرى ما نجده في رواية **فهرس** حيث نقرأ: عندما أوهم البستاني صاحب البيت بأنّ عرش ملكة النمل الأبيض تحت جذع السدرة فيجب قطعها: «بتّ ليلتها أئن من الألم والحزن وجاراتي يواسيني. في اليوم التالي عاد ومعه منشار ضخّم. ربط ذيلاً يمتدّ منه بنقطة في الجدار. وعندما استنفره، أخذ يُصدر زجرجة مرعبة لا تتوقّف. قربه من موضع الجرح في جذعي وشعرت بمئات الأسنان الحادّة تفتّس لحائي وتخرق قلبي. بُهتت الألوان واسودّت الدنيا»^١. تتابع الأفعال وكثرتها في اللقطات (بتّ، يواسيني، عاد، ربط، يمتدّ، استنفره، أخذ، تخرق، قربه، شعرت، تفتّس، لا تتوقّف) أضفى عليها سرعة الإيقاع لزيادة الإثارة ولخلق التوتر أو تعميق الإحساس بالصرخ. اللقطة الأولى: «بتّ ليلتها أئن من الألم والحزن وجاراتي يواسيني» لقطة كبيرة ساهمت في إبراز أهمية الموضوع ورفع أهمية الأشياء من خلال التركيز عليها والإيماء بالمغزى الرمزي لها. الأئين وهو صوت البكاء مثلّ توظيف الصوت كآلية من آليات المونتاج السينمائي. الثانية: «في اليوم التالي عاد ومعه منشار

١ - سنان أنطون، فهرس، ص ٦١.

ضحكم» صارت اللقطة قصيرة فتسارع الإيقاع وبرزت صورة المنشار عبر استخدام الحجم في لقطة متوسطة للمساهمة في خلق الانسيابية للانتقال بين الأحداث. في اللقطتين الثالثة والرابعة «ربط ذيلًا يمتدُّ منه بنقطة في الجدار. عندما استنفره، أخذ يصدر زججة مرعبة لا تتوقف» استخدم الكاتب اللقطات القصيرة القريبة للاستمرارية وتزايد سرعة الإيقاع، مع استخدام آلية الزوم على الصوت لاستجلاء المونتاج وجمالياته. إنَّ سرعة التوليف في هذا المشهد جعل الإيقاع سريعاً وهذه السرعة تمثلت فط الغلق والخوف (منشار، تحترق قلبي، الجرح، الأسنان الحادة، زججة مرعبة). إنَّ الحركة داخل اللقطات (الكادر) كما رأينا فرضت حركة المونتاج الإيقاعي من كادر إلى كادر. وقد ساعد المونتاج السينمائي في هذا النموذج كما النماذج الأخرى في تقليص المسافة بين زمن القصة وزمن الخطاب أو بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي حسب تعبير الشكلايين.

المقطع منولوج داخلي مباشر على لسان السدرة في فقرة تحت العنوان نفسه "منطق السدرة" فتركها الكاتب لتتحدث عن نفسها وعن ما يثير غلقها وما يسبب لها بالفزع والذعر النفسيين. و المعروف عن المنولوج الداخلي إنَّه يأتي من منطقة ما قبل الكلام التي تعتبر من ضمن مواضيع تبار الوعي.

نقرأ أيضاً في رواية **إعجام**: «كنتُ أقرب غيمتين تتساحقان بصمت في سماء بغداد. ثمَّ هربتُ غرباً ربَّما خجلاً. وتركناني جالساً على مصطبة تحت النخلة الفرنسية... حيث كنت أنتظر أريج ككلِّ صباح. بحث عما يستحق القراءة في جريدة الجمهورية»^١. من خلال السطور الأولى لرواية **إعجام** يبدأ سنان أنطون مونتاجه السينمائي عبر ثلاث لقطات مثقلة بالرمز. الأولى: «كنت أقرب غيمتين كانتا تتساحقان» وهي لقطة طويلة عامة تؤسس للمكان والسياق وخلق حالة نفسية للمشاهد، تتحرَّك الكاميرا فيها حركة الميلان ترتفع من الأسفل نحو الأعلى (بيكادا)، لتضيف على المشهد طابع النشاط والحيوية. الثانية: «ثمَّ هربتُ غرباً ربَّما خجلاً وتركناني جالساً على مصطبة». الثالثة: «بحثت عما يستحق القراءة في جريدة الجمهورية» حيث حركة الكاميرا الميلاني (كنتروبيكادا) العكسية التي تتجه من الأعلى نحو الأسفل في اللقطتين الأخيرتين لغرض كسر الرتابة والملل، ذلك أنَّ اللقطة الأولى بطيئة رتيبة لأنَّها لحظات الانتظار ثم تستمر الرتابة في اللقطة الثانية حيث هروب الغيوم وفي الثالثة تمثلت الرتابة في البحث المتوتر في جريدة البعث الحاكم التي ليست جديدة بالقراءة، ما يدل على أنَّ الإيقاع البطيء متحكَّم في المشهد يكشف عن حالة نفسية وهي الاضطراب والتوجُّس الموجودين في داخل الراوي حيث الحيلة والترقب مما سيمسُّه من خطر المخابرات، ظهر

١ - سنان أنطون، **إعجام**، ص ١١.

من خلال مفردات بسيطة مثل تتساحقان (تتسابقان) التي توحى بالمطاردة و(الجمهورية) التي توحى إلى غطرسة النظام وبطشه وهذه كلها قد أثّرت أثراً كبيراً في نمو الشعور النفسي من خلال المشهد الدرامي الذي نتج عن توليف الحركات تلك، لاسيّما وأنّ الراوي أراد بذلك أن تنطلق الرواية من مبدأ الإدانة والاستنكار لعبئية نظام البعث. نلاحظ أنّ زمن العرض للقطات متساو وهذا ما جعل إيقاع المشهد بطيئاً ما أعطاه دلالة حزن وكأبة وذلك ما يعكس الحالات التفسيرية للبطل وشعوره بالمرحلة العابرة.

وفي مشهد لا يخلو من السخرية، يتناول الكاتب الطعن في نزاهة الحكومة البعثية والتي كانت تروّج لنفسها فتدّعي الاهتمام بالشعب وتأمين متطلباته، فنقرأ في رواية **إعجام**: «يجلس موظّف حكومي خلف مكتبه كإمبراطور ويقف أمامه مواطن يلهث ويتصبّب عرقاً من تعب يوم قضاه في ماراثون استحصال التواقيع والدمغات. ويطلب المواطن المسكين من الموظّف توقيعاً أخيراً كي ينهي معاملته ويعود إلى بيته. لكنّ الموظّف يردّ عليه ببرود: تعال باجر... حتى أكلّك تعال باجر»^١. يتكوّن المشهد من لقطتين: الأولى "يجلس موظّف حكومي خلف مكتبه كإمبراطور ويقف أمامه مواطن يلهث ويتصبّب عرقاً من تعب يوم قضاه في ماراثون استحصال التواقيع والدمغات" والثانية: "يطلب المواطن المسكين من الموظّف توقيعاً أخيراً كي ينهي معاملته ويعود إلى بيته. لكنّ الموظّف يردّ عليه ببرود: تعال باجر... حتى أكلّك تعال باجر". هاتان اللقطتان متساويتان في الحركة والسرعة تقريباً ممّا يثبت أنّ المونتاج المستخدم مونتاج إيقاعي. نوعيّة اللقطات المستخدمة في هذا المشهد هي لقطات متوسطة القرب والتي تُستخدم عادة للحوار بين اثنين. فهنا نلاحظ المواطن المسكين الذي يتلقّى ضروب الذلّ والمهانة من قبل الموظّف المتغطرس الذي اتخذ لنفسه دور الإمبراطور وقد استخدم أنطون هذه اللقطة بغية تقديم صورة وضحي للمشاهد كعينة لممارسات النظام وطريقته في الإسفاف بحق الشعب. حركة الكاميرا بانورامية من اليسار إلى اليمين ومن اليمين إلى اليسار في مشهد واحد وقد وظّفت لخلق التشويق وتنشيط المتابعة. إنّ حركة الكاميرا السريعة تدلّ على أنّ جانبي الحوار في حالة نفسية غير طبيعية وهي عند الموظّف التغطرس والعنجهية باعتباره عيّنة حقيقية من النظام ونموذجاً لغيرته والتوتّر والتوجّس عند المواطن الذي يلهث من شدّة التعب والإرهاق باعتباره عيّنة للشعب المغلوب على أمره. يبرز عنصر السخرية الناتج عن التناقض هنا في العبارة الأخيرة من الحوار حيث يقول الموظف: "تعال باجر... حتى أكلّك تعال

١ - المصدر نفسه، صص ٢٦-٢٥.

باجر" ذلك أنَّ النظام يدَّعي تفانيه في الاهتمام بالشعب ورعايته مصالحه بينما نراه يتعامل بإسفاف معه.

بالإضافة إلى التلاعب بالزمن والذي يُعد من سمات المونتاج، فإنَّ الصورة الساخرة تُعد أيضاً من الآليات والوسائل التي تقدّم الوعي^١. نشاهد في النص التلاعب بالزمن عبر تقنية التقطيع، كما نشاهد الصورة الساخرة في مفردة "تتساحقان" عليه فإنَّ المقطع المونتاجي المقبوس مرتبط بتّيار الوعي وقد وظّف لتقديم وعي الراوي.

ونقرأ نموذجاً آخر من المونتاج الإيقاعي في رواية **إعجام**: «فعندما قُتل الملك غازي كانت في كنيسة أم الأحزان، لأنَّ بيت جدي كان في عقد النصارى. وفي حركة رشيد عالي الكيلاني كانت في...وعندما جاء البعثيون كانت في كنيسة كراة مريم. لكلّ حدث كنيسة»^٢. في إشارة رمزية يتحدّث الراوي في هذا المشهد المكوّن من ثلاثة مقاطع وهي: مقتل الملك غازي وحركة رشيد الكيلاني ومجيء البعثيين، عن تغييب الطائفة المسيحية من الأحداث الكبيرة التي جرت في تاريخ العراق وكوّنت مصيرته. ففي وقت تتعاقب الحكومات وتتغيّر الأنظمة السياسية، تكون الإثنية المسيحية في الكنائس، لا يسمح لها بالمشاركة الفاعلة. وقد يقصد الراوي في هذا المشهد الطعن بنظام حكم البعث باعتباره أحد الأنظمة السياسية وأشدّها ضراوة حيث لم تأت إلا بالانقلابات وليس عن طريق إرادة الشعب. استخدم الكاتب تقنية القطع (cut) وهي قطع لقطة معينة والبدء بلقطة أخرى بشكل مفاجئ «هو من أكثر الانتقالات بدائية وأكثرها لزوماً أيضاً»^٣. حيث قدّم لقطة بصرية سريعة عن مقتل الملك ثمّ وبنفس السرعة حركة الكيلاني وفي النهاية ظهور البعثيين الذين تعهّد الكاتب فضحهم والطعن بهم. وهذه التقنية تعطي الانطباع بأنّ المشهد حدث في أماكن مختلفة وقد أراد به الكاتب ليكشف عن حالة نفسية محدّدة وهي اضطراب في النفس المسيحية، اضطراب نتج عن خيبة الأمل. إنّ القاسم المشترك في هذه اللقطات هو التشابه في السرعة والحركة حيث يذكر التاريخ أنّ قتل الملك وحركة الكيلاني ومجيء البعثيين تشبه الحركة الانقلابية تحدث على حين غفلة وكلّ هذا يجعلنا نجزم أنّ هذا المونتاج من ضمن المونتاج الإيقاعي.

استخدم الكاتب المونتاج الزمني ضمن المونتاج الإيقاعي فالراوي فرات ثابت في المكان بينما وعيه يتجوّل عبر الزمن ليرى الأحداث السياسية المتتالية تحدث، فتأخذ مجراها. بمعنى أنّه يتصرّف

^١ - ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٤٦.

^٢ - المصدر نفسه، ص١٠٣.

^٣ - مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ص٨٢.

حسب وعيه فيختار من صور الأحداث السياسية أو التاريخية ما تناسب حالته النفسية المتأزمة فيلصقها ببعض حسب تيار وعيه المتدفق.

ومن نماذج هذا النوع من المونتاج ما نقرأه في رواية **وحدها شجرة الرمان**: «وضعتُ ذراعِي تحت رقبته كي أحمله وأسحب بيدي الأخرى الشرشف من تحت الجزء العلوي من جُثته. اقشعِرْ بدني. أعدت رأسه إلى الدّكة. وضع مهدي يديه تحت ركبتيه ليرفع بقية جسمه. سحبت ما تبقى من الشرشف. أعطيته لمهدي الذي طواه وأعطاه للرجل الذي ظلّ واقفاً في مكانه. أخذه الرجل وظلّ ممسكاً به. جاء مهدي بمنشفة بيضاء نظيفة وأعطاني إيّاها وكان يحمل مقصاً باليد الأخرى»^١. يصف المشهد عملية غسل الموتى الذين سقطوا ضحية الإرهاب وما أكثرهم !. جاء المشهد كثير اللقطات كما أنّه كثير الأفعال التي تدلّ على تتابع الحدث. أفعال مثل: وضعت وأحمل وأسحب وإقشعِرْ وأعدتُ ووضع ويرفع وسحبت ... تسببت في سرعة الإيقاع الذي يدلّ بدوره على حالة التوجّس والاضطراب والإحساس بالتوتّر في نفسية الراوي. الإيقاع متسارع وممزوج بالخوف والهلع المتحكّم في المشهد وذلك دليل على التساوي التقريبي للقطات كما أنّه يكشف عن سرعة الإيقاع. اللقطات جاءت قريبة عموماً وقد وظّفها الكاتب لزيادة سرعة الإيقاع وللتأكيد على الحالات النفسية مثل الهلع والتوتّر والاضطراب التي اجتاحت الراوي حين ممارسته طقوس الغسل، فكما نعلم فإنّ اللقطات القريبة لها القدرة الكبيرة في إتاحة الشخصيات قدرة التعبير النفسي والاستبطان الداخلي لتكشف عن صراعات تدور في فلك الواقع المؤلم. لكن بما أنّ هذه اللقطات لا تستطيع رسم السياق العام للموضوع فإنّ الكاتب رفدها بآليات أخرى وضعها بجانبها ساعدت في رسم تلك الحالات النفسية أكثر فأكثر.

إنّ التوتّر والارتباك والصراع النفسي في أعماق البطل واضح في العملية المونتاجية، حيث أنّ الإيقاع السريع يشي بهذا التوتر وإن كان الراوي جواد يتصنّع الحركات الطبيعية. الأجواء والطقوس وخصوصية المكان، كلّ هذه تساعد زيادة وتيرة التوتّر وحدّة الصراع النفسيين. لقد نجح الكاتب عبر عملية المونتاج في تقديم وعي الشخصية وهذا ما يؤكّد علاقة تيّار الوعي بالمونتاج.

ثالثاً: المونتاج النغمي

أساس هذا المونتاج هو التأثير اللحني «يُعدّ ايزنشتاين هذا النوع من المونتاج تطوّراً للمونتاج الإيقاعي، ففي الإيقاعي تصبح الحركة داخل الكادر هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من

١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ١٨٠-١٧٩.

كادر إلى كادر، لكنَّ الحركة داخل الإيقاع تعني شيئاً أكثر اتساعاً بحيث تتضمن الحركة كلَّ العناصر الوجدانية والدرامية داخل اللقطة، وسمِّي هذا النوع من المونتاج بالمونتاج النغمي لأنَّه يركِّز على نغمة سائدة داخل المشهد»^١

نقرأ في رواية *يا مريم*: «بدأت الحديقة حزينة من شبَّاك غرفتي. آخر زهرة رازقي قطفتها قبل ثلاثة أسابيع. إنَّه الخريف والحديقة في حداد على نفسها»^٢. الإيقاع البطيء واضح في اللقطات، وهو متناسق مع النغمة الحزينة التي تنتقل بينها. الحزن الذي يحاول الراوي إخفائه بالوعود والأمل والغد المكتوب عليه أن يبقى حزيناً. اللقطات طويلة نسبياً جاءت لخلق حالة من الكآبة التي تناسب الحزن (حزينة، الخريف، حداد) المهيمن على المشهد. في اللقطة الأولى «بدأت الحديقة حزينة من شبَّاك غرفتي» تمَّ توظيف اللقطة العامة لتأسيس المكان (الحديقة) والسياق (حالة الحزن) وفي اللقطة الثانية «آخر زهرة رازقي قطفتها قبل ثلاثة أسابيع» نشاهد حالة الاسترجاع في لقطة متوسطة حيث خرجت الكاميرا من كادر لتدخل إلى كادر سابق. في اللقطة الثالثة «إنَّه الخريف والحديقة في حداد على نفسها» ربط الكاتب في هذه اللقطة الخريف بالحداد لخلق حالة حزن طارئة نسمع من خلالها صدى الصمت والحزن ونرى الألوان الباهتة لأشجار العمر، حيث وظَّف الكاتب تقنية الكولاج^٣ عبر ربط هاتين الأيقونتين. ترتيب اللقطات برميتها من النظر إلى الحديقة الحزينة إلى سبر الماضي وتذكُّر اقتطاف زهرة الرازقي حتى حداد الحديقة، يمثِّل الحركة التصاعديَّة للقطات ممَّا جعل هذه الحركات داخل المشهد تدلُّ على بعد درامي مؤثِّر. كما أنَّ التنقل من الحاضر إلى الماضي وإلى الحاضر بمفهومه المستقبلي من جديد، يستوجب تتبع حركة الكاميرا بواسطة عين المتلقي وكلَّ هذا ساعد في خلق أثر نفسي مؤثِّر في نفسية المتلقي.

النص المقتبس يعوم في فضاء من الحزن والألم الناتجين عن التأزُّم النفسي عند الراوي يوسف حيث اصطبق المكان بأكمله بالحزن والألم وقد ظهرت ملامح التأزُّم في قالب الوصف بطريقة مونتاجية حيث ركَّب الراوي بعض الصور على بعض والقصد من وراء ذلك التنفيس عن جحيم الداخل، فالنص عبارة عن إسقاطات من وعي البطل لذلك مرتبطة بتيّار الوعي.

كما نقرأ في *وحدها شجرة الرمان*: «في الشوط الثاني تمكن فلاح حسن من تسجيل هدف بضربة رأس في الدقائق الأولى وطار عمي من الفرحة وحملني مرة أخرى كي أرى اللاعبين يقبلون بعضهم البعض. لكنَّ الفرحة لم تدم وسجَّل الطيران هدف التعادل من ضربة جزاء فانتهت المباراة

١ - دافيد. أ. أكوك، تاريخ السينما الروائية، ص ٢٢٠.

٢ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٩٤.

٣ - الكولاج: هو تكتيك في يقوم على تجميع أشكال مختلفة لتكوين عمل فني جديد.

بالتعادل وبإتهام الحكم بالتحيز^١. من الملاحظ أنَّ الجو النفسي الغالب على هذا المشهد المؤلّف من عدّة لقطات هو جو الارتباك فتارةً نجده مشحوناً بالفرح يبلغ درجة تقبيل المشجعين بعضهم البعض بعد هدف سجّله لاعب محبوب في مرمى الخصم وتارة الغضب الناتج عن الخسارة والمؤدّي إلى إتهام الحكم بالتحيز نحو الخصم. اللقطات المستخدمة في المشهد لقطات عامة تؤسّس للمكان والسياق وتعطي المشهد مرونة وقد تكون هذه اللقطات رمزية أراد من خلاله الكاتب لفت انتباه القارئ نحو موضوع محدّد سيستخدمه للكشف عن الكثير من حيثيات الواقع. الفرحة في هذا المشهد لم تدم فسرعان ما استبدلت إلى خسارة جلبت له الغضب واتهام الحكم بالتحيز للخصم كما هو الحال في الواقع الاجتماعي العراقي إذ إنّ الفرحة لم تدم في هذا البلد بل سرعان ما تتحوّل إلى حزن. هذه السمات كلّها قد أثّرت في نمو الشعور النفسي من خلال ما نقرأه في هذا المشهد الدرامي الوجداني الذي نتج عن توليف تلکما الحالتين النفسيتين. نلاحظ أنّ زمن العرض للقطات متساو بالإضافة إلى أنّه سريع خاطف كلّ ذلك يرشدنا في أن نجعل هذا النموذج من المونتاج ضمن المونتاج النغمي. النص من ضمن ما جاء به سنان أنطون لإبراز شعور الحزن والقلق الذي رغب في إيصاله إلى المتلقي ليحعله يتأثر نفسياً بالقدر المناسب عن طريقة ترتيب اللقطات.

وهناك نموذج من المونتاج النغمي في رواية **إعجام** مليء بالصور الشعرية الراقية حيث نقرأ: «نظر إلى الساعة المصلوبة على أحد جدران غرفته: عقرب الساعات حامل كعاداته، وعقرب الثواني يدور ببلاهة. ترك ورقة صغيرة على مكتبه بعد أن كتب عليها: وداعاً إنّها لعبة خاسرة!». خرج إلى الشرفة وتطلّع إلى المدينة من ارتفاع شاهق. كان يعرف إنّّه لا يتمكّن من الطيران أبداً، لكنّ الرصيف قبل استقالته من الحياة^٢. يصوّر المشهد المؤلّف من عدّة لقطات محاولة انتحار ناجحة لشخص يرى الحياة فاشلة. يتجلّى المونتاج النغمي من خلال اللقطات التالية: في الأولى: «نظر إلى الساعة المصلوبة على أحد جدران غرفته»، تتحرّك الكاميرا حركة ميلانية من الأسفل إلى الأعلى (بيكادا) وقد وظّف الكاتب اللقطة المتوسطة كي تساهم في خلق الأنسيابية في الانتقال بين الأحداث واللقطات الأخرى داخل عملية المونتاج السينمائي. في اللقطة الثانية: «عقرب الساعات حامل كعاداته، وعقرب الثواني يدور ببلاهة» نرى حضور آلية الزوم لاستجلاء المونتاج وجمالياته، حيث وظّف اللقطة القريبة التي تؤكد على شيء أو حالة وجدانية محددة لأنّ اللقطات القريبة لا يظهر فيها السياق بمعنى أنّها لا تكتسب معنًى إلا عند ما تُوضع بجانب بعض إذ إنّ الكاتب أراد رسم صورة

١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١١٧.

٢ - سنان أنطون، إعجام، ص ٦٧.

البؤس واليأس عند المنتحر. وفي اللقطة الثالثة: «ترك ورقة صغيرة على مكتبه بعد أن كتب عليها: وداعاً إنَّها لعبة خاسرة!» وظَّفَ اللقطة المتوسطة مرة أخرى وفي اللقطة الثالثة: «خرج إلى الشرفة وتطلَّع إلى المدينة من ارتفاع شاهق» اللقطة عامة لتأسيس المكان والسياق وفي الرابعة: «كان يعرف إنَّه لا يمكن من الطيران أبداً، لكنَّ الرصيف قبل استقالته من الحياة» اللقطة متوسطة عادت من جديد، في إطار آلية التتابع الكلاسيكي لنشاط الكاميرا. اللقطات لها حركات تصاعدية ممَّا أثَّرت في تطوُّر الشعور النفسي حيث يبدأ المشهد من عقارب الساعة المصلوبة ثمَّ الورقة الصغيرة، ثمَّ الخروج إلى الشرفة وفي النهاية الانتحار. فاللقطات مثَّلت كلَّ العناصر الدرامية بالإضافة إلى كثرة الأفعال ممَّا أدَّى إلى زيادة الأثر النفسي المنتهي بالانتحار، قد ساعد في ذلك قصر اللقطات الدال على اختصار الزمن وإحداث التوتر والنغمة السائدة في المشهد.

إنَّ المونتاج من أي نوع كان هو عملية تركيبية للصور الذهنية يقدِّمها الراوي من تلقاء وعيه حتى يستنتج منها المتلقِّي المعنى المقصود، فيلتقط ما تحويه من قصد يسعى إليه الراوي، عليه فإنَّ المونتاج يرتبط بشكل أو بآخر بتيّار الوعي، بل يشكِّل آلية من آلياته. الصور التي جاءت عبر النص المذكور قد اختارها الراوي من بين الكثير من الصور التي تتقافز في ذهنيته لأنَّها تناسب الحالات الشعورية (التركيز، الملل، اليأس، وفي النهاية الإقدام على الانتحار) التي يعيشها في اللحظة والتي من الممكن أن تُمحي بعد لحظات بسبب سيلان الوعي وتدقِّقه المستمر وهذا هو تيّار الوعي بعينه.

ونموذج آخر لهذا المونتاج من رواية **اعجام** نفسها: «تمَّوز في بغداد سادي القسوة. أشعة الشمس سيات تلهب ظهور الناس وتخرق مساماتهم لتعبث بكلِّ خلية من خلاياهم وحتَّى بتفكيرهم وأمزجتهم. ألهذا تختار "الثورات" تموز لتطلع علينا بمنجزاتها؟». ^١ تمَّوز هو الشهر السابع للسنة الميلادية والذي تبلغ فيه الحرارة نهايتها. بالإضافة إلى ذلك فإنَّ تمَّوز أو دموزي، إله الرعي في الحضارات الرافدينية وقد اتَّخذ الشعراء والكتَّاب رمزاً للحزن أو العذاب أو المأساة أو الاضطهاد وكلُّ هذه الدلالات قد وظَّفها الكاتب في هذا المشهد الذي يتألَّف من مقطعين أساسيين ينتهيان بأسئلة مؤلمة تعكس الحالات النفسية المضطربة للراوي والتي تجلَّت في الكثير من مقاطع الرواية ومنها في المقطع الأوَّل من هذا المشهد حيث نقرأ: «تمَّوز في بغداد سادي القسوة» وتطوَّرت هذه الحالات النفسية في المقطع الثاني: «أشعة الشمس سيات تلهب ظهور الناس وتخرق مساماتهم لتعبث بكلِّ خلية من خلاياهم وحتَّى بتفكيرهم وأمزجتهم». بالرغم من اختلاف طول المقطعين إلا أنَّ الحركات التصاعدية للمشهد في المقطع الثاني طوَّرت الشعور النفسي بالحزن والمأساة والاضهاد حتى خاطب

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٣.

الراوي نفسه في أسئلة تقطر ألماً وتعكس الواقع الصعب. بدأ الراوي بلقطة عامة في مقطع: "تمّوز في بغداد سادي القسوة" ثمّ انتقل إلى لقطات قريبة جداً واللقطة القريبة جداً «يتمّ الاحتفاظ بها بوجه عام لمناسبات التركيز الخاص على ردّ الفعل الذي يظهره تغيير الوجه».^١ ركّز الراوي في هذه اللقطة على ظهور الناس ووجوههم بل وخلاياهم وأفكارهم وأمزجتهم، قد أراد بها الإيحاء بمغزى رمزي أو لحظة مهمة ضمن السياق الدرامي. إن جمعنا الموقف الدرامي للمشاهد مع التصعيد العاطفي أو الحالات النفسية الشعورية المتصاعدة فيه نلاحظ أنّ هذا الأمر يؤكد أن المونتاج الموظّف هنا هو مونتاج نغمي.

إنّ الشحنات النفسية في النص المنقول والمنبثقة من وعي الراوي نراها بوضوح من خلال الوتيرة التصاعدية التي ظهرت في مفردات ومصطلحات تحمل دلالات معيّنة مثل تمّوز، سادي القسوة، وسياط، وتلهب، و... اللوحة المونتاجية هذه تعكس الحالة الشعورية التي يعيشها الراوي المأزوم، حيث الغلق والألم والمصير الغامض وكلّ هذه الحالات الشعورية النابعة من وعي الراوي تثبت علاقة تيار الوعي بتقنية المونتاج، كما تثبت أنّ المونتاج آلية من آليات تيار الوعي وقد استخدمها الرواد من كتاب الرواية التّياريّة مثل جيمس جويس وويليام فوكنر.

ونقرأ أيضاً في مقطع آخر من رواية **اعجام** نفسها: «أحفر في الصمت بحثاً عن صمت أعمق أهيله على نفسي. لكنّ الصراخ والأنين يهاجماني من جديد. ألطخ الجدران بهذياني وهلوستي علّ الصراخ يبتعد لكنّه يزداد وضوحاً وتنظم إلى ضحكات ساخرة. أضحك أنا أيضاً ثمّ أبكي».^٢ يتكوّن المشهد هنا من عدّة مقاطع لا تتناسب مع بعض من حيث طول اللقطات لكنّها مرتبطة تمام الارتباط في حالة شعورية معيّنة وهي الحزن والألم الذي يشكّل الخيط الممتد من بداية الرواية حتّى نهايتها. نفهم ذلك من خلال اللعب في الحركة بين اللقطات التي تتضمّن العناصر الوجدانية والدرامية داخل اللقطات. نلمح آلية الصوت المستخدمة في اللقطات والتي تمثّلت في مفردات "صمت" و"صراخ" و"أنين" و"هذيان" و"ضحكات" و"أبكي"، فقد لاحظنا المزج الصوتي (المكساج) بين تلك اللقطات، ليس لإضفاء الطابع الجمالي بقدر ما يقصد به الراوي رسم حالات الألم والضغط النفسي الذي تمارسه بحقّه أزلام النظام والذي يبلغ حدّ الوحشية والبربرية غالباً. من خلال حركاتها التصاعدية أثّرت هذه اللقطات في تطوّر الشعور النفسي، فالمشهد الذي يبدأ بمقطع: "أحفر في الصمت بحثاً عن صمت أعمق أهيله على نفسي" تتصاعد نبرته المؤلمة في اللقطات

١ - أدريان برونل، سيناريو الفلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، ص ٣١.

