وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بغداد
كلية الاداب
قسم اللغة العربية

تقديم الشخصيـــة في الرواية العراقيـــة

دراسة فنية

رسالة تقدم بها الى مجلس كلية الآداب – جامعة بغداد / وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

الطالب
أثير عادل شواي

بأشراف
الاستاذ المساعد الدكتور نجم عبد الله كاظم

2005

الفهرست

الموضوع	الصفحة
المقدمة	1
التمهيد : تقديم الشخصية في النقد الروائي	6 – 40
الباب الأول : التقديم الإخباري في الرواية العراقية	41– 113
الفصل الأول : التقديم الإخباري بالراوي العليم والراوي الشخص الثالث	42 – 82
الفصل الثاني : التقديم الإخباري بالراوي – الشخصية	83 – 113
المبحث الأول : تقديم الراوي المشارك	86 – 101
المبحث الثاني : تقديم الراوي المراقب	102 – 113
الباب الثاني : التقديم الاظهاري في الرواية العراقية	114 – 202
الفصل الأول : التقديم الاظهاري بالدلالة	115 – 164
المبحث الأول : دلالة حوار الشخصيات ومونولوجها	117 – 148
المبحث الثاني : دلالة أسماء الشخصيات وأفعالها وملامحها وأماكنها	149 – 164
الفصل الثاني : التقديم الاظهاري بالشخصية	165 – 202
المبحث الأول : تقديم الشخصية نفسها	167 – 178
المبحث الثاني : تقديم الشخصية غيرها	179 – 189
المبحث الثالث : تقديم الشخصية بنفسها وغيرها	190 – 202
الخاتمة : تقديم الشخصية : قراءة ختامية	203 – 206
المصادر والمراجع	207 – 225

مقدمـــة

نعني بتقديم الشخصية ، على وجه التحديد ، الطرائق الفنية التي يتوسل بها الروائي ، لكي يُعرِّف القارئ بشخصياته ، وقد درسنا هذا التقديم ، في الرواية العراقية من مقترب فني ، نكثف فيه الجهد على دراسة الطرائق الفنية المتبعة ، في تقديم الشخصيات ، بوسائل فنية متباينة ، من دون أن نتحدث عن الشخصية الروائية نفسها ، في أنواعها ، وأنماطها ، إلى غير ذلك ، إلا بقدر اتصال هذا الأمر بالجانب الفني لتقديمها اتصالاً يكشف عن خصائص فنية تلفت الانتباه ، فموضوعنا هو : (تقديم الشخصية) ، وليس (الشخصية) نفسها .

إن الفصل النقدي بين الشخصية الروائية ، وتقديمها – من دون إحداث قطيعة بينهما ، بطبيعة الحال – أمر مهم ، في دراستنا ، يقتضي التأكيد منذ البداية . ولما كان مصطلح (تقديم) ، في اللغة العربية ، ليس دقيقاً ، بالصورة التي تعصمه من الخطأ ، والالتباس ، فقد قمنا بإلحاقهِ ، في عنوان بحثنا ، بما من شأنه أن يعطي موضوعنا التحديد الذي نبتغيه ، فجعلناه (تقديم الشخصية) ، لا (تقديم الشخصيات) ليحمل ، في طياته بذلك ، شيئاً من التجريـــد ، والإحالة إلى مصطلح تقديـــم ، أكثـــر من (الشخصية) ، وقمنا بتذييل العنوان بعبارة (دراسة فنية) ، ليتحدد الموضوع تحديداً قاطعاً ، وهكذا تستقصي دراستنا الجوانب الفنية لـــ(تقديم الشخصية) ولا شأن لها بالجوانب الأخرى للشخصيات ؛ مما يتصل بـــ(المتن الحكائي) ، كجوانبها النفسية ، والفكرية ، والاجتماعية ، والأخلاقية .

وأول ما نود إيضاحه هو أن دراستنا دراسة فنية ، كما هـــو مثبت في عنوانها ، ويعني هذا في ما يعنيه أنها دراسة معنية بتفحص الجوانب الفنية في تقديم الشخصية ، وملاحظة الأشكال والصيغ الفنية التي عرفها التقديم في الرواية العراقية . لكننا لا نريد أن يُفهم من ذلك أننا سوف نقصر الحديث على هـــذا المجال حسب ، ونلغي ثيمة الرواية ، وما أريد منها من مقاصد . إننا نصدر عن قناعة مفادها أنه (لا يمكن عزل المضمون الروحي للفن عن طريقة التعبير) [1] ، لذلك سنعنى عنايةً كبيرةً بالفكرة ، أو

---

[1] الطريـــق والحدود ، مقـــالات في الأدب والمسرح والفن ، يوســـف عبـــد المسيح ثروت ص87 والكلام لهيغل.

مجموعة الأفكار التي قصد إليها الكاتب ، وأراد إيصالها بخلقه شخصياته ، وسنبذل جهدنا في تقصي ما أصاب الروائي العراقي فيه وما أخفق .

وبالرغم من ذلك فإننا ، في كل ما نتطرق إليه ، في هــذا البحث ، سنكون مشدودين ، على الدوام ، إلى مطلب رئيس ، وهو المطلب الفني ، إذ أن جهدنا سينصب، في البحث عن التقنيات والطرائــق الفنية المستخدمة في تقديم الشخصية في الرواية العراقية ، وأن التجاءنا ، في بعض الأحيان ، لعرض قيمة الرواية ، أو كشف الطرائق الفنية الخاصة بعدد من الروائيين يأتي لتحقيق مطلب فني لا بد لنا لتحصيله من إلقاء الضوء عليها .

ويأتي توزيعنا الرواية العراقية إلى أقسام : ما قُدم منها بالراوي العليم والشخص الثالث ، والراوي – الشخصية ، والدلالة ، والشخصية وهي تقدم نفسها أو غيرها وسيلة لفرز الأشكال الفنية ، وإمعان النظر فيها لمعرفة ما انطوت عليه ، من قيمة فنية، وما حوته ، من قدرة على تمثيل الشخصيات ، ومنحها الصدق الفني المطلوب لإقناع القراء بها . وضمن ذلك سيكون بحثنا قد نجح نجاحاً طيباً إن تمكن من الإجابة على سؤالين رئيسين هما ، باختصار : هل استطاعت الرواية العراقية تقديم شخصياتها بطريقة فنية تمتلك المصداقية ، وتقنعنا بمصداقيتها الفنية ، في نص روائي ترتبط به ارتباطاً عضويــاً ؟ وكيف تم ذلك ؟

ولكي تصيب دراستنا الدقة المتوخاة في تناول موضوعهــا ، سنعمد إلى الإفــادة مما قُسِّمت إليه الشخصية من أقسام أغنتنا كثرة تناولهــا ، في الدراسات التي تعرضت لها ، نعني تقسيمها إلى رئيسة وثانوية ، ومسطحة ودائرية ، وإنموذجية وغير إنموذجية ، وسنحاول – أسوةً بعدد من النقاد – تحري الفرق في تقديم كل قسم من الآخر في الأحيان التي نجد فيها أن هذا التفريق سيعود بالفائدة على موضوع بحثنا . وسننطلق، في دراستنا تقديم الشخصية ، في الرواية العراقية ، من قناعة نقدية ترى أنه من غير الممكن فصل أي تقديم لأي شخصية عن الرواية التي توجد فيها ؛ وذلك إيماناً منا بأن الرواية بنية عضوية لا يمكن انتزاع جزء منها ، ودراسته بمعزل عن بقية الأجزاء [2].

---

[2] انظر عالم الرواية ، بورونوف واوئيليه ص136 .

نزعم أن هذه المنطلقات جميعاً تفتح النص الروائي أمام شتى وجهات النظر التي تحددها طبيعته هــو ، وما يتوافر عليه من إمكانات فنية ، فنحن لا نتحرك إلا في ما يكتنزه النص ونسعى جاهدين إلى إظهار ذلك ، باستقرائه استقراءً نسعى إلى أن يكون سليماً ، واستبعاد كل النظريات والمناهج التي من شأن تطبيقها عليه أن تفرض عليه ما لا يتوافر فيه ، لا لشيء إلا لتحقق مشروعها النقدي الخاص الذي قد لا ينطبق بالضرورة على النص وإمكاناته ، غير أن هذا لا يعني بالطبع استبعاد المناهج والنظريات والآراء النقدية الحديثة التي يمكن أن تزيد من معرفتنا بالنص ، وتكشف لنا بعض ما خفي منه .

وإذا كان كشفنا عن (مصدر التقديم) و(طريقة التقديم) في التمهيد أسفر عن معرفة أدق وأعمق لهوية (المُقدم) ولطرائق التقديم وأساليبه ، فإننا عدنا إلى الربط بينهما لوضع خطة ننسج على منوالها بحثنا هذا ، وقد كان المصدر المعيار الذي لجأنا إليه في توزيع المباحث والفصول ، لاستحالة مراعاتهما معاً في ذلك من ناحية ، وللعناية الكبرى التي حظي بها قياساً بالطريقة من ناحية أخرى .

وهكذا كان لدينا بابان ، الأول : التقديم الإخباري ويقع في فصلين ، على وفق مصدر التقديم فيه ، التقديم بالراوي العليم والراوي الشخص الثالث ، والتقديم بالراوي – الشخصية . أما الآخر فهو : التقديم الإظهاري ويقع في فصلين على وفق مصدر التقديم فيه : التقديم بـــ(الدلالة) ، والتقديم بالشخصيات (نفسها وغيرها) .

أما (الطريقة) فدرسناها في المباحث ، حيث عالجنا كل طريقة أو أكثر تبعاً لمصدرها ، وكانت وسيلتنا في كشف الجوانب الفنية التي ينطوي عليها كل تقديم .

لا يبقى خارج خطتنا هذه بمنطلقاتها ، أي مقترب أو طريقة طرحناها في ما تقدم ، سوى (التقديم المختلط) وقد حال دون تبنيه إنه لم يُبن ، على أسس واضحة . إذ يمكن – كما سيتبين في التمهيد– أن يكون كل تقديم تقديماً مختلطاً ، من جهة ، فضلاً عن أننا لم نجد ، في الرواية العراقية إمكانية فنية نستخلص منها مقترباً نقدياً يؤسس لهذا التقديم يتيح لنا تخصيص مكان له في دراستنا .

وقد كان للإمكانية المحدودة للرواية العراقية ، في بنائها الفني عموماً وتقديم شخصياتها خاصة ، أثر كبير في دراستنا ، إذ ظهر ذلك ظهوراً ملفتاً ، في جوانبها كافة. فدراستنا لم يتهيأ لها – كما سيكون واضحاً للقارى بعد قراءته لفصولها – أن تقف على أنواع متميزة ، من تقديم الشخصية ، تميزاً يلفت الانتباه ، من الناحية الفنية ، إلا

في ما ندر ، ولم تلحظ ، في أغلب ما بحثته ، شخصيات عُني الروائيون العراقيون بإغنائها ، واجتهدوا بإكسابها خصوصيتها ، وصفاتها التي تميزها ، وتجعلها تعيش طويلاً ، في أذهان القراء ؛ الأمر الذي كان من الممكن معه الإسهام في وجود تقديم متميز لهذه الشخصيات ، فلم تعثر على شخصيات بطولية ، وكاريزمية ، على سبيل المثال ، وقد عمل ذلك كله على إفقارها ، إلى حد بعيد .

وكان المنهج الوصفي سبيلنا الذي اتخذناه ، في البحث ؛ لمّا كان جهدنا منصرفاً إلى وصف المظاهر الفنية لتقديم الشخصية في الرواية العراقية ، ولاسيما أن المناهج الأخرى التي تقدمها نظريات نقدية أخرى كالبنيوية ، والسيميائية ، لا يمكن الاعتماد عليها ، في دراسة (تقديم الشخصية) ، كما هو الحال مع المنهج الوصفي الذي يقدمه النقد الإنكلوسكسوني .

لقد كان لدراستي (تقديم الشخصية) من دون موضوعات أخرى ، بواعث ذاتية وموضوعية : أما الذاتية فتتصل بمرحلة سابقة من حياتي ، وتحديداً أيام دراستي الثانوية ، فعندما كنت أطوي الصفحة الأخيرة من رواية ما ، وفي مخيلتي تستقر شخصياتها واضحة المعالم ، محددة الطباع ، والمواقف ، والرؤى ، كنت أسأل نفسي سؤالاً ، لا بد أن سبقني إليه كثيرون: كيف استطاع الروائي أن يُكوّن ، أو يخلق ، أو يصوغ هــذه الشخصية ، في الرواية ، على غفلةٍ مني ، بحيث لا أستطيع أن أحدد بسهولة الموضع الذي منحت فيه الشخصية صفاتها المحددة التي أعطتها خصوصيتها ، ورسختها في ذهني دون أن أشعر . كان هذا السؤال يشغلني كثيراً ، وكنت أجد نفسي ، في بعض الأحيان أعيد قراءة الرواية ، حتى أستطيع أن أعرف كيف قُدمت الشخصية ، ولكني ما كنت أجد آنذاك جواباً شافياً ؛ لأن قراءتي كانت محدودة نسبياً ، ولأني لم أكن أملك من المعرفة النقدية شيئاً ذا بال . ومع مرور السنوات غاب هذا السؤال ، عن ذهني ، وكدت أنساه تماماً ، لولا الصديق الروائي علي بدر الذي اقترح عليّ ، عندما أكملت السنة التحضيرية ، من دراسة الماجستير أن أدرس موضوع (تقديم الشخصية في الرواية العراقية) ، فأعاد لي عنايتي بهذا الموضوع .

أما البواعثُ الموضوعيةُ فأهمها أن تقديم الشخصية لم يُدرس دراسةً مستقلة متخصصة تُعنى بتوضيح حدوده ، وتتفرغ لاستقصاء مظاهره وأشكاله ، فالدراسات التي دارت حوله ، مما اطلعنا عليها ، كانت تتخذ شَكْلَ مباحثٍ صغيرة داخل الفصول الكبيرة التي لا تتصل بموضوع (تقديم الشخصية) اتصالاً وثيقاً ، في أغلب الأحيان ،

بالرغم من أهمية الموضوع ، – وهذا باعث موضوعي ثانٍ – ؛ كونه يسلط الضوء على جانب مهم من البناء الفني للرواية . ومن هذه البواعث أيضاً ، أن دراستنا تقديم الشخصية تأتي في وقت تشهد فيه دراسة الشخصية الروائية اضطراباً سببه موقف البنيوية منها ، فما أن أعلنت هذه النظرية موت الشخصية حتى ماتت البنيوية نفسها لتترك الموقف النقدي من الشخصية الروائية مرتبكاً ، وثمة من يحجم عن دراستها .

وأزعم أن السبيل الذي من شأنه أن يمنح الشخصية الروائية ثباتاً في دراستها هو استقراء الجهود النقدية التي سبقت البنيوية ، وملاحظة تطورها للبناء على ذلك من جهة، والتوجهُ لدراسة الشخصية الروائية من مقترب فني ؛ بتفحص الطرائق الفنية التي تندرج فيها بالرواية ، من جهة أخرى ، وهذا ما أرى أنني أخذت به في دراستي هذه .

لقد وضعت الحرب الأخيرة ، وما أعقبها من خراب صعوبات كبيرة أمام الباحث، تمثلت في الاضطراب العام الذي تشهده البلاد ؛ الأمر الذي نتج عنه وضع أمني وسياسي واقتصادي غير مستقر ، أثر سلبياً وبصور مختلفة ، في الباحث ، وكان للوضع المؤسف الذي آلت إليه المكتبات أثر كبير في الحيلولة دون وصول الباحث إلى ما يحتاج إليه من روايات ومراجع .

ومن الصعوبـــات التي واجهت البحث ، ما يشهده المصطلح النقدي ولاسيما الروائي من ضبابية ، وقلة في الدقة ، والضبط العلمي ، واختلاف الترجمات ؛ الأمر الذي سبب إرباكاً له ، وأدخله في دائرة من الخلط والالتباس مع عدد من المصطلحات . ولكنه بذل كل ما يستطيع في سبيل الوصول إلى الدقة المتوخاة في بحث علمي يحاول أن يكون دقيقاً قدر المستطاع .

وفي ختام هـــذا البحث أجدني ملزماً بشكر أستاذي المشرف الدكتور نجم عبد الله كاظم الذي أفاد البحث والباحث بملاحظاته السديدة ، بالرغم من أن المدة التي أشرف على البحث فيها لم تتجاوز الأشهر الثلاثة ، وأتقدم بالشكر أيضاً لعدد من الأصدقاء ممن وقفوا إلى جنبي ، وساندوني ، ووفروا لي عدداً من المصادر والمراجع ، وساعدوني في إنضاج كثير من جوانب الموضوع ، وأخص بالذكر الأستاذ أحمد الشيخ علي ، والأستاذ الروائي علي بدر ، والأستاذ عباس العامري ، والأستاذ يوسف إسكندر ، والدكتور حيدر سعيد .

1

(تقديم الشخصية) مصطلح ليس بالغريب عن ميـدان النقد الروائـي ، لكنـه في الواقع ، ليس مألوفاً بصورة تجعله محدداً تحديداً علمياً دقيقاً يجعلنا في غنى عـن إيضاحه وتعريفه ؛ ويعود السبب في غموضه إلى ما تعانيه مصطلحات النقد الأدبـي والروائي منه خاصةً ، من الخلط ، والغموض ، وقلة الضبط العلمـي ، والتعريـف الجامع المانـع ، وسوء الترجمة ، إلى غيـر ذلك من مشكلات [1] ، مـن ناحيـة ؛ ولندرة توافر دراسة – على حد علمنـا – اختصت بـ(تقديم الشخصية)، وأعطته ما يستحق من عنايـة مُبَرّزَةً مُحدداته الخاصة من ناحية أخرى .

إن أول ما تجدر الإشارة إليه بخصوص هذا المصطلح ، وصـيغته بالإنكليزيـة : (Presentation Of Character) [2] اقترانه بمصطلح آخر هـو (Characterization) ويُترجم للعربية بـ(التشخيص) أو (خـلق الشخصية) [3] . والواقع أن المصطلحين يشيران إلى موضوع واحد ليس إلا ، وهو دراسة الشخصية الروائية من مقترب فنـي أو – بعبارة اكثر دقة – « مجموعة التقنيات التي تفضي إلى تولد الشخصية »[4]، من دون التطرق إلى موضوعات نفسية ، أو فلسفية ، أو اجتماعية ، لا تمت للدراسة الفنية

---

(1) حول هذا الموضوع انظر : إشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر : دعوة لإصدار قاموس جماعي ، فخري صالح ، الأقـلام ، العـدد 4 آب ، أيلـول ، لسـنة 1998 ص 90 – 92 ؛ وكتـاب المصـطلحات الأدبية الحديثة للدكتور محمد عناني ص 5 – 30 .

(2) من اللافت أن هذا المصطلح قريب من المصطلح الفرنسي (Representation) الذي يعني به تـودوروف التمثيل ، أو العرض ، الذي هو الطريقة الثانية (الإظهارية) مما اسماه تودوروف نفسه أنماط السرد . انظـر ، مقاله مقولات السرد الأدبي ترجمة الحسين سحبان و فؤاد صفا ، مجلة آفاق المغربية العـدد 8 - 9 ، 1988 ص47 .

(3) ممن ترجمه إلى (التشخيص) محي الدين صبحي في ترجمته كتاب نظرية الأدب لرينيه ويليك و أوستن وارين . انظر الصفحات (285 – 293) خاصةً ، وقابلها مع النص الإنكليـزي : (Theory of Literature) الصفحات (234 – 227) ؛ وإبراهيم فتحي في معجم المصطلحات الأدبية ، ص85 . وممـن ترجمـه إلى (خلق الشـخصية) مجدي وهبـة في معجم مصطلحات الأدب ص 65 .

(4) المصطلح السردي ، جيرالد برنس ص 44 .

للشخصية الروائية بصلة وثيقة ، وهذا ما نجده في كل الكتب التي اطلعنا عليها وتناولت المصطلحين ، أو أحدهما ، ومنها كتاب (التقنية في الرواية) لـ(مكاولي) و (لننغ) . حيث نجد المؤلفين لا يتطرقان في فصلهما الرابع (Characterization) إلا إلى موضوعات فنية محضة ، هي أركان أساسية في تقديم الشخصية ، كالتقديم بالراوي وبالحدث ، وتقديم الملامح الخارجية للشخصيات ، وأثر الحوار في التقديم ، وتقديم الشخصية نفسها [1] . ومنها أيضاً كتاب (تغيير الشخصية وتطورها في الروايات الرئيسة لاناثانيال هوثورن) إذ يخصص كاتبه (ريتشرد ديلورث روست) مبحثاً بعنوان (تشخيص هوثورون) (characterization's Hawthorne) ، ولا يخرج فيه عن الإطار الفني في تناول الشخصيات [2] .

أما أصحاب معاجم الأدب ومنظروه فهم يقصرون (التشخيص) أو(خلق الشخصية) على (تقديم الشخصيات) ، ففي (معجم مصطلحات الأدب) يُعرف (مجدي وهبة) (خلق الشخصية) بأنه « منهج يقدم به المؤلف شخصيةً ما في القصة أو المسرحية . وهذا المنهج يكون عادةً بإحدى طريقتين : أما أن يصف المؤلف الشخصية وصفاً دقيقاً ، وأما أن تظهر الشخصية من خلال أحداث الرواية نفسها ، وتفاعل الشخصية معها.... » [3] ، وفي (نظرية الأدب) لـ(ويليك) و(وارين) يُقرن (التشخيص) بـ(التقديم) كما في قولهما : « طرق التشخيص شتى ، فالروائيون الأوائل كسكوت يقدمون كلاً من شخصياتهم الرئيسية بفقرة تصف بالتفصيل المظهر الجسدي وفقرة أخرى تحلل الطبيعة الخلقية والنفسية ... » [4] ، وفي (نظرية البنائية في النقد الأدبي) يكتب الدكتور (صلاح فضل) : « ويتصل بمشكلة الشخصية في القصة مشكلة الذي يقدمها ، فمن هو خالق القصة » [5] ، وعليه فإن تقديم الشخصية خلقها ، وخلقها تقديمها .

---

1. See : Technique in Fiction, Roble Macauley, George Lanning, P (59 - 98).
2. See : Character Change and Development in the Major Novels of Nathaniel Hawthorne R , D , Rust .P (5 – 16)

(3) معجم مصطلحات الأدب ص 65 .

(4) نظرية الأدب ، ويليك ، و وارين ص 285 .

(5) نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 431 .

وإذا كان المصطلحان يدلان على موضوع واحد كما ذكرنا ، فان اختيارنا تقديم الشخصية من دون (التشخيص) أو (خلق الشخصية) عنواناً لبحثنا لم يكن مصادفة، فعلى الرغم مما للمصطلح الآخر من شيوع في الاستخدام ، بتصدره عنوانات الفصول والمباحث ، فإنه ، في واقع الأمر ، اقل دقة من التقديم بدليل انه يعرف بالتقديم ، كما مر بنا . وفضلاً عن ذلك فانه يلتبس بأكثر من مصطلح آخر يشبهه في اللفظ في العربية ويختلف عنه في المعنى ، حيث يتشابه (التشخيص) مع (التشخيصية) التي هي تعريب الدكتور (سعيد علوش) مصطلح (Personification) [1] فهو : « طريقة سردية . تقوم على نعت موضوع / شيء / وحدة مجردة / كائن غير إنساني بنعوت، تسمح باعتباره فاعلا يمتلك برنامجا سرديا » [2].

أما مصطلح (تقديم الشخصية) فإنه بعيد عن كل ما تقدم من التباس أحاط بـ(التشخيص)، فضلاً عن أن له ترجمة واحدة بالعربية ، خلافاً لـ(التشخيص) أو(خلق الشخصية) ، وهو أكثر وضوحاً وتعبيراً عن موضوعنا .

ومن المصطلحات التي تتردد أيضاً في دراسة الشخصية الروائية فنياً ، ولكن على نحو أضيق من المصطلحين السابقين ، مصطلح (رسم الشخصية) (Description of character) ، ومن الواضح انه مأخوذ من فن الرسم ، ويُعنى بالطريقة التي تُصاغ بها الشخصية في الرواية ، وهو بذلك لا يذهب بعيداً عن مدار (تقديم الشخصية) أو (خلقها) ، وهذا ما نلاحظه عند من يتناولونه من النقاد ، كـ(ديانا داوبتفاير) على سبيل المثال ، فبعد أن استخدمته عنواناً للكلام على الشخصية الروائية ابتدأت كلامها متسائلةً : « كيف يخلق الروائي شخصيات مقبولة؟»[3] . وهو ما نلاحظه أيضاً عند عدد من النقاد العرب الذين استخدموا هذا المصطلح كسيد قطب [4] ، ودريد يحيى الخواجة [5] ، ولم نتبن (رسم الشخصية) في

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ص 250 .

(2) نفسه ص 126 .

(3) صنعة كتابة الرواية ص55 . في كتاب الرواية وصنعة كتابة الرواية ، ترجمة سامي محمد ، وهذا حال والتر إلن عندما يأتي بـ(رسم الشخصية) مرادفاً لخلقها في كتابه الرواية الإنكليزية ، ترجمة صفوت عزيز جرجيس ص8 .

(4) انظر كتابه النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص 77 .

(5) انظر كتابه إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية ص69 .

دراستنا ؛ لندرة استخدامه من جهة ؛ ولتضمنه بعض الاختصاص بتقديم ملامح الشخصيات ، من جهة ثانية ؛ ولأنه لا يتوافر على أسس ثابتة يمكن الاستناد إليها في دراستنا ، من جهة أخيرة ، في حين أن (تقديم الشخصية) مصطلح واسع الاستخدام ، ويضم في طياته أكثر من أساس ، أو منهج يمكن الاطمئنان إليه ، والانطلاق منه لبحث واقع الشخصية الروائية في الأدب العراقي ، من الناحية الفنية .

ومن المهم أن نذكر أن مصطلح (بناء الشخصية) (Structure of character) يقترن هو الآخر ، في عدد من الكتب والمقالات النقدية بمصطلح (التشخيص) أو (خلق الشخصية) (Characterization) [1] ومن ثم بمصطلحي (تقديم الشخصية) و (رسم الشخصية) . ولما كان (بناء الشخصية) مصطلحاً ليس محدداً بوضوح ، وليس مستقراً على مدلول معين يرجع إليه الدارس فإننا تجنبنا استخدامه في بحثنا نهائياً .

ونظراً لندرة ذكر مصطلح (عرض الشخصية) فقد أهملناه أيضاً ، ولم نعتمده في بحثنا [2] .

أما (تقديم الشخصية) ؛ أو (التشخيص) – لا فرق – فهو بحد ذاته منهج أدبي ، كما يصرح (ويليك) و (وارين) في كتابهما (نظرية الأدب) [3] . وهو يتوافر على أكثر من منطلق يمكن الاستناد إليه ، والاسترشاد به ؛ لتحدده ، بالإطار الفني ، من ناحية ؛ ولأن دراسات متعددة ، توافرت لدينا ، كان لها ، بوجهات نظرها ، ومشاربها المختلفة ، أثر كبير في التأسيس لمصطلحنا الذي أخذنا به ، فوسعت أفقه ، وأوضحت معالمه ، كما سنبين ، في الصفحات الآتية.

---

(1) انظر مقال شهادة دفتر الملاحظات لجوزيف وارين بيتش ، في كتاب أشكال الرواية الحديثة تحرير وليام فان اوكونور واختياره ص 77 ؛ و الرواية الإنكليزية ص 8 ؛ و شخصية المثقف في الرواية العربية السورية ، محمد رياض وتار ص 169 .

(2) ممن استخدم هذا المصطلح الباحث شريبط أحمد شريبط انظر كتابه تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947 - 1985 ص 35 .

(3) انظر ص 286 منه .

2

مما تقدم نخلص إلى أن (تقديم الشخصية) هو المصطلح الأنسب للدلالة على (المنهج الأدبي) الذي يُعنى بدراسة الشخصية الروائية من الناحية الفنية ، وسنحاول هنا معرفة نشوء هذا المنهج ، وملاحظة تطوره التاريخي في النقد الروائي ؛ لما لذلك من أهمية كبيرة في تعميق تصوراتنا للموضوع ، والإلمام بجوانبه كافة ، وذلك عند النقاد الانكلوسكسونيين والشكليين الروس بالدرجة الأساس .

لم تعرف الرواية ، في كل تاريخها ، نقداً عني بتفحص جوانبها الفنية إلا في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على يد (هنري جيمس) [1] . وكان ذلك نتيجة الاستخفاف والاستهانة التي قوبلت بها الرواية من النقاد والمنظرين الذين لم يكونوا قد اقتنعوا قبل ذلك بأنها جنس أدبي ، كالشعر والمسرح [2] ؛ لذلك أحجموا عن النظر إليها بوصفها عملاً فنياً ، حتى اخذ الروائيون زمام المبادرة ، وأسسوا بأنفسهم الركائز الأولى للنقد الفني الروائي ، بما كتبوه من مقالات نقدية ، ومحاضرات أكاديمية ألقاها بعضهم في الجامعات [3] . من أهم هؤلاء (هنري جيمس) بطبيعة الحال ؛ لما له من أثر كبير ليس في تأسيس النقد الفني الروائي والعناية الفائقة بالجوانب الشكلية في الرواية حسب ، وانما لامتداد آرائه وتأثيرها في من جاء بعده من النقاد ، ولاسيما أثره في (لوبوك) الذي اتضح في كتاب الأخير (صنعة الرواية) [4] .

لقد تكلم (هنري جيمس) على مجموعة متنوعة من قضايا الفن

---

(1) انظر نقاد الأدب ، دراسة في النقد الإنكليزي الوصفي ، جورج واتسون ص 194 .

(2) انظر نظرية الأدب ، ويليك و وارين ص 275 ، و نقاد الأدب ص 194 .

(3) انظر أركان الرواية ، فورستر ، وهو بالأساس محاضرات ألقاها هذا الروائي على طلبة الجامعة ، كما يشير إلى ذلك في ص 6 و 12 من الكتاب .

(4) حول أثر هنري جيمس في لوبوك انظر مدخل لدراسة الرواية ، هوثورن ص 73 ؛ و تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين ص 285 .

الروائي [1] ، إلا أن حجر الزاوية في رؤيته النقدية يتمثل في (ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عل ، معيباً عليه لعبه دور محرك الدمى ، داعياً إلى ضرورة (مسرحة) الحدث وعرضه ، لا إلى قوله وسرده ، بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها ، لا أن يحكيها المؤلف) [2] ، وذلك بعدة أدوات أشهرها (تبني وجهة نظر مراقبة (بفتح القاف) توجد داخل الرواية متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات . ونذكر أن الغاية من ذلك بالنسبة له – كانت هي العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهام كثيف بالواقع ، والمحافظة على انسجام العمل الأدبي الذي يجب أن يكون مكتفياً بذاته . وبعطاء هذا العمل سمكاً وصلابة حقيقيين) [3] . ومن هنا أصبح التمييز جلياً بين مصطلحي (Showing العرض أو الإظهار) و(Telling القول أو الإخبار) اللذين سرعان ما صارا – كما يقول (جيرار جنيت) (في العرف المعياري الإنكلوسكسوني أهورمزدا الجماليات الروائية وأهريمانها) [4] . ولا يمكن أن نفهم عناية (هنري جيمس) بالعرض و(دفاعه عن الإجراءات المتعلقة بتمثيل الحياة الذهنية بطريقة (مسرحية) و .. احتقاره للراوي كلي العلم بكل شيء ... الذي يتهمه بـ(اللامسؤولية) تجاه مقتضيات فنه وتجاه قارئه ، حيث (يكسر الإيهام) » [5] ، لا يمكن أن نفهم موقف (هنري جيمس) إلا بكونه ردة فعل على هيمنة الإخبار على الرواية الواقعية قبله من جهة ، وللميول المسرحية عنده التي أراد الإفادة منها في أعماله الروائية [6] ، من جهة أخرى .

---

(1) انظر نقاد الأدب ص 191 – 204 ، و Davis (The Novel: Modern Essay in criticism) P 172.

(2) تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ص285 .

(3) نظرية السرد ، من وجهة النظر إلى التبئير ، ترجمة ناجي مصطفى ص11 .

(4)خطاب الحكاية بحث في المنهج ، جيرار جنيت ص 179 ، وفي هامشها شرح للعبارة ونصه : (في الديانة الزرادشتية إن أهورمزدا مبدأ الخير ، وأهريمان مبدأ الشر ؛ الأول خلق العالم ويحكمه . بينما الثاني يسعى في إفساد عمل الأول الخير ، ومن المهم أن نذكر أن جنيت ينتقد فكرة العرض ذاكراً بأنها « وهمية تماماً : فعلى عكس التمثيل المسرحي ، لا يمكن أي حكاية أن (تعرض) أو (تقلد) القصة التي ترويها ، إنها لا يسعها إلا أن ترويها بكيفية مفصلة دقيقة (حية) فتعطي بذلك إلى حد ما إيهاماً بمحاكاة هي المحاكاة السردية لسبب وحيد وكافٍ هو أن السرد الشفوي أو المكتوب واقعة لغوية ، وأن اللغة تدل دون أن تقلد »ص179 .

(5) نظرية السرد من وجه النظر إلى التبئير ص 11 .

(6) انظر أشكال الرواية الحديثة ص79 ؛ وانظر أيضاً نظرية الأدب ، ويليك و وارين ص292 .

وعلى الرغم من تأكيد (بورنوف) و(أوئيليه) أنَّ (هنري جيمس) لم يبتكر بدعوته إلى مَسرَحَةِ القصة شيئاً جديداً ؛ لأنه مسبوق بـ (أرسطو) الذي « منح قيمة كبيرة لحكاية هوميروس بسبب أن المؤلف لا يتدخل كثيراً أو أنه يترك المشهد شخصياته » [1] ، وهما يؤكدان « أننا منذ العصور القديمة نجد أنفسنا أمام تصورين للحكاية تصادمتا في القرن التاسع عشر ، في الحالة الأولى يكون الراوي عليماً بكل شيء ، الداخل والخارج ، الغائب والحاضر ، ولذلك فهو لا يتردد في التغلغل في الحكاية واجتياحها ... وفي الحالة الثانية يبذل جهده لكي لا يظهر نفسه ولكي ينسى القارئ أنه يقرأ قصة ، في الحالة الأولى يُري ، وفي الثانية (يُظهر الأشياء) » [2] ، أقول على الرغم من ذلك ، ومما أكداه من أثر (فلوبير) في (هنري جيمس) في هذا المجال [3] فإن هذا الأخير يبقى هو الباعث الفاعل للعناية الكبيرة للنقد الروائي حول (وجهة النظر) كما اصطُلح على تسميتها من بعده ، إذ كان (جيمس) بحق هو المنطلق لمجمل التصورات حولها .

وللخروج برواية تعرض نفسها بنفسها ، من دون تدخل مباشر من الراوي كان من الحتمي أن تتحرر الشخصيات من سيطرة هذا الأخير التي طالما خضعت لها في ظل الرواية الواقعية التي قامت على الإخبار ؛ لذلك أكد (هنري جيمس) ضرورة إحداث تفاعل بين الأحداث والشخصيات ، وتستقل الرواية بذلك عن أي طرف خارجي يتولى أمر سردها ، « فما يمكن للشخصية أن تكون غير حتمية الفعل؟ وما يمكن للفعل أن يكون غير إبراز الشخصية ؟ ... » [4] .

وخلاصة القول : إن لدينا طريقتين من طرائق السرد : (الإخبار) (Telling) ، و(الإظهار) و(Showing) ، وينجم عن استخدام الأولى وجود شخصيات بصيغ إخبارية ترد عن طريق الراوي ، وهذا هو التقديم الإخباري ، أما إذا استخدمت الطريقة الثانية ، فهذا ما يؤدي إلى ظهور شخصيات نابعة من أحداث الرواية وتفاعلها مع بعضها بعضاً ، وهو التقديم الإظهاري .

---

(1) عالم الرواية ، بورنوف وأوئيليه ، ترجمة نهاد التكرلي ص76 .

(2) نفسه ص76 - 77 .

(3) انظر نفسه ص77 .

(4) مفهوم الأدب ، تزيفيتان تودوروف ، ترجمة د. محمد منذر عياش ص131 و Technique in Fiction . P 59

وقد اصطلح على التقديم الإخباري ، في عدد من الدراسات الأخـرى ، بالتقـديم المباشر [1] ، والتحليلي [2] ، والتقريري [3] ، وقد اخترنا الإخباري ؛ لأنه الأكثر تعبيراً بينها ، عن المصطلح الإنكليزي (Telling) ، واصطُلح على التقديم الإظهاري بالتقديم غير المباشر ، والتمثيلي ، والتصويري ، وقد اخترنا (الإظهاري) ؛ لأنه الأكثر تعبيراً بينها عن المصطلح (Showing) .

لقد حظي طرح (هنري جيمس) بعناية كبيرة ، واستجابة سريعة من الـروائيين والنقاد على حد سواء ، ولاسيما أن (هنري جيمس) لم يكن وحده ينادي بـ(مسرحة) الروايـة ، فقـد كان هناك قبله (أوتـو لودفيـغ) فـي ألمانيـا ، و(فلـوبير) و(موبسان) في فرنسا . ولم نكن نعدم روائياً مثل (ديكنز) همه دائماً (بـدلاً مـن أن (يقص) أن (يقدم) بواسطة الحوار أو التمثيل الصامت ؛ فهو يرينا بدلاً من أن يخبرنا عن كذا وكذا) [4] ، ونحن نلمس هـذه الاستجابة عندمـا نجد ناقديـن مثل (بيـتش) و(بوث) يلاحظان اختفاء المؤلف من الرواية الإنكليزية [5] .

« كان هنري جيمس ... يفتح دون شك الطريق أمام دوغمائية أتباعه المتأخرين ، وقد أوضح بنفس الشكل ، لكل منظري ونقاد الرواية الذين تأثروا بمثالـه المشـهور، أهداف ووسائل بحثهم وهي : تحليل التقنيات الروائيـة وخاصـة مختلـف الأوضـاع السردية، من منظور نقدي أي تحليلها وفق الآثار التي يبحث عنها الفنان» [6].

ومن أهم تلامذته تأثراً به بخصوص وجهة النظر (بيرسي لوبوك) الذي تمثـل المبادئ الفنية لـ(هنري جيمس) في كتابـه الشهير (صنعة الرواية) الذي حدد فيه ،

---

(1) ممن استخدموا (المباشر) و(غير المباشر) يوسف حطيني في مكونـات السـرد في الروايـة الفلسـطينية ص14 -15 .

(2) ممن استخدموا (التحليل) و(التمثيل) شريبط أحمد شريبط ، في تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985) ص20 ؛ ودريد يحيى الخواجة في إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية ص70 - 71 .

(3) ممن استخدموا (التقرير والتصوير) د . عبد المحسن طه بدر ، كما سنبين في ما سيأتي من هذا المبحث .

(4) نظرية الأدب ص291 - 292 .

(5) See : The Novel , Modern Essays in Criticism, Edited by R . M. Davis, P. 142-150 .

(6) نظرية السرد ، من وجهة النظر إلى التبئير ، ت . ناجي مصطفى ص 11 - 12 .

بدراسته مجموعة من الروايات ، ولاسيما (مدام بوفاري) لـ(فلوبير) ، و(الحرب والسلم) لـ(تولستوي) مجموعة من القواعد التي سبق أن حددها (هنري جيمس) ، التي هي في صميم موضوع (تقديم الشخصية) فهو يقرر : « أن فن الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي بأن قصته كمادة لا بد أن تظهر وتُعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها » [1] ، ويرى « .. أن العرض (المشهدي) Scenic و (البانورامي) Panoramic في القصة يعبر عن تناقض من ناحية الدقة ومن الناحية الفنية» [2] . وعلى هذا الأساس فـ« إن فلوبير بشكل عام يُعتبر كاتباً (موضوعياً جداً) ، كاتباً يظل عند الأساس ويرغب في أن نظل نجهل وجوده ، إنه يضع القصة أمامنا ويكتم أي تعليق له » [3] ؛ وبهذا فإن تقديم الشخصيات باستخدام هذه الطريقة سيكون تقديماً إظهارياً .

ويحاول (لوبوك) في أحيان كثيرة المضي إلى أبعد من هذا التحديد لطريقتي سرد الرواية ، فيحدثنا مثلاً عن الطريقة التقليدية في تقديم الشخصيات ، فهي « طريقة تبدأ بها تسع من عشر روايات – مشهد افتتاحي ، استعادة الأحداث الماضية ثم خلاصة ... » [4] و(لوبوك) يذهب أبعد من ذلك عندما يقول : « إن تولستوي قادر على أن يوجد شخصية في كلمات قليلة جداً وهو يستطيع أن يصوغ طريقة التفكير عن الرجل أو المرأة بسرعة معقولة جداً – هذا حتى إذا كانت قصته تضج بالشخصيات وتضيق بأناس يستطيع أن يقدمهم جميعاً أو ما إلى ذلك وأن يعطيهم كل حقهم دون دراسة أي منهم خارج الحادثة العابرة » [5] .

ويُعنى (لوبوك) أيضاً بطريقة تقديم العالم الداخلي للشخصية ، إذ يشدد على ضرورة إظهاره أمام القارئ ، من دون توسط المؤلف ، الذي يلاحظ (لوبوك) في هذا المجال أن جيمس« لا يسرد قصة ذهن ستريثر بل يجعله يُخبر عن نفسه ويمسرحه »[6] إذ « إن حياة هذا الرجل الباطنية تزج في عالم من الأشياء المستقلة الكاملة . وتعطي

---

(1) صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ت . عبد الستار جواد ص65 .

(2) نفسه ص69 .

(3) نفسه ص70 .

(4) نفسه ص69 .

(5) نفسه ص216 .

(6) نفسه ص137 ، و(ستريثر) أحد شخصيات رواية هنري جيمس السفراء .

فرصة لكي تفصح عن نفسها وتظهر في الفصول » [1] ، بيد أن هذا لا يعني أنَّ (لوبوك) يفضل مسرحة ذهن الشخصية على الدوام ؛ لأن القاعدة الجيدة برأيه تقول : « لا تدع البطل يدخل بيننا بعقله الفعّال ، ولا تدع البطلة تقف في مواجهة عواطفها ثم ترسم هذه العواطف لنا – ما لم يكن هناك مبرر لذلك أو نتيجة مطلوبة – ربما تفوتنا إذا فعلنا غير ذلك » [2] .

وعلى الرغم من ذلك ، فإن (لوبوك) لا يفلح ، على نحو مرضٍ ، في تجاوز أستاذه (هنري جيمس) على نحو يحسب له . بل يظل يدور في مداره ، ولا يخرج عنه إلا نادراً ، فهو وإن أشار إلى بعض مميزات الطريقة البانورامية [3] ، كما يُلاحظ غويون،[4]« فإن لوبوك يفضل دون شك النماذج الأخرى لوجهة النظر حيث يكون الراوي ممسرَحاً ومدمجاً في الحكاية ...» [5] : ومن ذلك نخلص إلى « إن جيمس ولوبوك يريان الرواية على أنها تقدم لنا ، على التوالي ، صورة ومسرحية ؛ ويعنيان بذلك شيئاً من وعي الشخصيات بما يجري حولها (في الداخل والخارج) لتمييزها عن المشهد الذي يتم ولو جزئياً على الأقل بالحوار ، والذي يقدم ، بشيء من التفصيل ، حادثة أو صراعاً هامين » [6] .

وقد أثار إلحاح (لوبوك) على تفضيل الطريقة المشهدية أو الممسرحة أو الإظهارية على إخبار الراوي العليم تحفظ أكثر من ناقد [7] ، فـ« ليست الطريقة هي التي يحسب لها حساب ، بل فاعليتها وقدرتها على إحداث التماسك في عالم خيالي معين، وعلى جعل رؤية الكاتب للعالم تبدو مقنعة ... ولا شك في أن السرد الذي يتضمن العلم بكل شيء ... يمكن أن يخلق آثاراً عظيمة ، قوية الدلالة .» [8] .

---

(1)صنعة الرواية ص134 .

(2) نفسه ص135 .

(3) انظر نفسه ص94 ومَا بَعدهَا .

(4) انظر نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ترجمة ناجي مصطفى ص13 .

(5) نفسه ص13 .

(6) نظرية الأدب ، ويليك ووارين ص292 .

(7) انظر نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ص12 و13 ؛ وانظر أيضاً نظرية الأدب ، ويليك ووارين ص291 .

(8) عالم الرواية ، بورنوف وأوئيليه ص176 .

لم نجد للنقاد الذين عُنوا بطرائق السرد بعد (لوبوك) عناية تذكر بتقديم الشخصية ، إذ صبوا جل اهتمامهم بوجهة النظر مصنفين إياها « حسب درجة الموضوعية التي تسمح وجهات النظر هذه بوصولها » [1] ، ومن أبرز هؤلاء (نورمان فريدمان) الذي صنف وجهة النظر إلى ثمانية أقسام : « 1. المعرفة الكلية للمؤلف Editorial Omniscience 2. المعرفة الكلية المحايدة Neutral Omniscience 3. أنا بوصفي مُراقباً I as Witness 4. أنا بوصفي مشاركاً I as Protagonist 5. المعرفة الكلية ذات الزوايا المتعددة Multiple Selective Omniscience 6. المعرفة الكلية ذات الزاوية الواحدة Selective Omniscience 7. الطريقة الدرامية The Dramatic Mode 8. الكاميرا The Camera) [2] ، والأمر نفسه ينطبق على الناقد واين بوث في مقاله : (Distance and Point-of-View : An Essay in Classification» [3] .

وهكذا أخذت دراسة وجهة النظر تصيب بالتدريج درجة أعلى من التخصص ، حتى استقرت بعد أن تطورت على يد مدارس نقدية مختلفة على صيغ خاصة ، ومصطلحات معينة ، وأصبح لها استقلالها الخاص في كتب النقد الحديثة ، ومنهج متفرد في دراستها [4] ، بمعزل عن تقديم الشخصية في حين أن هذا الأخير أخذ يظهر بعد ذلك ، على شكل مباحث مستقلة ، في فصول مخصصة لدراسة الشخصية الروائية ، حيث تتسم دراسته عموماً ، بسمتين أساسيتين ، الأولى : معالجة التقديم بصورة متخصصة تدرسه لذاته ، والأخرى : استناد هذه الدراسات لما سبق أن بيناه من أساس قائم على الإخبار والإظهار الذي جاء ، كما رأينا من تفحص الروائيين والنقاد لطرائق السرد ، ووجهة النظر على وجه الخصوص .

وسيكون عرضنا لنشأة مفاهيم (تقديم الشخصية) ناقصاً ما لم نقف عند نشأة أخرى

---

(1) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ص13 .

(2) See : Friedman's Essay , Point of View in Fiction , The Development of a The Novel: Modern Essays in Criticism". P .142 -171." Critical on

(3) The Novel : Modern Essays in Criticism . P .172-191

(4) انظر : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، جيرار جينت ص177 وما بعدها ؛ وعودة إلى خطاب الحكاية ، جيرار جينت ص83 – 103 ؛ وتحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ص183 وما بعدها ؛ والنص الروائي ، تقنيات ومناهج ، بيرنار فاليط ، ترجمة رشيد بنحدو ص103 – 104 .

مختلفة اختلافاً كبيراً عن النشأة الأنكلوسكسونية في كثير من القضايا والملابسات ، فإلى الشرق من القارة الأوربية ، وتحديداً في روسيا ظهر طرح آخر للتقديم على يد الشكليين الروس ، ولاسيما (توماشفسكي) الذي سنخصه بالحديث عن فهم الشكليين الروس للتقديم ، كونه الوحيد من بينهم الذي منحه بعداً نظرياً معمقاً وأولاه عناية خاصة، في الوقت الذي اقتصرت جهودهم ، في الغالب ، على عدد من الإشارات والملاحظات السريعة التي هي – على الرغم من ذلك – ذات أهمية كبيرة ، كملاحظة شلوفسكي حول (التعريف) المزيف لإحدى شخصيات تشيخوف [1] ، وملاحظة إيخنباوم حول الحوارات التي تقدم لنا « كمجرد محادثة ترسم لنا الصور الشخصية للشخصيات من خلال ردودهم » [2] .

بادئ ذي بدء علينا أن نلاحظ أن الشكليين الروس لم يعودوا ينظرون إلى (الشخصية الأدبية) النظرة التقليدية كما هي عند النقاد الإنكلوسكسونيين ، فهذا (شلوفسكي) يعلن أن الشخصيات الأدبية « لا يلزمها التماسك أو قابلية التصديق)[3] ، بل يذهب إلى التأكيد على أن الفن كله ، مصير البطل ، والشخصية والفعل والمواقف والأفكار يمكن أن تستعمل كذريعة لتعليل أداة صناعية ما » [4] .

انطلاقاً من هذه الرؤية فإن (توماشفسكي) يَعدُّ (الشخصيات القصصية) مجرد عناصر داخلة في نظام (التحفيزي) [5] ، ولها وظائف شكلية محددة ، يقول معرفاً الشخصية ، وتقديمها في آنٍ واحد : « يعتبر تقديم الشخصيات ، وهي نوع من الدعائم الحية لمختلف الحوافز ، نسقاً شائعاً لتجميع وربط هذه الأخيرة . إن إلصاق حافز معين بشخصية معينة يسهل عملية انتباه القارئ ، كما إن الشخصية تقوم بدور وسيلة مساعدة لتصنيف وتنظيم الحوافز المختلفة ومن جهة أخرى فهناك أنساق نستطيع بفضها أن نعرف مكاننا وسط جمهرة من الشخصيات ، وعلاقاتها المعقدة . إنه من اللازم أن نقدر على التعرف على شخصية ، ومن جانب آخر ، فإن (هذه

---

(1) انظر : نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة إبراهيم الخطيب ص128 .

(2) نفسه ص110 .

(3) الشكلانية الروسية ، فيكتور إيرليخ ، ترجمة الولي محمد ص48 .

(4) نفسه ص48 .

(5) انظر نظرية المنهج الشكلي ص193 – 201 ، وحول التحفيز (Motivation) انظر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص70 ، وقد ترجمت إلى (الحافزية) .

الشخصية) يجب أن تعمل ، بهذا القدر أو ذاك ، على تركيز انتباهنا. » [1] .

إن أهم ما يلفت الانتباه في هذا النص ما تضمنه من نضج في فهم الشخصية الفنية وتقديمها على حد سواء ، وربطهما معاً في رؤية نظرية واحدة ، لها تماسكها المنطقي ، فالعلاقة بينهما محددة ، وواضحة ، ومتفاعلة تفاعلاً عضوياً داخل نظرية واحدة عامة هي نظرية الأغراض [2] ، وهذا التطور الكبير في فهم الشخصية وتقديمها في هذا النص يجعلنا نرجح أن المصطلحين قد مرّا قبله ، على ما يبدو ، بمرحلة من التطور ، أسهمت بالمناقشة والتنقيح والمراجعة [3] في ظهور هذا الطرح الناضج لمفهوم الشخصية وتقديمها . ولا يمكن أن نفهم ذلك بمعزل عن العناية الكبيرة والأساسية التي بذلها الشكليون الروس في دراستهم للشكل ، إذ قصروا دراستهم عليه ، وانطلقوا منه ، وقد أطلق عليه (جاكوبسن) الأدبية « ومعناها تلك السمات التي إذا ما توفرت في عمل ما أصبح أدبياً » [4] ، ذلك أن « الشكلانيين الروس لم يشغلهم جوهر الفن ، ولا أغراضه ، ولا أهدافه وقد حاولوا- نظراً لميلهم الوضعي الجديد - التنصل من كل المسبقات الفلسفية ، في ما يتعلق بطبيعة الخلق الفني ، كما لم يهتموا بالتأمل بالجمال والمطلق ، لقد كانت الاستيطيقا الشكلانية وصفية أكثر مما كانت ميتافيزيقية) [5] ، وقد جاء هذا الموقف نتيجة تبني الشكليين لمبدأ « وضع العمل الأدبي في مركز اهتمامهم ، رافضين المقاربات السيكولوجية ، أو الفلسفية أو السوسيولوجية التي كانت تسير النقد الأدبي الروسي [6] . وقد أتاح موقفهم هذا الفرصة لمعرفة أكثر عمقاً للطبيعة الفنية للأعمال الأدبية ، على نحو علمي ، « فعن طريق رفضهم كل صوفية لا يمكن إلا أن تحجب فعل الخلق ، والعمل الأدبي ذاته حاول الشكلانيون وصف صنعة

---

(1) نظرية المنهج الشكلي ص204-205 .

(2) انظر نظرية الأغراض لتوماشفسكي في نظرية المنهج الشكلي ص175 - 221 .

(3) حول تاريخ الشكليين وتطورهم انظر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، فلاديمير بروب ، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ص18 - 25 ؛ ونظرية المنهج الشكلي ص25 - 29 ؛ ونظرية البنائية في النقد الأدبي ص45 - 54 ؛ والشكلانية الروسية ص5-10 .

(4) المصطلحات الأدبية الحديثة ، د . محمد عناني ص69 ، وانظر مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، مجموعة من الكتاب ، ترجمة . د . رضوان ظاظا ص214 .

(5) الشكلانية الروسية ص13 .

(6) نظرية المنهج الشكلي ص16 .

هذا الأخير بمصطلحات تقنية ، وبدون شك ، فإن الاتجاه الفني الذي يقترب أكثر من الشكلانيين هو ذلك الاتجاه الذي يكون أكثر وعياً بوسائله الخاصة » [1] .

من هنا نتبين طبيعة الدرس الشكلي الروسي ، وأثرها في دراسة الشكليين للشخصية الأدبية وتقديمها ، إذ ظهر كل ما تقدم من خصائص النظرة الشكلية للأدب عليهما معاً ، ولاسيما دقة الربط النظري لهما بالنظرية العامة ، وهي هنا بالذات نظرية الأغراض ، ونظامها التحفيزي على نحو خاص ، بأقسامه الثلاثة : التأليفي والواقعي والجمالي [2] التي تنتشر بصورة واسعة في القصص ، ولاسيما إذا كانت الأخيرة على درجة عالية من التعقيد ، إذ أن « كل جملة تتضمن في العمق حافزاً خاصاً بها » [3]. وما يقوم به التقديم لا يعدو، حسب نص (توماشفسكي) ، عن تجميع هذه الحوافز المنتشرة وربطها ، أي بكلمة أخرى تكثيفها على نحو يساعد القارئ في رصد الإشارات المتعددة حول الشخصية ، مما يؤدي إلى تحديدها وتعريفها له .

في النص نفسه يوضح (توماشفسكي) طبيعة العلاقة بين الشخصيات وتقديمها، فهي علاقة عضوية ؛ لأن التقديم يعمل على (تسهيل عملية انتباه القارئ) بـ(إلصاق حافز معين بالشخصية) بغية التعرف عليها ، فهدف (التقديم) هو (الشخصية) التي (تقوم بدور خيط مرشد يسمح بالاسترشاد بين ركام من الحوافز ، وبدور وسيلة مساعدة لتصنيف وتنظيم الحوافز المختلفة) للعمل (على تركيز انتباهنا) ، والنتيجة من الشخصية وتقديمها ، كما هو واضح ، تركيز عملية القراءة بعلامات مختلفة تربط القارئ بالنص وترشده بعدد كبير من الحوافز .

ويصطلح (توماشفسكي) على وصف الشخصية اسم مميزات تلك الشخصية : (Characteristique) معرفاً إياها بأنها « الحوافز التي تحدد نفسية الشخصية ومزاجها»[4] ، معطياً مثالاً على ذلك بقوله : « إن دعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من التمييز » [5] .

---

(1)نظرية المنهج الشكلي ص17 وحول المفاهيم النظرية للشكليين انظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي ص55 وما بعدها ؛ والبنيوية في الأدب ، روبرت شولزت ، ترجمة حنا عبود ص93 - 107 .

(2) انظر نظرية المنهج الشكلي ص193 - 201 .

(3) نفسه ص181 .

(4) نفسه ص205 .

(5) نفسه ص205 .

ثم ينظر إلى المسألة من منظار تاريخي إذ « تكتفي الأشكال الأولية للمحكي ، أحياناً بإعطاء البطل اسماً دون أي صفة أخرى (بطل مجرد) ، وذلك لكي تنسب إليه الأفعال الضرورية لسيرورة المتن الحكائي ، أما الأبنية البالغة التعقيد فتتطلب أن تكون أفعال البطل مترتبة عن وحدة سيكولوجية معينة ، وأن تكون من الناحية السيكولوجية ، محتملة بالنسبة لتلك الشخصية (التحفيز السيكولوجي للأفعال) في هذه الحالة تُسند للبطل بعض الخصائص المزاجية » [1] .

ينتقل (توماشفسكي) ، بعد ذلك ، للحديث عن الطرائق المتبعة في (تقديم الشخصية) قائلاً : « إن وصف البطل يمكن أن يكون مباشراً ، بمعنى أن نتلقى معلومات عن طبيعته إما من الكاتب ، أو من الشخصيات ، أو في إطار وصف ذاتي Auto-description (الاعترافات) يقوم بها البطل ، ونجد في غالب الأحيان وصفاً غير مباشر ، فالمزاج يتجلى من خلال الأفعال أو سلوك البطل . وتقدم هذه الأفعال – في بعض الأحيان – في بداية الحكاية ، باستقلال عن خطاطة المتن الحكائي ، وذلك بهدف واحد هو وصفه ، وهذا ما يفسر لماذا تُعتبر هذه الأفعال الخارجية عن المتن الحكائي جزءاً من العرض [2] .

أما المظهر الجسماني للشخصيات الروائية فيضع له (توماشفسكي) مصطلح (نسق القناع) معرفاً إياه بأنه « تحضير حوافز ملموسة تطابق نفسية الشخصية»[3] و« هو حالة خاصة من حالات التمييز غير المباشر » [4] . ولا يقتصر (نسق القناع) على الوصف الخارجي للشخصيات ، وإنما يمتد ليشمل ألبستها ومثواها واسمها ومعجم كلماتها في أسلوبها وموضوعات حديثها [5] .

ويجد (توماشفسكي) أخيراً أنه من الضروري « التمييز بين حالتين رئيستين في أنساق وصف الشخصية ، الخصيصة الثابتة التي تبقى كما هي خلال المتن الحكائي والخصيصة المتغيرة التي تتطور بموازاة سيرورة الفعل . في هذه الحالة الأخيرة تكون العناصر المميزة مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بالمتن الحكائي . أما انقطاع الخصيصة (توبة

---

(1)نظرية المنهج الشكلي ص205 .

(2) نفسه ص205 .

(3) نفسه ص205 .

(4) نفسه ص205 .

(5) انظر نفسه ص205 – 206 .

المؤذي الشهيرة) فيكون في حد ذاته تغييراً للوضعية الدرامية » [1] .

في هذا النص تُربط الخصيصة المتغيرة بالتقديم الإظهاري عندما يصنفها بأنها (التي تتطور بموازاة سيرورة الفعل) ، ويترك لنا أن ندرك بسهولة أن الخصيصة الثابتة تندرج في التقديم الإخباري ، ملاحظاً بفطنةٍ ارتباطها بالمتن الحكائي .

إن الرؤية التي يصدر عنها الشكليون تختلف عن الرؤية الإنكلوسكسونية حول الموضوع نفسه . وهذا الاختلاف أسفر عن تناولين متباينين تبايناً كبيراً ، وهو ما يدل على انفتاح النص الأدبي أمام رؤى نقدية مختلفة ، يؤدي تبني أيٍّ منها إلى الخروج بمناهج ومعايير ونتائج متباينة ، لا يمكن أن نفضل بعضها على بعض ؛ لأنها لا تقف على أرضية مشتركة ، يمكن محاكمتها وتقويمها على أساسها . وفضلاً عن ذلك فإن هذا الاختلاف في النظر والتعامل مع تقديم الشخصية سيعمل على تعميق فهمنا له في أكثر من زاوية .

لقد كان الطرح الذي قدمه (توماشفسكي) حول الموضوع قياساً بالمرحلة التاريخية التي ظهر فيها الشكليون ، في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، متميزاً للغاية ، لما احتواه من أصالة وجدة ومنهجية ، ولولا الظروف السياسية التي أحاطت بهم ، وأوقفت مشروعهم بالكامل [2] ، لكان من الممكن ، بل من البديهي حدوث تطورات كبيرة حول طرحهم للشخصية ، وتقديمها ، من شأنها أن تفضي إلى وجود نظرية شكلية متكاملة حولهما .

---

(1) نظرية المنهج الشكلي ص206 .

(2) حول هذا الموضوع انظر نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د . صلاح فضل ص 46 – 49 ، ومقدمة كتاب مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، فلاديمير بروب ص21 – 25 .

3

المصـدر :

لقد كان مصدر التقديم الجانب الأهم والركن الأساس في تقديم الشخصـية ، ومـا يبرهن على ذلك صراحةً فقد عرفنا أن (تقديم الشخصية) قد ظهر إلى الوجـود عـن طريق العناية النقدية بوجهة النظر التي هي دراسة مصدر السرد ، سواء أكان الراوي أم الشخصية أم غيرهما. وعندما حُددت هذه العناية بالشخصية دون سواها ، ظهر تقديم الشخصية مرتكزاً على مصدره ، إذ أن ظهور(التقديم) لم يكن إلا حصر وجهة النظر في من يتولى تقديم الشخصية ، وبهذا نفسر كون الدراسات الأولى حول الموضـوع – وأنا أعني الإنكلوسكسونية منها بطبيعة الحال – لم تخرج عن إطار المصـدر ؛ فقـد صبت عنايتها – كما أوضحنا سابقاً – حول من يقدم الشخصية ، الـراوي أو الحركـة والفعل ، وبهذا فقد قسموا الموضوع إلى تقديم إخبـاري حينما يتولى التقـديم الـراوي العليم أو الراوي – الشخصية ، وتقديم إظهاري حين تقدم الشخصية من قبل مصـادر أخرى .

ولما كان مصدر التقديم ، كما قلنا ، الجانب الأهم ، في الرؤيـة النقديـة لتقـديم الشخصية ، فإن ما يتبعه من تقسيم للتقديم إلى إخبـاري ، وإظهاري ، سـيكون هـو التقسيم الأكثر أهمية في الدراسات حول التقديم ، وهو بالفعل ما نراه في أغلبها ، لكـن ذلك لا يعني ألا توجد دراسات عُنيت بمصدر التقديم ، وخرجت عن إطار (الإخبـار– الإظهار) كدراسة (بورنوف) و(أوئيليه) التي سنأتي إلى ذكرها ، علماً بأنهما نبها على (الإخبار – الإظهار) ، لكنهما لم يبنيا رؤيتهما للتقديم على هذا الأساس .

يحدد الناقدان (مكاولي) و(لننغ) في دراستهما المشتركة حول التقديم ، طريقتي التقديم مُصطلحين على الطريقـة الإخبارية Set Piece (قولبة الشخصية بإطار محدد) والطريقـة الإظهارية بـ Unrolling (بسطها مع السرد) [1] ، ويريان أن الأولى قـد

---

(1) See Technique in Fiction P .61 .

حظيت باستخدام أكثر وأعم وأشهر تاريخياً ، ويعرفانها بأنها : « (التشخيص ابتداءً) حيث يستطيع القارئ معرفة الشخصيات في مستهل القصص . بيد أن هذه الطريقة لا تستعمل اليوم كثيراً من قبل الكتاب الجادين . فقد أصبحت عادية جداً في السواد الأعظم من الروايات ، فهي بالتأكيد وعلى الدوام ذلك الأسلوب الأدبي الذي يضع الناس قاطبةً داخل القصة بالاعتماد على مصدر يقع خارجها ، وقد عرف الكتاب المبكرون جيداً أنهم تجاهلوا التجربة الإنسانية العامة عندما وضعوا أطر شخصياتهم [بهذه الطريقة]: الأبطال ، رجالاً ونساءً والأنذال ... ففي الحياة يأخذ المرء شيئاً من الوقت حتى يستطيع أن يكتشف الآخر ... إن طريقة الحياة هي طريقة الرواية الحديثة ... لذلك فإن أغلب القصص والروايات الجيدة اليوم تتبنى الطريقة الأخرى في تقديم الشخصيات ، وهي لا تعني أن الانطباع الأخير للقارئ عنها سيكون دائماً مختلفاً عن انطباعه الأول ، وإنما يعني ببساطة أنه سيتعرف عليها بتفصيل أعظم وأفضل ... » [1] .