٢ - سنان أنطون، إعجام، ص ٣٤.

الأخرى وذلك من خلال الضحك المستري الجنوني الذي يتحوّل إلى بكاء مرير، فالضحك ليس دائماً نتاج الفرح. إن أخذنا بعين الاعتبار اللقطات التي مثّلت البعد الدرامي بالإضافة إلى المفردات الصوتية الأليمة التي تمّ ذكرها، نجد أنّ الأمر هذا أدّى إلى زيادة الأثر النفسي المنتهي بتلك التساؤلات الأليمة، وقد ساعد في ذلك القصر الزمني للقطات والذي يوحى إلى نعمة التوتّر السائدة في المشهد. كلّ هذه القرائن تؤكد نوعية المونتاج المستخدم وهو المونتاج النغمي.

من الملاحظ أنّ البنية اللغوية للنص المقتبس تحمل دلالات وشحنات نفسية قويّة، فمفردات مثل الصمت، وأهيله، والصراخ، والأنين، ... تدلّ كلّها على مشاعر الألم والضياع المكبوتة عند الراوي وهو يمكث في السجن ويقع تحت التعذيب النفسي والجسدي. ضغط تلك المشاعر وهيمنتها عليه جعلته في حالة هذيان، فنراه يضحك ثمّ يبكي كالمجنون، فراح يحدث نفسه في منولوج داخلي منبعث من اللاوعي فيه وتحديدًا منطقة ما قبل الكلام. عليه يمكننا القول أنّ المقطع المونتاجي المذكور كالمقاطع المونتاجية الأخرى مرتبط بتقنية تيّار الوعي باعتبار أنّ تيّار الوعي استخدم المونتاج كوسيلة للتعبير عن مشاعر الشخصية والكشف عن محتواها النفسي.

ونجد نموذجاً منه في رواية **فهرس** حيث نقرأ: «لم ترفق بي آلهة النوم تلك الليلة. ولم تساعدني قراءة رواية لزيبالد. لديّ تلفزيون في غرفة نوم للضيوف. فتحتّه لعلّه ينجح في إقفال جفنيّ وينقذني من الأرق. التنقّل في القنوات يشبه النباش في القمامة»^١. المشهد كغيره من المشاهد في الرواية تكوّن من عدة لقطات يتصاعد الموقف فيها تصاعداً ملحوظاً ويبدو أنّها متساوية الطول تقريباً. بالإضافة إلى ذلك فإنّها ترتبط ببعض ارتباطاً قوياً إذ نراها تدلّ على حالة العبث والملل النفسيين اللذين يحيطان بالراوي في بلد عاش فيه مغترباً بعد ما قذف به بلده الذي كان أمناً يوماً ما نحو بلد آخر يقبع في قاع البعد. حالنا العبث والملل تبرزان بشكل أقوى في وتيرة تصاعدية في اللقطتين التاليتين: "فتحتّه (التلفزيون) لعلّه ينجح في إقفال جفنيّ وينقذني من الأرق" و"التنقّل في القنوات يشبه النباش في القمامة" حيث نلاحظ أنّ الراوي يشبّه القنوات التلفزيونية هي وسيلة عصرية للارتباط بالحيط الاجتماعي بالقمامة التي من سماتها القرف والوساخة والتي لا تجلب إلا الأمراض. إنّ هذه اللقطات التي رسمت تلك الحالة الشعورية لدى الراوي مثّلت البعد الدرامي والوجداني في المشهد وقد أدّى هذا البعد إلى زيادة الأثر النفسي عند المتلقّي الذي يقرأ ذلك التشبيه الغريب الكاشف عن عمق الملل والضياع المتأصل في نفسية الراوي. استخدم الكاتب اللقطات القصيرة ليشبع الموقف من تلك الحالة

١ - سنان أنطون، فهرس، ص ٩٤.

الشعورية. إنّ نعمة الملل والعبث السائدة في المشهد وهذه السمات الدرامية الوجدانية المشار إليها تثبت أنّ المونتاج المستخدم في المشهد مونتاجاً نغمياً.

عكست هذه اللقطات والصور المتتالية التي ألصقها الراوي ببعض عبر تقنية المونتاج الحالة الشعورية الداخلية لديه وهي حالة التوتر وعدم الاستقرار الناتجتين عن التأزم النفسي. لاشكّ إنّ المونتاج المذكور قد إنهمال على الراوي منبعثاً من وعيه الداخلي، ما يعني أنّ هذا النص المونتاجي مرتبط بتقنية تيار الوعي بشكل أو بآخر.

رابعاً: المونتاج الذهني أو الأيديولوجي.

المونتاج الذهني أو الأيديولوجي، يعتمد على الصراع أو التفاعل بين الصور «يُعد المونتاج الذهني أو الفكري أو الأيديولوجي من أهم أنواع المونتاج عند ايزنشتاين وهو ملخص تجربة ايزنشتاين السينمائية حيث إنّ المونتاج الذهني عنده لا يهتم بالسرعة أو الإيقاع أو الطابع الوجداني على الرغم من أنّ هذه العناصر يمكن أن تكون متضمنة في أيّ تتابع من اللقطات، ولكنّه يعتمد في جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتوى البصري المتناقض، بمعنى أن يعتمد على الجدل والصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية، حيث أنّ مفهوم المونتاج ووظيفته عند ايزنشتاين لا يقف حدّ خلق المشاعر والأحاسيس ولكنّه قادر أيضاً عن التعبير عن أفكار مجرّدة وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصریحة»^١. حول الصورة الذهنية فقد أكّد ايزنشتاين أنّ المعنى الفردي للقطعة معيّنة لن يدوم، عندما يرتبط بمعنى آخر للقطعة ثانية مختلفة على مستوى المضمون، لأنّ الحصيلة الذهنية لتصادم اللقطتين أعطى لقطعة ثالثة وهمية لم يشاهدها المشاهد بل خلقت في عقله أو إحساسه، فحركة الفيلم كما يقول ايزنشتاين تتجه «من الصورة الى الشعور حتى تصل إلى الأطروحة الموضوعية، صحيح أننا باشتغالنا على هذا النحو نجازف بالوقوع في أسر الرمزية، بيد أنّ السينما تكاد تكون الفن الوحيد الذي يرتدي في نفس اللحظة طابعاً ديناميكياً ويثير تهيّجاً في الدماغ»^٢

ونقرأ في رواية **يا مريم** على لسان الراوي الأوّل، يوسف العجوز مستحضراً ذكريات أخته الكبيرة حنة المتوفاة: «مشيتُ نحو الشباك وأزحمتُ الستائر كما فعلتُ قبل سبع سنوات بالضبط. طارت حمامة رمادية كانت تقف خارج الشباك على حافته الطابوقية بعيداً نحو بيت الجيران»^٣. المشهد

^١ - دافيد. أ. كوك، تاريخ السينما الروائية، ص ٢٢٠.

^٢ - أحمد الحاج، «إيزنشتاين الفائز الروسي مؤسس السينما الذهنية»، عين على السينما:

<https://eyeoncinema.net> (٢٠١٩/٦/٤)

^٣ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٨.

يتكوّن من لقطتين. اللقطة الأولى «مشيْتُ نحو الشباك وأزحْتُ الستائر كما فعلْتُ قبل سبع سنوات بالضبط» حيث كثرة الأفعال (مشيْتُ، أزحْتُ، فعلْتُ) ممّا ساعد في حركية المونتاج. إنّ حركة الكاميرا في هذه اللقطة حركة دورانية استعراضية تتحرّك عبر مساحات عرضية من المكان «تتابع حركة على طول محور أفقي إمّا من اليسار لليمين أو من اليمين للييسار ومثل حركة الميلاق، تقوم اللقطة البانورامية بمتابعة الحدث أو محاكاة حركة العين»^١. واللقطة الثانية «طارَت حمامة رمادية كانت تقف خارج الشباك على حافته الطابوقية بعيداً نحو بيت الجيران» التي استخدم الكاتب فيها زاوية الكاميرا المرتفعة، كما نرى استخدام اللون كآلية مونتاجية عبر مفردة رمادية ومن الواضح أنّ اللون الرمادي يرمز عند العرب للاكتئاب والحزن والوحدة، كما نشاهد استخدام الكاتب آلية الصوت باعتباره توأماً للصورة، يشكّلان ثنائياً لإيصال الرسالة وهي من الآليات الأساسية للمونتاج برزت في فعل طارت الذي تمثّل برفيف الأجنحة، رمزاً للابتعاد والفرار. لقد قطع الكاتب لقطة دخول الراوي في غرفة حنة واقتربه نحو الشباك وإزاحته الستائر بطيران الحمامة وابتعادها من الحافة الطابوقية حيث أراد بذلك رسم حالة الحزن التي تغلغلت في قلبه إثر وفاة حنة والاكتئاب والإحساس بالوحدة. إنّ اختيار الكاتب اللقطة الثانية (طيران الحمامة وابتعادها) بمعزل عن سياق الحدث، بعيداً ولا يرتبط به، لكنّه ألحقها باللقطة الأولى، ليقوم المتلقي باستنتاج لقطة ثالثة بنفسه وهي المتمثلة في العزلة والوحدة والاكتئاب، بغية الإثارة والتأثير النفسي على المتلقي وبناءً على الصراع الجدلية.

إنّ اللقطتين المشار إليهما سلفاً (إزاحة الستار وابتعاد الحمامة وطيرانها) رغم عدم وجود علاقة ظاهرية بينهما أو حتى التضاد (لسبب هبوط النور في الغرفة وارتفاع الحمامة) علاقة ذهنية تنبع من وعي الشخصية ويتمّ الكشف عنها بواسطة ذهن المتلقي، لذلك يرتبط المونتاج هنا بتيّار الوعي. وأيضاً من نماذجه في رواية **إعجام**: «كان طريق محمد القاسم يمرُّ فوق مقبرة قديمة قيل إنّ فيها قبر السيّدة زبيدة، زوجة هارون الرشيد، أو ربما زبيدة أخرى من عصر متأخّر، وقبر ناظم الغزالي. تداخلت صور الممثلة السورية التي لعبت دور زبيدة في مسلسل هارون الرشيد وصوت ناظم الغزالي وهو ينوح "هذوله المرموني، هذوله العذبوني وعلى جسر المسيّب سيّبوني»^٢.

يسرد الراوي ساعة اعتقاله على يد رجال استخبارات النظام البعثي. يتكوّن النص من ثلاث لقطات طويلة نسبياً وهي تعجّ بالحركة لحجم الأفعال المتوالية فيها. بدأ الكاتب بلقطة عامّة تؤسّس

١ - كين دانسايجر، فكرة المخرج، صص ١٣٤-١٣٣.

٢ - سنان أنطون، إعجام، ص ١٥.

للمكان والسياق العام كما أنَّها تعطي المشهد شاعرية ومرونة. استخدم الكاتب في اللقطة كاميرا متحركة تغطّي مساحة واسعة من الزاوية المرتفعة (بيكادا) «عادة ما تُسمى بالزاوية المرتفعة وتنتج اللقطات البيكادا، شعوراً بالفوقية عند المتفرّج، واضعة إيّاه في وضعية مميّزة عند المراقبة»^١. لتشمل المقبرة بأكملها من أجل الإيحاء بالموت الذي جلبه النظام الحاكم، والهدف هو التأثير الدرامي على المتلقي: «كان طريق محمد القاسم يمرُّ فوق مقبرة قديمة» واللقطة الثانية ذات الشحنة التاريخية التي توحى بالنوستالوجيا حيث الخليفة العباسي المقدّر هارون الرشيد وهو في قمة الاقتدار: «قيل أنَّ فيها قبر السيّدة زبيدة، زوجة هارون الرشيد، أو ربما زبيدة أخرى من عصر متأخّر، وقبر ناظم الغزالي» واللقطة الثالثة والتي تتمّاز بقوة الحركة لرفدها بصوت مطرب شهير تألّق بصوته الشجي وأيضاً انفتاحها على السينما وتقنياتها عبر استدعاء مسلسل هارون الرشيد وتوظيف اكسسوار جسر المسيّب للتزييق «تداخلت صور الممثلة السورية التي لعبت دور زبيدة في مسلسل هارون الرشيد وصوت ناظم الغزالي وهو ينوح "هذوله المرموني، هذوله العذّبوني وعلى جسر المسيّب سيّبوني».

من الملاحظ أنَّ اللقطة الثالثة خارجة عن سياق الحدث، فالظروف ظروف الاعتقال والخوف ما جعل جبين الراوي يتصبّب عرقاً، فافتضحت محاولاته في أن يظهر بمظهر صخري في صمود وقوّة، معترفاً بأنّه ولأوّل مرة يشعر بالخوف من الموت، إذن لقطة الأغنية للمطرب ناظم الغزالي جاءت دون ارتباط بالسياق. من المؤكّد أنّ الراوي زجّ هذه اللقطة في سياق النص ليعقد بذلك علاقة ذهنية جدلية بينها وبين اللقطتين السابقتين عبر مفردات رمزية مثل "مرموني" وأنّ يُشعر القارئ به عبر موجات من التأثير النفسي: أنّ المرارة التي يشعر بها المواطن العراقي إنّما جلبها حكم البعث بتصرفاته، ليحرّض بذلك القارئ ضدّ تعسفات الحزب الحاكم.

إنّ الصور التي لضمها الكاتب عبر العملية المونتاجية لا ترابط بينها في ظاهر الأمر فالمرور من مقبرة قديمة يتواجد فيها قبر السيدة زبيدة زوجة هارون الرشيد، كما يتواجد فيها قبر ناظم الغزالي، ثمّ استذكار الفنانة السورية التي لعبت دور زبيدة، ثمّ الترنّم بأغنية "هذوله المرموني، هذوله العذّبوني وعلى جسر المسيّب سيّبوني" (نظراً إلى أنّ لناظم الغزالي أغان كثيرة غير هذه الأغنية لكنّه استذكر هذه الأغنية بالذات دون غيرها) يأتي ضمن عملية ذهنية في وعي البطل، إذ إنّّه كان يشعر بالخوف والذعر وليست تلك الأغنية إلاّ للتخفيف من وطأة الخوف، ثمّ إنّ مفردات مرموني وعذّبوني جاءت متناسقة مع وعي الشخصية وتعبيراً عن ذلك الوعي.

١ - فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ص ١٢٨.

ونموذجاً آخر نجده في المقطع التالي من نفس الرواية: «كانت كلُّ العلامات والإعلامات وحتى لوحات السيَّارات بلانقاط. رأيت طواير الناس تتشكّل أمام مدرسة الطليعة الابتدائية القريبة من بيتنا، والتي تحوّلت في بحر دقائق إلى مركز للتبرّج بالعيون. وما زاد في غضبي أنّ الكلَّ كان يضحك ويهلّل وكان بعضهم يغني». ^١ المشهد ذات طابع فانتازي، قدّمه الكاتب لكشف ممارسات الديكتاتور وطغيانه العسكري وتعرية الواقع الاجتماعي السياسي العراقي واختزاله وتدمير التصورات الذاتية عن العلائق والأشياء وحتى البشر، كلُّ ذلك يهدف إلى فتح عوالم بديلة يتحاور فيها الخيال الجامح والعقل الحائر والواقع الذي بات بشعاً بكلِّ المقاييس. يقول محمد الباردي في تعريف الفانتازيا: «إرباك التشخيص التقليدي في علاقة السارد بقارئ النص عندما يُجبر النص قارئه على اعتبار عالم الشخصوع عالم أشخاص أحياء وعلى التردّد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة». ^٢ ومن أجل أن تكون هذه الصور الفانتازية قريبة ملموسة للقارئ، فقد استخدم الراوي اللقطات القريبة التي تهدف إلى إبراز أهميّة الشيء والتأكيد عليه وعادة ما يكون لها مغزى رمزي أو أهمية ضمن السياق الدرامي. لذلك نلاحظ أنّ الراوي ركز على انحاء النقاط كرمز لفقدان المعنى والهوية في الحياة كما أشار إلى التبرّج بالعيون كرمز لفقد البصيرة والانحدار خلف الديكتاتور دون اختيار، ثمّ أشار إلى الضحك والبكاء المستري ما يرفد صحّة استخدام هذه الرموز. اللقطة الأولى التي تُصوّر العلامات والإعلامات وحتى لوحات السيَّارات وهي تعوم في فضاء الضياع واللامعنى من دون نقاط، تحمل بعداً جرافيكياً واللقطة الثانية التي تصوّر طواير من الناس تقف في بلاهة للتبرّج بالعيون تحمل تشويهاً بصرياً، فإن وضعنا هاتين اللقطتين إلى جانب بعض تظهر لنا صورة أخرى يستنتجها ذهن ترسم لنا بطش الديكتاتور وطغيانه العسكري وإسفافه بكرامة الشعب وحقوقه الإنسانية ما يثبت أنّ المونتاج الموظّف هنا هو مونتاج ذهني.

النص لوحة فنية مونتاجية من إسقاطات اللاوعي للراوي. إنّ التأمّن النفسي في باطن الراوي بلغ أشدّه حيث اقتضى اختيار اللغة الفانتازية التي تفوق على اللغة الإخبارية المنطقية تعبيراً وإيحاءاً. رغب الكاتب صوراً لا نجد بينهما ترابطاً ظاهرياً. لكنّ هناك ترابطاً ذهنياً ونفسياً قوين بين تلك الصور تقوم بالتقاطه وفك شفراته ذهنية المتلقّي نفسها.

وأيضاً نقرأ في موضع آخر منها: «رغم انتقاداتها للوضع التي كانت تشتدّ مع ازدياد أسعار الخضر والفواكه وشحّة البيض ومعجون الطماطم، إلا أنّها كانت تغزو كلّ شيء للقدّر، وكانت

^١ - المصدر السابق، ص ١٩.

^٢ - محمد الباردي، التشخيص في الرواية العربية، ص ٢٧٣.

مقتنعة بالواقع وبأنّ الأمور دائماً تسير للأسوأ»^١ يتحدث الراوي ضمن عملية التداعي الحر للذكريات والخواطر عن جدته وأفكارها والتي تولّت تربيته بعد ما مات أبواه في حادث سيارة عندما كان في السادسة وقد اتخذها الراوي رمزاً للإثنية المسيحية في العراق. كلّما أراد الراوي التحدّث عن تاريخ المسيحيين وعن القضايا الإيمانية، جراه على لسان هذه العجوز. يتكوّن المشهد هنا من مقطعين بينهما صراع ونزاع على مستوى وجهات النظر، حيث نجد أنّ العجوز في المقطع الأوّل تنتقد بشدّة صعوبة الوضع الموجود من غلاء الأسعار وضيق العيش وغيره، لكنّها وذلك حسب ما يقتضي معتقدها الديني تعزو كلّ شيء للقدر رغم علمها بأنّه يسير باتجاه الأسوأ فالأسوأ. قام الراوي بتوليف وجهتي نظر بينهما صراع ونزاع، وهما تأقّف العجوز وشعورها بالضيق المعيشي من جانب وتسليمها للقدر من جانب آخر، لذلك يمكننا أن نضع هاتين اللقطتين ضمن المونتاج الذهني، إذ إنّ أحد أوجه المونتاج الذهني هو النزاع والصراع بين وجهات النظر. «النزاع بين اللقطات مبني في عدّة مستويات... نزاع وجهات النظر»^٢ لقد عكس الكاتب عبر هذا النزاع الغلق والتوتّر المترسّب لدى الشخصيات والذي ينثال باستمرار من وعيها.

ولم تخلُ رواية **وحدها شجرة الرمان** من هذا النوع من المونتاج حيث نقرأ: «كان هناك ريح خجولة صباح ذلك اليوم ازدادت ثقتها بنفسها بعد الظهر فاصبحت قوية. كانت تتصفّح الكتب والمجلات وتقلب أوراقها بغضب كأثما غير راضية عما تقرأ ولا يعجبها شيء. وضع الكثير من الباعة أحجاراً إضافية وقطع طابوق على المجلات كي لا تطير»^٣. جاءت هذه الفقرة من الرواية في سياق زيارة الراوي جواد مع عمه صبري- المعارض للنظام- لشارع المتني، حيث الكتب المصطفّة على الرصيف من مختلف المواضيع. يسرد الراوي في المشهد الانفتاح الثقافي الذي هبّ نسيمه المفاجئ على البلد فصار الكلّ ناشراً دون مؤهلات. المشهد يقوم على لقطتين: اللقطة الأولى «كان هناك ريح خجولة صباح ذلك اليوم ازدادت ثقتها بنفسها بعد الظهر فاصبحت قوية. كانت تتصفّح الكتب والمجلات» وهذه من اللقطات العامة الطويلة والهدف منها تأسيس المكان والسياق العام (الشارع المكتظ بالكتب) فتتحرك الكاميرا من زاوية بعيدة لتراقب هبوب الريح وتلاعبها بأوراق الكتب بالإضافة إلى الحركية الناتجة عن الأفعال المتتابة في اللقطة (ازدادت، أصبحت، تتصفّح) وآلية الصوت التي تنتجها حركة الريح وكلاهما لتعزيز العملية المونتاجية واللقطة الثانية « وضع الكثير من الباعة أحجاراً إضافية وقطع طابوق على المجلات كي لا تطير» في هذه اللقطة تزداد سرعة

١ - سنان أنطون، إعجام، ص ١٠٣.

٢ - فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ص ٣٤٩.

٣ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١٢٥.

الإيقاع التي كانت في اللقطة الأولى سريعة أساساً لتتقلب الحالة الريح إلى عاصفة غاضبة غير راضية عما تقرأ، مما أرغم باعة الكتب إلى اتخاذ إجراءات لازمة، فقاموا بوضع قطع الأحجار والخشب على الكتب والمجلات لتثبيتها.

عقد الكاتب بين هاتين اللقطتين (هبوب العاصفة ووضع الأحجار على الكتب) من خلال وعيه ونفسيته المتأزمة علاقة ذهنية قائمة على الجدل والصراع وأراد بها أن يضيف القارئ لقطة ثالثة ذهنية تعكس التشدد الذي تسبب بالآزمة الفكرية والهوياتية والتي تفاقمت يوماً بعد يوم حتى تشظت الـ "أنا" العراقية بسببها فصار ما صار في العراق من حروب واقتتال ودمار وسيلان للدماء. لكن مهمة استحضار هذه اللقطة من مهام المثلثي، فهو الذي يعقد العلاقة بين اللقطات السابقة ليستنتج اللقطة الذهنية هذه فيدرك بذلك الرسالة التي قصدها الراوي. معنى ذلك أن عملية المونتاج هنا ترتبط بتيار الوعي ونفسية الراوي ومذكراته الذهنية.

وفي رواية **فهرس** نقرأ: «يقول لي رجل يرتدي بذلة زرقاء وقبعة يقف بجانب الباب: هذا القطار ذاهب إلى المستقبل. أين تذكرتك؟ أبحث في جيوبي عن تذكرة فلا أجد شيئاً. يقول لي أنه لا يستطيع أن يسمح لي بالصعود... أشاهد قطاراً آخر على الجانب الثاني. أرى وجوه أهلي وأصدقائي يلوّحون من الشبايك ويشيرون إليّ بالإسراع. أتجه نحوهم فأرى نفس الرجل يكرّر: هذا القطار ذاهب إلى الماضي أين تذكرتك؟... لا يمكنك الصعود بدون تذكرة». المشهد حلمي نلمس من خلاله تقنية الترميز التي وظّفها الكاتب في سبيل التعبير عن هواجسه الداخلية وبغية الاستبطان الداخلي. يُعتبر هذا المشهد من المشاهد التي أبدع فيها الكاتب في الكشف عن حالة الحيرة والاضطراب التي يشعر بها الراوي. قطار يسعى نحو المستقبل، يقول الرجل المرتدي البذلة الزرقاء أنه لا يستطيع الركوب على متنه وقطار آخر عائد إلى الماضي فيه وجوه أهله وأصدقائه لا يستطيع أيضاً أن يستقلّه. الراوي بصفته رمز الجيل الحاضر عالق بين الماضي المحبوس خلف قضبان الزمن والمستقبل الذي قد سلب منه فهو ليس مؤهلاً لركوبه وهذا يعكس منتهى الحيرة والضياع. يتشكل المشهد من مقطعين رئيسيين. "يقول لي أن لا يستطيع أن يسمح لي بالصعود" و"أرى نفس الرجل يكرّر: هذا القطار ذاهب إلى الماضي أين تذكرتك؟... لا يمكنك الصعود بدون تذكرة". نلاحظ أن الصراع والنزاع قد تمثّل في مسير القطارين فواحد نحو المستقبل يسير وآخر نحو الماضي يرى فيه وجوه أهله وأصدقائه وهو رمز لضحايا الإرهاب الذين سقطوا بالآلاف. عبر تقنية المونتاج وضع الكاتب صورتين متناقضتين جنب بعض (ذهاب القطار وعودته بالتفاصيل الموجودة) وترك الأمر للمتلقي

كي يستخرج ما يقصده عبر عملية ذهنية يقوم بها المتلقّي بنفسه. الصورة الذهنية المستخرجة الجديدة تدلّ على عمق الضياع والقلق الذي يعيشه الكاتب أو الفرد العراقي وهي التي تنثال من وعي الراوي مباشرة لتنتقل عبر عملية مونتاجية إلى المتلقّي. فاللقطتان المتصارعتان والقائمتان على الجدل والصراع قد تمثّلتا في القطارين ووجهتي سيرهما وهما تدلان على أنّ الكاتب وظّف المونتاج الذهني للكشف عن حقيقة ما يدور من صراع في ذهنية الشخصيات والتعبير عن حجم الألم الذي يشعر به الفرد العراقي.

خاتمة

حاول هذا الفصل أن يدرس الدور الفاعل لتقنية المونتاج السينمائي في روايات سنان أنطون بأقسامه الأربعة والتي اشتهر فيها المونتير والمخرج الروسي العالمي ايزنشتاين، باعتبار أنّ المونتاج يُعد من التقانات السينمائية التي تساعد في كشف المخبوء النفسي للشخوص الروائية. بما أنّ الكاتب العراقي سنان أنطون يكتب بجرأة وحرفية، فجاءت رواياته تعجّ بالصور والمشاهد السينمائية، تقوم على مساحات واسعة من المونتاج السينمائي لاسيّما التي استخدمها الروسي سرجي ايزنشتاين. نظرة سريعة في هذه الروايات تمكّنتنا من تقدير حجم استفادة الرواية العراقية من تقنية المونتاج السينمائي، إذ إنّها تحمل الكثير من سمات تقنية تيّار الوعي، حيث تبيّن لنا من خلال هذه الدراسة أنّ المادة الفيلمية المرئية التي تجلّت في هذه الرواية لتعكس الواقع المرير عبر المونتاج السينمائي، جاءت لتعزيز تيّارية الرواية من خلال رصد مواضع المونتاج السينمائي فيها. تبيّن لنا أنّ ما يميّز روايات سنان أنطون هو أنّ المونتاج السينمائي جاء عن طريق تقطيع المشاهد بحسب هواجس الراوي وحركة الكاميرا أفقياً وعمودياً، وذلك ما ساعد في العمل على بناء روائي متقن.

الفصل الثاني: الإضاءة السينمائية

تمهيد

لا تستخدم الرواية التّياريّة الضوء لمجرد الإضاءة، بل هناك أغراض أخرى تسعى لتحقيقها أهمّها التعبير عن المحتوى النفسي للشخصيات. يتمكّن الروائي عبر الإضاءة من رصد مشاعر الشخصية الروائيّة مثل التوتر والخوف والقلق ذلك أنّ للإضاءة طابع رمزي نفسي يجعلها آلية من آليات تيار الوعي تساعد في تجسيد عمق الموضوع وتجسيم الجوانب النفسية. يرتبط الضوء بسلوكيات الشخصية، فشدّة الضوء أو خفوتها، زاويته أو الجهة التي يتسرّب منها، وحتى الألوان لها دلالات رمزية نفسية محدّدة في الرواية التّياريّة.

استخدم سنان أنطون الكثير من التقنيات السينمائية منها تقنية الإضاءة لإبراز حيثيات الوصف البصري في رواياته باعتبارها آلية قادرة على إظهار المحتوى الداخلي النفسي لشخص رواياته، فعبّر توظيف الإضاءة يتمكّن الروائي من اختزال الحدث السردى وتكثيفه وإضفاء الطابع الإيحائي على المشهد الروائي ليقوم بحركة حرّة واعية في تصوير الحدث، كما يفعل المخرج تماماً. لقد عزّز أنطون المشهد الروائي بتقنية الإضاءة السينمائية بفتية ومهارة. من الأسباب التي دعت أنطون إلى توظيف هذه التقنية كونها لغة موازية للغة المقروءة، تساعد في تسليط الضوء على الصراع الهوياتي باعتبارها الثيمة الرئيسة للرواية بعد ما تصوّر للقارئ صورة بانورامية عن بشاعة الأحداث الدامية في العراق.

ينوي هذا الفصل دراسة تقنية الإضاءة وأقسامها في روايات سنان أنطون وقد استدعت طبيعة الموضوع تقسيمه إلى ثلاثة مباحث حسب أقسام الإضاءة الموظّفة فيها يسبقها تمهيد. تناول كلّ مبحث قسماً منها، فجاء المبحث الأوّل ليتتبّع خطى إضاءة الجلاء والعتمة في روايات سنان، والمبحث الثاني لدراسة الإضاءة السفلية في تلك الروايات، والمبحث الثالث عنى بالإضاءة القويّة فيها، لينتهي الفصل بخاتمة.