وبعد أن يحدد الكاتبان مجموعة من الطرائق التي وجدا أن استخدامها يؤدي إلى تجسيد الشخصيات – وهذا ما سنتناوله في حديثنا عن (الطريقة) – يترددان ، في أن يضما (تيار الوعي) إليها ، أو أن يجعلاه الطريقة الثالثة الرئيسة في تقديم الشخصيات ، من دون أن يفطنا إلى أنهما يترددان بإضافته إلى قضيتين مختلفتين عن بعضهما : من يقدم الشخصية ، وكيفية تقديمها ، فالمسألة أكبر من أن تيار الوعي يستحق دراسة رئيسة أو فرعية . ويطرح (مكاولي) و(لننغ) سببين يجعلانهما ينأيان بتيار الوعي ، عن باقي طرائق التجسيد التي عرضناها ، كالمظهر الجسدي والكلام والموقف من الآخر ، وهما : « أولاً : إن تيار الوعي يتطلب طولاً أكبر حتى يحقق قوامه قياساً بهذه الطرائق ، وثانياً : إن قسماً من النقاد يلاحظون أنه [أي تيار الوعي] أحد استراتيجيات التقديم »[2] ، وعلى الرغم من ذلك فإن الكاتبين يكتفيان ، بأن يفردا لتيار الوعي مكاناً خاصاً مستقلاً نوعاً ما عن هذه الطرائق، من دون أن يدرساه فيها ، أو يجعلاه طريقة رئيسة ، في التقديم ، أسوةً بالطريقتين الأساسيتين . [3]

ويقيم الناقدان (بورنوف) و(أوئيليه) دراستهما لتقديم الشخصية خارج إطار (الإخبار – الإظهار) كما سبق أن ذكرنا ، وهما يقسمان (التقديم) على وفق

([1]) .Technique in Fiction, P 61-62.

([2]) Ibid. P 63.

([3]) Ibid. P .63-64

(مصدره) قائلين : « يمكن أن تُقدم (الشخصية الروائية) بأربع طـرق بوسـاطة نفسها ، بوساطة شخصية أخرى ، بوساطة راوٍ يكون موضعه خارج القصة ، بوساطة الشخصية نفسها والشخصية الأخرى والراوي » [1] .

في الطريقـة الأولى (تقديم الشـخصية بوساطة نفسها) نجـد (بورنـوف) و (أوئيليه) يتطرقـان أولاً لقضية (معرفـة النفـس) ، فـ« تقديم الشخصية لنفسـها يطرح منذ البداية مشكلة معرفة الذات : هل يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه وفي الوقت نفسه أن ينقل إلى الغير هذه المعرفة ؟ » [2] .

تنبغي هنا ملاحظة أن طبيعة تعامل هذين الناقدين مع الشخصية الروائيـة ، كمـا يكشف عنها النص الذي عرضناه ، لا تفرق بينها وبين الشخصية الحقيقيـة ، بصورة مقبولـة ، مما يشكل تناقضـاً عمـا ذكراه قبـل ذلك من أن « الشخصـية الروائيـة كشخصية السينما أو شخصية المسرح ، لا يمكن فصلها عن العالم الخيالي الذي تنتمي إليه : البشر والأشياء . فهي لا يمكن أن توجد في ذهننا ككوكب منعـزل ، بـل هـي مرتبطة بمجموعة من الكواكب » [3] .

ويحدد الناقدان الأدوات الفنية التي يمكن بهـا تقديم الشخصية نفسـها وهـي : « المذكرات ، والمونولوج الباطني ، واليوميات الخاصة التي تحرر يوميـاً بعد يوم ، والرسائل بنوعيها ؛ ذات الصوت الوحيد (التي تلقى رداً) ؛ وتلك التي تظهر مفـردةً بالرغم من حصولها على الرد » [4] . لكن الكاتبين يدرسـان هذه الأدوات بمعزل عن أثرها في (تقديم الشخصية)[5]، إذ انصرفا بالبحث فيها لذاتها ، فالمونولوج الباطني ، على سبيل المثال ، قام المؤلفان بتعريفه ، وتقصيا تاريخ استعماله ، ومن طوره ، ومن وقف ضده لكنهما ، في الصفحات الأربع التي خصصاها له ، لم يربط الحـديث عنـه بتقديم الشخصية ، على الإطلاق [6] .

---

(1) عالم الرواية بورنوف وأوئيليه ص158 ، وعلى الرغم من أهمية هذا التقسيم وَجِدَّتِهِ ، فإن فيه ما يسـتوجب التدقيق والمراجعة ، ولو أن في المقام متسعاً لبسطنا عدداً من الملاحظات التي أخذناها عليه .

(2) نفسه ص158 .

(3) نفسه ص136 .

(4) نفسه ص 160 - 161 .

(5) انظر نفسه ص161 - 167 .

(6) انظر نفسه ص162 - 166 .

وعندما يبحث المؤلفان في الطريقة الثانية (تقديم الشخصية بوساطة الغير) فإنهما – وبعد إثارة قضية معرفة الذات بنفسها ، ومعرفة الآخرين بها – يحددان كذلك أداتي هذه الطريقة ، وهما : الحوار ، والرسائل ، لينطلقا في الحديث عنهما بصورة مستقلة ، ولم يراعيا ربطهما بتقديم الشخصية الذي أدرجاهما فيه [1] .

وفي معرض الحديث عن الطريقة الثالثة (تقديم الشخصية بوساطة راوٍ خارجي عن القصة) يقول المؤلفان : « في الملحمة الأولية أوالتركيبية ، وكذلك في التقليد الشفوي ، والعهد القديم من الكتاب المقدس ، يكون التقديم من الخارج طبيعياً جداً ؛ لأن الشخصية لا توضع على المشهد لذاتها ، بل لمغامرتها » [2] .

إذن تقديم الشخصية بالراوي العليم ليست عملية تقريرية مرفوضة لذاتها ، بل طريقة فنية نقف إلى جانب الطرائق الفنية الأخرى مادامت تحقق أغراضاً جمالية معينة. يقول الكاتبان : « لقد بدا تقديم الشخصيات من الخارج مفيداً جداً في أغلب الأحيان ، في الأدب الروائي ؛ لمسرحة النزاع بين الفرد والمجتمع وجعله أكثر تأثيراً)[3] ، ونجدهما ينطلقان بعد هذه العبارة للبحث في أسلوبي (بلزاك) و (زولا) اللذين « لا يستخدمان تقريباً إلا السرد بصيغة الشخص الثالث ... [لأن] قصدهم هو تفكيك الآلة الاجتماعية وإظهار الدواليب التي تتركب منها » [4] .

ويمضي (بورنوف) و(أوئيليه) على هذا النحو متحدثين عن أسلوب السرد من دون تدخل المؤلف ، ببقائه كالكاميرا . فـ« في هذه الحالة يمتنع الراوي عن كل تلخيص ، وكل تعميم ، وكل حكم ، وكل تدخل في شعور شخصياته ، ويقتصر على وصف مظهرهم الخارجي ، وتدوين تصرفاتهم وأقوالهم » [5] .

أما الطريقة الأخيرة ، (التقديم المختلط) فلم يحددها الكاتبان بوضوح ، ونحن نعرف أنه « مبدئياً يصلح كل عنصر في النص كمؤشر للشخصية ... » [6] ، وعليه فإن كل تقديم بهذا المعنى هو تقديم مختلط ، لذا نجد أنه كان من المناسب أن يوضح الكاتبان

---

(1) انظر عالم الرواية ص168 – 169 .

(2) نفسه ص170 .

(3) نفسه ص171 .

(4) نفسه ص171 .

(5) نفسه ص174 .

(6) التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، شلوميت ريمون كنعان ص91 .

لنا إيضاحاً أكبر مقصدهما من التقديم المختلط ، والتقسيم العام الذي جاء في أثنائه ، حتى يتسنى لنا أن نقتنع بوجاهة رأيهما فيهما .

إن أهم ما أنجــزه (بورنوف) و(أوئيليه) ، في خصوص (تقديم الشخصية) ، كما نعتقد ، الطريقة التي اتبعاها في تقسيمهما للتقديم على وفق مصدره ، لما فيها مــن جدة ، ومحاولة جادة لدراسة التقديم بمعزل عن تفضيل إحدى طرائقه على غيرها . إلا أن هذا لا يمنعننا من القول إن التركيز الشديد على مصدر التقديم من شأنه أن يؤدي – كما وجدنا عند هذين الناقدين – إلى إغفال قسم مهم من التقديم الإظهــاري ، وهــو الإظهار الذي يُراعى فيه أن لا يتحدد بُمقدم له وجود محسوس في الرواية – كما هــو الحال مــع الراوي والشخصية – وهو ما اصطلحنا عليه بالتقديم الإظهاري بالدلالة .

في (التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة) تعقد (شلوميت ريمــون كنعان) فصلاً بعنوان (التمييز) تتناول فيه (تقديم الشخصية) بعد أن كانت قد انتهجت ، في فصل سابق (الشخوص) ، سبيلاً توفيقياً بين الدراسات المحاكاتية ، والسيميائية حول الشخصية ، معرِّفةً إياها بقولهــا : « إن الشخصية في القصة تشييد يركبه القارئ مــن إشارات متنوعة ومتفرقة على طول النص » [1] ، وبناءً على هــذا التصــور تمضــي (كنعان) في دراسة (التمييز) ، إذ تجد أن هذا التشييد يتم « عن طريق مؤشــرات الشخصية المتنوعة والمتوزعة على طول سلسلة النص المتصلة واستنساخ السمات منها حين يكون ذلك ضرورياً » [2] .

وتضع (كنعان) ، بالاستناد إلى أستاذها (إيوين) تقسيماً للتقديم ، فــــ« ثمــة نوعان أساسيان من المؤشرات النصية : التعريف المباشر ، والتقديم غير المباشــر... النــوع الأول يُسمى السمة عن طريــق الصفة (... اسم مجرد ... أو نوع اسم ... أو قسم من أقسام الكلام . النوع الثاني من جهة ثانية يعرضها ويضرب لها مثلاً بطــرق متنوعة ، تاركاً للقارئ مهمة استنتاج الميزة التي تتضمنها » [3] .

من الواضح أن كنعان تعني بالتعريف المباشر التقديم الإخباري وبالتقــديم غيــر المباشــر التقديم الإظهاري . لكن طبيعة طرحهــا لهما مختلفة عمــا ألفنــاه ؛ كونهــا

---

(1)التخييل القصصي الشعرية المعاصرة ص59 .

(2) نفسه ص91 .

(3) نفسه ص91 - 92 .

تنظر إلى (الشخصية) و(التقديم) من مقترب جديد ، يستند إلى موقف نظري لم نعرفه في ما سبق من دراسات . ففي (التعريف المباشر) تفرق كنعان بين نوعين منه تفريقاً يستند إلى هوية المقدم ؛ فالأول تعريف الراوي الذي تذهب إلى كونه يدعو القارئ ضمنياً إلى قبول تعريفاته كافةً ؛ لما يتمتع به الراوي من مكانة تضفي على تعريفه ثقةً ومصداقيةً . أما الآخر فهو التعريف الصادر عن الشخصيات الأخرى « فإن آراءهم لا تحتاج إلى اعتبارها كتأكيد موثوق به لهذه الميزات في شخصية لا تكون استثنائيتها سوى في أعين المشاهدين الأغبياء ، هكذا قد يكون تعليق المشاهدين إشارةً على ارتيابهم من النظريات ، أو على قلة خيالهم ، عوض تعريف جدير بالثقة للشخصية التي يناقشونها » [1] .

بعد هذا التفريع تحدد (كنعان) بنظرة معمقة ماهية التعريف ، قائلةً : « يقترب التعريف من التعميم والمفهومية ، إنه كذلك تصريحي وواقعي – زمني وبالتالي فهيمنته في نصٍ ما تكون عرضةً لإحداث انطباع عقلاني موثوق به سكوني ، قد يكون هذا الانطباع مخففاً إذا بدت التعريفات نابعةً تدريجياً من التفاصيل المجسدة ، أو ممثلة مباشرةً عن طريق سلوك معين ، أو مقدمة بمعية وسائل أُخرى للتمييز » [2] .

ثم تنظر إلى (التعرف المباشر) من زاوية تاريخية ، قائلةً : «وعندما تم فهم شخصية الإنسان في الفترات الأولى من نشأة الرواية ، وتقريباً حتى نهاية القرن الماضي كتوليف لمجموعة من المميزات التي يشترك فيها كثير من الناس ، اعتُبرت طبيعة التعريف التصنيفية والتعريفية كمصدر قوة ، ولم يعكر وضوحها وأثرها (المغلق) صفو أدب تتمظهر فيه هذه المميزات بطرق عديدة ومختلفة كذلك . فالخصيصة الاقتصادية للتعريف وقدرتها على توجيه استجابة القارئ قد عُهد بها إلى الروائيين التقليديين ، من جهة أخرى بات من الصعب تحمل التصنيف في فترتنا هذه ، كما يتم في اقتصاد التعريف كشيء مختزل . علاوةً على ذلك وفي يومنا هذا حين يُفضّل الشيء المثير للعواطف والمتعذر الفصل فيه على النهاية ، على ما هو محسوم فيه ، وحين يوضح التوكيد في الدور الحيوي للقارئ ، فإن الوضوح والقدرة الموجهة للتعريف المباشر كثيراً ما تُعتبر السلبيات بدل الإيجابيات كنتيجة ، فالتعريف نادراً ما يُستعمل

---

(1) التخييل القصصي الشعرية المعاصرة ص92 .

(2) نفسه ص93 .

بتواتر في تخييل القرن العشرين ، ويميل التقديم غير المباشر إلى الهيمنة » [1] .

وتقع (كنعان) بخطأ منطقي عندما تصل إلى (التقديم غير المباشر) وتقسمه إلى: « الفعل والكلام والمظهر الخارجي والمحيط والدعم عن طريق التناظر » [2] ؛ ذلك أن أكثر هذه الأقسام يمكن أن تنجز ، بل كثيراً ما تنجز عن طريق (التعريف المباشر) كالفعل والمظهر الخارجي والمحيط ، فكان من المفترض أن لا تنسب إلى أي منهما ؛ لأن جل هذه الأقسام : (الفعل والكلام والمظهر الخارجي والمحيط) ما هي إلا أجزاء أساسية من الشخصية الروائية ، لذا لا يمكن أن تختص بهذا إحدى طريقتي التقديم دون الأخرى .

لكن معالجة كنعان لهذه الأقسام تجعلنا نذهب إلى أنها لم تكن تريدها لذاتها ، وإنما ما ينطوي فيها من مؤشرات على الشخصية ، فكانت تعني بـ(الفعل) ما يرمز إليه سرد الفعل ، كما في قولها بعد إيرادها لأحد المشاهد الروائية : « إن سلوك كوني في هذا المشهد يرمز إلى توقها للدفء والحب والأمومة ، وكل ذلك مغيب في زواجها » [3] وعنت بالكلام مؤشرات أسلوب الكلام ، كما في قولها : « قد يكون الأسلوب مؤشراً للأصل ، المكان المسكون ، الطبقة الاجتماعية أو المهنة » [4] ، وفي المظهر الخارجي كانت تقصد ذلك التعبير الناتج عن وصف المظهر الخارجي ، كقولها : « أحياناً يتحدث الوصف الخارجي مباشرةً ، وأحياناً أخرى تفسر علاقته بسمة ما من قبل الراوي مثلاً : كانت عيناه الدعجاوان تعبران عن الحزن والبراءة » [5] . أما المحيط فكانت تريد منه الكناية المتحصلة من وصف المحيط ، كما في قولها : « إن منزل الآنسة إميلي الخرب بغباره الكثيف ورائحته شديدة الرطوبة ، كناية عن تفسخها ، لكن تعفن المنزل هو كذلك نتيجة لفقرها ، ومزاجها الرهيب » [6] .

ويخرج (الدعم عن طريق التناظر) عن ما لاحظناه في الأقسام السابقة ، ففضلاً عن كون التناظر ليس جزءاً من الشخصية ، بطبيعة الحال ، فإن المؤلفة ، تصرح بأنّ

---

(1)التخييل القصصي الشعرية المعاصرة ص93 .

(2) انظر نفسه ص94 - 106 .

(3) نفسه ص96 .

(4) نفسه ص97 .

(5) نفسه ص100 .

(6) نفسه ص101 .

ما تقصده ليس هو ، وإنما الدعم الذي يوفره للتمييز – أي للتقديم – .

نخلص من كل هذا إلى أن من يُقدم الشخصية (تقديماً غير مباشر) أو – بعبارة أدق – تقديماً إظهارياً ، ليس (الفعل أو الكلام أو المظهر الخارجي أو المحيط أو الاسم) ؛ لأنها أجزاء من الشخصية ، وليس (سرد الفعل ، أو صوغ الكلام ، أو رسم المظهر الخارجي أو وصف المحيط أو عرض الاسم) ؛ لأن هذه كلها يمكن أن تتم إخبارياً وإظهارياً ، عموماً، إن من يتولى التقديم الإظهاري هو (الرمز والإشارة والتعبير والكناية) ، إلى آخر الطرائق الاستعارية التي تهدف إلى تقديم الأشياء بطريقة إيحائية غير مباشرة ، تعتمد على استنتاج القارئ في استخلاص المعلومات ، ويمكن أن نجمع كل أسماء هذه الطرائق تحت عنوان (الدلالة) ، حيث تصدق هذه الكلمة عليها جميعاً ، فنقول : دلالة السرد والوصف والحوار والاسم ، إلى غير ذلك ، فاللغة – كما أوردنا في اعتراض (جينت) على فكرة (العرض) أو (التقليد) الإنكلوسكسونية – تدل دون أن تقلد ، وإذا كان رأيه هذا يوحد بين الطريقتين الإخبارية والإظهارية ، ويعترض بشدة على التفريق بينهما فإن ذلك لا يعني أن الدلالة – التي يجدها (جينت) متضمنة في الطريقتين – تجري على وتيرة واحدة في الاستخدام ، فأحياناً يتقلص أثرها ليصبح الكلام عن الشخصية مباشراً . وفي أحيان أخرى تعمل بفعالية شديدة ، وعلى هذا الأساس نمايز مثلاً بين حوار يخبرنا بشكل مباشر عن إحدى الشخصيات ، وحوار آخر يظهرها لنا بدلالته عليها ، فنستنتج المعلومات عنها استنتاجاً .

خلاصة القول : إننا نجد مع (جينت) [1] أن (المؤلف الضمني) [2] هو الذي

---

(1) لقد انتقد كل من شلوميت ريمون كنعان ، و و ج م برنزوير غياب المؤلف الضمني والقارئ الضمني من نظرية جينت ، انظر مقال مستويات النص السردي الأدبي لينتفلت ، ترجمة. رشيد بنحدو ، مجلة آفاق ع 8-9 ، 1988 ص91 . ولا وجه لهذا النقد لأن جينت تطرق للموضوع في كتابه خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ص228-229 .

(2) حول المؤلف الضمني انظر مقال بوث : Distance and Point-of-View : An Essay in Classification (The Novel : Modern Essays in Criticism) P .172-192
ومقال من يحكي الرواية ، كايزير ، مجلة آفاق ع 8 - 9 ، 1988 ص67 - 77 . ومقال المؤلفون والمتكلمون والقراء والقراء الصوريون) والكر جبسون في كتاب نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية تحرير تومبكتز ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم ، ص43 - 53 ، ونظرية البنائية في النقد الأدبي ص432 - 435 .

يتولى تقديم الشخصيات في جميع الأحوال ، (فاللغة لا يمكنها أن تحاكي على الوجه الأكمل ... » ، وإنما تدل ، كما ذكرنا ، لكن هذا المؤلف لا ينجز ذلك بنفسه ، فهو إما أن يقوم بذلك بالراوي العليم ، أو الراوي – الشخصية ، ليكون لدينا تقديم ذو سمة إخبارية ، أو يقوم بذلك باعتماده الدلالة التي يضمنها في أفعال الشخصية وكلامها ، وسائر ما يشكل ما أطلق عليه باختين (نطاق الشخصية) (Character Zone)[1] ليتحصل لدينا بذلك تقديم ذو سمة إظهارية ، ولن يعدو التقديم هذه السمة إن قام المؤلف الضمني بجعله يُنجز بالشخصيات التي لا تُناط بها أي مهمة سردية ، سواء قدمت نفسها أم غيرها .

وإذا ما انتقلنا لتفحص الدراسات النقدية العربية حول مصدر (التقديم) وجدنا أن جهود الدكتور عبد المحسن طه بدر تقف في صدارتها ، ليس من الناحية التاريخية حسب ، وإنما من الناحية الكمية أيضاً ، الأمر الذي يظهر عنايته بـ(تقديم الشخصية) التي فاقت عناية غيره من النقاد العرب ، على حد علمنا .

إن أهم ما نلاحظه حول (تقديم الشخصية) عند الدكتور عبد المحسن طه بدر أنه – وعلى الرغم من عنايته به ، وتتبعه الدقيق له ، في معظم ما تناوله بالنقد – لم يخرج عن الإخبار والإظهار ، بصفة عامة ، وأنه ظل ، في تناوله لهما حريصاً على منطلقاته النقدية ، في هذا المجال ، ونحن نرجح أن السبب في ذلك يعود إلى الفقر الفني للأعمال القصصية والروائية التي شكلت مادته النقدية .

يُطلق الدكتور عبد المحسن طه بدر على التقديم الإخباري مصطلح (الأسلوب التقريري) ، وعلى التقديم الإظهاري مصطلح (الأسلوب التصويري) ، وتنطوي هذه التسمية على دلالة مهمة هي أن الدكتور بدر يخرج التقديم الإخباري بالراوي العليم من المجال الفني ، فهو – بالنسبة له ليس طريقة فنية ، وهذا ما يؤكده كلامه حول هذا الموضوع ، كما سنذكر ، وموقفه هذا صدى لموقف لوبوك ، فقد كان كتاب لوبوك (صنعة الرواية) أحد مصادر الدكتور بدر في كتابه (تطور الرواية العربية الحديثة في مصر «1870–1838 ») ، وكنا قد سجلنا في مكان سابق تحفظ أكثر من ناقد على المفاضلة بين طرائق التقديم على نحو مطلق ، فلا توجد هناك طريقة فنية وأخرى غير فنية لذاتها .

---

(1) لمعرفة هذا المصطلح انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ص9 .

إذن يتلخص موقف الدكتور بدر من تقديم الشخصية بوجود أسلوبين : تصويري من شأنه أن يترك الشخصية « تتكشف تدريجياً من خلال الفعل » [1] ، أي « من خلال تصرفاتها وسلوكها » [2] ، وتقريري ، لا يعدو عن « كتابة التقارير واستخلاص النتائج ووصف الفعل » [3] ويؤدي استخدامه إلى مجموعة من العيوب ، نلخصها في ما يأتي :

1. حبس الشخصيات في طوق حديدي والحكم على أفعالها بما يؤدي إلى الوقوع في التناقض [4] ، وإلى فصل الشخصيات عن الأحداث [5] ، إذ تخضع الشخصية لرؤية الكاتب تماماً [6] .
2. إيقاف حركة الأحداث وكبح وتيرة الأفعال مما يعرض الرواية للتقطيع غير الضروري [7] .
3. حدوث التكرار الناتج عن مجيء (الأسلوب التقريري) بعد تقديم الشخصية بـ(الأسلوب التصويري) [8] .
4. قد يؤدي (الأسلوب التقريري) إلى حدوث إشكالية كبيرة في إنهاء الرواية إن ارتبط هذا التقديم بوجود بنية فنية غير متماسكة للرواية [9] .
5. فقدان متعة القراءة ؛ نظراً لأن كشف (الشخصية) منذ البداية يقلل بدرجة كبيرة من حماسة القارئ لمواصلة قراءتها [10] .
6. يسهم الأسلوب التقريري بإضعاف « دور تجسيد الرؤية إلى أكبر حد ليصبح موضوع الفن مجرد أداة لهذا الوعظ المباشر » [11] .

---

(1) نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة (1) د . عبد المحسن طه بدر ص143 .

(2) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 - 1938) د . عبد المحسن طه بدر ص367 .

(3) نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة (1) ص417 - 418 .

(4) انظر نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة (1) ص417 - 418 .

(5) انظر تطور الرواية العربية الحديثة ص244 - 251 .

(6) انظر نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة (1) ص477 .

(7) انظر نفسه ص422 - 423 .

(8) انظر نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ص420 - 421 .

(9) انظر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر : 250 - 251 .

(10) انظر نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ص477 .

(11) الروائي والأرض ، د . عبد المحسن طه بدر ص37 .

7. حدوث تضاد كبير لطبيعة الرواية التي تفترض التخصص ؛ لنزعة الأسلوب التقريري التعميمية ، فالرواية ، كما هو معروف ، تُعنى بالجزئيات عناية كبيرة [1].

لقد هيمن (الأسلوب التقريري) هيمنةً شبه كاملة على كلام الدكتور بدر على (تقديم الشخصية) وهذا ، في الحقيقة ، انعكاس واضح لواقع الرواية العربية التي تعرض لها بالدرس والنقد ، في مرحلتها التاريخية التي مثلت نشأة الرواية ، والقصة في الوطن العربي .

ويعمد (حسن بحراوي) ، في الفصل الذي عقده تحت عنوان (تقديم الشخصية في الرواية المغربية) إلى نقل مقياسين نقديين من (فيليب هامون) ليقيم عليهما دراسته [2] ، وهذان المقياسان هما :

« المقياس الكمي ، وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحةً حول الشخصية المقياس النوعي : أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية . هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرةً ، أو بطريقة غير مباشرة ، عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى ، أو المؤلف ، أو في ما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها » [3] . وكما هو واضح فإن المقياس الكمي مخصص لدراسة التقديم الإخباري بالراوي العليم ، في حين أن المقياس النوعي يُعنى بالتقديم الإظهاري . يورد بحراوي ، وعلى نحو انتقائي بحت روايتين يطبق عليهما (المقياس الكمي) في دراسة تقديم الشخصية ، ليثبت في الأولى (رواية دفنا الماضي) * الغنية بالمعلومات عن الشخصيات ، بدراسته تقديم شخصية الحاج (محمد) وجود « الطابع المميز للنسق التقليدي في تقديم الشخصية من خلال مراكمة

---

(1) انظر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، ص319 ، ومن الجدير بالذكر أن الدكتور بدر كان يفرق بين تقديم الشخصيات الرئيسة والثانوية تفريقاً نقدياً كشف به عن طبيعة الخلاف في كل تقديم ، وأوضح عدداً من النتائج ، في هذا المجال ، انظر تطور الرؤية العربية ... ص274 – 270 و352 ؛ ونجيب محفوظ ، الرؤية والأداة (1) ص477 – 478 وأشار أيضاً إلى التقديم الذي يتم دفعة واحدة معرفاً الشخصيات جميعاً ، انظر نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة (1) ص478 .

(2) انظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ص224 .

(3) نفسه ص224 .

* هي الرواية الثانية للروائي المغربي عبد الكريم غلاب ، نشرت عام 1966 ، وله أيضاً (سبعة أبواب) 1965 و(المعلم علي) 1971 .

المعلومات والمستنسخات والقوالب الجاهزة ، ووضعها جنباً إلى جانب ، وكأن الروائي يرغب في الانتهاء من شخصية الحاج دفعةً واحدةً من الفصلين الأول والثاني ، ليتفرغ في الفصول الأخرى لشخصيات أخرى .. » [1] ويؤكد بحراوي في الرواية الأخرى (المرأة والوردة) * « التي تتميز بندرة المعلومات حول الشخصيات وبخروجها عن المنحى المألوف في تقديمها إلى القارئ » [2]« ان هناك في الرواية المغربية أكثر من دليل على سقوط هذا التصور التقليدي في بناء الشخصية وتقديمها على ذلك النحو الذي يلغي الميل إلى مراكمة المعلومات والمعطيات واتخاذ طرائق جديدة تقيم قطيعة مع الطرائق الرائجة في تقديم الشخصيات ، وذلك من خلال اعتماد فرضية تقول : إن الشخصية المتروكة بدون وصف أو دون تمييز يمكنها أن تكون أكثر حضوراً في الرواية من الشخصية الموصوفة بوضوح تام » [3] .

ولما كانت رواية (المرأة والوردة) تمتاز بندرة المعلومات ، كما ذكر بحراوي فإن دراسة تقديمها على ضوء المقياس الكمي ستغدو مستحيلة ، وهذا ما يؤكده بحراوي نفسه : « وبعد القيام بمسح شامل للرواية بنيّة تجميع المعلومات الضرورية لتشكيل صورة الراوي / البطل اتضح أنه من العبث الأخذ بالمقياس الكمي ؛ لأنه لا يؤدي إلى نتائج باهرة » [4] .

وعندما ينتقل بحراوي للحديث عن المقياس النوعي ، يحدد موضوعه بـ(طريقتين مختلفتين في التقديم) ، أولاهما « المعلومات التي تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرةً وذلك باستعمال ضمير المتكلم ، ثم هناك المعلومات التي تأتينا عبر تعليقات الشخصيات الأخرى أو عبر خطاب المؤلف ، وبين هاتين الطريقتين تقع مجموعة من التنويعات المستخدمة كلياً أو جزئياً ، في تقنية التقديم ، كاستعمال الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه أو بث معلومات ضمنية تتكشف من خلال المظهر والمزاج والطبائع التي تميز شخصية ما ، أو يمكن استخلاصها من سلوكها وأفعالها إلى غير ذلك من الأشكال التقديمية الوسيطة » [5] .

---

[1] بنية الشكل الروائي ص226 .

* هي الرواية الأولى للروائي المغربي محمد زفزاف نشرت عام 1981 وله أيضاً الأفعى والبحر (1979) .

(2) نفسه ص227 .

(3) نفسه ص227 .

(4) نفسه ص229 .

[5] نفسه ص232 .

وقد امتاز تحليل بحراوي للروايات التي أخضعها لمقياسيه بطرحه لمعيارين هما: (التدرج) و(التحول) ، ولأنهما يتصلان بكيفية التقديم ، لا بمصدره ، فإننا سنتناولهما ، في معرض حديثنا عن (الطريقة) .

وفي ختام كلامنا على دراسة بحراوي للتقديم نود لو نسجل أن هذا الكتاب كان سيغني بحثه ، ويسلم من أكثر من تناقض نظري وقع فيه ، في حالة اعتماده دراسات متنوعة حول الموضوع ليؤسس عليها دراسته إلى جانب مقياسي (فيليب هامون) ، أو أنه ، على الأقل ، استوعب فهم (فيليب هامون) للشخصية ، وربطه مع فهم هذا الناقد لتقديم الشخصية [1] ، ليكون عرضه آراءه متسقاً من الناحية النظرية .

الطريقــة :

أُولى الدراسات المتعلقة بكيفية التقديم التي نستحضرها هنا دراسة (مكاولي) و(لننغ) التي تطرقنا لقسم منها في (المصدر) وفيها يرى الكاتبان « أن من الواجب على الروائي تحديد أفضل الطرائق التي يجعل شخصياته بها تتجسد أمام القارئ بلحمها ودمها ، إن الروائي سيعمد إلى استخدام قسمٍ مما يأتي من طرائق ، أو جميعها وهي :

المظهر الجسدي .

الحركات والإيماءات والتصرفات والعادات .

السلوك تجاه الآخرين .

الكلام .

الموقف من النفس .

موقف الآخرين تجاه الشخصية .

المحيط الواقعي .

الماضي .

التقنيات الثانوية ، كالأسماء وأشكال الكلام » [2].

---

[1] حول مفهوم (الشخصية الروائية) عند فيليب هامون انظر قال الراوي ص90 ؛ و النقد البنيوي والنص الروائي ، محمد سويرتي ، ج1 ص84 .

([2]) Technique in Fiction P 63

وعلينا أن لا ننسى ما ذكرناه ، سابقاً من أن الناقدين يلحقان تيار الوعي بهذه القائمة ، وهما يترددان ، بِعَدِّهِ مِنْها أو بكونه طريقةً رئيسةً تضافُ لطريقتي التقديم الأساسيتين [1] . وفي كل طريقة من هذه الطرائق التي نود لو نسجل تحفظنا على عدد من عناوينها ، كتحفظنا على (شلوميت ريمون كنعان) الذي مرّ آنفاً ، نجد هذين الناقدين يمتازان بسلامة طرحهما ، من الخلط بين ما يتصل بالمصدر ، وما يتصل بالطريقة ، ونراهما يسعيان جاهدين لمعرفة الفروق الناجمة عن اختلاف أنواع الشخصيات المقدمة ، بين رئيسة ، وثانوية . وللكشف عن تاريخ استخدام هذه الطرائق ، إلى غير ذلك من آراء طُرحت في أثناء تعرضهما لكل طريقة .

كنا قد تطرقنا في (المصدر) للحديث عن بعض ما وقعت فيه شلوميت ريمون كنعان من أخطاء في تناولها للأقسام الخمسة التي رأت أنها تشكل (التقديم غير المباشر) . ولما كانت طبيعة معالجتها لهذه الأقسام ، كما سبق أن ذكرنا ، تتصل بطريقة التقديم لا بمصدره ، فإن من اللازم إذن التعليق عليها هنا ، ومعرفة كيفية معالجتها للطريقة في هذه الأقسام .

تقسم كنعان (الافعال) إلى نوعين : أفعال المرة الواحدة وهي الأفعال التي تقوم بها الشخصية على نحو استثنائي ، مخالف للعادة ، ولمرة واحدة فقط ، وأفعال اعتيادية تميل « إلى استحضار المظهر الدينامي للشخصية ، في المقابل تميل الأفعال الاعتيادية إلى إظهار المظهر الثابت والسكوني للشخصية ... » [2]. وتذهب كنعان إلى أن كلا الفعلين ينتميان إلى واحدة من المقولات الآتية : فعل مهمة (أي شيء منجز من قبل الشخصية) ، فعل حذف (شيء على الشخصية القيام به ولم تنجزه) والفعل المتأمل (مخطط غير محقق أو هدف الشخصية) [3]، وتنهي الناقدة هذا القسم بأن تضرب على كل حالة مما تقدم مثالاً من إحدى الروايات العالمية [4] .

يغلب على جانب كبير من عناية كنعان الميل الشديد لوضع تفريعات منطقية تذكرنا بـ(بروب) و (غريماس) ، وأن معالجتها هذه لم تسهم ، على نحو مرضٍ ، في إضاءة النص إضاءةً تساعد في استجلاء جوانبه الفنية .

---

(1) See Technique in Fiction. P 63

(2) التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ص94 .

(3) انظر نفسه ص94 ، وتشير المؤلفة إلى أن هذا التصنيف معدل عن تصنيف هـ. د. دليلسكي .

(4) انظر نفسه ص94 - 97 .

إن مما تمكن ملاحظته ، بوضوح ، أنّ معالجة كنعان هــذه للموضــوعات تمتــد لتشمل معظم الأقسام الأخرى ، ففي (الكلام) تأتي المؤلفة بعلائق منطقية تحاول بهــا تقنين النصوص ، قائلةً : « ينقل الفعل والكلام سمات الشخصية عبر علاقــة ســبب ونتيجة يفك مغاليقها القارئ (عن طريق العكس) X قتل التنين . إذن فهو شجاع . Y تستعمل عدة كلمات أجنبية ، إذن فهي تفّاجة » [1] .

على هــذا النحو تحرص كنعان على تناول قســميها ، (المظهــر الخــارجي) و(الدعم عن طريق التناظر) بالتفريــع ، ففي (المظهر الخارجي) تجري (الناقدة) تقسيماً بين « المقومات الخارجية المدركة كخارجة عن سيطرة الشخصية ، مثل الطول ، لون العينين ، طول الأنف ... [و] تلك التي على الأقل تتوقــف علــى الشخصــية كالحلاقة والملابس » [2] . أما (الدعم عن طريق التناظر) فقد قسّــمته إلــى ثــلاث طرائــق (الأسماء المتناظرة) ، و(المشهد الطبيعي المتناظر) ، و(التنــاظر بــين الشخوص) وقسِّمت أول هذه الطرائق هو الآخر إلى أقسام متعددة ، معتمدةً على فيليب هامون فكان لديها ما هو مرئي ، وسمعي ، ونطقي ، ومورفولوجي [3] .

والمحيط هو القسم الوحيد من الأقسام الخمسة الذي لم تفرعه شــلوميت ريمــون كنعان . وإنما عُنيت بالتركيز على العلائق ، والترابطات المنطقية ، التي شاعت فــي الأقسام الأخرى أيضاً ، ومن ذلك قولها على سبيل المثــال وهي تتحدث عن المحيط : « تكون علاقة التجاور ملحقة بعلاقة السببية على نحو متواتر » [4] .

وإذا انتقلنا إلى الأساليب المعتمدة في تقديم الشخصية وجدنــا (حسن بحــراوي) يقدم لنا مبدأي : (التدرج والتحول) ، ويعني بالأول : دراسة التقديم من حيث طبيعــة تسلسل معلوماته والجهة التي تتخذها هذه الأخيرة في أثناء ســير عمليــة التقــديم ، أو يقتضي مبدأ التدرج « بأن يجري الانتقال من العام إلى الخاص وفق وتيرة تدريجية تبدأ بظهور العجوز [إحدى شخصيات روايــة (الريح الشتوية) لمبارك ربيــع] وهــي مجرد (شبح) أو (هيكل) عام ، ثم تتحول صورتها إلى كائن حقيقي له ذاته وصفاته

---

[1] التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ص 98 - 99 .

[2] انظر نفسه ص100 .

[3] نفسه ص103 .

[4] نفسه ص101 .

الإنسانية الخاصة ، وأخيراً يتم التركيز على عاهتها المميزة التي يعرضهـــا لنا الراوي بأكثـــر ما يمكن من التفصيل والدقة » [1] .

ويذهب بحراوي إلى القول : « وهذا المبدأ عام ولا يقتصر على هذا النص بعينه وإنما ينسحب على مجموع النصوص التي يهيمن عليها النســق التقليــدي فــي تقــديم الشخصيات .. » [2] ، ويرى أن التدرج نجح « دائماً في إعطائنا الانطبــاع بتماســك النسق التقليدي للتقديم بغض النظر عن كمية المعلومات المقدمة أو تزايدها المطرد تحت تأثير هذا المبدأ ذاته ... » [3] .

أما مبدأ التحول ، فيذكر بحراوي بأن « المقصود بهذا المبدأ هو افتقاد الشخصــية في النسق التقليدي ، إلى الصيغة النموذجية القارة ، وميلها الواضح إلى التحــول تبعــاً للتغيرات التي تطرأ على الأحداث في السرد ، وهذا المبدأ شبيه ، في اشتغاله ، بــذلك الذي ألمح إليه باختين في (شعرية دوستويفسكي) عندما أكد على صفة عدم الاكتمال التي ترتكز عليها الشخصيات الروائية لدى هذا الكاتب ... في عدم تطابقها مع نفســها وتجاوزها لذاتها باستمرار ... » [4] . إن هذا المبدأ ، علــى النحــو الــذي طرحـــه بحراوي ، لا يتصــل بــ(تقديم الشخصية) اتصالاً مباشراً يسوغ عدَّه مبدأ أو أســلوباً يُعنى بدراسة التقديم ، كالتدرج ولاسيما أن الناقد يعد (التحــول) « بمثابــة محــك لإختيار مقدرة الشخصية على التغير وقياس مدى التأثيرات التي يمارسها الأحداث على بنية الشخصية ... » [5] ، إذن ليس لهذا المبدأ من علاقة واضحة ومحــددة بالتقــديم ، وعندما يطبقه بحراوي في دراسته رواية (الريح الشتوية) فإنه يمسك عن الكلام على (تقديم الشخصية) ومتحدثاً بدلاً من ذلك عن تحول الشخصية في الروايــة ، وعلاقــة ذلك بالأحداث والشخصيات الأخرى [6] .

إن دراسة معمقة للقضايا الفنية المتصلة بـــ (تقديم الشخصية) في روايات متعددة يمكن أن تسفر عن تبيان مجموعة من الأساليب الفنية في التقديم ، وسيكون وجود مثل

---

[1] بنية الشكل الروائي ص235 .

[2] نفسه ص235 .

[3] نفسه ص238 .

[4] نفسه ص239 .

[5] نفسه ص239 .

[6] انظر نفسه ص239 - 244 .

هذه الأساليب محتماً إن توافرت الروايات قيد الدرس على قيمة فنية .

مما تقدم نلاحظ أن الدراسات السابقة المتوفرة بمجملها لم تبذل جهداً كافياً للعناية بدراسة التقنيات التي تُقدم الشخصية بها ، ولم تتفحص أثرها في التقديم تفحصاً مقبولاً ؛ لأن ذلك لم يكن هدف مؤلفيها ، ولا محور عنايتهم ، بطبيعة الحال .

إن التقنيات المستخدمة في تقديم الشخصية هي نفسها المستخدمة لتقديم باقي عناصر الرواية ، فلدينا (السرد) الذي وصلنا مترجماً عن البنيويين – بصيغة (محكي السارد) [1] ، وينقسم إلى سرد موضوعي وآخر ذاتي ، والحوار الذي تقدم الشخصيات به ، إما بالشخصيات ذاتها ، سواء أقدمت نفسها أم غيرها ، أو بما يتضمنه من دلالة على الشخصية يتعين على القارئ استنتاجها ، ولدينا أيضاً المونولوج الداخلي المنقسم هو أيضاً إلى مباشر حيث « يُقدم الوعي للقارئ ، بصورة مباشرة مع عدم الاهتمام بتدخل المؤلف ، وغير مباشر وهو الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما ، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقة خلال تلك المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف ... » [2] .

إن هذه التقنيات ، فضلاً عن أخرى غيرها كالوصف والمناجاة يمكن أن تكون وسائل تقديم إخباري أو إظهاري [3] ، حسب الطريقة التي يتم تناولها بها وتوجيهها بما يخدم ويتوافق مع بنية الرواية . وليست إحدى هذه الوسائل مفضلةً على غيرها إلا بالقدر الذي تستطيع فيه (تقديم الشخصية) بالشكل الفني الأنسب ، على وفق حاجة الرواية في بنيتها الخاصة .

من كل ما تقدم نخلص إلى أن (تقديم الشخصية) هو المصطلح الأكثر ملاءمةً للدلالة على دراسة الشخصية الروائية ، أو القصصية دارسةً فنية تُعنى بالطريقة الفنية التي تمكّن بها مؤلف ما ، من خلق شخصية روائية داخل روايته ، حيث تمت

---

[1] انظر مقال من يحكي الرواية ، كايزر ، مجلة آفاق ، العدد 8-9/1988 ص68 -76 . ويطلق عليه مترجما مقال تودوروف مقولات السرد الأدبي : الحسين سحبان و فؤاد صفا (كلام السارد) ، انظر المقال ، مجلة آفاق ، العدد نفسه ص47 .

[2] تيار الوعي في الرواية الحديثة ، همفري ص49 ، وحول المونولوج انظر : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ص187 - 188 .

[3] انظر : مقال تودروف (مقولات السرد الأدبي) ، مجلة آفاق ، العدد نفسه ص48 .

العناية بجانبين مهمين منها : (المصدر) الذي عنينا به من يقدم الشخصية ، و(الطريقة) التي قصدنا بها كيفية التقديم .

وقد انتهينا بعد أن عرضنا للدراسات حول (المصدر) إلى أن (المؤلف الضمني) هو الذي يتولى تقديم الشخصيات ، في جميع الأحوال ، إلا أنه يتبع في ذلك أكثر من وسيلة ، فهو أحياناً يقدمها براويه ، سواء أكان الراوي العليم أم الراوي – الشخصية مما يؤدي إلى سيادة الإخبار المتحصل من الراوي ، وفي هذه الحال يلم القارئ بالشخصية مباشرة ، وقد اصطلح على هذا التقديم بالتقديم المباشر ، والإخباري والتحليلي ، والتقريري . وقد يعمد المؤلف الضمني ، في أحيان أخرى ، إلى تقديم الشخصية بالشخصية نفسها ، أو غيرها من الشخصيات التي تقوم بذلك من دون اللجوء إلى (الإخبار) ، وقد يستخدم دلالة المواقف والأحداث ، والأقوال لتقديم شخصياته ، وهنا سيتعرف القارئ عليها بالاستنتاج ، والتفكر فتبدو الشخصية وكأنها تظهر من تلقاء نفسها ، وهذا ما اصطلح عليه بالتقديم غير المباشر ، والإظهاري، والتمثيلي والتصويري كما سبق أن ذكرنا .

أما ما انتهينا إليه حول (الطريقة) فيمكن إيجازه بضرورة العناية بالتقنيات التي تم تقديم الشخصيات بها ، كالسرد ، والحوار ، وذلك بتفحص الأشكال والصيغ التي تتخذها ، في أثناء عملية التقديم ؛ لما لذلك من أثر كبير في عملية التقديم . وقد نبهنا على أن من اللازم ألا نقطع بأن تقنية ما خاصة بإحدى الطريقتين دون الأخرى ، وإنما المهم ما يمتاز به أسلوب الروائي في استخدام هذه التقنية ، في التقديم من دون غيره ، وأثر ذلك في البناء الفني للرواية كلها .

عرفت الرواية العراقيـــة تقديم الشخصية بالراوي العليم والراوي الشخص الثالث، بصورة واسعة ، على أيدي معظم كتابها الذين اختلفت طرائقهم الفنية في صياغته ، وتفاوتت في درجات النجاح والإقناع فيه . فالإخبار ، بحد ذاته ، بالراوي العليم والراوي الشخص الثالث ، أو سواهما ، لا يؤدي بالضرورة إلى تقديم فني ، أو غير فني ؛ إنما المعيـــار في ذلك هو الطريقة التي يُستخدم فيها ، التي قد تنسجم مع البناء الفني للرواية التي ترد فيها انسجاماً يسهم في نجاح التقديم ، من الناحية الفنية ، وقد لا تنسجم معه ؛ مما يسفر عنه الضعف والإرباك في ذلك .

ومن هنا ، فإننا نجد أنفسنا ، في التقديم الإخباري بالراوي العليم والراوي الشخص الثالث ، في الرواية العراقية ، أمام استخدامين أساسيين للإخبار : الأول استخدام يفضي إلى تقديم الشخصية على نحو فني ، يمتاز عموماً بقدرته على إدراج الشخصيات، في سياقها الاجتماعي ، والتاريخي ، والثقـــافي ، ومنحها خصوصيتها النفسية والفكرية والسلوكية والجسدية ، مع ضمان انسجامها مع العناصر الفنية الأخرى، للرواية ، بصورة تسهم إسهاماً فاعلاً في توفير الصدق الفني اللازم . أما الاستخدام الآخر ، فلا يتوافر على النصيب ذاته من المهـــارة الفنية ، في الإفادة من إخبار الراوي العليم والراوي الشخص الثالث ، إذ يعتمد تقديم الشخصيات تقديماً يكشف عن جوانبها المختلفة، منذ البداية ، وواضعاً إياها في قوالب جامدة ، لا تقترن فيها الشخصية بأحداث الرواية اقتراناً كافياً ولاسيما عندما يتولى الراوي نفسه بنفسه إخبارنا بكل شيء عن الشخصية .

ولما كان التقديم الإخباري بالراوي العليم والراوي الشخص الثالث على هذا الشكل، فإننا سنقوم في ما يأتي من هذا الفصل بدراسة الاستخدام الأول – أي التقديم الفني – في عدد من الوحدات المرقمة التي خصصنا كل واحدة منها للبحث في ما امتاز به واحد من بضعة روائيين ، في هذا ، لِنُعقب ذلك بدراسة الاستخدام الآخر الذي لا يتميز فنياً في تقديم الشخصيات، وذلك في وحدتين ، نتكلم في الأُولى منهما على نماذج من هذا الإستخدام للتقديم الإخباري في الرواية العراقية ، في حين حصصنا الوحدة الأُخرى لدراسة هذا التقديمة عند الروائي عبد الخالق الركابي ؛ نظراً لما نجده من خصوصية طبعت تقديمه شخصياته ، بوجه عام ، كما سنوضح ذلك ، في دراستنا له .

1

لعل (فؤاد التكرلي) أول روائي عراقي ، في الرواية العراقية ، قدم شخصياته تقديماً إخبارياً فنياً ، وذلك بتقديمه شخصيته الرئيسة (محمد جعفر) ، في روايته القصيرة (الوجه الآخر) (1960)، التي تبدأ بوضع الراوي الشخص الثالث هذه الشخصية ، في إطار محدد ، من الناحيتين الزمنية والمكانية ، وهو ما نلمسه من السطور الأولى للرواية ، إذ كان (محمد جعفر) يسير ، في شارع الرشيد ، ماراً بمقهى (حسن عجمي) في السابعة والربع صباحاً ، وهو يحث الخطى نحو عمله . فقد « كان الوقت متوفراً لمسيرة قصيرة إلى باب المعظم يتجنب بها الازدحام في موقف الحيدرخانة » [1] .

يتضح من هذه السطور الأولى ، من الرواية ، أن راويها كان حريصاً على أن يشعرنا أن هذه حال الشخصية كل يوم ؛ ولاسيما عندما يخبرنا عن رغبة (محمد جعفر) في « أن يتمتع بجلسة في الصباح يشرب فيها الشاي من الأباريق الأولى ، لكن عقربي الساعة كانا بخيلين عليه دائماً بهذه الدقائق القليلة » [2] ، وعندما يخبرنا أيضاً – بعد أن يشاهد محمد جعفر « الفتاة الصغيرة الجميلة تأتي من بعيد مع صاحبتها.. » [3] أنه «اعتاد أن يراها منذ أن افتتحت المدارس قبل شهر»[4] .

ويرى الدكتور عبد الإله أحمد أن رؤية محمد جعفر هذه الفتاة ، وما أثاره ذلك فيه من أحاسيس وأفكار [5] ، هو موقف مصنوع أول ، تعرفنا فيه على البطل ، حيث أُريد إعلامنا « أن بطل القصة يبدو على استعداد لتجاوز هذه القيم [التي تحول بينه ، هو

---

(1) الوجه الآخر ص9 .

(2) نفسه ص9 .

(3) نفسه ص9 .

(4) نفسه ص10 .

(5) يرصد الراوي أحاسيس الشخصية وأفكارها بعد رؤيتها الفتاة بالكامل : « ولم يكن يهتم بإدراك المعنى الذي يكمن وراء الحقيقة التي كان يحسها بغموض في أنه يسعى إلى رؤيتها ما استطاع إلى ذلك... ماذا قد يعني أنه متزوج لا يمكنه . بأية حال ، أن يتصل بهذه الفتاه » ، الرواية ص10 .

المتزوج ، وبين أمثال هذه الفتاة] وركلها ، إذا اقتضى الأمر ، للوصول إلى بغيته ، وهو أمر لا يتركه القاص لتقدير القارئ ، وإنما يحاول أن يشعره به ، ليؤكده ... » [1].

أما الموقف المصنوع الآخر – كما يراه الدكتور عبد الإله أحمد – الذي هدف التكرلي لتقديم الشخصية به فيتمثل في موقفه من (الشاب المجهول) المريض الذي يستنجد به في موقف الباص . وهو في حال صحية متردية ، فتركه دون مساعدة ، صاعداً إلى الباص [2] ، وبهذا قدم لنا التكرلي « الجانب الثاني من وجه شخصية بطله الآخر : اللاأخلاقي ، تخلٍ عمن يحتاجه في اللحظة التي يحتاجـــه فيها ، حتى لو كان من يتخلى عن مصيره الموت»[3]. والموقفان « لا أهمية لهما في القصة . إن لم نقل يخلان ببنائها الفني . ولكنه [التكرلي] أراد من هذين الموقفين ، كما سيتضح أخيراً ، أن يمهد لموقف البطل النهائي ، اللاأخلاقي ، وأن يكشف سريعاً للقارئ عن وجهه الآخر ، لكي يحسن التعرف عليه » [4] .

بعد ذلك يتوقف الراوي ليسأل عن علة موقف شخصية محمد جعفر من الشاب « ماذا يعني كل هذا؟ أهو ببساطة نقصان في تكوينه الخلقي؟ أم ماذا يعني؟» [5] . ويمضي مبيناً للقـــارئ أثر هذا الموقف في (محمد جعفر) ، باستخدامه المونولوج الداخلي غير المباشر ، ليتطرق إلى قضايا فكرية ، وتأملات حول الحياة لم تكد تسلم منها صفحة من صفحـــات (الوجه الآخر) ، كما يلاحظ الدكتور عبد الإله أحمد « دون أن يكون هناك مبرراً [كذا] أو ضرورة لذكرها في بعض الأحيان ، مما أثقل على الحدث ، وأرهق كاهل بطلها ، بأفكار لم يكن له أن يفكر بها ، لولا أن القاص أراده أن يفكر بهـــا . وقد أساءت هذه الأفكار والتأملات إلى البناء الفني للقصة ، رغم أنها تتسم بالنضج والعمق ... » [6] .

وعندما يصل (محمد جعفر) إلى دائرته ، ويستقر على مكتبه ، يوقف الراوي حركة الأحداث ، ليقدم لنا معلومات كثيرة عن وضعه الاقتصادي ، والاجتماعي ، وعن

---

(1) الأدب القصصي في العراق ، ج2 ص367 .

(2) انظر الرواية ص12-13 .

(3) الأدب القصصي في العراق ، ج2 ص368 .

(4) نفسه ص366 .

(5) الرواية ص13-14 .

(6) الأدب القصصي في العراق ، ج2 ص365 .

جوانب متعددة من تفكيره ، مشيراً إلى أن ما يشغله وقت سرد الأحداث هــو الاستدانة من جــاره (سيد هاشم) المال اللازم لتسديد تكاليف ولادة زوجته في المستشفى [1] .

وبناءً على كل ما تقدم ، فإننا نتفق مع ما ذهب إليه الناقد ياسين النصير من أن التكرلي وضع « في الصفحات الأولى من القصة الركائز العامة لهذا البناء ، كما وضع في الوقت نفسه الركائز الفكرية لكل ما سوف يتطور إليه الفعل القصصي في بقية القصة . وللوهلة الأولى يشعرك هذا البناء أن القصة ما هي إلا تكراراً [كذا] لما حدث في صفحاتهــا الأولى ، وأن القاص يعتمد ذلك لغرض توسيع حدث القصة ، أو لتقصي أبعاد اجتماعية ، أو لرصد مضاعفات فكرية ، ولكن الأمر في الحقيقة غير ذلك إطلاقاً، لقد استوعبت القصة – في تكرار التداعي والوصف الخارجي البسيط – حركة المجتمع المحيط به من جهة ، وحركة الذات المضطربة للبطل داخل هذا المجتمع من جهة أخرى » [2] .

ويمضي النصير في تأكيد العلاقة المتوترة بين الشخصية وعالمهــا إلى القول : « إن جولة البطل الصباحية ، والتي ابتدأ بها نشطاً تشعرك بأنها لاغية لكل المظاهر المجتمعة – الشارع – المقهى – الناس – الساحة ، ومركزةً حول ما يشغله آنياً ... وهو ميلاد طفله ... » [3] ، ليخلص النصير إلى التفريق بين وجهي البطل على وفق علاقته مع الآخر ، « لقد ميزت الصفحات الأولى وجهي البطل ، وجهاً طبيعياً اجتماعياً محاطاً بظروف اجتماعية وبيئية ، ويشكل الآخرون جزءاً كبيراً من ملامحه ، كما تشكل أحداثهم الجانبية جزأه الآخر ، ووجهاً ذاتيــاً ، متوثباً ، يقظاً ، متحفزاً ، لا يخضع ... وكان الوجهــان إفرازاً طبيعياً للظرف المحيط به ، إفرازاً كان سيجد نفسه متعدد الأوجه لــو أدخل همــه في أوضاع الآخرين ... » [4] .

ولا يألو الراوي جهداً في تعميق نظرتنا إلى الوجه الآخر للشخصية ، شارحاً أسباب ذلك بالمونولوج الداخلي غير المباشر لها ، فمحمد جعفر « ... بذل جهده ، قبل سنوات ، كي يجتاز امتحان البكلوريا الإعدادي ، وكان أهله جميعاً يثقون بأنه سينجح بسهولة ، لكنه خسر مرتين خسر جهده وخسر عواطفه ومشاعره الطيبة التي أفسدت

---

(1) انظر الوجه الآخر ص 20-23 .

(2) القاص والواقع ، ياسين النصير ص34 .

(3) نفسه ص34 .

(4) نفسه ص35 - 36 .

عليه ، ورسب... » [1] ، وهذا واحد من الأسباب التي أسهمت في ظهور تفاصيل وجهه الآخر ، التي منها أيضاً : ثقافته التي لم تكن ، لفقره ومحدودية عالمه وضغوط الحيـــاة عليه ، لتقوده إلا إلى اتخاذه مواقف سلبية أنانية إلى أقصى الحدود [2] .

وتستمر الرواية على هذا المنوال ، حتى يحدث فيها الانعطاف الكبير المتمثل بالولادة المنتظرة ، التي أسفرت عن موت الجنين ، وعمى الأم [3] ، وهنا تحدث نقطة التحول ، إذ يبدأ الوجه الآخر ، الذي كان متخفياً ، بالبروز شيئاً فشيئاً ، وقد رافق ذلك تبدل في أكثر من جانب فني في الرواية ، « فقد انتقلت اللغة الحلمية الفضفاضة التي ابتدأت بها القصة إلى لغة مركزة ، شاعرية ، قصيرة ، واخزة في بقية صفحاتها ، كما كان التدرج الفكري هو الآخر ينتقل من إدانة جماعية إلى إدانة ذاتية .... لذلك كانت اللغـــة هي الأخرى رتيبة بعض الشيء ، تقريرية أول الأمر ، ثم أصبحت صاخبة وحادة بعدئذ، وكأن القاص ينتقل بين فنين من فنـــون القصة ، فكان تشيخوفياً في قسمه الأول، وجويسياً في قسمه الثاني...» [4] .

وإذا كانت تداعيات (محمد جعفر) هي التي تهيمن على الرواية ، بعد ولادة زوجته ، فإنهـــا تظل تؤدى بالراوي ، ولا تخرج عن إطاره البتة ، فهو الذي يوجهها الوجهة التي يريدها ، ونسوق هنا ؛ تمثيلاً لذلك ، بعضاً من تداعي الشخصية بعد الاتصال الوحيد مع زوجته بعد ولادتها: « كان ساكناً يتأمل نور النجمة الصغيرة التي جذبت عينيه خلال الفرجة ، كانت تتألق وتخفق كالطفل في مكانها البعيد ، تمنى لو كان بقدوره أن يضيع بنظره في السماء كلها ، ولكنه لو قام لاستيقظت زوجته ، ولذهبت هذه اللحظات التي لا وصف لها . . لحظات نفسه ولحظات السماء ... لقد شعر بذاته وهو مجرد من الإيمان ، ولا يزال يستخف بكل إيمان بأشياء لا تحل أيـــة مشكلة إنسانية ، .... شعر أنه يفكر دون أساس ثابت يبدأ منه ، فقد لا يستطيع ألم الإنسان وشقاؤه ، وقبح عالمه أن ينفي ، في النهاية ، أتفه فكرة دينية ... » [5] .

---

(1) الوجه الآخر ص33 - 34 .

(2) انظر نفسه ص36-37 .

(3) انظر نفسه ص50-51 .

(4) القاص والواقع ص39 .

(5) الوجه الآخر ص69 .

إن تداعيات (محمد جعفر) ، في هذه الليلة ، تشكل بداية شعوره بضرورة التخلص من زوجته العمياء ، صارفاً عواطفه نحو (سليمة) ابنة الجيران الصغيرة التي تزوجت سيد (هاشم) المرابي الذي يكبرها بالسن كثيراً . ويتواصل عزم (محمد جعفر) على الخلاص من زوجته طيلة القسم الرابع ، حتى يتركها فعلاً ، في أول القسم الخامس من الرواية ، كاشفاً للآخرين وجهه الذي كان خافياً عليهم وراء ما كان يظهره ، من وجه اجتماعي لطيف ، وودود .

أما الشخصيات الثانوية ، في الرواية ، فجميعها تدور في فلك الشخصية الرئيسة ؛ لأنه قد جيء بها كافةً ، في سبيل إضاءتهـــا ، في جوانبهـــا المختلفة ، « ففتاة المدرسة الجميلة والشاب المجهول المحتضر شخصيتان كان الهدف منهما ، كما رأينا ، التعريف بالوجه الآخر للبطل منذ البداية ... » [1] ، ويشير الدكتور عبد الإله أحمد – بعد أن يبيَّن أن إعداد الموقفين اللذين ظهرت الشخصيتان فيهما قد تم ذهنياً من القـــاص – إلى أنه لا يســـتغرب أن يقدم المؤلف « الفتاة والشاب دون أن ينتبه إلى ذلك ، كما يبدو بالتعريف « رأى الفتاة الصغيرة الجميلة تأتي من بعيد مع صاحبتها » و« فوقع نظره على الشـــاب المجهول » كأنهما يشغلان مكانة هامة في حياة البطل ، وما هما كذلك ... » [2] . إن كل الشخصيات الثانوية ، في الرواية ، لا تتصف بأية صفة يمكن أن تضفي عليها استقلالاً نسبياً عن الشخصية الرئيسة ، ولا تحمل ، بأي قـــدر كان ، ما يمكن أن يجعلهـــا نداً لها ، فهي جميعاً تُقدَّم من وجهـــة نظر (محمد جعفر) التي تدار من الراوي الشخص الثالث ، من بداية الرواية حتى نهايتها . ولما كانت العناية منصرفة ، بالدرجة الأساس ، نحو تقديم العالم الداخلي للشخصية الرئيسة ، فإننا لم نجد الرواية تحفل ، بصورة تلفت الانتباه ، بتقديم الملامح الخارجية لأي من شخصياتها تلك ؛ ذلك لأنها لم تكن ذات أهميةٍ كبيرة بالنسبة للرواية .

إن توجه الكاتب ، توجهاً رئيساً، نحو تقديم التأملات الفكرية لشخصيته الرئيسة، وأحاسيسها التي تنحو منحى وجودياً – وهي تأملاته وأحاسيسه الشخصية ، كما يبدو – جعلت شخصيته هـــذه وأغلب الشخصيات التي قدمها ، في أقاصيصهِ قبل ذلك « أبطالاً منعزلين عن الناس ، يملكون عالمهم الداخلي الزاخر

---

(1) الأدب القصصي في العراق ، ج2 ص382 ، وانظر ما بعدها حول أدوار الشخصيات الأخرى .

(2) نفسه ، ج2 ص368-369 .

بالانفعالات والهموم والأفكار ، وهم ينتهون في أكثر الأحيان إلى أن يتخذوا مواقف ذاتية خاصة بهم ، تعبر عن تمردهم ، وعدم قبولهم لما استقر عليه الناس من قيم واعتبارات ... » [1] . ولكن على الرغم مما أثير حول الرواية من تحفظ حول كثرة (الأقوال الوجودية) فيها ؛ مما دعا بعض الكتاب إلى القول إنها غير مجدية ، لأنها لا تتصل اتصالاً وثيقاً بـــ(مشاكل مجتمعنا) [2] . فإننا نجد أن التكرلي كان حريصاً على ربط شخصيته (محمد جعفر) بواقعها أشد الحرص ، بإكسابها خصوصيتها المحلية ، ولاسيما (الشغل على المكان) على حد تعبير التكرلي نفسه [3] . واستخدام العاميـــة في الحوار استخداماً يعي أهميتها ، في هـــذا المجال ، كما يتضح ذلك في قـــول التكرلي « ...من رغبتي في محاولة إتقان رسم الشخصيات المحلية لم يخطر لي أن أحجم عن استعمال العامية في الحوار ، لا شيء يمنحها هذه الحياة حقاً غير لغتها الخاصة .. » [4] .

وقد تحدث التكرلي أيضاً عن النهج الذي اعتمده في تقديم قصصه قبل 14/تموز/1958 ، و(الوجه الآخر) من بينها ؛ كونها كُتبت قبل هـــذا التاريخ وإن نشرت بعده [5] ، قائلاً إنه عمد إلى جعل شخصياته « تقدم ضمن مواجهتها لظرف صعب تحاول التغلب عليه ، لم تكن النتائج مهمة في هذه الأقاصيص ، بل المواقف التي تتخذها هذه [الشخصيات] ... هي التي كانت تهمني في الدرجة الأولى ؛ لأنها كانت تمثل الزمن الذي يُخلق منه البطل ... الإنسان الذي يكافح باستماتة أشياء أقوى منه » [6] .

في (المسرات والأوجاع) (1998) نجد التكرلي يعود إلى الإخبار لتقديم شخصياته ، بعد أن اعتمد ، على الإظهـــار في تقديم شخصيات روايتيـــه (الرجع البعيد) (1980) ، و(خاتم الرمل) (1995) ، لكن تقديمه الإخباري لشخصيات

---

(1) الأدب القصصي في العراق ج2 ص386 .

(2) انظر القاص والواقع ص32 .

(3) انظر دمشق تحتفي بالتكرلي ، تقرير ثقافي لمحمد مظلوم ، في العدد 20 من صحيفة الأديب 5/أيار/004 .

(4) شيء عن الريادة في القصة العراقية فؤاد التكرلي ، في كتاب ملتقى القصة الأول ص39 .

(5) كتبت في (بغداد في 24 تشرين أول 956-18 حزيران 1957) ، الوجه الآخر ص126 .

(6) شيء عن الريادة في القصة العراقية ص29 .

(المسرات والأوجاع) ، ولاسيما (توفيق) يُنجز بصورة تتضمن اختلافاً في نواحٍ متعددة عن تقديم شخصيات (الوجه الآخر) ، كما سنحاول بيان ذلك .

تتألف (المسرات والأوجاع) من أقسام أربعة يحتل السرد بالراوي العليم ، القسمين الأول والثالث ، في حين أن القسم الثاني يُنجز بيوميات الشخصية الرئيسة (توفيق) ، أما القسم الأخير فيسرد بالراوي – الشخصية .