أنواع الإضاءة ودلالاتها في روايات سنان أنطون

الإضاءة من أهم التقنيات السينمائية التي وظّفها سنان بغية تعزيز المعنى السردى ودعم الصورة وتكثيف المعنى عن طريق مفهومها الرمزي وإقامة الحدث الدرامي يحمل بين طياته شذرات رمزية ذات أبعاد تعبيرية قوية. عبر تقنية الإضاءة استطاع الكاتب أن يرسم صورة بانورامية ضمن أحداث

رواياته، مستخدماً العوامل الطبيعية مثل الشمس والقمر في مزاجية فنية هادفة. إنَّ الإضاءة التي وظّفها الكاتب في رواياته الأربعة وجدناها قد تمثّلت على النحو التالي:

المبحث الأول: الجلاء والقتمة أو كياروسكورو (Chiaroscuro)

تعتمد هذه الإضاءة على الاستخدام الأمثل للضوء والظلال للحصول على الدقة العالية. «هو عبارة عن تباين شديد بين الضوء والظل في إضاءة المشاهد، الديكور غير الواقعي، الأداء التمثيلي المبالغ فيه ذي الطابع المسرحي، الاستخدام المفرط لمساحيق الزينة. كان الهدف من تطبيق تلك العناصر هو إثارة الغموض والتعبير عن وجهة النظر الخاصة للشخصيات والإحساس بالغربة في العالم الحديث، وتصوير الهذيان والأحلام والحالات الوجدانية العنيفة»^١. هذه الإضاءة تمنح الصورة بعداً جمالياً ودرامياً.

إذا تناولنا رواية **يا مريم** باعتبارها الأكثر توظيفاً لتقنية الإضاءة السينمائية من بين رواياته، نجد نماذج ومنها النموذج التالي: «مشيْتُ نحو الشبّاك وأزحْتُ الستائر كما فعلت قبل سبع سنوات بالضبط. طارت حمّامة رمادية كانت تقف خارج الشبّاك على حافة طابوقية بعيداً نحو بيت الجيران. دخلت أشعة الشمس وغطّت جزءاً من الأرض وثلثي السرير الذي كان مغطّى بشرشف أبيض وضعته فوق اللحاف. خطوطُ ثلاث خطوات إلى الشبّاك الثاني الذي يحاذي السرير وأزحْتُ الستائر فامتألت الغرفة بالصباح»^٢.

الغرفة مظلمة كالعادة، لتجسيد الضياع والموت الذي ضمّ "حنّة" (الأخت الكبرى للراوي)، «اللون الأسود هو أعمق الألوان ويمثّل الظلام الكامل وعدم الرؤية ويُعد رمزاً للحزن والألم والموت»^٣ لذا يتحرّك الراوي نحو الشبّاك كلّما دخل الغرفة ليزيح الستار، إزاحة توازي حالته النفسية. ضوء الشمس الرفيع ينتشر عمودياً، فيدخل من خلال الشبّاك ليكسح الظلمة المتساقطة على الأرض. تغزو الشمس الغرفة فتُرسّم لوحة يتضارب فيها الضوء والظلام وقد أتت تعبيراً رمزياً عن الصراع الأبدي بين الخير والشر والذي يراه السارد متمثلاً بغزو الشمس للغرفة المظلمة، لكنّ هناك أمل في انتصار الخير. يتقدّم الضوء، فتراجع الظلمة حتى يستحوذ الضوء على ثلثي السرير في إشارة رمزية أخرى إلى استعادة الأمل. الستار الثاني على الشبّاك الآخر يكمل المهمة فيندلق الضوء ليعمّ بعض أجزاء منها، ليصبح عنصراً رمزياً آخر يلازم مخيلة الشخصية. نلمح في النص من جديد ثنائية الظلمة

^١ - داليا سعد، سينما التعبيرية الألمانية، موقع الباحثون المصريون. (٢٠٢٠/١/١٠)، <https://www.egyres.com>

^٢ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٨.

^٣ - حامد أنور، بين التشكيل والأدب (التأثير والتأثير المضاد)، الحوار المتعدد، العدد ٥٥٥، ٢٣٠.

والضوء اللتين تتبادلان الأدوار لتمنحان مساحة الحدث بُعداً رمزياً. يتكاثر الضوء، فيغزو الغرفة كلّها لتمتألاً بالصباح، فالغد سيحكمه الصباح، وفق ما يراه يوسف المتفائل بأنّ الوضع سيكون أفضل ممّا كان عليه. إنّ الشمس هنا وكما أراد لها السارد عنصر الإضاءة الرئيس؛ لأنّها تعطي الحدث دلالة واسعة وأنّها تمنح الحياة شعوراً متناغماً فدخولها في الاستعراض الروائي دخولاً متناغماً مع الحالة النفسية للشخصية التي مازال الماضي العبق تشرق شمسها في داخلها. نجد في قول السارد: "طارت حمامة رمادية كانت تقف خارج الشباك" تلميح إلى ثنائية أخرى وهي ثنائية الموت والحياة التي تمثّلت في "حنّة" والحمامة الرمادية، فاللون الرمادي الخليط من الأبيض والأسود والذي تكرّر في الرواية لمّرات، له دلالة معينة فهو جاء مجازاً أراد به الراوي التعبير عن نفسية الجيل العراقي والكأبة التي حلّت به فأنسته أشكال الفرح، ذلك أنّ «الرمادي من الألوان المحيِّرة التي تدلّ على مشاعر القلق وعدم الوضوح»^١. لاننس أنّ بياض الشرشف له جانب رمزي، ذلك أنّ اللون الأبيض يساعد الضوء ويدعمه دلاليّاً.

ورواية **إعجام** هي الأخرى التي تحتوي على نماذج من هذا النوع من الإضاءة، ومنها: «تنسلّ من بياض الورق شمس تمزّق عتمة هذا الليل وتذكّر بمجرّة أخرى، لكنّها شمس محبوسة هي الأخرى خلف قضبان دونها قضبان. كأنّ السطور حبال أو أسلاك شائكة تجلس عليها الكلمات»^٢ من الملاحظ إنّ عنصر الإضاءة الذي حدّد المقطع السردى السيريالي هذا عبر منولوج داخلي، قد برز قوياً جداً ما أدّى إلى تراجع عتمة الليل، فالشمس كمصدر أساسي للضوء والتي تقع في منتهى درجة من السطوع انسلّت عبر بياض الورق الساطع، فراحت تمزّق عتمة الليل المهيمنة على فضاء الصورة. لقد اتّخذت الإضاءة في هذا المشهد حلّة رمزية، إذ جعلت القارئ على مقربة من تجليات الحدث وذلك عبر أسلوب التصوير بالكلمة بغية رسم المطبّات النفسية للراوي. لكن رغم سطوع الشمس ما زالت هناك بقايا من عتمة الليل موجودة جنباً إلى جنب الضوء، تهيمن على قسم من المشهد، بالتالي فإنّ الإضاءة هنا هي إضاءة الجلاء والقتمة أو كياروسكورو. إنّ اصطدام النور (الشمس) بالظلام (عتمة الليل) قد يوحي إلى الصراع بين الخير والشر «إنّ مواجهة النور بالظلم يعني الصراع بين الخير والشر»^٣ لقد اختار الراوي ودود الشمس رمزاً لمكونات نفسه الجريئة وهي ترمز إلى الخير والتي إن سطعت أحرقت كلّ الحقائق المزيفة التي بُني عليها كلّ ما هو مزيف، فهي

١ - شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة: دراسات في الرواية والقصة القصيرة، ص ١٤٢.

٢ - سنان أنطون، إعجام، ص ٧١.

٣ - مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ص ٥٦.

رغم قبوعها خلف القضبان ما زالت هي الشمس الحارقة التي لن يصمد أمامها كل مزيف، كما أنَّ عتمة الليل ترمز إلى الشر الذي يريد الإطاحة بالخير ومظاهره.

نلمح توظيفاً آخر لإضاءة الجلاء والعتمة فنقرأ في موضع آخر من رواية *يا مريم*: «أدّرت مقبض الباب بهدوء وفتحته محاولاً ألا أصدر صوتاً، فوجدتها نائمة في سريرها. كانت الستائر مسدلة، لكنَّ شمس الصباح كانت قد تسلّلت من أطراف الستائر والفسح التي ظلّت بينها. عبرت عتبة الغرفة التي قلّما كنت أدخلها بخطوة. كبستُ الزر الذي كان على الجدار إلى اليمين لكنَّ الضوء لم يشتعل. تذكرتُ بأنّها قالت لي أمس بأنَّ المصباح احترق ولا بدّ من تغييره»^١.

تطلُّ الشمس من جديد لكنّها ملوّنة بلون الصباح كعنصر رئيس للإضاءة، وأيضاً للتجاوب والحالة النفسية باعتبار أنَّ الرواية التّيّارية سياقها الكشف عن دواخل الشخصيات. تمثّل شمس الصباح المتسلّلة من خلف الفسح والستائر المسدلة، الأمل المختطف من قبل مافيا الظلام. إنَّ ضوء الشمس ينتشر بشكل عمودي من خلال فتحات الستائر والفسح وهذا الضوء عنصر رمزي يرسم الإسقاطات الفكرية للسارد. تلوين الشمس باللون الصباحي لم يكن اعتباطياً، فالسارد أراد بذلك طرح رؤيته التّفاؤلية فهو يرى الوضع الموحج مؤقتاً وسينزاح الغم الجاثم على الصدور خلافاً للسارد الثاني أي مها المتشائمة التي فقدت الأمل في إصلاح الأوضاع. وقد يكون إيجاء بعزلة السارد في بيته وكذلك للدلالة على قلقه وانطوائه فالأسلوب الواقعي يقتضي استخدام هذا النوع من الإضاءة.

لا ينحصر توظيف الإضاءة هنا بالبعد النفسي الرمزي، بل هناك بُعد جمالي أيضاً، إذ إنّ الإضاءة تمنح المعروض مسحة جمالية؛ لاسيّما إذا رافقتها المؤثرات الصورية الميكانيكية «الإضاءة تعبّر عن الزمن الذي يضمُّ الأحداث أو عمل مؤثرات صورية من خلال توظيف عنصر الإضاءة الذي يمنح مسحة جمالية على ما هو معروض، لاسيّما إذا رافقت الإضاءة أنواع من المؤثرات الصورية الميكانيكية مثل: الدخان والمطر والضباب والغبار والثلوج...»^٢. لكنَّ الكاتب هنا لم ينو إضفاء البعد الجمالي، فلو كان يريد ذلك لتعقّب أثر ضوء الشمس على الديكورات كالثرثرا مثلاً أو الأرضية وأثاث الغرفة وأطال الوصف، لكنّه لم يفعل ذلك لأنّه أراد بهذه اللقطة إيجاءً رمزياً بأنَّ الدال وهو الضوء، مدلوله الرمزي هو الأمل المحجوز خلف ستائر العصابات الإرهابية. وجود أعمدة الضوء التي تتسلّل بجعل من خلف الستائر ثابتة على الكادر، تشير إشارة رمزية تحمل دلالات نفسية أي إلى علاقة الماضي بالحاضر، علاقة بين المساحة الداخلية للغرفة باحتوائها للماضي والمساحة الخارجية

^١ - سنان أنطون، *يا مريم*، ص ١٥١٤.

^٢ - شذى حسين العاملي، *تقويم واقع الاعلان التجاري التلفزيوني في العراق وسبل تطويره*، ص ٦٥.

التي تشير إلى الحاضر أو المستقبل. الصمت الذي يغلف جو الغرفة حتم على "يوسف" أن يدير المقبض بهدوء وقد مزجه الكاتب بالإضاءة ليوحي بالتسّر والتخفي الذي فُرض على هذه الطائفة الدينية بعد ما أشارت إليها أصابع الاتهام. أنّ العتمة والظلام تُنتجان من خيوط الظلمة، التي تحسّد انطباعاً سلبياً. بالظلام رسم السارد طابعاً تراجيدياً مأساوياً للنص فهذا الرسم علامة واضحة حيث أدرج الراوي نفسه ضمن كلفة هذه العتمة فوضعها في كفة الحزن، حيث جعلنا نستشعر حالة فقدان الأمن حينما جعل نفسه ينظر نحو الأسفل فلا يرى سوى الظلام.

وأما رواية **وحدها شجرة الرمان**، ففيها الكثير من النماذج لهذه النوعية من الإضاءة، حيث نقرأ في النص التالي: «حين وصل الأستاذ إلى رحلي وقف ينظر ولم يقل شيئاً لنصف دقيقة. كنت قد أكملت رسم الطاولة والحقيبة والتفاحة وبدأت أظلل بعض الزوايا والتفاصيل الصغيرة، خصوصاً أنّ أشعة الشمس كانت تدخل في تلك الساعة من الشباك الذي كان بجانب الطاولة فحجبت الحقيبة شيئاً منها تاركة التفاحة في ظل»^١

يبدو أنّ الإضاءة المباشرة الطبيعية المتمثلة بالشمس وضوءها، تشكّل العنصر الأساسي لدى سنان أنطون عبر استخدامه عنصر الإضاءة. فالشمس مازالت تلعب الدور الرئيس في عملية الإضاءة، حيث تدخل من خلال الشباك المتواجد جنب الطاولة، لكن الحقيبة تعترضها فتحجب أشعتها لتشكّل مساحة ظلّ تغطيّ قسماً من التفاحة تحت هيمنتها. إنّ التفاصيل التي ذكرها الراوي في هذا المقطع السردية من ظلال وأضواء والتي جاءت بحالة من القوة تدلّ على أنّ الإضاءة من نوع إضاءة الجلاء والعتمة. بالرغم من أنّ الكاتب استخدم هذا النوع من الإضاءة لإضفاء البعد الجمالي على النص، إلا أنّ هناك غاية أخرى قد تكون الكشف عن الحالة النفسية للراوي وقد جاء بها الكاتب في سياق الكشف عن بواطن شخصية الراوي، وقد تكون رمزاً تعبيرياً عن التفاؤل وفسحة الأمل التي مازال يتشبّث بها رغم كلّ الظلام المحيط به وقد تكون التفاحة المنقسمة إلى نصفين، نصف مضئ ونصف مظلل، في إشارة رمزية إلى حالة الضياع والقلق والخوف والحيرة الذي يعيشه الراوي، فهو عالق بين حالي الظل والضوء، لم يتخلّص من الظلال ولم يدخل الضوء. وهذه النوعية من الإضاءة تُستخدم ضمن أسلوب التعبير الواقعي.

كما نلاحظ نموذجاً في مقطع آخر من رواية **يا مريم**، حيث يظهر أسلوب إضاءة الجلاء والعتمة من جديد عبر تضارب شديد بين ضوء الشمس من جهة والظلام المهيمن على الغرفة من جهة أخرى: «خطوئُ خطوة يميناً نحو الشباك وأزحمتُ الستائر إلى الجانبين، فاقترحت الشمس فضاء

١ - المصدر نفسه، ص ٤٨.

الغرفة بقوة. وضعتُ يدي اليمنى أمام عيني لأحميها من وهج الشمس»^١. يهتّم الراوي بالشمس باعتبارها رمزاً للحياة لذلك كلّما دخل الغرفة التي عشعش بين أضلعها الموت والظلام، أزاح الستائر عن شباكها على أمل أن تدبّ فيها الحياة وذلك رغم مشاعر التوتر والقلق التي يشعر بها. يعيش الراوي في ازدواجية الشخصية، حيث يشعر بالتفاؤل تارة، ينتظر جلاء الغم الجاثم على صدره وانقشاع الظلمة وتارة أخرى الإحساس بالتوتر والضيق والاضطراب في قنوط. تساعد الإضاءة أحياناً في الكشف عن ازدواجية الشخصيات في الأفعال والتصرفات، فعندما يقول السارد «وضعتُ يدي اليمنى أمام عيني لأحميها من وهج الشمس» معنى ذلك أنّ الراوي ظلّ بكف يده على وجهه وهذه إضاءة جانبية أي إضاءة جزء من الوجه دون جزء آخر ليبرهن عن تلك الازدواجية. «وهذا النوع من الإضاءة يُخبر المتفرّج أنّ الشخصية تعيش حالة من الازدواجية في أفعالها وتصرفاتها»^٢. استخدام الشمس في لغة الإضاءة هنا واقتحام وهجها الغرفة بشكل قوي يشير إلى أنّ الإضاءة رئيسة مصدرها طبيعي لكن تسلّل الضوء هنا جاء مضاعفاً ذلك أنّ السارد قد أزاح الستائر من جانبي الشباك. إنّ محتويات الكادر مثل الصور المعلقة في غرفة "حنة" فوق سريرها والتي ينبعث منها عبق الماضي وذكرياته، مائدة السنكر للخياطة، فرشاة الشعر، كُتب الصلاة، الصندوق الخشبي الصغير، المسبحة الحمراء، الصليب الذهبي،... كلّها تمثّل الجانب النوستالوجي لجيل عراقي حالفه الحظ أن تطاله يد القتل والإرهاب والذي عاش في زمن عنوانه "الزمن الجميل".

وفي مقطع سردي آخر من رواية **إعجام** نفسها نقرأ نموذجاً آخر: «سمعت صوت الباب يُفتح في الظلام. انسلّ الألف من الباب متبخرّاً وكان يشعّ بضوء بنفسجيّ أحمر أضاء ليلي. وقف أمامي وخلع الهمزة التي كان يرتديها على رأسه كقبعة. رماها خلفه فارتطمت بالجدار الذي تحوّل فجأة إلى امرأة كبيرة. انحنى أمامي باحترام ثمّ أشار إلى الباء الذي كان قد أطلّ برأسه، بالدخول»^٣ في المقطع السردى هذا والذي يتخلّله الطابع السيريالي نلاحظ أنّ باب الغرفة المعتمة يُفتح، فيدخل الألف المشعّ بضوء بنفسجيّ أحمر يضئ قسماً من العتمة فتظهر أمامنا صورة يتخللها الضوء إلى جانب العتمة، أو تفاعلاً بين الضوء والمنطقة المظلمة، ما يدلّ على أنّ أسلوب الإضاءة هنا أسلوب الجلاء والقتمة أو كياروسكورو. لاشكّ أنّ الكاتب لم يكن يريد إدخال البعد الجمالي وحده إلى الرواية، فالغاية الرئيسية من هذا النوع من الإضاءة هي الإفصاح عن الجانب النفسي للشخصية التي تتحدّث عن نفسها عبر منولوج داخلي غرائبي. جاء المقطع متناسقاً مع عنوان الرواية كعتبة نصيّة

١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٥.

٢ - حيدر عبدالغني جبوري، توظيف الإضاءة في التعبير عن ازدواجية الشخصية السينمائية، ص ١٧٦.

٣ - سنان أنطون، إعجام، ص ١٠٧.

وموازاتها. ولعلّ هذا المشهد بالذات من أقوى المشاهد التي قدّمها الراوي في رسم الجو النفسي المعتم بداخله من خوف وقلق واضطراب. كما أنّ الكاتب وظّف الإضاءة في هذا المقطع كمؤشّر لأحداث قادمة، إذ يستخدم الروائي أحياناً الإضاءة وهكذا غرض «الإضاءة تلعب دوراً هاماً في إضفاء المزاج النفسي على المشاهد، كما أنّه يمكن توظيفها كمؤشّر لأحداث قادمة أو كإرهاصات باللاتوازن أو الاضطراب القادم»^١ إنّ الظلام المسيطر على الغرفة قبل فتح بابها، يرمز إلى الخوف والقلق والاضطراب النفسي المهيمن على الراوي، كما أنّه جاء مؤشراً رمزياً يدلّ على ما ستأول عليه الأمور من تطورات سلبية وأحداث مأساوية، رمز إليها الكاتب بتساقط الحروف، فالنور البنفسجي المشعّ من رأس الألف والمرح الذي صوّره الراوي لا يحدّ من عمق تلك المشاعر السلبية فيه، والدليل على ذلك هو أنّ الفقرة السردية هذه تنتهي بنهاية مؤلمة، حيث تحرّ الحروف ساقطة إثر إطلاق النار من فوهات رشاشات الجنود وينتهي المهرجان الاستعراضي لها.

كما أنّنا نلاحظ هذا النموذج من إضاءة الجلاء والقتمة في رواية **وحدها شجرة الرمان** وفي الفقرة السردية التالية: «نظرت إلى اليمين فرأيت التواييت التي يؤتى بها من الوقف وقد صُفّت في الزاوية وفوقها بمسافة، نافذة متوسطة الحجم أعلى الجدار تسمع لأشعة الشمس بإضاءة المكان. كانت حزمة ضوء قد تسلّلت وتركت بقعة على الأرض فالتمع الكاشي المشجّر الذي رُصفت به الأرضية. لكن النافذة لم تكن بمستوى الناظر وكانت تترك الزوايا معتمّة بعض الشيء لكنّها تسمح برؤية كسرة من السماء»^٢ نرى في المشهد المنقول إضاءة عالية ومتوهّجة أيضاً، وقد أتت إثر نور الشمس المتهجّم عبر النافذة، كما أنّ لون كاشي الأرضية المشجّر متوهّج أيضاً إثر نور الشمس وقد جاء به الكاتب لإغناء مرئيات اللقطة، وهنا إيحاء بالحالة السايكلوجية للراوي كما أنّها إيحاء بحالات الخوف والرغبة والغموض التي يشعر بها في داخله. لقد وظّف الكاتب الكثير من العناصر اللازمة لصناعة المشهد المعبر عن محتوى الشخصية، إذ نرى المكان جاهز للإيحاء بتلك المشاعر التي أراد الراوي رسمها في مخيلة المشاهد، فالتواييت التي يؤتى بها من الوقف والمصفوفة في الزاوية فوق بعض، والصمت المهيمن على المكان، والزوايا المعتمّة التي لا تسمح لتسرّب الضوء إلا بعض الشيء، ودكّة غسل الموتى، والرطوبة المتفاقمة، ورائحة السدر والكافور التي تفوح... كلّ هذه قد ساعدت في محتويات الرسالة التي أراد الراوي إرسالها إلى المتلقّي. كما أنّ شدّة درجة التباين بين النور والظلام قد ساعد في الإحساس بتلك الحالات النفسية والتأزمات الداخلية للشخصية من قبل القارئ.

^١ - حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، ص ٢٥.

^٢ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، صص ٢٤-٢٥.

المبحث الثاني: الإضاءة السفلية (Down lighting)

تتم هذه الإضاءة من الجهة المقابلة وعند ارتفاع منخفض من المعرض «يتم تثبيت مصدر الإضاءة في أسفل الموضوع متوجّها نحوه، وهذا من أجل تحديد الشخصية السلبية التي هي مصدر الخوف والرعب»^١. الإضاءة السفلية تقوم على التباين الذي يظهر في اللقطة على مستوى الشخص أو المشهد للإيحاء بوجود الصراع الداخلي والقلق والتوتر والتناقضات. لكنّها قد تُستخدم لإضاءة الأماكن المقدّسة.

نلاحظ نماذج من الإضاءة السفلية في رواية *يا مريم* في الفقرة التالية: «في الصورة المعلّقة على الجدار فوق سرير "حنّة"، كانت مريم العذراء، الممتلئة نعمة، تتوشّح بالأزرق وهي تحتضن ثمرة بطنها. انبثق عمود النور الإلهي من قلب السماء فوقها، وتحلّقت الملائكة حولها ترفرف بأجنحة صغيرة. وبالرغم من غبطتها بيسوع، بدت عيناها وكأثما تنظران إلى وإلى أختي بشيء من الحزن»^٢.

استعان الكاتب في الإضاءة باللون، واللون آلية من آليات الإضاءة ف «الألوان هي عبارة عن طاقة كهرومغناطيسية ضوئية، تنتقل في الفضاء على شكل موجات ذات أطوال أو ترددات مختلفة»^٣. في هذه الفقرة من الرواية وظّف السارد اللون الأزرق كآلية من آليات الضوء كما استخدم النور تسمية أخرى للضوء، فعند ما نقرأ نصاً روائياً يوظّف اللون كأداة تعبيرية تتكوّن في مخيلتنا صورة مرئية عبر التخيل، على سبيل المثال عندما نقرأ صورة مريم المتوشّحة بالأزرق تتكوّن أذهاننا صورة عبر التخيل، فالزرقة وإن لم تحصل بالبصر فقد حصلت بالتخيل. يقول شاعر عبد الحميد في هذا المجال: «يجعلنا هذا الأمر نعود إلى العلاقة القائمة بين العالم المرئي والذات المدركة من جهة، وعلاقة العالم المرئي والإدراك باللغة من جهة أخرى، من أجل فهم الطريقة التي تتجلّى بها المظاهر البصرية داخل النصوص اللفظية، في علاقة متفردة بين البصري واللفظي بوصفهما وسيلتين يستخدمهما الإنسان لإعادة بناء وترتيب عالمه، وهي مباحث أولتها الفلسفات أهمية خاصة، والفلسفة الظاهرية على وجه التحديد»^٤ اللون الأزرق له دلالات متعدّدة حسب درجاته، فالفاتح منه دلالة على الحرّيّة من القيود والانعقاد منها وفيه أيضاً دلالة الهدوء والبرودة التي استمدت وجودها من البحر فالبحر مصدر الراحة وهدوء البال، حيث «يرتبط الأزرق الفاتح بالماء والسماء فهو مناسب للهدوء

١ - ستيفن غارتر، الإخراج السينمائي لحظة بلحظة، ص ١٥٨.

٢ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٦.

٣ - علاء الحلي، العلاجات المحرّمة، ص ٣٦٦.

٤ - شاعر عبد الحميد، كتابة الفنون البصرية وعبقريّة الإدراك، ص ١١٢.

والبرودة»^١. استخدم سنان أنطون اللون الأزرق الفاتح السماوي للدلالة الإيحائية تعبيراً عن الهدوء الناتج عن صفاء روح أم المسيح وسلامتها وعن مكانة الكنيسة كملجأ وحيد للمسيحيين وكرمز للمدّ المعنوي الذي يسندهم في الظروف العصيبة الراهنة. لقد استخدم الكاتب الإضاءة السفلية التي تعطي الإحساس بالعظمة والاعتلاء وذلك عند ما أشار إلى النور الإلهي المنبثق من قلب السماء فوق مريم العذراء فوصفه وصفاً ذات بعد تأريخي يوحى بالعظمة والجلال المتمثل في الخط الكوفي اللامع تحت خيوط الشمس.

لم تخلُ رواية **فهرس** من تقنية الإضاءة حيث نلاحظها توظّف تقنية الإضاءة السينمائية ومنها الإضاءة السفلية: «الليل يحتلُّ ثلثي الصورة. وظلامه يحتلُّ النصف الأعلى من فم الطفلة الفاجر، الذي يبدو ككهف يحاول لسانها الهرب منه على ظهر صرخة. لكنّه سيفشل بالطبع فهو صغير مثلها... كيف يتوزّع الضوء والظل، وأين تتموضع الكتل والأجسام والألوان. حافة دائرة الضوء تلامس أنف الطفلة وتضئ نصف وجهها وتُظهر صفحته اليمنى التي تسيل عليها دموع حمراء تتساقط من عينها اليمنى. عيناها شبه مغمضتين وهما خارج دائرة الضوء الرئيسية. نهايات شعرها البني تغيب في الليل. ترتدي فستاناً رمادي اللون أكبر من حجمها»^٢ من الواضح أنّ الإضاءة المستخدمة في المساحة السردية هنا هي إضاءة سفلية والدليل على ذلك أنّ الراوي يشير إلى صورة معلقة على جدار ما، ويصف ألوانها وكأنّها ينظر عبر عدسة الكاميرا نحو الأعلى واصفاً ما يراه في إطار الصورة، وبما أنّ عين الكاميرا أو عملية الرؤية تتمّ من الأسفل إلى الأعلى، فالإضاءة سفلية. حين يصف الراوي الصورة فيقول أنّ النصف الأعلى مظلم معنى ذلك أنّ النصف الآخر مضيء وأنّ الظل مواز مع الضوء وقد أشار الراوي إلى هذا الأمر في السطور التالية متسائلاً: "كيف يتوزّع الضوء والظل" وقد استخدم الراوي اللون الأحمر حين أشار إلى الصفحة اليمنى التي تسيل عليها دموع حمراء في إشارة إلى الجراح التي يتألم منها واللون كما أشرنا سابقاً مرتبط تمام الارتباط بالنور، حيث لامتني للنور دون اللون.

أمّا في رواية **إعجام** فهناك نماذج من الإضاءة السفلية أيضاً ومنها النص السردى التالي: «تهبُّ عليّ ذاكرتي بضراوة وتقتلع الأسلاك الشائكة التي تفصل بين هنا وهناك. تتطاير الحدود وعلامات الممنوع التي تطعن بشرتي ورأسي. تمرُّ غيوم حمراء تغطّي على الشمس الخائفة. يخرج من رأسي صبية يتضحكون وهم يفتحون حقائبهم المدرسية ويمزّقون الكتب المحبوسة بداخلها. يحولون أوراقها

١ - أحمد عبدالله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، ص ٥١.

٢ - سنان أنطون، فهرس، ١١٦.

طائرات ورقية. يكتبون جنوبهم شعارات على جدران تمتد بكل اتجاه^١. في المقطع السردى المقتبس جاءت إضاءة الشمس إضاءة شاحبة خافته، خلاف حالات الشدة التي ذكرها الراوي في مواضع أخرى من رواياته، فهي شمس خانعة بعد ما غطتها الغيوم الحمراء، لذلك تكون الدلالة هنا مختلفة عما سبقته من دلالات. إنَّ الشمس هنا شمس الحقيقة التي سوف تُشرق فتبديد ظلام الظلم والتعسف الذي تمارسه السلطات وليس تلك الشمس الحارقة التّمّوزية التي اتخذها الكاتب رمزاً للحدّة والعنف في إشارة إلى بطش النظام بأبناء الشعب وتضييع حقوقهم. كما نلاحظ أنَّ هناك تناغم بين لون الغيوم التي غطّت الشمس من جهة ودلالة الممنوع في عبارة "عبارات الممنوع التي تطعن في بشريّ ورأسي"، إذ إنّ علامات الممنوع تلوّن عادة باللون الأحمر وكأنّما أراد الراوي بذلك القول بأنّ السلطات التعسفية قد شطبت باللون الأحمر على الحقيقة والحرية (الشمس) فهي تقف للحيلولة دون وصول أبناء الشعب إليها.

ويتكرّر التوظيف في رواية *يا مريم* حيث نقرأ نموذجاً آخر من الإضاءة السفلية عن لسان "يوسف": «نقلْتُ عينيّ إلى الصورة الثالثة التي كان المسيح فيها رجل يقف في قلب السماء يرتدي ثوباً أبيض وعباءة زرقاء يشعُّ النور من وجهه وتحلّق حوله عشرات الملائكة. فوق الصورة امتزجت غيوم السماء بأمواج البحر على الجدار الداخلي لقبة الكنيسة وظهر ملاكان صغيران يحملان تاجاً كانا على وشك أن يضعاه على رأس العذراء الجالسة على الشمس. لكنّها بدت غير آبهة بالتتويج لأنّها تنظر إلى يسوع الطفل الذي كان مغمّطاً في حظنها»^٢.

تمثّلت الإضاءة السفلية هنا بالألوان وتحديدًا بلوني الأبيض والأزرق، واللون مرتبط تماماً بالإضاءة، فالضوء «القيمة التي تتحدّد في عنصر أو مادة من خلال الضوء المنعكس منه»^٣. يقول الألفي: «اللون صفة طبيعية من صفات الأشياء، ولا يمكن رؤية اللون في الظلام، فهو مرتبط أشدّ الارتباط بالنور وإنّ مصدر جمال الكثير من الأشياء مستمد من لونها»^٤. اللون الأبيض قد وُظّف بكثرة في الرواية منها في هذا النص، حيث يدلُّ تارة على الطهارة والقداسة، كما في هذا النص وتارة على الموت والقلق والتوتّر كما في نصوص أخرى. «يرتبط الأزرق الفاتح بالماء والسماء فهو مناسب الهدوء والبرودة»^٥. في الصورة المعلقة على جدار الكنيسة يقف المسيح في قلب السماء مرتدياً

١ - سنان أنطون، إعجام، ص ٧٤.

٢ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٠١.

٣ - حسام دبس وزيت، ومعاد عبدالرزاق، البعد الوظيفي والجمالي للألوان في التصميم الداخلي المعاصر، ص ٣.

٤ - أبوصالح الألفي، الفن الإسلامي أصوله، فلسفته، مدارس، ص ١٠٦.

٥ - عبدالفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ص ٢٦١.

البياض رمزاً للطهارة والأزرق رمزاً للهدوء المتناسق مع الطهارة. امتزاج غيوم السماء بأمواج البحر يرمز إلى اللانهاية. العذراء تجلس على الشمس في طمأنينة لا تأبه بالتتويج؛ فإنّ مايشغلها الطفل يسوع. عبارة "لكنّها بدت غير آبهة بالتتويج لأنّها تنظر إلى يسوع الطفل" توحى بأنّها قلقة على الأجيال القادمة وعن مسيرها الغامض. إنّ تطرق السارد إلى المسيح وأمه العذراء إشارة إلى حاجته الملحة للارتباط بالسماء كعلاج للتوتر والاضطراب الذي يعيشه.

وتعود رواية **إعجام** لتقدّم لنا نموذجاً آخر من الإضاءة السفلية، فنقرأ في نهايات الرواية: «ما أحلى أن أمشي دون أن يصفعني الجدار! بحثت عن الشمس لكنّها كانت تختبئ بجبل خلف البنايات العالية. لم أدرك مدى حيّ لها إلا بعد أن حُرمت منها! عبرت الشارع وقررت أن آخذ سيّارة أجرة إلى البيت لأعانق جدّي وأقبل يديها»^١ الإضاءة المستخدمة هنا هي إضاءة سفلية والدليل هو أنّ الراوي يبحث عن الشمس من الزاوية السفلية أو الكاميرا السفلية، كما أنّ توظيف هذا النوع من الإضاءة لم يكن لإضفاء البعد الجمالي فالسياق الموجود في النص يرفض ذلك، لذا يمكننا القول أنّ الإضاءة جاءت هنا للكشف عن المشاعر الداخلية للراوي والبوح بها فهو مازال في صراع وضياح حيث إنّ ملامح المدينة مازالت غريبة في نظره ولو أطلق سراحه. لقد تمثّلت حالتي الضياح والصراع عبر عبارات: "كانت كلّ المحال مقفلة" و"الهاتف كان عاطلاً" و"السلك الذي يربط بالسماعة كان مقطوعاً" و"الحافلات وجدتها مقفلة وخالية كذلك الموقف بأكمله"، دليل على أنّ الصراع والضياح مازالا يدوران برأسه. ينظر الراوي فرات بعد خروجه من المعتقل إلى السماء باحثاً عن الشمس وكأنّه لم يصدّق إطلاق سراحه أو أنّه يرى الشمس مجدّداً، وعبارة "لم أدرك مدى حيّ لها إلا بعد أن حُرمت منها" دليل على ما نقول، فهو متفاجئ مما يراه، فيقول في إشارة رمزيّة أنّ الشمس تختبئ بجبل خلف البنايات العالية وربما المقصود من هذه العبارة هو أنّ الراوي مازال صراعه النفسي يتحكّم فيه ولم يسمح له المجال للخروج من المأزق الذي جعله أسيراً للتشاؤم.

ولنأخذ أيضاً نموذجاً آخر من هذا النوع الإضائي من رواية **يا مريم** مرّة أخرى: «نظرتُ إلى شبابيك غرفة النوم في الطابق العلوي. كانت الستائر مسدلة ممّا يعني أنّ مها خارج البيت. لاحظت أنّ الغبار قد تراكم على اللوحة المعدنية التي تحمل اسمي والموضوعة على الدكة اليمنى للبوابة الخارجية حتى كاد حرف الياء في اسمي يختفي. مسحت اللوحة بسبابتي. تحتاج إلى تلميع»^٢.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٢٢.

^٢ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٨٨.

جاءت الإضاءة متوجّهة من الأسفل إلى الأعلى. لم يقصد السارد رسم صورة مرعبة سلبية لمن في الأعلى كما الهدف من هذا النوع من الإضاءة عادة، بل أراد بذلك تحجيم حالات القلق والاضطراب والخوف التي تعرّضت لها شخصية مها في التفجير الإرهابي ما أدّى إلى إسقاط جنينها، رمز للأمل والمستقبل. «الستائر المسدلة كما يرى الفرويديون رمز للوجود الداخلي ودلالة الانغلاق على العالم البرّاني الذي يثير الاشمئزاز»^١. في معظم الحالات عندما يتحدّث السارد عن الشباك في روايته، نجده يتحدّث أيضاً عن الستائر المسدلة وهذا ليس اعتباطياً بل جاء عن قصد مفهومه أنّ سكّنة الدار أو الغرفة يعيشون أجواء الاغتراب والانطواء في داخلهم بسبب ما يتعرّضون له من اضطهاد، ما يحتمّ عليهم الانعزال عن المجتمع وأيضاً قد يُريد بذلك إحياء المتلقّي أنّ المكان مهجور. والنص المقتبس التالي هو أيضاً نموذج لهذا النوع من الإضاءة في رواية *يا مريم* حيث نقرأ: «لم تكن الثريات المتدلّية من السقف مُضاءة بعد فنور الشمس الذي كان يدخل من الشبابيك الكبيرة على جانبي الجزء الأعلى من السقف كان يكفي. لمعت كلمات فعل الإيمان المنقوشة بلون ذهبي بالخط الكوفي على شريط من خشب الصاج يعلو الأعمدة التي تراصفت على الجانبين ويدور أفقياً حول الكنيسة»^٢.

ينظر السارد المشارك في طقوس الكنيسة نحو الأعلى فيرى تسلّل نور الشمس من الشبابيك في الجزء الأعلى من الكنيسة. الثريات المتدلّية من السقف كمصدر من مصادر النور ليست مضاءة، فيصطدم بها النور في تودّد ليوصل طريقه إلى ما يتناغم معه من كلمات إيمانية بعد ما منح الثريات شيئاً من الضوء. علي شريط من خشب الصّاج، حُطّت الكلمات الإيمانية بالخط الكوفي الذي وجد أساساً لتتقمّصه تلك الكلمات كتابة، لتتألق تلك الكلمات بفضل ضوء الشمس. على الرغم من أنّ الإضاءة سفلية إلّا أنّ الراوي وظّف إضاءة أخرى وهي غير مباشرة أو عاكسة تمثّلت في اصطدام الضوء المندلق من الشبابيك حين يرتطم ببلّور الثريات المتدلّية لينعكس على الآيات الإيمانية فيضيئها. لقد مزج السارد هنا هدفين من أهداف الإضاءة ببعض وهما البعد الجمالي والبعد التعبيري الرمزي فنجد أنّ نور الشمس يصطدم بالثريات المعلقة في السقف فترتدّ إلى الآيات الإيمانية المنقوشة على الجدار ما يؤدّي إلى خلق لمعان جميل يبهّر الناظرين. أمّا البعد الرمزي التعبيري وهو الهدف الأساسي من الإضاءة هنا، فيكمن في الجانب التعبيري للإضاءة الخافتة فالإضاءة الخافتة توحى بالشكّ والنوايا السيئة والجوانب السلبية كالجريمة أحياناً، لكنّ السارد منحها بُعداً رمزياً آخر، حيث

^١ - نزيه أبونضال، التحوّلات في الرواية العربية، ص ٢٨٢.

^٢ - سنان أنطون، يا مريم، ص ٩٩.

أراد بها التعبير عن الحيرة والتوتر والخوف الذي يهيمن على الشخصيات الحاضرة في الكنيسة والتي لجأت إليها باعتبار أنها المركز الروحي الذي يقرب إلى الله ويقلل من وطأة الخوف والتوتر والجو الكابوسي الذي تعيشه الأقليات المضطهدة.

كما ورد نموذج آخر للإضاءة السفلية في رواية **إعجام** في النص المقتبس التالي: «كنت أستلقي عارياً على ظهري فوق حبات الرمل البيضاء تحت سماء حالكة. اختبأ القمر خلف سحب سوداء بدأت تنثُ مطراً حبري اللون. شعرت بقطراته الباردة تنقُط جسدي ومسحت واحدة سقطت على جبيني وأخرى كانت قد استقرت على صدري»^١ في هذا المقطع السردى الذي كساه الكاتب طابعاً حلمياً من أحلام اليقظة، نلاحظ بوضوح الإضاءة السفلية. للوهلة الأولى يظن القارئ أنَّ الراوي بدأ يسرد عليه رحلة استجمام في إحدى الجزر الساحلية الأستوائية بجوها المنعش، لكن الأمر ليس كذلك فهو مستلق ليلاً تحت سماء حالكة لا شمس فيها للاستجمام ولا ضياء، وهو يتحدث عن حالة نفسية متأزمة، اختبأ القمر خلف تلك السحب السوداء التي بدأت تمطر مطراً أسود حبري اللون. ثمَّ يسمع من الجهة اليسرى صوت نباح وعواء، فيهاجمه الخوف من كلِّ صوب، وراح يركض مذعوراً. إذاً المشهد كابوسي بامتياز استخدم فيه الراوي تقنية الإضاءة السفلية حيث إنَّه شاهد من الزاوية السفلى ما كان يحدث في السماء من تغطية السحب السوداء وجه القمر واختفاءه. من المؤكَّد أنَّ هذه الإضاءة لم تأت لغرض إضفاء البعد الجمالي للنص، ذلك لخلوها من المشهد الناحية الجمالية، فحسب التفاصيل التي ذكرناها تصلح للتوظيف في مشاهد من أفلام الرعب. إنَّ الكاتب زوّد النص بهذه النوعية من الإضاءة السفلية لغرض البوح بحالة التأزم النفسي وترسيم الصراع الداخلي في شخصيته والكشف عن مشاعر الخوف والقلق والتوتر التي تجتازه وقد كان ناهجاً في ذلك.

والنموذج الأخير للإضاءة السفلية نستله من رواية **فهرس**، حيث نقرأ النموذج المقتبس التالي: «عندما كنت على وشك الخروج من سوق السراي سمعت طيراً يغرد. بحثت عن مصدر الصوت فوجدته في قفص معلق أمام أحد المحلات. اقتربت من القفص فرأيت طيراً بدا كأنه يرتدي حلّة من الألوان في حفلة تنكرية. يتناوب البرتقالي والأسود والأبيض على وجهه. تاج رأسه أسود وریش صدره أبيض بحافات رملية اللون. الجناحان مزيج من الأصفر والأسود. بدا سعيداً باهتمامي به»^٢

^١ - المصدر نفسه، ص ٨٩.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٢٩.

نحن هنا أمام صورة سينمائية قد أتقن الراوي صياغتها، فيها نجد حركة الكاميرا وتنقلها من زاوية إلى أخرى، كما نلاحظ تقنية الصوت، بالإضافة إلى تقنية الألوان، فالراوي استخدم جملة من الألوان التي ارتداها الطير المعلق في القفص وهي البرتقالي والأسود والأبيض والأصفر والرملي، وقد جاءت الألوان في إطار توظيف تقنية الإضاءة من قبل الراوي. أمّا حول نوعية الإضاءة فهي إضاءة سفلية، فالراوي جواد حين يذهب مع أمّه إلى سوق السراي هناك يلاحظ الطير الموضوع في القفص فيفتّج عليه من زاوية سفلية. إنّ الإضاءة ذات التلون الواسع هنا قد جاءت لإضفاء البعد الجمالي على النص، كما أنّها جاءت للكشف عن إحساس الراوي المرهف بالحنين إلى الماضي، فهو المغترب البعيد عن وطنه يحنّ إلى ذلك الوطن وإن كان مفتخاً بالمفخحات ومكتظاً بالجماعات الإبراهيمية، لكنّه يبقى وطنه يعيش في خلاليه، فيتحرّك ذهنه عند أقلّ محفّز ليتذكّره، فتتراكض الذكريات عبر ذاكرته المحشوة بالوطن.

المبحث الثالث: الإضاءة القوية (high light)

هي نوع من الإضاءة يُقصد بها التركيز على شيء معين في الكادر التصويري وذلك لكي لا يضيع الهدف من اللقطة التصويرية وأيضاً للتأكيد على المحتوى وفكرة المخرج «عبارة عن بقع من الإضاءة تُستخدم لجذب الانتباه إلى شيء معين أو منطقة ما في موقع التصوير. وبما أنّ العين تذهب مباشرة إلى الأماكن المضاءة، لذا تُعتبر تلك الإضاءة ناجحة. ويمكن أن تُستخدم أيضاً لإضفاء نوع من التنوّع إلى الخلفيات الروتينية أو المملّة»^١.

إنّ الإضاءة القوية تُشبه التزويم إلى حد ما، حيث تسليط الضوء على أجزاء معينة من الكادر دون أخرى كما فعل السارد هنا ولم يكن ذلك إلّا للتعبير عن إسقاطات نفسية معينة. تمثّلت الإضاءة هنا باللون ف «إنّ هذا المصدر الذي نوجّهه على الأجسام التي نريدها تظهر بالصورة يمكن أن يكون مصدر شديد التوهّج ويمكن أن يكون خافتاً وأيضاً يمكن أن يكون المصدر مجموعة من المصاييح ويمكن بمصباح واحد ويمكن بلون ويمكن بمجموعة من الألوان»^٢. عليه فإنّ حضور اللون في نص ما يدلّ على توظيف تقنية الإضاءة. كثيراً ما يستخدم الكاتب هذا النوع من الإضاءة باعتبار أنّها أقرب إلى باطن الشخصيات وأكثر دقّة في رسم ملامحها الداخلية. وفيما يلي نشير إلى نماذج من الإضاءة القوية في روايات سنان أنطون:

١ - حسن علي قاسم، التصوير التلفزيوني "الأسس، المبادي، التقنيات"، ص ١٦٦.

٢ - عبدالباسط سلمان، سحر التصوير، ص ٧٨.

يكثر هذا النوع من الإضاءة في رواية *يا مريم*، وفيما يلي نتناول نموذجاً منها: «نظرتُ إلى الصورة الخاصّة بالشهر على التقويم: مصطبة خالية وقد جلسْتُ عليها وعلى الأرض الحجرية تحتها أوراق مصفّرة انتزعها الخريف من شجرة لا يظهر إلا جذعها. كان اليوم الباقي هو الأحد آخر يوم من تشرين الأوّل من عام ٢٠١٠. كنت قد كتبت على المربع الصغير الخاص بذلك اليوم بقلم الرصاص "وفاة حنة"»^١.

نلاحظ هنا الإضاءة القويّة حيث التركيز على عناصر معيّنة في الكادر دون أخرى، على صورة من الصور التي ترقد تحت ظلام الغرفة كما ترقد "حنة". صورة ضاربة في صميم النوستالجيا وفي محاولة لاستخراج ثنائية أخرى من الثنائيات التي اكتظّت بها الرواية وذلك عبر قياس فيما بين يومها الذي حدثت فيه والماضي الممتدّ الذي وصفه "يوسف" بـ "الزمن الجميل". تقنية الزوم تقع على الزمن المتكسّر باعتباره اللاعب الأساسي والذي يرسم تفاصيل الأحداث. مصطبة خالية وأوراق خريفية مصفّرة وشجرة لا يظهر إلا جذعها. جاءت الإضاءة مصطبغة باللون الأصفر، والأصفر قلماً وظّفه السارد في روايته ولهذا اللون في علم النفس دلالات متعددة والدلالة التي بناء عليها الراوي هي الذبول والانكسار وقرب الهلاك والفناء، رمزاً لحالات النفسية لشخصيات الرواية. بالرغم من اللمسة الجمالية الملاحظة في الإضاءة هذه والتي ظهرت في صورة انتزاع الخريف لأوراق الشجر، إلا أنّ هناك توظيفاً آخر وهو توظيف رمزي، عبّر به السارد عن الانكسار والذبول، حيث أنّ السياق الملغم بعبارتي "موت حنة" و"آخر يوم من تشرين الأوّل" يثبت ذلك.

ونقرأ نموذجاً آخر للإضاءة القويّة ومن الرواية نفسها : «لاحت أزهار الشجرة الجهنميّة التي كانت أغصانها تتسلّق واجهة البيت الأمامية والتي وقع اختياري عليها لأنّها تظلّ تزهر طوال السنة وتحملّ الحرارة العالية بالإضافة إلى روعة لون أزهارها الذي يحاكي السنة اللهب. كان بأماكني أن أرى رؤوس أشجار النارج الثلاث التي تصطف في الحديقة الأمامية. كم أحب عطر النارج وأشتاق إليه»^٢. الإضاءة القويّة هنا تمثّلت في تسليط الضوء على الساحة الأمامية من البيت دون غيرها باعتبار أنّ البيت رمز للوطن وفضاء للطمأنينة والهدوء، وباعتبار أنّ الواجهة هي العتبة الأصليّة للبيت فمن استولى عليها قد استولى على البيت كلّهُ. الشجرة الجهنميّة المتدلّية الأغصان والتي تطلّ من أعلى واجهة البيت اتخذها السارد رمزاً للجماعات الإرهابية التي عبثت بالوطن وعاثت به فساداً. وظّف السارد لوناً غير اعتيادي وهو الجهنمي، لون أحمر ساطع يشبه السنة اللهب، وكان

١ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٣.

٢ - المصدر نفسه، ص ٨٨.

القصد من ذلك تقييص الإرهابيين بُعداً سلبياً وهو "الجهنمي". فاللون هذا يوائم الحالة النفسية للسارد حيث يرسم ما يحمله في قلبه لتلك الجماعات. المقطع يحمل نوعاً من المفارقة، إذ إنّ الشجرة باعتبارها رمزاً للاخضرار والخصوبة ومن المفروض أن تكون ثمارها من جنسها في بلد لطالما اشتهر بكثرة أشجاره حتى قيل عنه أنّه أرض السواد، نجد أنّها حمراء كألسنة اللهب، إذ إنّ مفارقة الحياة السياسية الاجتماعية ظهرت في مفارقة اللغة. كان السارد غير موقع قدّم لنا صورة عن النخلة كرمز العراق وهي شاحخة وسط ساحة البيت بينما صوّر الشجرة الجهنمية وهي على الرصيف خارجه، تطلّ إلى داخله في إشارة رمزية إلى الإرهابيين الذين جُلبوا من خارج الوطن للإضرار به، فالإرهابيون يدعون الدين لكنهم بريؤون منه كما هذه الشجرة، فهي خضراء لكن ثمارها ألسنة اللهب.

حين يقول السارد: "تسلّق واجهة البيت الأمامية" فإنّه بذلك يرمي إلى نقطة مهمّة وهي أنّ الوطن مقتحم من قبل الأغيار الذين يدعون الأرض والإصالة ويحتاحونه في وضوح النهار. في عبارة "بالإضافة إلى روعة لون أزهارها الذي يحاكي ألسنة اللهب" يوحى السارد في رمزية تلاحق مخيلته بأنّ الأغيار قد تظاهروا بما هو إيجابي في محاولة لخداع العراقيين لكنّ باطنهم مدمر حارق كألسنة اللهب وهنا تكمن المفارقة. حديث السارد عن أشجار النارج الثلاث وشوقه إلى عطرها بعد الحديث عن الشجرة الجهنمية، إشارة إلى ثنائية أخرى من الثنائيات التي قامت عليها الرواية، فأشجار النارج لكونها تصطف في الحديقة دون الخروج عن حدودها المعهود وكونها مثمرة خلافاً للأشجار الجهنمية تكون رمزاً للمواطنة والاستقرار، فهي تقف في الجانب المقابل للشجرة الجهنمية المطلّة على الواجهة الأمامية كرمز للاعتداء والمضايقة.

وتحتوي رواية **إعجام** مثل رواياته الأخرى البعض من استخدامات الإضاءة السينمائية ومنها الإضاءة القويّة وهذا نموذج منها: «تمّوز في بغداد سادي القسوة. أشعة الشمس سيات تلهب ظهور الناس وتحترق مساماتهم لتعبث بكلّ خلية من خلاياهم وحتى بتفكيرهم وأمزجتهم. ألهذا تختار الثورات تمّوز لتطلع علينا بمنجاراتها؟»^١ لقد ركّز الراوي في هذا المشهد السردى الذي يتخلله الطابع الرمزي على نقطة معيّنة من كادر التصوير، حيث زوّم على أشعة الشمس القاسية التي تلهب الظهور بسياتها وتحترق مسامات البشر للعبث بكلّ خلية من خلاياهم وقد أشار إلى تمّوز وهو تعريض إلى الثورة الدامية التي قام بها البعثيون للإطاحة بنظام الحكم السابق في العراق. الثورة التي كان تحرير المواطن وتلبية متطلباته من أهمّ الشعارات التي رفعها زعماءها، ولكن الذي حصل هو عكس ذلك تماماً. لم يكن توظيف الشمس هنا لإضفاء البعد الجمالي، فهو لم يتحدث عن خيوطها

١ - سنان أنطون، إعجام، ص ٢٣.

الذهبية التي تتسرب من النافذة الصباحية لتوقظ طفلة نائمة على سريرها، تحتظن دميته المحببة كما في أفلام الكرتون، بل للتعبير عن الإسقاطات النفسية للراوي وللتعبير عن مدى امتعاضه عن الحزب الحاكم والطقمة الحاكمة والكشف عن قسوتها وجلدها للأحرار وسلب الحريات منهم. وثمس تموز هي التي ضربت الساديين من رجالات الحكم السابق فصاروا مخلصين للبعث فراحوا يعدّون الشعب ويمتطونه كالدابة التي تُمتطى.

ونعود إلى رواية **يا مريم** مرة أخرى باعتبارها الأكثر استخداماً للإضاءة فنجد نموذجاً آخر من الإضاءة القويّة وظّفه أنطون توظيفاً فنياً: «كانت مغمضة العينين وخصلات من شعرها الفضّي تنام مشعّنة على الوسادة بالقرب من وجهها. يداها كانتا مشبوكتين بالقرب من زاوية الوسادة السفلى إلى يمين وجهها، تقبضان على مسبحة الصلاة ذات الحَبّات الحمر الصغيرة التي لم تكن تفرغ يدها»^١.

الإضاءة قويّة وتسلط الضوء جاء على "حنّة" التي قد فارغت الحياة في الغرفة المعتمّة وهي رمز للجيل المسيحي المتدينّ الماضي. يزيح "يوسف" الستار ليندلق نور الشمس في داخل الغرفة، فتحتضنه الظلمة فيصير ضوءاً خافتاً، بذلك يعطي السارد الحدث شيئاً من التكثيف والرمزية، يعبرّ بحما عن مكونات نفسه وعمّا يشعر به من ضيق وكبت. فالضوء الخافت يوحي بالحيرة والتوتّر والاضطراب الذي يسحق الشخصيات. الإضاءة تمثّلت في اللونين الأحمر والفضّي ولكل منهما جانب رمزي. التركيز بدأ على العينين المغمضتين لحنّة، إشارة إلى الموت والرحيل عن الحياة وعلى الشعر الفضّي وهو الرمادي المتناسق مع السياق العام للنص وعن الرمادي قبل إنّه الظل المضيء للرمادي. أمّا لون المسبحة الأحمر فهو لون مقدس عند المتدينين من المسيحيين ومخيف في نفس الوقت ذلك أنّه لون الدم والحرب والموت و«هو لون مخيف نفسياً ومقدّس دينياً مثلما وجد في نصوص أوغاريت عن الملحمة التي قامت بها عناة وهي تسفك الدماء وهي منتشية بهذه الدماء فعندما شاهدت آثارها فرحت وابتهجت»^٢. بالرغم من أنّ السارد وعبر وصفه للمقتنيات الموجودة في غرفة "حنّة" كالصليب وصورة العذراء وكتب الأدعية وغيرها، كان قد قدّم صورة مسيحية متدينة لأخته "حنّة"، إلّا أنّ إيماءه إلى المسبحة ذات الحَبّات الحمر المنتهية بالصليب لم تكن في هذا المضمار بل أراد بذلك توظيف الجانب الآخر من دلالة اللون الأحمر وهو الموت والدم وما يثبت؛ بمعنى آخر إنّ السارد وظّف اللون الحمر لحَبّات المسبحة توظيفاً رمزياً أراد به الموت والدم وهذا

^١ - المصدر نفسه ص ١٥.

^٢ - أنيس فريجة، ملاحم وأساطير من أوغاريت: رأس شمرا، صص ١٩١-١٩٢.

ما يؤيده السياق العام للنص، فطابع الضوء الخافت واللون الرمادي واليدان المشبوكتان تشي إلى هذا التعبير الرمزي للون الأحمر.

رواية وحدها شجرة الرمان هي الأخرى التي احتوت على بعض النماذج من الإضاءة القوية والتي وظّفها الكاتب في إطار رسم المزاجية النفسية للراوي: «كانوا يشبهون البشر ببنية وجوههم وأجسادهم، ولكنهم لم يكونوا من لحم ودم، بل شيء يشبه الغيوم فكنت أراهم وأرى غيرهم بنفس الوقت. أحصيت أكثر من عشرة منهم. كلّ واحد له جناحان كبيران يصطفقان بقوة. كانت وجوههم تتوهج في الظلام. تجمهروا حولي وأمسك اثنان منهم بكتفي وأجلساني على غيمة...»^١ إنَّ العينين المعصوبتين للسارد جاءت في إشارة إلى الظلام الذي اكتنفه، حيث جعله لا يرى شيئاً من حوله، لكنّه يشعر بوهج قوي موجّه نحو عينيه والوهج هو اشتداد النور أو النار وكان الضوء هذا في درجة من الشدّة حيث كاد يعمي بصره. يوحي هذا المشهد الرمزي إلى حالة الخوف والهلع الذي يشعر به السارد عند ما أمسك به هؤلاء الملائكة الغلاظ. ويبرز ما نقوله من إحساسه بتلك المشاعر هو ما دار من حوار بينه وبين الملائكة: «كيف تغسل دون أن تنوي؟ قلت وأنا أختنق: "من أنتم؟" فقال: "أأنت أحمق؟ ألا ترى أننا ملائكة؟" فقلت له: "ملائكة وتعاملوني بهذا العنف؟ كأنكم آمن أو مخبرات؟" صفعني وقال: "أنت لست هنا لتستجوبنا"»^٢ فان هذا الحوار المرعب المطرّز بشيء من التهكم، يُعتبر تعذيب نفسي ودليل على خوف الراوي وهلعه. كما أنّ الوهج الشديد للشمس هو ما يثبت أنّ الإضاءة المستخدمة هنا في هذه الفقرة هي إضاءة قوية وقد جاءت للإيحاء بتلك المشاعر في نفسية الراوي.