وفي القسمين الأول والثالث يعمـــد الراوي العليم إلى تقديم الشخصية الرئيسة (توفيق) ، والشخصيات الثانوية الأخرى ، على نحو يستقصيها جميعاً ، ولكن المســـاحة الكبرى من العناية تُبذل من أجـــل (توفيق) ، وما الشخصيات الأخرى سوى أدوات تستخدم من أجـــل المساعدة في تقديم (توفيق) الذي وجدناه يتخذ الصورة ذاتها لبطل التكرلي ، ألا وهو الإنسان الوجودي الذي يعيش العالم على وفق انطباعاته ، وأفكاره الخاصة وهو ، وإن كان انطوائياً ، يتخذ مواقف متباينة بوجه عام عن مواقف الآخرين ، فإنه لا ينعزل عن المجتمع ، ولا ينقطع عنه .

أما ما يمتاز به (توفيق) عن أبطال التكرلي السابقين فيتلخص بالعناية الكبيرة التي بذلها المؤلف بتقديمه قياساً بمن سبقه من شخصياته ، وهو ما تجلى ، من جهة ، في عرضه لأغلب مراحل حياته ، مبتدئاً بتاريخ أسرته مقدماً جوانب من حيـــاة جده ، وأعمامه الواحد تلو الآخر ، إلى أن تنتهي الرواية ، وهو في أواسط الخمسينات ، وقد قدم كل ذلك بكثير من التفصيل والإسهاب ، مما أدى إلى هذا الحجم الكبير للمسرات والأوجاع ، (464) صفحة ، قياساً بروايات التكرلي السابقة .

من جهة أخرى نجد هذه العناية تتجلى في مدى الوضوح الذي عبّر به التكرلي عن بطله ، ورؤيته للحياة ، ولاسيما تصريح الراوي مراتٍ كثيرة عن تأثر (توفيق) الكبير برواية (سانين) للكاتب الروسي (ميخائيل أرتسيباشيف) ، وقد « مثلت الرواية بتناولها العلاقات الجنسية بشكل مفضوح إلى حد البورنوجرافيا خروجاً على تقاليد الأدب الروسي الذي ظل محتشماً في تناوله الموضوع الجنسي ، والرواية بأحداثها وشخوصها دعوة ليكون الإنسان معتداً بنفسه وأن يهتدي بميوله : ونزعاته . ويحصر أرتسيباشيف تلك الميول والنزعات بالرغبة الجنسية ، وليس ثمة مكان للحب في فلسفته، فالحب برأيه ، من اختلاق الفن والثقافة ، فالرغبة ، كما تؤكد أحداث الرواية ، هي الشيء الحقيقي الوحيد في حياة الإنسان . وقامت الفلسفة الحياتية لبطل أرتسيباشيف (سانين) على الإيمان بالفردية الخالصة ، وتأكيد الحرية الذاتيـــة ، والحياة الفرديـــة

الحرة ، التي لا تحددها أية التزامات اجتماعية أو أخلاقيـــة ، وانحصر معنى الحياة بالنسبة له " بالشعور بالمسرات والأوجاع " ، ولا توجد في وعي " سانين " أفكار ذات بُعد اجتماعي ، وتلتف كلها على محور الوجود الفردي وحريته...» [1]. من الواضح أن تأثير (سانين) ، في موقفه هذا من العالم ، وقيمه التي تبناها ، كان كبيراً جداً في تقديم شخصية (توفيق) ، وتوجيهها الوجهة التي اتخذتها في (المسرات والأوجاع) ، لكن (فؤاد التكرلي) ، بحرفيته الكبيرة استطاع أن يكسب بطله خصوصيته المحلية النابعة من الطبيعة الخاصة للمجتمع العراقي ، في ظروفه الاجتماعية والثقافية والسياسية المميزة .

إن أبرز مظهر يطبع تقديم (توفيق) متابعة الراوي إياه ، في مراحله العمرية كافةً ، وسنستشهد هنا ببضعة نصوص ، من الرواية تبين طريقـــة التكرلي الخاصة ، في هذا الصدد :

« ما أن بلغ توفيق الثانية عشرة من عمره حتى تساوى في الطول مع شقيقه عبد الباري الذي يكبره ، كما نعلم ، بسبع سنوات والذي تجاوز سن المراهقة دون تغيير في هيئته التي لا تسر ، ولم يذق توفيق من الحرمان ما ذاقه أغلب العراقيين باستمرار الحرب العالمية الثانية وباحتلال البلد من قبل جيوش الخلفاء ، وارتفاع الأسعار . »[2].
وفي نص آخر « كان توفيق إذ بلغ السادسة عشرة طويلاً نحيفاً بأنف مستقيم بارز بعض الشيء وبمظهر جذاب يملأ العين ، وبقدر ما كان لعوباً في طفولته مشاكساً متمرداً ، صار يميل إلى عزلة غير مفهومة هادئاً متعقلاً ساخراً..... » [3] . ويقدمه الراوي العليم في السنة اللاحقة قائلاً : « وبسبب توفر المال لدى توفيق وعدم شكواه من العوز يوماً ، فقد تعرف وهو يدخل عامه السابع عشر ، على بعض الأمور التي ما كانت لتسر والدته كثيراً ، كانت عواطف الغزيرة ، مع انتفاضة المراهقة ، شديدة لديه وفوارة بشكل لا يطاق ... » [4] .

---

(1)أصداء روسية في (مسرات وأوجاع) فؤاد التكرلي ، مقال لفالح الحمراني في ملحق ثقافة وفنون في جريـــدة الصباح ، العدد 246 في 29 نيسان 2004 ص 8 .

(2) الرواية ص21-22 .

(3) المصدر نفسه ص22 .

(4) الرواية ص24-25 .

هكذا يمضي الراوي بتقديم (توفيق) ، متناولاً سيرته تناولاً يذكرنا بالرواية الواقعية التي تحرص في قسم كبير منها – على أن تسرد الأحداث سرداً أفقياً ، يتوافق فيـــه زمن (المبنى الحكائي) ، مع زمن (المتن الحكائي) ، والملاحظ على النصوص السابقة أيضاً أن راويها كان يراعي تقديم المظهر الخارجي للشخصية في أغلب مراحلها . وقد وجدنا أن الراوي العليم كان معنياً بتتبع مشاعر (توفيق) بدقة ، وبلغة حيادية أحياناً ، وشعرية في أحيان أخرى . فمن الأولى ، قوله :

« كان توفيق ، كبقية البشر ، يحمل بذرة شقائه في صميم وجوده ؛ إلا أنه كان يتفادى ، بذكاء ، وبعدة طرق ، نمو هذه البذرة وتدميرها كيانه ، فواظب ، مثلاً على الخروج مساء الخميس ، ليس بالضرورة للعب القمار ، بل للاجتماع إلى الأصدقاء ، ومشاركتهم الشراب والثرثرة الذكورية المنفلتة عن كل قواعد التهذيب .... كان يتفادى أيضاً نمو بذرة الشقاء بالقراءة ، وبالتفكير جدياً في ما يقرأ ، وأحياناً بكتابة ملاحظات حول بعض النصوص التي تؤثر فيه ؛ وقد لاحظ ، وثبت تلك الملاحظة كتابة ، أن الابتعاد – أو الاختفاء ، ربما – عن المجرى الرئيس في الحياة يكسب الإنسان جلداً سميكاً وقابلية على التحمل ، والابتعاد هنا ، أو الاختفاء يأتي على المستوى النظري أو الافتراضي ، وهو ما يعني العمل على جعل المشاكل المستعصية أو الأحداث الكارثية تمر فوق رؤوسنا ولا تصيب القلب مباشرةً ... » [1] .

ومن تقديم الراوي العليم جوانب من أفكار (توفيق) ، وعواطفه بلغة شعرية ، قوله – واصفاً ما أثاره وجه (فتحية) التي استأجر (توفيق) غرفةً للسكن في منزلها ، من مشاعر دفينة في (توفيق) – : « وتبدى له وجهها الفتي الساحر وهي تبتسم له في الظلام الملون ، تملكته موجة من حبور صاخب ، تصاعدت متلاطمة من خفايا نفسه القديمة وهزته ، ثم ترافقت ، في مرورها على قلبه ، صور سعاداته الماضية كلها مع قوس قزح نسائه العزيزات المحبات ، ووجودهن الأنثوي الرائع في حياته ؛ وارتسم بعد ذلك ، في أثير الغرفة المتموج على صعيد الأضواء المتلاعبة ، وجه تلك التي قطعت هناء أيامه معها وودعته في غفلة منه ... » [2] .

---

(1) المصدر نفسه ص90-91 .

(2) الرواية ص276 .

لقد نجح التكرلي في الحقيقة نجاحاً كبيراً في تقديم شخصية روائية مقنعة بما تكتنزه من أبعاد مختلفة ، تؤثر في القارئ تأثيراً يمتد بعد الانتهاء من قراءة الرواية ، لتقف الشخصية إلى جانب الشخصيات الروائية التي تبقى حية في الأذهان ، في الرواية العربية والعالمية . ووجود مثل هذه الشخصيات أمر في غاية الندرة في الرواية العراقية . فالتكرلي بما يمتلكه من موهبـــة فنية ، وحرصٍ معروف عنه على التدقيق في فنية ما يكتبه استطاع أن يخلق مثل هذه الشخصية ، بتوظيفه الرواية بشخصياتها الثانوية ، وأجوائها العامة ، وأحداثها ، لكشفها بصورة متسلسلة ومتدرجة ، لا إقحام فيها ولا قسر. وهو قد أعطى القراء مساحة واسعة ووقتاً أطول للتعرف على (توفيق) بدقة ، وفهمه فهماً يضمن كسبهم إلى جانبه ، وإقناعهم بوجهة نظره ، وموقفه من العالم ، ونحن نميل إلى القول بأن هذا الهدف الأخير كان الغاية من وراء الرواية بأسرها .

وقد أحسن التكرلي عندما قدم عدداً من الشخصيات الثانويـــة ، في وقت مبكر ، من الرواية ، إذ كان لها شأن كبير في الأحداث اللاحقة ، ولو أنها ظهرت ، من دون هذا التقديم المبكر لبدت مجموعة من الشخصيات الطارئة المفتعلة ، اضطر الروائي لتقديمها عندما اقتضى البناء الفني للرواية منه ذلك ، ولا شك أن التكرلي كان واعياً ذلك ، فأشـــار راويـــه إلى هـــذه الشخصيات ، في أمـــاكن مناســـبة ، من الرواية ، ومنها (أبو فتحية) الذي كان له مع توفيق ، بعد تقديمه المبكر بزمن طويل نسبياً، علاقة أدت إلى عدد من الأحداث ، والمواقف المهمة . ومنها أيضاً (غســـان) الذي كان له ثقل كبير ، وبصمة واضحة ، على الرواية ، في نهايتها بالذات ، وقد أشار إليه الراوي ، في أماكن متفرقة كثيرة لم يكن له فيهـــا أثر ملموس ، في الأحداث ؛ مما يدفعنا إلى القول إن الغرض من ذكره لم يكن سوى تهيئة القارئ لدخول هذه الشخصية ، في مســـار الأحداث المهمة ، حين يكون ذلك ضرورياً .

2

وقــد اتسم التقديم الإخباري في روايات غائب طعمة فرمان بتوظيف الكاتب له لإضاءة جانب معين من الشخصية المقدمة ، مع الإعتماد على طرائق فنية أخرى لتقديم معظم جوانبها الأخرى ، وأعني بهذا الجانب السمة النفسية التي تميز الشخصية والتي تتولد جراء ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية، ولها التأثير الأكبر في جعل الشخصية تنحو هذا المنحى من دون سواه ، فهي التي تحكم رؤيتها للحياة ، وموقفها من العالم ، على نحو يعطيها خصوصيتها بوضوح . وقد يلجأ فرمان ، كما سنبين ، إلى تتبع العوامل التي تسهم في تكون هذا الجانب النفسي عند الشخصية ، فيتطرق إليها، ولكن على نحو موجز ، في أغلب الأحوال .

من أبرز الشخصيات التي قدّم فرمان جوانبها النفسية ،على وفق ما ذكرنا ، (مصطفى) في (النخلة والجيران) (1966) [1] ، و(ياسر ، وعبــد الله) في (القربــان) (1974) [2]، و(عبــد الواحد) في (ظــلال على النافذة) [3] (1979)، و(شــهاب ، وعصــام ، وأحمــد عنــاد) في (المركب) [4] (1989) . واللافت للنظر أن هذه الشخصيات ، عدا (أحمد عناد) شخصيات رئيسة ، مما يقودنا إلى القول: إن الروائي كان يُعنى بوضع هذه الجوانب النفسية – التي تحكم أفعــال الشخصيات ، وتفسرها – لشخصياته الرئيسة ، بالدرجة الأساس .

---

(1) انظر : الرواية ص69-70 وهو « من أطول نصوص التقديم على امتداد روايات فرمان... » الشخصية في عالم فرمان الروائي ، طلال خليفة سلمان ص84 .

(2) انظر نفسه ص30 و73-74 على التوالي .

(3) انظر نفسه ص9 و11 .

(4) انظر نفسه ص46 و52 و42 على التوالي .

وسنختار التقديم الإخباري للجانب النفسي لشخصية (عبد الله) في (القربان) إنموذجاً ، نظراً لأن هذا التقديم يجمع بين الإيجاز ، والدلالة على ما ذكرناه من خصائص ميزت تقديم هذا الروائي .

« وكان عبد الله يرى لخالته فضلاً عليه لا يُنكر ، ربته وحدبت عليه منذ أن كان رضيعاً ، فقد ماتت أُمه بعد ولادته بساعات ، وذلك أمر فظيع ! أن تموت الأم ، ويبقى وليدها ، وكانت خالته ورعةً تقرأ في تعـــازي الحسين ، وقد لقنته منذ الطفولة ، بأن ذلك عقاب من الله ولعنة ، وأنه سيشقى في حياته ، لأنه قتـــل أمه بعد أن حملته تسعة أشهر (وهناً على وهن) ، وسيتحمل وزرهـــا مدى الحياة ، وفرضت عليه الصلاة تكفيراً عن خطيئته . وكانت تعيره وتكرر : لن يغفر الله خطيئته مهما فعل ، فشب عبدالله على المهانة والشعور بالذنب ، واعتبر كل ما يصيبه نوعاً من الانتقام ، وكان قد جاء إلى مقهى دبش في وقت مقارب للوقت الذي جاء ياسر فيه ، دفعه إليه أبوه الذي تزوج بعد سنة من وفاة أمه ، وتركه عند خالته لتربيه ، ونما في نفسه الشعور بأن مقهى دبش المظلمة القديمة هي السجن الذي كُتب عليه أن يكدح فيه بلا خلاص...»[1].

من المهم أن نوضح هنا أن شخصية (عبد الله) كانت قد قدّمت ، ومنذ بداية الرواية ، بالاعتماد على الحوار[2] ، ولا يأتي التقديم هنا إلا لإكمال ما بدأ في أول الرواية . أما لماذا عمد المؤلف إلى استخدام الإخبار في النص أعلاه ، دون سواه ، ولاسيما أننا وجدناه ، في بعض الأحيان وقبل كتابته القربان ، يعتمدها في إجلاء الجوانب النفسية الأساسية الخاصة بالشخصية المقدمة [3] ، فإن ذلك يعود – كما يبدو – إلى أنه لم يكن يريد أن يُمعن في قطع حركة الأحداث مرتداً إلى الماضي ، ففضل الإيجاز مستخدماً الإخبار ، من جهة ؛ ولكونه لم يرد أن يجعل شخصيته ، – أو الشخصيات الأخرى من حولها – على مســـتوى كبير من الإدراك والثقافة ، مما يؤهلها أن تحدد بنفسها عقدها النفسية ، فتولى الراوي عنها ذلك ، من جهة أخرى .

إن الهدف الرئيس من تقديم هذه الجوانب هو محاولة غائب طعمة زمان تقديم صورة متكاملة عن شخصياته ، كما يقـــول ، في حوار أجري معه : « أنا أحاول أن أرسم شخصياتي بكل جوانبها الفكرية والاجتماعية والنفسية ، وان أعطي الشخصية

---

(1) القربان ص 72-73 .

(2) انظر نفسه ص 8 وما بعدها .

(3) انظر تقديم السمة النفسية لشخصية إبراهيم في رواية خمسة أصوات ص21 .

أبعادها الكاملة ، وجوانبها المختلفة ... » [1] ، وفضلاً عن ذلك فإن تقديم هذه الجوانب يُمكِّن القارئ من فهم الشخصية ، ومعرفة الدوافع التي جعلتها تتصرف وتتكلم وتفكر بهذا الشكل دون سواه ، وفي حالة (عبد الله) بالذات نعرف السبب الذي جعله يبقى عشرين عاماً في مقهى دبش على الرغم من سوء المعاملة ، وقلة الأجر ، فضلاً عن كل الأعمال التي يقوم بها في الروايـــة ، « فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث » [2] كما يقول موير .

وبهذه الطريقة الإخبارية في تقديم الشخصيات يسعى غائب طعمة فرمان ، في واقع الأمر سعياً دؤوباً « إلى تصوير الحياة ، وسبر أعماق الواقع ، ورصد حركة التاريخ ومظهر التحولات الاجتماعية والسياسية – وخاصة بين صفوف الطبقة الشعبية الكادحة – كاشفاً عن التناقضات الأساسية والثانوية ضمن مرحلة تاريخية محددة ... » [3] .

أما تقديم الملامح الخارجية فكان يتم على نحو موجز جداً ، قياساً به عندما يُنجز بالراوي – الشخصية مثلاً [4] . ويمكن أن نمثل لهذا الإيجاز بتقديم ملامح شخصية (مصطفى) في رواية (النخلة والجيران) عندما وصفه الراوي بأنه : « أفندي نحيف، فوق رأسه الصغير سدارة ، وفي يـــده مسبحة » [5] . ولعل السبب في ذلك يعود إلى حذر فرمان في استخدام الإخبار ، وعنايته الكبيرة بالمحتوى النفسي للشخصيات ، بما لا يقارن مع عنايته بملامحها الخارجية [6] . ومن المهم أن نشير هنا إلى أن هذا الراوي يعمل ، في كثير من الأحيان ، على تقديم ملامح الشخصية بعينيها أو عيني سواها من الشخصيات [7] .

---

(1) أجرى الحوار الدكتور نجم عبد الله كاظم ،ونشره في حوارات في الرواية ص89 .

(2) بناء الرواية ، أدوين موير ص37 .

(3) الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية ، مؤيد الطلال ص101 .

(4) انظر تقديم الراوي – الشخصية الملامح الخارجية للشخصيات : داود وماجدة وآمنـــة في روايـــة المخـــاض ص99-100 .

(5) النخلة والجيران ص9-10 . ومن الملامح الخارجية التي قدمت تقديماً موجزاً عبر الـــراوي العلـــيم ملامـــح الشخصيات ، حليمة في خمسة أصوات ص34 ، وزنوبة في القربان ص70 وجليل في ظـــلال علـــى النافـــذة ص194 ، و يحيى في المرتجى والمؤجل ص40 .

(6) حول تقديم الملامح الخارجية في روايات فرمان ، انظر : الشخصية في عالم فرمان الروائي ص83-97 .

(7) لمزيد من الإيضاح حول هذه المسألة انظر المرجع السابق ص83-97 .

3

إن أول ما يلفت النظر ، في تقديم الشخصية بالراوي الشخص الثالث ، في رواية (المبعدون) (1977) لهشام توفيق الركابي ، تأثره تأثراً كبيراً بالبناء الزمني للرواية الذي لا يمكن ، بأي حال ، قصره على أن « المؤلف وضع روايته في قسمين ، الأول (الأيام السبعة الأولى من كانون الثاني 1957) والثاني (الأيام السبعة الأخيرة من كانون الثاني 1957) وفي كل قسم أدرج فصولاً يحمل كل منها اسم أحد [كذ] شخصيات الرواية) [1] ، بل لـ« أن النسق الدائري للبناء ، في هذه الرواية ...لا يعبر عن رؤية ساكنة للواقع، بل ينطوي بالرغم من دائريته على الحركة والتغيير المستمرين ... »[2].

إن هذا التعامل الفني مع الزمن ، ببنائه الدائري من شأنه ، أسوةً بالروايات التي توظف مثل هذا البناء الزمني ، الإسهام في أن « يكسب الانفعال الدرامي حدته الحقيقية» كما يقول موير [3] وقد أثر بناء الرواية الزمني ، في تقديم شخصياتها ؛ ذلك « أن التقديم في الزمان جزء لا يتجزأ من المنهج الموضوعي ، أي أن يعيش القارئ مع الشخصيات خلال العملية » [4] .

إذن فبناء (المبعدون) الزمني ، ومراعاة كل فصل فيها لوجهة نظر إحدى شخصياتها ، هما ما قاد إلى أن يتصف تقديمها شخصياتها بخصوصيته الفنية ، ولقد اتضحت هذه الخصوصية أول ما اتضحت في تقديم الملامح الخارجية لشخصية (حسن مصطفى) ، إذ نجدها قدمت مرتين ، بمنظور شخصيتي : (جاسم مصطفى) ، و(نضال مجيد) . وقد قدمت كلٌّ منهما ملامح (حسن) في الفصل الخاص بها ، من الرواية . وعلى وفق وجهة نظرها فـ(حسن) « بدا غريباً على جاسم . وجه

---

(1) الشاطئ الجديد ، عبد الرحمن مجيد الربيعي ص205 .

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ص47-48 .

(3) بناء الرواية ص79 .

(4) نظرية الأدب ، ويليك ووارين ص292 .

جديد . لم يحدث له أن رآه من قبل رغم خدمته العريقة في هذا السلك . هبطت نظراته تمعن في جسد الرجل . شاب صغير . لا يتجاوز العشرين عاماً . قامته المتماسكة رشيقة بدون بدلة . ويداه المتشابكتان .. آه .. إنهما مقيدتان في الأصفاد. سجين إذن قاتل ؟ لص ؟ مَن يعلم . أوغل بصره مستقصياً سمات الوجه أيضاً . كعادته، عليه أن يتعرف على كل ما يحمله من علامات فارقة. شاربان صغيران. أنف كبير . عينان تحدقان كمشعلين ملتهبين ، دون خوف أو طُرفة ... » [1] .

أما تقديـــم ملامح (حسن) بمنظور (نضال) ، فيـــأتي على النحو الآتي : «وبنظرة خاطفة سريعة وجدت وجهاً جديداً إلى جوار مصطفى ، وجهاً لم يحدث أن شاهدته بينهم من قبل ... وهمست لنفسها (هذا هو المبعد الجديد إذن) . لا تعلم ما هو السبب الذي حدا بها إلى أن تعاود النظر إليه مرة ثانية وهي تذهب... ولكنها مع تفرسها فيه من جديد جفلت في مكانها واجفة القلب وقد نبضت كل ثنية من ثنايا جسدها في شك واندهاش ، لم يكن من الممكن أن تفهم الحقيقة وسط ذلك الذهول كله . ونظرت إليه كمن لا يصدق ما يرى ... شيء ما في ذلك الوجه شيء غريب لا يفهم جسَّد أمامها في لحظة واحدة صورة (قدوري) أخيها الحبيب . هل كان ذلك بسبب عينيه ؟ بسبب أهدابه الطويلة السوداء ؟ أنفه الكبير ؟ شبابه الغض ؟ لا تدري » [2] .

وقد كانت ملامح (نضال مجيد) ، هي الأخرى ، قد قدمت في أول ظهورها في الرواية ، بعيني (حسن مصطفى) [3] . فالراوي الذي لم نجده قد وقف عائقاً ، في كل مرة ، أمام أي من الشخصيات ليصادر مهمتها في وصف ملامح الشخصية الأخرى ، ترك لها حرية كبيرة ، ليس في وصف هذه الملامح حسب ، وإنما في إطلاق مشاعرهـــا ، وأفكارها ، حيالها ، بالصورة التي رأيناها في تقديم ملامح (حسن) بمنظور (نضال) . ونجد في تقديـــم ملامح (نضال) بمنظور (حسن) وما يقابله من تقديم (حسن) بمنظور (نضال) سمة فنية لم تتكرر ، في الرواية العراقية ، على وفق ما اطلعنا عليه منها .

---

(1) الرواية ص23 .

(2) المصدر نفسه ص175-176 .

(3) انظر نفسه ص49 .

ويبدأ تقديم الجوانب الأخرى لشخصية (حسن) ، في الفصل الثاني من الرواية ، الذي يحمل اسمه ، ويتتبعه فيه المؤلف على نحو ما يفعل مع الشخصيات الأخرى ، وهذا الفصل أطول فصول الرواية ، إذ تألف من 76 صفحة ، وقــد قُسّم إلى ثماني وحدات ، ويبــدأ بالليلة الأولى التي يقضيها (حسن) مع المبعدين السياسيين في (بدرة) . ويحرص الراوي على تقديم مشاعره ، وما يراه ، وما يسمعه ، بدقة ، كما في النص الآتي :

« ثمة ريح في الشارع تجري . ريح خافتة وحزينة كهسهسة الأخشاب المحترقة وسط النيران . حسن يحس بها يسمعها تنحب عن بعد ، بين آلاف النخيل والأشجار ... فكر بأن الظلام هو السبب ، وتقلب على جهة اليسار . كان ظلاماً خانقاً يخيم على كل جزء من المدينة عندما دخلها منذ ساعات ظلاماً كرائحة كريهة لا تزول .

قال لنفسه : (وربما بسبب ما كان يعانيه حينها من الإعياء) وتذكر رحلته الطويلة الشاقة هذا اليوم . أكثر من مائتي كيلومتر قطعتها سيارة الشرطة ، وهو مقيد اليدين بصفاد فولاذي لامع بين السجن المركزي في بغداد وهذا المنفى . ست ساعات والسيارة تزمجر وتقرقع وسط طريق موحل وعر ...

... شعر فجأة بموجة من البرد تنتظم جلده . فجذب الغطاء حتى قمة رأسه ، وتقلب على جهة اليمين ، ومن جديد . عاد وكوّر جسده كالشرنقة .

حدث نفسه : (لابد أن أنام . لقد تأخر الوقت كثيراً) وبغية أن يبعد عن رأسه الأفكار . أغمض عينيه وشرع يرسم في ذهنه صورة لإبعاد الغرفــة . سعتها ، عدد زواياها . لون الجدران . الأثاث . وفكر حين دخل الغرفة كان هناك رجل آخر يرقد على الأرض (غير الذي كلّم الشرطي ويحاوره الآن) . وكان ملفوفاً بدثار عريض ، فلم يستطع أن يلمح منه سوى خصلات من الشعر في قمة رأسه ، ثم انطفأ الفانوس . » [1] .

وينقلنا الراوي بعد ذلك إلى الماضي ، إلى حادثة اعتقال (حسن) ، عندما كان مشتركاً في إحدى المظاهرات ، بالاسترجاع غير المباشر ، وقد تم الانتقال من زمن السرد الحاضر إلى الماضي ، على نحو عفوي ، يتضمن حذقاً فنياً ، وذلك باستخدام كلمات بسيطة ، موجزة ، وكما يأتي :

---

(1) الرواية ص34-36 .

« وفي لحظة ، وجد نفسه هناك من جديد ، شارع عريض تغمره الشمس ، شمس أواخر تموز ، حيث الأرض المتوهجة تلهث بخفق يغشي البصر ، والحر الثقيل الخانق يمور متفجراً في كل بقعة وزاوية ، كان يسرع ، يركض بجنون ، ودوي لهب صاخب يتأرجح في رأسه . ثمة صراخ أيضاً . وضجة للطلاب ، ورائحة نقية تشبه العطر . استدار بجسده إلى اليسار . وبحذر وترقب اندس في زقاق جانبي ضيق... » [1] . وهكذا نشرع بالتعرف على الشخصية تدريجياً ، حتى نلم بها ، في مختلف جوانبها .

في ما يتعلق بتقديم الشخصيات الثانوية ، التي وُصفت بأنها « ... قليلة وتبدو من خلال الرواية أنها مساعدة للحدث) [2] فيمكن القول إنه مقارب لتقديم الشخصيات الرئيسة التي مثلنا لها بشخصية (حسن) [3] والشخصيات جميعاً ، من رئيسة ، وثانوية ، تتصف بكونها نمطية ومسطحة (فالأحداث هي التي تتطور وليست هذه الشخصيات فيما إذا استثنينا شخصية (نضال) فهي الشخصية الوحيدة المتطورة...»[4] .

وقد توزعت شخصيات (المبعدون) على قسمين أساسيين ، ولم تخرج عليهما إلا نادراً ، فهي إما تمثل مناضلين مبعدين ، أو شرطة وحراس مكلفين بإبعاد المناضلين ، لذا لم يتسن لهذه الشخصيات أن تنفتح أمـــام غنى النفس الإنسانية ، في تنوعها ، وتعقدها ، وتناقضها ، وآمالها ، وآلامها .

ومهما يكن من شيء فإن تقديم الشخصية في (المبعدون) تقديم تضمن مناحي فنية متميزة على كثير من الروايات العراقية .

---

(1) الرواية ص37 .

(2) الرواية العراقية ، دراسات نقدية ، عمر الطالب ص71 .

(3) يمكن أن تمثل لتقديم الشخصيات الثانوية بالشخصية الثانوية (جاسم سلمان) ، وقد قُدّم في مستهل الرواية .

(4) الرواية العراقية ص71 .

4

من المهم أن نبين ، قبل أن نشرع بدراسة تقديم الشخصية في رواية (بابا سارتر) (2001) لعلي بدر ، أن هذه الرواية وُضعت في أقسام ثلاثة : الأول (رحلة البحث) ، والأخير (رحلة الفيلسوف) يسردهما الراوي – الشخصية ، أما القسم الثاني – وهو الأكبر – (رحلة الكتابة) فيسرده الراوي العليم ، وقد أخبرنا الراوي – الشخصية ، في القسم الأول ، أنه ، بحسب الوثائق التي توافرت لديه عن (عبد الرحمن) الشخصية الرئيسة ، سوف يتولى كتابة سيرة حياة الفيلسوف الوجودي العراقي الذي يُلقب بـــسارتر الصدرية [1] ، وهو ما يترشح عنه القسم الثاني الذي يمثل هذه السيرة ، لكن هذا القسم لا يكشف عن هذه الحقيقة . وتبدو معرفة الراوي بالشخصية ليست معرفة الراوي – الشخصية الذي يتحرك على ضوء ما توافر لديه من مستندات حولها ، وإنمـــا تبدو ، بطريقة التقديم ، معرفة كلية ، تعرف كل شيء عن الشخصيات ، بمـــا في ذلك مونولوجها ، وهو ما لا يلم به إلا الراوي العليم والراوي الشخص الثالث ، كما في النص الآتي الذي سنستشهد به أيضاً على تقديم الملامح الخارجية للشخصية ، بما تحتويه من إضاءة للطريقة الساخرة لراوي بدر ، في تقديمه شخصيته الرئيسة :

« أخذ عبد الرحمن يرتدي ملابسه على مهل أمام المرآة الطولية المثبتة على الخوان في حجرته الدافئة ، وبعد أن عقد ربطة عنقه النحيفة الزرقاء ، ارتدى النظارة المربعة ذات الإطار البلاستيكي الأسود ، وأخذ ينقل عينيه بين صورته المنعكسة على المرآة وبين صورة جان بول سارتر المعلقة على الجدار ، فشعر بحزن عظيم طاغ اجتاح كيانه كله

(ماذا لو كان أعور ؟)

---

(1) الرواية ص39 .

ماذا لو كان أعور ، لتتطابق الصورتان ملمحاً ملمحاً ؟ فإن كان عبد الرحمن قد حلق شاربه وصفف شعره المسرّح المدهون على شاكلة تصفيفة شعر سارتر ، وإن كان وجهه المثلث الوسيم يحمل ملامح سارتر كلها : الأنف النحيف ، الاستدارة الجميلة للخدود ، الفم الملموم على نفسه ، فإن هذا التطابق سيظل عصياً على التحقق ، طالما أن العور لا يطال عينه اليمنى على الإطلاق ، فماذا سينقص الوجود لو صار أعور ، وكان بعوره سارتر آخر ؟ أدرك عبد الرحمن في تلك اللحظة عذاب الوجود ولا عدالته ، لو كان وجوداً عادلاً ومتساوياً وأخلاقياً ، لصار عبد الرحمن أعور ... » [1] .

من هذه النقطة المبكرة من القسم الثاني ينطلق الراوي العليم في تقديمه عبد الرحمن ، ساخراً منه أقصى حدود السخرية ، مبيناً جهله ، وسخفه ، وادعاءه العلم بالفلسفة ، ومن ذلك قول الراوي عنه :

« في الواقع ، مثلما كان عبد الرحمن غير قادر على الكتابة بالفرنسية كان غير قادر على الكتابة باللغة العربية أيضاً . مثلما كان غير قادر على التفكير بصورة منظمة ، أو نقل أحاسيسه وعواطفه بوساطة اللغة الفرنسية ، كان عبد الرحمن غير قادر على كتابة هذه الأفكار باللغة العربيـــة . إنما كانت ثقافته شفاهية ، كانت ثقافة تستند إلى الكلام لا إلى الكتابة ، كما كانت ثقافة أغلب مثقفي جيله وهي الجلوس في المقاهي والتحدث بصورة لا نهائية على طق الدومينو وشجير النارجيلة صباحاً ، الرقود متراخين على الكراسي الخلفية عصراً ، وفي المساء السكر والعربدة في الملاهي والبارات والأماكن العامة ، الكتب لا تقرأ منها إلا عناوينها ... » [2] .

على هذا النحو يمضي الراوي بتقديمه الشخصية ، ونراه ينتقل ، في الزمان ، والمكان ، انتقالاً متعدداً ، ليتحدث ، بإسهاب ، عن نشأة (عبد الرحمن) ، وأسرته ، وسفره إلى فرنسا ، وحياته في بغداد ، بعد عودته من سفره ، إلى غير ذلك مما ورد عنه ، في الرواية وقد قدم الراوي ، في أثناء ذلك ، عدداً من الشخصيات ، وأبرزها

---

(1) الرواية ص42-43 .

(2) نفسه ص50-51 .

(إسماعيل حدوب) [1] ، بالطريقة الساخرة ذاتها ، فلم تكد تسلم من ذلك شخصية واحدة .

إن واحدة من أهم السمات الفنية التي نلاحظها على تقديم الشخصية ، في رواية (بابا سارتر) ، أن إخبار الراوي فيها عن شخصياته يأتي مندرجاً ، في الطريقة العامة التي صيغ بها السرد ، في الرواية ، فيخبر عن الشخصيات بالشكل نفسه الذي تسرد به الأحداث . ومن هنا فإننا لم نعد نرى فقرات إخبارية محددة تقدم بها الشخصيات. بل أصبح القسم الثاني أشبه بفقرة إخبارية طويلة .

ومن الواضح أن علي بدر أراد من تقديمه شخصيته الرئيسة (عبد الرحمن) قصداً يقف على الضد من قصد الروائيين العراقيين ، في هذا المجال ، فبينما درج هؤلاء ، في الغالب ، على أن يقدموا شخصياتهم ، على نحو يجذب القارئ إليها ، ويدفعه إلى التعاطف معها ، والإيمان بمواقفها ، ومالوا إلى الدفاع عنها ، بوصفها صورة عنهم ، سواء أكانت سلبية ، في موقفها من العالم وهو الشائع ، أم إيجابية ، وهو القليل النادر ، نجد علي بدر يهدف من وراء تقديم (عبد الرحمن) إلى السخرية والهزء منه ، وإدانته بوصفه إنموذجاً يمثل جيلاً عاش في العراق ، وفي بغداد تحديداً ، في ستينيات القرن الماضي وتأثر بالوجودية تأثراً سطحياً اقتصر على المظاهر حسب ، من دون أن يعيها وعياً حقيقياً . وإذا كان الروائي يبالغ في ذلك ، إذ يصور جيلاً كاملاً على أنه مجموعة من المتحذلقين المدعين الأغبياء ، فلأنه يسعى بذلك إلى الإشارة إلى عدد من نقاط الضعف ، في الثقافة العراقية، بصورة هازئة ، لم يكن من غنى عنها عن المبالغة في التعبير ، على ما يبدو.

وقد اتصف تقديم الشخصية بالراوي العليم ، في رواية ذكرى نادر (قبل إكمال القرن) (2001) التي نأخذ تقديم شخصية (عبد الرحمن الرضواني) إنموذجاً عنها ، بسمات فنية لم نألفها في الرواية العراقية ، في هذا المجال ، وقد ظهرت هذه السمات ، نتيجة بنائها على منهج الواقعية السحرية ، إذ قلدت كاتبتها رواية (مائة عام من العزلة) لغابريل غارسيا ماركيز تقليداً ما يلبث القارئ أن يلاحظه منذ الصفحات الأولى للرواية ، وقد ظهر هذا التقليد على مبناها الحكائي ، ولاسيما في تقديم الشخصية ، وتجلى ذلك ، خاصة ، في تعامل الراوي مع زمن الرواية ، إذ أنه ، في رواية الواقعية

---

(1) انظر الرواية ص77-100 .

السحرية « لا يوجد خارج ذات المؤلف ، إذ أنه مجرد لعبة في يديه يصنع منه ما يشاء ؛ فهو أحياناً يختصر قدراً هائلاً من الأحداث في سطور قليلة ، أو يقف بتأنٍ شديد عند تفصيل صغير ، وقد يسبق الحوادث أو يكدسها معاً ، ولكل هذه الحيل القصصية غاية جمالية واحدة هي الهروب [كذا] من التصور التقليدي للزمن»[1]. وهذا ما نجده ، في رواية ذكرى نادر ، فعلى الرغم من أنها اتخذت السرد الأُفقي تقنيةً عامةً ، في سرد الأحداث ، فإنها استثمرت الاسترجاع والاستباق كذلك ، ويتضح هذا في تقديم شخصية (عميرة) ، إذ عمد الراوي العليم إلى تقديمها بالاستناد إلى ما ستكون عليه ، في المستقبل ، وليس اعتماداً على وضعها الحالي ، أو الماضي[2].

وفضلاً عما تقدم فإن ذكرى نادر قلّدت ماركيز في ما يتصل باللغة الإنشائية التي طبعت سرده ، وكذلك في استخدامه للصيغ المجازية ، والاستعارية بكثرة ، في معظم رواياته ، وهي أيضاً تقلده في سرد عدد من الأحداث الغريبة غيرالمألوف ، وقد كان لذلك كله تأثير لا يمكن إغفاله ، في تقديم الشخصيات . ويتضح كثير مما ذكرنا في تقديم شخصية (عبد الرحمن الرضواني) وكما يأتي :

« لم تكن شطحات عبد الرحمن ، بدمه المتحمس غريبة لوالده طيب القلب بكرشه الودود . كان دوماً مستعداً لتقبل كل أهوائه المجنونة ، وشبابه المشحون بفورة سائبة ، يعرف هو نفسه أن بعض جذورها تعود إليه أصلاً . فقد فزع حقاً وهو يشاهد نزال ولده الساحق في جولة مصارعة حتى الموت مع التركي الضخم (حكيم دادا) ليتركه على الأرض مُبحلقاً في خجل ، بخسارته الأخيرة والوحيدة .

وَصَمَدَ الرضواني الكبير مجبراً حتى النهاية ، وهو يراقب الوقت يمضي على ابنه بمكوث طويل تحت مياه دجلة الكانونية ، في رهان على إثبات القدرة في الغطس . فلبث عبد الرحمن بنزق تحت الماء الرمـــادي اللاسع ببرودة شتائية مبكية ، إلى وقت ، حتى كاد الرضواني البدين أن يقطع الأمل في عودة وحيده . لكنه خرج في اللحظة النهائية المتبقية متجمداً منتشياً بنصره ، كان يعرف أن الفتى الذي درس في القسطنطينية وعاد بلغة فرنسية مغرداً بها كبلبل لبق ، وإنكليزية لا بأس بها ، رافضاً تعلم كلمة تركية واحدة مترجماً بصراحة أكيدة كرهه لهم . كان كمن يحمل في قلبه قلقاً

---

[1] منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، الدكتور صلاح فضل ص326 . والصواب الهرب بدل (الهروب) .

[2] انظر تقديم عميرة في الرواية ص5 .

مفزعاً فلا يكاد يلبث في مكان لحظة واحدة ، كأنه ريح شمالية كاسحة طائشة فكان يسابق خيوله ليعود من جولاتـــه مهدوداً ، مبللاً بالعرق ، حتى أن (الرضواني) تفهم ، بقلب كبير وبشيء من الأسف امتعاض الفتى من جده الضابط المبجل في الجيش التركي ، وحامل إحدى الرايات الإِسلامية في غزوات الموت ، وإن لم يتمكن من إخماد كرهه للأتراك ، ومناوشاته النزقة مع جباة الضرائب قساة القلوب ، فكان يدفع من كيسه الخاص عن الفلاحين التعساء غير القادرين ، وواظب بصبر يحثه حبه الكبير ، في نصب مصدات واقية تكبح جماح الفتى ، أرعبه أن يرى الحقد يكبر في عيني الفتى ، بعد سنوات لا بأس بها سيقدِّر عبد الرحمن باحترام لا غبار عليه مشاعر أبيه ، حين يلتاع قلبه لاهثـــاً خلف مصير أبنائه المغلـــق بالحماس وعتمة المجهول . » [1].

إن النص يبرز منحى أساسياً في رواية الواقعية السحرية ، وهو سيادة عنصر المبالغة في تقديم الشخصية ، ولكن إذا كان القـــارئ لـــ(قبل اكتمال القرن) يُشد إلى شخصياتها ، لما يلمسه فيها من غرابة ، وطرافة فإنه من غير الممكن في واقع الأمر ، أن نفهم هذه الغرابة إلا في التجربة الكاملة لرواية الواقعية السحرية ، فهي تنتمي إلى بيئة جغرافية ، وأعني بها أمريكا اللاتينية ، إذ جاءت إفرازاً طبيعياً لثقافة تلك القارة ، في حين تبدو ذكرى نادر غير موفقة في صياغة روايتها ، ولاسيما الشخصيات ، فقد تضمن تقديمها قدراً من التُكلف ، فيه كثير من الافتعال ، والتطرف وأحادية الجانب ، في أغلب جوانبه .

---

[1] الرواية ص6-7 .

5

ذكرنا ، في مقدمة هذا الفصل ، أن الاستخدام الآخر للتقديم الإخباري بالراوي العليم والراوي الشخص الثالث ، في الرواية العراقية ، اتسم بكشفه الشخصيات ، منذ البداية ، كشفاً يضعها في قوالب جامدة ، على نحو يفقد القارئ متعة التعرف عليها ، مما يثير في نفسه السأم ؛ فالراوي ، في ذلك ، يصادر مهمته ، عندما يقوم بإخبارنا كل شيء عن الشخصية التي تبدو لذلك ذات وجود مستقل ، ومحدد تحديداً قاطعاً ، إذ لا تقترن فيه بأحداث الرواية ، وزمانهـــا ومكانها ، بالصورة الكافية . إن الإخبار لذلك ، يأتي متقاطعاً مع سرد الأحداث ، فيوقفها ؛ ليقدم لنا الشخصية بفقرة إخبارية أو أكثر ، مخصصة لهذا الغرض، ليستأنف بعد ذلك سرد الأحداث من النقطة التي توقف عندها .

وقد قدمت شخصيات كثيرة ، في الرواية العراقية ، بهذا الشكل ، ولما كانت تشترك ، في سوادها الأعظم ، في الصفات التي ذكرناها ، فإننا سنكتفي بالتعرض لنماذج منها في ما يأتي :

أولى هذه الشـــخصيات (جلال عبد الحميد) في رواية(المدينة تحتضن الرجال) 1960 لموفق خضر ويبدأ تقديم (جلال) في مستهل الرواية ، بوصف الراوي العليم ملامحه الخارجية ، بعد أن هيأ لظهوره بوصفه محطة القطار التي كان يقف فيها وصفاً مسهباً ، كما يأتي :

« ... وفي الساحة الخلفية للمحطة وقفت سيارة سوداء عتيقة ترجل منها شاب فارع الطول عريض المنكبين وسيم ذو ملامح مستكينة وادعة وقد وضع على يده اليسرى معطفاً خفيفاً ... » [1] .

بعد هذا التقديم الذي يذكرنا بمستهل تقديم شخصية (جلال خالد) في قصة محمود أحمد السيد (جلال خالد) [2] . يحاول الراوي – كما يبدو– استجلاء الحالة النفسية

---

[1] الأعمال الكاملة (1) الروايات ، موفق خضر ص19 .

[2] انظر : تقديم الملامح الخارجية لجلال خالد ، في الأعمال الكاملة لقصص محمود أحمد السيد ص275 . وقـــد أوردنا هذا التقديم في مدخل الباب الأول من مبحثنا ، في دراستنا تقديم شخصية جلال خالد .

التي كانت تمر بها الشخصية ، وهي في المحطة قائلاً : « ووقف بوجه مستريح المعالم. ولكن التحفز العصبي الذي كان ظاهراً ، في حركات يديه ، واستدارته إلى اليمين وإلى اليسار كانت تجعله يبدو قلقاً كبقية الجمع الموجود معه على الرصيف»[1]. لكن هذا الراوي ما يلبث ، وفي الصفحة اللاحقة ، أن يغير رصده الخارجي للشخصية، بتقديمه إياها تقديماً إخبارياً يلم بها من جوانبها كافة ، بفقرات إخبارية مطولة ، نقتطف منها ما يأتي :

« إنه (جلال عبد الحميد)

الطالب في إحدى المدارس الثانوية ببغداد .. فقد أباه قبل سنتين فقط وكان فقده إياه في ذلك العمر المبكر صدمة أليمة في نفسه الرقيقة .. وقد وجد الدفء والعزاء والحنان كله في رعاية أمه له وإن كان يختلف أحياناً لسذاجتها المفرطة وتعصبها لمعتقداتها الموروثة التي كانت تعتز بها ..

كان أبوه قد تزوج معدماً بائساً إلا أن الحرب الثانية رفعته على نعمة وبركة وعافية فأسبغ من ذلك على زوجته وولده وعوضهما عن أيام الحرمان ، غير أن الأب ما لبث أن خسر أمواله في تجارة ميئوس من نتائجها ...

ومنذ أن كان (جلال) حدثاً صغيراً كان شغوفاً بقراءة الكتب التي يأتي بها إليه أبوه شغفاً عظيماً .. ومنذ أن بلغ سن الخامسة عشرة أخذ يحاول أن يُقلد الكتاب في كتاباتهم حتى استقامت له المكنة فأنشأ يكتب قصصاً قصيرة ويرسلها إلى الصحف فتنشرها له باسم مستعار ما لبث أن حل محله اسمه الصحيح وكان زملاؤه في المدرسة يعلمون موهبته ويطلقون عليه لقباً يصلونه به بجماعة الأدباء القصاصين ذوي الشهرة الواسعة والمكانة المرموقة وكان هو يستكثر على نفسه هذا الذي يبديه نحو زملاؤه ، إلا أنه استشعر القوة والثقـــة فآمن بمواهبه كل الإيمان ... » [2] .

ويقدم لنا الراوي أيضاً العالم الداخلي لهذه الشخصية ، مبيناً طباعها وصفاتها النفسية ، قائلاً :

« ... كان منذ صغره يحب الأمن والسلام والطمأنينة ويؤثر الهدوء ، فما كان يستطيع أن يشارك في زخم فيه دم ورصاص وموت ... كان في الواقع جباناً وخجولاً

---

[1] الأعمال الكاملة ، موفق خضر ص19 .

[2] نفسه ص20-21 .

في آن واحد يتطلع دوماً إلى عالم مثالي .. فهو مثالي للمبادئ . ومع ذلك فإنه كان يملك قلمه الذي يعبر به عن خواطره تعبيراً يرضيه حقاً ... » [1] .

على هذا النحو يضع موفق خضر شخصيته ، في قالب جامد ، بمعزل عن الأحداث التي أجلَّ سردها لحين استيفائه تقديمها ، ولا نجد أن هــذا القالب قد عرف ، طيلة الرواية ، تغيراً ، أو تبدلاً من شأنه أن يكشف ، في الشخصية المقدمة ، عن نواحٍ جديدة . إن الفقرات الإخبارية التي تقطع سير الأحداث تطال الشخصية بكل جوانبها ، ولا تترك منها جانباً يمكن القارئ أن يتعرف عليه بنفسه بتفــاعل الشخصيات والأحداث ، بل إن هــذه الفقرات تمتــد لتشمل أمنية جــلال في التعرف على (ليلى) – المُدرسة التي تســكن في مدينة (الناصرية) التي بادلته الإعجاب بالرسائل – كما في النص الآتي :

« وكان يتمنى أن يتعرف على (ليلى) .. ويتمنى أن يسافر إلى الناصرية في يوم من الأيام ... كان طيف ليلى واسمها ورسائلها تطوف في مخيلته ، ويحاول أن يرسم لليلى شبيهاً جميلاً .. » [2] .

هكذا يتواصل تقديم الشخصية بهذه الطريقة التي تبقي (جلال عبد الحميد) في الحال التي ألفناه عليها ، في أول الرواية ، من دون أن نلاحظ أنه تطور أو نما نتيجة تصاعد الأحداث ، وتفاعل الشخصيات . إن طريقة التقديم هذه جاءت ، في واقع الأمر ، منسجمة مع طبيعة أبطال موفق خضر الذين يحددهم ، في حوار أجري معه ، بأنهم « تافهون أحياناً ، ثرثارون ، ملتزمون ، عقائديون ، إلا أنهم طيبون صادقون ، لا يخافون الحس الأصلي للإنسان ، البكر » [3] .

ولا يختلف تقديم الشخصية الرئيسة (سمير رؤوف) ، في رواية موفق خضر الأخرى (الاغتيال والغضب) (1975) عن تقديم شخصية (جلال) ، من الناحية الفنية ، على الرغم من أن المؤلف أراد أن يكسب سميراً درجةً أعلى ، من الناحية الفكرية ، بإدراجهِ في مداليل ، ورموز سياسية ، لكنها محاولة لم تتكلل بالنجاح ؛ لأن

---

[1] الأعمال الكاملة ص23 .

[2] نفسه ص29 .

[3] نقلاً عن قضايا القصة العراقية المعاصرة ، عباس عبد جاسم ص25 و 44 . وقد أجرى الحوار مع خضر الأستاذ حميد المطبعي ، وذلك في جريدة الثورة العراقية/العدد 6/2402 حزيران 1976/ .

الروائي لم يكن يتمتع ، كما هو الحال مع روايته الأولى ، بالقدرة الفنية على إكساب الشخصية والحدث مثل هذا الطابع .

أما تقديم الشخصيات الثانوية ، في (المدينة تحتضن الرجال) و (الاغتيال والغضب) فلم تخرج عن إطار ما حددناه في حديثنا عن تقديم الشخصيتين الرئيستين (جلال عبد الحميد) ، و(سمير رؤوف) . ولم تقف قلة عنايته بها ، وندرة التفاته إليها ، قياساً بعنايته الكبيرة بشخصياته الرئيسة ، حائلاً من أن يقدمها بفقرات إخبارية مماثلة لما عرضناه آنفاً ، ومنذ أول ظهورها ، في الرواية ، لتوضع هي الأخرى ، بقالب جامد ، لم تحد عنه . وقد كان هذا واضحاً ، وضوحاً كبيراً ، في تقديم الشخصيات النسائية ، كـ(ليلى) [1] في (المدينة تحتضن الرجال) ، و(هناء) [2] في (الاغتيال والغضب) [3] . وإذا كان تقديم شخصية (خليل) في رواية (ليس ثمة أمل لگلگامش) 1971 لـخضير عبد الأمير لم يُصغ بالطريقة الإخبارية التي رأيناها في تقديم شخصيات موفق خضر التي اعتمدت الفقرات الإخبارية ، فإنه قد أنجز ، هو الآخر ، بإخبار الراوي العليم ، فقد ظل هو وحده القناة التي تعرف بها القارئ على الشخصية ، منذ أول ظهورها ، في الرواية ، وحتى نهايتها ، متوسطاً بيننا ، وبينها ، ومخبراً إيانا بكل ما يتعلق بها ، في سرده لما يقع لها من أحداث ، مقدماً شاباً يعيش أزمة روحية تولدت بسبب الملل من الانغماس ، في الملذات التي وفرها أب غني ؛ مما أفقده أي معنى لحياته .

إن أهم ما يمكن أن يؤخذ على الروائي ، في تقديمه (خليلاً) أنه لم يقدر على منحه ما أراد منحه إياه ، من معانٍ ، ورموز ، ودلالات ، تتصل بمسألة فلسفية

---

[1] انظر الرواية ص54 ، وما بعدها .

[2] انظر الرواية ص196 ، وما بعدها .

[3] من الروايات التي قدمت شخصياتها ، في أول ظهورها ، تقديماً إخبارياً يقارب ، في صفاته الفنية تقديم جلال عبد الحميد ، رواية النهر والرماد (1973) لمحمد شاكر السبع ، انظر تقديم شخصية صالح في الصفحات 16-17 و26 و56-57) ورواية القمر والأسوار (1976) لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، انظر تقديم شخصية الشيخ علي في الصفحات 23-25 و30-31 ، وهاتف ص34-35 ، ورواية صعود النسغ (1986) لهشام توفيق الركابي انظر تقديم الشخصيات الملا ، وراضي عبد ، و يوسف عذاب ،وصيهود في الصفحات 0 12- 129 ، ورواية ما يتركه الأحفاد للأجداد (1986) لغازي العبادي ، انظر تقديم شخصية مزعل الطوفان في الصفحات 21-22 وتقديم شخصيتي امهير الحيد ، وابنه سبع في الصفحات 41-47 ، وتقديم شخصية البنجابي في الصفحات 47-48 .

عميقة ، وهي سعي الإنسان الدؤوب للبحث عن قيمة واضحة لحياته ووجوده ؛ لأن خضير عبد الأمير لم يُوفق في الاقتراب فكرياً من هذه المسألة ، وتحسسها ، ومن ثم إظهارها في رواية فنية تضم في طياتها شخصية روائية يمكن القارئ أن يعيش – أن توافر لها تقديم فني مناسب – أزمتها الفكرية والنفسية . لحظة بلحظة . ويكشف معها ما اكتشفته ، في بحثها عن معنى وجودها .

وقد تجلى ضعف قدرة المؤلف في التعبير عن شخصيته ، وتقديمها للقارئ ، بوضوح ، في لغته ، إذ اتسمت بالغموض ، بالشكل الذي لم يسهم في الكشف عن الشخصية ، ويقربها للقارئ ، بل أدى إلى خلاف ذلك ، في حقيقة الأمر ، وكما هو الحال مع النص الآتي من الرواية :

« ولم تفتر ذكرياته الكثيرة عن استعادة مؤقتة لأيام عاشها ضمن مغالق واضحة وصعوبات باهتة الوقع وحينما بدأ يتأكد من نصاعة الرؤية وانفتاح الأمل الكآبي تذكر تشرده وانتقاله في الأسواق والدروب ثم ابتعاده عن المدينة والتجاءه إلى كوخ الرجل الذي منحه الكثير . حالة تأملية مستقصية باحثة عن العالم الواسع والإنسان من خلال وجوده في الأرض ... » [1] .

وفي الوقت الذي لا يصاغ فيه الإخبار الذي يقدم شخصية (خليل) في رواية (ليس ثمة أمل لگلگامش) على هيئة الفقرة الإخبارية ، فإن روايتي خضير عبد الأمير (رموز عصرية) (1977) و(حب وحرب) (2000) حوتا كثيراً من هــذه الفقرات التي قدمت شخصياتهما ، وقد قام الراوي العليم ، في هذه الفقرات ، ولاسيما في (حب وحرب) في استقصاء الشخصيات استقصاءً دقيقاً ، ذاكراً أصولها شاملاً الآباء والأجداد ، سارداً قصص ترحالهم ، في المدن المختلفة . وقد أدى ذلك إلى إثقال الرواية بتفاصيل كثيرة أعاقت حركتها ، في كل مرة يقدم الراوي فيها إحدى شخصياته. ولما كانت هذه الشخصيات المقدمة بهذا الشكل كثيرة ، وتقديمها يستغرق صفحات عدة، فإن الأحداث والشخصيات الرئيسة تختلط على القارئ الذي يتيه بينها . وقد ضاعف من الضعف الفني في تقديم الشخصيات ، في رواية (حب وحرب) ؛ كونها شخصيات نمطية ليس لها عمق نفسي ، أو فكري ، ولا تحمل غالباً موقفاً معيناً من القضايا الاجتماعية والسياسية ؛ الأمر الذي يجعل من غير المجدي وضع كل هذه الفقرات

---

[1] الرواية ص 19 .

الإخبارية الطويلة التي تناولتها من كل جوانبها لما كانت الشخصيات على هذه الدرجة من السطحية [1] .

ولا يختلف تقديم الروائيات العراقيات شخصياتهن بالراوي العليم والراوي الشخص الثالث – في استخدامه الذي حددنا صفاته ، في أول هــذا الفصل – عن تقديم الروائيين العراقيين ، في خطوطه العامة ، إذ نتفق مع ما خلصت إليه الباحثة سناء شعلان القريشي في دراستها الشخصيات في رواية المرأة العراقية ، عندما قالت : « من خلال محاولتنا التعرف على طبيعة الشخصية الروائية (الرئيسة والثانوية) الرجالية والنسائية التي قدمتها رواية المرأة العراقيــة، وجدنا أن معظم الشخصيات كانت ثابتة (مسطحة)، تمتلك خاصية الكمــال منذ البدايــة ، والتغير الذي يعروها ، يكون مؤقتاً ، أكثر من كونه تغيراً يحدث على مدى زمني مستمر ...» [2] .

بيد أن هناك ، لمن يتتبع تقديم عدد غفير من شخصيات رواية المرأة العراقية تتبعاً دقيقاً خصوصية ميزته عن تقديم الشخصيات عند الروائيين العراقيين بوجه عام ، وتتمثل في أن هذا التقديم يحرص على إدراج الشخصيات سواء أكانت تمثل إناثاً أم ذكوراً ، في علاقاتها الأسرية ، على نحو يظهر طابعاً بيتياً وأسرياً لا نجد مثيله في الشخصيات التي قدمها الروائيون العراقيون . إذ تُعنى الروائيات العراقيات أكثر من هؤلاء بالجوانب العائلية لشخصياتهن [3] ، جاعلاتٍ المنزل المكان الأبرز الذي تقدم الشخصيات فيه [4] ، وتحتل العلاقات العاطفية مساحة واسعة من اهتمام الكاتبة العراقية [5] .

ونمثل على جميع ما تقدم من خصائص تقديم شخصيات رواية المرأة العراقية بتقديم الشخصيات في رواية (ممنوع الدخول ممنوع الخروج) (1984) لسلام خياط إذ

---

[1] انظر مثالاً على ذلك تقديم كل من حميد هندي ص97-120 وسكنة ص37 وما بعدها .

[2] رواية المرأة العراقية ص99 .

[3] يمكن أن نمثل لذلك بروايات ميسلون هادي : العالم ناقصاً واحداً (1996) ، ويواقيت الأرض (2001) ، و العيون السود (2002) ، و الحدود البرية (2004) ، ورواية عصفورة في ليل مجنون (2002) لنورية السعيدي .

[4] مثال ذلك روايات: السابقون اللاحقون (1972) لسميرة المانع ، وفجر نهاره وحشي (1985) لابتسام عبد الله ، وذاكرة المدارات (1989) لناصرة السعدون .

[5] مثال ذلك روايات : بذور النار (1988) للطفية الدليمي ، والعالم ناقصاً واحداً والعيون السود .

لا يمتاز بشيء عن مجمل الملاحظات التي ذكرناها حول التقديم الإخباري في النصوص الروائية الأُخرى .

لقد جاء تقديم شخصيات هذه الرواية ، ولاسيما شخصيتها الرئيسة (سيف) «بلغة تقريرية مباشرة واستخدام رموز باهتة ، واهتمام بتفصيلات كثيرة مملة ساعد على الاهتمام بها البناء التقليدي للنص » [1] . ويتم التقديم بالراوي العليم ، بطريقة إخبارية خالصة ، خلافاً لما ذكرته الباحثة سناء شعلان القريشي من أنهـــا « تجد حضوراً لشخصية (سيف) والشخصيات الأخرى التي تصادفه عن طريق الانطباعات التي تقدمها الشخصيات عن بعضها حيناً ، وعن طريق الحوار حيناً آخر) [2] ، فنحن لا نجد للحوار سوى أثر محدود للغاية . أما الانطباعات فتقتصر على شخصية (سيف) حيـــال الشخصيات الأخرى . ويظل الراوي العليم هـــو من يتولى تقديم هذه الانطباعـــات ، والتحكم بها ، على نحـــو إخبـــاري ، يتقصى (سيف) ، في كل مناحيه ، بصورة لا تبعث في القارئ شعوراً بمصداقية الشخصية ، وأنها يمكن أن تمثل مراهقة فتى ، وشـــبابه – ضمن المرحلة التاريخية ، والظروف الاجتماعية ، التي أرادت (سلام خياط) إدراج (سيف) في سياقها .

ولإيضاح مدى أهمية العلاقات الأسرية في تقديم الشخصيات ، في الرواية العراقية النسوية اخترنا نصاً من (ممنوع الدخول ممنوع الخروج) تقدم فيه شخصية (هنية) في معرض تقديم الراوي العليم شخصيته الرئيسة (سيف) ، وهو أخوها الذي قُدِّمت بوجهة نظره ، وكما يأتي :

« كانت تكبره بخمسة أعوام .. وكانت صديقته الأثيرة قبل أن تتزوج ، ينامان معاً في نفس الغرفة .. ويحبان نفس أصناف الطعام .. ويخرجان معاً للسوق وللمكتبة ، وتطلعه على آخر أخبار صديقاتها والكثير من أسرارهن .. ويطلعها على أسرار أصدقائه وأسراره ، ولطالما تمنى وهي تفارقهم إلى بيت الزوجية بعد حفلة الزفاف الباهرة .. أن يموت زوجها فجأة فلا يتم الزواج .. أو يطلقها ، أو يفلس .. فتعود للعيش في بيت أبيها ... معه ، كان يحبها لدرجة لم يكن يتصور أن تتزوج وتتركه ..

---

[1] رواية المرأة العراقية ص99 .

[2] نفسه ص99 .

ولشد ما قاسى وهي بعيدة عنه .. ولطالما اخترع صوراً وحكايات تعود بها آخر الأمر للبيت .. لتعاود العيش معه !! .

وحينما عادت قبل شهرين – بعد زواج لم يدم إلا سنة وبعض السنة – إلى بيت أبيها باكية .. تخبر أهلها بأمر الخلاف الذي استحكم بينها وبين زوجها .. أحس بذنب جسيم .. لقد تمنى أن تعود ثانية إلى البيت .. مطلقة أو أرملة أو معدومة .. وها هي عادت ، ترى .. هل استجاب الله دعاءه – هكذا سريعاً .. وهــل يستجاب للدعاء حقاً؟؟ وتمنى لو أن دعاءه كان أقل أنانية منه وأكثر رحمة بها .. » [1] .

وقــد قدم السواد الأعظم من شخصيات رواية المرأة العراقية على هذه الشاكلة ، بمراعاته للعلاقات الأسرية وجعلها الأساس في رؤية الشخصيات من جهة ، وبصفاته الفنية التي سبق أن عرضناها من جهة أخرى ، ولم تخرج الشخصيات المُقدَّمة في الرواية العراقية النسوية عن هذا الإطار في الغالب العام ، لذا جاء تقديمها إخبارياً ، يعتمد المباشرة ، ولا يستند إلى تقنيات فنية يمكن أن تحيب للروائية العراقية .

---

[1] الرواية ص15 .

6

لقد جاء التقديم الإخباري ، في مجمل روايات عبد الخالق الركابي ، متنوعاً أكثر من سواه ، فاتخذ شكل الفقرة الإخبارية التي توقف حركة الأحداث ، وقام أيضاً بتقديم شخصياته ، وهي تتحرك في الحدث الذي يسرده ، وكذلك عمد إلى تقديمها ، في معرض تقديمه شخصيات أخرى ، بأكثر من شكل . بيد أن الركابي ، في جميع ما ذكرنا ، ظل محافظاً على نهج فني واحد ، يتمثل في السيطرة الكاملة للراوي، على الشخصيات ، في كل حواراتها ، ومونولوجاتها ، و في كل ما يمت لها بصلة ، بالشكل الذي لا يشعر القارئ معه بحيوية الشخصية ، ولا استقلالها ، بل تبدو له دميةً يسوقها الراوي ، حيثما يشاء ، ولا يتوقف عن التوسط بيننا وبينها ليخبرنا ، على الدوام ، بكل ما يريدنا أن نعرفه عنها ، قاطعاً بذلك حركة الأحداث التي يُظهر حرصاً شديداً على أن نتصورها حيةً ، وعفوية . ولا يعتري طريقة عبد الخالق الركابي هــذه التغير إلا في روايته (سابع أيام الخلق) (1994) ؛ لبنائها الفني الخاص ، كما سنبين ذلك في آخر دراستنا تقديم شخصياته .