مازلنا في رواية يا مريم وهذا النموذج للإضاءة القويّة: «فتحت عينيّ وحدّقت فيهما وأنا أقرب وجهي من المرأة. فارتفع الحاجبان الرماديان الكثيفان قليلاً وضاعت المسافة بين التجاعيد التي كتبها العمر على جبيني»^٣. تركيز الإضاءة على العينين وما يظللّهما من الحاجبين والتجاعيد التي تحفّهما لإبراز التفاصيل الموحية، ممّا يدلُّ على الإضاءة القوية. بالرغم من أنّ العين هي النافذة الرئيسة التي نطلُّ من خلالها على العالم فتعرّفنا إياه كونها تتصدّر الحواس الخمس قيمة وقدرًا، إلّا أنّ الأمر هنا عكس ذلك فالراوي ومن خلال المرأة يحدّق في عينيه فيقترب منها أكثر فأكثر وكأنّه يبحث عن ضالّته المنشودة التي أفنى عمره في البحث عنها وذلك ليوحي إلى مشاعر الضياع والغموض التي تجتاحه. عينا العجوز الخافتتان مؤطّرتان بالذبول والتجاعيد التي تضاعف مشاعر الضياع والغموض

^١ - سنان أنطون، وحدها شجرة الرمان، ص ١٨٣.

^٢ - المصدر نفسه.

^٣ - سنان أنطون، يا مريم، ص ١٢.

تلك. اللون الرمادي يحضر من جديد وبقوة، رمزاً للرماد والرماد من مخلفات النار. قد يكون السبب في توظيف اللون الرمادي أكثر من غيره من قبل الراوي إشارة ذكية إلى أنَّ العراق الذي اجتاحه الحروب والفتن قد أصبح رماداً.

وفي نموذج آخر من رواية **إعجام** نفسها نقراً: «احتميت من ظلم الشمس التي كانت قد تحالفت مع الوقت بظلّ نخلة شاحخة كانت تقف عبر الشارع على الجهة المقابلة للمبنى. لماذا اختارت وزارة الدفاع، يا ترى، هذه المنطقة السكنية موقعاً للمبنى؟»^١ في المقطع السردى المقتبس هذا استخدم الكاتب مجدداً الإضاءة القوية المباشرة والمتمثلة بالشمس والتي وصفها بالظلمة لشدة قسوتها في جلد البشر بلهيب سياطها الصيفية، وكان القصد من وراء استخدامها عند الراوي هو التركيز على قسوة الشمس وظلمها كرمز لقسوة أجهزة النظام وتلاعبه بمقدّرات الشعب ونعرف ذلك من خلال السياق الحاكم على النص لاسيّما وأنَّ الراوي في الصفحة ٢٣ وحين أشار إلى شمس تمّوز، كان يقصد بتمّوز ثورة البعث التي عبّر عنها بـ فورات أو عورات: «ربّاه كيف تعودنا أن نسمّيها ثورات لكثرة ما رددنا ذلك ونسينا أنّها فورات أو عورات تظهر على تاريخنا»^٢ ثمَّ أنَّ هناك بعض المفردات وظّفها التي الكاتب تحمل طابعاً رمزياً تدلُّ على أنَّ الإضاءة هذه إضاءة أراد بها الكاتب رسم الجانب النفسي لشخصية الراوي وإظهار محتواها الذهني.

ورصدنا في رواية **فهرس** أيضاً بعض توظيفات الإضاءة القويّة ومن نماذجها: «كان المكان معتماً والبصيص الوحيد تسلّل من نافذة إلى اليمين غطّتها ستارة بدا أنّ قماشها كان ذات يوم بلون أزرق قاتم قبل أن تحوّل الشمس إلى بهوت الذي هو عليه الآن. سحب الستارة فهرعت شمس بغداد بقوة وفضحت ذرّات غبار تطاير نحو الأعلى. الجدران مغطاة بالرفوف التي تزاومت عليها طوابير الكتب حتى السقف وأكوام من الجرائد تنام هنا وهناك على الأرض»^٣

إنَّ نوعية الإضاءة المستخدمة في المقطع المقتبس هنا هي إضاءة مباشرة، تمتاز بالتباين العالي المتمثّله هنا بالشمس الساطعة والظلال القويّة المحدّدة. عند ما يسحب الراوي الستارة، تهرع شمس بغداد القويّة فتبيّن ذرّات الغبار المتطايرة في الهواء نحو الأعلى ما يعني أنَّ الإضاءة هي إضاءة قويّة وقد استخدمها الكاتب لعدّة أغراض منها الكشف عن ملامح الأشياء ورسم حيثيات المكان، لكنّ هذا لم يكن الغرض النهائي لهذه الإضاءة، إذ له فيها غاية أخرى وهي رسم المطّبات النفسية لشخصية الراوي ودود، فذرّات الغبار المتطايرة، وطوابير الكتب على الرفوف، وأكوام الجرائد التي

١ - المصدر نفسه، ص ٢٦.

٢ - سنان أنطون، إعجام، ص ٢٣.

٣ - سنان أنطون، فهرس، ص ٤٦.

تنام هنا وهناك، والشراشف المجعلكة، والطاولة التي عليها جهاز راديو صغير، وبقايا شمع على صحن، والدولاب الذي تكوّمت فوقه الجرائد، و... «الجدران مغطّاة بالرفوف التي تراجعت عليها طوابير الكتب حتى السقف وأكوام من الجرائد تنام هنا وهناك على الأرض. في الزاوية اليسرى من الغرفة سرير صغير عليه مرتبة بسيطة وشراشف مجعلكة وبجانبه طاولة صغيرة عليها جهاز راديو صغير وبقايا شمعة على صحن»^١ كل ذلك الوصف للمكان الذي ساهم بشكل مباشر في الكشف عن الملامح النفسية لشخصية الراوي، قد جاء نتيجة الإضاءة الكاشفة تلك. لقد لعب النص الضوئي المنقول دوراً رمزياً وكان نصّاً تعبيرياً بالفعل، فمثلاً بصيص الضوء المتسلل من النافذة يرمز إلى تأزّمت الراوي النفسية الذي يعاني من اليأس والخوف والتوتّر. وأن يكون معنا هذا النوع من الإضاءة هو الإشارة إلى بصيص الأمل في نفسيته، فهذا أمر قليل الاحتمال، إذ إنّ السياق يرفض ذلك، ثمّ أنّ نهاية الرواية واستشهاد الراوي ودود في تفجير شارع أبي نؤاس يؤيّد التوظيف الأوّل للإضاءة من قبل الكاتب، وهو الكشف عن الملامح النفسية المأزومة للراوي ودود.

خاتمة

حاولنا أن نناقش في هذا الفصل آليات التوظيف الضوئي في ضوء تقنية تيّار الوعي وقد تمخّض عن البحث جملة من النتائج على النحو التالي:

- لقد عزّز سنان أنطون الصورة الفنية التّيّارية في رواياته باستخدام تقنية الإضاءة من خلال توزيعها الصحيح واتّخاذها وسيلة للتأثير على القارئ وإقناعه حيث جعلها أكثر مصداقية، وقد أبدع في توظيفها لغرض خلق جمل بصرية متناسقة محمّلة بالدلالات لتحقيق ما يرمي إليه في عمله الروائي وهو التقلقل في بواطن الشخصيات والكشف عن عوالمهم الذهنية الخفيّة.

- تجلّت الإضاءة في روايات سنان أنطون عبر استخدام مصادر الضوء الطبيعية والتي انحصرت في الشمس وذلك للإيحاء بالواقعية، أمّا الإضاءة الصّناعية فلم يستخدمها السارد إلّا في الشموع والأخرى كالمصابيح فقد ذكرها وهي غير مضاءة دون التوظيف، وكان للشمس الدور الرئيس في هذا النوع من الإضاءة. هذا الأسلوب جاء عن عمد ليعبّر الكاتب عن زيادة الإحساس بالعمق الفراغي للصورة (depth Spatial) أو لإظهار شعور نفسي باختلال التوازن الاجتماعي والتهميش في مجتمع نبذه خارج دائرة الحياة رغم أنّه من أقدم من سكن العراق.

^١ - المصدر نفسه، ص ٤٦.

- بما أنَّ الرواية التّيارية تسعى إلى تحليل الجانب النفسي للشخصيات، فإنَّ جُلَّ ما استخدمه الكاتب هو أسلوب الإضاءة القوية القريبة من المعروض، لتكون معبّرة عن المقصود عن طريق التركيز على المكونات الداخلية للشخصيات. إن كانت الإضاءة فن الرسم بالكلمات كما قيل، فقد عمد الراوي عبر التعبير الرمزي والدرامي عبر إبراز الثنائيات مثل ثنائية اليأس أو الأمل، الموت أو الحياة التي تنوء الشخصيات تحت وطأتها وعن تلك الحالات من الإحباط والقلق التي رافقت العراقيين، فسعت جاهدة إلى حجبهم عن الحياة. وباعتبار أنَّ الغرفة من الأماكن المغلقة، جعلها الكاتب رمزاً للتمهيش والإقصاء والشمس التي تحجبها الستائر، توحى بالوطن الذي حرم منه سكّنة الغرفة المهّمّشون.

- لقد أجاد سنان أنطون فن الرسم بالإضاءة، فهو رسّام فرشاته الضوء، حيث رسم ملامح الحزن والقلق والموت رسماً بانورامياً حياً بعد ما خاض في جوهره وتفاصيله، ممّا جعل القارئ يشعر وكأنّه في قلب الأحداث تماماً. جاء توظيف سنان للإضاءة توظيفاً ناجحاً في تصوير الحدث وملايساته وكأنّه مازال مستمراً في الحدث، لاسيّما حين مزج مع الإضاءة وفي مزاجه فنية رائعة تهدف إلى إضفاء البعد الجمالي والدرامي، عنصر اللون والذي يُعتبر آلية هامة من آليات التصوير الإيضائي. من أسباب نجاح الكاتب في عمله هي "حرفة" الإضاءة ما جعلت المتلقّي يخرج بتأويلات تساعده في إدراك العمق وقوة الحدث الروائي.

النتائج

أولاً: الخاتمة العامة

حاولت هذه الدراسة التعرف على مدى استخدام أسلوب تيار الوعي في روايات سنان أنطون وقد اتضح للباحث بعد التوقف عند كلّ تكنيك بتعريفه وتقديم شواهد ونماذج له وتحليلها والنظر في كيفية تطبيقها من قبل الكاتب. من الملاحظ أنّ الروائي سنان أنطون قد اعتمد في رواياته على الكثير من تقنيات تيار الوعي الحديثة منها مثل المنولوج الداخلي بأقسامه، والتقليدية مثل مناجاة النفس والمفارقات الزمنية، حيث استخدمها بحرفية تامة. وقد خرج الباحث بعدة نتائج أهمّها كالآتي: أولاً: تعمّد الروائي سنان أنطون في استخدام تكتيكات تيار الوعي بكلّ أشكالها ذلك أنّ الأساليب الروائية التقليدية لم تعد تكفي في أن تعكس المحتوى النفسي الداخلي للشخصيات، ذلك أنّ أساليب الحياة في ظل تطوّر العلوم وتداخلها لاسيّما العلوم النفسية باتت معقّدة وقد ألقت تلك التعقيدات بظلالها على الأدب ما جعل الرواية بحاجة إلى أساليب أكثر توائمًا مع الواقع، وكان أسلوب تيار الوعي هو الأسلوب الأنجع للتعبير عن الواقع وتصوير المحتوى النفسي للشخصيات.

ثانياً: جلّ التكتيكات المتعلّقة بتيار الوعي كانت حاضرة في روايات سنان أنطون لكن للبعض منها كان الدور الأبرز، فتكنيك المنولوج الداخلي لاسيّما المباشر منه، وتكنيك المفارقات الزمنية لاسيّما الاسترجاع، وتكنيك الموتاج والإضاءة السينمائيين، وتكنيك الحلم ذي الطابع الكابوسي، وتكنيك التداعي الحر كانت من التكتيكات البارزة التي طغت على الأخريات في رواياته وهذا ما يجعل ملامح تيار الوعي السمة الأساسية لرواياته.

ثالثاً: إنّ الشاعرية من السمات اللغوية لروايات سنان أنطون وقد ساهمت مساهمة قوية في صياغة المنظور السردى وفي التخفيف عن آلام النفسية الباطنية للشخصيات. قلّما استخدم الكاتب الضمير الغائب، حيث اعتمد في سرده على ضمير "أنا" المتكلّم باعتباره ضميراً تصويرياً فنياً جمالياً. وقد جاء الوصف في هذه الروايات محملاً بطاقات لغوية لتكون قادرة على وصف الشخصيات والأماكن وصفاً دقيقاً بغية المزج بينهما. من الظواهر الأسلوبية في روايات سنان أنطون هي ظاهرة التكرار وقد لاحظناها متنوعة في رواياته، حيث جاءت هذه الظاهرة عبر تكرار الكلمة وتكرار العبارة، كما جاءت عبر تكرار التفاصيل السردية مثل تكرار الأفكار وتكرار المشاهد.

رابعاً: الثيمات التي عالجها الروائي سنان أنطون تختلف من رواية إلى أخرى، حيث نجد أنَّ الثيمة في رواية إعجام هي الاشتباك الصريح مع خطاب حزب البعث ودكتاتوريته، متخذاً شتى الطرق في التعبير عنها ومنها السخرية. في وحدها شجرة الرمان يشكّل الموت الثيمة الفجائية التي تنتشر في كلّ مكان، فحتى الأحياء أموات وإن كانوا يتحرّكون، فهم يرون الموت أمامهم نهاراً، ويحلمون به ليلاً. كما تقوم رواية يا مريم على ثيمة الجدلية بين راويين ينتميان إلى جيلين مختلفين، يحاول كلّ منهما تبرير الزمن الذي ينتمي إليه وقد بدأت هذه الثيمة بجواب مها ابنة الجيل الجديد حين تقول ليوسف العجوز "انت عايش بالماضي عمّو". وفي فهرس تكون الثيمة هي الهوية التي نتجت عن محنة اللجوء، لأنّ الرواية تدور رحاها حول العراقيين الذين يعيشون في المغرب في الولايات المتحدة الأمريكية رغم ذلك فعلاقتهم بالمكان تختلف جذرياً لذلك نجد أنّ الرواية تطرح أسئلة الهوية من جوانب متعدّدة. وهناك ثيمة مشتركة بين رواياته من إعجام وصولاً إلى فهرس وهي المنفى وقد أخذت أشكالاً متعدّدة

خامساً: إنّ التكنيكات والتقانات التي استخدمها سنان أنطون في رواياته والتي مرّ ذكرها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالثيمات الروائية. لا شكّ أنّ ثيمة الاشتباك الصريح مع السلطة في رواية إعجام، وثيمة الموت الفجائي في رواية وحدها شجرة الرمان، وثيمة الجدل بين الجيلين في رواية يا مريم، وثيمة الهوية والمنفى في رواية فهرس، كلّ تلك الثيمات لها جذورها النفسية في الشخصيات ولا يمكن التعبير عنها إلا من خلال تلك التكنيكات والتقانات كالمولوج الداخلي والمناجاة والتداعي الحر وغيرها وكلّ هذه تقانات تيار الوعي.

سادساً: لكلّ رواية من روايات سنان أنطون ميزة أو ميزات تجعلها تختلف عن الأخريات. تتميّز رواية إعجام بأنّها اعتمدت المخطوطة شكلاً سردياً كنظام معتمد في رواية ما بعد الحداثة الذي يقوم على فرضية المشروع غير المنجز. كما أنّها تتميّز بنظام الإعجام الذي لا يقتصر على التنقيط أو التلاعب بالكلمات بل يتعلّق بجوهر التمثيل السردى. تتميّز رواية وحدها شجرة الرمان بأنّها وصفت بشكل مبهر ثنائية الموت والحياة بلغة قويّة ومؤثّرة رفعت الرواية إلى مستوى أرقى الروايات العربية كما أنّها وظّفت الحلم بشكل مكثّف لتقديم صورة عن الصراعات النفسية التي يعيشها البطل. كما أنّها عزّزت عنصر التشويق فالرواية تسلّط الضوء على الحياة الطبيعية للإنسان العراقي في ظروف استثنائية. أمّا يا مريم فرغم أنّ لغتها شاعرية شكلاً كباقي روايات الكاتب، إلا أنّها تسجيلية توثيقية من حيث المضمون، فقد وثّق الكاتب من خلال فصولها لاسيّما فصل "صور" للكثير من المنعطفات التاريخية والسياسية البارزة للعراق وطوائفه لاسيّما المسيحيين ويعتبر الأمر بعداً إبداعياً لها. وربما اكتسبت الرواية هذه الميزة من كون الكاتب مخرجاً وثائقياً قدّم فيلماً

وثائقياً بعنوان "حول بغداد". ومن أجل تعميق الوقائع والأحداث استقلَّ سنان موهبته التي ظهرت في فكرة التواسط حيث استخدم وسيطاً إبداعياً داخل وسيط آخر. في رواية فهرس لجأ الكاتب إلى تجريب طرق سردية مختلفة ما منح الرواية جاذبية ومذاقاً خاصاً، منها تقنية المخطوط الذي تركه ودود بين يدي الدكتور نمير، والمقاطع التي تأتي منه في الرواية، ما يجعل القارئ يتساءل في نفسه هل يكون نمير هو ودود في ظروفٍ أخرى! ومنها أيضاً النهايات التي وضعها سنان أمام القارئ ليساهم في اختيار ما يرضيه منها، لكن ليعلم أنَّ المأساة مستمرة وأنَّ ودوداً وإن كان قد مات لكن مأساته استمرت في العراقيين.

وأخيراً فإنَّ روايات سنان أنطون قامت على خزين معلوماتي هائل يفيض عبر أسلوب الاستدعاء الذاكري من خلال التداعي الحر، الذي نتج عن الشايطات الذهنية للشخصيات، وعليه يمكننا القول أنَّ روايات سنان أنطون أضافت إلى المنجز الروائي العربي لاسيما العراقي وأغنت رصيده. كما توصلت هذه الدراسة -باعتقاد الباحث- إلى أنَّ روايات سنان أنطون اتَّسمت بالعمق الفني والغموض في الدلالة في نفس الوقت.

ثانياً- التوصيات

من الواضح أنَّ الروائي العراقي سنان أنطون استخدم في رواياته الأربعة تقنية تيار الوعي بآلياتها وتكنيكاتها المتنوعة، كما أنَّ منجزه الروائي يحمل ثيمات كثيرة وإن كان الإرهاب يشكل الثيمة الأكبر بينها بحيث يمكن للباحثين تناول هذه التقنيات والثيمات عبر الدراسة والتحليل في قالب الموضوعات التالية:

١. ثيمة الطائفية في روايات سنان أنطون
٢. إرهاب السلطة في رواية «إعجام» لسنان أنطون.
٣. ثنائية الموت والحياة في روايات سنان أنطون.
٤. ثيمة اغتراب المثقف داخل الوطن في رواية «وحدها شجرة الرمان» سنان أنطون.
٥. ثيمة التطرف الديني في روايات سنان أنطون
٦. الآخر الغربي في رواية «فهرس» لسنان أنطون.
٧. النظرة الوجودية للحياة في رواية «فهرس» لسنان أنطون
٨. الخطاب الطائفي وجذوره في روايات: «وحدها شجرة الرمان» و«يا مريم» و«فهرس» لسنان أنطون.

٩. تحليلات السخرية وآلياتها في رواية «إعجام» لسنان أنطون

هذه الموضوعات والقيمات وغيرها وجدناها جديرة بأن تخضع للدراسة من قبل الطلاب
والباحثين فهي من المواضيع البكر التي لم يُطرق بابها للآن حسب ظننا.

خلاصه پایان نامه به زبان فارسی

تکنیک‌ها و جلوه‌های سبکی جریان سیال ذهن در رمان‌های سنان أنطون

مقدمه

پرداختن به ذهنیت شخصیت‌ها در ادبیات داستانی غرب سابقه‌ای دراز دارد. آثار بسیاری از رمان‌نویسان غربی پیش از قرن بیستم همچون جیمز جویس و ویرجینیا وولف و حتی نویسندگان کلاسیک بازنمایی از محتویات ذهنی و حالات روحی شخصیت‌های داستانی است. برخی از نویسندگان همچون تولستوی و داستایوفسکی چنان به کارکرد ذهن و سیر افکار آن پرداخته‌اند که می‌توان آنان را طلایه‌دار بکارگیری تکنیک‌های مدرن داستان نویسی مانند جریان سیال ذهن دانست.

جریان سیال ذهن سبکی نسبتاً نوین در داستان‌نویسی است که نویسندگان بزرگی چون دورثی ریچاردسون، ویرجینیا وولف و جیمز جویس، در آثار خود از آن بهره گرفته‌اند. ریشه این سبک روایی به مکتب سورئالیسم یا فراواقع گرایی باز می‌گردد که آندره برتون شاعر فرانسوی آنرا بنیان‌گذاری کرده بود. سورئالیست‌ها بر این باور بودند که رویاها و ناخودآگاه می‌توانند دریچه‌ای به خود واقعی‌تر انسان باشد، انسانی که اسیر زنجیر عقل و منطق نیست. آنان سنت‌ها و قراردادهای اجتماعی را مردود می‌دانستند و معتقد بودند برای رسیدن به دنیای فراواقع باید ضمیر ناخودآگاه را برانگیخت، لذا اغلب آثار آنها طنزگونه و بر بی‌اعتنایی نسبت به واقعیت‌ها متکی بوده است.

از ویژگی‌های اصلی این روش ناهماهنگی و پرش‌های پی‌درپی زمانی، درهم‌ریختگی دستوری و سجاوندی و علامت‌گذاری، تبعیت از زمان ذهنی شخصیت داستان و تک‌گویی درونی و گاه نوعی شاعرانگی در زبان است که به دلیل انعکاس ذهنیت‌های مرحله پیش از گفتار و قبل از بیان محتویات ذهن شخصیت رخ می‌دهد. می‌توان جریان سیال ذهن را نوعی بازنمایی و گفت‌مان ذهنیات شخصیت انتخاب‌شده درون داستان خواند و انواع آنرا بیان کرد.

در روش جریان سیال ذهن برخلاف رمان‌های کلاسیک نه با زاویه دید دانای کل بلکه از سیلان نامنظم و پایان‌ناپذیر ذهنیت شخصیت‌ها استفاده می‌شود؛ یعنی بی‌هیچ ملاحظه و نظمی سخن از لایه‌های پیش از گفتار ذهن قهرمان داستان است تا تجربه‌های ذهنی شخصیت‌ها که در ناخودآگاه مدفون شده ظاهر شوند. نویسنده سعی می‌کند با کمک تک‌گویی احساس و حالات

درونی شخصیت داستان را کشف نماید. در رمان‌های مذکور راوی و پی‌رنگ به سبک سنتی وجود ندارد؛ بلکه ذهنیت شخصیت‌ها بدون واسطه و بدون دست‌کاری بر روی کاغذ می‌آیند و برعهده خواننده است که از این گرداب بی‌نظمی نظامی بنا کند تا به لذت کشف نایل آید. مسلم است که زمان در این سبک داستانی خطی نیست. از دیگر ویژگی‌های این روش داستان-نویسی، بهره‌گیری نوع خاصی از تداعی آزاد فکر و حدیث نفس است.

بی‌شک وضعیت اسفبار عراق در سال‌های اخیر حاصل حمله نظامی آمریکا و اشغال این کشور است. علاوه بر آن مذهب‌گرایی افراطی به جنگ و خونریزی و ناامنی دامن زد. زندگی را از رونق انداخت و آن‌را مختل کرد، مردمانش را افسرده و پریشان نمود و آنان از درون همانند برون درهم شکست؛ لذا شیوه‌های سنتی رمان‌نویسی دیگر توان انعکاس واقعیت‌های جامعه و به‌تصویرکشیدن زخم‌های روحی مردمان این سرزمین را نداشت و می‌بایست سبک‌ها و شیوه‌های نوین داستان‌نویسی خصوصاً جریان سیال ذهن را به کار برد.

بر این اساس در پژوهش حاضر که به سه بخش و یک مقدمه و یک خاتمه تقسیم شده است، سعی بر آنست که تکنیک‌ها و شگردهای جریان سیال ذهن را در رمان‌های رمان نویس عراقی سنان انطون یعنی اعجام، وحدها شجرة الرمان، یا مریم، فهرس مورد بررسی و تحلیل قرار گیرند. به این جهت در بخش اول این پژوهش که جنبه نظری دارد به تعریف لغوی و اصطلاحی جریان سیال ذهن و ریشه‌های فلسفی، روانشناسی، ادبی آن پرداخته می‌شود، علاوه بر آن مبانی نظری شیوه‌های کلاسیک مانند تداعی آزاد فکر و حدیث نفس بررسی می‌شوند. در بخش دوم که جنبه تطبیقی دارد به ذکر نمونه‌هایی از شیوه‌های کلاسیک سیال ذهن در رمان‌های سنان انطون می‌پردازیم، و در بخش سوم که همانند بخش پیشین جنبه تطبیقی دارد نخست شیوه‌های نوین و سبکی سیال ذهن مانند بینامتنی، سپس تکنیک‌های سینمایی به کار رفته در این رمانها مانند نورپردازی را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهیم.

بیان مساله

در حوزه نقد رمان پژوهش‌های بسیاری درخصوص جریان سیال ذهن صورت گرفته است. هدف عمده این پژوهش‌ها سنجش توانمندی یک رمان در بکارگیری تکنیک‌های سیال ذهن است. اگرچه پژوهشگران تاکنون رمان‌ها و داستان‌هایی را با نگاهی به شیوه جریان سیال ذهن مورد پژوهش قرار داده‌اند ولی در این میان رمان‌های سنان انطون تاکنون به شکل جدی و مستقل

مورد نقد و پژوهش قرار نگرفته‌اند؛ لذا پژوهش حاضر علاوه بر توضیح مختصری در باب معرفی انواع تکنیک‌های جریان سیال ذهن و کارکرد آنها به بررسی این تکنیک‌ها در رمان‌های رمان‌نویس عراقی سنان انطون می‌پردازد تا میزان توانمندی این نویسنده را ارزیابی کند چرا که رمان همواره بازتابی از وضعیت سیاسی اجتماعی جامعه بوده و مخاطب را در جهت درک هر چه بهتر واقعیت‌ها یاری می‌دهد.

پژوهنده بر این باور است که نویسنده به دلیل شرایط سخت روحی‌روانی حاکم بر جامعه این سبک روایی را برگزیده تا بتواند احساسات درونی خویش مانند ترس و اضطراب و نگرانی از وضع موجود را به تصویر بکشد. بدین منظور وی بانفوذ به عمیق‌ترین لایه‌های ذهنی خویش و گردش در زمان‌های گوناگون حالات سخت روحی‌روانی را بازگویی می‌نماید.

پیشینه پژوهش

در روند نگارش این پایان‌نامه به کتاب‌ها و پژوهش‌های متعددی با موضوعیت جریان سیال ذهن به دو زبان عربی و فارسی استناد شده است که برخی از آنها به جنبه نظری موضوع اکتفا نموده و برخی دیگر به دو جنبه نظری و کاربردی موضوع پرداخته‌اند. ذیلاً به برخی از این کتاب‌ها و پژوهش‌ها اشاره می‌گردد:

نخستین کتابی که در نگارش این پژوهش از آن استفاده شده کتاب «تیار الوعی فی الروایة الحدیثة» اثر نویسنده معروف رابرت همفری است که در سال ۲۰۱۵م محمود الربیعی آن را به عربی برگردانده است. همفری این کتاب را به پنج فصل تقسیم نموده است. فصل اول به تعریف خودآگاه و ناخودآگاه ذهن و ویژگی این دو، همچنین شیوه بکارگیری شگردهای هجاء و طنز در سیال ذهن پرداخته است. در فصل دوم انواع تکنیک‌های سیال ذهن چون تک‌گویی درونی و سبک‌های سنتی مانند مونتاژ زمانی و مونتاژ مکانی را بررسی کرده است. در فصل سوم به تکنیک‌های زبان شاعرانه و مجاز و آشفتگی ذهنی پرداخته است. در فصل چهارم و پنجم به ترتیب چارچوب‌ها و قالب‌های فنی جریان سیال ذهن و در پایان نتیجه‌گیری کلی آمده است. کتاب «تیار الوعی فی الروایة العربیة الحدیثة» از محمود غنایم که به سال ۱۹۹۲م منتشر شد در زمینه بکارگیری سبک جریان سیال ذهن در رمان‌نویسی معاصر عربی است. این کتاب توجه بسیاری از ناقدان و پژوهشگران ادبیات داستانی عرب را به خود جلب نموده است و بسیاری از دانشجویان در نوشتن پایان‌نامه‌ها و مقالات خویش به آن استناد نموده‌اند.

کتاب دیگر «تعدد الأصوات في الرواية العراقية: دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر» اثر احمد هديل عبدالرزاق است که به سال ۲۰۱۶م چاپ شده است. نویسنده در مقدمه این کتاب به مفهوم چندصدایی در نقد ادبی نوین و نظریات مطرح در زمینه چندصدایی من جمله نظریه باختین پرداخته است. همچنین کتاب «تیار الوعي في الرواية السعودية المعاصرة» از احمد یحیی علی که آن را به سال ۲۰۱۶م به رشته تحریر درآورده است. نویسنده در این کتاب همان گونه که از نامش پیداست به بررسی وضعیت رمان نویسی در عربستان سعودی با محوریت بررسی رمان های احمد الدویخی پرداخته است چرا که رمان به عنوان هنری زبانی آینه ای است تمام نما که وضعیت جامعه را در ابعاد گوناگون زمانی و مکانی و تاریخی و فرهنگی مورد بررسی قرار می دهد. هنری که به حکم طبیعتش ارتباط نزدیک و تنگاتنگی با دیگر هنرها همچون نمایش، سینما، شعر و... دارد، هنری که تخیل یکی به عنوان یکی از ابزارهای اساسی در تأثیر گذاری بر ذهنیت مخاطب نقش ایفا می کند چرا که هنر رمان نویسی محتوی دستاوردهای فرهنگی دینی اجتماعی و تاریخی عمیقی است که دست به دست هم داده تا در قالب رمان ظهور نماید .

پایان نامه دانشگاهی «تیار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف» که عدنان محمد علی المحادین در سال ۲۰۰۶م آن را نوشته یکی از مهمترین پژوهش های دانشجویی است که به آن استناد شده است. وی در فصل اول این پایان نامه به تعریف اصطلاحی جریان سیال ذهن و بیان اصول آن و سپس لایه های خود آگاهی در مرحله پیش از گفتار و همچنین جایگاه زمان و جلوه های آن در رمان های منیف پرداخته است. در فصل دوم این پژوهش به بررسی جلوه های خود آگاهی مانند تک گویی درونی و حدیث نفس و دیگر تکنیک های سنتی جریان سیال ذهن پرداخته است. فصل سوم به بررسی روش های تکنیکی نوین جریان سیال ذهن پرداخته است. پایان نامه دیگر «تیار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدره» از الصالح لونيسي است که به عنوان پایان نامه مقطع کارشناسی ارشد در سال ۲۰۱۲م نوشته است. نویسنده در این پایان نامه مراحل سیر شیوه جریان سیال ذهن از حوزه روانشناسی به حوزه رمان نویسی را مورد توجه قرار داده، سپس به بررسی جلوه های این شیوه مدرن داستان نویسی در رمان التفکک اثر رشید بوجدره پرداخته است و موضوعاتی چون تکنیک های نوین جریان سیال ذهن و شیوه های روایتگری در این رمان و سپس شاخصه های زبانی را مورد بررسی قرار داده است. در فصل سوم این پایان نامه به نمودهای ساختاری و جلوه های سبکی اهتمام نموده و همچنین تکنیک های سینمایی مانند مونتاژ را مورد بررسی قرار داده است.

پژوهش دانشگاهی دیگر پایان‌نامه کارشناسی ارشدیست که وفاء بن عوالی در سال ۲۰۱۷م تحت عنوان «تجلیات تیار الوعي في رواية الشخص الآخر لحفناوي زاغر» نوشته است. در این پایان‌نامه ریشه‌های فلسفی، روانشناسی، ادبی نقدی جریان سیال ذهن بررسی شده، همچنین تاریخچه ورود این شیوه روایی از ادبیات غربی به ادبیات عربی مورد بررسی قرار گرفته است. از پایان‌نامه‌هایی که زبان فارسی نگاشته شده است می‌توان به «روایت شناسی سه اثر داستانی از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه "زرار ژنت" (مجموعه نمازخانه کوچک من، شازده احتجاب، آینه‌های دردار)» را می‌توان نام برد. این پایان‌نامه در سال ۱۳۹۰ش توسط فواد مولودی نوشته شده است. وی در این پایان‌نامه برخی از شیوه‌ها و مشخصه‌های جریان سیال ذهن من‌جمله تداعی آزاد، تکرار، پرش‌های زمانی و تک‌گویی درونی را در سه اثر داستانی هوشنگ گلشیری مورد بررسی قرار داده است.

پایان‌نامه کارشناسی ارشد مریم رخشانی پور تحت عنوان «بررسی جریان سیال ذهن در داستان‌های کوتاه و منتخب معاصر فارسی» صادق هدایت، صادق چوبک، سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، شهریار مندنی پور و عباس معروفی» از دیگر پایان‌نامه‌هایی است که در سال ۱۳۹۳ش نوشته شده و نویسنده در آن جلوه‌های تکنیکی جریان سیال ذهن در داستان‌های نویسندگان مذکور را بررسی نموده است و نتیجه گرفته است که در این داستان‌ها روش‌های جریان سیال ذهن با روش‌های روایی فانتزی (خیالی) درهم آمیخته است.

کما اینکه تعداد زیادی مقاله درباره سبک داستان‌نویسی جریان سیال ذهن نوشته شده است که از میان آنها می‌توان به «الفسریات النوعية في رواية تیار الوعي» نوشته محمود غنایم چاپ شده در سال ۱۹۹۱م اشاره کرد. نویسنده در این مقاله انواع رمان‌های واقع‌گرا و ارتباط آنها با جریان سیال ذهن را مورد بررسی قرار داده، و به‌عنوان نمونه رمان "أیام الإنسان السبعة" اثر عبد الحکیم قاسم را جهت تطبیق عملی انتخاب نموده است. مقاله دیگر «تیار الوعي: الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة» نوشته سلیمه خلیل است که در سال ۲۰۱۱م چاپ شده است. نویسنده در این مقاله اذعان دارد که سبک رمان‌نویسی جریان سیال ذهن پس از فروپاشی ناسیونالیست عربی و شکست اعراب از اسرائیل، به الهام از ادبیات غرب به ادبیات عرب منتقل شده است.

مقاله دیگر «تیار الوعي في رواية صوفيا للروائي السعودي محمد علوان» نوشته وجیه عبد الفتاح احمد مطر در سال ۲۰۱۶م است. نویسنده این مقاله به بررسی تک‌گویی درونی و انواع آن در رمان‌های جریان سیال ذهن پرداخته سپس شیوه‌های سنتی این سبک داستان‌نویسی مانند

حدیث نفس و تداعی آزاد و پرش‌های زمانی و زبان شاعرانه را مورد بررسی قرار داده است. کامل حامد الدیب در مقاله «تیار الوعي في رواية خرافية سرايا بنت الغول اميل حبيبي» شیوه‌های سنتی و جلوه‌های سبکی جریان سیال ذهن مانند تداعی آزاد و تک‌گویی درونی و اقسام آن را در رمان سرايا بنت الغول اثر ادیب فلسطینی امیل حبیبي مورد مطالعه قرار داده ، کما اینکه در این مقاله خودآگاه و ناخودآگاه ذهن را در چارچوب زمان روانی شخصیت‌ها مورد مطالعه قرار داده و به این نتیجه رسیده که نویسنده به وسیله شگردها و تکنیک‌های سیال ذهن موفق شده است به گونه‌ای میان ارزش‌های ملی و فرهنگی نوعی ارتباط ایجاد نماید.

در مقاله «تیار الوعي في التلصص لصنع الله ابراهيم» ، نوشته ابراهیم آرمن و زهرا پاک نورده به سال ۱۳۸۹ ش سبک جریان سیال ذهن و تکنیک‌های آن در رمان التلصص صنع الله ابراهیم نقد و بررسی شده است. همان‌گونه که مهم‌ترین روش‌های روانکاوی را در این رمان بررسی نموده است.

با توجه به اینکه سبک داستان‌نویسی سیال ذهن تنش‌ها و حالات درونی شخصیت‌ها را به دور از پی رنگ عادی به صورت ترکیبی از حس، خاطره، فکر، انعکاس رویدادها و سطوح گوناگون معانی مختلف ذهنی بازگو می‌کند ، زبان عادی جای خود را به زبان نمادین می‌دهد تا خواننده با هوش و ذکاوت خویش رازهای این زبان را بگشاید. مقاله دیگر «جریان سیال ذهن در رمان الشحاذ اثر نجیب محفوظ» است که در سال ۱۹۹۲م توسط حسن گودرزی و معصومه زند نوشته شده است. نویسندگان در این مقاله دو تکنیک تک‌گویی درونی و حدیث نفس در این رمان را مورد نقد و بررسی قرار دادند.

با بررسی‌های انجام‌شده ملاحظه می‌گردد که پژوهش‌های انجام‌شده با موضوع این پایان‌نامه تفاوت دارند . البته تعداد زیادی خوانش‌های ادبی پراکنده در گوشه‌وکنار روزنامه‌ها و مجلات عراقی و عربی در مورد رمان‌های سنان انطون به چاپ رسیده‌اند اما کفایت نمی‌کنند. از میان اینها می‌توان به مقاله «التحليل السيميائي للبنية السردية في رواية يامريم لسنان أنطون» نوشته کریمه نوماس محمد المدنی اشاره کرد که در سال ۲۰۱۴م، چاپ شده است. نویسنده در این مقاله ساختار روایی رمان یا مریم را از زاویه نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار داده است. مقاله دیگر از محمد فلیج الجبوری است که در سال ۲۰۱۸م تحت عنوان «الهوية التمثيل والصراع في رواية يامريم لسنان أنطون» چاپ شده و در آن بحران هویت خود عراقی و به حاشیه رانده شدن ساکنین اصلی این سرزمین مورد نقد و بررسی قرار گرفته است . گذشته از این دو مقاله نویسنده تاکنون به

پژوهشی که موضوع جریان سیال ذهن در رمان‌های سنان انطون را بررسی نماید نیافته است، امری که بکر و بی سابقه بودن این پژوهش را اثبات می‌نماید.

خلاصه رمان‌ها

در این بخش سعی می‌شود گزیده‌ای از رمان‌های سنان انطون را تقدیم نماییم تا خواننده درکی کلی از فضای حاکم بر این رمان‌ها داشته باشد. این رمان‌ها عبارتند از:

۱- اعجام

رمان اعجام داستان جوانی مسیحی بنام فرات است که در دوران حکمرانی حزب بعث دانشجوی زبان انگلیسی است. در کودکی پدر و مادرش را از دست می‌دهد، لذا با مادر بزرگش زندگی می‌کند. وی که گه گاهی شعر می‌سراید در شعرهایش سیاست‌های حزب بعث را مورد انتقاد قرار می‌داد. نصیحت‌های دلسوزانه مادر بزرگ مبنی بر اینکه از نوشتن این گونه اشعار و انتقاد حزب بعث دست بکشد در او کارساز نشد تا عاقبت آنکه از سوی نیروهای امنیتی بازداشت می‌شود و چشم بسته به جای نامعلومی که از آن به "آنجا" تعبیر می‌کند منتقل می‌شود. فرات در زندان علاوه بر شکنجه روحی و جسمی مورد تجاوز جنسی قرار می‌گیرد. وی در قالب تک‌گویی‌های درونی و رویا پردازی از شرایط غیرانسانی زندان و رفتار وحشیانه زندانبانان سخن می‌گوید تا ضمن بیان احساسات درونی خویش چون اندوه و ترس و اضطراب، تصویری تمام‌نما از دست‌وپیای واقعی حاکم بر وطنش ارائه نماید. پایان رمان خواننده را به شک و گمان می‌اندازد به گونه‌ای که نمی‌داند آیا آزاد شدن قهرمان داستان و خبر سقوط رژیم بعث حاکم واقعیت دارد یا آنکه ساخته و پرداخته تخیلات و رویا پردازی فرات است؟ البته این شگرد بالذات از شگردهای نوین رمان‌نویسی است که در آن سعی می‌شود با پیچیدگی‌سازی و فضای ابری ذهنیت خواننده را تحریک و تا حدی در فضای داستان درگیر نماید. نویسنده در این رمان با شگردهایی مانند جابجایی نقطه‌های حروف و یا تغییر مکانی آنها با کلمات بازی می‌کند تا با نثری طنزگونه، تنفر و انزجار خود را از نظام استبدادی حاکم اعلام نماید.

۲- وحدها شجرة الرمان

جواد جوان هنرمندی است که علی‌رغم اصرار پدر تمایلی به کارکردن در غسالخانه و ادامه کار او نیست. وی سعی می‌کند؛ با توجه به علاقه و استعدادهای خود مسیری برای زندگی انتخاب کند و حتی نمایشگاه آثار هنری برای خود برپا کند نه آنکه مردگان را غسل دهد. این رمان حکایت سرزمینی است که به مدت چند دهه قربانی جنون جنگ طلبان بوده که ملتش را در آتش چندین جنگ خانمان‌سوز نابود کردند. به این دلیل نویسنده غسالخانه را محور رخدادهای رمان قرارداد تا بنمایاند که در سرزمینش همانند غسالخانه جز مرگ چیزی نیست، مرگی که حاصل جنگ‌های بی‌نتیجه‌ای است که بسیاری از جوانان را طعمه خویش کرد. وحدها شجرة الرمان داستان دوگانگی بین مرگ و زندگی، عشق و خشونت است. جواد قهرمان اصلی این رمان نیست بلکه قهرمان اصلی مرگ است که رخدادهای رمان را به‌دلوخواه خویش می‌چیند. جواد پس از مرگ ناهنگام پدر تصمیم می‌گیرد که از کشور خارج شود تا شاید آرزوهایش را در سرزمین دیگری جامه عمل بپوشاند. او خسته از ناملازمات زندگی و چنددستگی‌ها و جنگ‌های مذهبی با مادر و خواهرش خداحافظی می‌کند و به‌سوی مرز اردن حرکت می‌کند اما از خروج وی ممانعت به عمل می‌آید و به‌ناچار به غسالخانه پدر باز می‌گردد تا با سرنوشتی که از آن گریزان بود کنار آید. در قسمت پایانی رمان وی روبروی تک‌درخت انار غسالخانه می‌نشیند و با آن درد دل می‌کند. تک‌درخت انار که جای ثابتی در حیات غسالخانه دارد سنگ صبور اوست چون هردو محکوم سرنوشتی ناخواسته‌اند. یکی از مواردی که رمان وحدها شجرة الرمان را از رمان‌های دیگر سنان انطون متمایز می‌سازد بکارگیری تکنیک رویا پردازی است که ساختاری کابوس مانند دارد به‌گونه‌ای که کابوس‌ها بیش از پانزده بخش از بخش‌های رمان را تشکیل می‌دهند.

۳- یا مریم

یوسف راوی رمان پیرمردی تنهاست که پس از مرگ خواهرش حنه در خانه‌اش به تنهایی زندگی می‌کند، اما طبقه بالای خانه را به یک زن و شوهر جوان مسیحی هم‌کیش خود اجاره می‌دهد. او از بازماندگان نسلی از مسیحیان است که سالیان سال در آرامش و آسایش در کنار دیگر مذاهب عراقی زندگی کرده است، لذا او خوش‌بین است و گذشته را علی‌رغم همه کاستی‌ها دوست دارد و آینده را نیز زیبا می‌بیند. از دید وی خشونت‌ها و جنگ‌های مذهبی که رخ می‌دهد مرحله‌ای گذار است و سرانجام صلح و آرامش به عراق بازخواهد گشت. مها راوی دوم اما دیدگاه دیگری دارد. وی معتقد است وضعیت نابسامان کنونی و جنگ و فرقه‌گرایی

مذهبی پایانی ندارد لذا آینده مبهم و تار خواهد ماند. او براین باور است که مسیحیان در عراق مورد ستم واقع شده‌اند و مسلمانان درصدد هستند آنان را از سرزمین اجدادیشان بیرون کنند. وی تصمیم دارد در اولین فرصت به همراه همسرش لوی از جهنمی به نام عراق خارج شود. این دو دیدگاه ناسازگار یکی از تم‌های اصلی رمان را تشکیل می‌دهند به گونه‌ای که رمان با مشاجره لفظی میان این دو شخصیت شروع می‌شود. از ویژگی‌های این رمان آنست که تمامی رخداد‌های آن در یک روز صورت می‌گیرد و باقی بازگشت ناگهانی به گذشته است که راوی خواننده را برای شناخت هرچه بیشتر حقایق تاریخی و سیر زندگی شخصیت‌های رمان با خود به عقب می‌برد. پایان رمان برخلاف آنچه تصور می‌رود مرگ یوسف شخصیت اصلی داستان است. وی توسط تروریست‌های تکفیری که به کلیسا حمله می‌کنند و آنجا را به خاک و خون می‌کشند به همراه بسیاری دیگر کشته می‌شود. نویسنده با مرگ یوسف و نه مها، این مطلب را به ذهن خواننده القا می‌کند که تروریست‌ها نه فقط "حاضر" را کشتند بلکه "آینده" یعنی امید به زندگی را در دل‌ها کشتند.

۴- فهرس

فهرس آخرین رمان سنان انطون است این رمان تراژدی گونه وضعیت نابسامان عراق را به زیبایی به تصویر می‌کشد. نمیر البغدادی جوان مهاجر عراقی است که سال‌هاست در آمریکا زندگی می‌کند. او دانشجوی دکتری است و به عنوان مترجم همراه یک گروه کارگردانی جهت تهیه فیلم مستند درباره جنگ به زادگاهش سفر می‌کند. وی به طور اتفاقی در بازار کتاب فروشان خیابان المنتبی با کتاب فروشی مرموز به نام "ودود" آشنا می‌شود. ودود در نظر دارد درمورد حوادث اخیر عراق رمانی بنویسد. نمیر پس از خریدن چند کتاب که دست نوشته‌ای بنام فهرس در میان آنها بود سعی می‌کند رمانی درباره زندگی ودود بنویسد. فهرس دست نوشته‌ای بود که بنا به تعبیر نویسنده‌اش درباره دقیقه اول رویدادهای جنگ نوشته است، نه تاریخ رسمی که اختصاص به فتوحات فاتحین و جنگ‌ها و کشورگشایی آنان صحبت می‌کند.

"فهرس" نوشته‌ای است که علاوه بر درد و رنج انسان‌ها، درد و رنج اشیا را نیز به تصویر می‌کشد، چون ودود نویسنده آن معتقد است که اشیا مانند سنگ، درخت، دیوار، قالیچه و همچنین حیوانات مانند اسب، پرند و... مانند انسان‌ها سخن می‌گویند و احساسات و درکی مانند انسان‌ها دارند. راوی در این رمان پیوسته در حال طرح پرسش‌های فلسفی است پرسش‌های بنیادین در قالب مشربی صوفیانه. فهرس رمان بازگشت است، بازگشت به آنچه

نیست ، به جهت تغییر و ساخت دوباره آن . نویسنده در این رمان تکنیک داستان تودرتو یا داستان در داستان را به کار برده است چون این رمان در درون خود داستان‌های گوناگونی را جای داده که هر کدام می‌توانند رمانی جداگانه باشند. در این رمان نمیر دوران کودکی را بازگویی می‌کند و اینکه در کودکی دوست داشت بنویسد و دیگران نوشته‌هایش را بخوانند اما این چیزی بود که هرگز اتفاق نیفتاد . برخلاف وی ودود می‌نویسد؛ اما دوست ندارد کسی نوشته‌هایش را بخواند . او مانند التوحیدی ، ابو عمر بن العلاء ، یوسف ابن اسباط و سفیان الثوری عقیده بر این دارد که باید نوشته‌هایش را بسوزاند یا در آب بیندازد، چون بر این باور است که با مرگ اسرار و ناگفته‌ها فاش می‌شوند . اسرار روح آدمی مانند اسرار جسد است که با کالبدشکافی فاش می‌شوند ، اما این امر نه در زمان حیات بلکه پس از مرگ رخ می‌دهد . در پایان رمان ودود که متهم به جنون بود و مدتی در تیمارستان بستری بود در یک بمب‌گذاری کشته می‌شود تا اسرار وی با مرگش فاش گردد. رمان بیش از یک پایان دارد . یکی از این پایان‌ها دعوت نمیر از ودود و مهاجرت وی به آمریکاست و پایان دیگر مرگ ودود است ، مرگی که در حقیقت فرجام تمامی عراقیانی است که حقیقت را کشف می‌کنند اما زندگی‌شان با غم و اندوه تراژدی گونه پایان می‌یابد.

باب اول: مفهوم جریان سیال ذهن

این باب شامل سه فصل بوده و درباره مفهوم سیال ذهن و ریشه‌ها و تاریخچه آن ، سپس در مورد تکنیک‌های آن سخن به میان آمده است.

در فصل اول این باب تحت عنوان «تعریف جریان سیال ذهن و بررسی ریشه‌های آن» علاوه بر تعریف لفظی دو واژه "تیار" و "وعی" در معاجم عربی ، به تعریف اصطلاحی جریان سیال ذهن نزد ناقدان و پژوهشگران غربی مانند جیمز جویس و پل ویست و ناقدان و پژوهشگران عرب مانند عبدالله خطیب و محمد غنیمی هلال پرداختیم . کما اینکه به تعریف خودآگاه و ناخودآگاه در مکتب روانکاوی فروید اشاره نمودیم . فروید روان آدمی را به دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه تقسیم نمود و ریشه اغلب نوآوری‌های ادبی را نه به خودآگاه بلکه به ناخودآگاه نسبت داد که به اعتقاد وی بخش اصلی روان آدمی را تشکیل می‌دهد . سپس به بررسی ریشه‌های فلسفی ، روانشناسی ، ادبی سبک سیال ذهن در ادبیات غرب پرداختیم. پژوهش‌ها نشان می‌دهد که

اصطلاح جریان سیال ذهن ابتدا در بحث‌های فلسفی شکل گرفت و این بدان معناست که این اصطلاح ریشه فلسفی دارد .

خاستگاه اولیه سیال ذهن بحث خودآگاه است که در فلسفه شعور نامیده می‌شود. اولین فیلسوفی که درباره شعور سخن گفت رنه دکارت فرانسوی است ، اما جیمز جویس بود که این اصطلاح را برای اولین بار در علم روانشناسی به کار گرفت . او که یک روانشناس و فیلسوف آمریکایی بود در کتاب اصول روانشناسی که سال ۱۹۸۰م نوشت این اصطلاح را به کار گرفت سپس رمان نویسان به تاثر از فروید و مکتب روانکاوی وی به تحلیل روانی شخصیت‌ها داستانی متمایل شدند و این زمینه‌ای بود برای ظهور سبک نوین رمان‌نویسی که همان جریان سیال ذهن است. به کارگیری اصطلاح جریان سیال ذهن به روانشناسی محدود نشد بلکه وارد حوزه ادبیات نیز شد. مای سینکلر اولین نویسنده و ناقد غربی بود که این اصطلاح را در مقالات نقدی خود به کار برد تا پس از او دیگر نویسندگان و ناقدان ادبی این سبک را به عنوان ابزاری برای واکاوی ذهن شخصیت‌ها و سیر در حالات روانی آنها به کارگیرند.

فصل دوم این باب با عنوان تاریخچه جریان سیال ذهن در رمان عربی ، در مورد تاریخچه پیدایش شیوه روایی جریان سیال ذهن در رمان عربی می‌پردازد . این حقیقت که ظهور آغازین سیال ذهن در غرب بوده است انکار پذیر نیست. حوادث و رخداد‌های سیاسی اجتماعی که در غرب اتفاق افتاد ، بعلاوه انقلاب صنعتی علمی و ظهور ایسم‌ها و مکتب‌های فلسفی انسان‌محور همگی در ظهور این سبک دخالت داشته‌اند. مروری سریع بر تاریخ رمان‌نویسی این حقیقت را نشان می‌دهد که رمان روان‌شناختی سابقه‌ای طولانی تر از رمان سیال ذهن داشته است حتی گفته شده است که رمان روان‌شناختی زمینه‌ساز ظهور رمان سیال ذهن بوده است .

در مبحث دوم این فصل درباره تاریخچه سیال ذهن در ادبیات معاصر عرب صحبت می‌شود. تا قبل از دهه پنجاه قرن بیستم رمان سنتی یکه‌تاز میدان رمان‌نویسی عربی بود تا آن که نجیب محفوظ رمان اللص والکلاب را که اولین رمان عربی سیال ذهن به شمار می‌رفت نوشت و بدین‌گونه بود که سیال ذهن وارد چرخه رمان‌نویسی عربی شد. اوضاع و شرایط سیاسی اجتماعی جهان عرب بر ادبیات بی تاثیر نبود. جهان عرب در قرن نوزدهم تحولات و سرخوردگی‌های بسیاری را به خود دید من جمله اشغال عمده کشورهای عربی توسط استعمارگران و اشغالگران غربی ، شکست اعراب از اسرائیل در سال ۱۹۴۸م و بی‌خانمان شدن بسیاری از فلسطینیان و آوارگی آنها ، فروپاشی اندیشه ناسیونالیسم عربی در پی شکست مکتب سوسیالیسم ، و تجاوز سه‌گانه به مصر در سال ۱۹۶۵م به رهبری بریتانیا که منجر به اشغال غزه و شبه جزیره سینا

توسط اسرائیل شد ، شکست مجدد کشورهای عربی از اسرائیل به سال ۱۹۶۷م و از دست رفتن بخش‌های دیگری از سرزمین‌های عربی. تمامی این رویدادهای تلخ اثرات روانی شگرفی بر نویسندگان عرب داشته تا جایی که رمان نویسان عرب را بر آن داشت تا شیوه نوین ذهن‌گرا را برای رمان‌نویسی انتخاب نمایند .

فصل سوم که شامل پنج مبحث است راجع به شیوه‌ها و شگردهای جریان سیال ذهن سخن به میان آمده است . حدیث نفس یا خود‌گویی یا نجوای درون یکی از این شگردها و تکنیک- هاست و به معنای سخنی است که شخصیت‌های رمان یا داستان با خود به زبان می‌آورد و غالباً بدون مخاطب است تا سیر اندیشه‌ها و افکار درونی شخصیت‌ها را به تصویر کشد. به وسیله حدیث نفس شخصیت از افکار و اندیشه‌های خویش سخن می‌گوید تا خواننده رمان از آنها مطلع نماید. این روش از روش‌های سنتی هنرنمایش یا تئاتر به حساب می‌آید که رمان از آن به عاریت گرفت . در حدیث نفس شخصیت اصلی در یک مونولوگ که تماشاچیان می‌شنوند با خود سخن می‌گوید. داستان‌نویسی معاصر برای به‌تصویرکشیدن احساسات و تمایلات درونی شخصیت‌ها و روایت داستان بدون نیاز به حضور راوی از این روش بهره می‌گیرد .

در مبحث دوم این فصل سخن از تداعی آزاد است. تداعی آزاد شگردی است که فروید برای روانکاو و معالجه بیمارانش به‌جای هیپنوتیزم به کار گرفت. در تداعی آزاد شخصیت داستان هرآنچه در ذهنش می‌گذرد را بازگو می‌کند حتی آنچه را که فکر می‌کند بی‌اهمیت است یا شرم‌آور و یا دردناک است. در تداعی آزاد ، برخورد تصاویر و کلمات و عبارات یا براساس مشابَهت یا براساس مجاورت و یا براساس تضاد با یکدیگر احضار و بکار برده می‌شوند .

مبحث سوم درمورد تک‌گویی درونی به عنوان یکی از تکنیک‌های اساسی جریان سیال ذهن است. سخنی است غیر ملفوظ که شخصیت اصلی رمان یا داستان با خود می‌گوید تا به وسیله آن اندیشه‌ی درونی و احساسات و تمایلات نهان خود را بازگو کند. احساسات و افکاری که به ناخودآگاه وی نزدیک‌ترند. از ویژگی‌های تک‌گویی درونی فقدان نظم منطقی است . تک‌گویی درونی سخنی است بدون روتوش، به این معنی که کمتر تابع قواعد منظم زبانی است و به دو قسمت تقسیم می‌شود: تک‌گویی درونی مستقیم و تک‌گویی درونی غیرمستقیم. در تک‌گویی درونی مستقیم زاویه دید اول شخص است و راوی یا نویسنده به دلیل غایب بودن دخالتی در سیر رمان ندارد ، و به این‌گونه فرصت بیان حالات روانی و تعبیر از درون به خود شخصیت داده می‌شود . اما در تک‌گویی غیرمستقیم زاویه دید ضمیر مخاطب یا غایب است نویسنده یا راوی در طول داستان حاضر است .

مبحث چهارم راجع به زمان پریشی است. عنصر زمان در اغلب رمان‌های مدرن خصوصا سیال ذهن اهمیتی بسیار دارد. اما کاربرد زمان در رمان سیال ذهن به گونه‌ی دیگری ست. آن ترتیب و توالی خطی زمان که در رمان سنتی وجود داشت در اینگونه رمان‌ها جای خود را به تصاویری در هم تنیده از خاطراتی با تقدم و تاخر زمانی یا پرش‌های زمانی یا زمان پریشی می‌دهد. نویسندگان اینگونه رمان‌ها برای کشاندن مخاطب به فضای ذهنی شخصیت‌های داستان به شگردهایی مانند بازگشت به گذشته، تغییر مداوم روایت بین زمان گذشته و حال، جابجایی مداوم کانون روایت داستان میان لایه‌های مختلف ذهن شخصیت، بهره‌گیری از تداعی‌های مکرر که گذشته و حال را به هم پیوند می‌دهد، کاربرد نامتعارف افعال و... دست می‌زنند تا برداشت‌های متفاوت ذهنیت‌های مختلف از مفهوم زمان را نشان دهند.