ومن التقديم الذي يقطع ، بفقراته الإخبارية ، حركة الأحداث ، في روايات عبد الخالق الركابي ، تقديم الشخصية الرئيسة (راضي) ، في رواية (من يفتح باب الطلّسم) (1982) ، وتقديم الشخصية الثانويــة (أبو الليل) ، في رواية (مكابدات عبد الله العاشق) (1982) .

ويأتي تقديم الشخصية الرئيسة (راضي) : على الشكل الآتي :

« وبعيني طفل كبر قبل أوانه ، وبذاكرته الطرية التي شحذتها الأحداث المهولة وجعلتها تجنح للوهم والخرافة ، كان (راضي) يتبع كل ما يُقال حوله ، وكان عند بدء الرحلة في السابعة من عمره ، وبمرور الأيام والأشهر والسنين ، ومثلما تختزن ثمرة الحنظل مرارتها في جوفها ، وجد (راضي) نفسه أسير حقد لا شفاء له منه .

بفم مفغور كان يصيخ السمع لتلك الأحداث المريرة التي أعقبت عودة جده من المنفى – يومها كان في الثالثة من عمره – وكان اسم الوالي (عاكف باشا) يستقطبها باستمرار ، فقد تخلص الوالي من جده (غافل) وأبيه (شبيب)... » [1].

ثم يقدم الراوي شخصيته ، في مرحلة الشباب :

« وكان (راضي) قد دخل عامه العشرين من يراه يظنه ابن ثلاثين ، تميز بقوة إرادة هائلة شحذتها ذكرى الأحداث الماضية حتى غدت لا تلين أمام المصائب والشدائد بيسر ، كأن السنوات الثلاث عشرة قد صهرت قلبه وأحالته إلى قطعة حجر أصم . كان حلمه الوحيد قد تركز بإعادة مجد جده (غافل) الذي طالما طرق اسمه سمعه طوال الرحلة ، وكان قد أصبح – كما تؤكد أمه – الصورة الناطقة لجده – هذه الصورة التي كان (صقر) رغم عماه يقول بأنه يراها بقلبه – له الطول الفارع نفسه ، الوجه الجهم المهيب الذي لا تعرف الابتسامة طريقها إليه إلا نادراً ، والعينان الكبيرتان اللتان تميلان إلى الجحوظ ، والفم الشهواني الغليظ . » [2] .

يتضح ، في هذا النص ، فضلاً عن السمات الفنية التي ذكرناها آنفاً حول تقديم شخصيات الركابي ، أن الراوي وظف ملامح (راضي) الخارجية توظيفاً سعى به إلى إبراز البعد البطولي لشخصيته الرئيسة ، ومؤكداً طابعها الاستثنائي ، وما تنطوي عليه من احتمالات ، وتوقعات ملغزة .

أما (أبو الليل) في رواية (مكابدات عبد الله العاشق) فيقدم على النحو الآتي :

« كان (أبو الليل) رجلاً غريب الأطوار ، وفد من منطقة بعيدة ، ونسجت حوله الكثير من الحكايات التي كان مجرد ذكرها كفيلاً بجعل الدماء تنحسر من وجوه الأطفال، لم يكن يشاهد في القرية إلا لماماً ، وكان قد بنى لنفسه كوخاً في الأرض الخلاء – في موضع مضيفه فيما بعد – مواربا الباب على أتباعه الأشقياء ذوي الشوارب المفتولة والعيون المتلامعة الذين استطاع استمالتهم إليه بوسائل شتى . كان همسهم الغامض يتردد طوال ساعات النهار تتخلله ضحكات صاخبة ، ولحظات صمت مشحونة بالترقب تنتهي بشتائم مقذعة وأصوات زاعقة ، وإذا بالباب ينصفق لينقذف إلى الخارج اثنان وقد انتصب شعرهما مثل الديك وغدا وجههما بلون الدم ، وكانا يواصلان

---

[1] الرواية ص20-21 .

[2] نفسه ص33-34 .

عراكهما ، فيلتحمان بعنف متبادلين اللكمات بشراسة ، و(أبو الليل) يراقبهما بلذة غريبة ، مصالباً يديه إلى جانبيه ، مانعاً بقية رجاله من التدخل ، والمنتصر منهما كان يكافئه بتقريبه وجعله أشبه بساعده الأيمن ، ولكن ليس لفترة طويلة ، فسرعان ما تسقط حظوته لديه عندما يهزمه زميل له » [1] .

ويستمر الراوي في تقديم الشخصية ، على هذا الشكل ، عدة صفحات متتبعاً إياها، في مراحلها المختلفة ، حتى وفاتها [2] ؛ وهذا ما يقودنا إلى القول – أمام وجود شخصيات ثانوية أخرى قُدمت على الشاكلة نفسها ، كما هو الحال مع تقديم شخصية (صهيود) في (مكابدات عبد الله العاشق) – إن الركابي ، في بعض رواياته ، كان يقدم شخصياته كلها بطريقة إخبارية واحدة ، مخصصاً لهـــا فقرات إخبارية طويلة نسبياً ، من دون أن نجده يفرق ، ولو جزئياً ، بين تقديم شخصية رئيسة ، وثانوية .

ونمثل للتقديم الإخباري للشخصيات ، وهي تتحرك في الحدث الذي يسرده ، بالنص الآتي ، من رواية (من يفتح باب الطلسم) الذي يخبرنا الراوي فيه عن مجموعة من الشخصيات دفعةً واحدةً ، مركزاً على تقديم ملامحها الخارجية ، وكما يأتي :

« وطققت الركب والظهور حين شرع الملاكون الآخرون بالنهوض ليتحلقوا حول كبيرهم مهنئين إياه بالعيد ، وكان أولهم (ذياب) وحاجباه المتصلان عند منبت أنفه يشيان بمكره . فها هو وجهه يشح بقدسية زائفة بشكل صارخ مع طبيعته الفاضحة . وتبعه (الحاج مبارك) بغترته الكشميرية وعقاله المقصب . ورغم أن النهار لا يزال في بدايته لكنه كان يتثاءب بحمية كأنه لم ينم منذ دهر . وانصبت نظرة البيك دون رغبة منه، على الثألول النابت في ذقن (طاهر) وهو يصافحه باندفاع . وبرز رأس (صالح) فـــوق الرؤوس المحيطة به بمستوى ذراع ، وفمه الرخو ينفرج وينطبق لينطق بطريقته المتباطئة بتلك الكلمات المعدودة التي استغرقت منه وقتاً طويلاً. وخيل للبيك ، وهو يتقبل تهنئة (نجم) بأنه إنما يواسيه بفقد عزيز ، فقد بدا بوجهه الأسمر العابس وشفتيه الغليظتين الناصحتين مرارة كأنه في مأتم . وتبعه (ضمد) فثأثأ طويلاً وكأنما لغاية وحيدة هي أن يريه جمال لثته المتوردة الخالية من الأسنان . واكتفى

---

[1] الرواية ص41-42 .

[2] تُقدم الشخصية من ص41 إلى ص45 .

ابنه (فارس) بأن غمغم بغموض ووجهه الفتي يكاد يذوب خجلاً . واستدر (غلام) عطف البيك وهو يكافح ويناضل – حتى كاد عقاله يسقط في رقبته – ليشق بجسده الضئيل سبيله وسط هؤلاء العمالقة وثمة ابتسامة ارتسمت على فمه الدقيق شوهت وجهه بشكل غريب ، وكان (أحمد شهاب) – الذي أدى الصلاة جالساً – آخر المهنئين إذ أن محاولة النهوض ودحرجه جرمه الهائل واللهاث بصوت مسموع شفعت له تأخره ذاك ... » [1] .

وأمام كثرة الملامح الخارجية التي قدمت دفعةً واحدةً ، في هذا النص ، لجأ المؤلف إلى إعطاء ملامح كل شخصية خصوصية معينة ، ولم يجد في هذا الصدد خيراً من (العلامات الفارقة) ؛ ولما كانت الملامح المقدمة كثيرة ، وإصرار المؤلف ، في تمييزها جميعاً بهذه العلامات دون غيرها كبيراً ، فإن الحاصل من ذلك كله لا بد أن يكون ، وكما وقع في النص الذي أوردناه بالفعل ، متحفاً للعيوب الخلقية ، مما لم يُسهم، في استساغة الشخصيات ، وتوفير القناعة اللازمة بها .

ومن المهم أن نؤكد أن كثرة الشخصيات المقدمة في حيز محدود كهذا الحيز من شأنه أن ينسي بعضها بعضاً [2] ، وبمرور بضع صفحات ، بعد هذا التقديم ، تختلط علينا هذه الشخصيات ، مما يبطل فاعليته ، ويفقده قيمته ؛ لأننا إذا كنا ستختلط علينا الشخصيات المقدمة ، وننسى عدداً منها إن لم ننسها كلها ، فما الفائدة ، من تقديمها ، بالطريقة التي وردت فيها ، أساساً ؟!

وقد كان الناقد قيس كاظم الجنابي قد تناول هذا الموضوع ، في دراسته بناء الملامح الخارجية لشخصيات الركابي ، في رواياته (الراووق) (1986) و(قبل أن يحلق الباشق) (1990) ، و(سابع أيام الخلق) (1994) ، ورأى أن « عناية الكاتب برسم شخصية (داخل بن الملا دخيل) ذات القامة الحدباء ، وهو رسم فيه شيء من السخرية التي تحاول الكشف عن الجوانب العقلية لها عبر صورتها الخارجية فهو يصفه بأنه رازح (تحت ثقل حدبته) التي كانت عاره الأبدي ، والتي (أينما توجه فإنها تبقى هي وحدها مثار تعليقات ساخرة اعتاد مجابهتها باللامبالاة ، أو تلميحها بطريقة ما يستدر بها العطف) ، وآثار ذلك على [كذا] زواج أخته (رقية) لاعتقاد

---

[1] الرواية ص43-44 .

(2) See Technique in Fiction . P 65.

الجميع بأنه قد يسبب انتقال حدبته وراثياً . ويستمر الكاتب في إثارة هذه المفارقة حتى يتمكن من استغلالها في إثارة انتباه القارئ ، ومن ثم منح الرواية شيئاً من الطرافة ، وحينما حاول رسم الملامح الخارجية لشخصية (مانع الشيخ عاصي) فإنه آثر وصف ملابسه وذلك عبر منظور (وثيج) الذي كان يتفحص بنظرة شزرة طربوشه (وسترته الأنيقة التي تتدلى من جيب صدرها الصغير سلسلة ذهبية و(بنطرونه) الذي تبرز تحته فردتا حذائه اللماعتان) . وهذه محاولة لرسم صورة الأناقة التي تتمتع بها الشخصية ، بما يشير إلى نقائها الداخلي ، وإلى ما تمتلكه من ثقافة واستعداد للتضحية من أجل خدمة الوطن والآخرين . » [1] .

فضلاً عن أننا لا نوافق قيس كاظم الجنابي على أن في تقديم ملامح (داخل) ما يمكن أن يثير مفارقةً ما ، وأن ثمة علاقة بين أناقة (مانع) ونقائه الداخلي ، فإننا لا نوافقه كذلك في نتيجته التي يخلص إليها في دراسة تقديم الملامح الخارجية عند عبد الخالق الركابي ؛ كونه يفرض هذه النتيجة أكثر مما يستنتجها ، إذ كتب يقول عن ملامح الشخصيات :

« ... إن الملامح الخارجية ليست ملامح مجردة قائمة بذاتها ، وإنما هي مرآة لكشف أغوارها النفسية والفكرية . لهذا كان الكاتب يرى أن الشخصيات في ذهنه هي أخيلة وصور وأفكار وعينات ثم أصبحت على شكل حروف وكلمات ، وهذا يدلل أن هيئة ومظهر الشخصية ما هي إلا مرآة لجوهر فلسفتها الإنسانية ، وهذا الأمر يبدو فيه الكثير من التجوز .. » [2] .

ثمة شكلان أساسيان تنبغي ملاحظتهما ، في التقديم الإخباري لشخصيات الركابي التي ترد في معرض تقديمه شخصيات أخرى ، وهذا ما اتضح خاصة في رواية (الراووق)، من دون أن نعدمه في رواياته الأخرى [3] . الشكل الأول هو أن تقدَّم الشخصية ، في معرض تقديم الراوي شخصية أخرى ، ويبدو أنها تُقدَّم بوساطة هذه

---

[1] ثلاثية الراووق ، الرؤية والبناء ، دراسة في الأدب الروائي عند عبد الخالق الركابي ، قيس كاظم الجنابي ص104-105 .

[2] نفسه ص105 .

[3] انظر : تقديم شخصية جميلة على سبيل المثال في رواية نافذة بسعة الحلم (1977) ص19 ، وما بعدها . وتقديم شخصية فزعة في قبل أن يحلق الباشق ص20 .

الشخصية الأخرى ، أما الشكل الآخر فلا يبدو فيه أن هذه الشخصية المقدمة – في أثناء تقديم الراوي شخصية أخرى – قد قدمت بوساطة هذه الأخيرة أو غيرها :

ونمثل على الشكل الأول بتقديم شخصية (الشيخ عاصي) بشخصية (ذاكر القيم) وقد اقتطفنا منه ما يأتي :

« سارع (ذاكر) دون وعي منه إلى لف رأسه بالكوفية ، متطلعاً في شرود إلى غطاء القبر الأخضر المزدان بالتطريزات والآيات القرآنية ...

ترى ما الذي جرى للشيخ (عاصي) ؟ فلم تمض أكثر من ساعتين على مغادرة مضيفه ، مودّعاً بضحكته المجلجلة التي أعقبها بجملة أثيرة إلى قلبه اعتاد تكرارها كلما رآه يتأهب للعودة إلى المزار ، مناكداً إياه لكونه (رجلاً درويشاً) لم يتزوج رغم تخطيه الخامسة والثلاثين من عمره .

– كالدجاج ... تنام مبكراً كالدجاج كأن ثمة امرأة في انتظارك ستدفئ أحضانك !

إنه لأمر يبعث على الاستغراب حقاً : فالشيخ (عاصي) بكامل صحته رغم شيخوخته ، تحنى الفرس ظهرها له كلما شب واثباً على صهوتها ، والعلة الوحيدة التي يشكو منها دائماً هي رغبة جامحة في النساء جعلته يتخذ لنفسه أربع زوجات بحجة أنه لم يرزق بذكر يرث المشيخة من بعده إلا في آخر الأمر! » [1] .

وبعد أن يسرد الراوي محاولة (ذاكر القيم) معالجة (الشيخ عاصي) من التسمم الذي تعرض له ، وفشله في ذلك ، إذ سرعان ما لفظ المريض أنفاسه الأخيرة ، يعود هذا الراوي ليقدم (الشيخ عاصي) من وجهة نظر (ذاكر القيم) :

« كان (ذاكر القيم) يدرك أن العلاقة بين الشيخ (عاصي) والمسؤولين في البلدة قد ازدادت سوءاً : فلتعاطفه مع أبناء عشيرته ، ولعدم تشدده في استيفاء الضرائب منهم – بل امتناعه عن دفعها في بعض المواسم – بالإضافة لما أشيع من أن اغتيال ذلك الموظف الكبير، الذي بعث به في زمن (مدحت باشا) إلى الديرة جاء بأمر منه ، عُدّ ضمن المناوئين للدولة العلية ، فكان من الطبيعي أن يلتزم القائمقام وآمر الجندرمة وجابي الضرائب (نيازي أفندي) جانب (فزع) الذي كان على علاقة وثيقـــة بهم ، على أمل أن يخلف الشيخ (عاصي) على المشيخة لكونه أكثـــر أبناء عمومته سطوة وغنى . وتمهيداً لهذه الخطوة مارسوا شتى الضغوط على الشيخ (عاصي) كمضاعفة

---

[1] الراووق ص16 .

الرسوم الأميرية على أراضيه وقطع المياه عنها والتشدد في تخمين الحاصلات ، حتى اضطر في آخر الأمر إلى محاولة إرضائهم بتعيين (فزع) رئيساً لحمولة (بيت طارش) عقب موت رئيسها السابق رغم أن ذلك غير جائز في العرف العشائري خوفاً من أن يؤدي وجود اثنين من بيت المشيخة في موقع المسؤولية إلى حصول التنافس بينها ، وذلك ما أثبتت الوقائع صحته ، فها هو (فزع) وقد ضرب ضربته ، مزيلاً آخر العوائق التي كانت تقف أمام طموحه في الاستحواذ على مقاليد المشيخة ! » [1] .

من الواضح في هذين النصين اللذين قُدّم فيهما (الشيخ عاصي) ، أن الراوي العليم لم يشأ أن يترك (ذاكراً القيم) ، يقــدم هذه الشخصية على وفق وجهة نظره ، وطريقته في التفكير ، ومزاجه الخاص ، بل عمد إلى التدخل المباشر مخبراً إيانا بصورة (عاصي) كما يراها (ذاكر) . وقد قام الراوي بمحاولة تقديم (عاصي) من وجهة نظر (ذاكر القيم) ، في سبيل أن يتيح لنفسه الفرصة أن يُقدم ، بشخصية (ذاكر) ذاتها عدداً من الشخصيات والأحداث التي تشكل أرضية رواية (الراووق) ، وقد بلغ ذلك ، وفي النص الأخير خصوصاً ، حداً نسينا معه (ذاكراً) تماماً ، إذ رحنا نأخذ المعلومات عن الشخصية ، من الراوي بصورة مباشرة صريحة .

نمثل للشكل الثاني من شكلي التقديم الإخباري لشخصيات الركابي بتقديم الشخصيات (نافع) ، و(طلاع) ، و(خضرة) و(مهلهــل) ، و(مشــعل) الوارد في معرض تقديــم شخصية (فرهود) ولا بد أن نعرض بدايةً جانباً من تقديم (فرهود) حتى يصبح من اليسير على القارئ أن يعرف ، بدقة ، النهج الفني الذي يتبعه عبد الخالق الركابي في هذا الشكل ، ويبدأ التقديم الذي نورده هنا بأمنيات (فرهود) أن يحل القحط في البلاد ، وفي قريته ليزداد ثراؤه ، والراوي يخبرنا بهذه الأمنيات على وفق الآتي :

« ليأت القحط ... ليأت على الرحب والسعة ، فتسنح له أخيراً الفرصة التي طال ترقبه لها ، فيتمكن من مضاعفة ثروته ... كيف لا وهؤلاء الفلاحون الذين يشغلهم امتلاء بطونهم أكثر من جيوبهم سيضطرون في آخــر الأمر إلى اللجوء إليه ، للاقتراض منه حتى الموسم القادم لقاء ما سيفرضه من ربح ؟!

---

[1] الراووق ص19-20 .

ليأت القحط ... ولكن شريطة أن يأتي بهدوء ، دون شـــائعات ذلك القسم اللعين : فقد بدا من الواضح أنه أفلح في إثارة مشاعر البواشق ، فلم يعد في استطاعته إنجاز صفقاته بيسر : فقد بلغ بهم الأمر حداً جعلهم يضايقون الباعة المتجولين وأصحاب العلاوي وهم يتوافدون من البلدة بكثافة عجيبة ... أصبحوا يعمدون إلى العنف . فاستقطبت (عنتريات) ذلك (الوحاش) (نافع) مجمل الأحاديث التي تطرق سمع (فرهود) في المضيف ؛ فقد امتثل لتحريض ذلك الدرويش الساحر ، فطوّر – هو وصحبه – التهديدات إلى معارك حقيقية افتعلوها بعذر ودون عذر : فـــ(طلاع) أحدث ضجة في الزقاق الذي تقوم فيه داره ؛ فقد اتهم أحد الشباب بأنه لا يقدم إلى القرية لأجل شراء الحبوب ، وإنما لاختلاس النظر نحو النساء ، وقد صدقه الجميع ، بل آزروه ، فصغرى أخواته الأربع (خضرة) بعينيها الكبيرتين الأسرتين كانت موضع رغائب فتيان القرية ، وأثار (مهلهل) فضيحة عندما ضبط أحدهم وهـــو يكيل الحبوب في فناء بيت عمه ، فقد أعلن أن ابنـــة عمه ستكون له ، وكل من يحاول أن يسلب حقـــه فيها (سيثرده مثل رغيف خبز!) و(مشعل) المشهود له بالخبث أوقع أكثر من واحد في مأزق ، وكان آخرهم بائع أحدب قاده نحو زقاق جانبي ، طالباً منه انتظاره بعض الوقت قبل أن يأتيه بمن سيبيعه بضاعته ، وارتقى سطح بيت قريب وبطرف عصا أسقط قفيز زنابير سبق له رصده في ذلك الموضع فتقافزت دابة البائع ناهقةً من أثر اللسع دون أن تكف عن رفس الهواء وتدحرج صاحبها على حدبته قبل أن يفلح في الهرولة وراءها وقد سقطت منه طاقيته وانتفخ ثوبه العريض خلفه كالقربة . أما (نافع) فقد لجأ للأسلوب الوحيد الذي يجيده ؛ فأشبع أحدهم ضرباً ، مدعياً ، أنه تنحنح ليستفزه لحظة مروره به ، ووسط قهقهات النساء وصخب الأطفال وضعه على ظهر دابته بشكل مقلوب ، ونخسها بعنف لتحمله نحو البلدة ! » [1] .

على نحو ما رأينا ، في الشكل الأول ، فإن الراوي هنا يخضع جميع الشخصيات لسيطرته المطلقة ، معبراً عنها بما يراه مناسباً ، بلغته التي لم تقربنا من عالمها البتة ، وقد قطع ما كان يخبرنا به عن أحلام (فرهود) ، في حدوث القحط ، ليخبرنا عن الشخصيات التي عرقلت مشاريع (فرهود) ، في القحط السابق ، مقدماً إياها ، بصورة متلاحقة ، أربكت القارئ ، الذي لن يتمكن بعد بضع صفحات أن يميز بينها .

---

[1] الرواية ص61-62 .

وقد زاد من إرباك القارئ التفاصيل التي حرص الراوي على سردها كالحادثة التي وقعت للرجل الأحدب ، فقد أنستنا هذه التفاصيل ، وكثرة الشخصيات المقدمة ، في هذا النص ، (فرهوداً) الذي قدم الراوي كل هذه التفاصيل والشخصيات في معرض تقديمه إياه [1] .

في رواية عبد الخالق الركابي (سابع أيام الخلق) نجد اختلافاً كبيراً في طريقة تقديم هذا الروائي الشخصيات ، كما عرفناها في دراستنا تقديمه شخصيات رواياته السابقة ، ومرد هذا الاختلاف عائدٌ ، في الحقيقة ، للنهج الفني غير التقليدي الذي اتبعه في بناء هذه الرواية ، « فهي رواية من نمط خاص ، ذات بناء مركب ، رواية أو روايات داخل رواية ، تقتضي من قارئها جهداً كبيراً لقراءتها ، بل إنها تقتضيه أكثر من قراءة، لكي يقف على حقيقة بنائها ، وما تهدف إليه ، وقد لا تسعفه القراءات المتعددة في ذلك ، فهي تفتقد تماماً المركزية الروائية ، ولا يكاد القارئ يمسك شيئاً من خطوط أحداثها ، وبهذا الشكل الذي لا يمكن أن يخلص منها بما يمكن أن نطلق عليه (المتن الحكائي) لها ، إذا استعرنا لغة النقد الجديد ليسهل عليه بالتالي تحديد (مبناها الحكائي)... »[2].

وبقدر ما يتعلق الأمر بموضوعنا ، فإن الجانب الأكثر تميزاً في رواية (سابع أيام الخلق) عن سائر روايات عبد الخالق الركابي الأخرى هو أنها لا تعطي شخصياتها الدور والأهمية اللذين لاحظناهما في دراستنا تقديم الركابي ، في ما مضى من هذا المبحث ، ذلك أن الرؤية إلى الشخصيات فيها قد تغيرت تغيراً كبيراً ، فما عادت الشخصيات سوى أدوات في المبنى الحكائي ، وهذا ما ظهر مباشرة في تقديمها ، إذ لم نجد الركابي في روايته هذه يكد ذهنه ، ويشغل نفسه في أخبارنا بكل ما يود قوله عن شخصياته . وقد لاحظ الدكتور عبد الإله أحمد ، في مقاله (الوعي الفني في الرواية العراقية) أن الركابي ، في هذه الرواية كان يسعى من أجل تحقيق « إنجاز روائي تكون لذة القارئ متحققة في قراءته وليس في ما يسرده من أحداث ، أو ما يكشفه من عوالم ، ويقدمه من شخصيات ، أو ما يقصه من وقائع ذات طابع

---

[1] انظر أيضاً تقديم ليرة في معرض تقديم عايد في الوحدة الثالثة من الفصل الثالث من الراووق ، وفي الوحدة الثانية من الفصل الخامس وتقديم عايد في معرض تقديم ليرة في الوحدة الأولى ، من الفصل الثامن .

[2] الوعي الفني في الرواية العراقية المعاصرة والمرجعية التراثية في رواية « سابع أيام الخلق » لعبد الخالق الركابي ، مقال للدكتور عبد الإله أحمد ، مجلة فصول ، المجلد السابع عشر العدد 4/1998 ص119 .

شعبي ، أسطوري ، غيبي ، وما يطرحه من أفكار هنا وهناك ، كما تكون لذته متحققة في ما تثيره لديه من مظاهر فنية قد تتصف بالغرابة ، والتنافر ، لكنها رغم مظهرها المتنافر تكشف عن إحكام في البناء ، ودقة في الصنع ، يلذ للقارئ بسببها أن يعيـد قراءة الروايـة من جديد ... » [1] .

وعلى الرغم من ذلك كله ، فإن الركابي ، في (سابع أيام الخلق) لم يهجر طريقته التي اتبعها في تقديم شخصياته في رواياته السابقة ، على نحو مطلق ، فنحن نجدها ، في أثناء هذه الرواية ، بارزةً في معظم خصائصها التي أشرنا عليها في ما سبق ، ولاسيما استخدامه اللغة بالشكل الذي يحاول فيه وصف أدق التفاصيل ، في معرض تقديمه الشخصيات ، وسرده للأحداث [2] .

---

[1] الوعي الفني في الرواية العراقية المعاصرة... ص120-121 .

[2] انظر على سبيل المثال تقديم شخصيتي شبيب طاهر الغياث ، وبدر فرهود الطارش في الرواية ص18-28 .

مر بنا ، في التمهيد أن النقاد بعد لوبوك ممن عُنوا بطرائق السرد لم يُولوا تقديم الشخصية عناية كبيرة ، وصبوا جل اهتمامهم بوجهة النظر ، وأن (تقديم الشخصية) راح يُدرس على نحو مستقل ، وإن الحق بدراسة الشخصية الروائية ، وهكذا أصبح لكل من وجهة النظر ، وتقديم الشخصية ميدانه الخاص ، ولكن ذلك لا يعني ، ألا وجود لترابط بينهما ، فذلك يتضح وضوحاً كبيراً ، عندما ندرس الطرائق الفنية المتبعة بالراوي – الشخصية إذ أن وجهة نظره ، بوصفه إحدى شخصيات الرواية، وراوي أحداثها في الوقت نفسه ، سيكون لها أكبر الأثر ، في تقديمه شخصياتها .

وقد عرفت (وجهة النظر) دراساتٍ متخصصةً ، أفاضت ، في الحديث عنها ، وعرّفت القارئ بها ، وبما شهدته من تطور ، على أيدي مدارس نقدية مختلفة ؛ الأمر الذي يجعلنا ، في غنى عن الخوض فيها ، ويقودنا إلى التركيز هنا على ما يتصل منها بموضوعنا فقط ، أي وجهة نظر الشخصية حين يقع على عاتقها رواية الأحداث ، وتقديم الشخصيات .

في تمهيدنا ، كنا قد ذكرنا مقال نورمان فريدمان : (وجهة النظر : تطور المفهوم النقدي) بوصفه أحد الجهود النقدية التي تخصصت بوجهة النظر دون سواها في تناولها طرائق السرد ، وقد تضمن استشهادنا من المقال تقسيمه الشخصية التي تتحدد الرواية بوجهة نظرها إلى قسمين : أنا بوصفي مُراقباً I as a witness وأنا بوصفي مشاركاً I as a protagonist ، وهذا التقسيم – على الرغم من اعتراض جينت عليه [1] – مهم جداً في ما يتعلق بموضوعنا . فالتقديم الذي يتم بالراوي – الشخصية الذي يشترك في الأحداث ، ويتفاعل مع الشخصيات الأخرى ، يختلف اختلافاً كبيراً ، في مواصفته الفنية ، كما سنبين في ما سيأتي من فصلنا هذا عن التقديم بالراوي – الشخصية الذي يكتفي بسرد الأحداث وتقديم الشخصيات ، من دون أن يتدخل بمشاعره، وأفكاره .

وسنعرف ، على نحو أفضل ، ما لهذا التقسيم ، من أهمية ، لموضوعنا ، عندما نقيسه ، بما يماثله عند النقـــاد الآخرين ، فالتقسيم الرباعي لـــ(كلينت بروكس)

---

(1) انظر خطاب الحكاية ص200 .

و(روبرت بن وارين) الذي يعرضه جيرار جينت [1] ، يقصر سرد قصة الشخصية ، من وجهة نظر مراقبة على الشخصية الثانوية ، في حين نجد أن من الممكن ، إذا تحددنا بموضوع تقديم الشخصية ، أن يقدم الراوي – الشخصية وهو في وضع مراقب ، شخصياته الثانوية ، وقد يكون هو شخصية رئيسة أو ثانوية .

وكذلك الحال مع تصنيف جون بويولن J. Pouillon وجهة النظر ، فهذا التصنيف بأشكاله الثلاثة ، السارد > الشخصية (الراوية من خلف) والسارد = الشخصية (الراوية مع) والسارد < الشخصية (الراوية من الخارج) لا يفيد موضوعنا في شيء، إذ يلاحظ تودوروف أن من الممكن أن يُقام الشكل الثاني بضمير المتكلم المفرد ، أو بضمير الغائب [2] فهو شكل أشمل من (الراوي – الشخصية) .

وأسوة بالتصنيفين السابقين فإن تصنيفات جنيت ، وبوريس أوسبنسكي وغيرهما من النقاد والباحثين لا تقدم ما ينفعنا في تبيان الأشكال التي يتخذها الراوي – الشخصية وهو يقدم شخصيات الرواية التي يقوم بسردها أكثر مما فعل فريدمان بتقسيمه هذا الراوي إلى مراقب ، ومشارك .

ولما كان هذا التقسيم يصدق على واقـــع التقديم الإخباري بالراوي – الشخصية ، في الرواية العراقية ، اعتمدنـــاه في صياغة هذا الفصل ، فقـــد وضعناه في مبحثين : (تقديم الراوي المشـــارك) و(تقديم الراوي المراقب) .

---

(1) انظر نفسه ص198 .

(2) انظر مقال مقولات السرد الأدبي ، تودوروف ، مجلة آفاق المغربية ، 84-1988/9 ص45 .

1

تقديم الراوي المشارك غيره من الشخصيات

عندما يقوم الراوي– الشخصية ، بتقديم غيره من الشخصيات ، وهو يُشرك ، في معرض تقديمها ، انطباعاته ، وآراءه فيهـــا ، فإنه بالضرورة سيقدمها، حسب موقفه منها ، في إحدى صورتين : فإما أن يقدم صورة إيجابية ، إن كان موقفه منها ودياً ، أو صورة سلبية ، إن كان يعاديها ، لسبب من الأسباب .

في ما يتعلق بتقديم الراوي صورةً إيجابية عن شخصياته نجد أنه لم يقدم لنا ، في هذا الصدد ، شخصية نسوية واحدة إلا كان متعلقاً بها عاطفياً ، فـــ(منى) التي قُدمت إخبارياً بالراوي المشارك ، في رواية (الزهر الشقي) (1986) لعزيز السيد جاسم ، و(ماري) في (العزف في مكان صاخب) (1988) لعلي خيون ، و(زوجة مستر فليمن) في (أمسِ كان غداً) (1992) لكاظم الأحمدي ، و(رقية) في (زنقة بن بركة) (1993) لمحمود سعيد تشترك جميعاً في أن الراوي – الشخصية إما أن يتعلق بهن ، على نحو فيه قـــدر من الغموض ، كما هـــو الحال مع تقديم (مـــاري) و(زوجة فليمن) ، أو أن هذا الراوي أحب الشخصية التي يقدمها حبـــاً معلناً صريحاً ، كما هـــو الحـــال مع (منى) ، و(رقية) ، فمن الأول يقدم الراوي (عقيل) (زوجة فليمن) بالشكل الآتي :

« أسمع صوتها الناعم وهو يركض في الهواء ؛ كلمعات ضوء في نهاراتي الخالية من الفرح . كانت تضع لوحة عريضة مربعة ذات مساند وأرجل طويلة ؛ ترتفع عن الأرض بارتفاع ساقين ؛ ومن تحتها أرى ساقي زوجة فليمن عاريين – لأنها – في هذا اليوم ؛ ترتدي بنطلوناً قصيراً ، ضيقاً ، أبيض ، وقميصاً شفافاً أبيض – يكاد لا يمسك جسدها .. وارى جسدها أحمر ، قانياً من وراء القميص ... كل شيء يظهر من وراء القميص .. أرى صدرها والكرتين الملمومتين الدافقتين – تصطرعان تحت لمعان ضوء خفي .. فأهز لحمي ؛ وأحرك رأسي – بفعل غير إرادي ؛ فأسمع صوت فمها الصغير – الأحمر – بنغمة ناعمة – متوسلة ، تهمس من بين شفتيها الحمراوين ، الحمراوين دائماً !

– "أوه ، أوتلو ، أوتلو . . أوتلو . .! " .

عيناي تعرفان تلك الأشياء التي تقفز وتدفع القميص ؛ ولكنني أغمضهما ؛ لكي أسمعها تضحك أيضاً – صوت مجموع في أنبوبـــة طويلة ؛ وله صدى مكتوم ؛ يجعلني – أسمع صوت أم عقيـــل ؛ كأنما تنفخ في بوق – فأضحك أنا أيضاً – ولما تتقابل الضحكتان ؛ تحدق هي في عيني المغمضتين ؛ تقترب ؛ تخرج من حدود مرسمها ؛ تقترب ؛ تلامس جسدي – يدان ناعمتان – خاليتان من الجلد ؛ ثم تأخذ تمعش شعر رأسي – بعنف ، منكسر برقـــة ... فتجعلني أفتح عيني ، ثم تمرر يديها .. كلتيهما ؛ لتأخذ برأسي كله – شعر رأسي ، صوفة الخروف ، مثلما كانت أم عقيل تفعل ذلك قبل عشرة [كذا] سنوات – لتضعه على الكرتين – وأنفي وفمي وسط كتلتي اللحم .. ثم يقترب وجهها إلى وجهي ؛ يفصل بينهما ظل نجمة أو ائتلاق مصباح فيرتد رأسي قليلاً إلى الوراء مندهشاً وخائفاً ... » [1] .

يمضي تقديم هذه الشخصية على هذا المنوال ، ولا يطرأ على العلاقـــة بين (عقيل) وبينها أي تغيير يذكر ، مما يشيع الرتابة ، في الرواية التي أخذت هذه العلاقة بينهما حيزها الأكبر . ولعل واحداً من أهم الأسباب التي أدت إلى محدودية التطور الذي يطرأ على شخصية (زوجة فليمن) التي لم تخرج ، في الرواية كلها ، عن كونها امرأة أجنبية لا هم لها سوى المداعبة الجسدية لفتى في طور المراهقة ، وذلك تنفيساً عن حاجتها الجنسية المكبوتة . إن المؤلف أخذ هذه الشخصية ، في واقع الأمر ، من رواية (العزف في مكان صاخب) فعلى الرغم من أن تقديم شخصيتها الثانوية (ماري)

---

(1) الرواية ص11-12 .

لم يتجاوز الصفحتين إلا ببضعة سطور فإننا نراه قد هيمن على تقديم شخصية زوجة (فليمن) ، في عموم الرواية ، ولم تخرج عن مداره خروجاً يلفت الانتباه ، حتى في التفاصيل الصغيرة ، كلعب التنس [1] ، وحبات العرق [2] ، والساقين العاريتين [3] ، فضلاً عن طبيعة العلاقة الحسية التي ربطت الراوي بالشخصية ، وهذا كله يقودنا إلى القول إن الأحمدي اعتمد شخصية (ماري) ، ولم يحاول أن يطورها بالشكل الذي تتلاءم فيه مع بناء رواية تكون هي شخصيتها الرئيسة .

أما تقديم (رقية) في رواية (زنقة بن بركة) فيتم براوٍ يتولى تقديمها على نحو يراعي فيه نمو علاقته معها ، وازدياد معرفته بها ، مع مرور الوقت :

« ... دخلت ، ملأت الباحة بثوب أخضر مشجر ، مشدود على جسد ممتلئ . بان صدرها الناهد . . يظهر فتحة واسعة ينحسر عنها الثوب ، ارتبكت ارتباكاً شديداً لاحظته دون اهتمام ، أهي كهلة الجلابة ؟ أمامي شابة لا (أميمتي ..) سامحك الله ، يا سي الحبيب لا شك أنك لا تعرفها . ظللت ممداً في مكاني ، غير مصدق ، أقارن بينها في الشكلين ولولا أنني رأيت التغيير بعيني لجزمت باستحالته ، كثيراً ما كان الخمار يخدعني وبخاصة إذا ارتفع إلى مستوى الرمش الأسفل . ولكنها المرة الأولى التي يجعلني أبدو وكأني كالأبله [كذا] ، فكرت بأني لو كنت واقفاً لرأيت الجدول المغري بين الثديين الناصعين ، لكني قاومت هذا الإغراء ، ولاسيما فيما أحسست بأنها تريد توكيد ذاتها ، كانت وقفتها تجمع بين الأمر والنفاذ ، كانت عيناها الطاقة التي تندلع منها نـــار مثيرة متضايقة من الوجود ، تلمعان ، وفمها الملموم ينفرج عن ابتسامة شحيحة تكاد لا تبين فوق بريق الحمرة الداكنة ... ومرةً أخرى بدأت الأنغام تبحر بي في طريق غامض وبدا لي أنني سأسكر كما حدث لي من قبل ، وكان الصوت يجمع بنغماته خيوطاً تلتف على مقاومة أي رجل فتسحبه نحو تلك الطاقة المندلعة من العينين المحرقتين ليذوب في نارها .

لم أضبط نفسي ، وقفت حدقت بها ، كان وجهها يحوي من الحلاوة ما يكفي نصف فتيات العالم ، وكدت أهتف من أي سماء نزلت يا ساحرة ؟ ... » [4] .

---

(1) انظر نفسه ص26 .

(2) انظر نفسه ص27 .

(3) انظر نفسه ص11 .

(4) الرواية ص27-28 .

وبتقدم الرواية يتعرف الراوي على جوانب من شخصية (رقية) ليقدمها للقارى حتى تكتمل صورة هذه الشخصية من مختلف جوانبها ، في آخر الرواية ، وليس من الصعب ملاحظة أن الراوي لا يخرج هنا عن إطـــار وصف ملامح (رقية) الخارجية؛ لأنه لم يكن يعرف عنها شيئاً ، فهو يلتقيها لأول مرة . وقد كان للطابع الشعري الذي اتسمت به لغة الراوي أثر كبير في رسم هذه الملامح رسماً ينجح في تجسيدها أمام القارئ ، ويرسخ صورتها عنده ، بوصفها ملامح امرأة فاتنة ذات هيئة متناسقة فريدة في جمالها . وقد أسهم نجاح رسم الملامح الخارجية في تحقيق النجاح في تقديم الشخصية برمتها ، ما لها من أهمية كبيرة في الرواية ، تجلت بافتتان الراوي – الشخصية بها افتتاناً شديداً ، كلما جاء ذكرها الأمر الذي جعلها تحظى بمساحة أوسع من الجوانب الأخرى لـــ(رقية) التي قُدمت بطريقة إظهارية ، أخذت وقتاً طويلاً ، فلم يلم بها الراوي إلا بعد اقتراب الأحداث من نهايتها.

أما الشخصيات غير النسوية التي قُدمت بصورة إيجابية بالراوي المشارك فنذكر منها تقديم شخصيتي (سي الحبيب) في (زنقة بن بركة) ، و(الدكتور أكرم) في رواية (إذا الأيام أغسقت) لحياة شرارة ، ويأتي تقديم (سي الحبيب) ، على النحو الآتي :

« كان سي الحبيب قد أُجبر على الإقامة في (المحمدية) أثر الأحداث العاصفة التي طحنت البلد أوائل الستينات ، وكان هارباً في طريقه إلى الشرق حينما أُلقي القبض عليه ، لم ينقذه من حبل المشنقة سوى الجلطة القلبية الشديدة التي طرحته وقتاً طويلاً معلقاً بين الحياة ، والموت في سجن المستشفى ، في عناية أطباء وممرضين يخفون عطفهم بقناع متجهم في تأدية الواجب ، وحين انتهت النوبة بسلام ، أحيط بإهمال المسؤولين البالغ ، مارس لعبة العيش بعدها مضعضع القلب ، تحت وصايا مشددة تحذره من أي إجهاد أو نشاط أو صدمات تؤدي به إلى إنهاك ، ولم يكن المرض الذي قرض حبل المشنقة سوى حزمة ضوء قوية من شمس في ظهيرة صيف أذابت شكلاً واحداً من تناقضات الحياة الصعبة ، لكنها خلقت شكلاً آخر ، إبعاد مر عن نشاطات كان يعتقـــد أنه مخلوق لها . وأن حياته بدونها ليست سوء الموت البطيء بعينه .

كان النضال الشاق ضد الفرنسيين قبل الاستقلال ، وضد الجمود والخصوم المتناحرين بعده قد حنكه ، ومن ثم أوصله إلى مرتبة من المجد لم يصلها بجهده إلا القليلون من الشخصيات المرموقة في قليل من البلدان .

أجبر على تحديد الإقامة ، لكن هل خُير في المكان ؟ لم أســأل عن هذه النقطة ، فمدن الساحل كلها فائقة الجمال ، بيد أنه كان يحب المحمدية .

وفي لحظة امتحان حينما كان في القمة أُغري بتملك منزل في أي منطقة يختارها بنفسه ، كان ذلك على شكل تطبيق قانون لمكافأة المجاهدين الكبار ضد الفرنسيين ، لكنه وقف وسي بياض بن بلله والمستشار ضده . . . » [1] .

أما ملامح الشخصية الخارجية ، فتُقدَّم بالشكل الآتي :

« نظرت إلى سي الحبيب متفحصاً ، كانت عينــاه السوداوان الكبيرتان لامعتين ، فيهما بريق ، ونظرة طفولية عذبة . لم تدنس براءتها نزعات الحياة السياسية . » [2] .

إن التعاطف والإعجاب الشديدين اللذين يبديهما الراوي (سي الشرقي) بنضال (سي الحبيب) ، وشخصيته المميزة ، فضلاً عن ظهوره المبكر في الرواية ، قد جعلنا نعتقد أنه بطلها ، فقد توافرت له الصيغة الانفعالية الكافية لتكوين البطل ، على حد تعبير الشكلانيين الروس ، ولاسيما حين يقول الراوي : (كنت سعيداً بالتعرف إليه سعادةً لا أستطيع وصفها دخل حياتي كقاموس دقيق وحديث وشامل ... كنز خفي أتمتع بمباهج محتوياته حين أُريد ...) [3] . ولكننا ما نلبث أن نجد الراوي يصرف انتباهه عنها مقدماً شخصيات أخرى مثل : (رقية) ، و(سي إدريس) ، و(سي إبراهيم) ، وغيرهم ، ليستغرق ، في ذلك ، معظم صفحات الرواية ، إذ لا يرد ذكر (سي الحبيب) إلا نادراً. وفي أثناء ذلك يكون القارئ قــد استبعد أن يكون (سي الحبيب) بطلاً لها ، غير أن الراوي يعود ، في النهاية ، إليه ليخبرنا أن موته قد دُبر من قبل السلطات المحلية ، بطريقة غير مباشرة بمؤامرة شاركت فيها شخصيات رئيسة في (زنقة بن بركة) ، وأنه عاش الأحداث من دون أن يعي أن كثيراً منها كان مُدبراً ، وهو يرويها ليفضح المؤامرة كاملةً . ومن هنا فإن الإعراض عن ذكر (سي الحبيب) في معظم أجزاء الرواية بالانشغال بتقديم شخصيات ثانوية لا وجه له ، فهو لا يخدم الغرض الرئيس للرواية ، بل إنه ، في الواقع ، قد أساء إليهما معاً ، فقد أربك الرواية أنها لم توضع بالشكل الذي تفصح فيه عن غرضها ، بوضوح ، وهذا الأخير لم نتبينه بجلاء؛ لأن

---

(1) الرواية ص9-10 .

(2) نفسه ص11 .

(3) نفسه ص15 .

(زنقة بن بركة) لم تبن بناءً فنياً يسعى لإبرازه ، والكشف عن ملابساته ، بطريقة فنية، وقد تركز ذلك كلّه في تقديم (سي الحبيب) ، إذ شكل غيابه عنها منذ أن قُدّم في بدايتها، وحتى معرفتنا ، في نهايتها أنها جاءت برمتها من أجله ، وتخليداً لذكراه ، وفضحاً للمؤامرة التي حيكت لإنهاء حياته ، في نهاية المطاف ، واحداً من أهم ما يمكن أخذه على البنـــاء الفني للرواية ، من عيوب فنية [1] . وقد زاد من تأثير غياب الشخصية أن الفقرات الإخبارية ، التي قدمتها ، كالنصوص التي أوردناها ، لم تكشف (سي الحبيب) كشفاً يعوضها عن غيابها في الجانب الأكبر من الرواية . فالراوي لم يبذل جهداً يستحق الذكر ، في سبيل تقديم العالم الداخلي له ، بالصورة التي تجعل القارئ قريباً منه ، عارفاً بما ينطوي عليه من خصائص تميزه عن سواه ، وتعطيه فرادته .

أما تقديم (الدكتور أكرم) الذي يتم بالراوي (نعمان) فقد اقتصر على جانب واحد وكما يوضح المثال الآتي :

« عندما كشف لي الدكتور أكرم عن موهبتي وثقت بقوله في الحال ، فلم أكن أستطيع حتى التصور بأنه يمكن أن يخطئ له رأي أو حدس أو اكتشاف ؛ فقد كان حجة علمية ذائعة الصيت لا في الكلية وحدها وإنما في الأوساط الثقافية في طول البلاد وعرضها . كانت مقالاته وكتبه معروفة بأصالتها وتحليلها الرقيق للأحداث وتفسيراتها الفطنة للتفاصيل العادية وإعطاء دلالتها الخفية ... ولهذا كان دوره متميزاً في الندوات والمؤتمرات العلمية التي تعقد داخل البلاد وخارجها والتي توجه له الدعوات دائماً لحضورها . اتصف سلوكه بما هو مألوف عادةً من تواضع العلماء ، فلم نلمس لديه حب الظهور والتباهي أو الغيرة والحسد من الباحثين الآخرين وإنما اعتاد أن يطري الجوانب الجيدة في أعمالهم ، عامل طلابه بروح أبوية وكان يجد في اللامعين أخلافه الذين يمكن أن يشغلوا مكانه في المستقبل ، وسعى دوماً إلى حثهم على العمل وساعدهم في نشر ما يكتبونه بما يملك من صلات ومكانة تشجيعاً لهم على مواصلة النشاط العلمي . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى كان معتداً برأيه حيال التعامل مع الطلبة ولا يتنازل عنه مادام يراه صائباً ، فلم يكن يتساهل مع الكسل والغش والاستخفاف بالدوام

---

(1) قد يأتي غياب الشخصية الروائية متعمداً ، بصيغ فنية متعددة لإحداث دلالات معينة ، انظر مقال حضور الشخصية الروائية وغيابها للدكتور مهند يونس ، مجلة الأقلام ، العدد السادس ، تشرين الثاني/كانون الأول 2002 ص7-10 .

من قبل بعضهم حتى عندما يطلب منه بعض الإداريين أو المسؤولين أو المتنفذين ذلك ، مما جعلهم يغتاظون منه ويعتبرونه متكبراً وينبغي كسر أنفه ، على حد تعبير بعضهم ، كي يفهم أنه لا يحق لأحد معارضتهم وعدم تنفيذ طلباتهم ، ... » [1] .

لقد اقتصرت رؤية الراوي (نعمان) لشخصية (الدكتور أكرم) ، في هذا النص على الجانب المتعلق بحياته الجامعية ؛ لأنه كان تلميذاً له ، ولم يعرف عنه إلا ما يتعلق بهذا الجانب . وهو يُقدم عنه هذه الصورة المحددة بوصفه إنموذجاً للأستاذ الأصيل الذي اضطهد بشدة أيام نظام البعث السابق – وهذا هو الموضوع الأساس للرواية –الذي يقابله تقديمه شخصية الأستاذ الانتهازي المزيف نقيض (نعمان) ، و(أكرم) في التزامهما الأخلاقي ، والعلمي ، وهو التقديم الذي يمثل تقديم الراوي المشارك شخصياته بشكل سلبي ، كما سنوضح ذلك في ما سيأتي :

للراوي المشارك في الرواية العراقية ، وهو يقدم شخصياته بصورة سلبية واحد من موقفين تجاهها ، فإما أن يكون موقفه منها ناجماً عن علاقة مباشرة معها ، وبذلك فإن انتقاده لها سينحصر في عدِّ نواقصها على ضوء ما تتكشف في أثناء علاقته بها ، أو أن يكون موقفه منها مبنياً على رؤية سياسية ، أو فكرية معينة ، وهو ما يتعلق عادةً بشخصية معروفة لعدد كبير من الناس ، بالشكل الذي لا حاجة ضرورية للراوي في أن يكون على علاقة مباشرة معها كي يقدمها .

وعند تفحصنا التقديم الناجم عن علاقة شخصية بين الراوي والشخصية التي يقدمها على نحو سلبي ، نجد أنه مال أحيانا إلى المبالغة في نعت الشخصية بالشر ، واللؤم ، والخبث ، والقبح في جوانبها كافةً ، شاملاً بذلك ملامحها الخارجية حتى بدا من الصعب علينا أن نقتنع بإمكانية وجــود مثلها . من ذلك مثلاً تقديم الراوي المشارك (كامل) خالة (جبوري) في رواية (رجلان على السلالم) (1968) لمنير عبد الأمير ، فكامل لم يرَ خالة جبوري سوى « ... امرأة عجوز ذات عين رديئة معابة . هي التي أشرفت على تربية جبوري عندما كان طفلاً محروماً من رعاية أمه .. تلك الأم التي كانت تحبه أكثر من أي شيء . ولكنها بعد أن أصبحت رماداً في القبر لم تعد لتستطيع أن تفيده بحبها ، فحلت في مكانها هذه العجوز المعابة العين الوقحة حتى بتجاعيد جبينها وحركة حاجبيها والتي أخذت تعتبر جبوري ابنها ولها حقوقها عليه .. وكأنها هي التي

---

(1) الرواية ص131 .

ولدته بنفسها من دمها ولحمها ومعاناتها .. لذا هي مؤمنة أن لها عليه حقوقاً وديوناً غير قابلة للتسديد وأن هذا بيتها مادامت تساهم فيه مادياً – إذ لها فيه حصة – ومعنوياً إذ هي تعيش مع (ابنها) جبوري ... » [1] .

وعندما يسرد الراوي (كامل) المشكلة التي نشبت بين أخته والعجوز ، نراه يقدمها على النحو الآتي :

« كانت أختي تشعر بمراوغات العجوز المسمومة .. عجوز فيها الوجهُ مرآة والقلب مطواة ... كان واضحاً تماماً أنه [أي جبوري] متحيز للعجوز .. يحبها ويعتز بها إلى درجة بعيدة .. أي تعلق غريب بهذه المعابة العين الخبيثة .. إن العجوز تحك بظفرها جسد زوجته بقسوة .. وتقرصها وتلدغها . . كل ذلك دون أن تلمسها أو تقترب منها ... » [2] .

لم يحاول الراوي (كامل) أن يوضح الأسباب التي جعلتها تتصرف بهذه الطريقة العدائية مع أخته ، فقد ظل يقدمها بهذه الصورة التي أحالتها إلى عقربٍ سامة لا أكثر ، على الرغم من أننا وجدنا الراوي ذاته ، يقدم (جبوري) الذي تسـبب له ولعائلته بأذى يفوق ما قامت به خالته ، تقديماً يتسم بتحليل المواقف ، وهو ما أفضى إلى كشف حقيقة جبوري التي تناقض أفعاله المؤذية ، كما سنبين ذلك في المبحث اللاحق .

وقد اتصف تقديم بعض الشخصيات الأخرى التي يتخذ منها الراوي موقفاً معادياً ، بميله للاعتدال ، عند انتقاده لما يراه معيباً فيها ، قياساً بما تقدم ، فهو يُخبرنا عن عيوبها ، ونواقصها ، من دون أن يجردها من إنسانيتها ، على الرغم من كرهه ، وعدائه لها ، كما هو الحال مع تقديم الراوي دكتوراً لم يذكر لنا اسمه ، وقد قدم كما ذكرنا بوصفه نقيضاً للدكتور أكرم ، وقد حل محله بعد أن فُصِل من الجامعة ، ونورد من تقديمه ما يأتي :

« جلس على كرسيه وإلى منضدته أستاذ آخر ؛ وتصور أن الهالة العلمية التي أحاطت بالدكتور أكرم انتقلت إليه بحكم إشغاله المكان ، كان في الأربعينات من عمره ، مغروراً بنفسه وشهادة الدكتوراه التي تؤطر اسمه وتبرزه من وراء زجاجها ، فرح في

---

(1) الرواية ص33-34 .

(2) نفسه ص39 . وانظر أيضاً تقديم الراوي كامل لجاره حميد إذ أنه لا يختلف عن تقديم خالة جبوري في شيء مما حددناه ، الرواية ص56-57 .

دخيلته من ترك الدكتور أكرم للكلية ، وإن لم يعبر عن ذلك علانية ، محافظة على روح المجاملة ، واللياقة التي لا بد من التمسك بها ظاهرياً للإبقاء على الصلات الأخوية التي تجمعه بالعاملين معه .... فرح لأنه نظر إلى القضية نظرة حسابية بسيطة، فقد كان الدكتور أكرم يشغل مكاناً كبيراً يجعل كل من عداه يبدو في الظل ويحول دون خروجه إلى نور الشمس ورؤية الآخرين له... وها هو ذا قد انزاح فجأة عن مكانه وبقوة جارفة لن يستطيع معها العودة إليه أبداً ، وأصبح شاغراً جاهزاً للجلوس عليه والتمتع بما يملكه من مزايا فريدة ، تنافس عليه مع أساتذة آخرين كانوا يشاركونه الشعور نفسه ولكنه استطاع أن يحوز عليه بدهائه وجرأته وينتصر عليهم . غير أن مرور الزمن خيب ظنه ، وتبين له أن لا أحد يستطيع إشغال مكان غيره عندما يتركه راغباً أو مرغماً ، لا في الغرفة ولا الكلية ولا المجال العلمي والثقافي . صار الناظرون إليه في البداية يرون فيه شبحاً مصغراً لعملاق عرفوه في زمن مضى ، بعدئذ نسو العملاق والشبح وكأنما لم يكن لهما وجود ؛ فقد طوتهما أمواج الأيام المتعاقبة سنة أخرى برتابتها المألوفة وهديرها المتعالي أحياناً » [1] .

من الجدير بالذكر أن وجود هذه الشخصية لم يزد عن تقديمها الذي أوردنا معظمه في النص أعلاه ؛ ذلك أن هذه الشخصية جاءت لتمثل عينة تساعد المؤلفة في تصوير مجتمعها ، مثلها مثل جميع الشخصيات في الرواية ، عدا الراوي (نعمان) إذ حاز المساحة الأوسع منها .

في ما يخص تقديم الراوي شخصيات لا صلة مباشرة بينه وبينهـــا تقديماً يكشف عن موقف عدائي منها ، يقدم الراوي المشارك شخصية (الدكتـــاتور) في رواية (ألواح) (1995) لشاكر الأنباري على النحو الآتي :

« أي الكوابيس تتبلج لعينيه بعد الموت الباذخ الذي انتشر في كل مكان ؟ إنه يرانا حتماً ، ولا يحس بنا نحن الأرواح الطائرة في العلى ، الناظرة بأسف لما حل بتلك الأرض المباركة اللعينة الخضراء القاحلة . كيف يرانا ونحن نتوارى في الظلمة البلورية الملوثة ببقايا البارود والإشعاعات النووية النازة بالانعكاسات من أضوية مدن شاسعة ، هو أبوها ، هو من اكتشف لها الزراعة ، واخترع لها الصناعة ، وابتكر لها الأبجدية ، وروض لها الأنهار ، وأسس لها الشرائع ، وقهر أعداءها ، وأسس

---

(1) الرواية ص132-133 .

مدنها ، ونشر فنونها وآدابها ، وأفاء عليها الخير والبركات ، هو الذي أنشأ جيشاً عرمرماً بين جيوش العالم ، وشق نهراً ثالثاً سيحول الصحارى إلى جنان ويزيل ملوحة المستنقعات التي يعشش فيها الأنوفلس وتفوح منها روائح روث الجاموس ، أصلح مجاري المدن ، وأزال أمية العقول ، وأنقص النخيل فمنع انتشار الظل ، درءاً لموت الحمضيات والبقول . صارع عباب الفرات بجسده الأسمر وشاربه الكث الدال على الرجولة المفتقدة قبله والتي ستموت بعده . رمى حاسديه بأحواض التيزاب . زرع الصحراء الممتدة بين الفلوجة والرطبة بمخازن الأسلحة وملاجئ الطائرات بدلاً من خيام البدو المصنوعة من شعر الماعز وأباعرهم الملوثة بالجرب ، قتل الضب وفرش الطرقات بالأسفلت وحددها بالأرصفة رحمة بالماشين . رفع سيفين هائلين في سماء بغداد وفرش الأرض تحتهم بخوذ المقاتلين الذين طفت أرواحهم على رخاوة الضباب، أشعل آبار النفط كي يتسلل الضوء إلى فلاحي أبي الخصيب وبدو الجهراء وعاهرات حي الطرب وحضائر الصيادين وكابينات حراس السكك ، فمجده الشعب وألهه ، ثم ألقاني إلى موتي وبعثرني في الأسواق ... » [1] .

من الواضح أن الأنباري ، في تقديمه هذا ، حاكى بسخرية تقديم (گلگامش) ، في الملحمة التي تحمل اسمه [2] ، وذلك في نواحٍ ثلاث : الأولى توجهه نحو تقديم الشخصية بسرد أفعالها فقط ، وتجنب ما يتصل بخصائصهـــا النفسية والثانية : ميله إلى المبالغة في نسبة الأفعال الخارقة لها . وهو في هذا يقلد أيضاً طريقة السرد المعتمدة في تقديم الشخصيات في روايـــة الواقعية السحرية ، إذ أنها تتميز بالمبالغة الشديدة ، في هذا المجال ، ولاسيما عندما تكون الشخصية التي تقدمها من نمط (الدكتاتور) [3] ، والأنباري ، وعلى النقيض من قصد الملحمة في تقديمها لگلگامش يسعى إلى السخرية من دكتاتوره ، بقيامه بالتعريض بالمنهج الدعائي لأجهزة إعلامه التي وظفت كل طاقاتها من أجل تعظيمه وتبجيله وذلك بمحاكاته الساخرة إياها من جهة ، وباصطناعه

---

(1) الرواية ص128 .

(2) انظر ملحمة گلگامش ، وقصص أخرى عن گلگامش والطوفان طه باقر ، ولاسيما ص73-74 .

(3) ومن هذه الروايات التي تخصصت بتقديم هذا النمط من الشخصيات رواية السيد الرئيس لميغيل أنخل آستورياس؛ ورواية خريف البطريق لغابريل غارسيا ماركيز التي نودي فيها الدكتاتور « قائداً أعلى للزلازل الأرضية ، وللكسوف وللخسوف ، والسنوات الكبيسة ، وأخطاء الرب الأخرى » الرواية ص15 .

نواحي إيجابية غير معقولة نجمت عن بعض مجازر هذا الدكتاتور وكوارثه ، كاشفاً بذلك عن هذه المجازر والكوارث ، بكل بشاعتهما ، من جهة أخرى .

أما الناحية الأخيرة من نواحي محاكاة الأنباري تقديم گلگامش ، فهي تقليده طريقة صياغة الملحمة عدداً من جملها ، وقــد تجلى هذا بصفة خاصة ، في ابتدائه عدداً من الجمل بضمير المفرد الغائب – كما في قوله : (هو أبوهــا ، هو من اكتشف لها الزراعة ، واخترع لها الصناعة ... هو الذي أنشأ جيشاً عرمرماً بين جيوش العالم) ، ليقدم الأنباري بذلك بطلاً أضفى على نفسه نزعة أسطورية تقف بموازاة مثيلاتها لدى أبطال الملاحم .

2

تقديم الراوي المشـارك نفسَه

لم يُعن الراوي المشارك ، في الرواية العراقية ، بتقديم نفسه ، العناية ذاتها التي نجدها ، في تقديمه غيره من الشخصيات ، ذلك أن الرواة المشاركين انشغلوا ، في معظم الأحيان ، بسرد الأحداث ، وتقديم الشخصيات الأخرى ، تاركين شخصيتهم تقدم ، بطرائق فنية أخرى . أما في الأحيان القليلة التي قدم فيها الراوي نفسه إخبارياً ، فإننا نراه في أكثرها يكتفي بتقديم جوانب محدودة ، من شخصيته ، كما هو الحال في تقديم (عزيز) نفسه في رواية (القلعـــة الخامسة) (1971) لفاضل العزاوي ، وتقديم (كريم) نفسه ، في رواية (المخاض) (1974) لغائب طعمة فرمان ، وتقديم الراوي (سي الشرقي) نفسه ، في روايـــة (زنقة بن بركة)(1993) لمحمود سعيد ، وسنمثل على تقديم هـــذه الشخصيات بتقديم (عزيز) راوي (القلعة الخامسة) جانباً من شخصيته ، وكما يأتي :

« جاهدت أن أمنع نفسي من التفكير في عالم الآخرين . فقد كان هذا العالم يبدو لي لغزاً محيراً لا أفهمه تماماً ولذلك حاولت أن أحرم نفسي منه . كان يبدو لي أشبه بحلم ينبغي ألا أتعلق به كثيراً . ولكي تكون لي قضية أعيش من أجلها وجدت سعادتي المفتقدة مع نفسي . كنت أخلو إلى نفسي ساعات عديدة في اليوم ، فمنذ زمن اعتدتُ

النوم في النهار والسهر في الليل حيث لا يكون ثمة من يقتحم عوالمي الخاصة بي . وعندما كان البعض يعبرون هذه السياجات كنت امتلئ غضباً ولكن دون أن أكشف عن غموض وسرية عالمي لأحد ، فلطالما كنت أجلس وأنظر إلى لا شيء وأفكر : ينبغي أن أخرب هذا العالم الملتبس ، ترى لماذا يتوجب علي أن أقبل بهذه الأخطاء ؟ ولكن ما الذي يمكن أن يفعله سجين مثلي ، معزول عن أهله يرتدي بيجاما ممزقة ويتحدث بقسوة عن كل شيء ؟ لم أكن أشعر بأي عار ولم يكن العالم الذي أعيش في داخله يشعرني أن ثمة عاراً خاصاً بي يمكن أن يكون أكثر خطورة من العار الذي يعيشه هو: عار الصمت إزاء عواطف ناس يموتون بصمت » [1] .

لقد جاء التقديم إخبارياً هنا ليكشف لنا جانباً مهماً من شخصية (عزيز) ، ألا وهو إنطوائيته وإحساسه بالإختلاف عن الآخرين ، والروائي الذي يحاكي في روايته كافكا يأتي بهذا الإخبار متضمناً مع البنية الفنية التي صاغ بها(القلعة الخامسة) بالصورة التي لم نره قد تقاطع معها .

وقد ندر أن عرفت الرواية العراقية تقديم راويها نفسه تقديماً يخبرنا به عن معظم جوانب شخصيته ، وبطريقة تستقصيها استقصاءً وافياً . وأبرز ما يتضح فيه هذا الأمر تقديم الراوي (ضايع الجريان) نفســه في روايــة (ليالي الكاكا) (2002) لشاكر الأنباري . يبدأ (ضايع) تقديمه نفسه في مستهلها ، على النحو الآتي :

« كنت أغار على خالتي غيرةً عمياء ، لقد أحببتها أولاً لأنها جميلة ، أجمل من كل نساء قرية الحامضية ، وثانياً لأنها كانت تعاملني بلطف الأنثى ورقتها ... » [2] .

ويشرع الراوي ، بعد هذا النص ، في الكلام على علاقة خالته المتزوجة مع جارها (رحمن) ، لتشكل الرواية ، بذلك امتداداً لروايــة الأنباري التي سبقتها (ألواح) بنزعتها نحو فضح العلاقات الجنسية السرية لدى أفراد عائلة الراوي ، ولكنها في (ليالي الكاكا) تتخذ منحى أوسع ، إذ ينطلق الراوي ، بعد ذلك ، في الحديث عن طفولته ، في قرية الحامضية وما كان ينتابه فيها من شبق جنسي عارم ، يهز كيانه هزاً ، وإذا كان شبق ضايع يبلغ حداً يجعله يستثار من أي امرأة فإن خالته جميلة تبقى على الدوام تشده إليها بصفة خاصة ، كما يتضح في قوله الآتي :

---

(1) الرواية ص21 .