در مبحث پنجم سخن از شخصیت‌پردازی است که از عناصر مهم رمان بشمار می‌آید. انجام بسیاری از عناصر رمان مانند تک‌گویی درونی، حدیث نفس، تداعی آزاد و حوادث و... برعهده شخصیت‌هاست تا جایی که داستان را نمی‌توان بدون شخصیت تصور کرد. در رمان مدرن بسیاری از شیوه‌های سنتی روایت فرمی جدید به خود می‌گیرند و معمولا ساختار رمان بیش از محتوای آن در کانون توجه قرار می‌گیرد. بررسی و تحلیل شخصیت و روش‌های شخصیت‌پردازی از بحث‌های جدید نقد ادبی امروزی است که به‌عنوان شاخه‌ای مستقل و مهم در مباحث رمان‌نویسی به آن پرداخته می‌شود.

باب دوم: تکنیک‌های سنتی جریان سیال ذهن

این باب شامل پنج فصل است. فصل اول به تکنیک تداعی آزاد در رمان‌های سنان انطون اختصاص دارد. فصل دوم به حدیث نفس در این رمان‌ها می‌پردازد. فصل سوم به زمان پریشی، و فصل چهارم به تک‌گویی درونی اختصاص دارد. علاوه بر آن موضوع شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان‌های سنان انطون را فصل پنجم بررسی می‌نماید.

تداعی آزاد عملیاتی است که طی آن نویسنده رمان سیال ذهن افکار و اندیشه‌ها و خاطرات و تمایلات درونی را براساس مشابَهت یا مجاورت یا تضاد میان دو چیز پشت سرهم به یاد می‌آورد. در این فصل تلاش بر این است که نمونه‌هایی از به کارگیری تکنیک تداعی آزاد در رمان‌های سنان انطون ارائه گردد. بی‌شک رمان‌های این نویسنده پر از تکنیک تداعی آزاد است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که وی همراه با استفاده از تکنیک تک‌گویی درونی از تکنیک

تداعی آزاد هم با مهارت هرچه تمام‌تر استفاده نموده است. ذهنیت قهرمان‌های رمان‌های سنان انطون همواره از کلمه‌ای به کلمه دیگر و از خاطره‌ای به خاطره‌ی دیگر جابجا می‌شوند. سنان انطون همواره رویدادهای گذشته به یاد می‌آورد تا آنها را در زمان حاضر ذوب نموده و ساختار روایی محکمی را ارائه دهد. وی از طریق تداعی آزاد تمایلات درونی، افکار، اندیشه‌ها و احساسات درونی خود را نسبت به اوضاع نابسامان و اسفبار جامعه عراق به تصویر می‌کشد. لذا از تکنیک گفتگو نیز در این راستا استفاده نمود. وی گفتگوها را به لهجه عراقی آورده تا خواننده را بهتر و آسان‌تر وارد فضای حاکم بر رمان‌هایش نماید.

در فصل دوم به حدیث نفس در رمان‌های سنان انطون پرداختیم. حدیث نفس یکی از تکنیک‌های مهم و اساسی در سیال ذهن و ابزاری مناسب جهت تبیین افکار، اندیشه‌ها و احساسات درونی شخصیت‌هاست، اضافه بر آن حدیث نفس موجب استحکام عناصر روایی داستان می‌شود. سنان انطون از این حقیقت که حدیث نفس نقش مهمی در به تصویر کشیدن خودآگاهی دارد غافل نیست لذا این تکنیک را جهت تبیین محتوی درونی شخصیت‌های به‌گونه‌ای ماهرانه استفاده نمود تا از رهگذر آن ذهنیت پر راز و رمز شخصیت‌ها را بهتر به تصویر بکشد. بر این اساس در این فصل سعی می‌شود که شواهد و نمونه‌هایی از بکارگیری این تکنیک توسط نویسنده ارائه شود. طبیعت موضوع اقتضا کرد که این فصل در چهار قسمت و یک مقدمه و یک خاتمه باشد و هر قسمت تکنیک حدیث نفس را در یکی از رمان‌های سنان انطون بررسی نماید.

در فصل سوم سخن از زمان پریشی است. در رمان مدرن زمان نقش مهم و کلیدی دارد. در این‌گونه رمان‌ها برخلاف رمان‌های سنتی زمان آن ترتیب و توالی خطی منطقی خود را ندارد؛ بلکه تابع وضعیت ذهنی شخصیت‌هاست زیرا خاطرات درهم‌تنیده و آشفته ذهنی شخصیت‌ها اقتضا می‌کند که نوعی پرش زمانی یا تقدم و تاخر بر زمان رمان حاکم باشد. در این رمان‌ها بین زمان بیرونی و زمان درونی یا زمان طبیعی و زمان ذهنی تفاوت زیادی وجود دارد. در این فصل جلوه‌های زمان پریشی در رمان‌های سنان انطون مورد بررسی قرار می‌گیرد. بر این اساس این فصل را به دو مبحث و یک مقدمه و یک خاتمه تقسیم نمودیم. در مبحث اول که سه محور دارد، محور اول گذشته‌نگری خارجی در رمان‌های سنان انطون را مورد بررسی قرار می‌دهد، و محور دوم در مورد گذشته‌نگری داخلی در این رمان‌ها، و محور سوم در مورد گذشته‌نگری مختلط در این رمان‌ها سخن بعمل می‌آید. مبحث دوم شامل دو محور است، محور اول راجع به آینده‌نگری

تمهیدی و در محور دوم آینده نگری اعلانی را مورد بررسی قرار دادیم. و در پایان فصل خاتمه و نتیجه گیری پژوهشگر آمده است.

فصل چهارم: تک‌گویی درونی

در این فصل سخن از شگرد تک‌گویی درونی در رمان‌های سنان انطون است؛ با توجه به جایگاه تک‌گویی درونی در رمان سیال ذهن و نقش کلیدی آن در پرده‌برداری از احساسات درونی شخصیت‌ها و تمایلات و افکار آنها سنان انطون این شگرد را به همین جهت به شکل ماهرانه‌ای در رمان‌هایش به کار گرفته است و بدین دلیل است که می‌بینیم وی به این شگرد توجه و اهتمام خاصی نموده است. تلاش سنان انطون در ارائه تصویری واضح از درون این شخصیت‌ها و به تصویر کشیدن دردها و رنج‌ها و اندوه آنها و آشکار ساختن کشمکش‌های درونی آنها موجب شد که از این شگرد به صورت بسیار گسترده استفاده نماید تا جایی که می‌توان گفت کمتر بخشی از رمان‌هایش خالی از تک‌گویی درونی باشد، امری که موجب پویایی این رمان‌ها و سبب نفوذ در اعماق خواننده می‌شود.

این فصل شامل سه مبحث است و یک مقدمه و خاتمه‌ای در پایان که پژوهشگر در آن از نتایج و دست‌یافته‌های خود سخن گفته است. مبحث اول راجع به تک‌گویی درونی مستقیم در رمان‌های سنان انطون است. مبحث دوم در مورد تک‌گویی درونی غیرمستقیم در رمان‌های مذکور است. مبحث سوم و پایانی در مورد تک‌گویی درونی مختلط است که آمیزه‌ای از تک‌گویی درونی مستقیم و تک‌گویی درونی غیرمستقیم است. پر واضح است که پژوهنده از اختلافات اساسی میان این سه شگرد و ارتباط آنها با جریان سیال ذهن غافل نمانده و آنها را ذکر کرده است.

فصل پنجم مربوط به شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان‌های سنان انطون است. شخصیت اهمیت خاصی در رمان‌نویسی دارد. تمامی عناصر تکنیکی فنی رمان به نوعی با شخصیت‌های رمان مرتبط بوده و راوی از طریق شخصیت‌ها و گفتگوی میان آنها افکار و اندیشه‌های خویش را پیش می‌راند. لذا بی‌جهت نیست اگر بگوییم که شخصیت در یک رمان ستون فقرات آن را تشکیل می‌دهد. نظر به اینکه هدف رمان سیال ذهن آشکار ساختن ذهنیت‌های درونی شخصیت‌ها است، اهمیت عمده شخصیت‌ها بر ما آشکار می‌شود. در این فصل شخصیت و اقسام آن و شیوه شخصیت‌پردازی در این رمان‌ها بررسی می‌شود. بر این اساس این فصل به دو مبحث و یک مقدمه تقسیم می‌شود. در مبحث اول انواع شخصیت‌ها را با توجه به نقش آنها بررسی کردیم؛ لذا راجع به دو نوع شخصیت تحت عنوان شخصیت اصلی و شخصیت فرعی

سخن به میان آمد. در مبحث دوم انواع شخصیت‌ها با توجه به ایستا یا پویا بودن آنها مورد بررسی قرار دادیم و در این قسمت شخصیت‌ها را به شخصیت پویا و شخصیت ساده تقسیم کردیم و ویژگی‌ها و مشخصات آنها را بررسی نموده ، و در آخر بحث نتیجه‌گیری به عمل آمد.

باب سوم: جلوه‌های سبکی و سینمایی جریان سیال ذهن

این باب به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش اول به جلوه‌های سبکی سیال ذهن در رمان‌های سنان انطون اختصاص دارد ، و بخش دوم به تکنیک‌های سینمایی در این رمان‌ها. منظور از جلوه‌های سبکی تکنیک‌هایی هستند که در ساختار رمان به کار گرفته می‌شوند . در بخش جلوه‌های سبکی سه فصل به ترتیب زیر وجود دارد:

فصل اول راجع به تکنیک رویاپردازی است. تکنیک رویا پردازی خیال‌بافانه یکی از تکنیک‌هایی است که در رمان سیال ذهن کاربرد دارد. ساختار این گونه رویاها ریشه در تخیل دارد ، تخیلی که از آن به خیال‌بافی تعبیر می‌شود و به گفته فروید با تحلیل آن می‌توان به کنه شخصیت‌ها پی‌برد. بر این اساس این فصل به تحلیل و بررسی رویا پردازی در رمان‌های سنان انطون اختصاص دارد. در این فصل بخشی را به تشویق‌کننده های زبانی اختصاص دادیم . این گونه تشویق‌کننده‌ها نقش قابل توجهی در پیشبرد فضای درونی رمان ایفا می‌کنند.

این فصل سطوح مختلف رویاپردازی در رمان‌های سنان انطون را بررسی می‌کند و شامل دو مبحث و یک مقدمه است. در مبحث اول پژوهنده رویاپردازی را از لحاظ ابعاد نمادین آن به دو نوع مستقیم و غیرمستقیم تقسیم نموده است. موضوع مبحث دوم تشویق زبانی است که شامل دو محور است ، محور اول در مورد تجزیه زبانی بوده و در آن راجع به پارادوکس لغوی و زبان شاعرانه بحث شده است و محور دوم در مورد از خود بیگانگی زبانی است و در آن راجع به سبک حزن و اندوه، سبک طنز و استهزاء، سبک استفهام، سبک زبان غیر مودبانه سخن به میان آمده است.

در فصل دوم سخن از تصویرهای شاعرانه است. تصویر شاعرانه از جمله آرایه‌های ادبی به شمار می‌آید که در آنها از مواردی مانند تشبیه ، مجاز و استعاره جهت تزیین کلام و پرداختن به بعد زیباشناختی آن استفاده می‌شوند. اما در رمان‌نویسی به سبک جریان سیال ذهن موضوع به گونه دیگری است. در این سبک تصاویر یاد شده نه برای تزیین عبارات ، بلکه برای اثبات

درهم شکستگی ساختاری زبان و هنجارشکنی استفاده می‌شود؛ زیرا زمان بکاررفته در این گونه رمان‌ها زمان داخلی است که با ناخودآگاه سنخیت دارد .

رمان از جمله انواع ادبی است که توانمندی شگرفی در انسجام با انواع ادبی دیگر و بهره‌گیری از آنها را داراست. این نوع ادبی همیشه در تعامل با زبان در تمامی سطوح و جنبه‌های مختلف چه معجمی و چه ترکیبی و چه دلایلیست ، امری که به آن امکان می‌دهد تا به راحتی با انواع ادبی دیگر درآمیزد. شعر از جمله این انواع ادبیست که رمان با آن در تعامل مستمر است به گونه‌ای که زبان شعر را از آن به عاریت گرفت تا در رهگذر آن از تصویرهای بلاغی مانند تشبیه و مجاز و استعاره استفاده کند . بدین دلیل زبان شاعرانه امروزه مختص شعر نبوده و از عناصر متعدد رمان به حساب می‌آید. زبان در رمان‌های سنان انطون از حد و مرز عادی خود می‌گذرد تا با به کارگیری قالبی شاعرانه به خلق تصاویر ویژه پردازد ، لذا زبان در این رمان‌ها زبانی شاعرانه است . سنان انطون توانست با این زبان بین عناصر روایی از یک جهت ، و متن و خواننده از جهتی دیگر تعامل لازم را ایجاد نماید .

این فصل به چهار مبحث تقسیم شده است در مبحث اول راجع به تشبیه و شیوه و کاربرد آن در رمان‌های سنان انطون ، و مبحث دوم راجع به استعاره و کاربرد آن در رمان‌های یادشده بحث می‌کند ، و مبحث سوم به مجاز و شیوه‌های بکارگیری آن در این رمان‌ها می‌پردازد، و مبحث چهارم راجع به کنایه و شیوه‌های کاربرد آن در رمان‌های یاد شده اختصاص دارد .

فصل سوم بینامتنی را در رمان‌های سنان انطون مورد بررسی قرار می‌دهد. بینامتنی یکی از ابزارهای درک گفتمان و تحلیل آن به حساب می‌آید. نقد ادبی توجه شایانی به بینامتنی نموده و آن را مورد نقد و بررسی قرار داده است. بینامتنی می‌تواند در ارتباط با سیال ذهن و از تکنیک‌های آن باشد ، چون قابلیت آن را دارد که احساسات درونی و آنی شخصیت‌های داستانی را به تصویر بکشد. شخصیت‌ها در حالت نا خود آگاه فرصت این را می‌یابند که از آبشخور معرفی متون دیگر با مرجعیت حافظه دینی ، تاریخی ، سیاسی ، علمی بهره گیرند. اضافه بر آن با توجه به اینکه رمان سیال ذهن رمان تک موضعی نیست لذا بینامتنی از ادوات سیال ذهن به شمار می‌رود. از این رو این فصل به کارکرد بینامتنی و جلوه‌های آن در رمان‌های سنان انطون می‌پردازد.

این فصل شامل یک مقدمه و چهار مبحث و یک خاتمه است. مبحث اول در قالب سه محور به بینامتنی دینی پرداخته است: بینامتنی قرآنی ، بینامتنی احادیث نبوی و بینامتنی متون

مسیحی. مبحث دوم راجع به بینامتنی ادبی است و مبحث سوم بینامتنی فولکلور را، و مبحث چهارم بینامتنی سیاسی را مورد بررسی قرار می دهد.

در بخش تکنیک‌های سینمایی دو فصل به ترتیب زیر وجود دارند:

فصل اول این بخش به مونتاژ سینمایی اختصاص دارد. مونتاژ سینمایی از جمله تکنیک‌هایی است که رمان از سینما به عاریت گرفته است. این تکنیک نماها و صحنه‌های را به هدف نمایش یک سکانس هدفدار یک پارچه می‌سازد. هدف از مونتاژ خلق مفهومی است که تنها از طریق کنارهم گذاشتن نماهای مختلف در ذهن ایجاد می‌شود و این امر از طریق انتقال از صحنه‌ای به صحنه‌ای دیگر صورت می‌گیرد. از جمله تکنیک‌های که سنان انطون در رمان‌های خود بکار گرفت تکنیک مونتاژ سینمایی است، چون این تکنیک توانایی انتقال مکانی و زمانی و یا انتقال از یک موضوع فکری به موضوع فکری دیگر را به کمک ذهن به شخصیت‌های رمان می‌بخشد. از جانب دیگر مونتاژ می‌تواند معانی سمبولیکی را القا کند که می‌تواند در ساختار فنی رمان نقش مهمی داشته باشد.

این فصل شامل یک مقدمه و چهار مبحث و یک خاتمه است. در مبحث اول راجع به مونتاژ متریکی در رمان‌های سنان انطون، و در مبحث دوم راجع به مونتاژ ریتمیک در این رمان‌ها، و در مبحث سوم درباره مونتاژ لحنی در رمان‌های مذکور صحبت شده است. در مبحث چهارم مونتاژ ایده‌ای که از ابتکارات کارگردان معروف روسی سرگی ایزنشتاین است در این رمانها مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

فصل دوم به موضوع نورپردازی سینمایی اختصاص داده شده است. از جمله تکنیک‌های سینمایی که سنان انطون در رمان‌هایش از آنها بهره برده تکنیک نورپردازی است. وی این تکنیک را به دلیل توانایی در به تصویر کشیدن حالات ذهنی شخصیت‌ها به کار گرفته است. همچنین یک رمان نویس بوسیله نورپردازی این امکان را می‌یابد که رخداد‌های رمان را فشرده سازی کند، همان‌گونه که کارگردان این کار را انجام می‌دهد. سنان انطون این تکنیک را با مهارت هرچه تمام‌تر انجام داده است. دلیل استفاده از تکنیک نورپردازی توسط نویسنده این بوده که وی آن را تکنیک زبانی تعبیری نیرومند یافته که به موازات زبان نوشتاری عمل می‌کند و قابلیت خوانده‌شدن را داراست. تکنیک یاد شده توانست سنان انطون را در به تصویر کشیدن بحران هویت که یکی از بن‌مایه‌های رمان‌های اوست یاری نماید تا تصویری تمام‌نما از وضعیت اسفناک جامعه خود ترسیم کند.

این فصل برحسب طبیعت موضوعاتش شامل یک مقدمه و سه مبحث و یک خاتمه است . در مبحث اول تکنیک نورپردازی سایه روشن در رمان‌های سنان انطون مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. مبحث دوم پیرامون نورپردازی زیرین صحبت شده ، و در مبحث سوم در مورد نورپردازی روشن مایه سخن به میان آمده و در نهایت نتیجه‌گیری پژوهنده آمده است.

پیشنهادهات

پر واضح است که سنان انطون تکنیک‌ها و جلوه‌های سبکی جریان سیال ذهن را در رمان‌های خود به کار برده است. وی در این رمان‌ها علاوه بر تم تروریسم که تم اصلی را تشکیل می‌دهد تم‌های متعدد دیگری بکار برده است که بالقوه می‌تواند موضوعات قابل پژوهشی برای پژوهشگران باشد. در این راستا موضوعات ذیل پیشنهاد می شود:

۱. ثیمه الطائفية في روايات سنان أنطون
۲. إرهاب السلطة في رواية «إعجام» لسنان أنطون.
۳. ثنائية الموت والحياة في روايات سنان أنطون.
۴. ثيمة اغتراب المثقف داخل الوطن في رواية «وحدها شجرة الرمان» سنان أنطون.
۵. ثيمة التطرف الديني في روايات سنان أنطون
۶. الآخر الغربي في رواية «فهرس» لسنان أنطون.
۷. النظرة الوجودية للحياة في رواية «فهرس» لسنان أنطون
۸. الخطاب الطائفي وجذوره في روايات: «وحدها شجرة الرمان» و «يا مريم» و «فهرس» لسنان أنطون.

۹. تحليلات السخرية وآلياتها في رواية «إعجام» لسنان أنطون
- این موضوعات و موضوعات مشابه بکر دیگر را شایسته پژوهش دیدیم تا دانشجویان و پژوهشگران ارجمند آنها را موضوع پژوهش خود قرار دهند

قائمة المصادر والمرجع

أولاً- المصادر والمراجع العربية والمترجمة إلى العربية

أ) قائمة الكتب

- القرآن الكريم

- آجيل، هنري، علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس، بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠م.
- إبراهيم، أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ١٩٨٥م.
- إبراهيم، رزان محمود، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.
- ابن أبي سلمى، زهير، الديوان، شرح وتقديم علي حسن فاعور، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية، ١٩٨٨م.
- ابن الأثير الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل، جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة"، لا. ط، تحقيق محمد زغلول سلام، مصر: منشأة المعارف باسكندرية، ٢٠٠٩م.
- أبونضال، نزيه، التحولات في الرواية العربية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦م.
- أحمد حسن العزي، نفلة، تقنيات السرد وآليات التشكيل الفني، الأردن: دار غيداء، ٢٠١٠م.
- أحمد، حفيظة، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية (دراسات نقدية)، الطبعة الأولى، رام الله فلسطين: منشورات اورغاريت الثقافية، ٢٠٠٧م.
- أحمد قاسم، سيزا، بناية الرواية، الطبعة الأولى، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٥م.
- اسماعيل، عزالدين، التفسير النفسي للأدب، الطبعة الرابعة، دار العودة الأسكندرية، ١٩٨١م.
- امرؤ القيس، حندج بن حجر، الديوان، تحقيق حنا الفاخوري، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٩م.
- الألفي، أبو صالح، الفن الإسلامي، أصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف، ١٩٩٨م.
- أمين، أحمد، النقد الأدبي، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٢م.
- أندرسون، أنريكي، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ترجمة علي إبراهيم علي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

- أنطون، سنان، إعجام، الطبعة الأولى، بيروت-بغداد: منشورات الجمل، ٢٠١٣م.
- أنطون، سنان، فهرس، الطبعة الأولى، بيروت-بغداد: منشورات الجمل، ٢٠١٦م.
- أنطون، سنان، وحدها شجرة الرمان، الطبعة الأولى، بيروت-بغداد: منشورات الجمل، ٢٠١٣م.
- أنطون، سنان، يا مريم، الطبعة الأولى، بيروت-بغداد: منشورات الجمل، ٢٠١٢م.
- أنيس، ابراهيم ورفاقه، المعجم، القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٧٢م.
- أوتلنبيرد، لين ولينزي لويس، الوجيز في دراسة القصص، ترجمة عبد الجبار المطليبي، بغداد: منشورات دار الشؤون الثقافية والنشر، ١٩٨٣م.
- إينباوم، بوريس، نظرية المنهج الشكلي، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢م.
- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، (الفضاء-الزمان-الشخصية)، الطبعة الثانية، دار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٩م.
- البحيري، سعيد حسين، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الطبعة الأولى، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٧م.
- بدوي، عبدالرحمن، الزمن الوجودي، الطبعة الثالثة، بيروت-لبنان: دار الثقافة، ١٩٧٣م.
- برجسون، هنري، التطور الخالق، ترجمة محمد محمود قاسم، مراجعة نجيب بلدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
- برد يائف، نيقولا، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة على أدهم، الطبعة الثانية، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م.
- البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨١م.
- برلاين، أ.د، علم النفس المعرفي، الصراع، لإثارة، حب الاستطلاع، ترجمة كريماني بدير، بيروت: عالم الكتب، ١٩٩٣م.
- برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، الطبعة الأولى، القاهرة: دار ميريت، ٢٠٠٣م.
- -----، المصطلح السرد، ترجمة عابد خزندار، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م.
- برونل، أدريان، سيناريو الفلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، ترجمة مصطفى محرم، دون معلومات النشر، (د.ت).

- بلخير، عمر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- بلعيد حمّاش، الحكمة في الفلسفة، الطبعة الثانية، الجزائر: دار الحكمة، ٢٠١٢م.
- بن عبدالمطلب، محمد، أدبيات قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٥م.
- بوخالفة، فتحي، لغة النقد الأدبي الحديث، إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.
- بوطيب، عبد العالي، مستويات دراسة النصّ الروائي، مقارنة تطبيقية لنماذج مغربية، الطبعة الأولى، المغرب: منشورات كلية الآداب جامعة المولى إسماعيل - مكناس، ٢٠٠٠م.
- بوعزة، محمد، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م.
- تاديه، جان إيف، الرواية في القرن العشرين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- التطاوي، عبدالله، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م.
- توروك، جان پول، سيناريو فن كتابة السيناريو، ترجمة قاسم المقداد، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٥م.
- توماشفسكي، بوريس، نظرية المنهج الشكلي، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٢م.
- تيميزار، فاطمة، محاضرات في مقياس سيمولوجيا الصورة، جامعة المسيلة، قسم علوم الإعلام والاتصال، ٢٠١٩-٢٠٢٠م.
- ثامر، فاضل، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧م.
- الجارم، علي ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، بيروت: دار المعارف، د. ط.
- الجبوري، عبدالكريم، الإبداع في الكتابة والرواية، الطبعة الأولى، دمشق: دار الطليعة الجديدة، ٢٠٠٣م.
- الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية، وفايز الداية، سورية: دار الفكر بدمشق، ٢٠٠٧م.
- جرييه، آلان روب، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف بمصر، د. ط.

- جمال، هشام، نظم الإنتاج السينمائي، دار السحار للنشر والتوزيع، ٢٠١٨م.
<https://books.google.com/books?id=8jdjDwAAQBAJ&pg>
- الجمالي، سناء طاهر، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، الطبعة الأولى، عمان الأردن: دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ٢٠١١م.
- الجواهري، محمد مهدي، الديوان، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة جزيرة الورد، ٢٠١١م.
- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبدالمجديد جحفة، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٩م.
- جينيت، جيرار، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر الحلي، الطبعة الثالثة، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٣م.
- الحاج معتوق، محبة، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤م.
- حادي، أحلام عبداللطيف، جماليات اللغة في القصة القصيرة (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)، الطبعة الأولى، بيروت- دار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤م.
- حبيلة، الشريف، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، الطبعة الأولى، إربد الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م.
- الحلبي، علاء، العلاجات المحرقة، الطبعة الأولى، دمشق: دار دمشق للنشر، ٢٠٠٦م.
- حليفي، شعيب، الرحلة في الأدب العربي، الطبعة الأولى، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م.
- الحميري، عبدالواسع، الخطاب والنص، المفهوم، العلاقة، السلطة، الطبعة الأولى، بيروت لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م.
- -----، ما الخطاب وكيف نحلله، الطبعة الأولى، بيروت لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.
- الخفاجي، احمد رحيم كريم، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، الطبعة الأولى، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.
- خضر حمد، عبدالله، المذهب الأدبية، دراسة وتحليل، بيروت لبنان: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٧م.
- خليل، ابراهيم، بنية النص الروائي، الطبعة الأولى، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م.

- خمري، حسين، *نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال*، الطبعة الأولى، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٧م.
- خوري، إلياس، *الذاكرة المفقودة دراسات نقدية*، الطبعة الأولى، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٢م.
- دافيدوف، لندال، *مدخل علم النفس*، ترجمة سيد الطواب وآخرون، الطبعة الثالثة، القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع، (د.ت)
- دالبيز، رولان، *طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية*، ترجمة حافظ الجمالي، بيروت- بغداد : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤م.
- دانسايجر، كين، *تقنيات مونتاج السينما والفديو*، ترجمة أحمد يوسف، القاهرة: المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.
- -----، *فكرة المخرج، الطريق إلى البراعة في فن الإخراج*، ترجمة محمد علام خضر، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٤م.
- الدراج، فيصل، *التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية*، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان: دار الفكر العربي، ١٩٩٦م.
- دودين، رفقة محمد عبدالله، *توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة*، عمان، وزارة الثقافة، ١٩٩٧م.
- ديفيس، بل، *العوالم الأخرى*، ترجمة حاتم النجدي، مراجعة أدهم السمان، الطبعة الأولى، دمشق: سلسلة الثقافة المميزة، ١٩٩٠م.
- راغب علاونة، شريف، *قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث*، الطبعة الأولى، عمان: دار المناهج، ٢٠٠٣م.
- الرقيق، عبد الوهاب، *في السرد (دراسات تطبيقية)*، الطبعة الأولى، تونس: صفاقس، دار محمد علي، ١٩٩٨م.
- الرقاني، أبو الحسن علي بن عيسى وآخرون، *ثلاث رسائل في إعجاز القرآن*، ترجمة محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، ط٤، دار المعارف، د.
- رمضان، يحيى، *قراءة في الخطاب الأصولي، الاستراتيجية والإجراء*، الطبعة الأولى، إربد عمان، الأردن: ٢٠٠٦م.
- رياض، عبدالفتاح، *التكوين في الفنون التشكيلية*، الطبعة الثانية، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٨٣م.
- الزاهي، فريد، *النص والجسد والتأويل*، المغرب: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣م.

- زغرب، صبيحة عودة، *جماليات السرد في الخطاب الروائي*، عمان، الأردن: دار مجدلاوي للنشر، ٢٠٠٥م.
- زيتوني، لطيف، *معجم مصطلحات نقد الرواية*، الطبعة الأولى، لبنان: دار النهار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م.
- زين الدين، نوال، *اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- سارتر، جان بول، *الوجود والعدم*، ترجمة عبدالرحمن بدوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦م.
- ساميول، تيفين، *التناص ذاكرة الأدب*، ترجمة نجيب عزوي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٧م.
- سعيد، ادوارد، *العالم والنص والناقد*، ترجمة عبدالكريم محفوظ، منشورات اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٠م.
- سلمان، عبدالباسط، *سحر التصوير*، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٤م.
- سمّاحة، فريال كامل، *رسم الشخصية في روايات حنا مينة*، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٩م.
- شاخ، ريتشارد، *الاغتراب*، ترجمة كامل يوسف حسين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م.
- شارتيه، بيير، *مدخل إلى نظريات الرواية*، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٢م.
- الشايب، احمد، *أصول النقد الأدبي*، مكتبة النهضة، مصر، ط ١، ١٩٩٤م.
- شريط، شريط أحمد، *تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (١٩٨٥-١٩٤٧)*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي، ١٩٨٥م.
- شكري، غالي، *معنى المأساة في الرواية العربية المعاصرة*، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠م.
- -----، *المنتقى دراسة في أدب نجيب محفوظ*، د.ط، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٩٨م.
- شلي، كرم، *الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج*، الطبعة الأولى، جده: دار الشروق، ١٩٩٨م.
- الشمالي، نضال، *الرواية والتاريخ*، الأردن: عالم الكتب الحديثة، ٢٠٠٢م.

- شوابكة، محمد علي، *السّر المؤطر في رواية النهايات*، عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٦م.
- شوشة، فاروق وآخرون، *معجم مصطلحات الأدب*، ج ١، القاهرة: مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٧م.
- شوقي، سعيد، *بناء المفارقة في الدراما الشعرية*، الطبعة الأولى، القاهرة: ايتراك للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.
- صالح، صلاح، *سرد الآخر "الأنا والآخر عبر اللغة السردية"*، الطبعة الأولى، الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م.
- الصايغ، وجدان، *الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث*، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م.
- الصديقي، عبداللطيف، *الزمان أبعاده وبنيتة*، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م.
- الصغاني، الحسن بن محمد بن الحسن، *العباب الزاخر واللباب الفاخر*، تحقيق محمد حسن آل ياسين، الطبعة الأولى، المجلد الأول، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١م.
- طالب، أحمد، *الفاعل في المنظور السينمائي*، الطبعة الأولى، الجزائر- وهران: دار الغرب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م.
- عاشور، عمر، *البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)*، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر، ٢٠١٠م.
- العاني، شجاع، *البناء الفني في الرواية العربية في العراق*، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٤م.
- عبدالحفيظ، عصام وآخرون، *الفلسفة، د.ط*، الجزائر: الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، ٢٠٠٤/٢٠٠٣م.
- عبدالحמיד، شاكر، *الحلم والرمز والأسطورة: دراسات في الرواية والقصة القصيرة*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- -----، *الفنون البصرية وعبقورية الإدراك*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.
- عبدالرحمن، عبد الهادي، *لعبة الترميز، دراسات في الرموز واللغة والأسطورة*، الطبعة الأولى، بيروت: الانتشار العربي، ٢٠٠٨م.

- العبدالله، يحيى، الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات طاهر بن جلّون الروائية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.
- عبد الملك، جمال، مسائل في الإبداع والتصور، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، ١٩٩١م.
- عبدالواحد، عمر، التعلّق النصي (مقامات الحريري أنموذجاً)، الطبعة الأولى، دار الهدى للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.
- ----- شعرية السرد، تحليل الخطاب السردى في مقامات الحريري، الطبعة الأولى: دار الهدى، ٢٠٠٣.
- عبدالهادي المرهج، علي، الفلسفة البراجماتية، أصولها ومبادئها، بيروت- لبنان: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨م.
- عثمان، عبدالفتاح، بناء الرواية، ١٩٨٢ القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٨٢م.
- عجزور، محمد، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١١م.
- عدلي، سيد محمد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.
- العسكري، الحسن بن عبد الله أبو هلال، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد بجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م.
- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
- عكاشة، أحمد، علم النفس الفسيولوجي، الطبعة الرابعة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٧م.
- علقم، نبيل، مدخل لدراسة القولكلور؛ دراسات في التراث الفلسطيني، القاهرة: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م.
- علوان مقرض، جميل، البنية السردية في شعر إمرو القيس، دار غيداء، ٢٠١٣م.
- عليان، حسن. تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية، الطبعة الأولى، الآن ناشرون وموزعون، ٢٠١٥م.
- عيلان، عمرو، في مناهج تحليل الخطاب السردى، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٨م.
- العيني، بدر الدين بن أحمد، عمدة القارئ شرح صحيح البخاري، تصحيح عبدالله محمود محمد عمر، الجزء الخامس، بيروت لبنان: دار الكتب العلمية، ١٩٧١م.

- غارتر، ستيفن، الإخراج السينمائي لحظة بلحظة، الطبعة الثانية، ترجمة أحمد نوري، لبنان: دار الكتاب الجامعي، ٢٠١٥م.
- الغامدي، حنان عبدالله، تخفيف الحلم في الرواية النسائية السعودية، الطبعة الثانية، دار الزيات للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠م.
- غرايه، عامر، الشخصية الروائية (وظيفتها، أنواعها، سماتها) مدونة عامر غرايه، إطلاله على الواقع والتحويلات، الأردن، (د.ت) (د.ط)
- غروس، ناتالي بيبقي، مدخل إلى التناسخ، ترجمة عبد الحميد بوريو، الطبعة الأولى، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.
- غنایم، محمود، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، الطبعة الثانية، بيروت، دار الجليل، ١٩٩٣م.
- غنيمي هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث، د ط، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣م.
- فرشوخ، أحمد، جمالية النص الروائي: دراسة تحليلية لرواية لعبة النسيان، الرباط: دار الأمان، ١٩٩٦م.
- فرويد، سيغموند، الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، الطبعة الرابعة، بيروت لبنان: دار الشروق، ١٩٨٢م.
- -----، تفسير الأحلام، تقديم: مصطفى سطوان، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٣م.
- -----، الحلم وتأويله، ترجمة جورج طرايشي، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠م.
- ----- الموجز في التحليل النفسي. ترجمة سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، مصر: مهرجان القراءة للجميع، ٢٠٠٠م.
- فريجة، أنيس، ملاحم وأساطير من أوغاريت: رأس شمرا، بيروت: دار النهار، ١٩٨٠م.
- فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٧م. العدد ٣٧.
- -----، مناهج النقد المعاصر، المغرب: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢م.
- فوستر، أي أم، أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، مراجعة سمر رويحي فيصل، جروس برس، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

- فوناتي، جاك، السيمياء المرئي، الطبعة الأولى، ترجمة علي أسعد، سوريا: دار الحوار للنشر، ٢٠١٤م.
- فينتورا، فران، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، دمشق: وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٢م.
- قاسم، حسن علي، إنتاج المواد السمعية البصرية "الأسس العلمية والمهنية"، الطبعة الأولى، القاهرة: دار العربي للنشر والتوزيع، ٢٠١٩م.
- - - - - ، التصوير التلفزيوني "الأسس، المبادئ، التقنيات"، القاهرة: العربي للنشر والتوزيع، ٢٠١٩م.
- القاضي محمد وآخرون، معجم السرديات، الطبعة الأولى، تونس: دار محمد علي، بيروت لبنان: دار الفارابي، ٢٠١٠م.
- القزويني، محمد جلال الدين الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق عبدالقادر حسين، القاهرة: مكتبة الأداة، ١٩٩٦م.
- القصراري، مها حسن يوسف، الزمن في الرواية العربية (١٩٦٠-٢٠٠٠)، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.
- قصّوري، إدريس، أسلوبيّة الرواية، الطبعة الأولى، أريد: عالم الكتب الحديثة، ٢٠٠٨م
- قطب، سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، الطبعة الرابعة، بيروت، لبنان: دار العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٦م.
- قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الإنساني في الشعر المعاصر، دط، بيروت: دار الآفاق الجديدة، دت.
- القواسمة، محمد عبدالله، البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، الطبعة الأولى، عمان الأردن: مكتبة المجتمع العربي، ٢٠٠٩م.
- القوصي، عبدالعزيز، علم النفس، أسسه وتطبيقاته التربوية، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٢م.
- كحّال، بوعلي، معجم مصطلحات السرد، الطبعة الأولى، عالم الكتب والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م.
- كوك، دافيد أ، تاريخ السينما الروائية، ترجمة أحمد يوسف، ج ١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.
- كونديرا، ميلان، فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عروودي، بيروت: أفريقيا للشرق، ٢٠٠١م.

- لودج، ديفيد، *الفن الروائي*، ترجمة ماهر البطوطي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ٢٠٠٢م.
- مارتن، مارسيل، *اللغة السينمائية*، ترجمة سعد مكاول، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٩م.
- المباركفوري، صفى الدين، *الرحيق المختوم*، بحث في السيرة النبوية، الطبعة الأولى، بيروت لبنان: دار الفكر، ٢٠٠٥م.
- مباركي، جمال، *التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر*، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، ٢٠٠٣م.
- مبروك، مراد عبدالرحمن، *الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر ١٩٨٤-١٩٦٧م*، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
- مرتاض، عبداللك، *في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد*، الكويت، عالم المعرفة، د.ط، ١٩٩٨م.
- المرزوقي، محمد، *الأدب الشعبي في تونس*، تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٧م.
- مرشد، أحمد، *البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصرالله*، الطبعة الأولى، بيروت-لبنان: دار فارس، ٢٠٠٥م.
- المناصرة، عزالدين، *علم التناص المقارن*، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م.
- موير، أدوين، *بناء الرواية*، ترجمة ابراهيم الصيرفي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، د.ت.
- المهندس، حسين حلمي، *دراما الشاشة (بين النظرية والتطبيق) للسينما والتلفزيون*، الطبعة الأولى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
- ميرهوف، هانز، *الزمن في الأدب*، ترجمة: سعد مرزوق، القاهرة - نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة، ١٩٧٢م.
- النادي، عادل، *مدخل إلى فن كتابة الدراما*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- نبيل، سليمان، *فتنة السرد والنقد*، الطبعة الأولى، دار الحوار، ١٩٩٤م.
- النجار، وليد، *قضايا السرد عند نجيب محفوظ*، الطبعة الأولى، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م.
- نجم، محمد يوسف، *فن القصة*، بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦م.

- نجيب إبراهيم، علي، *جماليات الرواية، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة*، دمشق: دار
الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤م.
- النحاس، هاشم، نجيب محفوظ على الشاشة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
- نعيمة، رغداء علي، *سمات الشخصية الانفعالية والاجتماعية*، الطبعة الأولى، العين - الامارات
المتحدة العربية: ٢٠١٠م.
- النعيمي، فيصل غازي، *العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن
منيف*، عمان الأردن: دار مجدلاوي، ٢٠٠٩م.
- النواب، مظفر، *الأعمال الشعرية الكاملة*، لندن: دار قنبر، ١٩٩٦م.
- وادي، طه، *دراسات في نقد الرواية*، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٤م.
- وهبة، مراد، *المعجم الفلسفي*، الطبعة الثالثة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩م.
- وهبة، مجدي، *وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، الطبعة الثانية،
بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.
- ويست، بول، *الرواية الحديثة الانكليزية والفرنسية*، ترجمة عبد الواحد محمد، الطبعة الحادية عشر،
القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م.
- ويليك، رينيه، *واستن واين، نظرية الأدب*، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب،
الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م.
- الهاشمي، أحمد، *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع*، إشراف صدقي محمد جميل، قم:
انتشارات ذوي القربى، ١٤٢٠ق.
- همفري، روبرت، *تيار الوعي في الرواية الحديثة*، ترجمة محمود الربيعي، الطبعة الأولى، القاهرة: المركز
القومي للترجمة، ٢٠١٥م.
- هيثم علي، الحاج، *الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي*، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان:
مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٨م.
- يعقوب، إميل وبسام حركة، ومي شيخاني، *قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية*، الطبعة الأولى،
بيروت-لبنان: دار الملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٨٧م.
- يقطين، سعيد، *انفتاح النص الروائي: النص والسياق*، الطبعة الثانية: الدار البيضاء: المركز الثقافي
العربي، ٢٠٠١م.
- يوسف، آمنة، *تقنيات السرد في النظرية والتطبيق*، الطبعة الثانية، بيروت - لبنان: المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، ٢٠١٥م.

- يوسف العتوم، عدنان، علم النفس المعرفي، النظرية والتطبيق، الطبعة الثالثة، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ٢٠٠٤م.

(ب) الرسائل والأطاريح العربية

- بارودي، سميرة، الدراسات السردية في النقد الجزائري المعاصر، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، ٢٠١٠-٢٠١١م.

- بوترة، الطيب، شعرية التناص في شعر الجواهري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران أحمد بن بله، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٧-٢٠١٦م.

- بوحاري، دليلة ونورية، الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية "رواية ربح الجنوب أنموذجاً" رسالة ماجستير، جامعة عبدالرحمن ميرة- بجاية، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٥م.

- بوطغان، وهيب، البنية الزمنية في رواية عابر سبيل لأحلام مستغامي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، ٢٠٠٨-٢٠٠٩م.

- حمدان، أحمد عبدالله محمد، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠٨م.

- الخرابشة، علي، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب ٢٠١٤م، العدد ١١٠، ص ٩٧-٩٩.

- خميس الزير، ريم، رسم الشخصية في روايات غالب هلسا، رسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية، الجامعة الاردنية كلية الدراسات العليا، تموز ٢٠٠٣م.

- سعود، آمال، حداثّة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماس لواسيني الأعرج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، الجزائر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، ٢٠٠٨-٢٠٠٧م.

- الشواورة، صفوان مقبل، ظاهرة التناص في روايات مؤنس الرزاز، جامعة مؤتة، رسالة مقدّمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد، ٢٠٠٨م.

- العاملي، شذى حسين، تقويم واقع الاعلان التجاري التلفزيوني في العراق وسبل تطويره، رسالة ماجستير، جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦م.

- عبدالدايم، عبدالرحمن، النسق الثقافي في الكناية، مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة مولود معمري تيزي وزو، ٢٠١١م.
- عديلية، لمياء، التناص في الرواية الجزائرية "الأسود يليق بك أنموذجاً"، مذكرة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي، جامعة البويرة، كلية اللغات والآداب، ٢٠١٣-٢٠١٤م
- عطية، عزالدين، الدراما التلفزيونية مقوماتها ووضوابطها الفنية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١٠م.
- الغامدي، حنان عبدالله سحيم، آليات تشكيل الحلم في الرواية النسائية السعودية: التحفيز نموذجاً تطبيقياً ١٩٩١-٢٠٠٣م، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب واللغة العربية، جامعة الملك عبدالعزيز، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
- فرادي، حياة، الشخصية في رواية ميمونة لمحمد علي بابا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، ٢٠١٥/٢٠١٦م.
- لونسي، الصالح، تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب، ٢٠١١-٢٠١٢م.
- المحادين، عدنان محمد علي، تيار الوعي في روايات عبدالرحمن منيف، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة موه، ٢٠٠٦م.
- مزباني، أسمهان، تجليات التراث في رواية "سيد الخراب" لكمال قورور، رسالة ماجستير، جامعة محمد بخضير بسكرة، الجزائر، ١٤٣٦-١٤٣٧هـ.
- مونية، شرفية، تأثير العبء الإدراكي على الانتباه الانتقائي البصري، دراسة تجريبية على البحرين بالمؤسسة المينائية بالسكينة، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠١٠م.

ثانياً: المصادر والمراجع الفارسية والمترجمة إلى الفارسية

- اصغري، جواد، «نگاهی تحلیلی به تکنیک روایی سیال ذهن» پژوهشهای ادبی (انجمن زبان وادبیات فارسی)، الخريف، العدد ٢١، ١٣٨٧ش، صفحه ٩-٢٢.
- ضابطي جهرمي، احمد، «بررسی تحلیلی و انتقادی نظریه کلاسیک مونتاژ فیلم»، فصلنامه هنر، شماره ٤٧، ١٣٨٠ش، صفحه ١٦٠-١٧٨.

ثالثاً: المراجع الإنجليزية

References:

- S. Freud. *Jokes and Their Relation to the Unconscious* NewYork City: Public W. W. Norton & Company (1963)..
Henri Bergson, *La Phensee et le- mouvement*, ed puf, paris 1975, p. ١٧١

رابعاً: الدوريات

- إبراهيم، عبد الحميد، «حركة القصة الأروبية»، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٥٥، ايلول ١٩٧٢م،
موقع اتحاد كتاب العرب، ٢٦/٤/٢٠٠٦
https://www.awu.sy/?page=category&category_id=84&lang=ar&page_r=9
- أحمد قاسم، سيزا، «المفارقة في القص العربي المعاصر»، مجلة فصول، مصر، مجلد ٢، العدد ٣،
١٩٨٢م، الصفحات ١٤٣-١٥١.
- أكرم على عنبر وشروق حيدر فليح، «تيار الوعي في رواية حامل الهوى لأحمد خلف»، مجلة
لأرك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد ٣٥، ٢٠١٩م، الصفحات ١٠-١٩.
- أنور، حامد، «بين التشكيل والأدب (التأثير والتأثير المضاد)» الحوار المتمدن، العدد ٢٣٠٥.
- الباردي، محمد، «التشخيص في الرواية العربية» حوليات الجامعة التونسية، العدد ٣، ١٩٩٥م،
الصفحات ٢٦٣-٢٨٢.
- برويني، خليل وآخرون، «بناء الشخصية في رواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم» إضاءات
نقدية، إيران، العدد ١٤، حزيران ٢٠١٤م، الصفحات ٥١-٦٨.
- بن عزم الله بن زياد، صالح، «تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة»، مجلة جامعة الملك
سعود، مجلد ١٥، الآداب (١)، ٢٠٠٣م.
- بوسعد، سميرة، «آليات تيار الوعي في رواية "ليلة المليار" لغادة السمان»، حوليات الآداب
واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، العدد ٨، ٢٠١٧م، الصفحات ٢٥٢-٢٦٥.
- بوين، اليزابت، «الشخصية في صناعة الرواية»، مجلة الآداب، بيروت، فبراير ١٩٩٧، الصفحات
٣٥-٣٣.
- جبوري، حيدر عبدالغني، «توظيف الإضاءة في التعبير عن ازدواجية الشخصية السينمائية»، مجلة
الأكاديمي، جامعة بغداد، العدد ٨٩، ٢٠١٨م، الصفحات ١٨٠-١٦٧.

- جورديخ، مليكة، «جماليات اللون والديكور والإضاءة في فيلم جبل باية، دراسة وصفية تحليلية»، مجلة جماليات، المجلد، العدد ١، ٢٠١٤م، الصفحات ١٥١-١٣٣.
- حسين، أزهر جواد، «التشكيل الجمالي للإضاءة والديكور في البرنامج التلفزيوني»، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، العدد ٥٩، ٢٠١١م، الصفحات ٧٨-٥٧.
- حمد، غسان محسن، «توظيف النص الضوئي في البرنامج التلفزيونية العربية "برنامج ذا فوز" أمودجاً»، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، العدد ٨٩، ٢٠١٨م، الصفحات ١٥٥-١٦٦.
- دبس وزيت، حسام ومعاد، عبدالرزاق، «البعد الوظيفي والجمالي للألوان في التصميم الداخلي المعاصر»، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد ٢٤، العدد ٢، ٢٠٠٨م.
- [/http://damascusuniversity.edu.sy/mag/human](http://damascusuniversity.edu.sy/mag/human)
- الزماني، كمال، «الاستعارة في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ»، مجلة الدراسات اللسانية، المجلد ٢، العدد ١٠، ٢٠١٨م، الصفحات ٨٢-٥٨.
- صالح سلمان، سلمان، «تيار الوعي وتداخل الأزمنة والرؤى والأصوات في الرواية الفلسطينية المعاصرة منذ عام ٢٠٠٠-٢٠١٠م»، مجلة قسم اللغة العربية بجامعة عين الشمس، العدد ١٧، الجزء الثالث، صيف ٢٠١٦م، الصفحات ٣١-١.
- عبد زيد عطية، هيام، «التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية (البعد المرئي للنص)»، مجلة اللغة العربية وآدابها بجامعة الكوفة، العدد ٢٣، المجلد ١، ٢٠١٦م، الصفحات ٣٣٢-٢٩٥.
- عبد سليمان، أحمد، «قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني»، المجلة الأردنية للفنون، العدد ١، المجلد ٦، ٢٠١٣م، الصفحات ١٥٠-١٣٣.
- عبدالمنعم، حسام الدين محمد، «النص الضوئي في الفيلم السينمائي بين الحضور والغياب، اللعب الحر بالعلامة»، مجلة أكاديمي. جامعة بغداد، العدد ٧٨، ٢٠١٦م، الصفحات ١٠٦-٩١.
- عزام، محمد، «رواية الحداثة»، مجلة المعرفة، س ٣٦، ع ٤١٠، تشرين الثاني، نوفمبر ١٩٩٧.
- عليان، حسن، «الرواية والتجريب»، مجلة جامعة دمشق، العدد ٢، المجلد ٢٣، ٢٠٠٧م، الصفحات ٨١-١١٨.
- عوض، محمد علي، «المنولوج في السرد القرآني»، مجلة الرؤية العمانية، ٢٥/٣/٢٠٢٠
- <https://alroya.om/post>
- عياد، شكري، «المنولوج الداخلي»، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ٣، ١٩٧٢م.
- القسنطيني، نجوى، «الحلم والهزيمة في روايات عبدالرحمن منيف»، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، ١٩٩٥م.

- مطر، وجيه عبدالفتاح احمد، «تيار الوعي في رواية صوفيا للروائي السعودي محمد علوان»، حولية كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مجلد ١، العدد ٢٠١٦، الصفحات ٧٨٨-٧٣١.

خامساً: المواقع الإلكترونية

- أحمد يوسف، محمد، الذاكرة البشرية : ماهي أنواعها؟ وكيف تعمل؟، إضاءات:
<https://www.ida2at.com> (2019/10/30)

- أبو خيران، غيداء، كيف يحتل الكلام مكانة أساسية في العلاج النفسي، نون بوست:
<https://www.noonpost.com> (٥/٢/٢٠١٩)

- تقاطع الأزمنة في النص السردي، موقع الوطن:
<https://www.al-watan.com> (٢٠١٩/٩/٩)

- الحاج، أحمد، «إيزنشتاين الثائر الروسي مؤسس السينما الذهنية»، موقع عين على السينما:
<http://eyeoncinema.net> (2019/4/6)

- الخطيب، عبدالله، تيار الوعي والاعتراب في الأدب، موقع www.almadapaper.com

- ديانا، وفقاً للعلم، ٧ حقائق مثيرة للدهشة عن الإبداع الإنساني، موقع نقطة:
<https://www.nok7a.net> (٢٠١٧/٤/٢٤)

- سعد، داليا، «سينما التعبيرية الألمانية»، موقع الباحثون المصريون:
<https://egyresmag.com> (٢٠١٨/٤/١٦)

- العجايب، أنواع الذاكرة، موقع موضوع:
<https://mawdoo3.com>

- عطية جمعة، مصطفى، «تيار الوعي: رؤية نفسية زمانية مكانية» موقع الكتابة الثقافي:
<https://alketaba.com>

- عمر، عزت، «في انتظار غودو ... مسرح العبث في بعده السريالي»، البيان:
<https://www.albayan.ae/books/eternal-books> (٢٠١٦/٦/٢٤)

- نجاة تميم، «المنولوج الداخلي في رواية سوق مريدي لقاسم حَوْل»، الحوار المتمدن:
<http://www.ahewar.org> (2013/2/16)

- دون اسم كاتب، «فهرس» للعراقي سنان أنطون... رواية الموروث وحكاية الذات، القدس العربي
<https://www.alquds.co.uk/> (٢٠١٧/١/١٩)

١. فهرس الآيات القرآنية

الآية	رقمها	الصفحة	الآية	رقمها	الصفحة
﴿ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ ﴾	٢ ٣	٢١ ٠	١ ٩	١ ٩	٢١ ٠
﴿ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى ﴾	٩	٢٧ ٤	٥ ٣	٥ ٣	٢٧ ٤
﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ ﴾	١ ٨٥	٢٣ ٣	٣	٣	٢٣ ٣
﴿ مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا ﴾	٣ ٢	٢٣ ٧	٥	٥	٢٣ ٧
﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴾	٣ ١	٢٣ ٣	٢	٢	٢٣ ٣
﴿ وَهَرَيَّ إِلَيْكَ بَجَدْعِ النَّخْلَةِ تَسَاقُطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا ﴾	٢ ٥	٢٧ ٥	١ ٩	١ ٩	٢٧ ٥
﴿ يَا لَيْتَنِي مَتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَنْسِيًّا ﴾	٢ ٣	٧٠	١ ٩	١ ٩	٧٠

٢. فهرس الأحاديث النبوية الشريفة

الصفحة	الحديث النبوي
٢٧٩	إِنِّي أَنَا الَّذِي رَأَى كُلَّ شَيْءٍ. وَارَى مَا لَا يَرُونَ
٢٧٩	بيت ليس فيه تمر جياع أهله
٢٧٩	والله لو تعلمون ما أعلم لضحكتم قليلاً ولبكيتم كثيراً، وما تكدذبت بالنساء على الفُرْشِ، ولخرجتم إلى الصُّعَدَاتِ تجَّارُونَ إلى الله. لوددتُ أَنِّي كُنْتُ شَجَرَةً تُعْضَدُ

٣. فهرس الأبيات الشعرية

أول الشطر	القافية	القائل	الصفحة
أمن أم	تَكَلَّم	زهير بن أبي سلمى	٢٨٧
بِمَ التعلُّ	سَكُنْ	المتنبي	٢٩١
سلاماً ومنذ العصور	الغلال	محمد مهدي الجواهري	٢٨٣
مازلنا نتوضّأ	بالذل	مظفر النواب	٢٨٦
وخطب يُعَدِّي	العقل	امرؤ القيس	٧١
وما الحرب	المرجّم	زهير بن أبي سلمى	٢٣٣
وما لي ذاك	شُعِلْ	امرؤ القيس	٧١

٤. فهرس الأمثال

الصفحة	المثل
٣٩	الإنسان ابن بيئته
٢٢٨	إتَّقِ شَرَّ مَنْ أَحْسَنَتْ إِلَيْهِ
٢٩١	مادام كهوة وتتن كل الأمور تهون

The stream of consciousness, its techniques and stylistics in Sinan Anton's novels.

Abstract

The Iraqi novelist, Sinan Anton is one of those who applied modern narrative styles in his novels, specifically of those in the stream of consciousness. The motivation was due to the fact that real life with all its problems and negativities and distresses was impressed by terrorism which evolved because of breaking the Iraqi "I" and its breakable structure; and that the novelist has not been applying himself in destiny mechanisms nor than themes. The horror of the current period and all its attachments of new uncommon subjects proved that the use of traditional narrative styles does not work. So, this study based on a descriptive-psycho-analytic approach works on the technicalities of the stream of consciousness and its stylistics in Sinan Anton's novels. The researcher has chosen his material from Sinan Anton's four novels: "Eajam", "Wahdaha Shajarat Al-Romman", "Ya Maryam", and "Fehres". The study surveyed the concept of consciousness stream and its philosophical and scientific and literary roots and the techniques that it uses, after monitoring the bibliography and the scientific and literary works of Sinan Anton's. Also, the research, monitoring the relationship between the used techniques, discussed the expressions that are available in modern narrative style.

The study showed that the writer used proficiently the techniques that are pertained to the stream of consciousness in order to enter the complicated mindsets of characters and observe its contents and delve into its entangled psychological statuses. He, using the illumination technique, entered the reader into the world of cinematic narration to live the events closely, and touch them after giving them a psychological task to express the psychological statuses such as fright and nervousness in the characters. Too, the study revealed that the dreams that are come out in two levels: asleep dreams and awakening dreams, proceeded to nightmares' level, which are related to the dreadful political and social simulations resulted from occupation and sectarianism congestion; and all these came to serve the novels' plot and it was not for the embodiment of repressed wills rather a psychological escape and subjective equivalent in the hero's life and their tragedies.

And, the writer the linguistic motivation and its role in making the mythical parts. The study emphasizes that Sinan Anton used

Cinematic montage because of his ability to present new thoughts and images that make the reader better understand the novel's events. For this he used the four montages to express the characters' internal conflicts through montage means such as cutting, transferring, close snapshot for its great flexibility and power to facilitate for the characters the potential of delving to bring to light those conflicts.

IN THE NAME OF GOD

**Stream of Consciousness, Techniques and Stylistic Phenomena
in the Novels of Sinan Anton.**

By

Ahmad Adel Saki

Thesis

Submitted to the Graduate Studies in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of Ph.D In

Arabic Language and Literature

Persian Gulf University – Boushihr

Islamic Republic of Iran

Evaluated and Approved by the Thesis Committee as:

☐ Excellent, ☐ Very Good, ☐ Good, ☐ Acceptable

Dr. Mohammad Javad Pour 'Aābed Assist.Prof Arabic
Language and Literature

Dr. Rasoul Balavi Assist.Prof Arabic
Language and Literature

Dr. Ali Khezri Assist.Prof Arabic Language and
Literature

**Stream of Consciousness, Techniques and Stylistic Phenomena
in the Novels of Sinan Anton.**

By: Ahmad adel Saki

Submitted to Persian Guif University in Partial Fulfillment of
Requirements Operations Research For the Degree of Doctor of
Philosophy (ph.D) in Evaluated and Approved by the Thesis
Committee as: Excellent

	Name	Academic Rank	Signature
Supervisors	M.J Pour 'Aābed	Asc.Professor	
Advisors	Rasoul Balavi	Asc.Professor	
	Ali Khezri	Asc.Professor	
Referees	Naser Zare	Asc.Professor	
	Malek Abdi	Asc.Professor	



Persian Gulf University

Faculty of Humanities

Thesis Submitted to the Graduate Studies in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of Ph.D

**Stream of Consciousness, Techniques and Stylistic Phenomena in the
Novels of Sinan Anton.**

By:

Ahmad adel Saki

Supervised by

Dr. M.J Pour 'Aābed

Advisors by

Dr. Rasoul Balavi

Dr. Ali Khezri