(2) نفسه ص7 .

« أي امرأة عرفتها يمكن أن تصبح مادة لخيالي وكثيراً ما استحضرت قرحة أو ابنتها كتبة أو قريباتي خاصة من ذوات المؤخرات العريضة ، مرة قدت رحمن إلى خالتي جميلة وسط غابة النخيل ، وجعلت الظلام دامساً وجعلت خالتي من اللذة وسط ذابلات المصابيح البعيدة وعواء الكلاب ، استحضرت أيضاً قصصاً جنسية أخرى كان جدي يحكيها أو تحكيها نساء القرية ... » [1] .

ولا يهـــدأ لـــ(ضايع الجريان) قرار بعد كل هـــذه الاستثارة إلا بصعوبة : « لا أستطيع إغماض جفني حتى أتخلص من سوائلي تلك ، يتوتر جسدي ، تأخذني خيالاتي إلى جوهر الحياة الخالد الذي لا يمكن دونه استمرارها . الجنس ، اللقاء بين ذكر وأنثى، إفراغ الروح من توترها والشعور بتعب العضلات والأعصاب . عندما أصبح قشرة ناعمة تحتاج إلى الراحة ، أصبح خواء ، أكاد أن أقترب من الموت ... » [2] .

ويسال ضايع نفسه : « هل أنا شخص شاذ؟ لا أدري ، من الصعب وضع حد فاصل بين أن تكون سوياً أو لا . . . » [3] ، فقد « شكلت لي المرأة حالة عذاب دائمة استهلكت من تفكيري أكثر من النصف ، أقرأ كتاباً أو جريدة فتتحول الحروف والكلمات إلى أرجل وأرداف وأفخاذ وشفاه . استغرقت بتأمل النساء اللواتي عرفتهن فأجردهن من ملابسهن وأختار أغرب الأمكنة والأوضاع ، ولم تنج من خيالي لا نساء القرية ، ولا أولئك اللواتي عرفتهـــن أثناء دراستي الجامعية ... » [4] .

وبعد أن يستلم (ضايع) راتبه من الجيش يترك خيالاته جانباً ، ويتجه نحو الممارسة الفعلية للجنس ، في بيوت الدعارة ، التي يستغرق سرده لما يجري له فيها صفحات كثيرة ، من دون أن ينقطع فيها عن استرجاع مشاعره الجنسية تجاه خالته (جميلة) .

وبمضي أكثر من ثلث الرواية على هذا النحو الذي لم يقدم لنا الراوي فيه عن نفسه ، إلا ما هو مرتبط بالجنس ارتباطاً مباشراً ، وبطريقة لم تتضمن في طياتها ما يمكن أن يسوغ كل هذا الإلحاح في تقديم ضايع وكأنه مصاب بهوَس جنسي لا شفاء منه ، ويتناهى لنا أننا أمام شخصية شكَّل الجنس الجانب الأساس ، بل ربما الوحيد في

---

(1)الرواية ص12 .

(2) نفسه ص12-13 .

(3) نفسه ص14 .

(4) نفسه ص37-38 .

حياتها ، إذ لم تكد تعرف شيئاً آخر غيره ، لكننا نتفاجأ به ، بعد الصفحة الثمانين من الرواية يبدأ بتقديم نفسه بصورة أخرى ، تختلف اختلافاً جذرياً عما قبلها ، إذ يتحول من حاله هذه إلى شاب مُدرك ، يفكر باتزان ، ولديه موقف واعٍ مما يدور حوله، فهو يرفض الحرب ، والسلطة الدكتاتورية ، ويرغب عنهما ساعياً إلى حياة جديدة مفعمة بالحب ، والأمل ، والمستقبل . وليس هذا حسب ، بل إنه يملك إرادةً تجعله قادراً على تطبيق قيمه الجديدة على أرض الواقع ، فيهرب من الخدمة العسكرية إلى شمال العراق ، ومنه إلى الخارج .

إن ما نأخذه على تقديم هذه الشخصية ، بشكل أساس ، هو أن هذا التحول الذي طرأ عليها ، قد جاء بطريقة أقرب إلى الارتجال ، وكأن المؤلف سئم من ربط شخصيته بالجنس في أكثر من ثلث الرواية ، فقرر تقديمها بصورة أخرى ، ينصرف فيها (ضايع الجريان) عن الجنس انصرافاً تاماً ، من دون أية تهيئة للقارى للتغيير الكبير الذي يطرأ عليه .

إن من المهم للغاية ، ونحن في نهاية هذا المبحث ، تأكيد أهم نتيجتين توصلنا إليهما ، في تفحصنا للنصوص التي جاءت فيه ، الأولى ، أن الراوي المشارك ، في الرواية العراقية ، لم يقدم نفسه ، إخبارياً ، غير مرات قليلة . أما النتيجة الأخرى فهي أننا لم نر الراوي المشارك قد أفاد من إشراكه مشاعره ومواقفه ، في تقديمه شخصياته، إفادةً ظهرت في الطريقة الفنية المتبعة ، في التقديم بوضوح .

إذا كان الراوي – الشخصية في النصوص التي سندرسها في ما يأتي لا يتدخل، في تقديم الشخصيات ، بمشاعره ومواقفه بوضوح ، فإن ذلك يعني أن هذه الشخصيات ستتمتع باستقلالها النسبي عن هذا الراوي ، قياساً بالشخصيات التي درسنا تقديمها في المبحث السابق ، وذلك لأنه يحاول ، على الدوام ، أن لا يقدمها على وفق رؤيته الخاصة . هذا ما يقودنا إلى القول : إن هذه الشخصيات وهي في أغلبها ثانوية ، كما سيتبين لنا ، قد جاءت لتمثل بمجملها حالةً محددةً ، أراد منها الراوي المراقب أن تكون رديفاً ، أو جزءً مكملاً لما يُعنى به عنايةً خاصةً ، ولم يكن تقديمها ليحقق الغاية المقصودة من ورائه لو لم يكن على قــدر مناسب من الاستقلال عن الراوي .

لكن علينا أن نذكر أولاً ما شكل استثناءً عما ذكرناه ، وأعني على وجه التحديد ، تقديم شخصيتي (جبوري) في (رجلان على السلالم) ، و(زينة) في (خراب العاشق) (1986) لحمد صالح ، ففي تقديم كل منهما لا نجد الراوي الذي لم يتدخل بمشاعره ، ومواقفه ، يسند وظائف رديفة ، بل كانتا شخصيتين رئيستين لهما أهمية كبيرة في الرواية . وهكذا نجد تقديم جبوري يأتى على النحو الآتي :

« إنه كان مظلوماً خائفاً رغم أنه استطاع أن يجعل من نفسه ظالماً مخيفاً ، لقد مات إذن ... كم تحمل المسكين من مسؤوليات . لا بد أنه كان قد انتبه في لحظات معينة وعرف أنه لا يستطيع أن يثق بنفسه أو يتحمل المسؤولية . . لقد سلك في حياته وفي عائلته طريقة معينة ، لكنه لم يكن واثقاً بأنه يعمل الشيء الصحيح كما أدرك أخيراً ولا شك بنفسه ، وكما دلت عليه مواقفه مع الآخرين .. أفراد عائلته .. زملائه في العمل .. أصدقائه ، أقاربه ... وغيرهم ..

لم يكن أمامه ليفعل غير ما فعله ، وبالأخص في تربية ابنتيه ومعاملته للقريبين منه وهو جاهل بأصول التربية الحديثة وفن تقدم الإنسانية وسموها خارج بيته .

لقد كان ذكياً . ولو أتيح له أن يتعلم في المدارس والجامعات – والأهم من ذلك – لو أتيح له أن يتثقف لأحدث بشخصيته الممتازة وإرادته العالية أثراً كبيراً في العالم ..

لقد كان رجلاً حقاً . كان نشيطاً حازماً كلّه حياة ، ولا يطيق الخمول أبداً ، وكان معتداً برأيه ، ولم يخضع لنصيحة غيره ، لكنه اضطر مرةً أن يخضع لها بعد إصابته برضوض مؤلمة على أثر سقوطه من مرتفع (صقالة) . قال له البعض : لقد فتح دكاناً للعطارة وجلس فيه ، لكن كيف كانت النتيجة ؟ لم تعجبه أبداً حياة الخمول تلك ... إني لا أتصوره الآن تماماً .. كيف كان يجلس يراقب الناس تجيء وتروح في الطريق

أمامه ، فيهم أناس أضخم منه ، وأثقل .. فيهم بلداء .. لكنهم يتحركون .. وهو النشيط القوي يجلس خاملاً ، لذلك أنا واثق أن تلك الحياة – العطارة – لا تليق به ، ولم أستغرب بعدها بقليل أن وجدته قد باع الدكان وعـــاد إلى عمله كبناء .. » [1] .

ويقدم الراوي (كامل) صوراً متعددة عن حياة (جبوري) اليومية ، واصفاً حركاته وطريقته في التصرف :

« وكنت أرى جبوري عند الظهيرة .. يغتسل ويحدث ضجيجاً عندما يغرغر حلقومه .. ثم يأكل .. ويستريح قليلاً .. ثم أسمعه يتحدث مـــع فضيلة بصوت خافت . أما قسمة فقد كانت تبقى معنا في مثل هذا الوقت .. ولا تذهب إلا عندما يحتاجونها .. وكنت أرى جبوري يصعد السلم الحجري الصغير إلى غرفته الصغيرة التي هي أعلى من باقي غرف الدار .. ولا يبقى ما هو أعلى منها غير السطح الذي فوقها .. كان نظري يقع على قدميه .. وأجده ينتعل الحذاء المحيوك الخفيف (الگيوة) ... كان يرتقي السلم كله .. يفتح الباب الخشبي الأخضر المتكون من صفاقة واحدة .. ثم يغلقه وراءه .. ويخيم السكون ..

أما في الصباح الباكر فإني كنت أسمع صوته الخشن عندما يتلو آيات القرآن الكريم .. يصلني من غرفته العالية البعيدة (محرابه) إلى غرفتنا القريبة من الطريق .. كان مخلصاً في إعطاء المعاني حقها ، وكان يُظهر ولعـــاً خاصاً في كل آية فيها التبرك بالله عز وجل وتبجيله وكذلك كل آية فيهـــا نذير بالعقـــاب والثبور .. » [2] .

إن أهم ما يلفت الانتباه في هذا التقديم القدر الكبير من الحياد ، والموضوعية اللذان أبداهما (كامل) في تقديم (جبوري) ، على الرغم مما لاقاه وعائلته من إذلال (جبوري)، ومضايقاته ، ذلك أن المؤلف جعل راويه قادراً على إيجاد المبررات النفسية لتصرفات (جبوري) الغريبة المؤذية للآخرين ؛ لأن (كاملاً) كان في الرواية على درجة من الثقافة والوعي تمكنانه من تحليل سلوك الآخرين ، وكشف دوافعهم الحقيقية .

ومع إيماننا بجدوى المبررات التي أخبرنا عنها الراوي ، في تقديمه شخصيته ولاسيما الشعور بالخوف والظلم ، إلا أننا نأخذ على المؤلف أنه جعلها سطحية ، في الغالب ، فلم يتم تحريها على نحو مقنع ، ومعمق ، يكشف عن العوامل ، أو الأسباب

---

(1) الرواية ص20-22 .

(2) نفسه ص107 .

التي جعلت (جبوري) يشعر بالظلم ، ليظهره من ثم على الآخرين . إذ بقي تقديم كامل له يميل إلى التحليل والاستنتاج ، ولم نرَ المؤلف يمنحه فرصة التغلغل داخل الشخصية التي ظلت – لذلك – على مسافة واضحة من الراوي ، ومن القارئ ، على حد سواء .

وقد جاءت اللغة المستخدمة ، في تقديم (جبوري) على وتيرة واحدة ثابتة ، لم نشعر بأي تغيير طرأ عليها على امتداد الرواية ؛ مما أشاع الملل فيها ، ولاسيما أن المؤلف لم يطبع لغته بطابع شيق يجذب القارئ إلى الرواية ، ولم يُعن عناية واضحة بإضفاء جو من الشاعرية والخيال ، في سرده الذي يجريه على لسان راويه (كامل) .

وقد حرص الراوي (محمد عبّاس) ، في تقديمه ، نواحي كثيرة من الشخصية الرئيسة (زينة) في (خراب العاشق) على أن يكون حيادياً قدر الإمكان ، وأن لا يزج بمشاعره وآرائه الشخصية ، وهو يخبرنا عنها ، كما في المثال الآتي :

« [زينة] ... أرملة جميلة ، لا يبدو أنها تجاوزت الثلاثين مع أن الكآبة تبدو عالقة في سماتها الريفية الهادئة ، المعروف عنها – حسبما روى أهل القرية – أنها مستودع لعنات ، امرأة سيئة الحظ بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ولكنها تحمل في صدرها عزيمة لا تلين ، تقارع النوائب بإصرار وهمة عاليتين ، برغم لعنتها التي تحملها كحجاب مبارك في داخلها ، ماضية بثبات على طريق الحياة . فقد مات أبوها مقتولاً بعد زفافها بأسبوع واحد ، ومنذ ذلك الحين ولحد الآن لم تستبدل ثيابها السوداء إلا بثياب سوداء أخرى ، ومع أن زوجها حزن لموت والـــدها بيد أنها لم تعد ترى في زوجها سوى موت أبيها . وكأنما القـــدر تعمد إيذائها [كذا] بذات الأسلوب الأليم فقد ماتت أمها وهي في المخاض الذي ولدت على أثره ولداً جميلاً مكتمل الصحة . وقبل أن يعثروا له على اسم قتل أخوها زوجها على أثر مشاجرة بسيطة حول الأرض والحدود بينهما . بعدها اختفى الأخ نهائياً وما زال مختفياً وكأنما ليكفر عن ذنبه بالطريقة الوحيدة الممكنة . حينها لم تجد غضاضة في أن يكون اسم الوليد (مصائب) وهو الشيء الوحيد الثمين الذي بقي بحوزتها من حطام دنياها البائسة ، فأصبح اسمها (أم مصائب) باتفاق الجميع حتى قبل أن تثبته على المولود . وبعد فترة قليلة أرغموها على الزواج على عادة أهل القرية فمات زوجها بمرض مفاجئ لم تعرف أسبابه ، ومن ثم آمنت أنها امرأة ملعونة وسيئة الحظ ، وينبغي أن تقف عند النقطة التي وصلتها ، ولكنها ظلت غير مستقرة على حال معين ، فقد أوشكت أكثر من مرة أن تتحدى لعنتها وحظها السيئ بالموافقة على الزواج من رجال آخرين تقدموا لخطبتها

ولكنها سرعان ما ترفض ، وتصر على الرفض عازفةً عن أي تبرير – وكل المحاورات التي جرت معها في التالي باءت بالفشل ، فقــد انصرفت نهائيــاً لتربيــة مصائب ... » [1] .

إن هذا النص يبين ، بجلاء ، سمة أساسية في مجمــل تقديم (زينة) ألا وهي أن الراوي لم يكن قادراً على الاقتراب من عالم الشخصية ، والتعبير عنها تعبيراً يقنع القارئ بها . فقــد ظل الراوي بعيداً عن شخصيته ، واضعاً بينه وبينها مسافة كبيرة ، على الرغم من أنه يتعامل معها يومياً ، مباشرة ، مكتفياً بتقديمها ، بفقرات إخبارية وضعتها في قالب ، لم يطرأ عليه أي تغيير على امتداد الرواية . وقد أدى ذلك كلّه إلى جعل تقديم (زينة) يبدو كأنه صورة أُخذت عن بعد لها ، إذ لم تتضح فيه سوى ملامح باهتة، تفتقد لأي خصوصية تذكر .

بعد أن وقفنا على تقديم كل من (جبوري) و(زينة) ، وهو ما قلنا إنه شكّل استثناءً من الصفات العامة التي ذكرنا أنها أطردت ، في الرواية العراقية ، في ما يخص تقديم الراوي المراقب شخصياته نعود لنتابع كلامنا على هذه الخصائص . فإلى جانب ما ذكرناه من أن تقديم الشخصيات الذي سنعمد إلى دراسته في ما سيأتي اتسم بكونه يأتي لتحقيق غرض يفوقه أهمية ، في الأغلب ، نجد أن هذا التقديم اتصف أيضاً بأنه يعود دائماً إلى ماضي الشخصية ، مخبراً القارئ عن جوانب منه ، تارةً بإسهاب وأخرى باقتضاب . ونرى الراوي هنا يلجأ في أحيان كثيرة ، إلى إخبارنا أنه يستند إلى معلومات الناس الذين يحيطون بالشخصية ، حول ماضيهــا الذي يقدمه ، مبرراً بذلك معرفته الوافية بهذا الجانب منها . لكنه ، في أحيان أخرى ، وعندما يتعذر عليه أن يلتقي بمن يعرف ماضي الشخصية ، يقوم بتقديم هذا الماضي بالاستناد إلى الشخصية نفسها . وستتضح ، لا ريب ، هــذه الصفات ، في دراســتنا تقديم كل من : (إسماعيل) في (المخاض) (1974) لغائب طعمة فرمــان ، و(كاظم) في (النهر) (1976) لــ(ناجح المعموري) و(شذرة) في (حكايــات للمدى) (1984) لــ(مهدي علي الراضي) و(حميد القرناوي) في رواية (نجيمات الظهيرة) (2001) لكاظم

---

(1) الرواية ص42-43 .

الأحمدي . وجميعها شخصيات ثانوية ليس لها سوى وجـــود محدود ، في الروايات التي جاءت فيها ، فالراوي (كريم) يقدم شـــخصية (إسماعيل) في (المخاض) بالشكل الآتي :

« وتوثقت علاقتي بإسماعيل ، رغم نقاشاتنا الحادة . ونمت صداقة جديدة ، رقيقة محترسة خارج الأفكار التي كنا نتجادل فيها ، ولا نتفق عليها ، خارج ذلك الواقع الذي كنا نشرحه ، ونشدد بما فيه من مغامز ومطاعن ونقاط ضعف . ولو كنا نختلف على تجديد هذه المغامز والمطاعن . ورؤية الخيوط البيضاء والسوداء فيه . ومن خلال ذلك كله أدركت أن إسماعيل مثقف ، ويتقن اللغـــة الإنجليزية جيداً ، ثم اطلعت على الكثير من ذكريات حياته ، رغم ضنه بها ، وعسر انفتاح صدره عنها في الأيام الأولى من تقاربنا .

من ذلك علمت أن إسماعيل من فلسطين . كانت عائلته تسكن في قرية صغيرة في قضاء يافا . ومع كل ذكرى كنت أنتزعها منه كنت أزداد معرفة بعالمه المحرم عليه الآن . وعرفت مرابع الطفولة في مزارع البرتقال ، المتغيرة روائحها وأشكالها مع فصول العام ، وحقول السمسم ، والذرة ، أو الفـــول ، والقثاء ، وذلك القطار الذي كان يمر في القرية في موعد محدد بدقة ، فيوقت الناس عليه أوقاتهم . كان إسماعيل من أبوين مزارعين توفيا ، وهو صغير ، فكفله عمه الذي كان مشتركاً في أغلب الحركات الوطنية في فلسطين ، فنما في وسط فوّار متأجج ، عرف ، وهو صغير ، كيف تصنع الألغام ، مثلما تعلم ضبط الأعصاب . كانت هذه الألغام تصنع في البيوت ، وتلغم بها سيارات الإنجليز ، وحين كانت تنفجر كان الإنجليز يجمعون أهل القرية المجاورة ، ويصفونهم ، وينظرون في عيونهم حتى إذا لمحوا أحدهم من أقل اضطراب أخرجوه ، ونكلوا به . وقد وجد إسماعيل نفسه في مثل هذه الصفوف . ومنها تعلم كيف يسيطر على نفسه ، مثلما تعلم الحقد ، وهو يرى هؤلاء الجنود يدخلون البيوت لتخريبها ، ويديرون الزيت على الطحين ، والنفط على السكر ، ويهدمون ، ويقتلون بدل الواحد عشرة ، حتى لم تعد ترعبه أشجار البرتقال ، وقد تحولت إلى مشانق ، محصنة ، ومواقع تبصق الموت محاطة بالأسلاك الشائكة ، وشيئاً فشيئاً كانت أرض الوطن

الرحبة تضيق ، وتصبح محرمات عليه ، حتى حرمت عليه القرية التي ولد فيها ، فأخذ يهاجر من قرية إلى قرية ... » [1] .

يكشف هذا النص عن مجمل الصفات التي ذكرناها في ما تقدم ، من العودة إلى ماضي (إسماعيل) ، والاستناد إليه وحده بوصفه مصدر الراوي في المعلومات التي يقدمها عن ماضيه ؛ لأن الراوي بوصفه إحدى شخصيات الرواية لا يعرف شخصيات أخرى يمكن أن تزوده بمـــا يفيده في هـــذا الصدد . ويأتي تقديم (إسماعيل) بمجمله لتحقيق ما هو أهم من إخبارنا عن هذه الشخصية ، وأثرها في الرواية . فالمؤلف أراد من تقديمه (إسماعيل) أن يمثل (بعداً قومياً جميلاً في الرواية) [2] ، ومنفذاً يصور لنا عن طريقه معاناة الشعب الفلسطيني . أما صلة هذا التقديم بأحداث الرواية وموضوعها الرئيس (بحث كريم عن عائلته بعد عودته إلى العراق) فتبدو ضعيفة ، وليس لها ما يبررها .

أما الراوي المراقب في رواية (النهر) لناجح المعموري فيبدأ بتقديم (كاظم) بوصفه لملامحه الخارجية ، على النحو الآتي :

« استقبلني كاظم عند الدخول ، ضحك كاشفاً عن فمه الخالي من الأسنان ، وعلى الرغم من كبر سنه حاول أن يظهر خلاف ذلك ، فيصبغ شعر رأسه ، ولم يمر يوم واحد دون أن يحلق لحيته وشاربيه ، ارتدى دشداشة قصيرة الكمين ، كشفا عن ساعديه اللذين برز من وراء جلدهما أوردة وشرايين متداخلة شكلت نتوءات واضحة ، حركة تنفسه سريعة وصعبة ، تترك عملية الشهيق الدائم حفرة أسفل حنجرته ، فهو كبير السن ، ضعيف البنية ، والتجاعيد محفورة على صفحتي وجهه ... » [3] .

ثم يعقب ذلك بتقديم جوانب أخرى مهمة ، من الشخصية ، بتناول ماضيها وطباعها وأهوائها ، وكما يأتي :

« كان كاظم من أقدم العاملين في المقهى ، وظل قانعاً على الرغم من قلة أجوره التي يحصل عليها من عمله منذ الصباح وحتى ساعة متأخرة من المساء ، واتخذ من المقهى مقراً له ، ينام شتاءً في الغرفة الصغيرة المستعملة كمخزن عام ، وفي الصيف يجعل من أريكتين سريراً له . لا يعرف سكان المدينة معلومـــات كافية عنه ، ولا أحد

---

(1) الرواية ص189-190 .

(2) غائب طعمة فرمان ، دراسة مقارنة في الرواية العراقية ص226 .

(3) الرواية ص13-14 .

يدري من أين جاء ؟ وكيف بدأت حياته ؟ و على الرغم من الدلالات التي تؤكد شيئاً من السذاجة عنده إلا أنه يتمتع بشيء من الذكاء عندما يستمع لما يقوله بعض الرواد حول صلته بالأمن . وظلت هذه التهمة تحوم حوله ، وأكد أكثر من واحد بأنه رأى كاظم [كذا] يدخل ليلاً إلى دائرة الأمن . وكانت المقهى من أكثر مقاهي المدينة عرضة للمراقبة كثيراً ما حدثت استدعاءات لروادها بسبب معارضتهم للنظام ، كل هذا عَزز التهمة حوله ، لكنه يبدو أكثر بلادة عندما تثار أمامه أحياناً تلك القضايا . ويظهر ساذجاً في نظرته للأمور السياسية ، لا يعرف من حياته غير العمل في المقهى ، ومع ذلك كان الحذر عند الرواد منه يتنامى يوماً بعد آخر . » [1] .

ويعود الحديث عن الشخصية مرة أخرى في الصفحات الأخيرة من (النهر) لنعرف بالراوي العليم – الذي لم نتبين مغزى نقل السرد إليه – المصير الذي انتهى إليه (كاظم) ، المتمثل بفشله وعجزه الجنسي والروحي التامين .

مما تقدم يبدو لنا واضحاً أن المؤلف أراد من كاظم – لما كان مخبراً سرياً – أن يكون مثالاً أو صورة للقمع السياسي الذي ما يلبث أن يسقط ؛ لأنه ببساطة لا يملك مقومات الحياة ، فجعله المؤلف ينهار لعجزه الجنسي وخوره النفسي ، لكن هذا ، بطبيعة الحال ، لا يحول بيننا وبين القول بأن تقديم هذه الشخصية لم يكن مندرجاً ، بشكل مناسب ، مع الروايـــة بحيث يشكل الجميع لحمة فنية واحدة ، ذلك أن تقديم (كاظم) مستقل على نحو كامل عن غيره من الشخصيات والأحداث ، ولم يتأثر بهما ولم يؤثر فيهما ، ويبدو أن الراوي جاء به لأنه شكل جزءاً من عالمه أيام كان في مقتبل العمل وفضلاً عن ذلك ، فإن هذا التقديم ، لم يـــراعِ ، أسوةً بتقديم الشخصيات الأخرى، توفير عمق مناسب للشخصية ، أو أن يظهر بها طبيعة المجتمع ، في فترة زمنية محدودة ، ولم يحمل ما يمكن أن يحسب له من جده ، في شكله الفني .

وقد جاء تقديم شخصية (شذرة) ، في (حكايات للمدى) ، كما يأتي :

« ... جارتنا الأبدية الجدة (شذرة) المتيبسة والتي أصبحت الآن الحاضر الأزلي بعد فقدان منطق استمراريتها ، بحيث استطاعت أن تدثر كل ما تعلمناه عبر هذا الجزيرة الطويلة من السنين ، السنين التي جعلتنا ننهزم شر هزيمة أمام حقيقة واحدة صغير مما كانت تتندر به هذه العجوز حتى أصبح لها فيما بعد شأن في حياة أبناء

---

(1) الرواية ص14-15 .

محلتي جميعاً هؤلاء الأبناء الذين وجدوا أنفسهم يرفلون في أزقة ضيقة ، وتحت أسقف الطريق التي حيكت من القصب وسعف النخيل .. وأشياء أخرى ملؤها الألم ، والمرض والنوادر والحكايات ، والمعجزات التي تحققت على يد (شذرة) باعتبارها الأكبر سناً والأكثر حضوراً على الرغم من جهل الجميع بماضيها ، أو تاريخ ميلادها ولا حتى عدد السنين التي عاشتها .. لكنها إزاء كل هذه التحديات استطاعت أن تثبت وجودها بحركاتها الدائبة الحيوية ، وقامتها الشامخة ، وابتسامتها التي توزعت على الجميع ، ومساءاتها التي تقضيها تعود الأسر لتشفي المرض من الصداع أو النساء من ألم الحمل، والأطفـــال من وجع (السرة) حيث تنزع حفنة من التمر ، وتطرح الطفل على ظهره، وتأخذ بإلصاق التمر على البطن ورفعه عدة مرات حتى ينهض الطفل راكضاً إلى الزقاق ، عدا اختصاصاتها الأخرى ، كحجم الظهر ، ورسم الوشم للسيدات وإدخال العروس إلى بيت الزوجية ، وتعليم الرجال طرق الدخول على المرأة ، وإذا اقتضت الضرورة الوقوف في وجه المختار وتحدي نسائه وطرد مأمور البلدية إذا حاول النيل من أحد البيوت ، كما إنها تبث الهمة في الرجال ، في حالة نزول المطر بكميات كبيرة ، وأشياء أخرى عديدة ... » [1] .

وقد كانت « ... شذرة المرأة الوحيدة التي تختار زوجها بنفسها تمد الخيوط إليه تحاول بشتى الطرق السيطرة على عقله ، وعندما تبلغ مراميها تسحقه تحت أقدامها ، وتسخره للعمل في الرعي ، أو حراثة الأرض ، أي الأعمال ، المهم أن يصبح مصيره متعلقاً بوجودها وبعد أن يهرم كالحصان تطلق عليه رصاصة الرحمة ...» [2]. وقد بلغت بذلك حداً جعلها لا تقنع إلا بتحدي أكثر الرجال بأساً وشجاعة « لكي تثبت للقرية بأن شذرة ما تزال هي الأقوى ، وصاحبة القرار ، ولم يخلق الذي ينافسها بعد ... »[3]. ولتحقيق ذلك وقع اختيارها على (مهوس) المعروف برجولته ، وقوة شخصيته . لكنها لا تفلح في كسر شوكته كما فعلت بمن قبله ، إذ أنه رفض محاولتها في السيطرة عليه ، التي اتخذت رمزاً جنسياً للتعبير عنها ، (فهوى على رأسها بمجرفة فأحدث فيها جرحاً عميقاً غائراً ، وتركها تسبح بدمها .. » [4] .

---

(1) الرواية ص19-20 .

(2) نفسه ص31 .

(3) نفسه ص31 .

(4) نفسه ص32 .

لم يقدم الراوي (محمود) (شذرة) لتشارك في الأحداث التي يتولى سردها ، وإنما لتمثل ، في الحقيقة ، جانباً مهماً من شخصية محمود ، وأصحابه المنفيين الذين تركت فيهم السلطة جراحاً لا تندمل . وإذا كانت شذرة الثائرة على واقع يستلبها قد برت بوعدها في النيل من (مهوس) ، إذ قتلته وقطعته إرباً ، فإننا لا نفهم دلالة انتقامها إلا بوعينا أنه جاء ليمثل رغبة (محمود) وأصحابه ، ومن ورائهم الروائي نفسه ، بطبيعة الحال ، في الثأر ، بالقتل والتقطيع ، ممن عذبوهم ، وسجنوهم ، وتسببوا في نفيهم من بلادهم . ومع أن (شذرة) انتقمت إلا أنه من غير الصحيح القول أن هذا يُعد انتصاراً لها ، ما دام وجهها قد جُرح من الزواج جرحاً لا يندمل منها نهائياً ، وقد ضربت سمعتها في الصميم ، وبقيد الأعراف والتقاليد على حالهما ، في حين أنها شاخت ، وأصبحت عجوزاً هرمة . وهذا ، في واقع الأمر ، حال المنفيين محمود وأصحابه ، فهم ليسوا سوى مجموعة من الغرباء العاجزين الذي باتوا مثل هــذه العجوز ، فعلى الرغم من نضالهم ، وجَلَدهم ، طيلة حياتهم ، نراهم خرجوا بأرواح تحمل جروحاً لا تندمل ، ولم يظفروا بأي هدف سعوا إليه ؛ ذلك أن عدوهم ، النظام ظل بعاداته وتقاليده على حاله دون تغيير .

وهكذا نعرف أن تقديم (شذرة) جاء لتحقيق هدف واحد ، هو التمثيل لجانب كبير من الأزمة النفسية التي تعيشها الشخصيات الرئيسة في الرواية ، ولاســيما (محمود) ، إذ لم يكن لــ(شذرة) من اشــتراك فعلي في أحداث (حكايات للمدى) .

أما تقديم شخصية (حميد القرناوي) المنجز بالراوي المراقب (عقيل)في رواية (نجيمات الظهيرة) ، فنقتطف منه ما يأتي :

« ... إنه ليس من شخصيات الحكومة ، كما إنه ليس من المشهورين المعروفين – ليس له تاريخ في محلتنا – كل ما يُعرف عنه أنه نزح من بلدة القرنة ؛ بلا سبب أو بسبب خفي – يكشف عن ذلك لقبه ولهجته – وقامته الطويلة والحزام الجلدي العريض الذي يشده على بطنه فتتدلى منه بقية من لسان جلدة حمراء داكنة ؛ يقال إنها جيب لشيء ما كقطع النقود المعدنية .. ولكن ، كذا قيل استطاع أن يسد حلق الحكومة وهذه رواية نمر الشرطي ؛ وحينما تعرض هو وأخوه مجيد الخامل الذكر ذات ليلة إلى سطو مفاجئ من قبل مجموعة من لصوص الليل ، تمكنت من أن تعري سواعد النساء من حليهن ، وملابسهن ، ومن سرقة أمواله التي لا تحصى ، إضافة إلى حصانين أدهمين – كما ورد في قصص الجدات النائمات طوال الظهيرة – فأشيعت أخبار ظل رواتنا

المحليون ، وهم يتمتعون بخيال أخصب من خيالاتنا – يعيدون صقلها مراراً ؛ واستطاع أحدهم ؛ في واحدة من جلسات المآتم أن يجعلها أقرب ما تكون إلى الأسطورة ؛ بقيت محفورة في الذاكرة – إذ جعل حميد القرناوي يستعيد حصاناً من صديق له ، لم تكشف عنه الأسطورة ؛ وفي غضون ثلاثة أسابيع ؛ عاد بعدها القرناوي مزهواً بقافلة من الجمال والخراف والدواب ؛ وثـــلاث من النساء ؛ مُرتديات ثيابهن السود ؛ قيل ودفعه زهوه ؛ أن ترك القافلة تدور في منطقة المقهى ذاتها ؛ ثلاثة أيام بنهاراتها ولياليها ، كما يحدث في المرويات الشعبية ؛ أتذكر أن جدتي حكت لي قصة عودة بطل منتصر كعودة القرناوي – بقيت في ذاكرتي فترةً طويلةً... بل أضافت أن القرناوي قرر أن يبني قلعةً في المكان الذي بركت فيه جمال القافلة وفوق تراب المكان بالضبط ؛ وتحت القسم الجنوبي من مقبرة الملا ناصر ، وبامتداد النهر ؛ تم بناء المقهى . ومن العجائب المضافة أن القرناوي ما كان يحتاج على مهندس أو بناء ؛ فقد كان هو المهندس والبناء والمالك القدير – لأن عقله يحوي ذرات ، وقيل درات – من الأفكار ما يفوق وما يعجز وما يخلب العقول ، وقيل ؛ لأنه في طفولته ؛ تسلق شجرة آدم ؛ وقيل إن العصا التي يحملها أول مرة في يـــده أيام عملية البنـــاء ؛ هي غصن من أغصان تلك الشـــجرة العتيقة ... » [1] .

إن أهم ما يميز هذا النص ، عن مجمل ما تناولناه ، في هذا المبحث ، من تقديم الشخصيات ، في الرواية العراقية ، هـــو أنه لم يقدم لنا صورةً ثابتةً ، وجامدة ، عن الشخصية المقدمة ، مستقصيةً إياها ببضعة سطور ، وبصيغ تحمل تأكيداً لا يرقى إليه الشك في أن هذا هو حال الشخصية الذي ليس لها سواه . بل نرى النص الذي أوردناه يقوم ، خلاف ذلك ، بتقديم الشخصية على نحو يشكك ، على الدوام ، بالمعلومات التي يوردها عنها ، وقد ذكر الراوي (عقيل) ، مرات متعددة ، في هذا النص ، بأنه يستند إلى روايات شعبية ، ورجح أن تكون أجزاء كبيرة منها محض افتراء وتلفيق ، مستفيداً بوضوح ، لأول مرة ، من بين النصوص التي درسناها في ما سبق ، من محدودية معروفة الراوي – الشخصية بالشخصيات والأحداث ، ليقدم لنا شخصية تقترب من بطل الحكاية الشعبية ، ولاسيما بعد أن نُسب للقرناوي ما نُسب إليه من أفعال ، وخِصال استثنائية ، وما أحاط أصله من غموض وسرية ، إلا أن هذا التقديم لم يكن يتناسب

---

(1) الرواية ص49-50 .

بحجمه الكبير نسبياً ، وما ساقه الراوي فيه من حكايات مختلفة حول القرناوي مع شخصية ثانوية ليس لها سوى أثر هامشي في الأحداث الرئيسة للرواية . وليس للحكايات التي دارت حولها من مدلولات أو رموز يمكن أن تصب في خدمة الموضوع الرئيس في (نجيمات الظهيرة) ، الذي هو حب (عقيل) و(فاطمة) ، وما تعترضه من صعوبات ، ماعدا رغبة الراوي في إضاءة جانب من ماضيه عن طريق تقديمه لـــ(حميد القرناوي) الذي كان جزءاً منه .

وقبل أن نختم الحديث عن هذا المبحث ، يجدر بنا القول إن النصوص الواردة فيه كانت أقل كماً ، من نصوص المبحث السابق ، وأدنى منها من الناحية الفنية . ويبدو أن ذلك يعود إلى قلة وجود الراوي المراقب في الرواية العراقية عموماً ، من جهة ؛ ولصعوبة إدراج الشخصيات التي تقدم بهذه الطريقة ، في الرواية ، بفعالية من جهة أخرى .

نتتبع في هذا الفصل الطرائق ، والتقنيات الفنية التي توسل بها الروائيون العراقيون؛ للوصول إلى تقديم شخصياتهم تقديماً إظهارياً ، يستند إلى دلالة المواقف ، والأقوال ، والأحداث ، إلى غير ذلك مما يدل على الشخصيات ، في سعي منهم لجعلها تبدو أكثر قرباً من الأحداث ، وأشـــد تفاعلاً معها ، بالأثر والتأثير ، بالتقليل من أثر الراوي ، بإستخدام وسائل فنية أُخرى ، تسهم في جعل الرواية تروي نفسها بنفسها .

ولما كان ما يقدم الشخصية ، في فصلنا هذا ، ما يُستشف من حوارها ، ومونولوجها ، ومواقفها، وملامحها ، إلى غير ذلك ؛ فسيتم الإعتماد ، في تقديم الشخصيات بالضرورة على القارى ؛ على نحو أكبر قياساً بالتقديم بالراوي ، والشخصية ؛ ذلك أن على القارى ، في التقديم بالدلالة ، ملاحظة المؤشرات التي تدل على الشخصية ، ومعرفة المقصود منها بالضبط ، من بين إحتمالات متعددة ، ومختلفة، بل قد تكون متناقضة ، قد تُثار حول بعض ما يدل على الشخصية ، ويكون المعيار الأدق بينها المقصد الرئيس المتبع في الرواية ، الذي لا تخطئه عين القارى المتمرس ، بعد ملاحظة هذه المؤشرات جمعها مع بعضها بعضاً ؛ كي يتوصل ، في النهاية ، إلى معرفة الشخصية على نحو دقيق .

من اليسير ، في الحقيقـــة ، أن يجد الباحث في أثر الدلالة ، في تقديم الشخصية في الرواية العراقية ، أن حوار الشخصيات ومونولوجها قد مُنحا ، في هذا المجال ، عناية كبيرة فاقت غيرهما ، بالصورة التي ستتضح في أثناء هذا الفصل ؛ الأمر الذي دعانا ، إلى تفحص دلالتهما على نحو يستقل بهما عما سواهما ، مما يمكن نستدل به على الشخصية ، من ملامح ، واسم ، ومسكن ، وعدد من الأفعال التي تقوم بها . وقد ترتب على ذلك أن يكون فصلنا هذا على مبحثين ، عُني الأول منهما – وهو الأكبر – بدراسة دلالة المونولوج والحوار ، في حين اختص الآخر بدراسة الدلالة التي تقع خارجهما ، علماً بأن المبحثين كليهما يشتركان ، في أحيـــان كثيرة ، في التقنيات ذاتها المتبعة في التقديم .

1

دلالة الحوار

يتوقف استخدام دلالة الحوار استخداماً فنياً ، في تقديم الشخصيات ، بصورة كبيرة ، على مهارة الروائي في صياغة حوارات فنية موحية ، يستطيع القارى عبر ما تتضمنه من دلالة تكوين صورة محددة عن الشخصية . إن المفردات التي تستخدمها الشخصية ، والطريقـــة التي تتبعها ، في الكلام مع الآخرين تظهر مستواها الثقافي ، والاجتماعي ، والفكري ؛ وكلما اعتمد الروائي، في تقديم شخصياته ، على الحوار كان بمقدور الناقد أن يتبين ، بوضوح أكبر ، قدرته على صياغـــة حوارات فنية ناجحة ، من عدمها ، وتتجلى هذه القدرة ، بطريقة كبرى ، مما سبق ، إن كان الروائي يهدف ، من وراء هـــذا التقديم المستند إلى الحوار إلى تحقيق غايات فنية ابعد ،على نحو ما سيتضح .

ولدينا في الرواية العراقية مجموعة من النصوص التي اعتمدت على الحوار إعتماداً أساسياً ؛ لتقديم الشخصيات رئيسة وثانوية ، وقد تمكن عدد منها من أن يدل على الشخصيات دلالة تظهرها ، على نحو موحٍ ، غير مباشر ، حين تعذر ذلك على عدد آخر . ولنشرع أولاً بدراسة النصوص التي حققت نجاحاً ، في تقديم شخصياتها ، باستنادها إلى دلالة الحوار وحده ، لنعقبها بالنصوص التي نزعم أنها لم تصب نجاحاً، في ذلك ، وقد فرزناهما عن بعضهما بعضاً لنحاول من خلال ذلك وضع اليد على ما وراء النجاح وعدمه من أسباب فنية .

ومن أكثر الذين نجحوا في توظيف حواراتهم ودلالاتها : (غائب طعمة فرمان) ، و(فؤاد التكرلي)، و(مهدي عيسى الصقر) ، ونستهل دراستنا بتفحص التقديم بالدلالة عند فرمان ؛ ليس لأنه الأكثر تميزاً ، في هــذا المجال ، حسب ، وإنما لأنه كان من أوائل من قدموا شخصياتهم ، في الرواية العراقية ، بالإستناد إلى دلالة الحوار بصورة رئيسة ، وذلك في روايته الأولى (النخلة والجيران) (1966) ، إذ قدم ، في مستهلها، شخصيتي : (حسين) و (سليمة) ، مستعيناً بالدلالة التي وفرها حوارهما ، يبدأ الحوار الأول ، في الرواية ، بقول (حسين) لــ(سليمة) أرملة أبيه التي تعمل خبازةً، منذ عدة سنوات ؛ لتعيله هو العاطل عن العمل :

«– أنت يوميه معذبتني . . مو دا احلف لج بالعباس .

فقالت وهي تخلع ثوب الخبز الأسود :

– لعد وين راحت الفلوس عيني ... وين ؟

– إيش مدريني ! هذا بنطلوني وتعالي دوريه .

– هيجي تحسبني غشيمة ؟ ... الفلوس اللي تاخذها تخليها بجيب البنطلون .

– دوري وين ما تريدين .

– هيجي .. يعني بالموت لما احصل الطحين من التموين ، وبعدين اشوف ايدي ولكاع ... اشو يومية اشتغل مثل المكينة ، والناس ماكله افادي ، خبز اسود خبز اسود .. آني طاحنة الطحين ، وكل يوم اشوف نص الفلوس طايره .. حسين مو حرام عليك ؟

– طلعي حسك بين الجوارين .

– خايف كلش .

– اسكتي .

– الدرهم اللي تاخذه كل يوم ما يكفيك .. والمركة والتمن التي تتغدى بيها وتتعشى متشبعك .

– عابت ذيجي المركة .. مركة المكادي .

– وعيني اش جابك علي .. ابوك لما مات خلاك علي ؟

– هذا الحوش ملكي .

– طيط ! .. آني لي بيه حصة .. حكي وثمني .

ثمّ انفجرت قائلة في حرقة :

- هيجي حسين هيجي ، هذا حك السنين الستة اللي ربيتك بيها .. حك السنين اللي كضيتها بالخبز حتى اسويك هالكبر .. روح خلف الله عليك .

... رفعت رأسها في ضيق فرأته في عنق الليوان في حلته الليلية . قالت :

- ان شاء الله راح تجي نص الليل !
- إش وكت جيت نص الليل ؟
- كل ليلة تجي وآني نايمة .
- واذا انت تنامين ساعة ثمانية ؟
- روح ابو الدروب
- والدرهم ؟

زحفت نحو العباءة السوداء التي تركتها سهواً وتناولت درهماً من بين طياتها ، ورمته عليه ، فانحنى على الأرض يلتقطه .

- الله يجازيج . » [1] .

من أهم ما تمكن ملاحظته على هذا النص ، أنه امتاز بثلاث سمات فنية مما يتصل بموضوعنا : الأولى هي الأثر الكبير الذي كان للهجة العامية التي صيغ بها الحوار، في الدلالة على الشخصيتين ، والتعبير عنهما تعبيراً دقيقاً ، وربطهما ، على نحو وثيق، بواقع معين يمتاز بمكانه ، وزمانه المحددين ؛ فلا شيء يمنح الشخصية المحلية الحياة – كما يقول فؤاد التكرلي – غير لغتها الخاصة ذلك « ان من بين الملامح الرئيسية في الشخصية كلامها ، والكاتب الذي يصف ملابس الشخصية القصصية وصفاتها الجسدية وحركاتها والجو الذي يحيطها محتاج حاجة قصوى إلى أن يقدم طريقتها في الكلام لأن الكلام جزء لا يمكن فصله عن وجود الشخصية»[2]. وقد كان فرمان يدرك بوضوح أهمية هذا الأمر ، ويحس ، كما يقول ، في حوار أجري معه « بأن الحوار إذا ما جرى بلغة أقرب إلى الواقع المعاش فسيكون حواراً

---

(1) النخلة والجيران ص 5-7 .

(2) في الأدب القصصي ونقده الدكتور عبد الإله أحمد ص 65. وقد نقل ذلك من مقال عبد الملك نوري تجربتي القصصية ، الكلمة ، العدد 3 والآداب العدد 7 ص 69 .

صادقاً أكثر منه إذا ما جرى بلغـــة أخرى . تصور ما تكون عليه (النخلة والجيران) مثلاً لو أنها جردت من حوارها العامي » [1] .

والسمة الفنية الثانية في هذا التقديم هو أنه ورد متخذاً صيغة ما يحدث يومياً ، والنص مشحون بالمؤشرات المقصودة على ذلك ،عبر ظروف الزمان مثل (يومية معذبتني، وكل يوم اشوف نص الفلوس طايرة ، والدرهم اللي تاخذه كل يوم ، كل ليلة تجي وآني نايمة)، فضلاً عن وسائل أُخرى لإحداث الإحساس بالتكرار ، كالسخرية من نوعية الطعام على سبيل المثال . ولا يخفى أن جميع هذه المؤشرات تعمل على ترسيخ الصفات التي قدمت ، في الحوار ، عن الشخصيتين ، إلى أبعد حد ممكن ؛ لأنهـــا صفات دائمة ، تحدث كل يوم ولاسيما شخصية (حسين) كونها استأثرت بأكثرها ، وبذلك يتمثلها القارى بيسر ، وسرعة ، ومن أهمها : (العطالة ، والكسل ، والإستغلال، والسلبية في مستويات متعددة) .

أما السمة الأخيرة فهي تكرار ما ورد ، في هذا الحوار ، في الحوارات اللاحقة التي تدور بين (حسين) و (سليمة) ، ولا سيما الحوارين الواقعين في ص 25 وص41 ، حيث لا يقدمان جديداً عن الشخصيتين ، مكتفين بالدوران في فلك الحوار الأول الذي استشهدنا به ، في محاولة لترسيخ الصورة التي أعطيت عنهما فيأتي حوار ص 25 على هذا النحو:

« - اليوم هم ممسويه عشا ؟

- عندي تشريب طماطه مال الظهر .
- اشصار تشريب الطماطه هذا ؟ غدا وعشا ؟
- لعد الناس اش تاكل ؟
- تشريب طماطه .

قال بسخرية فردت عليه بغيظ :

- حسين ليش ما تروح تاكل بالسينما ؟
- والدرهم ؟
- مدّت يدها إلى الطاسة وتناولت درهماً وألقته عليه ، فانحنى عليه يلتقطه .
- الله يجازيك ! » [1] .

---

(1) أجرى الحوار معه الدكتور نجم عبد الله كاظم ، وقد نشر هذا الحوار في كتابه حوارات في الرواية ص 94 .

من الواضح أن نهايـــة الحوار الأول بين (حسين) و(سليمة) قد تكررت هنا ، كاملة ، ولا يخرج حوار ص41 عن ذلك ؛ فهو تأكيد ، ليس إلا ، لما مرّ علينا في ما سبق ، لينتهي بنهاية قريبة من نهاية الحوارين الماضيين . ولكن في الحوار الدائـــر بين (حســين) و(صـــاحب) في ص 43- 44 وبيـــن (حسين) و (تماضر) في ص 49-53 تتكسر هذه الدائرة لتتكشف أبعاد جديدة عن (حسين) ليصبح من ثم واضحاً في كل جوانبه ، وقد وقع هذان الحواران ، كما الحوارات السابقة ، واللاحقة في ظل تتابع زمني يكون فيـــه ترتيب الحوارات ، في المبنى الحكائي موافقاً ، من الناحية الزمنية ، لترتيبها في المتن الحكائي ، وبدأ الأول بقول (صاحب) لـــ(حسين) :

« - ... الله يرحم ابوك جان يريدك تطلع دكتور .

فقال حسين بسخرية

- راح اتطلع دكتور من التنور . . بيض بليه كشور .

قال صاحب وكأنما لم يسمع كلامه :

- بلاكت صار لك شهر وانت تجر فلوسك 0 ووين كلامك . . ورا الصيف اكعد بالمدرسه :

- ابو مهدي .. الصيف بعد ما خلص

- راح تخلص فلوسك قبل ميخلص .

- البركة بالحجية ... قابل راح تظل ممددة عالحصير كل عمرها ؟... آخرتها ترجع .

- ان شا الله مترجع .. هذا احسن لمستقبلك .

فلاح الضيق في وجه حسين :

- ابو مهدي يا مستقبل ؟ .. المستقبل راح من مات ابويه .

- لا ، اذا دخلت المدرسة ما يروح .

واذا نسيت القراية والكتابة ؟ .. ست سنين مو قليلة .

- تذكر بالعجل .

واش تريدني اطلع ? محامي لو دختور ؟

- على الأقل تدخل مدرسة الصنايع بعد ما تخلص سادس .

---

(1) الرواية ص 25 .

فهز حسين كتفيه في ارتياب ، وقال :

– هذا عمر !

فنظر إليه صاحب بعينين شفيقتين وقال :

– بعدك شاب ..

– موت يا زمال لما يجيك الربيع .. ما اريد هالمستقبل .. اريد اعيش اليوم. » [1].

إن هذا الحوار يرشدنا ، في الواقع ، إلى وظيفة فنية قامت بها الحوارات التي قدمت شخصية (حسين) مجموعة ، وهي تقديمها على نحو يتسم بتوزيع صفاتها وخصائصها ، على وفق تعالقاتها المكانية ، بشكل متتابع ، فالروائي قدم كل جانب من شخصيته ، في المكان الذي يكون فيه هذا الجانب فاعلاً ومعاشاً في مسيرة الرواية وتطور أحداثها ، وبحركة الشخصية في تلك المسيرة وتلك الأحداث ليتكون في كل مرة جانب منها وفي النتيجة تتكامل الجوانب أو الصور المتعددة في وحدة ندعوها الشخصية . ففي هذه الرواية خاصة لإعتمادها الكبير على الحوار ، لم نكن نتوقع وجود مثل هذا الحوار الذي أوردناه ، على سبيل المثال ، بما تضمنه من وعي ، إلا أن يكون (صاحب) طرفاً فيه ؛ وهذا يتضح بجلاء أكثر في الحوار الدائر بين (حسين) و (تماضر) [2] ، إذ نجد أن جانباً مهماً من الشخصية يماط اللثام عنه عبر حوارها مع (تماضر) التي ترتبط معها في هذا الجانب الذي لم نعرف عنه شيئاً إلا بعد أن التقت الشخصية المقدَّمة (حسين) تماضر وحاورتها.

أما تقديم الشخصيات الثانوية فقد اشترك ، في معظم الصفات التي بينّاها ، في تقديم الشخصية الرئيسة (حسين) ، فلو أخذنا تقديم (حمادي العربنجي) إنموذجاً على ذلك ؛ لوجدنا أنها ، وعلى الرغم من ثانويتها ومحدودية المساحة المعطاة لها في الرواية ، قد قُدمت تقديماً إظهارياً يستند إلى دلالة أقوالها وأفعالها ، حيث استطاع المؤلف ، بذلك ، أن يعبر عنها تعبيراً فنياً بحيث تمتزج فيه الشخصية بالحدث ، ولا تنفصل عنه ، فأرانا الشخصية ولم يخبرنا عنها كما يفعل كثير من الروائيين ، بل أرانا (حمادي العربنجي) محباً للحياة ساعياً إلى التمتع بمباهجها قدر توافرها لديه ، من

---

(1) الرواية ص 43-44 .

(2) نلاحظ هذا الأمر أيضاً في تقديم فرمان شخصية ياسر في القربان ص 193-197وتقديمه شهاباً ص157-159.

دون أن يبالي بهمومها ومتاعبها ، وكانت دلالة حواراته مع شخصيات الرواية الطريقة الرئيسة التي اعتُمدت لإظهاره بهذه الصورة . وقد زاد من نجاحها فنياً أن المؤلف قدّم، إلى جانب (حمادي) في أول ظهور له، شخصية (مرهون السايس)[1] التي تحمل من المواصفات النفسية ما يخالف صفات (حمادي)، فهــو قلق ، ومتشائم، وكئيب ، ومهموم طوال الوقت ، ليعمق هذا من معرفتنا حمادي ، مؤكداً صفاته التي تلازمه حتى عندما يكون غاضبــاً يصب اللعنــات على غيره : « قمجي على ظهر أمه وأبوه» [2] ، أو عندما يستهزئ بمرارة : « يا بلدية يا دكان شناوه »[3]، وكل ذلك – مرة أخرى – مصاغ بلغة عامية عراقية أكسبت الشخصيات طابعاً حياتياً، وهو جزء من نتائج التقديم الفني الذي ميز تقديم شخصيات فرمان .

وقد جاءت عناية فرمان بما للحوار من أثر في تقديم الشخصيات وليدة تأثره بإنجاز الرواية العالمية في هذا المجال ، إذ يقول في الحوار الذي أجراه معه الدكتور نجم عبد الله كاظم : « هناك قصص أغلبها حوار يبلور أمامك الشخصية والموقف ولا يحتاج إلى تعليق ، بل هناك روايات تعتمد في معظمها على الحوار ... مع تعليقات صغيرة لنقلك من جو إلى جو آخر . إلى هذا الحد تبلغ أهمية الحوار في العمل الروائي والقصصي ، وأنا أهتم بالحوار اهتماماً خاصاً ، وربما جاء من تأثري بشتاينبك وبهمنغوي ، الكاتبين اللذين يهتمان بالحوار اهتماماً جذرياً وقوياً » [4] .

وهكذا نجده يستخدم الحوار أداةً في تقديم شخصياته تقديماً إظهارياً ، بما تحمله ، كلماتها من دلالة عليها في رواياته الأخرى ، وإن كان ذلك بدرجة أقل ، قياساً بـــ(النخلة والجيران). ومن ذلك الحوار بين شخصيتي (حميــد) ، و(إبراهيم) ، في روايـــة (خمسة أصوات) (1967) الذي يبدأ بقول حميد :

« – إبراهيم ، أخوك مغرم .

كز سعيد على أسنانه ، وتلفت باحثاً عن الساقي ، قال إبراهيم باسماً :

– لهذا أراك آخذاً بالسمنة .

---

(1) انظر هذا الحوار في الرواية ص 33 – 39 .

(2) الرواية ص33 .

(3) نفسه ص34 .

(4) حوارات في الرواية ص93 – 94 .

– لا ، بالشرف ، أنا أحب من كل قلبي ، وكأنني مراهق .

– ومن المحبوبة ؟

– موظفة عندنا بالبنك » [1] .

وعن هذا الحوار تحديداً يقول الباحث (طلال خليفة سلمان) : « إن الحوار يبين بعداً من أبعاد (حميد) الداخلية ، وهو عدم إحساسه بالمسؤولية ، ومراهقته ، وأنانيته ؛ لأنه ترك عائلته ، وأصبح كالشاب المراهق يطارد موظفة معه) [2] . لكننا لا نتفق مع هذا الاستنتاج ؛ فنحن لا نعرف هذه الأمور بهذا المقطع الصغير من الحوار ، بل مما يتناهى إلينا قبل ذلك ، من كشف شخصية (سعيد) حقيقة (حميد) ، عندما يطلع على حياته الخاصة ، أثر رسالة من زوجة (حميد) تدعوه فيها إلى مشاهدة ما تكابده وطفليها من إهمال زوجها عديم المسؤولية ، فيزورها ، ليكتشف خبايا هذه الشخصية بأبعادها الداخلية .

ومن استخدام فرمان لدلالة الحوار لتقديم شخصياته ما نعرفه عن شخصية (علياء) في (خمسة أصوات) من ثقافة ووعي ، بدلالة حوارها مع (إبراهيم)[3] ، وما نعرفه عن شخصية (صباح) ، في رواية (القربان) (1975) ، من صدق ، وأصالة ، وحب حقيقي لـــ (مظلومة) [4] ، وذلك بدلالة حواره مع (سلمان) ، وكذلك (دبش) في حواره مع (عبـــد الله) [5]، و(معروف) في (آلام السيد معروف) (1982) [6] .

ومن جميع ما تقدم نعرف أن فرمان كان يمتلك قدرة في استخدام الحوار استخداماً فنياً يكشف به عن طبيعة شخصياته المختلفة ، معبراً عن واقعها الإجتماعي والنفسي والفكري مانحاً إياها في الوقت نفسه طابعاً واقعياً مقنعاً ، ولاسيما بالإفادة مما توافره اللهجة العامية التي يستخدمها في حوارات عدد من رواياته .

---

(1) الرواية ص64 .

(2) الشخصية في عالم فرمان الروائي ص101 .

(3) الرواية ص76 .

(4) نفسه ص104 .

(5) نفسه ص22 .

(6) نفسه ص59 ، وقد أفدنا من الشخصية في عالم فرمان الروائي في ذكر تقديم معظم هذه الشخصيات : علياء ص116 ، وصباح 104 ، ومعروف ص59 .

ومن النصوص الروائية البارزة التي حوت تقديماً لشخصياتها يعتمد على دلالة حوارها لإظهارها للقارئ ، في خصائصها التي تعطيها فرادتها (الزناد) ، الجزء الأول من (رباعية أبو گاطع) (1972) لشمران الياسري [1] ، فمن ذلك ما ورد في مستهلها الذي نقتطف منه ما يأتي :

« يئس (غافل) من مبادرة سعدون بن مهلهل ، وتأكد له انصراف خلف لنفسه فطلب أن يبدد حسين الوحشة بشيء من الشعر ، تاركاً له حرية الاختيار . تنبه خلف في اللحظة المناسبة ، ود لو يسمع الهوسة الجديدة مستدركاً بإعجاب ظاهر .

– حسين .. بروح مهلهل . ياهو اليجيب لك الهوسات والأشعار من الفرات .. لهناه ؟.

ضحك حسين بانتشاء .. وأجاب :

– الشاعر عنده ملايچه اتسولف له !

ارتعب غافل وعيناه تتسعان ، تنتقلان في الظلمة بخوف :

– بسم الله الرحمن الرحيم .. يا الله دخيلك من الملايچة !

رد حسين بتهكم ..

– لو اتحط لك مخيط بعگالك عن الملايچه .. أحسن لك .. وروح والدك !

– أي خويه جوز من هلسالفه .. گول .. گول البيت الراده خلف ...

... هم غافل أن يستزيد من الشعر ، إلا أن هاجساً ما جعله يصمت ، أراد التأكد أولاً ، إن كان سعدون بن مهلهل يستمتع بما يقال ! ألفاه منشغلاً عنه مع نفسه . خيم السكون مرة أخرى ، غرز خلف « خاشوكة النار » في حوض الموقد ، ليستخرج بقايا الجمر المدخر . أحس الخيبة إذ وجد الذخيرة بضع جمرات مبعثرة بين الرماد ، فتساءل متوهماً :

. . .

لم يفلح ضجيجهم في إخراج سعدون من صمته ، فقد استحوذ عليه النبأ الذي تداوله في البداية ، تملك أحاسيسه ، وصرفه عما حوله ، استبدت به رغبة أن يسمعه مرة أخرى ، طلب أن يحكيه خلف دون زيادة أو نقصان ..

رواه للمرة الثالثة : عندما التقيت به عصراً ، قال لي : إن ابن طرفة عاد من بغداد يحمل ألف روبية هدية من الحاكم الإنكليزي .. وقال : إن شيخ آل صگب نال هو

---

(1) صدرت أجزاؤها الأخرى ، في العـــام نفسه ، وهي : بلابـــوش دنيا ، و غنم الشيوخ ،و فلوس حميد .

الآخر ألف روبية .. وثمة شيوخ من مناطق أخرى لم يكن حظهم من العطاء أقل ... تشاغل كل منهم بتهيئة سبيله ، نفخ غافل حزمة دخان رطبة في وجه سعدون وسأله بلهجة تجمع بين الجد والهزل :

– سعدون بروح مهلهل لو اطوك ألف ربية .. شتسوي بيهن ؟

أجاب سعدون بلهجة الواثق :

– بسيطة ! آخذ الخمس .. والبگايا للعشيرة .

... انبرى غافل بحذر وتردد مدركاً أن ما يدعو له غير مألوف ، وأنه يخطو في طريق لم يدشن من قبل تسوقه رغبة لكسب ود سعدون والتقرب إليه ، ولعل حلاوة الإتيان بالجديد والمثير سبب من أسباب اقتراحه : ينبغي أن لا تبدد إكرامية الإنكليزي وتضيع بين مئات الأيدي . لا تنفع هذا ولا تترك أثراً ملموساً بيننا ، الذي أراه أن تخصص شيء مهم يعني الجميع أمره .... وأردف : هذا ما يلوك لبيت مهلهل، حظ العشيرة وبختها . . . » [1] .

إن هذا الحوار يبيّن لنا المميزات النفسية الخاصة بكل شخصية التي تعطيها فرادتهـــا ، وأول ما أظهر لنا من ذلك جبن (غافل) المفرط ، وضيق أفقه قياساً بـــ(حسين) في الحوار الذي دار بينهما حول الملائكة ، بيد أن ما هو أهم من ذلك ما دار من حديث بين الشخصيات الأربع حول إكرامية الإنكليز، فيصيب باقر جواد الزجاجي ، في دراسته للرباعية ، حين ينبه إلى أهمية هذا الحديث في تقديم الشخصيات إذ يقول :

« إن هذا التفاوت بين الآراء ، في مسألة مهمة كهذه ، لم يأتِ اعتباطاً على لسان الشخصيات ، فالمؤلف يعبر به عن مستوى وعي الشخصية التي تبنته ، عبر تصويره لماضيها وحاضرها ، وهو بالتالي يخضعها إلى التحليل والتبرير . فغافل ، الذي اعتقد أن الطريق إلى الحظوة لدى الإنكليز يرجع إلى القسمة والنصيب ، لم يكن سوى رعديد جبان ... على العكس من (خلف) ولهذا فقد فسر (خلف) مصدر تلك الحظوة برغبة الإنكليز في تعزيز نفوذهم بكسب ود العشائر ، بينما حلل حسين ذلك في تعريضه بالشيوخ أنفسهم ، وبالأسلوب التحليلي ذاته ، ظهرت آراء الشخصيات المتباينة من طبيعة مخاوف سعدون ، وكذا الحال في طريقة صرف (سعدون) للإكرامية عندما

---

(1) الزناد ص 6 – 14 .

يتسلمها ... [إذ] لم تكن نوايا (غافل) خافية على الفلاحين ، وفي اعتزامه كسب ود (سعدون) ؛ لأنه هزيل الشخصية جبان ، يحس بحاجته المستمرة إلى الأمان والحماية، التي لم يجدها إلا عند سعدون ، فهو يشاركه إحساسه بالرغبة في كسب ود الإنكليز...»[1] .

مرة أُخرى كان لاستخدام المؤلف اللهجة العامية أثر كبير في تقديمه شخصياته ، فقد أسهمت لغتها ، في التعبير عنها تعبيراً لم يكن ليتوافر لو استخدمت اللغة الفصحية في الحوار ، ولاسيما أن الياسري كان ملماً باللهجة الريفية إلماماً كبيراً ، بل بلهجات نادرة اختصت بها فئات معينة من الناس ، في الريف العراقي ، كما هو الحال مع ما يسميها بـــ(لغة الموامنة) [2] ، وعزز ذلك كله معرفته الواسعة بالشعر الشعبي الريفي الذي ساقه على لسان (حسين)، وعلمه الغزير بأحوال الريف العراقي ، مما اسهم في إجادته تقديم شخصياته ، بالشكل الذي منحها طابعها الخاص المميز[3] .

ويأتي تقديم الشخصيتين الثانويتين (أم حسن ، وصفية) في (الرجع البعيد) (1980)— لفؤاد التكرلي ، المستند إلى دلالة الحوار ، متميزاً كونه جاء ليقربنا من عائلة (عبد الرزاق الحاج إسماعيل)، ونتعرف عليهما قبل ظهورهما بحوار شخصيتي (أم مدحت / نورية) وابنتها (مديحة) التي يبدأ الحوار بقولها :

«– يالله يوم ، الله يخليج خلي اندبر العشا بالعجل . تره أكلوا گلبي صارلهم ساعتين.

– منو ؟ عمتج ؟

– عمتي وبيبيتي ، عمتي صار لها ساعة تكول عيني دا اشم ريحة كباب ، وبيبي كاعدة تحلم بالعكوس والتشريب » [4] .

ثم سرعان ما تظهر الشخصيات :

« ... سمعتا صوتاً متهدجاً من الأعلى :

---

(1) الرواية العراقية وقضية الريف ، باقر جواد الزجاجي ص325 – 326 . وقد اتضح إرجاع غافل الحظوة لدى الإنكليز إلى الحظ بقوله : (هاي قسمة ونصيب) في ص12 من الرواية .

(2) انظر رواية (فلوس احميد) ص115 .

(3) و لم يتهيأ للياسري كل ذلك ، لو لم يكن فلاحاً ، ولد في الريف من أبوين فلاحين ، وترعرع فيه ، الأمر الذي مكّنه من التعبير عن شخصياته تعبيراً لمسنا فيه قربه الشديد من طريقة تفكيرها ، ورؤيتها للعالم من حولها . انظر الرواية العراقية وقضية الريف هامش ص392 .

(4) الرواية ص 8 .

– أم مدحت ، نورية ، عيني نورية ، راح تسوون الأكل ؟ هاي عمة مدحت تره كلبها ساح من الجوع وتــگول أريد گرصة خبز حارة وشيشين كباب وخضورات وطرشي .

قالت مديحة :

– اشتغلت رحمة الله ، هاي بيبتي ، عمتي أدزها ، شكو بيبي ؟

عاد الصوت رقيقاً متوسلاً :

– عيوني مدوحة ، عمتج تريد كباب وآني أريد أتعشى عكوس ، خليها كلها بصينية وهسه أدز عليها سناوي ، يا الله عيوني مدوحة ، الله يرجع لج أبو بناتج .

خرجت أم مدحت من المطبخ وهتفت بوالدتها :

– أنت ليش تصيرين لحوحة يا يوم ؟ ماكو غير البيض والسبيناغ ، هسه راح ناكل كليتنا ، بس خل ديجي أبو مدحت .

. . .

ارتفعت غمغمة من الأعلى

– شلون ظلم هذا وشلون سكم ، الله أكبر ، الشبعان ما يدري بحال بالجوعان ، سمعتي شديكولون ؟ ماكو أكل ، ماكو عشا ، كل هالريحة الكاعدة تصعد لخشومنا ، ويكولون ماكو أكل ، لا كباب ولا عكوس .

أجابها صوت حاد من الغرفة :

– إلنا الله . » [1] .

لقد كان لهاتين الشخصيتين اسهام مهم في إضفاء طابع فكاهي على الرواية ، خفف بعض الشيء مما تضمنته (الرجع البعيد) من قتامة في أحداثها وشخصياتها . وقد أنجز ذلك عبر محدودية أفقها بوصفهما عجوزين هرمتين ، اقتصر همهما كله بالطعام حسب ، ولم تظهرهما في الرواية إلا وهمــا تفكران فيــه ، وتتحدثان عنه [2]؛ مما دعا بعض الباحثين إلى التفكير بان إلحاحهما في طلبه قد تسبب في تطويل الرواية بما كان من الممكن اختصاره [3] . وكان لهما أيضاً أثرهما الملموس في تقديم

---

(1) الرواية ص 9-10 .

(2) انظر الرواية ص 49 – 53 و ص 268 – 272 و 274 – 277 على سبيل المثال .

(3) انظر الرواية في العراق (1965-1980) وتأثير الرواية الأمريكية فيها ص 246 .

شخصيات عديدة في الرواية ، كمنيرة ، وعدنان ، وهــو ما تتم عن طريق حوار (صفية) ، و(أم حسن) أيضاً [1] .

ولما كانت صفية ، وأم حسن تتشابهان في جميع المواصفات التي مرت بنا فقد برزت الحاجة للتمييز بينهما ، فجاء الحوار أيضاً ليدل على إحساس (صفية) بالتفوق على (أم حسن) لأنها تنحدر من عائلة أغنى منها ، كما يبدو ذلك مثلاً في الحوار الآتي الذي لا يخلو هو الآخر من الفكاهة ، ويبدأ بقول صفية :

« – .. بستاننا جانت ، هسه وين هاذا اللي يسموه الجندي المدفون ، من يم الجندي للشط ، وتمشين ويه الشط الراك الراك إلى حدود بيت السيد، هي بستان عيني لو زيزة! الزمال يضيع بيها أربع تيام .

– يا زمال ؟

توقفت العمة عن الكلام ، وبدا عليها أنها تزن سؤال أم حسن استمرت :

– شنو يا زمال ؟ زمايل مال ذاك الوكت . » [2] .

ويتضح هذا التفوق بشكل أوسع في إسترجاع صفية في الصفحة اللاحقة :

« – لا. لا ... أبويه هوايه جان طويل الله يرحمه ، احنه ما طلعنا عليه . طلعنا على أمي ، أمي جانت كصيرة الله يرحمها ، طويل جان إفراط . ينزل رأسه من جان يخش من باب الرهرب . ورجليه ، بعيني أشوفها ، رجليه تطلع من جان ينام بالسطح . وشلون جهامة ! شلون جهرة ! بدر أبو ارباطعش . وجه تكولين كرصة خبز . ومن يمشي يتمايل عيني . سيد إسماعيل بن حجي عبد الرزاق . خو ما شقه . هدومه نيلي وساعته الذهب ترهج على صدره وتخش بالعين ، والفينة شوية صفح ... » [3] .

قاطعتها أم حسن :

– ما جعتِ صفية ؟ . . . » [4] .

---

(1) انظر نفسه ص 19 – 20 .

(2) الرواية ص 15 .

(3) بهذا الحوار الإسترجاعي تقدم الشخصية (سيد إسماعيل بن حجي ...) تقديماً إخبارياً ، وترفد بتقديم آخر له المواصفات ذاتها وبإسترجاع شخصية أُخرى ، الرواية ص 119-121 ، وقد منعنا ضيق مساحتها وهامشيتها من دراسة تقديمها ، وينطبق الأمر نفسه مع الشخصية حاج أحمد آغا في النخلة والجيران .

(4) الرواية ص 16-17 .

ومقاطعة (أم حسن) لم تكن خالية من الدلالة ، فهي لا ترغب في ان تستمر صاحبتها في استذكار ماضٍ يشعرها بأنها – أي أم حسن – أدنى منها ، فتبادر بقطع حديثها بما يمكن أن يجمعهما سوياً . ولأن التكرلي لم يرد أن يمنح (أم حسن) وعياً قد لا يتناسب مع مستواها الفكري الذي أراده لها فقد جعل تصرفها هذا يأتي من لا وعيها.

ومن الجدير بالذكر أن نقول هنا إن التكرلي لم تكن يعتمد على عامية حواراته وحدها للتعبير عن شخصياته تعبيراً دقيقاً ، فنحن نلمس ذلك في حواراته التي كتبها بالفصحى في روايتيه : خاتم الرمل (1995) ، و (المسرات والأوجاع) (1998)، بل إنها كما يرى الدكتور نجم عبد الله كاظم « مقدرة التكرلي في تطويع الحوار لإداء الأغراض التي أرادها له ، والقدرة على إختيار لغة بعينها وبمعزل عن كونها عامية ، كانت الأنسب لا الحوار الروائي مطلقاً ، بل لحوار هذه الرواية وبما يتلاءم مع شخصياتها خصوصاً وللرواية عموماً » [1] .

إن من المهم ان نشير إلى ان التكرلي لم يعمد إلى تقديـــم شخصياته الرئيسة (مدحت) ، و(منيرة) ، و (عبد الكريم) في (الرجع البعيد) بدلالة الحوار اسوة بالشخصيتين الثانويتين اللتين ذكرناهما ؛ وذلك لأن هذه الشخصيات الرئيسة كانت على قدر من الوعي بنفسها ، وبالآخرين للدرجة التي جعلتها تقوم بتحليل عميق لنفسها ، ولبعضها بعضاً ، مقدمة بذلك شخصيتها بوسيلتين أساسيتين : المونولوج الذي قدمت به نفسها ، بصورة أساسية ، والحوار الذي دار بينها ، عندما تلتقي كل شخصية منها بأخرى ، وتحاورها بعمق ، كاشفةً نفسها ، وموضحة وجهة نظرها في من تحاوره .

وقد تميز تقديم شخصية (حسين طعمة) ، المساح اليساري الذي كانت له يد طولى في إضراب العمال في رواية (رياح شرقية رياح غربية) (1998) لمهدي عيسى الصقر بأنه اعتمد طرائق جديدة في صياغة دلالة الحوار لم نألفها كثيراً في الرواية العراقية . وقد اعتمد المؤلف في تقديمه ، بشكل أساس على دلالة حوارات الراوي – الشخصية (محمد) الذي يعمل مترجماً لدى مدير المشروع (مستر فوكس)

---

(1) مشكلة الحوار في الرواية العربية ، الدكتور نجم عبد الله كاظم ص 84 .

مع المساح[1] . ففي عدد من هذه الحوارات نجد (حسين طعمة) يسعى جاهداً لإقناع الراوي (محمد) بآرائه ، كما في الحوار الآتي :

« – أخ محمد .. هل تسمح لي أن أشاركك الصمت ؟

... قال هو بعد نحو دقيقتين أو ثلاث .

– عن أي شيء تبحث في هذا الفراغ ! ؟

– من قال لك إنني ..

– كل واحد منا يبحث عن شيء .. ولكنك تحدق في الاتجاه الخاطئ ! [كذا]

...

– إذا أردت أن تكتشف شيئاً له معنى فحدق في هذا الاتجاه !

... قلت له ضاحكاً :

– أرى رجالاً يركضون إلى خيمة المطعم يتلهفون على الأكل !

فقال على غير انتظار .

– أخ محمد هل جربت حياة السجن ؟

نظرت إليه في دهشة :

– ولماذا أسجن ! ؟

– ليس من الضروري أن يكون هناك سبب دائماً . على أي حال ليس في هذا هو موضوعنا [كذا] . ما أريد قوله هو ان الطعام عندما يصبح هو همنا الوحيد في الحياة فإن ذلك يعني .. ولكنك لا تصغي إلى ما أقول! نتابع حديثنا في فرصة أخرى . » [2].

يحمل هذا الحوار في طياته إيحـــاءً لما تنفرد به الشخصية من خواص ومميزات ستتضح أكثر فأكثر في الحوارات اللاحقة ، بعد أن تم التركيز هنا ، وعلى نحو غير مباشر ، على البعـــد الثوري لـــ(حسين طعمة) . وسنجد أن تقديمه اقتصر على هذا الجانب، وعلى الرغم من أن هذا يضع الشخصية في إطار ضيق فإنه يسهم في تسهيل معرفتها من قبل القارئ ؛ لأن اقتصارها على بعد واحد يلفت انتباهه إليها .

---

(1) وشخصية محمد قريبة من الروائي نفسه الذي عمل مترجماً هو الآخر في البصرة ، في مشروع مماثل . انظر الحوار الذي أُجري معه ، في جريدة الصباح ، العدد 74 ، يوم الخميس 25 أيلول 2003 .

(2) الرواية ص25–26 .

في حوار آخر من الرواية نستشعر حذر (حسين طعمة) من الآخرين ، لنستدل بذلك على أن له تجارب كثيرةً ، في نشاطات سرية ، استدعت شكه في من حوله ، ويرد الحوار كما يأتي :

« قال لي حسين : إن هذين الرجلين لا يشكلان خطراً كبيراً لأن العاملين يعرفونهما .

– الخطورة يا أخ محمد تأتي دائماً من أولئك الناس الذين لا يخطر ببالك أن ترتاب فيهم!

سألته مندهشاً :

– تقصد أن هناك .. ! ؟

– وهل تعتقد أن المستر فوكس يكتفي .. ! ؟

– ما كنت أظن .

– أعرف ، لهذا أنصحك ألا تتحدث كثيراً في حضور الآخرين .

ضحكت :

– ولكن أنا ليس عندي ما أخشى انكشافه .

قال بملامح جادة :

– ليس هذا مهماً ، ففي زمن الشك يصبح للكلمة الواحدة ألف معنى ! » [1] .

وربما أصبح واضحاً للقارئ أن هذا التقديم يذهب بعيداً في إيحائيته ؛ لأنه لم يظهر الواقع الداخلي والخارجي للشخصية إظهاراً يفصح عن هذه الجوانب للوهلة الأُولى، ويمتزج معها إمتزاجاً يتعذر معه الفصل بينهما ، كما هو الحال مع حوارات فرمان السابقة ، بل يظهر طابعاً سلوكياً لا يؤشر لسواه إلا بطريقة أكثر بعداً ؛ مما يجعل القراءة العابرة لا تقتنصه بسهولة ، إلا أن الجانب المحدود الذي قدم من الشخصية ، والراوي – الشخصية الذي حاورها قد ساعد القارئ في إدراك هذا المؤشر على الشخصية ، فضلاً عن الحوارات اللاحقة ، ومنها الحوار الآتي :

« – نعم ابني . . صحيح سوف تسكن في كمب جديد [.] ولكن حسين طعمة سأله وهو يوقد سيجارته :

– وأين هو هذا (الكمب) ! ؟ شفته بالمنام حضرتك ! ؟

---

(1) نفسه ص37–38 .

– لا ، ابني حسين ، موجود ، قصدي سوف يكون موجوداً .

– أين ! ؟

– هناك .

...

– هناك على بعد نصف ميل ، بموازاة هذا المخيم ، على حافة الصحراء .

قال حسين متبرماً :

– على حافة الصحراء أيضاً !

وقال مزهر يسأل أبو جبار :

– وكيف عرفت أنت ! ؟

– كلفوني بمراقبة العمل في بناء هذا الكمب .

فقال حسين ساخراً :

– هلهلي يا حليمة !

قاطعه أبو جبار مستاء :

– ابني حسين ، أَنت لماذا تشكك في كل شيء ! ؟

– أنا لا أؤمن بوجود أي شيء .. إذا ما أشوفه بعيني !

– يعني حتى الله سبحانه وتعالى ! ؟

...

– أنت تحاول أن تستفزني ! » [1] .

فالحوار هنا أكثر مباشرة في تقديمه الشخصية ، ولاسيما في جزئه الأخير ، إذ يبدو أنه يقدمها بصورة مباشرة بوساطتها هي ، ولكن سياق الكلام وطريقة صياغة الحوار تنفي ذلك نفياً قاطعاً .

على هذه الوتيرة تسير عملية تقديم الشخصية ، في تواشج دائم مع الحدث . أي أن الحوار الذي يُقدم (حسين طعمة) بدلالته يكون في لب الأحداث ، وصيرورتها المستمرة ، ولا ينعزل عنها ، حتى يرد الحوار المركزي الذي يكشف الشخصية ويجعلها أكثر وضوحاً أمام القارئ ، بطريقة ذكية وشديدة الإيحاء ، إذ نجد الراوي (محمد) يتظاهر ، في هــذا الحوار ، أنه يقتنـــع بما يقوله (حسين) ؛ الأمر الذي

---

(1) الرواية ص41-42 .

يجعــل الأخير يتحمس ، فيفضي بما في نفسه له . وهو ما جعله يتعرف ، والقارئ أيضاً ، على نحو واضح أفكار الشخصية ، ومن دون أن يحيد الروائي عن (الدلالة) وسيلة في التقديم . يبدأ الحوار بقول (حسين) :

«– أخ محمد .. ماذا تكتب .. شعراً صوفياً ! ؟ ... العفو لا أريد أَن أَتطفل على أسرارك..

. . .

– أنا لا أسرار عندي ، صدقني . كل ما في الأمر أنني أجرب منذ بعض الوقت أن أكتب ما يمكن أن تسميه رواية .

– لا بأس لا بأس ، وعن أي شيء تدور روايتك هذه ! ؟

– عن الناس طبعاً ، وعن المكان الذي يعيشون ويعملون فيه .

– أكيد عن الناس .. وهل هناك من يكتب عن غير الناس ! ؟ أنا قصدي الأفكار .. من أي منظور ! ؟

...

– قلت لك إنني أحاول أن أرى بعين طائر . هل رأيت أنت طائراً يطلق الأحكام على تصرفات البشر ! ؟

...

– اسمح أخ محمد إن ما تفعله شيء جيد .. قصدي الكتابة ، إلا أن طريقتك هذه لا أراها تخدم غرضاً نافعاً ... أنا من رأيي أن تكتب عن صراع يدور بين العاملين وإدارة المشروع التي يمثلها فوكس هنا ... في البداية تصف مثلاً تعسف الإدارة .. اضطهاد .

قلت استبق كلماته :

– وضغط يتزايد يوماً بعد يوم !

نظر إليّ مؤيداً وتابع في حماس :

– نعم إهانات .. طرد لأتفه سبب .. مرضى يفصلون عن العمل .. وسائط نقل مهينة .. وطعام رديء .

– ولكن الطعام لا بأس به .. بالمقارنة ..

قال في شيء من الضيق :

– اجعله رديئاً في الرواية .. اجعله رديئاً . اكتب أيضاً عن استغلال الأجراء الوقتيين ...

– وعن بث الجواسيس بين الرجال . . وتحريض الشرطة على العاملين مثلاً ..

قال بارتياح :

– نعم نعم . واجعل عدداً من الرجال يموتون في حوادث عمل متفرقة ، بسبب إهمال الإدارة .. بعد ذلك اجعل العمال يقومون بإضراب كبير .. يشل كل مرافق العمل ...

قلت مكملاً :

– عندئذ سوف تخضع الإدارة وتستسلم لمشيئة العمال .

قال في شبه يقين :

– حتما .. إذا كان الرجال متضامنين طبعاً .

– وتزيد أجورهم .. وتعمل على تحسين ظروفهم .. في العمل وخارج العمل أيضاً !

فأضاف مسترسلاً في خيالاته وأحلامه .. محدقاً في الصحراء الخاوية :

– وتوفر لهم باصات مريحة .. دافئة في الشتاء ومبردة في الصيف .. تنقلهم إلى بيوتهم.

– تبني لهم بيوتاً جديدة .. ومدارس .. ورياض أطفال ! » [1] .

إن إعتماد الصقر على تظاهر الراوي محمد بالموافقة الكاملة على رؤية (حسين طعمة) التي أوضحها الحوار يجعلنا ندرك ما حدده لـــ« حسين طعمة » من منظور ، وطريقة تفكير ، بأسلوب شائق غير متكلف لا نحس فيه أثراً للاصطناع والإقحام ، وبطريقـــة سريعة تحتفظ ، في الوقت نفسه ، بعنصر الإيحاء ، في تعبيرها عن الشخصية .

إن النصوص التي أوردناها تعطينا صورة عن إستخدام الحوار في تقديم شخصيات الرواية العراقية استخداماً متميزاً من الناحية الفنية ، وعلى نحو قدمت فيها الشخصيات تقديماً غير مفتعل ، لا يتضمن وضع معلومات مقحمة عليها . بل يتم تقديمها بصورة تتدرج فيها مع سير الأحداث ، مما يمنحها عفوية وصدقاً فنياً وإمكانية إقناع القارى بها، ولاسيما عندما تقترن باستخدام اللهجة العامية لغةً للحوار .

---

(1) الرواية ص139 – 145 .

أما تقديم الشخصية الذي يستند استناداً رئيساً إلى دلالة الحوار ولم يحقق نجاحاً فنياً قياساً بالنصوص التي مرت بنا فيتمثل في عدد من الروايات اشتركت حواراتها في أنها أخفقت في التعبير عن شخصياتها تعبيراً مناسباً يقنع القارئ بها ، وقد رأينا أن هذا الإخفاق في الحوارات قد جاء نتيجة ثلاثة أسباب ، الأول : أن هذه الحوارات حملت أفكاراً جاهزةً صيغت على لسان الشخصية ، بافتعال ؛ مما أفقد الشخصية خصوصيتها ، كما هو الحال مع شخصية (أنيس) في رواية (ضباب في الظهيرة) (1968) لبرهان الخطيب ، والثاني : أنها كرست بالكامل لجانب محدد من الشخصية ، مما جعلهـــا أحادية الجانب ، ومسطحة ، لا تبعث على الإقناع ، كما هو الحال مع شخصية (سعدون الصفار) في رواية الأنهار (1974) لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، والأخير إقحام جمل إخبارية في هذه الحوارات على السن الشخصيات ، كما هـــو الحال مع تقديم شخصية (ياسر) في روايـــة (من يفتح باب الطلسم) (1982) لعبد الخالق الركابي . وسنقوم هنا بتفحص تقديم هذه الشخصيات الثلاث ، مبتدئين بتقديم شخصية (أنيس) الوجـــودي المتشائم ، وهو تقديم يستند إلى حواراته مع غيره ، ولاسيما (رافد) المُثقف الماركسي . ولما كانت الحوارات بمجملها متشابهة في ما بينها لدرجة أن من الممكن إبدال مواقعها من دون أن يضر ذلك بنية الرواية ، وصيرورة الأحداث فيها ، فالحوار الآتي مثلاً يفصح ، عن سمات شخصية (أنيس) والشخصية التي يحاورها بصورة كبيرة ، وبطريقة مختصرة تعتمد ، على الجدال النظري بينهما :

«.. قال أنيس بمرارة انعكست على وجهه باكفهرار شديد :

– حياة لا معنى لها .. حياة لا شيء فيها يستحق أن نحيا من أجله .

– الحياة تجريدياً لا معنى لها ، ولكننا نحن الذين نكسبها المعنى . كذلك أضاف رافد ...

– هل ترى كل هؤلاء ، إنهم يتحولون إلى دمى بلا ذوات ، تحركهم قوى من الخارج ، كذلك نحن أيضاً .

. . .

– كم تُخطىء عندما تضع هواجسك الفردية ،حالاتك النفسية الخاصة قانوناً يشمل كل الآخرين .

– لا دخل لمشاعري الذاتيـــة فيمـــا قلت ... عليـــك أن تفهم أنني استخلص تلك (القوانين) – لفظها بسخرية – التي تقول عنها من خلال معاناة خاصة قد لا تحسها أنت مطلقاً .

– هذا صحيح ، لأن الذي أعانيه لا ينحصر داخل حدودي الذاتية .

– أنا أحاول الإنطلاق من ذاتي نحو الآخرين ، غبر أنني أصطدم دائماً بجدار يمنعني من التفاعل معهم ، إن الفرد شيء ، والآخرون شيء آخر ...

– إذا كان ثمة جدار تصطدم به ، فمن الأجدى أن تحاول تسلقه إن لم يمكنك هدمه ...

– لا داعي لذلك ، فإن الماء والزيت لا يمكن أن يمتزجا وليس بمستطاعي أن أدخل أناساً آخرين إلى ذاتي .

– ما هذه الفردية البشعة ؟!.. إنك تتقوقع على نفسك إلى حد الإختناق .. أنت تفكر في الفراغ .

– ذلك لأني أحيا في الفراغ .

– ... ولأنك لا تبحث عن المكان الذي يشعرك بكثافة الحياة .

...

– أنا أحب أن أبقى معلقاً في الفراغ .. ذلك يشعرني بكثافة نفسي ، لكل طريقته الخاصة التي يختارها للعيش في هذه الحياة التافهة .

– إذا كنت ترى الحياة تافهة ، ولا تستحق أن تعيشها ، فلماذا لا تنتحر ؟

...

– لأن ذلك لا يضع حلاً للمشكلة .

– أنت تتحدث وكأن الإنسان عندما يأتي للحياة يولد في فخ أبدي .

– تماماً . الحياة فخ أبدي . ذلك أروع تعريف لها »[1] .

تمضي حوارات الرواية جميعها على هذه الوتيرة ، فلا تقدم لنا غير فلسفتين تتصارعان بينهما ، وقد حاول المؤلف أن يجسدهما في شخصيتين لكنه لم ينجح في ذلك، كما نزعم ؛ لأنه لم يسق هاتين الفلسفتين ، في إطار أوسع ، من الأحداث التي تستوعبها ، مما ينسجم مع طبيعة الشخصيات ، وخصوصيتها ، في البناء الفني ،

---

(1) الرواية ص44-48 .

ولاسيما ونحن نراه ينقل بعض آراء الفلسفة الوجودية حرفياً ، كما وردت في بعض مصادرها [1] .

ويأتي تقديم شخصية (سعدون) في (الأنهار) بدلالة حواره مع زملائه ، وزميلاته ، في الكلية ، الذي يبدأ بقوله :

« – ثرثرة وخطب زعماء ليس إلا ، هذه هي أمجادنا ، ورئيس جمهوريتنا يخطب في الجنود الذاهبين إلى الجبهة على طريقة الخلفاء الراشدين .

...

وتساءلت سامية سعيد : وأحزابنا؟

ونطق خليل الراضي : الأحزاب التقدمية لم تُمنح فرصتهـــا ، ومازالت مطاردة ، ويحل المئات من أعضائها في السجون .

وقال سعدون بملل :

– المهم أننا وصلنا إلى هذه الخاتمة...

ونطق صلاح : تعساً للقدر الذي جعلني آتي للعالم في هذه الفترة ، ليت أمي وأبي لم يتزوجا .

وبادره سعدون قائلاً :

– كيف تتمنى هذا والأمة العربية لن تتحرر إلا برسوماتك .

– لا تتهكم أرجوك .

...

وعلق سعدون :

– شاطر .

– أفضل منك على أية حال .

– اصبر قليلاً وسترى ما يقوله التاريخ عني ، إن عصركم هذا سيسمى عصر سعدون الصفار .

وانطلق الجميع ضاحكين ... وتمتم خليل الراضي :

– أيها الدّعي إن الشتيمة الوحيدة التي توجـــه إلى عصرنا هي في كونك عشت فيه .

---

(1) انظر أسطورة سيزيف لألبير كامو ، ولاسيما الصفحات 16 و70–71 في ما يتعلق بقضية الانتحار التي أُشير إليها في الحوار الذي أوردناه .

وقهقهت الحناجر من جديد ، وتدخلت سامية سعيد وهي تغالب قهقهتها :

– لا تنسوا بأن تخطيطات سعدون الصفار عظيمة ، ولكن الاعتراض على ألوانه فقط .

...

– ما بها ؟

وأخذ إسماعيل العامري مهمة الرد بدلاً من سامية بقوله :

– متسخة وقبيحة حتى أستاذ الألوان كرر عليه الملاحظة مرات .

– إنه يغار مني ؛ لأنني سأَبزه في المستقبل .

وصفق له صلاح وهو يردد :

– أؤيدك أنت عظيم .

...

– شكراً لأنك لمست عبقريتي .

وأردفت هدى :

– وأنا لمستها أيضاً .

– طبعاً طبعاً ؛ لأنها تشع وتتوزع حتى على المحيطين بي ، وإلا من أين لكم هذه العبقرية ؟ لا في الرسم فقط وإنما في الكلام أيضاً .

ثم هرول مبتعداً .

– إلى أين ؟

– لأبرهن على عبقريتي في لوحة جديدة ، أيها التاريخ افتح لي بابك على مصراعيه»[1] .

يذكرنا هذا التقديم ، بما يظهره من ظرف (سعدون الصفار) وخفة ظله، بتقديم شخصية (شريف) في أول حوارات رواية (خمسة أصوات) (1967) لغائب طعمة فرمـــان ، فقـــد ظهر شريف ، بحواره مع أصدقائه على جانب كبير من الفكاهة، والمرح[2] ، بيـــد أن الفـــارق بين تقديم (سعدون) ، و(شريف) – وهو فارق كبير – يمثل ، جلياً ، الاختـــلاف الواسع في المستوى الفني بين الربيعي ، وفرمان ، ولسنا في حاجة إلى إيراد تقديم شريف هنا مادمنا قد بينا ، في أول هذا المبحث ، الطريقة

---

[1] الرواية ص23- 28 .

[2] انظر خمسة أصوات ص11 - 19 .

الإظهارية بالدلالة لغائب طعمة فرمان . إن أهم ما يميز فرمان عن الربيعي ، في تقديمه شخصياته أنه استطاع أن يمنح كلاً منها ، استقلالها الخاص ، ورؤيتها المتفردة للعالم ، فلشريف شخصيته المميزة التي تقف جنباً إلى جنب مع شخصيات (خمسة أصوات) الأخرى ، وَظُرفُهُ أحد أبعادها الذي كان متنفساً له، من بؤسه ، وقسوة ظروفه المعيشية ، في حين لم يقدم الربيعي شخصية (سعدون الصفار) إلا بوصفها شخصية ثانوية ، أحاديـــة الجانب اقتصرت على التهريج ، وهي ترافق (صلاح كامل) بطل الرواية .

أما تقديم شخصية (ياسر) الفلاح الواعي ، في روايـــة (من يفتح باب الطلسم) لعبد الخالق الركابي فقد جاء من خلال حواره مع الإقطاعي التركي (هادي بيك) الذي لم تحلُ له ، بطبيعة الحال ، عودة ياسر إلى قريته بعد غربة طويلة ، فما لبث أن اصطدم به قائلاً :

« – ياسر .. هيئ نفسك للحصاد .. لقد أوصيت (حميد) أن لا يستثنيك عند توزيع المناجل والمسنيات على الفلاحين !

...

– لكنني يا أبا مراد ... كما ترى ...

وحرك جذمة يده المقطوعة .

– إنه العدل يا ياسر .. فالقرية مبنية على أرض تعود لي... وطالما قررت الاستقرار فيهـــا بشكل نهائي وجب عليـــك المساهمة بالحصاد إســـوةً بالآخرين ! ... وإلا فأرض الله واسعة .

– ليكن .. سأبحث عمن ينوب عني بالحصاد لقاء ما يطلبه من أَجر .

– ومن الذي يعمـــل لقـــاء أجر ، والفلاحـــون بأجمعهـــم سينشـــغلون بالحصاد ؟

وعندما لم يجد (ياسر) جواباً سارع البيك ...

– اسمع ... تستطيع أن تسكن في المدينة وسنجد من يشغلك فيها .. أما القرية .. فكما تعلم انها لا تضم سوى فلاحين أو أصحاب أعمال تقتضي منهم .. حسناً وأنت كما ترى ..

– لقد تركت بغداد ذاتها أملاً بأن استقر في القرية التي نزح عنها أبي وأنا طفل ، فقد كبرت وأوشكت أن أكمل الخامسة والأربعين من عمري .

...

– لشد ما أخشى أن يتعفن هذا اللسان في فمك ! .. ألا يكفيك أنه تسبب في طردك من عشرات الأعمال التي لم يشغلوك بها في بغداد إلا رأفةً بك لكونك بذراع واحدة ؟!

– رأفةً بي ؟ ! .. كأن أمي ولدتني بذراع واحدة ! .. أنسيت يا أبا مراد أنني فقدت ذراعي هذه قبل سبع عشرة سنة دفاعاً عن السلطنة ؟ يومها سلم الكثيرون بجلودهم بعدما دفعوا البدل ، بينما شملت القرعة الآلاف من أبناء الفقراء الذين دفنوا في دقة الغربية تلك .. ولولا عثمان باشا أشهر قائد في الجبهة البلقانية لكنت أنا كذلك من ضمن الهالكين ، لكنه ...» [1] .

لم يقتصر الخلل الفني في هذا الحوار على إقحام المعلومة الإخبارية فيه إقحاماً لم يكن له من داعٍ سوى إلقاء الضوء على شخصية (ياسر) بهذا الشكل الذي لا يتلاءم مع الطريقـــة الإظهارية التي تـــدل على الشخصيات ، وإنما شمله أجمعه ، من حيث اللغة المستعملة التي لا يمكن بأي حال أن تفصح عن الشخصية ، على وفق وضعها في الرواية ، في مستواها الاجتماعي ، والثقافي ومرحلتها التاريخية ، وبيئتها ، وكذلك من حيث طريقة التحاور التي انطوت على افتعال ، مما يدل على أن الركابي لم يكن موفقاً في كتابة هذا الحوار.

---

[1] الرواية ص49–53 .

2

دلالة المونولوج

من اليسير على المتتبع لموضوع تقديم الشخصية أن يلاحظ أن الرواية العراقية اعتمدت على دلالة المونولوج الداخلي ، لتقديم شخصياتها أقل من اعتماها على في دلالة الحوار، ولكنه يبقى نوعاً مهماً من أنواع تقديم الشخصية ، ولعل من أبرز ما يمكن استحضاره هنا تقديم شخصية (احميد أبو البينة) في رواية (الزناد) لشمران الياسري ، وتقديم شخصية (دبش) في رواية (القربان) لغائب طعمة فرمان .

ومن المهم أن نشير ، قبل أن نعرض مونولوج (احميد أبو البينة) الذي دل على بخله الشديد ، إلى أنه كان حانقاً على (سعدون) شيخ العشيرة ، إثر دعوته شرطياً وساعياً جاءا لتبليغه ضرورة الحضور إلى سراي الحكومة إلى العشاء الذي أعده أحميد، إذ قال سعدون لهما « بلهجة حازمة :

– تعشوا وامشوا .

فاعتذر الشرطي بضيق الوقت .

وكان احميد أبو البينة يحاور سعدوناً في سره (صار حاتم طي بذبيحتي خلهم يولون) .

أقسم سعدون بشرف الحكومة لن يدعهما يذهبان قبل تناول العشاء .

(احميد أبو البينة : عزت حياتك .. شنهي هالزحمة . يحلف بشرف الحكومة لوما خيافة الله چنت اگول على شرفك وشرف الحكومة .. خلهم يولون) .

عاند الساعي ورفض الدعوة بإصرار فرد عليه سعدون :

– المثل ايگول لو تلگَّاك الخير لا تزل عن دربه .

(احميد أبــو البينة : ما گالوا المثل على هيچ حسبه يا حاتم طي – آخر زمان .. بين الخير وبين الشرطي عداوة مثل عداوة إبليس وي بسم الله الرحمن الرحيم!!) .

لم ينثنِ الساعي عن عزمه ، مسبباً إصراره بضرورة تبليغ صلال ؛ لأنه مطلوب للحضور في سراي الحكومة صبيحة بعد غد .

فخاطبه احميد أبو البينة في سره : (بس انته ابن أوادم وتعرف الأصول وگايم بواجبك أصير ممنون لليعرف واجبه .. اشلع الشرطي اشلعه ..) ثم رفع صوته حال مغادرتهما الربعة .

– أفيش .. هسة استراحيت .. روحه بلا رده ! » [1] .

لقد كشفت دلالة المونولوج عن بخل احميد الشديد الذي شكل صفته الأساسية في الرواية التي أورثهــا لابنه صالح ، وكان بخلهمــا مدار أحداث كثيرة جداً في (رباعية أبو گاطع) ومن الواضح أن المؤلف استطاع بدلالة هذا المونولوج أن يعبر عن شخصيته الريفية تعبيراً اقنع القارى بها ضمن سياقها التأريخي والإجتماعي ، وهو ما

---

[1] الزناد ص22 – 23 .

أخفق في إنجازه روائيون آخرون ، حيث لم ينجحوا في الإقتراب من عالم شخصياتهم الريفية ، لإنهم لم يراعوا إكسابها الصدق الفني المناسب .

أما تقديم شخصية (دبش) في (القربان) ، بدلالة مونولوجه ، فقد جاء على النحو الآتي :

« في تلك الليلة استلقى دبش على سريره ، وفكر بما قاله حسن ، ابتسم في الضوء الشاحب ، وتلمس لحيته ، وباعد بين ساقيه تحت اللحاف ، وقال لنفسه : لست عجوزاً كشاكر .. مازلت صغيراً . ومدته تلك الظنون بخفقة حياة سرت في أوصاله جعل يتنفس باطمئنان وثقة ، وكأنما ركّب له قلب جديد . كان ما قاله تعويذة من الشيطان الرجيم . وفكر لو يعود شاباً عن حق ويرجع خفيفاً كالريشة ، قوياً كالحصان . وطافت في خياله فكرة شيطانية . لو جاء مختار المضمد غداً ، وقال له وجدت طبيباً يشفيك إذا أعطيته كل أملاكك فهل تقبل ؟ وأحس دبش بوخزة في قلبه . تململ تحت اللحاف . من يقول ذلك ؟ الأطبـــاء كذابون ، يأخذون أملاكي ولا يشـــفوني . ولكن لنفرض أن الأمر قـــد صح ، على صيغـــة (سلِّم ، بلِّم) فهل سيقبل . يعود له شبابه ، شباب وكفى بلا فلوس ولا أملاك ... يقبل ؟ . وأحس دبش بضيق وكأن أحداً يوشك أن ينشل كيس نقوده. لا ... ما أريد . تمتم مبرراً ومدافعاً عن نفسه ، كما هي ، بأمراضها وأملاكها ووساوسها ... ليذهب الأطباء إلى جهنم ، ما نفع الشباب بلا فلوس ؟ إذا جاءه الشباب وهو مفلس فسينفقه أيضاً بالرواح والمجيء ، والعراك على الفلـــس الواحد ، والخداع والمخاتلة . والناس تشيطنوا الآن ، وخداعهم ليس سهلاً ، كما كان من قبل ، هل أستطيع الآن أن أتخلص من ياسر وعبد الله بلا وجع رأس ؟ ديناران أو ثلاثة ومع السلامة . المقاهي في بغداد كثيرة . لا ، الفلوس هي الأصل ، الفلوس تجيب لك العروس ، ولو كنت في أرذل العمر ، ألم يعرض حسن عليه عروساً جميلة ؟ وهو في هذه الحال من تدهور الصحة ، وتهدم البدن ، أنا قابل ، قابل يا حسن ، على شرط ما تكلفني من بيت أهلها إلى بيتنا ، وتطرد الشيطان ، يحل عن ياقتي ، إذ (جاءت العروس من الباب طلع الشيطان من الشباك ، وطلع مختار وأبره ، وتخلص الجسد من الحفر والتثقيب ، ولن تستطيع مظلومة أن تفعـــل شيئاً بعـــد ذلك ، ستكون مثل القملة المفروكة ، امرأة في البيت ، امرأة أب ، وتطرز ذهنه بخيالات .

سيطرد المضمد ، ويضبط مظلومة ، من يعرف ماذا تفعل في غيابه » [1] .

مما حوته هذه المونولوجات ، من دلالة على صاحبها ، استطاع المؤلف أن يقدم العالم الداخلي لشخصيته ، بكل ما ينطوي عليه من رؤيـــة خاصة للحياة ، وطريقة تفكير ، تحمل في طياتها لؤماً وبخلاً شديدين ، وأنانية مفرطة ، وحباً للمال ، فاق كل ما سواه ، وقد عرفنا هذا كلّه ، بأنفسنا ، مما استنتجناه من النص ، ولم يخبرنـــا به الراوي [2] .

بيد أننا لا نتبَّين ، بدقة ، تقديم فرمان لشخصية (دبش) من دون أن نربطها ربطاً وثيقاً بالمغزى الرمزي في رواية (القربان) ، من غير أن يعني هذا أننا تقصر الرواية على الرمز فقط ، لـــ« ارتباطها بالواقـــع الاجتماعي البغدادي ، وعدم انغماسها في الواقع الروائي المجازي على حساب الصدق الواقعي ، وقد يلاحظ قارئ الرواية ذلك ، فهي منذ بدايتها حتى ص198 تتسم بالواقعية وباهتمامها بشخصيات بغدادية نموذجية تعيش حياتها العادية ، وبتصويرهـــا للصراع بين الأخيـــار والأشرار وتقاليـــد النـــاس وأمزجتهم المختلفة . » [3] .

لقد قدمت شخصية دبش لتمثل كل ما هو سيئ ، وقبيح ، ومتخلف في الواقع العراقي ، ولتدل على طبقة مستغلة ، ومتخلفة ، ومتفسخة تربض على صدر (مظلومة) التي مثلت الشعب العراقي ، فدبش « رمز للأنانية والاستغلال والأمية والظلم ، حتى اسمه له مدلوله الخاص عند العراقيين ، الذين يربطون كل شيء ميئوس منه باسم دبش!! » [4] .

ومن هذين النصين ندرك أن الرواية العراقية لم تعن بتقديمها شخصياتها بدلالة المونولوج عناية كبيرة ، لا من الناحية الكمية ولا النوعية ، قياساً بالحوار ، ولعل مرد ذلك عائد إلى أن التقديم بدلالة المونولوج يحتاج إلى حرفة وموهبة فنيتين لم يكن الروائي العراقي يمتلك قدراً كافياً منهما .

---

[1] الرواية ص37-38 .

[2] ويمكن أن نجد نظيـــر هذا النص في مونولوجـــات كثيرة ، لشخصيات متعددة ، في روايـــات فرمان الأخرى، ومن ذلك مونولوجات : إبراهيم في خمسة أصوات ص74 ، وعبد الواحد في ظلال على النافـــذة (1979) ص10-12 ، ويحيى في المرتجى والمؤجل (1986) ص48 .

[3] غائب طعمة فرمان ، دراسة مقارنة في الرواية العراقية ، د . زهير شليبة ص239 .

[4] نفسه ص242 ، وانظر كلام فرمـــان على هذه النقطة في حوارات في الرواية ص99-102 .

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أننا وقفنا على شخصية واحدة في الرواية العراقية قُدمت بدلالة المونولوج والحوار معاً وهي شخصية (راضي) الفلاح العجوز في رواية (الظامئون) (1967) ، لعبد الرزاق المطلبي ، ويبدأ تقديمه ، كما يأتي :

« حينما وصل زاير راضي كان ابنه فقط يسير وراءه بعد أن ذهبـــوا كل إلى جهته ... يمزجون أمانيهم برجـــاء قلوبهم اللهفى وأرواحهم الظمأى لقطرات المطر ..

أمسك حافة البيت العليا فدغدغت خشونتها يده وأحس براحة عميقة وهو يحركها عليها . ثم التفت إلى ابنه قائلاً :

– هاشم .. هات لنا الفأس والمسحاة والسطل .. هيا والحق بي .. (نحفر بئراً .. قلت لهم وسأريهم ..)

...

ناوله المسحاة وبقي ينتظر في حين اختط أبوه دائرة على سطح الأرض ثم أخذ يحفر بعد أن صاح بأعلى صوته (بسم الله الرحمن الرحيم ..) وحذا ابنه حذوه .

ألقى الابن بالفأس على الأرض حينما رأى التراب يتجمع بكثرة داخل الحفرة وانحنى بملأ كفيه به ويلقيه خارجاً بينما توقف الأب متكئاً على المسحاة .. ينظر تارةً إلى القرية وأخرى إلى الحقول ويده تمسح على جبهته وخديه وخياله ينطلق مجسماً البئر المنتظرة والناس حولها يشربون وماشيتهم ترد .. وما لبث أن نظر إلى ابنه قائلاً:

– إذا تدفق الماء فإنني سأصنع حوضاً طويلاً من طين البئر مورداً للمواشي ، ورفع هاشم جسمه ببطء جاذباً أنفاسه .. فأحس بتوزع الثقل الذي انعقد على ظهره .. وهو منهمك بإخراج الأتربة ثم أجاب :

– نعم يا أَبي .

– سأحصل على ثواب عظيم .

وأمن الابن على كلام أبيه بهزة من رأسه وراح الأب يقول :

– يكفي أنها ستسيء عين زاير راضي

..... فابتسم يقول لأبيه حالماً .. منتشياً :

– سيظل الناس يشعرون بفضلنا إلى الأبد .

– يا لله يا بني .. وليساعدنا الله » [1] .

---

[1] الرواية ص17–20 .

إن هذا النص يكشف في الواقع عن طبيعة شخصيتي (راضي) و(هاشم) ، في طيبتهما ، وحسن نواياهما تجاه الناس ، والتصاقهما بالأرض ، ورغبتهما في العمل لأجل الآخرين ، وإن امتنع هؤلاء عن مساعدتهما ، بل سخروا من جهدهما في سبيل الحصول على الماء .

وفي مكان آخر يسهم مونولوج (راضي) إسهاماً كبيراً في الإفصاح عن خفايا نفسه ، وتبيان طبيعة شخصيته الطيبة ، والمحبة ، التي تقدس العمل، ولا تحفل بما يواجهها من مصاعب ، ومتاعب ، وكما يأتي :

« لولا العمل ما وجد إنسان على الأرض .. حتى الحيوانات السائمة تعمل وتأكل .. فكر بهذا ثم قال في نفسه : هاشم راح .. أتعبه العمل وآلمه البرد ولكنني أنا الذي يجب أن يعمل .. حتى أريهم أنا أبو هاشم .. ما قلت عن شيء إلا وكان صواباً .. ولكني أتسرع أيضاً .. لما قال العطار ستمطر الدنيا آمنت به وأمسكت المسحاة .. هي مطرت حقاً .. بضع قطرات .. لهم الحق .. من قدَّر ما قدر ..... يا ابني يا هاشم لو تتحسن صحتك وتسترد عافيتك .. أنت لا تعرف أن قلبي معك الآن ، ولكني مع هذا أحفر .. وأخرج الطين بالسطل .. أنا أبــوك لا أعرف التعب .. ولكن لو كنت معي لكان أفضل لنا .. يا رب اشفه لي يا رب .. هذي الأرض تريد والعيشة تريد وأنا وحيد فهاشم لن يبقى معي طويلاً .. يتزوج ويروح وأنا أظل .. لو تمطر الدنيا .. لو يطلع الماء إذاً لتزوجتك يا حليمة .. تنظرين للرجال واللهفة تلعب بعينيك .. والدنيا تدور حولك وأَنت وحيدة .. أنت تريدين .. أعرف هذا من عينيك الحلوتين وأخاف عليك من الرجال .. امرأة جميلة وشابة وبلا زوج .. يصعب عليك يا حليمة .. ساعدك الله فالوحدة لا تحتمل .. هاأنذا أبقى وحيداً نصف نهار وأجزع فكيف أنت .. !! لا .. سأتزوجك فقط ادعي الله .. ابتهلي إليه .. فعليك أن تهتمي بي وليس هناك من يفكر بك غيري .. وأنت لا تدرين بأن وجهك طالع أما في طول النهار .. أنا أحب أن أساعدك وأخف لك بكل مناسبة وأنت لا تهتمين ... » [1] .

فضلاً عن طيبــة (راضي) فإننــا بهــذا المونولــوج نعــرف ما يكنه لــ(حليمة) من حب صادق ، ورغبة في الزواج بها ، ولم يتمكن من مفاتحتها بذلك ؛ بسبب انشغال القرية بالجفاف ، ولكن النص الذي أوردناه يكشف ما هو أَهم من ذلك ،

---

[1] الرواية ص64-65 .

من الناحية الفنية ، ألا وهو أن المونولوج بالطريقة التي صيغ بها لا يتناسب مع شخصية ريفية غير متعلمة ، كالزاير راضي ، وهو ما يظهر ضعف قدرة المطلبي على التعبير عن شخصياته تعبيراً يقترب من واقعها ، وقد زاد من وطأة ذلك أنه لم يقدم ، في روايته أحداثاً ، وزماناً ، ومكاناً يحمل في طياتها خصوصية محلية ، معينة ، فالرواية تصلح لكل زمان ، ومكان .

مما تقدم من نصوص ، في هذا المبحث ، يتبين لنا ما كان لحوار الشخصيات ، ومونولوجها من أثر كبير ، في تقديمها ، فقد ظهر ذلك في الرواية العراقية ظهوراً اتضح فيها كماً ، ونوعاً ، ولاسيما أثر الحوار ، في هذا المجال .

1

دلالة اسم الشخصية

يعطي الروائي في كثير من الأحيان أسماء شخصياته دلالة عليها ، إذ « يقيم اسم الشخصية دلالة أولية ، يمكن أن تكون مهمة إلى حد كبير ، إذا أحسن الكاتب انتقاءه ، إذ من الممكن أن يقيم الاسم علاقة مع دلالته الروائية من خلال معناه المعجمي أو تركيبه الصوتي أو من خلال رصيده التاريخي ، ويمكن للاسم أن يوحي بجزء من صفات الشخصية النفسية والجسدية » [1] .

وقد دلت أسماء الشخصيات ، في عدد من الروايات العراقية ، على واحدة أو أكثر من النواحي الآتية : الأولى تتعلق بأصول الشخصيات ، من حيث خلفيتها الاجتماعية ، أو القومية ، أو الجغرافية ، أو الدينية ، ويمكن أن تشمل دلالة الاسم الواحد على أكثر من واحدة مما ذكرنا . والثانية تتصل بصفة نفسية ، أو أخلاقية ، أو سلوكية ، في الشخصية المُقدمة . والثالثة تشير إلى صلة معينة بين الشخصية وعقدة الرواية أو الموضوع الرئيس الذي تتناوله . والأخيرة الدلالة الرمزية ، في أمر يتصل بمحور الرواية الرئيس أو ما تسعى إلى التعبير عنه .

في الناحية الأولى التي تتعلق بأصول الشخصيات ، نجد أن الروائيين العراقيين قد أفادوا من دلالة الأسماء فيها أكثر من غيرها من النواحي التي ذكرناها وهذا ما يُحسب

---

[1] مكونات السرد في الرواية الفلسطينية ص15 .

لهم ، في الحقيقة ؛ لأن دلالة الاسم في الكشف عن الخلفيات التي أشرنا إليها تأتي بصورة طبيعية ، لا تكلف فيها ، ولا قسر ، فاسم الشخصية يدل على الطبقة التي انحدرت منها ، والوسط الثقافي الذي ترعرعت فيه ؛ لذلك يأتي (الاسم) منسجماً مع طبيعة حامله ، وملتحماً معه ، بالشـــكل الذي يدعمه فنيـــاً ، ومن ثم يسهم في توفير الصدق الفني المطلوب في الرواية ، لقـــد جـــاءت أسماء : (سليمة) ، و(حسين) ، و(حمادي) ، و(مرهون) ، و(ابن الحولة) ، و(تماضر)، و(صاحب) ، في (النخلة والجيران) ، و(جبوري) ، و(كامل) ، و(فضيلة) ، و(نعيمة) ، و(فاضل) ، في (رجلان على السلالم) لمنير عبد الأميـــر ، و(سكنة)، و(نونـــة) ، و(مانـــع) ، و(حميد) ، و(گاصد) في (حب وحرب) لخضير عبد الأمير ، لتدل على انتماء مسمياتها إلى الطبقاتِ الشعبية الفقيرة ، في بغـــداد ، في منتصف القرن العشرين . وقـــد أظهرت أسماء من أمثال : (راضي) ، و(هاشـــم) ، و(حســـنة) في (الظامئون) ، لعبـــد الرزاق المطلبي ، و(خلف) ، و(غافل) ، و(سعدون) ، و(ناصر) ، و(حسنة)، و(احميد أبـــو البينـــة) في (رباعيـــة أبـــو گاطـــع) لشمران الياسري ، و(مانـــع) ، و(عاصي) ، و(فزع) ، و(طليعة) ، و(مطلق)، و(ذياب) ، و(فرهود)، و(شذرة) ، و(ليرة) ، في روايات عبد الخالق الركابي : (الراووق) ، و(قبل أن يحلق الباشق) ، و(سابع أيام الخلق) ، و(منصـــور) ، و (ستار) ، و(سليمان الشاهر) ، و(سرحان) ، و(صيهود) ، و(عذبة) ، و(زكية) في (صعود النسغ) لهشام توفيق الركابي ، البيئات الريفيـــة التي عاش فيهـــا أصحابها . وكذلك كشفت أسماء مارجريت في (السابقون واللاحقون) لسميرة المانع ، و(ماري) في (العزف في مكان صاخب) لعلي خيون ، و(فوكس) في (رياح شرقية رياح غربيـــة) لمهـــدي عيسى الصقر هويـــة أصحابها الغربيـــة . ودل اســـم (خاجيك) في (النخلة والجيران) على أصله (الأرمني) ، وحميد حيوزاوي في (شقة في شارع أبي نؤاس) على عرقه الكردي .

وقد عرفت الرواية العراقية دلالة أسماء شخصياتها على صفاتها السلوكية والنفسية والأخلاقية بشكل أقل من الناحية الأولى ، ومن ذلك دلالة أسماء الشخصيات الرئيسة في رواية (شقة في شارع أبي نؤاس) لبرهان الخطيب . فقد دلّ اسم (عداي) على أصوله البدوية ، كاشفاً النقاب عن الصفات التي غرستها فيه هذه البيئة ، كما بدا في

الرواية ، من غلظة ، وجسارة ، وقسوة ، وانطوى اسم (سامي) على دلالة غير خافية حول محاولته الدائمة في أن يتسامى عن واقعه ، ويتجاوزه ، عبر تصرفات سلبية انطوائية ، أما (حميد) فقد ألمح اسمه إلى صفاته الحميدة ، بوعيه السياسي ، وإيجابيته، وتصديه للسلطة العنصرية الغاشمة ، وإنقاذه (نعيمة) من براثن ما كان ينتظرها ، في الشارع ، عندما وجدها هناك وحيدة ، لا تعرف أحداً من حولها . ومنه أيضاً دلالة اسم (منيرة) إحدى الشخصيات الرئيسة الثلاث في (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي ، حيث عبّر عن جمالها ، وشبابها ، وقد أشارت الرواية إلى جمال اسمها على لسان بعض الشخصيات [1] . ومنه كذلك دلالة اسمي (نور) ، و(ذاكر) ، في روايات عبد الخالق الركابي التي ذكرناها آنفاً ، فقد دل الأول على ما اتصف به حامله من صفات نورانية وطهارة خالصة ، أما الآخر فقد أظهر طبيعة مسماه الذي انكب طوال حياته على المذاكرة ، ولاسيما في مخطوطة (الراووق) .

وفي ما يخص الناحية الثالثة : (الصلة التي تعقدها (الأسماء) بين الشخصيات وعقدة الرواية أو موضوعها الرئيس) ، نرى أنها نادرة الوقوع في الرواية العراقية، ونجدها واضحةً في اسم (هاشم) الشخصية الرئيسة في رواية (خاتم الرمل) (1995) لفؤاد التكرلي ، – والصلة بينة بين اسم الشخصية ، وعنوان الرواية – إن كل ما يقوم به (هاشم) هو تهشيم علاقته الزوجية التي لم تكد تبدأ بعدُ ، وقد عُبّر عنها بـ(خاتم الرمل) ، لهشاشتها ، وهو يفعل ذلك ؛ لأن العلاقة الزوجية بين والديه قد تحطمت مخلفة في نفسه آثاراً قادته إلى (تهشيم) علاقته الزوجية بالصورة التي قصت على حياته ، كما قضت على حياة والدته (سناء) قبل ذلك .

أما في ما يتعلق بالبعد الرمزي الذي تحققه دلالة الأسماء ، فقد ظهر ذلك في عدد من الروايات ، وأهمها في هذا الصدد رواية (القربان) ، لما كانت رواية رمزية وتضم شخصيات رمزت لواقع سياسي ، وأشخاص سياسيين ؛ الأمر الذي ظهر في أسماء شخصياتها ، فـ(دبش) دلَّ اسمه ، كما مر بنا ، على ضياع الحقوق ، والظلم ، والتخلف ؛ واسم (مظلومة) يرمز ، بجلاء إلى ما يقع على حاملته من ظلم شديد ، وهي التي تمثل الشعب العراقي المظلوم ، ويحمل اسم (صباح) دلالة على ما رَمزت إليه هذه الشخصية من أمل ، ومستقبل مشرق لـ(مظلومة)، في الخلاص من واقعها

---

[1] انظر الرواية ص85 .

البائس المتداعي . وقد حملت بعض أسماء الشخصيات دلالة مباشرة على مسمياتها ، على وفق ما منحها المؤلف من رؤية ، وموقف ، كما هو الحال مع اسم (نضال مجيد) في رواية (المبعدون) ، فضلاً عن وجود عدد من الأسماء التاريخية والأسطورية التي قصد من ورائها المؤلفون دلالات معينة ، كمـــا هو الحـــال مع (بابل) في (المناضل) (1971) لعزيز السيد جاسم ، و(عشتار) في (الفرق في مكان صاحب) (1986) لعلي خيون .

2

دلالة أفعـال الشخصيات

لقد عرفت الرواية العراقية دلالة الأفعال في تقديم شخصياتها بصورة ملفتة للنظر قياساً بالتقديم الحاصل بدلالـــة الملامح والأماكن ، ليس في الكم فقط ، وإنما في النوع أيضاً ، فقد اعتُمدت دلالة الفعل لتقديم الشخصية كاملة ، في حين اقتصرت دلالة الملامح والأماكن على تقديم صفات معينة منها ، وقد وجدنا أن التقديم بدلالة الأفعال يختص بالشخصيات الرئيسة ، ولم تقدم جوانب من الشخصيات الثانوية إلا نادراً [1] .

ومن بين أهم من استخدم دلالة الفعل لتقديم الشخصيات فؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر ، فمن شخصيات التكرلي ، التي قدمها بإستخدام دلالة الفعل شخصية (عبد الكريم) في رواية (الرجع البعيد) كما في النص الآتي :

« ... لبث جامداً يحمل كأس الماء الفخاري في يده ، كان شعرها الأسود منتثراً على المخدة البيضاء وقسم من كتفها العارية يبين فوق اللحاف ، لم يكن يبعد عن

---

[1] من الشخصيات الثانوية التي كان لدلالة أفعالها أثر في تقديمها شخصيتي نونو وجواد في رواية بابا سارتر انظر الرواية ص10 وص 24-25 على التوالي .

سريرها غير خطوتين ، وكانت النسمات الباردة تتلاعب بقمـــاش الفراش ، شعر بفمه جافاً فانحنى وملأ (الحبانة) ماء ثم كرع السائل السحري البارد بشراهة فتسايل على جانبي فمه ، تنفس بعمق نفساً طويلاً ، كان الصمت غريباً تلك الساعة ؛ حتى النيام انقطعت أنفاسهم أرابته حركة منها ، ثم رآها ، بغتة ، تجلس في فراشها واضعةً يديها فوق اللحاف ، تتطلع إليه ، كان شعرها يغطي الكتفين وقسماً من ذراعيها وثوب نومها الأزرق أو الأبيض أو الرمادي ، يكشف عن عنقها وصدرها ، لم يدهش ، ولكن انبهاراً غير مفهوم تملكه ، خيل إليه وهو يمد بصره في وجهها أنها كانت مغمضة العينين ، إلا أن بريقاً من ضوء القمر انعكس عنهما وكذب ظنه . بقيا يتبادلان النظر .. همس :

– ماي .

فسمعها تتنهد حالاً ، كأنها ظنته شبحاً ، أخفت وجهها في راحتي يديها وانحت قليلاً إلى الأمام فتهدلت خصلات شـــعرها ، داخله بعض القلق والاضطراب ، كانت لا تزال منحنية وقد بدت له غاية في النحـــول ، انحنى فملأ « الحبانة » ماء ثم تقدم خطوة منها ، همس مرة أخرى :

– تريدين ماي منيرة ؟

رفعت رأسها بسرعة ، كانت ملامح وجهها واضحة على ضوء القمر الممزوج بأنوار الفجر ، خيل إليه أنه يرى في عينيها نظرة فارغة وأن شفتيها تراختا قليلاً ، لعلها تكلمت ، تلفظت بكلمة أو بحرف ، غير أن كل شيء فيها كان يدل على أنها لم تكن تراه أو تسمعه . كانت بشرتها شاحبة بيضاء وشعرها الكث يحيط وجهها ويترامى على كتفيها وصدرها . لمح شق الثوب يكشف عن التقاء نهديها ، داخله القلق وهو يقف قريباً واسترق نظرة أخرى سريعة إلى ارتفاع نهديها الجميل . كانت تجلس جامدة يكتنفها الذهول . مد يده بالكأس الخزفي وتمنى مخلصاً أن تتناوله وتنهي ذلك الموقف . كانت عيناها طويلتين تحت الظلال وقوس شفتها السفلى يبدو مستديراً . رآها تمد ذراعها ببطء ، وتتناول منه كأس الماء ، تلامست أصابعهما هنيهة برفق ، لمسة سحرية لا نهاية لرقتها . رفعت يدها بالكأس إلى فمها . لاحظ الفرق في شعرها ، خطاً خفيفاً تخفيه بعض الخصلات المضطربة ، ثم أعادت إليه الكأس دون كلام . توقف لحظة أمامها . لم تكن تنظر إليه كأنها في عالم آخر ... » [1] .

---

[1] الرواية ص140-141 .

لقد أفصح هذا النص بدلالة الفعل عن سمة شكلّت جانباً متفرداً وأساسياً في شخصية (عبد الكريم) ، وهي رهافة حسه ، ورومانسيته المفرطة التي تجلت في موقفه من منيرة ، وقد أسهمت لغة التكرلي ، بما حملته من نفس شعري إسهاماً بارزاً في تقديم مشاعر البطل ، وتقريبها للقارئ .

وقد استخدم مهدي عيسى الصقر ، في رواياته المختلفة ، الأفعال للدلالة على شخصياته ، وقد برز ذلك بوضوح في روايته (صراخ النوارس) التي امتازت بكثرة توظيف الأفعـــال للدلالة على الشخصيات ، ولاســـيما شخصية (والد الراوي) ، وهو أسير عائد معاق يعاني من آلام نفسية أخفاها عن الناس ، فلم يبـــدُ منها إلا معالمها ، وتستهله الرواية بالإشارة إلى واحد من أفعاله التي تدل على حاله ، بسرد الراوي – الشخصية :

« أبي يجلس كل يوم على صخور الشاطئ . يجلس صامتاً لساعات طويلة ، يحدق إلى الماء أمامه في شرود ، لا يكاد يطرف له جفن فأرنو إليه في حيرة . وأســـائل نفسي ، ترى ما الذي يدور في داخل هذا الرأس الرمادي المهموم على الدوام ! ؟ »[1] .

إن ما يلفت الانتباه حول هذه الشخصية أن جميع أفعالها التي تدل عليها تتصف بالغرابة الشديدة ، كما بدت لابنه الراوي ، إذ يخرج هو إلى الجيرة في كل يوم ، ويصحبني معه ، « يدخل عليّ غرفتي قبل أن يلّون بياض الفجر زجـــاج النوافذ ، وتستعيد الستائر ألوانها التي محاها الليل ، ويوقظني من متعة نومي اللذيذ وأحلامي البهيجة التي تشبه الأفلام الخيالية ... » [2] .

لقد أسهمت اللغة الموحية التي اتسم بها نص الصقر هذا في رفد الشخصية المقدمة بطابع خاص ، قربها إلى القارئ ، من دون أن يكشف عما يحيط بها من غموض ، وسرية ، ومن ذلك قول الراوي :

« ... وأعود لأقف أو أجلس على الصخور ، بجوار أبي ، أرقبه يرمي الشص في الماء ، وينتظر بعد ذلك في صبر ، ولا صبر أيوب ، الاختلاجة المباغتة للخيط الأبيض المتهدل قليلاً ، الممتد بين أصابعه المترقبة وأعماق المياه الساكنة ، حين تشده سمكة جائعة تلوب في الأسفل بحثاً عن طعام ، وتلوك تحت طعامنا ، ونشرب شاينا صامتين ،

---

[1] الرواية ص 5 .

[2] نفسه ص5 – 6 .

وأبي غارق في خواطره وأفكاره ، ويمضي الوقت ولا نشعر به ، ثم يطلع علينا قرص الشمس متمهلاً ، من وراء البيوت الواطئة ولا يلبث أن يصبغ بفيض أشعته البيضاء وجه البحيرة الأملس والرمل وصخور الشاطئ والأرصفة والدروب وسقوف البيوت ، وأعالي جدران الفندق ، وينير العشب الأخضر بين البيوت ورؤوس الأشجار ، وهيكل أبي المتداعي في جلسته الساهمة ، بمواجهة صمت البحيرة ، وانغلاقها على ما في أحشائها من أسماك ، وحيوانات مائية مجهولة ، غارقاً في لجج هواجسه وأفكاره الغامضة ، لا يحس بجريان الزمن العجول ، ولابنبض الحياة من حوله ، قبعة القش الصفراء ، بحافتها العريضة ، يحيط بها خط أزرق ، تخفي شعر رأسها [الذي] انطفأ كله وغدا رماداً بارداً في وقتٍ مبكر ... » [1] .

لقد تضمن هذا النص ، في نهايته ، وصفاً لعدد من ملامح (الأب) ، إذ تحدث الراوي عن شعرهِ الذي استحال (رماداً بارداً في وقت مبكر) ، وفي هذا الوصف دلالة مهمة على الشخصية ، ففيه إشارة واضحة إلى شيخوخة الأب المبكرة ، وفي استخدام مفردتي (الرماد البارد) إشارة إلى انطفاء جذوة الحياة لدى الأب ، فما عاد يكترث لشيء .

وقد ساق الراوي على لسان والدته ، تقديماً لوالده ، على نحو اتصف بالمباشرة ، وانطوى على وضع صورة محددة واضحة للشخصية كما يأتي :

« تقول أمي إنهم عطبوا له عموده الفقري عندما كان يحارب ، لهذا تراه يا ولدي إذا مشى يتأرجح مثل نبتة في وجه الريح ، تساعده عصاه على الثبـــات قليـــلاً ، يحرك خطواته خطوة متأنية بعـــد خطوة ، وأفقـــدوه عقله في قفص الأسر – تقول أمي – فراح من يومها يهذي ، ويبتدع أناساً يتمثلهم واقفين ، أو جالسين أمامه ، يحاورهم ، ويفتعل أحياناً النزاعات معهم ، كما تراه يخاطب الطيور وأحجار الطريق ، فلا تصغ إليه إذا كلمك عليّ فهو ليس في كامل وعيه ، رجل كثير الظنون ، يتوهم أموراً شنيعة لا أساس لها ، إنما هي محض تصورات حمقاء يفرزها عقله المختل . » [2] .

---

[1] الرواية ص 7– 8 .

[2] نفسه ص 9 .

بيد أن الراوي لا يصدق هذا الحكم على والده ، ولا يرجحه أبداً ، بل إنه يقدم صورةً أخرى مناقضة له ، وهو ما يزيدُ شخصية الأب غموضاً ، فقد عقّب الراوي على كلام أمه آنف الذكر قائلاً :

« ولا أدري لماذا تقول لي أمي عنه مثل هذا الكلام . مع أن أبي لم يتحدث أمامي بأمور مشينة عنها قط » [1] .

ويأتي حادث ضرب (الأب) لولده الراوي ، من دون سبب ظاهر ، ليلقي بضوء شديد على شخصيته ، وكما يأتي :

« ... لست أنا المقصود بنوبات غضبه المجنونة ، إذ كان أحياناً يمسك بعصاه من وسطها ، ويقول لي ، بلا سبب واضح (هات يدك اليمنى !) فأحبس صيحات التوجع في صدري ، عيناي الخائفتان على وجهه الملتاع ، وهو يقبع على حافة السرير بظهره المعطوب . (والآن يدك الثانية !) صوته يتهدج – في صراع مع نفسه ربّما – في حين ترتفع عصاه ، وتهبط ، وأنا أعض على شفتي ، ويدي تمتد مترددة ثم تنسحب ملتهبة ، وهما هناك ينظران ولا يتكلمان ، هي تجلس على مقعد في زاوية الحجرة ، أكملت زينتها في الصباح ، تتأمل المشهد صامتةً ، وفي عينيها حزن عاجز ، وهو – عمي – يقف مستنداً بكتفيه إلى قائم الباب ، مزموم الشفتين ، مكفهر الوجه ، عيناه تتواريان خلف زجاج نظارته السوداء ، يلبسها ليل نهار ، ولا صوت يعلو في سماء الغرفة ، غير ضربات العصا على لحم يدي المنبسطة الأصابع ، وأرى الدموع تلمع في عيني أبي ، في كل مرة يضربني فيها ، أما أنا فأكابد حرقة الألم ولا أبكي أمامهم ، بل أحبس دموعي لأذرفها في وقت آخر ، بلا رقيب ... » [2] .

إن دلالة هذه الحادثة قد كشفت عن كل ما كان الأب الأسير يعانيه من آلام نفسية حادة ، جراء ما أصابه ، في الحرب من إصابة في عموده الفقري ، أعاقت حركته كثيراً ، وأفقدته قدرته الجنسية [3] ، وجراء ما أعقب الحرب من أَسر امتد في الزمن طويلاً ، مخلفاً هو الآخر آلاماً مبرحةً في الجسد ، والنفس ، ليعود الأسير إلى بلده مستنزفاً ، قد ضاعت منه أغلى سنوات عمره ، ليفاجأ بواقع جديد لم يكن قد حسب

---

[1] الرواية ص 10 .

[2] نفسه ص 17 .

[3] انظر نفسه 14 .

حسابه ، ولم تكن قد بقيت لديه من القدرة ما يستطيع له دفعاً ، وما عادت الزوجة كما تركها ولاسيما أنه كان من الذكاء بحيث أدرك سريعاً علاقتها مع أخيه الذي وجده قد شاركها وابنه السكن ، فما الذي يستطيع أن يفعله في هذه الحال أمام هذا الوضع سوى أن يُعاقب نفسه بضربه لابنه الذي هو أثمن شيء عنده ، ليبكي بعد ذلك على نفسه وابنه معاً ؟

ونجد في النص أيضاً دلالات واضحة تشير إلى شخصيتي الأم والعم ، فالأم بزينتها ، وموقفها من زوجها وضربه لابنها تفصح عن قلة اكتراثها بهما ، ورغبتها في الخلاص من واقعها بعلاقتها مع رجل آخر هو العم الذي دل لبسه للنظارات السود طوال الوقت على غرابة أطواره ، وربما ألمح لاستعداده للقيام بما لا يقوم به عادة من هم في مكانه من الناس ، بارتباطه بعلاقة مع زوجة أخيه الذي لم يكترث له ؛ الأمر الذي لا نستغرب معه إقدامه على قتل أخيه .

وإذا كانت شخصية الأب قد قدمت ، في ضمن رواية لها بنيتها الخاصة ، وموضوعها المتفرد ، فإن ذلك لم يمنع من أن تحمل هذه الشخصية ، في طياتها ، تمثيلاً لمعاناة كثير من العراقيين ، ممن أعيقــوا ، أو أسروا ، أو وقع لهما الأمران معاً، في الحروب العديدة التي خاضهــا العراق ، ولاسيما الحرب العراقية – الإيرانية.

3

دلالـــة ملامــح الشــخصية

لم نجد الرواية العراقية قد أفادت إفادة كبيرة من ملامح الشخصيات للدلالة عليها ، ومن بين أهم الروايات التي عُنيَت بذلك ، رواية برهـــان الخطيب (شقة في شارع أبي نؤاس) ، إذ نـــرى ملامح شـــخصياتها الرئيســـة الثلاث : (حميد حيوزاوي) ، و(سامي) ، و (عداي) وظفت بالشكل الذي تسهم فيه في تقديم الشخصية ، في ضمن صفاتها المختلفة ، فجاء تقديم (حميد) بالشكل الآتي :

« .. كان حميد حيوزاوي يبدو أطول من المعتاد ، عريض الصدر ، أبيض الوجه مستطيلة ، ولكن رأسه من الخلف يبدو كمخروط منقلب ، شعره الأسود الحالك سبط ومسرح للوراء وكان حاجباه كذلك أسودين كثيفين ، وأنفه الضخم ينحني فوق شاربه

الكث الأسود الذي يغطي شفته العليا الدقيقة الطويلة ويكاد يلامس الشفة السفلى الغليظة»[1] .

ففي الوقت الذي تأتي فيه هذه الملامح لتحاكي التقاطيع الحادة للشخصية الكردية فإنها جاءت لتظهر رجولة (حميد) ، وصرامته ، الناجمة عن بيئته الجبلية القاسية ، من جهة ، ونضاله الطويل المرير ضد السلطة ، مما اقتضى منه جَلَداً كبيراً ، من جهة أخرى .

وقد جاءت ملامح عداي متلائمةً أيضاً مع صفاته ، فـــ« وجهه الملتحم الوردي ، وجسده الطويل الضخم » [2] انسجم مع جسارته ، وعنفه ، وفظاظته . ولم تقدم لنا الملامح الخارجية لسامي – الرسام الانطوائي الذي أعرض عن مشاكل الآخرين والمجتمع ولم يكترث لهما – بالاكتفاء بدلالة المونولوج الداخلي على صفاته وطباعه المميزة حسب . بل امتد أثرها لتقصي ما يدور في خلده من أفكار وأمانٍ ، وصراع بين واقعه ، وطموحه وجاء تقديم هذه الملامح كما يأتي :

« .. نهض أخيراً من السرير بتثاقل وكسل وتوقف أمام المرآة المثبتة في الجدار أمامه وأطل على وجهه الملتحي الذي يحبه كثيراً ويشمئز منه أيضاً في أحيان كثيرة فبدا ذلك الوجه الذي كان قد قرر في المساء الماضي اتخاذه موضوعاً للوحته الجديدة ، وجهاً أكثر تصميماً وأقسى ملامح مما كان يراه في السابق .. وجهاً يصلح أن يكون وجه أحد المشاهير أو أحد العظماء . فهذه الصلعة العنيدة التي تبدو كأن إشعاعات الفكر تنبعث منها ، وهذا الأنف الشامخ الصلد والفم المزموم الشفتين واللحية النامية التي تبدو كأعنف احتجاج في وجه رتابة هذا العالم البليد ، هذه الملامح كلها لا يمكن أن تكون إلا ملامح رجل عظيم تترصده عدسات المصورين ... ولكنك لست غير رسام فاشل وجبان أيضاً ، تجلس في الصباح الباكر تفكر في أحلام الليلة الفائتة حتى تصل المعهد ثم تظل تفكر هناك بالطالبات فتعريهن من ملابسهن في مخيلتك وتستبيح كل المحرمات ، وعندما تخرج من المعهد تركض نحو مطعم حقير ثم تركض نحو الشقة لترسم مواضيع

---

[1] الرواية ص 26 .

[2] الرواية ص 16 .

تافهة ، ثم تركض نحو مكتب الإعلانات ، ثم تركض نحو الشقة من جديد تأكل ، ثم تنزوي كالجرذ في غرفتك ... » [1] .

لقــد صوّر هــذا المونولوج – على ضعفه الفني – جانبــاً من الاضطراب الكبير الذي ظل يكابده (سامي) بسبب فرضه على نفسه – جراء ظروفه الخاصة – سلوكاً يتناقض مع شخصيته الحقيقية المحبــة للآخرين ، الســاعية للتواصل الحميم معهم ، التي تنتمي لقيم الخير والنبل والمسؤولية . والصراع بين الأصيل والمتكلف هو ما جعل (سامي) لا يستقر على حال ، حتى تقترب الرواية من نهايتها إذ تنتصر ذاته الحقيقية على ما سواها ، في آخر المطاف . بيد أن المؤلف لم يوفر لها الصدق الفني المطلوب لإقناع القارى بها ، على نحو يجعله يتفاعل معها في صراعها النفسي ، ويعيش أزمتها. فالقارى يبقى على مسافة من الشخصية وضمير المخاطب الذي اتخذه المونولوج لم يفلح في تقريب هذه المسافة ؛ إذ ليست التقنية هي المعيار في نجاح التقديم – كما أسلفنا – وإنما الطريقة الفنية التي توظفها ، التي تتوقف على موهبة الروائي ، ومهارته .

---

[1] نفسه ص 20 .

4

دلالـــة مكان الشخصيــة

لا تختلف حال دلالة مكان الشخصية ، في الرواية العراقية ، عن دلالة الملامح ، إذ لم نلمس لدى الروائيين العراقيين عنايةً كبيرةً بها ، ولم نجدها استُخدمت في تقديم الشخصية إلا في ما ندر ، ومن هذا النادر تقديم شخصية (حليمة) في رواية (خمسة أصوات) ، فقد أظهر وصف الراوي للمكان الذي تقطن فيه واقعها البائس ، وظروفها المعاشية الصعبة ، ليحقق غائب طعمة فرمان بذلك ثاني مدلولي المكان اللذين رأى الدكتور علي إبراهيم وهو يدرس الزمان والمكان في رواياته وجوب احتوائه عليهما ، وهما: « الأول : تصوير واقعي لمكان معين ، والثاني : رمزي ، ارتباطاً بالشخصية وحالتها النفسية أو الاجتماعية » [1] . وقــد تم وصف مكان حليمة ، في مســتهل الرواية ، عندما لبّى (سعيد) – وهــو شخصية رئيسة يعمل صحفياً – دعوة حليمة ، تحت اسم مستعار ، لزيارة منزلها ، كي تعرض شكواها عليه ، حيث ألفى نفسه في أحياء قديمة متداعية « تتقاذفه الأزقة مثل أرجل أخطبوط هائل . كل زقاق يسلمه إلى زقاق آخر مثله . أزقة تتشابك . تتفرع وتضيق . تدور حول نفسها ، ومناظر تتكرر ، وبيوت متلاحمة الجدران وأبواب حافية ، وأبواب على عتبات ، وشناشيل ملونة بألوان حزينة مثل جو المواكب الدينية ، وأطفال يتراكضون ، وقطط شاردة ، وعجائز شكسات تلفت أصواتهن لكثر ما استعملت ، ... كانت في رأس الزقاق شناشيل مائلة صبغت بلون أخضر فاتح كأنما أحالته أمطار الشتاء ، وفكر بأنه رأى هــذه الشناشيل قبــل أن يتوغل في متاهــة الدروب ... » [2] ، وعندما يصل سعيد إلى بيت (حليمة) يعود أدراجه ، ولا يطرق الباب ، في دلالة واضحة على خجله ، وهي صفة متأصلة فيه ،

---

[1] الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان ، الدكتور علي إبراهيم ص 86 .

[2] الرواية ص 7 .

لكنه بعد ذلك ، وبرسالة أخرى من حليمة ، يرجع إلى بيتهـــا الذي يوصف كما الآتي : « كان البيت صغيراً جداً ، ويبدو مظلماً رغم النهار الصاحي . ما إن دخله حتى غلفته رائحة عفونة قديمة ، وصل في خطوتين إلى ليوان صغير عارٍ إلا من كرسي خيزران وضع قرب رازونة لاح في غير موضعه ، وكأنما استعير من بيت الجيران ليجلس عليه سعيد ... » [1] .

إن وصف هذه الأزقة ، والمنزل الصغير المعتم تكشف بجلاء عن الفقر المدقع الذي تكابده (حليمة) ، وقد بدا ذلك بيناً على جسدها وملابسها اللذين أسهم وصفهما في الدلالة على سوء حالتها ، فهي « فتاة نحيلة طويلة العنق ، عظمية الصدر ، من الصعب أن تعرف عمرها بدقـــة ، كانت ترتدي ثوباً أحال الغسيل لونه ، وتهدلت أذياله فهي ليست على مستوى واحد ، وكان صدرها مكشوفاً ، وترقوتاها بارزتين ... » [2].

يبدو لنا ، ونحن نصل إلى ختام هذا المبحث ، أن عناية الروائيين العراقيين ، في استخدام دلالة أسماء الشخصيات وأفعالها ، وملامحها ، ومساكنها ، كان أقل من عنايتهم بدلالة الحوار ، والمونولوج . ولعل قلة استخدام الرواية العراقية لدلالة هذه الأقسام الأربعة عائد إلى حاجة هذه الأقسام إلى قدرات فنية لم يكن عدد كبير من روائيينا يمتلكونها .

---

[1] نفسه ص 33 .

[2] نفسه ص 34 .

نحاول ، في هذا الفصل دراسة تقديم الشخصيات الإظهاري بالشخصيات ذاتهـــا ، ســـواء أقدمت نفسها ، أم غيرها . إن هـــذا التمييز بين (تقديم الشخصيات نفسها و غيرها) مفيد ، في تبين الخواص الفنية التي ينفرد بها منهما ، وفي وضع أيدينا على السمات الفنية ، للرواية العراقية في هذا الصدد . لكن علينا أن نضيف قسماً اخر ندرس فيه التقديم المتحصل من الجمع بين هذين القسمين ، ذلك أن عدداً من الروائيين العراقيين قد عمد إلى جعل الشخصية تقدم نفسها في جانب من جوانبها ، أو أكثر ، وجعل شخصيات أخرى تقدم جانباً آخر منها ، أو أكثر مما لا نتعرف عليه في تقديم الشخصية نفسها . لذلك كله فإن فصلنا هذا سيكون في ثلاثة مباحث: ندرس في الأول منها تقديم الشخصية نفسها ، وفي الثاني تقديمها سواها من الشخصيات ، أما الأخير فسنخصصه لتقديم الشخصية نفسها وغيرها .

ولابد ، قبل الشروع في دراسة النصوص الخاصة بكل مبحث من أن نتبين أن التقديم الإظهاري بالشخصية يُنجز ، إما بكلام الشخصية مع غيرها في حوار ثنائي أو متعدد الأطراف ، وإما بمونولوجها الداخلي ، سواء أكان مباشراً أم غير مباشر ، أو بتيار وعيها بتداعي أفكارها وذكرياتها ومشاعرها ، وسنحاول معرفة الوسيلة الأكثر استخداماً بين ما ذكرناه والأشكال الفنية التي اتخذتها ، في سبيل تقديم الشخصيات للقارئ . ولابد من الإشارة أيضاً إلى أن التقديم الذي يتم بالشخصية – وإن كان يظهر الشخصيات ، في أثناء الحدث ، من دون إخبار الراوي العليم ، أو الراوي – الشخصية – يحمل درجة من الإخبار المنجز ، بالشخصيات ، قياساً بالدلالة ، فهو يقدم لنا المعلومات مُباشرة عنها ، ليقتصر أثر القارئ على جمعها ، في حين كان أثره في (الإظهار بالدلالة) أكثر تعقيداً من ذلك ، فهو يستنتج ، ويخمن ، ويكوّن ملاحظات قد لا تكون دقيقة أو صحيحة عن الشخصية المقدمة .

من بين أهم الملاحظات التي ينبغي ذكرها ، منذ البداية ، حول تقديم الشخصية نفسها ، أن هذا التقديم ، بطبيعته ، يتوجه نحو الشخصيات الأخرى ، فالشخصية تقدم نفسها عادةً ، في الرواية ، كي يتسنى للشخصيات الأخرى التعرف عليها وبين يدي الروائيين عدة تقنيات لإتمام ذلك ، منها بشكل خاص الحوار ، والرسائل . أما المونولوج الداخلي فيمكن أن تعبر دلالته عن الشخصية ، كما تبين لنا ذلك ، في المبحث السابق ، ولا يُمكن أن تقدم نفسها به ، من دون الدلالة ، وإلا سيكون التقديم إخبارياً . وقد يلجأ الروائي إلى المونولوج الداخلي غير المباشر لشخصياته ، لكنه هنا سيكون هو المتحكم ، في التقديم ، لا المونولوج ، ولا الشخصية ، كما سنرى .

وبتفحصنا لما حوته الرواية العراقية من تقديم الشخصية نفسها ، وجدنا أنها تعمد ، بصورة أساسية ، إلى إحدى طريقتين ، الأولى أن تجعل الشخصية تقدم نفسها ؛ لرغبتها الذاتية في ذلك ، من دون خضوعها لمؤثر خارجي يحتم عليها ذلك ، على وفق الموقف والحدث ، وقد يكون لحديثها عن نفسها ضرورة أو داعٍ ما ، إلا أن هذا لا يقاس برغبتها ، في الحديث عن نفسها ، إذ نجدها تنطلق ، في الكلام على ذاتها ، وماضيها وحاضرها ، على نحو فيه قدر واضح من الاستفاضة والإسهاب . أما الطريقة الأخرى فهي أن تقدم نفسها بفعل هذا المؤثر ليكون كلامها على نفسها ، مقتصراً ، عموماً ، على مقتضى الموقف الذي دعاها لتقديم نفسها للآخرين ، الذي قد يكون مُسهباً إذا كان الموقف يقتضي ذلك .

ولنوضح الطريقة الأولى نقف عند تقديم شخصية (نوري) في (المخاض) لغـــائب طعمة فرمـــان ، وتقديم شخصية (دحـــام السبع) في (منزل السرور) (1989) لنـــاطق خلوصي ، وكلاهمـــا ينجزان عبر الحوار ، وتقديم شخصية (رائد عبد الكريم) في رواية (تماس المدن) (1979) لنجيب المانع ، وقد تم هذا التقديم عبر الرسائل .

يشرع (نوري) السائق العجوز ، في (المخاض) بتقديم نفسه للشخصية الرئيسة (كريم) في حوارهما قائلاً – بعد أن يشعر أنه أخاف (كريماً) عندما أعلمه ، وهما في السيارة التي كان يقودهـــا ليلاً بأن نظره يضعف في المساء – : « – لا تقلق أنا

سائق قديم ، أسوق منذ أربعين عاماً . رقم إجازتي ستة بغداد . هل تتصور؟ أنا سادس عراقي يتعلم السياقة، أيام كانوا يسمون السيارة عربانة بلا خيل » [1] .

وفي حوار لاحق بين الشخصيتين يقدم (نوري) معلومات أكثر عن نفسه :

« – ... عندما دخلت إلى الجيش لم يصدقوا أنني ابن الرابعة عشرة حسبوني رجلاً كبيراً ، وأرسلوني لأحارب في الكوت .

– في أي وقت هذا ؟

– من العصملي ، ولكنني هربت في الطريق ، وذهبت ماشياً إلى خانقين وهناك التقيت بالروس .

...

– وبقيت هناك طويلاً ؟

– هربت أيضاً أرادوا أن يأخذوني معهم ... ومن مندلي هربت إلى بلدروز ، وبعد ذلك دخلت بغداد خفيةً ، وكان الإنكليز قد دخلوها قبلي .

...

– ... وعلى العموم هذه قسمة ونصيب والسيارات جاءت إلى بغداد ، سيد كريم ، ومن يقدر يمسكني بعد؟ ذهبت إلى ذاك الصوب لأتفرج عليها . كانت عجبة العجائب ... وقررت أن أصير سائقاً ، وبالخفاء كنت أذهب إلى ذاك الصوب أتدرب عند الإنكليز ، كانوا يحتاجون إلى سواق ، وقضيت ستة أشهر أتدرب ... حتى أخذت إجازة رقمها 6 ... ولما طلع الإنكليز أخذت أصلح السيارات .

– بهذه السرعة انتشرت السيارات؟

– لا . حتى رئيس الوزراء لم يكن يملك سيارة . كل السيارات طلعت من تحت يدي . عندما انتهت الحرب ، واستقر كل شيء ترك الإنكليز السيارات السكراب مرميّةً في الخرابة... فذهبت أنا واثنان آخران وأخذنا نصلح هذه السيارات ، نضع شيئاً على شيء ونصبغها باللون الأسود ونجعلها تسير ، حتى أصلحنا ثلاث سيارات تهز بغداد هزاً»[2].

---

(1) الرواية ص 78 .

(2) نفسه ص 94 – 97 .

ويواصل (نوري) تقديم نفسه ، لـــ (كريم) ، في حوار لاحق بينهما [1] ؛ لتأخذ هذه الشخصية مساحةً كبيرةً ، زاحمت فيها الشخصية الرئيسة (كريم) ، مما أثقل الرواية [2] ، وأثر سلباً في بنيتها الفنية . [3]

أما (دحام السبع) في (منزل السرور) فقد أفضى لـــ(كفاح) بحكاية إعاقته ، بقوله :

« – إنها حكاية قديمة كما قلت ، منذ عشرين سنة ، ... الله لا يكذبني يمكن أكثر ، اي أكثر ، . . قد تكون مغامرة ، عملاً طائشاً ، أو عملاً مقبولاً ، لا أدري سمَّه ما شئت .. بالطبع أنت لا تعرف عوّاد البلام ، كان صديقي .. قل أخي الروح بالروح ، نأكل معاً .. نشرب معاً . . . قال لي مرّةً عواد : (ما رأيك يا دحام بعمل خطير ؟) ... قال : نذهب إلى مُعسكر الهنيدي : (ماذا نفعل هناك ؟) سلاح يا دحام سلاح ! (قلت نسرق يا عوّاد ؟) (ليست سرقة وإنما ننقل السلاح من أيديهم إلى أيدينا)...

صمت قليلاً وأغمض عينيه هنيهة ثم واصل القول :

– غادرنا الشريعة أول المساء ... حين صرنا عند الأسلاك الشائكة قال لي عوّاد : (توكل على الله ، خذ قضيب الخيزران واقفز) ... وما لبثت أن انطلقت إلى الأمام مثل البرق . كنت في حيلي يا ابن أختي ... ولكنني فجأة ارتطمت بالأرض مثلما ترتطم كتلة من الطين اللين ساقطةً من مكان عال . أدركت أنني سقطت على جسم صلب ...

نظر إلى كفاح مستغرباً ، ولم يرد كفاح بشيء ، فقد كان مستغرقاً بالصمت والوجوم ويصغي باهتمام واضح ، عاد دحام يقول :

– ابن أختي أخاف أضجرتك !

---

(1) انظر الرواية ص 119 – 125 .

(2) انظر كتاب الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية ص97 – 112 .

(3) ولم يكن لتقديم فرمان لهذه الشخصية ، على هذه الشاكلة ، سوى رغبته في تقديم شخصية السائق العراقـــي الرّائد ، في هذا المجال ، القريبة من نفسه ؛ كون والده كان سائق سيارة أجرة ، انظر شهادة الروائـــي فـــؤاد التكرلي عن فرمان في الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمـــان ص36 . فاستوحى منه شخصية نوري انظر غائب طعمة فرمان ، دراسة مقارنة في الرواية العراقية هامش ص221 . فضلاً عما استقاه من شخصـــية ويلي لومان في موت بائع متجول للكاتب الأمريكي آرثر ميلر ، انظر نفسه ص 222 – 224 .

رد كفاح على عجل :

– لا أبداً . . خذ راحتك .

واصل دحام الحديث متشجعاً :

– وضعت يدي على الأرض وقلت : (لتجرب يا دحام) .انهضت مؤخرتي قليـــلاً ، واستندت على الرجل السليمة ، وتلمست مكان الألم فتندت يدي بسائل لزج حار... بدأت أزحف على ركبتي ... وفجأة شعرت برفسة في خاصرتي ، رفسة قوية قاسية مثل رفسة حصان هائج . كانوا مثل البغال يا ابن أختي . وأمسك بخاصرته كما لو أنه يتلقى تلك الرفسة الآن وتمتم :

– الله لا يكذبني يمكن أثرها ما زال باقياً حتى الآن . أرفع ثوبي لتراه ؟

غمغم كفاح على عجل :

– لا .. لا .. أصدقك .. كلامك كله ذهب تيزاب .

استأنف دحام :

– وجدت نفسي محاطاً بسور من حراب مصوبة نحوي . . . قلت أمام الضابط : إنني كنت في حالة سكر وخطر لي أن ألبي دعوة صديق من الكَرگة في المعسكر مرروا كل رجال الكَرگه المساكين بسحناتهم السمر المضربة بالصفرة ... ساورتني الرغبة في أن أشير إلى أحدهم وأقول (هذا !) لكنني أخمدت أنفاس تلك الرغبة وقلت في نفسي : (لا يا دحام . . لا تفعل ذلك . . لا تفتر على بريء .) المهم أنهم أشبعوني ضرباً وشتماً واستماتوا في أن يعرفوا كيف دخلت المعسكر ؟ ولماذا ؟ ... لكنهم لم يستطيعوا أن ينتزعوا من فمي أية كلمة ... والنتيجة أنني أكلت عاماً في السجن وخرجت برجل عرجاء ، وهاأنا أمامك كما تراني ، وهذه الرجل المذنبة أكبر شاهد . » [1] .

لقد سعى المؤلف ، بعرضه هذه الشخصية ، إلى تقديم إنموذج للإنسان العراقي البسيط ، في حسه الوطني الفطري ، الذي حاول الإسهام ، بمجهوده الفردي البسيط ، في رفد النضال الوطني ضد الاستعمار الإنكليزي ، على وفق إمكاناته المحدودة ، وإذ لا يصيبه النجاح في سعيه ، وتعرض للإعاقة والتعذيب والسجن ، فإنه يعود إلى حياته السابقة ، محتفظاً في نفسه بالذكرى المرة لمحاولته الفاشلة ، ولا يتخذها وسيلة لتحقيق

---

(1) الرواية ص 31 – 37 .

المصالح الشخصية ، أو سبيلاً للتفاخر على الآخرين ، ولا ينتظر من أحد عوضاً عما لحق به من أذى ، ولا منة .

وقد حاول المؤلف إكساب شخصيته صدقاً فنياً ، وقرباً من الواقع ، بطريقة الكلام، والمفردات المستخدمة ، كإكثار دحام من مخاطبة (كفاح) بابن أختي ، وكقوله : (الروح بالروح) ، و(حيلي) ، ولكن المؤلف أتى بجمل ، ومفردات أخرى كان لهـــا تأثير منـــاقض للمفردات الســـابقات ، كقول دحام : (ساورتني الرغبة) ، و(أخمدت أنفاس تلك الرغبة في نفسي) و(لا تفتر على بريء) ، فضلاً عن استخدامه للحال : (ساقطةً) ، مما لا يسهم بإظهار واقع هذه الشخصية ، بمستوييها الثقافي والاجتماعي، ولا يساعد في إقناع القارئ بها .

أما تقديم شخصية (رائد عبد الكريم) الطالب المقيـــم في باريس في رواية (تماس المدن) فقد تم برسائله لصديقه (سليم) في بغداد ، ولم يكن ذلك وليد ضرورة فرضها موقف معين ، وإنما رغبة رائد في ذلك بدعوى تسلية (سليم) ، إذ كتب يقول:

« ... ولكيلا تقول إنني لم أكتب إليك إلا لأنني احتجت إلى معونتك ، فإنني سأسليك بعض الشيء بأخباري التي لا تخلو من طرافة ...

قبل بضعة أسابيع تعرفت على فتاة مثل النساء الموصوفات في ألف ليلة وليلة سوى أنها شقراء وترتدي بدلاً من السراويل الفضفاضة ، ملابس كأنها الخاتم على جسدها الممشوق ... اسمها أوديل وهي على الرغم من شعرها الأشقر الذي يبهر البصر مثقفة ثقافة عجيبة ... لنقل إنني وجدتها مثقفة لأنها تتكلم مثلك ، أي في أمور يصعب عليّ فهمها . بعد أن قضيت سنتين في باريس نصب لي هذا الكمين فوقعت في غرام مثقفـــة والعجيب في الأمر أنها هي أيضاً وقعت في غرامي ، وهذا يدلك على أن الحب أعمى . صدقني يا سليم إنها حين تتحدث عن الأمور الثقافية المزعجة لا أستطيع إلا أن أقاطعها بقبلة لأنني إذا تركتها تتحدث تجعلني صفراً وأنا لا أحب أن أكون صفراً مع الفتيات هنا ... كنت في بغداد أقبل من الفتيات ما لا أقبله هنا ، لأنه لم يكن لدي حيلة إزاءهن أما هنا فما أيسر أن تترك واحدة لتصاحب أخرى في مدى يوم واحد وتمشي أمام الأولى معها دون اهتمام .

أنت تعلم إنني لست من محبي الأوبرا وقد باءت كل محاولاتك لكي تسمعني إياها في بيتكم بالخيبة التامة ، ولكنّ شغف أوديل بها فرضها عليّ وقد ذهبنا خلال أسبوع

واحد مرتين إلى الأوبرا ... خمس ساعات وأنا أتلوى في مقعدي .... كان حبي لأوديل يختلف اختلافاً مطلقاً عن حب تريستان وايزولدة ، وقيس وليلى ، وروميو وجوليت، وغير هؤلاء من المحبين المساكين الذين ينتهي حبهم بالموت بينما أنهيت أنا حبي لجيزيل بثلاث كلمات (جيزيل أراك تهتمين كثيراً بكلود هذه الأيام) فأجابتني ساخرة (وهل أنت زوجي ؟) فقلت بلهجة الأفــلام المصرية : (إذن انتهى بيننا كل شيء)، وفي الحقيقة كنت مللت جيزيل وقد هبط عليّ هذا الكلود رحمة من السماء .

جيزيل كانت أقرب إلى الغباء وإن كانت جميلة جداً (وقد أختار غبية ولكنني لست فاسد الذوق بحيث أختار غير الجميلة » [1] .

لقد أوضحت لنا هذه الرسالة أبعاداً مهمةً من شخصية مرسلها (رائد عبد الكريم) الذي عبر بها عن حقيقة مشاعرهِ تجاه الفتيات اللواتي أقــام علاقات عاطفية معهن ، ولاسيما أوديل وجيزيل ، واستطعنا بذلك أن نعرف عدداً من صفات رائد ، منها كرهه للثقافة ، وميله للهو ، والاستخفاف بمشاعر الآخرين واقتصار عنايته على دراسته التي اتخذها سبيلاً لتحقيق أحلامه ، حتى إذا نال منها ما يريد تركها خلفه ونسيها كلياً . وقد أراد المؤلف من تقديمه رائداً أن يكون ممثلاً لكثير من الشباب الطامحين الذين يتوفرون على قدر من الذكاء ، ويهرعون دائماً للحصول على الدرجات العالية ، بلا تعمق لما يدرسونه ، ولا رغبة ، ويصبح همهم كلّه منصباً على نيل الشّهادة ، وليس العلم . وإذا كان نجيب المانع قد أحسن بتقديمه لهذا الإنموذج فإنه ، في واقع الأمر ، لم يحسن هذا التقديم من الناحية الفنية ، إذ أننا لم نقترب من عالم الشخصية ، على نحو نشعر فيه ، عن قرب ، بما يقع لها من أحداث ، وما يجول في داخلها من مشاعر وأفكار . فنحن نبقى على الدوام بعيدين عنها ، وعن تجاربها ، فضلاً عن أن هذه الشخصية ، وصديقيها سليم وأوديل ظهروا في منتصف الرواية فجأة ، من دون تمهيد ، أو تحضير، ومن دون أن يكونوا ، وقت ظهورهم ، على صلة بالشخصيات والأحداث التي سردت ، في الفصول السابقة .

وقد أثارت هذه الرسالة حفيظة (سليم) فأرسل لرائد رسالةً طلب منه فيها أن لا يؤذي أوديل ، وأن لا يخدعها ، وقد تلت ذلك عدة رسائل من أوديل إلى سليم ، ومنه إليها وإلى رائد ، سلطت جميعها الضوء على شخصية رائــد معمقةً النظر فيها ،

---

(1) الرواية ص 125 – 129 .

وموفرةً المؤثر الخارجي الذي دفع رائداً إلى الإفصاح عن الجوانب الأكثر خفاءً فيه ، التي لم يكن قد اكتشفها في نفسه ، وإنما ظهرت له كرؤيا إشراقية على حد قوله هو[1] ، وذلك في رسالته التي سنكون ، بعرضنا لمقاطع منها الآن ، قد انتقلنا ، لدراسة الطريقة الأخرى ، في تقديم الشخصية نفسها ، ونورد هذه المقاطع كما يأتي :

« ... كنت في العاشرة حين كانت أمي حبلى وكنت في العاشرة حين ركلها أبي ركلة أسقطت الجنين وأقعدتها في فراشها حتى ماتت ولم أدر كم مضى عليها من الزمن وهي تعالج آلام تلك الضربة ، كان الوقت ربيعاً وكان هناك كثير من السنابل والغدران التي يصطاد فيها السمك وكنت طفلاً لا أفكر في الموت ، وحين أعود محملاً بالأسماك الصغيرة أراها تبتسم وكان أبي يشرب كما كان يشرب حين ضربها .. ومضت أيام اذكر منها ثلاثة أشياء : أبي وقبراً في المقبرة الواقعة على الطريق إلى بستاننا الصغير وقناني مليئة تفرغ نذهب بها أنا وأبي إلى البستان كل مساء .

...

أخذت أحاول الانشغال عن جفاف تلك الطفولة بالدروس لأني كنت أجد معها تفاهماً أكثر مما أجده عند أبي فإذا ما أحسنتها وجدت لطفاً وتشجيعاً وكانت الدروس تبعدني عن أبي وتحتل بدورها مكان أمي : أحسست أنني إذا ازددت اهتماماً بدروسي ازداد مجال إفصاحي عن نفسي وكثرت إمكانيات التحرر من روتين أبي العاطفي الحاد وندمه النشوان القاسي .

كنت أريد التحرر من صمت المقبرة ومن صمت أبي وألجأ إلى شيء يمكنني من الاتصال بالعالم وكانت الدروس والدرجات العالية مجالي الوحيد لذلك فقد أخذ المدرسون يعنون بي ويعاملونني باهتمام كلما ازداد اهتمامي بالدروس .

أخذت أنظر إلى العالم من كوة صغيرة هي تلك الصفحات التي ينتظر مني أن أحفظها وما كنت أبداً مقصراً فيها ، إني أدرك ذلك الآن فقط ولانعدام صلتي بالبشر إلا عن طريق هذه الكوة فقدت الإحساس بأنني واحد منهم وأصبحت آلة تقرأ وتكتب ما تقرأ في الامتحان ، وإني أدرك الآن لم كنت مَرِحاً مَرَحاً غليظاً هاذياً حين الفكاك من دروسي : فأنا لم أعرف المودة المجانية الخالصة من كل ثواب أو جزاء » [2] .

---

(1) انظر الرواية ص 142 .

(2) الرواية ص140 – 142 .

من المهم أَن نشير هنا إلى أنَّ تقديم الشخصية نفسها هنا قد اتصف بالطول – خلافاً للمعتاد – ؛ لأن المقام كان يستدعي ذلك ، إذ لم يكن أمام (رائد) سوى استرجاع طفولته كي يوضح لـــ(سليم) الأسباب الحقيقية التي وجهت تصرفاته بالمنحى الذي كان مثار نقد (سليم) الشديد الذي كان يواجهه به دائماً .

وقد اسهم الحوار أحياناً في صياغة المواقف التي فرضت على الشخصيات تقديم نفسها للآخرين ، من ذلك تقديم شخصيتي (صباح) في (القربان) ، و(حسن مصطفى)، في (المبعدون). ففي الأول نجد صباحاً يتقدم لخطبة (مظلومة) من أبيها (دبش) مما يحتم على الخاطب أن يعرف نفسه ، كما يأتي:

« – لست خارجاً يا عم ، جئت لأسلم عليك .

– خير إن شاء الله .

– منذ أيام وأنا أود أن أفاتحك .

– أولاً من أنت ؟

– أنا صباح عبد الحق .

– من عبد الحق هذا ؟

– الذي رأى مدناً وولايات ..

– آه ، زوج جسومة ..

– ... نعم .

– صرت شاباً .. بس من زمان ما شايفك .

– تخرجت من الصناعة ، وخدمت في الجيش .

– وشفتك الآن : جندي اختياري أم إجباري ؟

– عمي دبش ، في يدي مهنة .. أنا ميكانيكي ،

...

– ... ماذا تريد ؟

– أريد أن أخطب مظلومة .

– شنو ، شنو ، شنو ؟

– مظلومة عزيزة عليّ جداً .

– وكيف عرفتها ؟ ! عزيزة عليك .. ماء عيونك .

– عمي دبش ، انت ناسيني ، كنا نذهب للملا سوية ، ونلعب سوية .
– وهذا يعطيك الحق بمال أبيها ؟
– لا عمي ، كل فلس أحمر ما أريد منك ، عندي مهنة من ذهب ..
– اسكت ابن جسومة ، انت طفل .
– عمري واحد وعشرين عاماً .
– ويظل عقلك صغير »[1] .

لا يخفى على القارئ أن فرمان قد بنى رواية (القربان) « على موضوعة رمزية ذات دلالة سياسية »[2] : لذلك لا يمكننا أن نفهم الحوار الذي أوردنـــاه ، من دون أخذ مدلولاته الرمزية بالحسبان ، فقــد أكد غائب طعمة فرمان نفسه على « أن البطلة الرئيسة مظلومة تمثل الشعب العراقي وكل الشخصيات الأخرى تتحدث عن آلامها ومعاناتها وتظهر لها المودة والحب إلا أنها تبقى مظلومة »[3]، « أما صباح فهو الشاب : الواثق بنفسه ثقة كبيرة ... صباح هو رمز للنور والعمل الدؤوب والمتابعة لكل ما يجري ، فهو شخص متنور وواع بكل معنى الكلمة ، إنه رمز للأفكار التنويرية...»[4] ، في حين كان دبش رمزاً « للأنانيـــة ، والاستغلال ، والأمية والظلم، حتى اسمه له مدلوله الخاص عنـــد العراقييـــن ، الذين يربطون كل شيء ميئوس منه باسم دبش !! »[5] .

أما (حسن مصطفى) في (المبعدون) فيقدم المعلومات عن نفسه لمعاون الشرطة في (بدرة) الذي منه :

« – اسمك ؟

...

بلهجة صارخة كرر المعاون :

– اسمك

---

(1) الرواية ص 45 – 47 .
(2) الرواية العراقية (1965 – 1980) وتأثير الرواية الأمريكية فيها ص 68 .
(3) ينقل الدكتور زهير شليبة هذا الكلام عن فرمان في كتابه غائب طعمة فرمان ، دراسة مقارنة في الرواية العراقية ص 239 .
(4) نفسه ص 247 – 248 .
(5) نفسه ص 242 .

– حسن مصطفى إسماعيل .

– شغلك ؟

– سابقاً ، طالب ...

...

– حسناً ، لقد حذرتك بما فيه الكفاية ، أليس كذلك .

– نعم .

...

– جاسم

– نعم سيدي

...

وضح له مهمات المبعدين ، وما عليه أن يفعله ، أنت تعرفها .

– نعم يا سيدي » [1] .

في ما يتعلق بتقديم الشخصية ملامحها الخارجية نجد أن الرواية العراقية قد استخدمت هذه الطريقة استخداماً محدداً ، وقد عمد الروائيون العراقيون فيه إلى جعل شخصياتهم تقابل المرآة ، ثم توصف ملامحها وهي منعكسة عليها ، واللافت للنظر أن وصف هذه الملامح إما أن يتم بالراوي العليم كما رأينا في تقديم ملامح شخصية (عبد الرحمن) في رواية (علي بدر) (بابا سارتر) وشخصية (جلال عبد الحميد) في رواية (موفق خضر) (المدينة تحتضن الرجال)، أو أن يختلط وصف الراوي مع وصف الشخصية للملامح ذاتها ، كما رأينا في تقديم ملامح شخصية (سامي) في (شقة في شارع أبي نؤاس) ، وكما هو الحال مع تقديم شخصيتي (حميد) في (خمسة أصوات) ، و(معروف) في (آلام السيد معروف) ، وكلاهما لغائب طعمة فرمان ، ولما كان تقديم هاتين الشخصيتين متشابهاً من الناحية الفنية ، فإننا نكتفي بتقديم ملامح (حميد) ، مثالاً عليهما معاً ، ويأتي تقديم ملامح حميد على وفق ما يأتي :

« خرج من وراء مكتبه ، وقف أمام خزانته يحاول أن يجد نفسه على زجاجتها . لمعت السن الذهبية كاشفة عن ابتسامة أطلت من تلقاء نفسها ، وكان يرى وجهه البيضوي ، بجبينه العالي ، وعظمي الوجنتين المرتفعتين وكأن العينين الواسعتين

---

(1) الرواية ص 23 و 28 .

تركزان عليهما ، لولا تباعد منخري الأنف ، وشفته الغليظة التي وصفها شريف ذات مرة بأنها (شهوانية مثل شفاه الزنجيـــات اللواتي أحبهن بودلير) لكان نموذجاً للجمال الشرقي ذي السمرة الخمرية ، والشعر الأجعد ، والقامة الممتلئة المعتدلة » [1] .

هكذا نجد أن الرواية العراقية قـــد قدمت عدداً من شخصياتها ، وهي تقدم نفسها ، مستخدمةً في ذلك أكثر من تقنية ، لكننا لم نجد في هذا التقديم ، وكما رأينا في هذا المبحث ، خصائص فنية تلفت الانتباه بدرجة كبيرة .

---

(1) الرواية ص 96 .

يشيع تقديم الشخصيات غيرها في الروايات العربية والعالمية ، وكثيراً ما نقدم الشخصيات غيرها بالحوار ، والمونولوج ، والرسائل . وقد اتسم هذا التقديم في الرواية العراقية بسمتين أساسيتين : الأولى أنه يتم ، على الدوام ، في غياب الشخصية المقدَّمة، فحين تستخدم الرسائل وسيلة لتقديمها ، لا تكون الطرف المرسل إليه ، وعندما يُستخدم الحوار لا تكون من المتحاورين . أما السمة الأخرى فتتمثل في أن هذا التقديم يقوم بإظهار الشخصية ، في سماتها الرئيسة ، بحيث يستطيع القارئ أن يكوّن بهذا التقديم صورة عامة عنها ، أو يقوم بإظهار جانب معين منها فقط ، تكون الشخصية حريصة على إخفائه . فمن النوع الأول ، وهو الأكثر شيوعاً في الرواية العراقية ، تقديم الشخصيات الرئيسة الثلاث بعضهم بعضاً ، في روايـــة (شقة في شارع أبي نؤاس) لبرهان الخطيب ، فقد قدم (سامي) شخصية عدّاي في معرض إجابته عن أسئلة رجال الأمن الذين دخلوا شقته باحثين عن (حميد) فرأوا (عداي) نائماً فسأل أحدهم :

« – ومن هذا الذي ينام كالأمير ؟

...

– عداي .. ابن خالتي .

...

– أين يعمل عداي هذا ؟

...

– طالب في الصف المنتهي بكلية الطب وفي المســـاء يشتغل في مختبر للتحليلات .

...

– ماذا يكسب من عمله هذا ؟

– يكسب شهرياً حوالي الثمانين ديناراً » [1] .

وقد جاء مونولوج (حميد) ليقدم (عداي) و(سامي) معاً ، كما يأتي :

« كان يمكن أن تبقى هذه الفتاة المسكينة في غرفتك فلا خوف عليها مع سامي ولكن عداي .. عداي يختلف تماماً . بل إنه نذل ولا يتورع عن أي شيء للاحتيال عليها وإنك تعرفه جيداً وتعرف تلك الحادثة التي كادت تسبب فصله من الكلية لولا حماية أستاذه الجراح له فواروا تلك القضية قبل أن تبلغ الأسماع . ولقد عجبت حين تحدث

---

(1) الرواية ص 15 – 17 .

عداي عنهما أمامكما ، أنت وسامي ، وكأنها مفخرة من المفاخر إذ راح يقصها بتلذذ وإسهاب واصفاً بدقة كيف أن مريضة الأعصاب حين تسلل إلى غرفتها ليلاً أثناء إقامته في المستشفى راحت تتعرى في بادئ الأمر داعية إياه لـــ ... وحين .. جعلته يصرخ ... و.. وكاد أن يغمى عليه و.. حضرت الفراشـــة وهي في وضع مخز لم يخجل من أن يصفـــه لكما بكل تفاصيله ! .

أما سامي هذا فهو إنسان طيب ولكنه أناني قليلاً وسوداوي ومثالي لم يصطدم بعد بمشكلة حقيقية تفتح عينيه على واقع الحياة . الحقيقة ليس ثمة خوف من ترك الفتاة معه لمدة قصيرة ... » [1] .

ويُقدَّم (سامي) بالمونولوج الداخلي لشخصية (عداي) ، وكما يأتي :

« ... ماذا يستطيع هذا القصير الأصلع الذي يجتر أيامه في تلك الغرفة المليئة باللوحات الرديئة الرسم ويمضي حياته كلها بعيداً عن ملذاتها ونسائها .. آه نسائها ! ماذا يستطيع هذا الغبي الذي يبكي عندما يضاجع البغايا ويخرج إلى الشارع راكضاً عندما تسقط الأمطار بشدة وعندما تهب عاصفة ، والذي لا يبتسم ولا يتحدث إلا بالتقسيط ، ماذا يستطيع أمامه هو البدوي الذي جاء إلى المدينة يحمل سيفه ليغزوها وليخضعها لمشيئته .. سكان المدن ! هؤلاء الجبناء الذين يعاملون بعضهم بعضاً وكأنهم نساء ويتحدثون ويعيشون وهم يحسبون لأتفه شيء ألف حساب ... » [2] .

وفي رواية (القربان) (1974) لغائب طعمة فرمان تقدم السمات الرئيسة لشخصية (دبش) ، في الحوار الدائر بين سليمان القصاب ، وياسر ، وعبد الله ويبدأ مقتطفنا منه بسؤال سليمان الداخل إلى مقهى دبش عبد الله :

« – وحدك ؟

. . .

– ياسر راح يوصل دبش للبيت .

– عجيب! دبش تعافى ؟

. . .

– دبش ما بقى بالفراش غير يومين .

---

(1) الرواية ص 35 – 36 .

(2) نفسه ص 43 – 44 .

. . .

– عنده سبع أرواح !

. . .

– يبين عليك الوجع .

– ظهري مكسر .

. . .

– ليش خاشش بالأباريق ؟ الناس تخش بيه لما تحس برجل واحدة بهذي الدنيا والثانية على حافة القبر ...

– وتتصور قهوة دبش تختلف عن القبر؟ كم سنة صار لنا مدفونين فيه ؟

. . .

– قبر والله قبر ، انتقلوا للقهوة الجديدة .. !

– ودبش راضي ؟

– خاطر الله ، لعد ليش بناها دبش ؟

– فلوس مثل الزبل .

– الظاهر غسل يديه من المقاهي .

– أملاكه ... أملاكه الكثيرة .

...

– يعني تريدنا نضرب على دبش .

– راح يضربكم قبل ما تضربوه ... اسمع ! ممن سمعت ؟

– من دبش .

– ودبش لم يتدخل ، يصنع فضلاً للناس ، ولكن إذا أراد لحمة دسمة ويسَّمن بطنه يبعث زنوبة المخبلة عليّ : أريد لحمة زينة بلا عظم . ومن جهة يزيد إيجار الدكان عليّ .

...

– أهلاً ياسر أوصلت دبش بالسلامة ؟

– أوصلته . . . بحياتي لم أرَ إنساناً يخاف من الموت كما يخاف دبش .

– يريد أن يعيش مائة سنة ، ألم يقل قبل أيام أمشي في جنازتكم كلكم .

. . .

– الطريق كله عاصرني : على كيفك ، راح أموت ، أعثر وأموت .

– ميتة الكلاب .

– ولما أوصلته إلى البيت وضع يده على الباب ، وصاح : مظلومة ، ألبسي عباءتك وتعالي . جاءت مظلومة راكضة .

– كانت تنتظره مؤكد .

– والحوش مظلم ، لا أدري كيف ترى ، ولا تخاف من الظلمة ، وهي بنت صغيرة .

...

قال القصاب محركاً جذعه :

– ألم يكن يخوّن أمها ؟!

قال ياسر : هو سبب موتها المبكر ، كل الناس تقول : كان يزقها سماً وهي لا تدري.

– ... ما هو مرض دبش .

– لا أدري . . . عنده مرض سكر ، ضامم كيس سكر بكرشه . » [1] .

إن النظرة المتفحصة للنص تؤكد ما سبق أن قررناه بشأن مهارة غائب طعمة فرمان في إدارة الحوار ، فعلى الرغم من التركيز على شخصية (دبش) فإن ذلك لم يمنع من أن يكون الحوار عفويـــاً وزاخراً بقدر كبير من المعلومات حول الشخصيات الرئيسة والثانوية المشتركة ، وغير المشتركة فيه ، كما هو الحال مع (مظلومة) ، وقد تم ذلك بمعزل عن الشخصية المُقدَّمة .

وفي (الأنهار) (1974) لعبد الرحمن مجيد الربيعي تُقدم شخصية (إسماعيل العماري) على النحو نفسه ، إذ يبدأ الحوار بســؤال (صلاح كامل) أحد أصدقائه :

« – إسماعيل العماري كان هنا ؟

– إنه يأتي دائماً ، هذا المقهى ملتقى الغرباء والمنفيين في بيروت ...

– ولكنه تحاشاني ؟

– لعلك تعذره . إنه مأزوم يعيش وضعاً خاصاً ، يبدو فيه حاقداً على كل من بقي في الوطن ، إنه واحد من مجموعة حائرة في بيروت . لا تستطيع العودة ولا تستطيع البقاء.

---

(1) الرواية ص 8 – 14 .

...

– ولكن قل لي ، ماذا يعمل إسماعيل العماري ؟

– إنه رسام في إحدى مجلات المقــاومة ، ووضعه حرج كما قــلت لك حتى داخل المنظمة ...

– قبل سفري إلى صوفيا التقيت بزوجته في بغداد ، وقد أخبرتني أنها تنوي اللحاق به، إنها حامل على ما أعتقد .

...

– ولكن لماذا يتنكر لي إسماعيل العامري ؟ ويتظاهر بأنه لم يرني ؟ أو يعرفني ؟

...

– قبل أيام شتمك ، وانهد عليك بسيل من السباب ، وقال : إن صلاح كامل انتهازي وبوق للسلطة » [1] .

ويأتي حوار آخر ، في آخر الرواية ، بعد مقتل إسماعيل العامري ، ليقدم لنا معلومات أخرى عنه ، تصوره بأنه كان إنساناً نقياً ، وبطلاً مقداماً ، وشهيداً في سبيل مبادئه التي أخلص لها [2] .

وقد قامت شخصيتا (أوديل ليماسييه) و(سليم البصري) في رواية (تماس المدن) بتقديم شخصية (رائد عبد الكريم) ، في صفاتها الرئيسة ، بتراسلهما مع بعضهما، وانصب كلامهما على تحليل شخصية رائد ، وتصرفاته . ابتدأت (أوديل) بالكتابة إلى (سليم) ، متحدثةً عنه ، بقولها :

« إن رائداً همجي ولكن به جوعاً إلى شيء ما ، إلى شيء أرضي ، وهذا الجوع مشوب بالمجون المستريح إلى نفسه ، وقد وجدت ذلك في عينيه العطشاوين النزقتين منذ أن دخل المكتبة وقد أحسست بهذا الضعف الذي ينتاب الطراوة تجاه الغلظة ، ثم شعرت أنني أحبه بالفعل ...

وجدت رائداً متعباً في قلة اهتمامه بأي شيء سوى مستقبله (وهو يقصد شهادته) وبسوى اهتمامهِ بالراحة من دراسته (التي يرهق نفسه فيها) بين أحضان فتاة يجدها جميلة ، وهذا الازدواج بين الجدية والأنانية في انكبابه الكاره على دروسه ومن المجون

---

(1) الرواية ص 9-11 .

(2) انظر نفسه ص 265 – 266 .

واللاأبالية (الأنانية طبعاً) يجعل من رائد شخصاً لا يمكن احترامه وكنت أقول منذ أيامنا الأولى : لو أستطيع فقط أن أحترم رائداً لكنت في غاية الرضى . إنه إنسان من غير قيم حتى قيمة فقدان القيم ، فهو سائب مثل طفل ولوع باصطياد الفراشات وقتلها بلا غاية ومن هذه الفراشات الوقت وكتبه والنساء والتاريخ والحاضر . لقد تحدثت معه حول العدوان على مصر الذي استنكرته كما استنكره كثيرون هنا فقال ضجراً (أنا لا أهتم بهذه الأشياء) قلت : ولم أستطع أن أخفي نظرتي المتوجعة من هموده حماساته (أنت لا تهتم بأي شيء على الإطلاق ، حتى دروسك التي تسهر عليها جاداً ليس اهتماماً بشيء ، إنها محاولة نسيان أنه يجب عليك أن تهتم بشيء فهي تخدرك لتجعل منك آلة فتنسى أنك إنسان .)

...

لست أحب أن أكون متكبرة ولكنني حين أقترب من رائد أحس به يدفعني إلى الكبرياء دفعاً ، ولكنه هــو المتكبر : متكبر بجهله ، متكبر بقدرتــه على أن يطأ (هذه الأشياء) بقدمه ، متكبر لأنه رغم عريه الكامل عن أي حسٍ بالانتماءِ يطالب بالحب والاحترام كطاغية جاهل .... » [1] .

ويرد (سليم) على رسالة (أوديل) برسالة وافقهــا فيهــا على رأيهــا في (رائد) ، لكنه حاول إقناعها بطيبة صديقه ، وساق لها لتوضيح ذلك حادثة قديمة ، وهي قيام (رائد) بصفع صديق له أهان عجوزاً ثملاً ، ثم عقب(سليم) على ذلك بقوله :

« هذه الحادثة وحوادث أخرى تبرهن لي على أن رائداً يمكن أن يولد من جديد كما ولد في صفعته تلك . يبدو لي أن مشكلة رائد هي أنه يشعر بنوع غريب من الخجل من أن يكون إنساناً لاسيما أن يكون إنساناً عن طريق التعبير . إنه يستحيي أن يعبر عن الأشياء النبيلة بحماسة وهو يحب أن يظل منسياً كإنسان في متاهات مجونه أو ميكانيكيات دراسته التي لا يحبها ولا يحترمها » [2] .

وقد جاء تقديم شخصية (أبو عبعوب) ، في (الرجع البعيد) (1980) لفؤاد التكرلي ، متميزاً ؛ فقد قدمت الشخصية بكاملها في حوار (حسين) مع (مدحت) :

---

(1) الرواية ص 132 – 135.

(2) نفسه ص 138 .

« ...أي والله مدحت ، بنت السركال نفسها دا اگولك ، حورية اسمها ملعون الوالدين ما لكيت وحدة اتحبها غير بنت السركال ؟ وانت منو ياب ؟ راعي غنم ، أو يمكن مساعد راعي غنم ...

....

سأله مدحت بصوت أجش :

– شنو بنت السركال؟ منو هذا ؟

أشار إليه حسين أن يخفض صوته :

– على كيفك عيني مدحت ، مو دا أحچي لك صار لي ساعة ، هذا چان يحب بنت السركال . حجي علوان الجلعوط ، لا والله .. المهطور ، نسيت اسمه أنعل والديه ، ويغني عليها چان ، لاكت هو مثل الخادم ، تعرف سكند راعي غنم ، نص راعي غنم على گولة أبو شاكر . آني ما عليه ، هذا حجي أبو شاكر ، أكو هيچي شي لو ماكو ، آني ما أدري ، بس الأخ چان بها المركز الرفيع ، لاكت ربك من يريد ، سبحان الله ، وإذا بحورية ، بين ليلة وضحاها ، حامل بشهرها العاشر ، ما أدري الرابع عشر .. يعني مچلچلة بنت اليمني .

...

– وهذا أبو عبعوب ، تالي اشصار بيه ؟

استغرب سؤال مدحت :

– هياته ، عرج ما يكتله ، نص بطل يوميه وبيك اعوازه أحياناً ، رب الكركدن انت لويش دَ تسأل عليه عيني مدحت ؟

...

– وبنت السركال حورية ، وين وصلت حچايتها ؟

– شمدريك بيها الله يخليك مدحت؟ خاطر الله ، على كيفك ، لا يسمعك هذا رب الحلو أبو عبعوب ، تراه هذا خنجره بحزامه الملعون الوالدين .

– انت منين سمعت بيها ؟

لم يجبه . شرب من كأسه

– شنو انت مخرف حسين؟ لو دتنسى بالعجل؟ مو هسة گاعد وتحجي لي عليها انت ؟

– إي ، إي صدك ، دا أنسى ، ما أدري شكو بيّ هالأيام . على كل حال ، هذا قصته قصة ، زوجوه لحورية ؛ زوجوا حورية لأبو عبعوب ، لهذا الأجرب وهم الممنونين . تالي دزوهم يسكنون بغداد والمصرف عليهم ... ما أدري منيش خايفين! هسة اشصار ؟ بنية غلطت ، إي شنو يعني ؟ ترسية ألف سالفة مكسرة جوّه راس كل واحد منهم . لعنة الله على والد والديهم إلى سابع ظهر » [1] .

إن ما يعطي هذا التقديم تميزه الأكبر ما تضمنه كلام حسين ، في تعليقـــه على سلوك حورية : (بنية غلطت ، إي شنو يعني) ، من تأثيـــر – لم يقصده بطبيعة الحال– في (مدحت) الذي لا بـــد أنه ربط بين (حورية) ، وزوجته (منيرة) التي اكتشف ليلة زفافهما أنها فاقدة العذرية ، فهجر ساعتها بيته وعائلته ، وقد جاءت كلمات (حسين) التي ذكرناها لتسهم في تغيير موقفه من منيرة . وهو ما آل بالرواية إلى النهاية التي انتهت عليها . وهكذا نتبين أهمية هذا التقديم ، في (الرجع البعيد) ، ونتبين جانباً من بنائها الفني المتقن حيث أن كل ما فيها موضوع على وفق رؤية فنية متكاملة، ومرتبط بعقدتها ، وحبكة أحداثها ، وحركة شخصياتها المختلفة .

أما التقديم الذي يتعلق بكشف جانب محدد من الشخصية ، التي تحاول إخفاءه ، أو تكون جاهلة بوجوده فيها لسبب من الأسباب ، فقد اعتمد الحوار وسيلة فنية لتحقيقه ، ومن أهم النصوص في هـــذا الصدد تقديم جانب من شخصية (هاشم) ، في رواية (خاتم الرمل) (1995) لفؤاد التكرلي ، وهو جانب لم يكن (هاشم) يعيه ، لذا أنكره انكاراً مطلقاً مع أنه يشكل جل كيانه النفسي ، ألا وهو توقه إلى أن يضع نفسه في الموقف الذي وضعت أمه فيه نفسها من قبل ، المتمثل برفضها زوجها ، ونذرها ذاتها لهاشم ، الأمر الذي أدى إلى تحطيم علاقتها الزوجية ، وتدمير حياتها ، ومن ثمّ موتها . ويعمل هاشم على اتخاذ موقف مماثل لوالدته ، في وعيه الباطن ، فلا يحضر حفلة زفافه ، تاركاً زوجته في بيت أهلها مدةً طويلةً ، من دون زواج فعلي ، أو طلاق يلح أهلها في طلبه ، ويصل الإلحـــاح إلى درجة التهديد بالقتل ، وإلى محاولة اغتيال (هاشم) بالفعل بعد نفاد صبرهم ، وهنا تتدخل شخصية (سلمى) صديقة (آمال) زوجة (هاشم) لتحاول المساعدة قدر الإمكان ، وتلتقي في أثناء ذلك مع (رؤوف)خال هاشم ، فيكشف لها سر شخصية (هاشم) ، ولكن حوار (رؤوف) و(سلمى) لا يرد ، في

---

(1) الرواية ص237 – 239 ، وانظر تقديم حسين بحوار الشخصيتين أم مدحت و مديحة في ص9 من الرواية .

الرواية ، كما وقع في المتن الحكائي ، وذلك لأن (خاتم الرمل) تُروى بسرد الراوي – (هاشم) الذي لم يكن موجوداً ، ساعة وقوع الحوار ، ولم يكن ليتم بوجوده ، نظراً لمراعاة خاله لوضعه ، وما كان (هاشم) ليسمح بهذا الحديث بأي حال من الأحوال ، لذلك يرد كلام (رؤوف) في حوار (سلمى) مع (هاشم) ، فقد نقلت له ما قاله خاله ، ليكتشف القارئ عقدة الرواية باكتشافهِ سر الشخصية ، وقد جاء كلام (سلمى) ، مُخاطبةً (هاشم) ، كما يأتي :

« – أنتَ .. لا تقاطعني ودعني أكمل حديثي . أنت في مثل موقف .. نعم في مثل موقف والدتك . لا تقاطعني . لديّ .. سمعتُ ذلك من خالك . إنه على حق هو متأكد ، كانت .. نعم .. أنت لا تعلم بهذا ، تغيرت منذ أن ولدتك تغيرت وتركزت حياتها كلها فيك .. ، لم تعد تريد زوجهـــا صارت تحسب نفســـها .. نعم .. أقولها لك وهـــو صحيح .. صارت تحسب نفسها محرمة على البشر . نعم . لا تنكر ، لأنك لا تعلم ، كانت .. حطمت حياتها الزوجية ، حطمتها هي ، بذل خالك جهده معها فلم يفلح . كان يعلم أنها .. أنها ضعيفة الأعصاب ألم يخبرك ؟ لكنه لم يتصور أنها قد تصل إلى هذا الحد ، لم يعد يهمها أي شيء ، ما دامت أنت معها وهكذا .. وهكذا أنت الآن ، أنت تدمر حياتك ، ولا يهمك ذلك ، أنت تعلم بأنهم هناك ، يترصدون لك ، ويريدون التخلص منك بأيّ ثمن . يقتلونك . يمحونـــك من وجـــه الأرض .. وأنت غير مهتم .. أنت غير مهتم »[1].

وهكذا نلاحظ أن هذا النص مثلما تميز بأهميته في الكشف عن عقدة الرواية ، فإنه امتاز كذلك من الناحية الفنية ؛ كونه ورد بصياغة فنية لم نعهدها ، في ما درسناه من الرواية العراقية . من حيث تضمن الحوار الذي قدم جانباً من شخصية (هاشم) الذي كان غائباً حينها ، في حوار آخر كان الأخير طرفاً فيه .

ومن النصوص التي قدمت جانباً خفياً من الشخصية الحوار الذي تناول شخصية (فوكس) ، المدير الذي يعمل لديه (محمد) – أحدى الشخصيات الرئيسة – مترجماً في رواية (رياح شرقية رياح غربية) . علماً بأن هذا التقديم لم يؤثر ، على نحو ملموس، في أحداث الرواية ، وإنما جاء ليكشف عن جانب مهم من الشخصية المقدمة فقط . وقد ورد الحوار كما يأتي :

---

(1) الرواية ص 130 – 131 .

« عندما استطال الصمت بينهما سأله الرجل :

– أنت في أي قسم تشتغل ؟

– في مديرية الإدارة .

– سأله الرجل مبتسماً :

– عند الشرطي ؟ ...

– عند المستر فوكس .

– وماذا تشتغل عنده ؟

– مترجم .

سأله الرجل مندهشاً :

– وما حاجته هو إلى المترجم ! ؟ عفواً . . لا أقصدك شخصياً ، إنما قصدي أقول إنه يعرف اللغة العربية .

باغته النبأ .

– يعرفها ! ؟

– مثلي ومثلك .

ثم قال الرجل :

– أنت لا تدري .

– لا .. في الحقيقة أنا .. لم أسمعه يتكلم بها .. ما كنت أتصور أنه ... » [1] .

إن كشف هــذا الجانب ، في شخصية فوكس ، اقتصر على تعزيــز صورة (فوكس) التي شابها الكثير من الغموض .

يبدو من الواضح لنا في ختام هذا المبحث أن الرواية العراقية لم تعرف في تقديمها لشخصياتها بوساطة الشخصيات الأخرى طرائق فنية متميزة تلفت الإنتباه ، فقد سارت في الأعم الأغلب بصورة تقليدية ، ولم نجد فيها ما استخدم تقنيات فنية جديرة بالذكر إلا ما رأيناه في نصي فؤاد التكرلي اللذين وقفنا عندهما .

---

(1) الرواية ص 49 – 50 .

بتفحصنا للنصوص التي ضمت شخصيات قُدِّمت بنفسها وغيرها ، نجد الشخصيات عندما تقدم نفسها تستخدم الحوار وحـــدهُ وسيلةً لذلك ، في حين اتجهت وهي تقدم غيرها إلى الكشف عن جانب خفي فيه يسعى لكتمانه . وإن أهم الفروق في نصوص هذا التقديم، في الرواية العراقية يقع في أن بعضها اتجه إلى أن يقدَّم الشخصية، في أكثر من زاوية ، كاشـــفاً عن عالمها الكامل ، رغبةً في تصوير هذه الشخصية ، وعرضها للقارئ ، كما في تقديم شخصية (حميد) في رواية (خمسة أصوات) لغائب طعمة فرمان على سبيل المثال . أما بعضها الآخر فيمتاز تقديم الشخصيات بنفسها وغيرها فيه بأنه يشكل لحمة الروايـــة ، وموضوعها الأساس ، فهي تُبنى ، في أحداثها ، وشخصياتها ، من أجل تقديم هـــذه الشخصية ، وهي الشخصية المركزية ، في الرواية والإحاطة بجوانبها المختلفة ، فالتقديم هنا يمتد ليشمل الرواية بأكملها، كما هو الحال في تقديم شخصية المرأة ذات الأســـماء المتعددة التي لم يثبت لها من بينهن اسماً واحداً ، في رواية (الشاطئ الثاني) (1998) لمهدي عيسى الصقر . ففي الإنموذج الأول يقدم (حميد) نفسه ، في حواره مع أصدقائه الأربعة : سعيد وعبد الخالق وإبراهيم وشريف، بتعليقه وإياهم على رفضه اقتراح مديره في انتدابه مديراً لفرع المصرف ، الذي يعمل فيه ، في مدينة (الديوانية) :

« قال حميد :

– ... أريد أن أبقى أعزب طوال عمري ، فالعزوبة حياة طليقة ، ولا أريد أن أصبح مديراً للبنك ، وبعدها أُحال على التقاعد ، والحقيقة أنني لا أحب البرمجة ولو أنني درستها في كلية التجارة ، قد تكون مستساغة في الاقتصاد ولكنها غير مقبولة في الإنسان ، فالمستقبل جميل لأنه غير معروف .

قال إبراهيم :

– أليس لديك أحلام ؟ ...

قال حميد :

– أريد أن أكون سعيداً » [1] .

لقد حرص حميد على التأكيد على كونه وحيداً أعزب ، في أكثر من مناسبة كما في قوله في وقت سابق ، وهو يجيب عن سؤال إبراهيم ، في قوله الآتي :

---

(1) الرواية ص 30 .

«– اذهب : إذا كان ذلك لفترة قصيرة ، فماذا عندك في بغداد؟ لا ماما ولا داده .

قال حميد رافعاً سبابته إلى فوق :

– طير وحيد – وضحك – غصن ومقطوع من شجرة » [1] .

ويُضمَّن فرمان ، بما لديه من قدرة كبيرة في صياغة حوارات فنية ، كلام (حميد) لهجة فيها اصطناع ظاهر ، مما أسهم في تهيئة القارى لتقديم الجانب الذي سعى (حميد) لإخفائه ، وهو ارتباطه بزوجةٍ وأطفالٍ أهملهما إهمالاً شديداً ، وقد كشف عن ذلك حوار (حليمة) زوجة حميد ، و(ستار) – وهو أحد جيرانها– مع (سعيد) صديق حميد ، إذ كشفا له حقيقته ، وقد بدأ ذلك بقول (ستار) :

« – يا أستاذ سعيد ، أنت ترى أمامك مأساة ... رجلاً تاركاً زوجته وأولاده للجوع . ألا يثير هذا شفقتك ؟

– شيء مؤسف – تمتم سعيد – هناك أزواج ...

قاطعه الرجل

– لا يوجد أزواج مثل زوجها .

...

– أنت تعرفه – قال الرجل في يقين – كل يوم تلتقون سوية .

... . وقالت المرأة وهي تمسح عينيها .

– جلساتكم لنص الليل » [2] .

وإذا اقتصر هذا الحوار على كشف هذا الجانب من شخصية (حميد) فإن حواراً آخر يأتي ليقدم ماضيها عن طريق شخصية (ستار) وحدها ، موضحاً به الأسباب التي أدت بحميد إلى أن يتصرف على نحو ما نرى في الرواية :

« سأل سعيد :

– هل كانت علاقتهما بهذا السوء منذ البداية ؟

– منذ البداية ، منذ أن عرفتها قبل أكثر من خمسة أعوام ، قبل ذلك كان حميد يخاف أباه ، وكان ما يزال طالباً ومستقيماً نوعاً ما ، عندما كان يشرب يأكل حفنة من الهيل حتى لا تخرج رائحة العرق من فمه ، ولكن بعد وفـــاة أبيه صار عربيداً ، وعندما

---

(1) الرواية ص 17 .

(2) نفسه ص 36 .

سافرت أمه مع أخته إلى الكوت بعد زواجها باع بيتهم في القاطرخانه واشترى الخُم الذي رأيته ، وعاش حياة السكيرين ، ونسي أن له عائلة .

...

– وابنتها ستموت – قال الرجل ورفع جسمه – هذا الرجل لا يحس بأية شفقة على أولاده . هناء مريضة جداً ... كانت مثل الوردة ... . والآن ذبلت ... وهو لا يهمه ذلك ولا يستأهل منه لفتة ... أنا أعرف أنك صديقه ... ولكن شلون ؟ تموت العائلة من أجل سهراته ؟ » [1] .

ويتخذ تقديم الشخصية المركزية في رواية (الشاطئ الثاني) ، كما ذكرنا ، منحى مختلفاً عن شخصية (حميد) آنف الذكر ، وأن أهم فارق بينهما هو أن تقديم الشخصية نفسها ، ونقض هذا التقديم بتقديم آخر عنها بالشخصيات الأخرى لا يردان ، في (الشاطئ الثاني) ، مرة واحدة ، كما هو الحال مع رواية (خمسة أصوات) ، وإنما مرات متعددة تمتد على طول الرّواية . بل هي تشكل ، في الحقيقة ، أحداث الرواية ، وتُوظف الشخصيات الرئيسة والثانوية جميعاً ، من أجل ضمان استمرار هذه العملية : نقض كل صورة تقدم عن الشخصية بتقديم صورة آخرى، حتى تصل الرواية إلى نهايتها ، حيث يتم كشف النقاب ، بصورة حاسمة ، لا تحتمل النقض ، عن الشخصية التي حيرت الراوي – الشخصية (سامي) .

مما تقدم نعرف أننا أمام رواية ذات بناء فني اتسم بقدر من التعقيد ، في مجال تقديم الشخصية إن نحن قارناه بتقديم الروايات العراقية عموماً ؛ الأمر الذي وجدنا فيه أنَّ من المهم أن نعرض جانباً من (الشاطئ الثاني) في أحداثهـــا ، وشخصياتها ، وبنائها الفني .

تبدأ الرّواية باستجابة راويها (سامي) – وهو شاب بغدادي يعمل في البصرة ، حيث تقع الأحداث ، مديراً لإحدى مدارس البنات – لرسالة قريبته (أم عبّاس) الساكنة في الشاطئ الآخر من النهر ، ويوصله إليها (عوّاد) وهو صديق ابنها الوحيد المتوفى حديثاً ، ليجدها تعيش في ضائقة مادية شديدة بعد وفاة ابنها ، هي وأرملة ابنها الشابة الحسناء (سلوى) ، وليعرف من (أم عباس) أن (سلوى) حبلى، وأنها ذات سمعة سيئة . إن هذه الأرملة الشابة هي الشخصية المركزية ، في الرواية ، وإن هذا التقديم

---

(1) الرواية ص 60 – 61 .

الذي يتم عن طريق (أم عباس) هو أوّل تقديم للأرملة التي تقدم نفسها ، لـــ(سامي) بعده ، بشكل يختلف اختلافاً كبيراً عما قالت (أم عباس) ، ثم يتلو ذلك تقديم آخر بشخصيات أخرى ، يأتي ليناقض التقديم الأخير ، وينعت الأرملة بنعوت جارحة ، ويهاجمها هجوماً عنيفاً ، ليتبعه تقديم آخر للأرملة تظهر فيه نفسها لتنفي الكلام الذي قيل عنها ، وهكذا دواليك ، حتى نهاية الرواية التي ما تنفك أحداثها تنمو على وفق العلاقة القائمة بين (سامي) والأرملة الشابة التي نكتشف أنها تتكتم على اسمها الحقيقي بأسماء مستعارة . والمفارقة أننا نكتشف زيف هذه الأسماء بوساطتها هي ، في حوارهـــا مع (سامي) ، من دون أن نصل إلى اسم حقيقي نطمئن إليه .

إذن فسامي هو الذي يسعى لمعرفة حقيقية الشخصية وسط تناقض الصور المقدمة عنها ، بالتناوب بينها وبين الآخرين ، فكلما قدمها الآخرون بشكل سلبي قدمت نفسها بصورة إيجابية ، ويعود الآخرون لتقديم جوانب جديدة عنها تظهرها بشكل قبيح لـــ(سامي) ، لكنها تقدم هذه الجوانب على نحو آخر ، يجمل صورتها أمامه ، وهكذا . بيد أن رؤية (سامي) لا تأخذ طابعاً حيادياً ، وهذا ما يحسب للروائي ، في واقع الأمر، فهو يتأثر بجمال الأرملة ، وشخصيتها المميزة ويقع في حبها بسرعة ، مما يجعله منحازاً لها ، ومصدقاً لما تقوله هي، في حين يأخذ موقفاً معادياً لتقديم الشخصيات الأخرى لها . وعلى الرغم من أن القارئ لا يشارك (سامياً) ، في عواطفه تجاه (الأرملة) ، فإنه لا يملك إلا أن يتحدد بوجهة نظره كونه من يسرد الأحداث ، وهذا أيضاً مما يحسب للروائي ؛ لأن الشك الذي ظل قائماً في حقيقة كل تقديم – وهذا ما أسهم فيه انحياز (سامي) إلى تقديم الأرملة نفسها – شد القارئ للرواية ، وجعله متشوقاً أكثر لمعرفة حقيقة هذه المرأة .

لقد ذكرنا أن تقديم (الأرملة الشابة) الأول يتم عن طريق (أم عباس)، في معرض حديثهـــا عن زواج ابنها (عباس) منها :

« (زواجه يا ولدي هو أصل البلاء! اشرب شايك قبل أن يبرد .)

أحرك الملعقة في (استكان) الشاي فيرتفع الرنين في فضاء الغرفة .

(لولا هذا الزواج المشؤوم ما جاء عبّاس هارباً إلى البصرة ، وجرى له الذي جرى!)

...

(ومن أين زوجته ! ؟)

(زوجته ! ؟)

يقسو وجهها

(امرأته يا ولدي كانت واحدة من ..)

ينخسف لحم خديها وهي تمص سيجارتها بشراهة ، وأتوقف عن شرب الشاي الذي حملته إليّ البنت ، إذ أجده شديد المرارة .

(المرحوم ابني تعرف عليها في بيت للساقطات ، كان فتى طائشاً جنى على نفسه ، وعليّ أنا أيضاً !) .

(وهذه المرأة التي تتكلمين عنها تعيش معك الآن... هنا... في هذا البيت ! ؟)

تحدق العجوز في وجهي في شيء من الدهشة .

(أنا ظننتك عرفتها! إنها البنت التي حطت لك الشاي !)

. . .

(ولكن هذه صغيرة! قصدي لا يبدو عليها أنها ... ! أنا تصورتها ... ! كم عمرها الآن ! ؟)

(لا أدري)

. . .

(المصيبة أنها حامل !)

(تقولين حامل ! ؟)

صوتي في سكون الحجرة لا يشبه صوتي .

(نعم ، في شهرها الثاني الآن !)

إذن مات عباس وترك لأمه حفيداً يتلوى في رحم عاهرة !

(هذه هي المشكلة يا ولدي ، فأنا برغم مقتي لها لا أستطيع أن أتركها تمضي بحفيدي لتلده في ماخور !) .

وتطفئ العجوز عقب سيجارتها في سائل الشاي الراكد في قاع الصينية ، ثم تمسح أطراف أصابعها بقماش ثوبها .

(وإذا أخذتها تعيش معي في بغداد فكيف أواجه الأهل والمعارف هناك !) »[1].

وبعد تفكير يسأل سامي العجوز :

---

(1) الرواية ص 17 – 19 .

« (أليس لديها أقارب تذهب إليهم ! ؟)

تحدق العجوز في وجهي في شيء من الاستغراب ، وأكتشف سريعاً كم أنا ساذج .

(أهل ! ؟)

. . .

(والله لا أدري يا ولدي . فهي كل يوم تأتيني بحكاية عن أصلها وفصلها) . تتوقف أم عباس عن بحثها عن السيجارة يائسةً . لعلها دخنتها ونسيت .

(ما عدت أعرف صدقها من كذبها . حتى اسمها لا أظنـــه اسمها الحقيقي!)... » [1] .

ما تكاد الصورة الأولى التي قدمتهـــا العجوز (أم عباس) عن الأرملة تستقر ، في ذهن القارئ حتى يأتي الحوار الأول بين (سامي) و(الأرملة) ، بما تقدمه عن نفسها من معلومات ، ليخلخلها ، عموماً ، فلم يقتصر الاختلاف ، على صعيد تباين وجهتي النظر بين (الأرملة) و(العجوز) ، كما سَيُبين الحوار الذي سنورده هنا ، وإنما شمل أيضاً الطريقة الفنية التي صيغ بها الحوار ، ففي الوقت الذي أنجز فيه الحوار السابق ، بصورة تقليدية ، من حيث الشكل ، فإن الحوارالذي يدور بين (سامي) و(الأرملة) لا يرد كما وقـــع في المتن الحكائي ، بل يجيء ، في ضمن استرجاع الراوي (سامي) ، وبعد حذف ضمني ، لما وقع بينه وبين الأرملة من حديث ، الأمر الذي أسهم في البناء الفني للرواية . ولو أن الصقر وضع حواراته جميعاً على نحو يوافق فيه موقعها في المبنى الحكائي موقعها في المتن الحكائي لاقتربت (الشاطئ الثاني) من البناء المسرحي ، لكن الصقر ، بوعيه الفني نجح في تجنب ذلك . ويبدأ مقتطفنا من هذا الحوار بقول الأرملة :

« (في الحقيقة أنا أردت أن أوضح لك أنني لست فتاةً سيئة مثلما وصفتني لك أم عباس فهي امرأة حقودة ... لا أظن أحداً يقول : إنك فتاة سيئة لكن ظروف الإنسان تجعله أحياناً ... فترنو إليه بامتنان تقول له أنها لم تبق في ذلك المنزل غير ستة أشهر ... إن الناس لا يغفرون لأحد شيئاً ... لا عليك حاولي أن تفكري بالمستقبل ... أي مستقل هذا لخاطر الله أُستاذ سامي ، أي مستقبل وأنا أرى الاتهام في كل نظرة ؟ ... لا لا أنتِ تتصورين هذا بسبب حساسيتك الزائدة ، فالناس مشغولون عنك بهمومهم اليومية ، صدقيني ... هو أيضاً كان يشجعني بكلماته العذبة ، وكيف تعرفتِ عليه ؟

---

(1) الرواية ص 21 – 22 .

... تعرفت عليه في ذلك المنزل اللعين إذ زارنا في ساعة متأخرة من إحدى الليالي ... وتعلق بي عباس وأحببته أيضاً ... وماذا قلت له عندما اقترح عليك الزواج ؟ شرحت له حقيقة ظروفي فصاحبة الدار اشترت لي ثياباً ومجوهرات وجعلتني أوقع لها على عدد من الكمبيالات ... قال : نتزوج ونهرب إلى البصرة ... لم أقل لعباس أن رجلاً فظيعاً هددني ... قال : سوف أجعلك تندمين إذا حاولت الإفلات مني ... ماذا فعل هذا الرجل ؟... جعل صاحبة المنزل تلاحقنا ، جاءت وراءنا واشتكتني إلى الشرطة . قالت إني سرقتها فاحتجزوني ، وضعوكِ في الموقف ؟ نعم بضعة أيام بعد ذلك استطاع عباس أن يستدين من عوّاد ومعارفه .... » [1] .

يستطيع القارئ أن يلاحظ بجلاء أن هذا الحوار ليس حواراً درامياً ، فـــ(سامي) لم يكن سوى متلقٍ للمعلومات التي ساقتها (الأرملة) عن نفسها ، للرد على الصورة التي قدمتها عنها العجوز ، ونجد أن إدانة الشخصية ، عن طريق الشخصيات الأخرى ، ودفاعها عن نفسها يتواليان في سلسلة مُطرِّدة ، مما يُشكل ، على طول الروايـــة ، نسقاً لا يتغير ، وفي كل مرة نجد شخصيةً جديدة تدين الأرملة ، في حين أن لا أحد ينوب عنهـــا في الرَّد على ما يقـــال عليها ، وفي كل إدانة ، ودفـــاع عن النفس نتعرف على نـــواحٍ جديدة من شخصية (الأرملة) . ونلاحظ أن كل إدانة تتم في إطار حوار تغيب عنه الأرملة ، وأن دفاعها عن نفسها ينجز دائماً في غياب من أدانها .

وفي حوار لاحق يُقدم (عوّاد) لـــ(سامي) جوانب من شخصيتها ، على نحو يسعى من خلاله إلى إدانتها ، وتشويه صورتها أمام سامي ، قائلاً له :

« (أنت لا تدري يا أستاذ ، كم تعذب معها المرحوم عباس !)

(لكن عباس كان يحبها !)

(هذه هي المشكلة ، كان هو يحبها كأنها المرأة الوحيدة في الكون ، وكانت هي تسبب له الألم !)

(كيف ! ؟)

(بنزواتها ، بطلباتها المستحيلة ، بضحكها مع الرجـــال الأغراب في حضوره ، كأنها ما تزال قحبة تمارس ... !)

تمزقني التسمية الشنيعة التي أطلقها عليها هذا الكلب بكل بساطة .

---

(1) الرواية ص 33 – 37 .

(جعلته دائخاً ، يمشي مثل السكران ، إلى أن جاء لوري وسحقه !)

يحك ظاهر كفه ، عيناه ترنوان إلى الحركة المستمرة في الشارع .

(لكنني سمعت أن شاحنة صعدت الرصيف ودهسته !)

ينظر في وجهي .

(سمعت منها طبعاً ! لا ، كان يعبر الشارع في طريقه إلى الفندق الذي نزلا فيه ، عندما جاء بها من بغداد ، ولم ينتبه .)

أرنو ساهماً إلى شط العرب الذي يجري بعيداً ، مياهه تتلامع مثل بطون الأسماء ، تحت أشعة الشمس .

(تصور ، أستاذ عندما احتجزوها ، طلب منها المرحوم أن تبيع ذهبها ، حتى تساعده ليسدد الدين الذي عليها للقوادة ، فرفضت !)

لماذا يعذبني هذا المخلوق بإصراره على تسمية الأشياء بأسمائها البذئية !

(لكنني سمعت أنها باعت ذهبها)

(بعدين ، بعد أن مات عباس ، ولم يتهيأ لهـــا بعـــدُ رجـــل ينفق عليها بلا تفكيـــر) »[1] .

لم يكتفِ (سامي) ، كما رأيناه في الحوارات السابقة ، بتلقي المعلومات عن الأرملة بحياديـــة ، بل أخذ يجادل الآخرين ، ويطرح رأيه في ما يقولونه عنهـــا ، فهو لم يعد غريباً عن عالمها ، كما في أول الرواية ، من جهة ، ولأنه تعلق بها من جهة أخرى ، وإن تبنيه موقفاً محدداً منها هو الذي أضفى على الحوار قدراً من التضاد بين المتحاورين ، وهو ما لم نألفهُ في الرواية قبل هذا الحوار .

ومما تجدر الإشارة إليه أيضاً ، في هذا الحوار ، أن المؤلف كان موفقاً في اختياره لعدد من مفردات كلام شخصياته ، إذ كشفت عن وجهات نظرهم ، ومواقفهم ، التي أسهمت في توفير الصدق الفني المطلوب ؛ لإقنـــاع القـــارئ بهم ، فقد رأينا كيف أن عوّاداً كان حريصاً على تسمية الأشـــياء بأسمائها البذيئة ، على حد تعبير (سامي) ، وذلك في سبيل أن تعضد هذه الأسماء الصورة التي يريد تقديمها عن (الأرملة) ، في حين أنها استخدمت ، في حوارها السابق ، مفردات أخرى ، فبدل [القوّادة] ، المفردة التي استعملها عوّاد ، وجدناها تقول : (صاحبة المنزل الذي أعمل فيه) .

---

(1) الرواية ص 53 – 54 .

أما الحوار الذي تَردُّ فيه (الأرملة) على ما قدَّمه (عوّاد) عنها – مظهرةً في أثناء ذلك جوانب جديدة عن شخصيتها – فإنه ، في واقع الأمر ، لا يحمل من الناحية الفنية جديداً يخرج عما ذكرناه آنفاً ، سوى أن هناك طريقة جديدة تتبع في دفاع الأرملة عن نفسها ، وهي التشكيك بنوايا عوّاد . تذكر (الأرملة) أن(عوّاداً) لم يتخذ منها هذا الموقف المعادي إلا لأنه يحبها في حين أنها رفضته رفضاً قاطعاً ، وهو يقدمها بهذه الصورة لسامي ؛ لأنه يريد أن يبعده عنها لمّا رآه منافساً له فيها . وتتلخص أهمية هذا الحوار فيما تكشفه الشخصية المقدمة عن نفسها من معلومات مهمة ، ففيه عرفنا أنها ليست حاملاً ، وأن (سلوى) ليس اسمها الحقيقي ، وأن لها عدداً من الأسماء المستعارة ، وتعلقاً بهذا نشير إلى أن القسم الخاص بكلام الأرملة على أسمائها المستعارة قد افتتح بطريقة بدت لنا مقحمة :

« (سلوى)

(نعم حبيبي !)

(لا شيء فقط خطر لي أن أهتف باسمك بين جدران شقتي)

.....

(وهل تحب هذا الاسم ؟)

(أنا أحب أي اسم تحملين)

(في الحقيقة سلوى ليس اسمي !)

...

(وما هو اسمك إذن ! ؟)

(هناك كان اسمي سعاد)

(سعاد اسم جميل !)

(لكنه ليس اسمي)

(هذا أيضاً)

...

(الاسم الذي أطلقه عليّ أبي بعد الولادة هو سكينة)

(غريب ! ما السر في أن كل أسمائك تبدأ بحرف (السين) ؟)

(لا أدري ، صاحبة المنزل قالت لي اسمك هذا يصلح للمجالس الدينية والمآتم ولا ينفـــع في هـــذا المكان ، فما رأيك لو أسميك سعاد ، قلت سعاد ، سعاد !) » [1] .

ويأتي تقديم الأرملة الأخير ، في نهاية الرواية ، بوســـاطة الشخصيات الأخرى ، وتحديداً الرجل الثري الذي ظل يطاردها مدةً طويلةً ، ويرجح أنه دَبّر مقتل زوجها (عباس) ، ودبّر حادثاً آخر لـــ« سامي » ، ليحذره به من مغبة علاقته لها ، وهو يقدمها له ، بعد اختفائها من الرواية ، فلم نجد رداً لها عما قيل عنها هذه المرة كذلك ، ويبدأ الحوار بسؤال سامي الرجل :

« (ما الذي تريده مني ! ؟)

(أين سلمى !)

لابد أن الرجل أخطأ في الشخص الذي يريد .

(من هي سلمى ! ؟ أنا لا أعرف ... !)

(لا تتغابى . أنا أتكلم عن البنت التي تعاشرها حضرتك ، منذ أشهر) .

ويفيق على حقيقة محيرة ، من يصدق أن هذا الرجل الذي أنقذه من الموت ، وبدا له إنساناً طيباً ، هو نفسه الوغد الذي دأب على ملاحقة سلوى وإرهابها .

(إذن فأنت هو ... !)

(نعم . أنا . أين هي ! ؟ جئت آخذها) .

يبتسم متشفياً

(تأخذها من أين ! ؟ سلوى رحلت !)

(وهل تسمي نفسها سلوى الآن ؟ لا يهم خذني إليها)

(أنت لم تسمعني! قلت لك إنها رحلت . أرعبتها جنابك، فلملمت ثيابها واختفت)»[2].

في هذا الجزء من الحوار ، قدم الرجل الثري اسماً جديداً للأرملة بطريقة لم تعتمد على تقديم المعلومات لسامي على نحو مقصود ، بل جاء الأمر عرضاً ، خلافاً لما رأيناه من تقديم لها فيما سبق ، لكننا نجد الرجل ، في جزء آخر من الحوار يقدم جوانب جديدة عنها لسامي ، كما قدمت قبل ذلك ، ولاسيما قوله :

---

(1) الرواية ص 74 – 75 .

(2) نفسه ص 132 – 133 .

« (... أستاذ سامي . أنت لا تعرف شيئاً عن ماضيها . سلمى كانت زوجة لمحاسب صغير يعمل في واحدة من شركاتي)

هي لم تكلمه عن الرجل الذي تزوجها قبل عباس .....

(كان إنساناً وديعاً ، أظنه كان من أقاربها ، لست متأكداً)

...

(بعد ذلك استدعوه إلى الخدمة ، وبعثوا به إلى الشمال ، وهناك فقد إحدى عينيه، قالوا إن لغماً انفجر عليه ، أو شيء من هذا القبيل . برغم ذلك أعدته إلى عمله ...

كل هذه التفاصيل لا تهمه . فلماذا يرويها إليه !

(لكنه رجع شخصاً مختلفاً . راح يتعاطى المخدرات ، ويلعب القمـــار ، وكان ، كما عرفت من رجالي فيما بعد ، يدعو أصحابه إلى بيته ، وحين يخسر نقوده في اللعب يقامر بزوجته ، ويجبرها على النوم مع الغالب ! ... وجاءتني يوماً تشتكي من زوجها، حين وقع نظري عليها عجبت كيف لا يقدر ذلك الأبله النعمة التي حلت في بيته بطريق الخطأ . استدعيته ، ووبخته ، قال إنها تكذب ، فهو لم يجبرها على شيء ، وإنها كانت تخونه ... بعد ذلك اكتشف أنه كان يختلس من أموالي ، بالاتفاق مع عدد من المقاولين فطلبت إيداعه العجز وأقمت عليه دعوى ستؤدي به إلى السجن ، مدة طويلة ، فساومني عليها ... عندئذ أسقطت الدعوى ، وجعلتهم يطلقون سراحه ، وطلقها هو بالمقابل)

(وبهذه الطريقة الفذة أصبحت ملكاً حلالاً لك أنت وحدك !)

(أنت لا تعرف مقدار المبالغ التي سرقها مني زوجها ذاك ! ... استأجرت لها بيتاً وخادمة ، لكنها ، ناكرة الجميل ، لم تمكث فيه غير أسبوع واحد . ثم هربت)

(هربت من ماخورك الخاص ! لا ، ليس من حقها !)

(عندما عثرت عليها ، أخيراً ، في ذلك المنزل المشبوه . كان ذلك الفتى الأهوج قد أغراها بالزواج ، وأخذها بعد ذلك وفر بها إلى البصرة) ...) [1] .

لا نجد في هذا الحوار ما يميزه فنياً متفردةً أو يطبعه بمواصفات معينة ، تختلف عما سواه ، فهو ، كما الحوار السابق ، تقع أهميته بمضمونه الذي يقدم مرحلة من ماضي الأرملة ، لم تكن معروفة لـــ(سامي) وللقارئ ، ليس إلا .

---

(1) الرواية ص 135 – 137 .

قبل أن نختم حديثنا عن تقديم الشخصية في رواية (الشاطئ الثاني) ينبغي أن نقول : إن الروائي مهدي عيسى الصقر قدم شخصيته الرئيسة المركزية تقديماً فنياً متميزاً بصفة عامة ، لكن ذلك لم يمنع من وجود بعض الهنات لديه . فعلى الرغم من ملاحظتنا أنه أفاد من توجيه شخصياته إلى قول كلمات ومفردات معينة تناسب المقام ، والمنظور الخاص بها ، إلا أن هذا كان ، في الواقع ، في إطار جزئي ضيق ، أما استعماله العام فإنه اتصف بالميل إلى جعل الشخصيات جميعاً تتكلم بطريقة واحدة متشابهة ؛ مما أدى إلى إضعاف تقديمها بدلالة أسلوبها في الكلام ، بما يظهره من خلفية اجتماعية ، وثقافية، ومرحلة عمرية ، إلى غير ذلك من مميزاتها التي لا تظهر بكل عمقها ، ومدلولاتها إلا عن طريق المفردات التي تستعملها .

لقد شكل تقديم هذه الشخصية قوام مبحثنا هذا ، إذ اعتمدنا عليه كما هو ظاهر ، بصورة رئيسة ؛ ذلك أن الرواية العراقية لم تحفل ، على وفق ما اطلعنا عليه منها ، إلا بنصوص قليلة للغاية تضافر فيها تقديم الشخصية نفسها ، وغيرها للوصول إلى تقديم متكامل يغطي نواحي الشخصية كافةً .

تنقسم النتائج التي خلص إليها البحث إلى قسمين أساسيين : ما اتصل منها بالقضايا النظرية لتقديم الشخصية ، وما تعلق منها بواقع هذا التقديم ، في الرواية العراقية .

في ما يخص القسم الأول ، كشف البحث عمّا أحاط بمصطلح (تقديم الشخصية) من التباس ، وإشكال ؛ مما وقع بسبب اختلاف الترجمة، وقلة الضبط العلمي ، وعللنا سبب اختيارنا إياه من بين مصطلحات أخرى قريبة منه . ودرسنا نشأة (تقديم الشخصية) في النقد الإنكلوسكسوني ، والنقد الشكلي الروسي ، وبحثنا في تطوره ، وأسسه التي قام عليها في الدراسات النقدية المتنوعة الاتجاهات التي تناولته ، لنستقر على رؤية ، وفهم محددين لـــ(تقديم الشخصية) تتمثل في أنه مجموعة الطرائق الفنية التي يتوسل بها الروائي ، ليُعرّف القارئ بشخصياته . ويتم ذلك بالمؤلف الضمني الذي يعتمد طريقتين أساسيتين في ذلك : الإخبار ، وفيه يتولى الراوي – سواء أكان عليماً أم كان إحدى شخصيات الرواية – تقديم الشخصية على نحو مباشر؛ والإظهار ، وفيه تُقدَّم الشخصيات ، إما بدلالة حوارها ومونولوجها ، وأفعالها ، وأسمائها إلى غير ذلك مما يدل عليها ، أو بالشخصيات نفسها التي تقدم نفسها أو غيرها. ولم يفتنا أن نحدد عددا من المنطلقات النظرية التي شكلت الأساس الذي استندنا إليه في دراستنا .

أما القسم الآخر من النتائج ، فربما أصبح واضحاً للقارى ، في قراءته البابين ، الإخباري ، والإظهاري ، وهو أن الرواية العراقية لم تتضمن تقديماً فنياً متميزاً لشخصياتها بشكل وافر ، ويعود ذلك ، في رأينا ، إلى الإمكانية الفنية المحدودة لكثير من الروائيين.

ولم تكشف رسالتنا عن تطور فني في تقديم الشخصية في الرواية العراقية ، بالشكل الذي تؤثر فيه الروايات العراقية في بعضها بعضاً ، بامتدادها الزمني لتبرز في النتيجة خصائص فنية خاصة بها ، في مجال تقديم الشخصية ، ونزعم أن مرد ذلك عائد إلى تأثر الرواية العراقية بالرواية الغربية ، منذ نشأتها إلى الآن ، تأثراً لم يسمح بإكسابها أي صفة خاصة ، فكان لكل روائي سماته الفنية التي تميزه عن سواه ، على وفق موهبته وثقافته ، وسعة قراءته للرواية العالمية . ولقد كان للبناء الفني للرواية العراقية من قدرة فنية متواضعة نسبياً أثر كبير في الحد من المستوى الفني لتقديم شخصياتها . وقد زاد من وطأة ذلك ما رأيناه من تواضع بناء هذه الشخصيات ،

وفقرها، في هذه الرواية ، بحيث لم نألف وجود شخصيات غنية بمحتواها النفسي ، والفكري إلا نادراً فلم نجد فيها ، تقديماً فنياً يكون قالباً جيداً يحتضن الشخصية ويُعرفها للقراء ، ويمكنها من أن تعيش في أذهانهم مدة طويلة ، إلا في ما ندر .

ومن بين أهم ما خلص إليه البحث تميز تقديم الشخصيات من الناحية الفنية عند بعض الروائيين ، ولاسيما فؤاد التكرلي ، وغائب طعمة فرمان ، ومهدي عيسى الصقر، وآخرين . ولا يفوتنا القول إن المستوى الفني لتقديم الشخصية في ما بين هولاء الروائيين ومتباين في رواياتهم أيضاً ، باستثناء التكرلي الذي لم يتذبذب مستواه ، في تقديمه شخصياته ، بين رواية ، وأخرى .

لقد سعينا في بحثنا جاهدين للكشف عن الآلية الفنية التي اعتمدتها الرواية العراقية في تقديم شخصياتها ، وقد انتهينا إلى أن الروائي العراقي استخدم تقنيات فنية متنوعة للوصول إلى تقديم شخصياته تقديماً ناجحاً متميزاً ، ولكن طريقته في ذلك كانت في الغالب طريقة تجريبية ، ليس فيها عمق الفنان ، ولا أصالته ، ولا تدل ، في الغالب العام ، على نضج أدواته الفنية ، وعلى عمق في نظرته إلى الرواية بوصفها شكلاً إبداعياً ، فاكتفى ، في معظم الأحيان ، بالتقليد ، متبعاً خطوات الروائيين الغربيين ، بالدرجة الأساس ، والعرب ، بنسبة أقل ، على نحو لم يتضمن رؤية فنية شاملة ، تجعله قادراً على تقديم شخصياته تقديماً فنياً يمكن أن يكون قالباً يحتضن هذه الشخصيات، من جوانبها كافةً ، وهو ما يمنحها القدرة في أن تعيش في أذهان القراء أطول مدة ممكنة .

ومن أهم ما توصلنا إليه ، في بحثنا ، أن الروائيين العراقيين اتجهوا نحو تقديم شخصياتهم تقديماً إظهارياً بتأثير من الرواية الغربية ما بعد الواقعية ، ولم يلجأوا إلى الإخبار ، إلا نتيجة ضعف قدرتهم على إظهار شخصياتهم ؛ مما يضطرهم إلى الإخبار عنها . واستثني من ذلك بالطبع عدداً من الروايات التي أشرنا إليها ، التي قُدمت فيها الشخصيات تقديماً إخبارياً يقصد الإخبار لذاته ، بوصفه أداة فنية لا تقل شأناً عن الإظهار ، وكان ذلك ناجماً عن تأثر هذه الروايات برواية ما بعد الحداثة التي استندت إلى الإخبار ، بصورة أساسية ، في تقديم شخصياتها ، وبناء أحداثها ، مقلدة بذلك الرواية التقليدية الغربية .

لقد كشفنا في دراستنا تقديمَ الشخصية في الرواية العراقية الرائدة أنه استند إلى إخبار الراوي العليم بصورة لا تحمل في طياتها قيمة فنية كبيرة ؛ نظراً للإمكانية المحدودة لكتابها ، في مرحلتهم التأريخية التي تعد رائدة في كتابة الرواية في العراق .

وفي التقديم الإخباري بالراوي العليم خلصنا إلى أن الروائيين العراقيين استخدموا هذا التقديم استخداماً متبايناً في قيمته الفنية ، فمنهم من أضطر إلى استخدامه؛ لضعف قدرته ، على تقديم شخصياته تقديماً إظهارياً ، ومنهم من تمكن من صياغته صياغة فنية تنتمي إلى طريقة التقديم المتبعة في الرواية الأوربية ما بعد الواقعية ، ولاحظنا أن الرواية العراقية ضمت كذلك تقديماً إخبارياً بالراوي العليم يعتمد طريقة ما بعد الحداثة .

وحددنا في التقديم الإخباري بالراوي – الشخصية شكلين أساسيين : تقديم الراوي المشارك ، وتقديم الراوي المراقب ، وكشفنا عن خصائص كل منهما ، وخلصنا إلى أن الرواية العراقية قد تميزت كماً ونوعاً في تقديم الراوي المشارك ، قياساً بتقديم الراوي المراقب .

وفي التقديم الإظهاري بالدلالة تبين لنا أن الرواية العراقية أولت دلالة حوارات شخصياتها ، ومونولوجاتها أهمية كبيرة ، في تقديم هذه الشخصيات ؛ مما دعانا إلى العناية بالتقديم المتحصل منهما ، وقد كشف البحث أن الحوار حاز النصيب الأكبر من عناية روائيينا ، في هذا المجال ، في حين ندر أن جمعوا دلالة الحوار ، والمونولوج في تقديم شخصياتهم .

ووجدنا أن الرواية العراقية أفادت أيضاً من دلالة أسماء الشخصيات ، في تقديمها ، إذ تركزت دلالتها على نواحٍ أربعة : ما يتعلق بأصول الشخصيات ، وما يتصل بصفة فيها ، وما يشير إلى صلة معينة بينها وبين عقدة الرواية ، وما رمز إلى جانب معين من الرواية .

وقد استخدمت الرواية العراقية دلالة أفعال الشخصيات بنسبة أقل من دلالة الأسماء ، ووظفت دلالة ملامح الشخصيات ، وأماكنها توظيفاً ضئيلاً ، قياساً بالأسماء ، والأفعال .

وفي التقديم الإظهاري بالشخصية وجدنا أن هذا التقديم ينقسم ، في الرواية العراقية ، إلى ثلاثة أقسام : الأول تقديم الشخصية نفسها ، ولم نجد فيه طرائق فنية تلفت الانتباه ، والثاني تقديم الشخصية غيرها ، وقد امتاز بقيمة فنية أكبر من الأول ، أما الأخير ، تقديم الشخصية بنفسها وغيرها ، فقد وجناه الأقل كماً ، والأكثر تميزاً من الناحية النوعية .

(1) مسرد بالروايـات الواردة في البحــث[1]

أ – الروايات العراقية :

1. الأحمدي (كاظم)
   1. (أمس كان غداً) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد(1992) .
   2. (نجيمات الظهيرة) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد (2001).
2. الأنباري (شاكر)
   1. (ألواح) ط1 ، دار المدى للثقافــة والنشر ، دمشق (1995) .
   2. (ليالي الكاكا) ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق (2002).
3. بدر (علي)
   - (بابا سارتر) ط1 ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت (2001).
4. التكرلي (فؤاد)
   1. (الوجه الآخر) ، وقد جاءت في طبعتها الأولى في ضمن مجموعة من القصص ، وصدرت عن منشورات الثقافة الجديدة ، مطبعة الوفــاء ، بغداد(1960) ، وقد طبعت طبعة ثانية عام (1982)، في المجموعة نفسها من القصص مضافةً إليها ثماني قصص أخرى وصدرت عن دار الرشيد للنشر ، وهي الطبعة التي رجعنا إليها ، وصدرت بشكل مستقل عن دار الآداب اللبنانية سنه(1989).
   2. (الرجع البعيد) ط1، دار ابن رشد، بيروت(1980) .

---

[1] عمدنا هنا إلى إستخدام اسم المؤلف ، في الفهرسة ، خلافاً لما انتهجناه ، في هوامش الرسالة ، من تقديمنا اسم الكتاب على اسم المؤلف ؛ وذلك لوجود عدد من المؤلفين ممن لهم أكثر من كتاب في رسالتنا ؛ الأمر الذي دعانا إلى الإبتداء باسم المؤلف ؛ لنجمع إزاءه مؤلفاته جميعاً .

3. (خاتم الرمل) ط1. دار الآداب ، بيروت(1995) .
4.(المسرات والأوجاع) ط1، دار المدى للثقافـــة والنشر ، دمشق(1998) .

5. جاسم (عزيز السيد) 1. (المناضل) ط1 ، دار العودة ، بيروت (1971).
2. (الزهر الشقي) ط1 ، طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1986).

6 . الجبوري (إرادة) – (عطر التفاح) ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1996).

7. خضر (موفق) – (الأعمال الكاملة) ، (1) الروايات الجمهورية العراقية ، دار الرشيد للنشر (1981) ، وتضم روايتين : 1 . (المدينة تحتضن الرجال) التي كانت قد صدرت في طبعتها الأولى عن مطبعة الرشاد ، بغداد ، (1960)، و2 . (الاغتيال والغضب) التي كانت قد صدرت في طبعتها الأولى عام (1975).

8. الخطيب (برهان) 1. (ضباب في الظهيرة) ط1 ، مطبعة الغري الحديثة ، النجف ، العراق(1968) .
2. (شقة في شارع أبي نواس) ط1 ، وفي عنوانها الداخلي (شقة في شارع أبي النواس) ، دار العودة ، بيروت(1972).

9. خلف (أحمد) 1. (الخراب الجميل) ط1، دار الرشيد للنشر، بغداد(1981).
2. (نداء قديم) ط1 ، في مجموعة (صراخ في علبة) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1992).
3. (موت الأب) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (2002).

10. خلوصي (ناطق) – (منزل السرور) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1989).

11. خياط (سلام) – (ممنوع الدخول ممنوع الخروج) ط1 ، طبع بمطابع

(مودي برس انترناشيونال) لندن(1984) .

12. خيون (علي) – (العزف في مكان صاخب) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد(1988) .

13. الدباغ (غانم) – (ضجة في الزقاق) ج1 (1972) ، وقد صدرت بجزأين في مجلد واحد عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (2001) .

14. الدليمي (لطفية) 1. (بذور النار) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (1987).

2. (خسوف برهان الكتبي) (د. ط) ، (د. مط) (1999)

15. الراضي (مهدي علي) – (حكايات للمدى) ، ليبيا (1984). وقد اعتمدنا طبعة دمشق(1990) .

16. الربيعي (عبد الرحمن مجيد) 1. (الوشم) وقد صدرت طبعتها الأولى عن دار العودة ، بيروت (1972) ، وقد رجعنا إلى طبعتها الخامسة الصادرة عن الدار نفسها عام (1996).

2. (الأنهار) ط1 ، مكتبة الثورة العربية ، بغداد (1974).

3. (القمر والأسوار) ط1 ، دار الحرية للطباعة، بغداد (1976).

17. الركابي (عبد الخالق) 1. (نافذة بسعة الحلم) ط1 ، دار الحرية للطباعة ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد (1977) .

2.(مكابدات عبـــد الله العاشق) ط1 ، دار الرشيد للنشر ودار الحرية للطباعة ، بغداد (1982) .

3.(من يفتح باب الطلسم) ط1 ، دار الرشيد للنشر ، مطابع كويت تايمز ، بغداد (1982).

4.(الراووق) ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (1986) .

5. (قبل أن يحلق الباشق) ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1990).

6. (سابع أيام الخلق) ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ،

بغداد (1994).

18. الركابي (هشام توفيق)
1. (المبعدون) ط1 ، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد (1977).
2.(صعود النسغ) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1986).

19. الروضان (عبد عون)
- (ربيع في صيف ساخن) ط1 ، دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد (1981).

20. السبع (مهدي شاكر)
1. (النهر والرماد) ط1 ، مطبعة الغري الحديثة ، النجف (1973).
2. (المقبرة) ط1 ، دار الحرية للطباعة (1979).

21. السعدون (ناصرة)
- (ذاكرة المدارات) ط1 ، مطبعة أوفسيت الانتصار ، بيت سيف للكتب ، بغداد (1989).

22. سعيد (محمود)
- (زنقة بن بركة) ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ط1 ، عمان ، الأردن (1993).

23. السعيدي (نورية)
- (عصفورة في ليل مجنون) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (2002).

24. السيد (محمود أحمد)
- (المجموعة الكاملة لقصص محمود أحمد السيد) . أعدها وقدم لها علي جواد الطاهر وعبد الإله أحمد ، ط1 ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد (1978).

25. شرارة (حياة)
- (إذا الأيام اغسقت) ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، مطبعة الجامعة الأردنية ، عمان (2000) .

26. صالح (حمد)
- (خراب العاشق) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد (1986).

27. الصقر (مهدي عيسى)
1. (الشاهدة والزنجي) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (1988).
2. (أشواق طائر الليل) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية ، بغداد (1995).

3. (صـــراخ النـــوارس) ط1 ، دار الآداب ، بيـــروت (1997) .
4. (الشاطئ الثاني) ط1 ، دار المدى للثقافة والنشـــر ، دمشق (1998).
5. (رياح شرقية رياح غربية) ط1 ، دار عشتار للنشر ، القاهرة (1998).

28. العبادي (غازي)
1. (ما يتركه الأحفاد للأجداد) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1986).
2. (نجمة في التراب) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1988).
3. (رجل في المحاق) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1996).

29. عبد الأمير (خضير)
1. (ليس ثمة أمل لگلگامش) ط1 ،(1971) وقد استعنا بطبعتها الأخرى الصادرة عام 1985 عن منشورات مكتبة بسام ، الموصل ، العراق .
2. (رموز عصرية) ط1 ، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد (1977).
3. (حب وحرب) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد . (2000)

30. عبد الأمير (منير)
- (رجلان على السلالم) ط1 ، مطبعة الأديب، بغداد (1968).

31. عبد الرزاق (عبد الإله)
- (السفر داخل الأشياء) (مجموعة قصصية تضمنت رواية رجل الأسوار الستة) ط1 ، مطبعة الغري الحديثة ، النجف (1971).

32. عبد الله (ابتسام)
- (فجر نهار وحشي) ط1 ، شركة مطبعة الأديب البغدادية المحدودة ، بغداد (1985).

33. عبد المجيد (محمد)
- (عراة في المتاهة) ط1 ، مطبعـــة الغري الحديثة ، النجف(1969) .

34. العزاوي (فاضل)
1. (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) ط1 ، منشورات دار الكلمة ، مطبعة الآداب ، النجف (1969).
2. (القلعة الخامسة) ط1 ، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق (1972).

35. فرمان (غائب طعمة)
1. (النخلة والجيران) ط1 ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت (د . ت) ، والمعروف أن هذه الرواية نشرت عام (1966) . انظر (فهرست القصة العراقية، ص 52) ،وقد اعتمدنا طبعتها الثانية الصادرة عن دار الرواد للطباعة (1978) ، بغداد.
2. (خمسة أصوات) ط1 ، منشورات دار الآداب، بيروت (1967).
3. (المخاض) ط1 ، مكتبة التحرير ، بغداد (1974).
4. (القربان) ط1 ، مطبعة الأديب البغدادية (1975).
5. (ظلال على النافذة) ط1 ، دار الآداب ، بيروت (1979).
6. (آلام السيد معروف) ط1 ، دار الفارابي ، بيروت (1982).
7. (المرتجى والمؤجل) ط1 ، دار الفارابي ، منشورات بابل (1986).
8. (المركب) ط1 ، دار الآداب ، بيروت (1989).

36. المانع (سميرة)
- (السابقون واللاحقون) ط1 ، دار العودة بيروت (1972).

37. المانع (نجيب)
- (تماس المدن) ط1 ، دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد(1979) .

38. مجيد (جهاد)
- (الهشيم) ط1 ، مطبعة الغري الحديثة ، النجف (1974).

39. المطلبي (عبد
1. (الظامئون) ط1 ، وقد استعنا بطبعتها الثانية الصادرة

الرزاق) عام (1980)عن دار الحرية للطباعة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد (1970).
2. (الأشجار والريح) ط1 ، منشورات دار الحكمة ، بغداد (1971).
40. المعموري (ناجح) – (النهر) ط1 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد (1976).
41. نادر (ذكرى محمد) – (قبل اكتمال القرن) ط1 ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة (2001).
42. هادي (ميسلون) 1. (العالم ناقصاً واحد) ط1 ، (1996) وقد رجعنا الى طبعتها الأخرى الصادرة عن دار أسامة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن (1999).
2. (يواقيت الأرض) ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن (2001).
3. (العيون السود) ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن (2002) .
4. (الحدود البرية) ط1 ، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن (2004) .
43. الهاشمي (جاسم) 1. (أم أيشين) ط1 ، دار الحرية للطباعة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد (1981).
2. (ضياع بنت البراق) ط1 ، طبع المدار العربية للطباعة ، بغداد (1984).
44. الياسري (شمران) – (رباعية أبو گاطع) ط1 المؤلفة من (الزناد)، و(بلابوش دنيا) ، و(غنم الشيوخ)، و(افلوس احميد) ، منشورات الثقافة الجديدة ، مطبعة الشعب، بغداد (1972).

ب – الروايات العالمية :

1. آستورياس (ميغيل أنجل) – (السيد الرئيس) (رواية) ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ترجمهـــا عن الأسبانية ماهر البطوطي ، بيروت . (1985)

2. ماركيز (غابريل غارسيا – (خريف البطريك) (رواية) ، ط6، ترجمة محمد علي اليوسفي ، دار الكلمة للنشر ، بيروت (1988) .

(2) مسـرد بمراجع البحـث

أ. المصادر الواردة في اللغة العربية :

أولاً : الكتب :

1. إبراهيم (د . علي) – (الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان) ، (دراسة نظرية تطبيقية) ط1 ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق (2002) .
2. إبراهيم (فتحي) – (معجم المصطلحات الأدبية) ط1 ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، صفاقس ، الجمهورية التونسية (1986).
3. أحمد (د . عبد الإله) 1. (الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية) جزآن ، ط1 ، منشورات وزارة الإعلام ، دار الحرية للطباعة، بغداد(1977).
2. (فهرست القصة العراقية) ط1، دار الحرية للطباعة ، بغداد (1973).
3. (في الأدب القصصي ونقده) ط1 ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد(1993).
4. (نشأة القصة وتطورها في العراق ‹1908–1939›) ط1 ، مطبعة شفيق ، بغداد (1969) .
4. ألن (والتر) – (الرواية الإنكليزية) (د . ط) ، (د . ت) ، ترجمة صفوت عزيز جرجيس ، مراجعة د. مرسي سعد الدين، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، والهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
5. أوسبنسكي (بوريس) – (شعرية التأليف ، بنية النص الفني ، وأنماط التشكل التأليفي) ط1 ، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي ،

المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة (1999) .

6. اوكونور (وليام فان) (إختيار و تحرير) – (أشكال الرواية الحديثة) ط1 ، مجموعة مقالات ، دار الرشيد للنشر ، بغداد (1980).

7. إيرليخ (فيكتور) – (الشكلانية الروسية) ط1 ، ترجمة الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء(2000).

8. بارت (رولان) – (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) ط1، ترجمة د. منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر ، حلب (1993).

9. باقر (طه) – (ملحمة گلگامش ، وقصص أخرى عن گلگامش والطوفان) ط4 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد(1980).

10. بحراوي (حسن) – (بنية الشكل الروائي) (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء (1990).

11. بدر (د . عبد المحسن طه)
1. (تطور الرواية العربية الحديثة في مصر «1870–1938») ط 1 ، دار المعارف، مصر(1963).
2. الروائي والأرض (ط 1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة(1971) .
3. (نجيب محفوظ الرؤية والأداة «1») ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة (1978).

12. برنس (جيرالد) – (المصطلح السردي) ط1 ، ترجمة : د عابد خزندار مراجعة وتقديم محمد بريرى ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة (2003).

13. بروب (فلاديمير) – (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) ط1، الترجمة والتقديم أبو بكر أحمد باقادر ، وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية (1989).

14. بورنوف (رولان)، وأوئيليه (ريال) – (عالم الرواية) ط1 ، ترجمة نهاد التكرلي ، مراجعة فؤاد التكرلي ، و د . محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1991) .

15. تودوروف (تزيفيتان) 1. (مفهوم الأدب) ط1، ترجمة : د. محمد منذر عياش ، دار الذاكرة ، حمص (1990).
2.(نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس) ط1 ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (1982).
16. تومبكنز (جين ب) (تحرير) – (نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية) ط1 ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم ، المراجعة والتقديم: د . محمد جواد حسن الموسوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة (1999).
17. ثروت (يوسف عبد المسيح) – (الطريق والحدود – مقـــالات في الأدب والمسرح والفن) ط1 ، منشورات وزارة الإعـــلام ، الجمهورية العراقية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد(1977) .
18. جاسم (عباس عبد) – (قضايا القصة العراقية المعاصرة) ط1 ، (دراسات نقدية)، منشورات وزارة الثقافة والإعـــلام ، الجمهورية العراقية ، دار الرشيد للنشر ، بغداد (1982) .
19.الجنابي (قيس كاظم) – (ثلاثية الراووق ، الرؤية والبناء) (دراسة في الأدب الروائي عند عبد الخالق الركابي) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (2000) .
20. جينت (جيرار) 1. (خطاب الحكاية بحث في المنهج) ط2 ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي ، وعمر حلي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة (1997).
2. (عودة إلى خطاب الحكاية) ط2 ، ترجمة محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء (2000) .
21. جينت ، وواين بوث،و بوريس – (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير) ط1 ، ترجمة ناجي مصطفى ، منشورات الحـــوار الأكاديمي

أوسبنسكي ، وآخرون — الجامعي . (1989)

22. حطيني (يوسف) – (مكونات السرد في الرواية الفلسطينية) (د . ط) ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق (1999).

23. الخواجة (دريد يحيى) – (إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية) ط 1 ، مطبعة اتحاد الكتاب العربي، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق (2000).

24. دائرة الشؤون الثقافية – (ملتقى القصة الأولى) ط1 ، دار الرشيد للنشر ، الجمهورية العراقية ، بغداد (1978).

25. الربيعي (عبد الرحمن مجيد) – (الشاطئ الجديد قراءة في كُتاب القصة العربية) ، ط1 ، منشورات وزارة الثقافـــة والفنون ، بغداد (1979).

26. الزجاجي (باقر جواد) – (الرواية العراقية وقضية الريف) ط1 ، دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد (1980).

27. سويرتي (محمد) – (النقـــد البنيوي والنص الروائي)(جزآن) ط2 ، أفريقيا الشرق (1994) .

28. شريبط (شريبط أحمد) – (تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، (1947–1985) (دراسة) د . ط مطبعـــة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (1998).

29. شليبة (زهير) – (غائب طعمة فرمان ، دراسة مقارنة في الرواية العراقية) ط1 ، دار الكنوز الأدبية ، لبنان(1997).

30. الطالب (د. عمر) 1. (الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث) ، ج1 الرواية العربية في العراق) ط1، مطبعة النعمان ، النجف (1971).

2. (الرواية العراقية) (دراسات نقدية) ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد (1999) .

31. الطلال (مؤيد) – (الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية) ، ط1 ، دار الرشيد للنشر ، الجمهورية العراقية، بغداد (1982).

32. العاني (د. شجاع مسلم) – (البناء الفني في الرواية العربية في العراق) ، ط1 ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1994) .

33 . عباس (عبد الجبار) – (في النقد القصصي) ، ط1 ، دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد(1980) .

34. عثمان (د. بدري) – (بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ) ط1 ، دار الحداثة ، بيروت (1986).

35. علوش (د. سعيد) – (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) (عرض وتقديم وترجمة) ط1 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، سوشبريس ، الدار البيضاء (1985).

36. عناني (د. محمد) – (المصطلحات الأدبية الحديثة) (دراسة ومعجم إنكليزي – عربي) ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون ، طبع في دار نوبار للطباعة ، بيروت (1996) .

37. فاليط (برنار) – (النص الروائي ، تقنيات ومناهج) ط1، ترجمة: د . رشيد بنحدو ، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة (1999).

38 . فضل (د. صلاح) 1. (منهج الواقعية في الإبداع الأدبي) ط1 ، دار المعارف ، مصر (1980) .

2. (نظرية البنائية في النقد الأدبي) ط 3 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1987).

39. فورستر – (أركان الرواية) ط 1 ، ترجمة كمال عياد جاد ، مراجعة حسن محمود ، الناشر دار الكرنك (1960).

40. الفيصل (د. سحر روحي) 1. (بناء الرواية العربية السورية ، «1980–1990 ») ط1، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق (1995).

2. (الرواية العربية ، مقاربات نقدية) ، (د . ط) ،

منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق (2003) .

41. قطب (سيد) – (النقد الأدبي أصوله ومناهجه) ط3 ، دار الفكر العربي ، القاهرة (1959).

42. كاظم (د . نجم عبد الله)
1. (حوارات في الرواية) ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن (2004).
2. (الرواية في العراق «1965–1980» وتأثير الرواية الأمريكية فيها) ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (1987).
3. (مشكلة الحوار في الرواية العربية) ط1 ، اتحاد كتاب و أدباء الإمارات ، الشارقة (2004) .

43. كامو (البير) – (أسطورة سيزيف) ط1 ، ترجمة أنيس زكي حسن دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان (1983).

44. كنعان (شلوميت) ريمون) – (التخييل القصصي الشعرية المعاصرة) ط1، ترجمة لحسن أحمامة ، دار الثقافة والنشر والتوزيع (1995).

45. لوبوك (بيرسي) – (صنعة الرواية) ط1 ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، بغداد (1980).

46. مارتن (والاس) – (نظريات السرد الحديثة) ط 1 ، ترجمة: د. حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة(1998).

47. محمد (سامي) (إعداد وترجمة) – (الرواية وصنعة كتابة الرواية) ط1 ، ويشمل : (الرواية) من تأليف إدوارد بلشن ، و(صنعة كتابة الرواية) من تأليف دايانا بتفايد ، الموسوعة الصغيرة ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، الجمهورية العراقية ، بغداد (1981) .

48. موير (أدوين) – (بناء الرواية) (د . ت) ، (د . ط) ، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة الدكتور عبد القادر القط ،

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر،الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة.

49. النصير (ياسين) – (القاص والواقع ، مقالات في القصة والرواية العراقية) ط1 ، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة الكتب الحديثة [80] ، مطبعة دار الساعة ، بغداد (1975).

50. همفري (روبرت) – (تيار الوعي في الرواية الحديثة) ط 2 ترجمة: د . محمود الربيعي ، دار المعارف بمصر(1972).

51. هوثورن (جيري) – (مدخل لدراسة الرواية) ط 1 ، ترجمة غازي درويش عطية ، مراجعة د. سلمان الواسطي ، سلسة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد(1996).

52. واتسون (جورج) – (نقاد الأدب) (دراسة في النقد الإنكليزي الوصفي) ، ط1 ، الترجمة والتقديم والتعليق : د. عناد غزوان إسماعيل ، وجعفر صادق الخليلي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، الجمهورية العراقية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد (1979) .

53. وتار (محمد رياض) – (شخصية المثقف في الرواية العربية السورية) (د . ط) ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (2000).

54. وهبة (مجدي) – (معجم مصطلحات الأدب) ط1 ، مكتبة لبنان ، ساحة رياض الصلح ، بيروت (1974) .

55. ويليك (رينيه) ، وأوستن (واين) – (نظرية الأدب) ط 1 ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة : د . حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق (1972).

56. يقطين (د . سعيد) 1. (تحليل الخطاب الروائي) (الزمن – السرد –التبئير) ط 2، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء(1993).
2. (قال الراوي) (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)،

(1997) ط1 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

ثانيا : المجلات والصحف :

1. آفاق (مجلة دورية يُصدرها اتحاد كتاب المغرب) ، العدد 8-9 (1988) ، مقال (مقولات السرد الأدبي) (تودوروف) ، المغرب.
2. الأديب (صحيفة أسبوعية تصدر كل أربعاء عن دار الأديب للصحافة والنشر) مقال: (دمشق تحتفي بالتكرلي) لـــ(محمد مظلوم) ، في العدد 20 في 5/أيار/2004 ، بغداد .
3. الأقلام (مجلة شهرية تُعنى بالأدب الحديث تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام، العددان: 1998/4 ، مقال (إشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر، دعوة لإصدار قاموس جماعي) لـــ(فخري صالح) ، و6/تشرين الثاني – كانون الأول 2002 ، مقال: (حضور الشخصية الروائية وغيابها) لـــ(د. مهند يونس) ، بغداد .
4. الصباح (جريدة سياسية يومية عامة ، عضو في شبكة الإعلام العراقي) العددان: (74) ، في 25/أيلول/2003 ، لقاء مع الروائي (مهدي عيسى الصقر) ، و(246) ، في 2004/4/29 ، مقال (أصداء روسية في مسرات وأوجاع فؤاد التكرلي) لـــ(فالح الحمراني) .
5. فصول (مجلة فصلية تعنى بالنقد الأدبي ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب) المجلد السابع عشر ، العدد 1998/4 ، مقال: (الوعي الفني في الرواية العراقية المعاصرة والمرجعية التراثية في رواية (سابع أيام الخلق) لعبد الخالق الركابي) ، مقال للدكتور عبد الإله أحمد .

ثالثاً : الرسائل الجامعية :

1. (طلال خليفة سلمان) (الشخصية في عالم فرمان الروائي) رســـالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد بإشراف الدكتور ضياء خضير عباس (1996) .
2. (سناء شعلان القريشي) (رواية المرأة العراقية) (دراسة موضوعية فنية «1972–1999») ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد بإشراف الدكتور عبد الإله أحمد (2001) .

ب. المراجع الإنكليزية :

1. Davis (Robert Murray) : The Novel , Modern Essays in Criticism, , Prentice-Hall, Inc, Englewood Gliffs , New Jersey1965.
2. Hornby (A S) : Oxford Advanced English, , London, Oxford University Press, Third Impression1975.
3. Macauley (Roble) and George Lanning: Technique in Fiction, , (Harper & Row Publishers ,New York, Evanston, and London) 1964.

4 . Rust (R .A): Character Change and Development in Major Novels of National Hawthorne, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin 1966 .

5. Wellek (Rene) and Austen Warren : Theory of Literature , London, Cape1965.

Abstract

Presentation of Character in Iraqi Novel

This thesis is study's the techniques used by Iraqi novelists in presenting their characters. It is believed that research on this point is very important in discovering the major aspects of structure of Iraqi novel. Such an objective can not be achieved accurately unless the term "presentation of character", which forms the scope of this research, is clearly defined.

Studying this term and the confusion surrounding it has led to the discovery of very important aspect of this subject. The study of the emergence and development of theoretical basis of this approach follow this. The research on presenting the character in Iraqi novels is divided into two parts. The first part, (Telling), deals with the techniques which the Iraqi writers use to present their characters through telling about them. It has been found that

this has been done in two basic methods, the first by the narrator who appears in the Iraqi novel in different ways, and the second through the narrator-character who appears as either "I as a witness" or "I as a protagonist".

The second part (Showing) deals with the techniques, which present characters in Iraqi novels without a narrator. This part is divided into two forms: the showing by reference, which in turn is used in Iraqi novel in two ways: reference of dialogue and monologue of character; and reference of names, acts, physical appearance and places of characters, while the second form, showing by character appears in Iraqi novel in three forms:

1. The character is presented by itself.
2. The character is presented by other characters.
3. The character is presented by itself and other characters.

The conclusions of the research have been divided into two main sections: one section deals with the theoretical aspects of introducing the protagonists, while the second section deals with such

introduction in Iraqi fiction.

Concerning the first section, the research disclosed some aspects of the ambiguity surrounding the term introducing the protagonist as a result of difference in translation and shortcomings of academic discipline. The reasons for choosing this term from among other similar terms have been explained.

The research also studies the emergence of “protagonist introduction” in the Anglo-Saxon criticism and the formalist Russian criticism. We also studied its development and its bases in various criticism studies.

We then settled for a specific vision and approach for the introduction of the protagonist. This can be described as a set of techniques which the writer uses to introduce his protagonists to the reader. This takes place through the imbedded writer who uses two main methods for this purpose; informing and exposing.

The other part of the conclusions deal with the informing and expository aspects. It has become obvious to the reader that the Iraqi fiction does not include a distinctive and technical method introduction of protagonist. This in our

view is related to the limited technical ability of many writers.

The thesis did not discover any technical development in the introduction of protagonists in the Iraqi fiction and therefore did not produce and specific characterization which can be considered peculiar to Iraqi fiction.

This is due to the fact that Iraqi fiction has been influenced by the Western fiction since its beginning and up to now. Such influence did not allow the Iraqi fiction to acquire a specific characteristic that may distinguish it.

The modest technical structure of the Iraqi fiction has left its impact on the technical standard of the techniques of introducing the protagonists.

The Researcher
Atheer Adil Shawai